

● cuadernos de cine colombiano

► CINE Y POLÍTICA





● cuadernos de
cine colombiano

● cuadernos de cine colombiano

► CINE Y POLÍTICA

MINISTERIO DE CULTURA

Mariana Garcés Córdoba
MINISTRA DE CULTURA

Adelfa Martínez Bonilla
DIRECTORA DE CINEMATOGRAFÍA

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Gustavo Petro Urrego
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

Clarisa Ruiz Correal
SECRETARIA DE CULTURA,
RECREACIÓN Y DEPORTE

CUADERNOS DE
CINE COLOMBIANO NO. 23
CINE Y POLÍTICA ►►

Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón
EDITORIA INVITADA

Marina Arango
Henry Caicedo
MINISTERIO DE CULTURA

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
Julián David Correa Restrepo
COORDINACIÓN EDITORIAL

Ivón Alzate Riveros
ASISTENTE EDITORIAL

Neftalí Vanegas
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Francisco Díaz-Granados
CORRECCIÓN DE ESTILO

BUENOS & CREATIVOS S.A.S.
IMPRESIÓN

INSTITUTO DISTRITAL DE
LAS ARTES (IDARTES)

Santiago Trujillo Escobar
DIRECTOR GENERAL

Bertha Quintero Medina
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

María Adela Donadío Copello
SUBDIRECTORA DE
EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Orlando Barbosa Silva
SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO
Y FINANCIERO

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA
DE ARTES AUDIOVISUALES DEL
IDARTES

Julián David Correa Restrepo
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Clara Nydia Pardo Murillo
ASESORA ADMINISTRATIVA

Giovanna Segovia Mercado
ASESORA MISIONAL

Jenny Alexandra Rodríguez Peña
ASESORA DE PROGRAMACIÓN
Y PUBLICACIONES

David Zapata Arias
ASESOR DE FORMACIÓN Y CONVOCATORIAS

María Paula Lorgía Garnica
ASESORA DE NUEVOS MEDIOS

Cesar Almanza Vargas
Vivian Vásquez Jiménez
Diego Saldarriaga Cuesta
EQUIPO LOCALIDADES

Juan Carlos González Navarrete
COORDINADOR BECMA

Angélica Reyes Hernández
ASISTENTE BECMA

Ricardo Cantor Bossa
ASESOR COMISIÓN FÍLMICA DE BOGOTÁ

Reina Tinjacá Jiménez, Milena
Pimentel Vásquez, Alejandra Losada
Peña, Yesith Pineda Cortés, Diana
Cifuentes Gómez, Nicolás Cuadrado
Avila y María del Pilar Acosta Barrios
EQUIPO COMISIÓN FÍLMICA DE BOGOTÁ

Luisa Fernanda Montero Trigos
ENLACE PRENSA-OFICINA ASESORA DE COMUNICACIONES

Mónica Higuera Coronado
ASISTENTE ADMINISTRATIVA

Cristian Camilo Reyes David
APOYO LOGÍSTICO

Camilo Parra Martínez
Jaiver Sánchez Leal
PROYECCIONISTAS

ISSN: 1692-6609

INSTITUTO DISTRITAL DE
LAS ARTES (IDARTES)

Calle 8 No. 8-52
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
Síguenos: www.idartes.gov.co

CINEMATECA DISTRITAL-GERENCIA
DE ARTES AUDIOVISUALES DEL
IDARTES

Carrera 7 No. 22-79
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750,
ext. 3400 - 3406
Síguenos: infocinemateca@idartes.gov.co
www.cinematecadistrital.gov.co
Facebook: Cinemateca Distrital
Twitter: @cinematecadb

El contenido de los artículos es
responsabilidad exclusiva de los autores
y no representa necesariamente el
pensamiento del Instituto Distrital de las
Artes (IDARTES), ni del Ministerio de Cultura.

Publicación impresa y digital de
distribución gratuita con fines educativos
y culturales. Queda prohibida su
reproducción total o parcial con o sin
ánimo de lucro sin la debida autorización
expresa para ello. Información adicional
en: infocinemateca@idartes.gov.co.



Imágenes de la cubierta y del interior de Ricardo
Restrepo, Luis Humberto Morán, Marta Rodríguez,
Víctor González, Miguel Salazar, Claudia Jaramillo,
Zazen Produções, Juan Manuel Echavarría, Clemencia
Echeverri, Catherine Dussart Productions, Signe
Byrge Sørensen (Final Cut for Real ApS), Rithy Panh,
Entrelazando y Natalio Pinto. En Vimeo: UPH Uníos
Pueblos Proletarios y Ici et Ailleurs. Archivo de la
Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, Biblioteca
Nacional de Colombia, Archivo General de la Nación,
Met Museum NY, Asociación de Cabildos Indígenas del
Norte del Cauca.

Fotografía de la cubierta: Fotograma de **Cesó la horrible noche** (Ricardo Restrepo). **Contracubierta:** Dibujo de Luis Humberto Morán. — **Fotograma de The Act of Killing.** — Manifestación en la Plaza de Bolívar, en **Chircales**. Fotografía: Jorge Silva. — Fotograma de **La imagen faltante** (Rithy Panh). - Fotograma de **Gracia divina** (Víctor González) - Fotograma de **¿A qué juega Barby?** (Claudia Corredor y Ana Lucía Ramírez).

Agradecimientos a Juan Carlos González, Angélica
Reyes, Yelena Mendoza y Mónica Melo.



Cuadernos de cine colombiano - nueva época : cine y política /
Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES
Bogotá : Cinemateca Distrital ; IDARTES, 2015
192 p. : fot. ; 20 cm (issn 1692-6609 ; no. 23)
Bibliografía y filmografía al final de cada capítulo
1. Política en el cine – Colombia – Siglo XX
2. Cine documental colombiano – Historia – Siglos XX - XXI
3. Cine colombiano – Aspectos sociales - Siglo XX
4. Cine colombiano – Productores y directores – Crítica e
interpretación
5. Violencia en el cine



Contenido

4	► Cine y política: miradas disidentes sobre nuestra realidad Santiago Trujillo Escobar
6	► Todo cine es político Julián David Correa Restrepo
10	► Cine, audiovisual y política: disidencias, transgresiones y resistencias Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón
32	► Referencias internacionales en el cine del proyecto educativo y cultural de la República Liberal, 1930-1946 Yamid Galindo Cardona
58	► Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional Isabel Cristina Restrepo Jaramillo
90	► Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo Juan Carlos Arias Herrera
114	► Cuatro imágenes de falsos positivos Claudia Salamanca Sánchez
140	► Luchas de representación: notas sobre imagen y política Camilo Aguilera Toro
158	► Conversación al Borde Alejandro Jaramillo Hoyos
176	► Filmografía y bibliografía Coordenadas de aproximación a las relaciones entre cine e historia política colombiana Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón
188	► Perfiles de los autores

Cine y política: miradas disidentes sobre nuestra realidad

Santiago Trujillo Escobar
Director General
IDARTES

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 23-2015 NUEVA ÉPOCA



Este año se cumple el centenario de la primera película de cine colombiano, **El drama del 15 de octubre** (Francesco di Domenico, 1915), documental que narra el asesinato del general Rafael Uribe Uribe. Celebramos esta fecha, pues resulta significativo que, desde sus inicios, el registro de imágenes en Colombia ha narrado la historia de nuestro país, y por medio de ellas se ha preservado la memoria política de una sociedad azotada por la violencia y la censura.

En este contexto, consideramos pertinente la creación, dentro de *Cuadernos de cine colombiano*, de un número dedicado al tema del cine y la política, que dé cuenta de las estrechas relaciones que estos dos conceptos

han tenido a lo largo de la historia del país. Desde el IDARTES apoyamos la investigación sobre estas temáticas porque estamos convencidos de que aportan a la formación de nuestros ciudadanos. A su vez, creemos que la producción y circulación del cine son herramientas educativas esenciales para el desarrollo del pensamiento y la libertad de expresión.

Nos parece fundamental que en esta publicación se piense el lugar de la imagen en la historia política del país y se analice la importancia de su rol como voz disidente en la Colombia del siglo XX. La revisión de la relación entre cine y política aquí no se hace de manera oficial, sino a partir de las resistencias creadas desde la ficción y el documental.

En el artículo “Referencias internacionales en el cine del proyecto educativo y cultural de la República Liberal, 1930-1946”, el historiador Yamid Galindo se refiere a las primeras misiones educativas que involucraron al cine durante los años treinta. En el artículo “Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional”, Isabel Restrepo realiza un estudio de los audiovisuales relacionados con la denuncia política en Colombia. Por su parte, Alejandro Jaramillo realiza una entrevista al colectivo Mujeres al Borde, un movimiento cinematográfico activista que surgió a principios de los años noventa. Estas son solo algunas de las temáticas que

se tratan en este *Cuaderno* y que relatan el vínculo entre conceptos como cine, sociedad, imagen y representación, en diferentes espacios y momentos de la historia del país.

Para nosotros es un orgullo contar con esta edición dentro de la colección ya que, además, nos ofrece una mirada crítica sobre el poder de la imagen como medio y su capacidad para crear narrativas, contribuyendo así a la construcción de una sociedad en paz. Queremos invitar a nuestros lectores a descubrir la riqueza de la historia de este cine político y a valorar la incidencia del audiovisual en nuestra cultura. ■

■ Corredor de la Cinemateca Distrital, antes de la proyección de **Tierras tomadas**, Amandine D'Elía, Colombia, 2015. Foto: Entrelazando.



Todo cine es político

Julián David Correa Restrepo
Director Cinemateca Distrital
Gerente de Artes Audiovisuales
IDARTES

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 23-2015 NUEVA ÉPOCA

► 1• Pablo Mora. *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2015, p. 18. Investigación publicada en la colección Becas de la Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES.

Este vigésimo tercer título de *Cuadernos de cine colombiano* se ocupa del cine político. En los últimos años, en diferentes charlas y textos hemos repetido que la escritura con imágenes en movimiento (el cine), es un hecho social que tiene diferentes posibilidades que se desarrollan de manera paralela y, con frecuencia, de forma independiente de la voluntad de sus creadores: casi siempre el cine es industria (un oficio del que se vive), a veces el cine es arte y, en todos los casos, el cine es una forma de expresión ciudadana.

En la introducción de su investigación *Poéticas de la resistencia. El video indígena en Colombia*, el antropólogo y cinematografista Pablo Mora escribía:

Juan Carlos Arias ha mostrado que la dimensión política de la imagen cinematográfica no tiene que ver, como a primera vista se puede pensar, con aquellas obras que se dedican a mostrar explícita o implícitamente consignas e ideologías políticas [...] En ese sentido, podemos afirmar que

toda la producción audiovisual indígena es política, como lo son las obras de Víctor Gaviria, Felipe Aljure o Luis Ospina y no solamente las de María Rodríguez o Carlos Álvarez. Y lo es no solamente por sus temáticas sociales o por la voluntad de denuncia de algunas de ellas, sino porque, parafraseando a Arias, han conseguido construir otro país a través de la toma de voz y de imagen de partes de su realidad¹.

En la Cinemateca, a lo largo de los últimos años, nos ha interesado indagar acerca de las relaciones entre el cine y la política, y entre el cine y las transformaciones sociales. Hay muchas pruebas de este interés, cinco de las ellas son: la investigación que desarrollamos junto con la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano y que se materializó en la caja de películas *Movimientos sociales a través del cine colombiano*, y las cuatro publicaciones que editamos sobre cine indígena: *Cuadernos de cine colombiano – nueva época*, números 17A y 17B), el *Catálogo razonado: Daupará* y la beca *Poéticas de la resistencia*.



■ Cinemateca Distrital, ciclo de cine y derechos humanos, *Después de Tánger, Marruecos hoy*, 2015. Foto: J. Santacruz.

Con la presente edición de *Cuadernos de cine colombiano de la nueva época* queremos abordar de manera amplia las relaciones entre el cine colombiano y la política, cuyo análisis comienza en la definición misma de lo que puede considerarse cine político. Este vigésimo tercer número es posible gracias a la colaboración de un valioso equipo de historiadores y artistas. Queremos agradecer en primer lugar a Luisa Fernanda Ordóñez, nuestra editora invitada y autora del texto introductorio “Cine, audiovisual y política: disidencias, transgresiones y resistencias”; a Isabel Restrepo autora del artículo “Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional”; y a Claudia Salamanca por su aporte con “Cuatro imágenes de falsos positivos”. También agradecemos a los autores Yamid Galindo Cardona por su artículo “Referencias internacionales en el cine del proyecto educativo y cultural de la República Liberal, 1930-

1946”; a Juan Carlos Arias por “Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo”; a Camilo Aguilera Toro por su artículo “Luchas de representación”; y a Alejandro Jaramillo Hoyos por su entrevista hecha artículo en “Conversación al Borde”.

Queremos reconocer, además, el constante apoyo del Ministerio de Cultura, institución que coedita esta colección desde hace varios años; y la labor de Jenny Alexandra Rodríguez, con quien coordinó las publicaciones de la Cinemateca. También damos las gracias al estupendo equipo de la Cinemateca Distrital y a todos los colegas de IDARTES. Estos años de gestión nos han permitido consolidar equipos de trabajo y han corroborado nuestra certeza de que las artes no solo son una expresión de los ciudadanos, sino que son una vía para cambiar el mundo. ■



Cine, audiovisual y política: disidencias, transgresiones y resistencias

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 23-2015 NUEVA ÉPOCA

Cine, audiovisual y política: disidencias, transgresiones y resistencias

Por Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón
Editora invitada

Palabras clave: Cine y política, escritura de la historia, cine y archivo, audiovisual y archivo, audiovisual y política.

Resumen: Artículo introductorio a los *Cuadernos de cine colombiano*. Aborda el debate del concepto de “lo político” en la producción audiovisual contemporánea, y la dificultad que implica resolver el dilema por sus límites hoy. A partir de una hipótesis central en donde lo político se descentra de la dicotomía de izquierdas y derechas, el texto hace referencia a los usos del audiovisual como herramienta de accionar político, al valor del material de archivo en la escritura de la historia reciente, y a la búsqueda de nuevos horizontes de escritura sobre la historia del audiovisual colombiano por fuera de los discursos canónicos.

Key Words: Film and politics, writing of history, film archives, audiovisual archives, audiovisual and politics.

Abstract: Introductory article to the *Cuadernos de Cine Colombiano*. Approach to the debate on the concept of “politics” in the contemporary audiovisual production, and the problems to solve the dilemma of its limits today. The central hypothesis focuses on decentralize the idea of politics beyond the left-right dichotomy. The article refers to the potential uses of the audiovisual as a tool for political action; to the value of the archival material in the writing of recent history, and to the search for new horizons of writing about Colombian audiovisual history beyond canonical discourses.

►1• “Camera and event.

Since its invention, film has seem destined to make history visible. It has been able to portray the past and to stage the present.

We have seen Napoleon on horse back and Lenin on the train. Film was possible because there was history.

Almost imperceptibly, like moving forward on a media strip. The side was flipped, we looked on and have to think: if film was possible, then history too is possible”.

He tomado este fragmento de texto de la narración en *off* de **Videograms of a Revolution**, documental realizado por Harun Farocki con material de archivo sobre la revolución de 1989 en Rumania, que depuso al dictador Nicolás Ceaucescu. Trad. L. F. Ordóñez.

*Cámara y evento. Desde su invención, el cine parece destinado a hacer la historia visible. Ha hecho posible retratar el pasado y escenificar el presente. Hemos visto a Napoleón montando a caballo y a Lenin en el tren. El cine ha sido posible porque existe la historia. Casi imperceptiblemente, como avanzando en una cinta mediática, se ha dado vuelta de cara, miramos y pensamos: si el cine ha sido posible, entonces la historia también es posible*¹.

La noche del 18 de agosto de 1989, un hombre se dirige a una tarima para pronunciar un discurso. Antes de poder articular frase alguna, es gravemente herido por la ráfaga de una metralleta. Ese mismo año, dos dictadores pronuncian su último discurso. El primero será depuesto por un referendo popular motivado por una exitosa campaña televisiva, el segundo será juzgado y asesinado en vivo y en directo, a manos de la fuerza popular que se tomó el poder luego de quince años de opresión. Unos meses antes, un hombre se detiene en frente de un tanque de guerra que intenta detener una protesta. En el medio de estos acontecimientos, en una noche de noviembre, miles de personas se aglomeran frente a un muro de concreto para derribarlo.

Estos eventos tienen algo en común. No solo sucedieron en un año crucial para la historia política contemporánea, sino que además fueron registrados por cámaras de video. Las imágenes en movimiento del asesinato de



■ Fotogramas de **Videograms of a Revolution**, Harun Farocki, 1992.

Luis Carlos Galán, del último discurso de Augusto Pinochet, del asesinato del dictador rumano Nicolás Ceaucescu, de la masacre de Tiananmén y de la caída del muro de Berlín son hoy evidencia irrefutable de los momentos críticos que, hace ya 25 años, le dieron un giro radical a los marcos de referencia con los que la categoría de “lo político” se entendió durante décadas en el contexto internacional. Cada secuencia de imágenes es síntesis, síntoma y presagio del panorama político, tanto del momento y el contexto en que se produjeron como de los años por venir. Ellas son antesala de transformaciones dramáticas en la estructura de las sociedades, prueba fehaciente del declive de sistemas ideológicos o evidencia irrefutable de cómo la tragedia se convirtió en parte esencial de la vida cotidiana de muchos. En nuestro caso, ellas revelan cómo, en uno de los sucesos más traumáticos de la historia reciente, confluyeron la alianza entre el narcotráfico, la política tradicional y el emergente paramilitarismo en una guerra declarada contra la sociedad colombiana y los líderes de oposición durante la década del 80.

Al llegar el fin de la Guerra Fría, el panorama de un sistema bipolar sustentado en las disputas ideológicas del capitalismo versus el comunismo se desdibujó. Las coordenadas se dislocaron. En este sentido, el significado de 1989 en la historia política reciente, tanto en Colombia como a nivel mundial, es uno

de los grandes retos para tratar de definir qué es lo que entendemos actualmente por “político”. No en todos los casos se ha escrito una historia extensa sobre el valor que estas imágenes recogen como fuentes primarias para comprender el pasado en perspectiva. No en todos los casos su significado se ha entendido más allá de una mera ilustración de los hechos que registran. No en todos los casos se han recontextualizado a través de producciones artísticas o ejercicios audiovisuales para cuestionar el alcance de estos hechos². Y 25 años después, el recuerdo vívido de algunas de esas secuencias despierta sensibilidades y tristezas en nuestra memoria como espectadores, pero sobre todo preguntas. Las cámaras, presentes en el lugar de los hechos, registraron los síntomas del cambio en distintos contextos. Para entonces, el video comenzó a cobrar un papel fundamental como herramienta de acción política gracias a la labor de arriesgados camarógrafos y periodistas.

La introducción de tecnologías de video en la televisión colombiana desde el inicio de los años 80 coincide con un período en el que la intensidad del conflicto llegó a uno de sus puntos más críticos. En esa misma década, el rol de los medios de comunicación y, en particular, de la televisión y de la radio fue fundamental en transmitir las noticias de última hora: los múltiples ataques de la guerrilla a la infraestructura;

►2• En este punto hago referencia, desde la producción de cine, a títulos como **Videograms of a Revolution o 1989** (Anders Ostergaard, 2014), ambos documentales de archivo en los que la pregunta por el valor del pasado y, en particular, de momentos cumbres de la historia política de Rumania y Hungría trata de resolverse a partir de una recontextualización de la imagen en movimiento. En la historia de la televisión reciente es importante destacar la realización de la serie chilena **Los 80**, producida por Andrés Wood y dedicada a relatar los años de la dictadura de Pinochet a partir de la historia de una familia de clase media en Santiago. Esta serie utiliza el material de archivo de video como una de sus fuentes fundamentales para presentar el contexto social y cultural que definió la época. En menor medida, la serie colombiana **Escobar, el patrón del mal**, intentó aproximarse a este ejercicio de reactivar la historia de la década. No obstante, el lugar del victimario en el papel protagónico en estos casos ha dejado muchas dudas en la opinión pública sobre la eficacia de la serie para abrir el debate sobre los sucesos de la época.

► **3** • Jacques Rancière. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Chile: Lom, 2009.

► **4** • Michel Foucault. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI; *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1980.

► **5** • Judith Butler. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

► **6** • Christopher Hanlon. “Psychoanalysis and the post-political: an interview with Slavoj Žižek”. *New Literary History*, 32 (1) (invierno 2001). The Johns Hopkins University Press.

el auge y declive de los capos de la droga y su guerra contra la sociedad; los inicios del paramilitarismo; el asesinato de líderes políticos, jueces, un ministro de justicia y tres candidatos presidenciales. Para algunos de estos eventos, existe una huella audiovisual que constituye una evidencia irrefutable de la tragedia.

Esta situación es, por supuesto, tan solo un ejemplo que apuesta aproximarse a la pregunta sobre qué es lo político en el cine y el audiovisual en Colombia. Pero frente a una categoría tan compleja es preciso formular otras cuestiones. ¿Desde cuándo, cómo, dónde, quiénes y qué se hace visible en una imagen que consideramos “política”? ¿Cuáles son los marcos de referencia con los que se ha escrito la historia de los vínculos entre la categoría de “lo político” y la imagen en movimiento en el país? ¿Existen formatos, géneros y lenguajes en los que este problema se expresa mejor que en otros?

Desde luego, encontrar una respuesta absoluta y concreta a este problema es una empresa inabarcable. Tanto la imagen en movimiento como la categoría de “lo político” son, hoy más que nunca, discursos flexibles que pueden ser abordados desde múltiples frentes. Basta con enunciar unos cuantos autores para hacernos a la idea de que este problema ya no está solamente asociado al ejercicio del poder por determinado sistema de gobierno o a las ideologías que por múltiples razones

se sitúan más acá o más allá de la dicotomía izquierdas-derechas, sino a la “distribución de lo sensible” (Rancière³), a la política del cuerpo (Michel Foucault⁴, Judith Butler⁵) o a ciertas perversiones de la ideología que hoy nos pueden hacer pensar en la existencia de una sociedad “post política” (Žižek⁶). Ponerle a un filme la etiqueta de “político”, entonces, ya no corresponde más a la atmósfera exclusiva de la historia política, del cine militante, de las producciones que durante las décadas del 70 y el 80 se identificaron como cine comprometido, o al cine de propaganda oficial.

Hoy, cuando tenemos acceso a un universo infinito de imágenes en movimiento gracias a la era digital, el audiovisual ocupa un lugar cada vez más preponderante en nuestra vida cotidiana. Creamos, compartimos y seleccionamos videos de acuerdo con nuestro criterio individual y accedemos y producimos información a través de la mediación de todo tipo de cámaras (celulares, profesionales, de vigilancia). Los cambios radicales en los regímenes de producción de imágenes durante las últimas tres décadas han puesto en duda cualquier comprensión objetiva que podamos tener sobre lo real. Así, comprender lo político dentro del universo de la imagen en movimiento precisa de un cuestionamiento por el sentido y los significados que corresponden a tan amplia categoría en el siglo XXI. En suma, implica evaluar las herencias que el

pensamiento político del siglo XX ha dejado en nuestro modo de concebirnos como sujetos, inmersos en diversas dinámicas de relaciones de fuerza y poder, tanto en la manera en la que nos relacionamos con los sistemas de gobierno a los que pertenecemos como en los modos en que nos definimos como ciudadanos en nuestros espacios más íntimos. En 1977, Michel Foucault ya anticipaba algunos de los giros radicales que el dominio de la política empezaría a tomar en la producción académica en los años posteriores, cuando estaban “por inventar[se] las estrategias que permitirán a la vez modificar estas relaciones de fuerza y coordinarlas de forma tal que esta modificación sea posible y se inscriba en la realidad. Es decir, el problema no es exactamente definir una ‘postura’ política, sino imaginar y hacer que existan nuevos esquemas de politización”⁷.

Así, las metodologías, herramientas epistemológicas y afectos con los que los autores del presente número de *Cuadernos de cine colombiano* nos acercamos al tema son producto de los ecos de procesos históricos y problemas políticos que aún resuenan, a veces con estridencia, en nuestra vida cotidiana y nos definen como ciudadanos, investigadores, realizadores o espectadores. Este intento por desplazar los límites de las coordenadas a partir de las cuales establecemos conexiones entre lo político y el audiovisual responde además a la urgencia de incorporar al debate



📺 Asesinato de Luis Carlos Galán filmado por su camarógrafo. Fuente: YouTube, subido por usuario anónimo.

los discursos de género y de lesbianas, gays, bisexuales, transexuales e intersexuales (LGTBI); el audiovisual comunitario y la lucha de las poblaciones por hacerse visibles; los estudios sobre el cuerpo; el análisis del impacto de las políticas públicas que involucran al cine a partir de fuentes primarias tanto audiovisuales como impresas; y el conflicto armado como un problema de larga duración cuya arqueología audiovisual pueda extenderse al estudio de otras fuentes, como la televisión, el material de archivo y el audiovisual producido tanto por las víctimas como por los victimarios⁸.

El lector encontrará que estas problemáticas están agrupadas alrededor de tres ejes: *disidencias*, *transgresiones* y *resistencias*.

► **7** • Michel Foucault. “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”. En *Microfísica del poder*, op. cit., p. 159.

► **8** • En la última década, el trabajo del Centro Nacional de Memoria Histórica ha fomentado la producción audiovisual por parte de comunidades de víctimas a lo largo y ancho del país. Proyectos como “Alfabetización digital” son una muestra del trabajo en red en el que las comunidades han tomado la cámara para presentar su versión de la historia del conflicto. Por otro lado, una exploración de los canales de YouTube y la página Web creada por las FARC en el marco de los presentes diálogos

de paz es una muestra contundente de cómo la versión de los victimarios se sustenta en la producción de imágenes (videoclips, comunicados, mininoticiarios) que justifican el accionar guerrillero.

► **9**• Algunos ejemplos: Enrique Pulecio. “Cine y violencia en Colombia”. Catálogo de la exposición *Arte y Violencia en Colombia desde 1948*. Álvaro Medina (ed.). Bogotá: Museo de Arte Moderno, Norma, 1999, pp. 152-183; Alejandra Jaramillo. “Nación y melancolía: narrativas de la violencia colombiana 1995-2005”. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006; Juana Suárez. “Cine y violencia en Colombia, claves para la construcción de un discurso filmico”. En *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes*. Bogotá: XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado, Museo Nacional de Colombia, 2008, pp. 87-108; *Síntesis de contienda. Producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana, Vervuert, 2010; Geoffrey Kantaris. “El cine urbano y la tercera violencia colombiana”. *Revista Iberoamericana*, 74 (223) (abril-junio 2008), pp. 455-470.

Estos ejes operan como aglomerantes en torno a una pregunta particular sobre el tema que nos concierne, pero no son categorías mutuamente excluyentes. Al contrario, muchos de los problemas estudiados por los autores son transversales, dialogan y se conectan entre sí: son múltiples las referencias al problema de la representación de la realidad, a la noción del “otro”, a la visibilidad de poblaciones invisibilizadas y al cuerpo como actor político. En menor o en mayor medida, algunas de estas problemáticas corresponden a las transformaciones recientes en la organización de los movimientos sociales y la inclusión de las mal llamadas “minorías” en el discurso político colombiano a partir de la Constitución de 1991.

Así, “lo político, la política y las políticas” confluyen, interactúan y entran en conflicto a lo largo de los artículos que componen el presente número de *Cuadernos de cine*. La presentación de unos ejes temáticos que obedecen a conceptos concretos no es un intento por imponer unas categorías de análisis estables; al contrario, es más bien una provocación al disenso, como un arma potencial para dar paso a nuevas interpretaciones del problema dentro del campo de los estudios sobre el audiovisual colombiano. La propuesta editorial está abocada a encontrar, de hecho, un campo minado de “disidencias, resistencias y transgresiones”, en vez de uno de “consensos, capitulaciones y costumbres”.

En el caso colombiano, una aproximación inicial al tema advertirá sobre los lugares de enunciación a partir de los cuales se han escrito estos vínculos, donde al proceso transversal de la historia del conflicto armado se suman las dinámicas propias de la Guerra Fría, la ideología detrás del cine militante y la producción documental en el Frente Nacional. Así, “lo político” ha estado durante mucho tiempo limitado al estudio de ciertas décadas y problemáticas particulares, que se han constituido tanto en discursos canónicos como en presencias ineludibles en casi cualquier publicación sobre imagen en movimiento en el país. Particularmente, este problema ha estado atravesado por dos áreas predominantes de estudio: por un lado, el área de la producción de cine durante las décadas del 60 y 70, influenciada por la dinámica ideológica que caracterizó la Guerra Fría y el impacto de los distintos matices del Nuevo Cine Latinoamericano en la obra de los realizadores colombianos; y por otro, el área de las reflexiones sobre las películas que se aproximan a la historia de La Violencia bipartidista de las décadas del 40 y 50 o al impacto del narcotráfico en la violencia urbana en las películas de sicarios y al caso particular de la obra de Víctor Gaviria. La profusa producción académica en ambos frentes⁹, si bien es pertinente, es también una invitación a preguntarse por los horizontes de sentido que



The Act of Killing, Joshua Oppenheimer, 2012.

una categoría tan amplia como la del estudio de la historia política del país en relación con la producción audiovisual pueda tener en el contexto contemporáneo.

Intentando tomar una distancia crítica frente a estos clásicos abordajes, el objetivo de esta publicación no es presentar respuestas concretas. Todo lo contrario, los artículos que componen esta edición de *Cuadernos de cine* presentan diferentes perspectivas de análisis sobre el tema y se preguntan por el sentido del problema en el pasado, ya sea remoto o cercano, tratando de evaluar el papel que el audiovisual ha ocupado en la historia política del país como documento, reflexión y reflejo de estos procesos. Además, por las consecuencias que tiene la ejecución de políticas públicas —tanto desde la cultura como desde las comunicaciones y las tecnologías de información y la

comunicación (πic)— en el accionar político de los ciudadanos, que cada vez más utilizan el audiovisual como herramienta de ejercicio de sus derechos. Este texto es una invitación al debate sobre los temas, procesos y conceptos que los investigadores en cine y audiovisual en Colombia consideran (o no) como parte del universo de “lo político”.

A lo largo de las siguientes páginas, el documental como objeto reiterado de análisis por parte de los autores deja entrever cómo, en el contexto contemporáneo, la riqueza de este lenguaje ha posibilitado lecturas críticas de la realidad que no han tenido la misma resonancia en el cine argumental de la última década. El uso de material de archivo, la animación y la arriesgada estrategia de incorporar a los victimarios dentro de la representación de la realidad a la que apuesta este formato son

► **10** • Joshua Oppenheimer. “Impact of **The Act of Killing**”. En línea.

En 2014, el director norteamericano estrenó la secuela de su película de 2012, **The Look of Silence**, donde retoma el debate abierto por la producción de **The Act of Killing** para mostrar el punto de vista de las víctimas. Luego de dirigir esta producción, Oppenheimer tiene prohibido regresar a Indonesia.

algunos de los elementos que caracterizan al documental hoy, como una herramienta de accionar político que cada vez cobra mayores significados.

En el contexto internacional, por ejemplo, producciones recientes como **The Act of Killing** (Joshua Oppenheimer, 2012) son prueba de su eficacia como instrumento de denuncia de un estado de cosas que se ha tornado insoportable. El trabajo de Oppenheimer, que registra la vida sin remordimientos de algunos miembros de los escuadrones de la muerte en Indonesia durante el régimen de Suharto, ha puesto sobre la mesa el debate acerca de la necesidad de conocer la versión de los victimarios para dimensionar la magnitud de hechos criminales que se mantienen en la impunidad.

*Durante mucho tiempo, el gobierno de Indonesia ignoró a **The Act of Killing**, esperando que desapareciera. Cuando el film fue nominado a un premio de la Academia, el presidente de Indonesia reconoció que el genocidio de 1965 era un crimen contra la humanidad, y que Indonesia necesita un proceso de reconciliación —pero a su ritmo—. Aunque esto no fue una apología a la película, lo increíble es que representa una confrontación cara a cara con el gobierno: hasta entonces, este sostenía que los asesinatos eran heroicos y gloriosos¹⁰.*

A este documental le antecede la obra del cineasta Rithy Panh, S-21: **La máquina de matar** (2003), en la que las víctimas del *Khmer Rouge*

en Camboya confrontan a sus victimarios, activando memorias reprimidas con la ayuda de material de archivo que el mismo régimen de Pol Pot creó para registrar el proceso de aniquilación sistemática que condujo durante la década del 70. La obra de Panh alcanzó en 2013 un punto culminante con **The Missing Picture** (2013). Allí el director, una víctima más del régimen, a falta de una secuencia de imágenes en movimiento que evidenciara la dramática situación que tuvo que enfrentar en los campos de trabajo forzado, recrea con figuras de arcilla el hambre, la enfermedad, la pérdida y el dolor al que millones de personas fueron sometidas durante los años de la Kampuchea democrática.

Ejemplos más cercanos, como **La toma** (Miguel Salazar y Angus Gibson, 2011) o **Cesó la horrible noche** (Ricardo Restrepo, 2013), son ejercicios de activación de material de archivo para reflexionar sobre episodios de la historia política colombiana que, aunque reconocidos como cruciales, no son aún casos cerrados en este círculo vicioso de violencias que afectan nuestra vida cotidiana. Estas películas no apelan a la descripción de procesos “macro”; al contrario, indagan en el rincón de los afectos personales. En ellas, la violencia se formula como un problema íntimo y familiar en el que las memorias individuales se presentan como sintomáticas de un trauma colectivo, tanto en las imágenes a color del

contexto que enmarca los sucesos del 9 de abril de 1948 en el documental de Restrepo, como en los testimonios de las víctimas de los once desaparecidos del Palacio de Justicia en noviembre de 1985 y en los contrapuntos entre la historia oral y el material de archivo de televisión que documenta el evento.

Por todo lo anterior, en este volumen de *Cuadernos de cine* debemos reconocer de entrada una gran ausencia: el cine de ficción. Este vacío no es una omisión deliberada, sino ante todo una infortunada coincidencia. El incremento de la producción de cine argumental durante la última década en el país, especialmente después de la Ley de Cine de 2003, no ha venido de la mano de un corpus crítico de investigaciones en las que el problema de la imagen y lo político —condicionada en varias ocasiones por los parámetros de las leyes y convocatorias que fomentan la realización audiovisual— se estudien en profundidad.

La historia reciente del conflicto —en películas como **La sombra del caminante** (Ciro Guerra, 2004), **Los colores de la montaña** (Carlos César Arbeláez, 2010), **Retratos en un mar de mentiras** (Carlos Gaviria, 2009), **El páramo** (Jaime Osorio, 2012), **Pequeñas voces** (Jairo Carrillo, 2010), **Porfirio** (Alejandro Landes, 2012) o **La sirga** (William Vega, 2012)— ha sido objeto de artículos aislados¹¹ que aún están a la expectativa de entrar en diálogo con otras fuentes y de conocer los



Liberales corriendo por las calles el 9 de abril de 1948. **Cesó la horrible noche**, Ricardo Restrepo, 2013.

siguientes pasos en la obra de sus realizadores. Otras cuestiones políticas, como las relacionadas con la representación de la población afrodescendiente —en películas como **Chocó** (Jhonny Hendrix, 2012), **El vuelco del cangrejo** (Óscar Ruiz Navia, 2009) o **La playa D.C.** (Juan Andrés Arango, 2012)— y el uso de actores naturales en la mayoría de los largometrajes de ficción recientes, conforman algunos de los temas que precisan de un debate académico. En este sentido, es importante indagar por las huellas, cercanas y remotas, que permitan iniciar la escritura de una arqueología del audiovisual en donde el problema de representar al “otro” se manifiesta con distintos matices. Algunos ejemplos, como **Tierra amarga** (Roberto Ochoa, 1963), son indicios de una mirada crítica hacia los

► **11** • Cabe citar algunos textos: Pedro Adrián Zuluaga. “La(s) violencia(s) reenfocada en el cine colombiano”. *Tierra en Trance*, 14 (diciembre 2014); “A propósito de ‘La Sirga’”, película de William Vega: Noche y niebla”. Razonpublica.com, 10-9-2012; Manuel Silva. “Retratos en un mar de mentiras: La tierra y la memoria”. *Revista Visaje* (noviembre 2012); Jerónimo Rivera y Sandra Ruiz. “Representación del conflicto armado en el cine colombiano”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65 (2010), pp. 503-515; Luisa Fernanda Ordóñez. “La historia impronunciable: conflicto armado y y cine colombiano después de la Ley de Cine”. *HistoriK*, 3 (8) (junio-septiembre 2013).



▣ Hombre cantando una mejorana, en **Cantos y danzas de vida y muerte** de la serie **Yuruparí**, Gloria Triana y Jorge Ruiz, 1983.

códigos en los que se inscribe la representación de la población afrocolombiana, en este caso, en el espacio de la explotación minera en el Chocó. Mucho más lejos, la presencia del lenguaje documental en la televisión colombiana para señalar la diversidad y problemáticas de las poblaciones, en casos como **Yuruparí** (Gloria Triana y Jorge Ruiz, 1983-1989) y **Travesías** (Alfredo Molano, 1993-1995), merecen un estudio extenso desde el lugar que estas producciones representan en la historia del audiovisual colombiano, como documentos de procesos históricos cuyas huellas siguen siendo palpables en la cotidianidad de las comunidades.

Disidencias

En este *Cuaderno*, el eje de disidencias es una propuesta formulada desde la escritura de la historia como problema metodológico. Los artículos que conforman este eje, escritos por historiadores, tienen el propósito de abrir el debate sobre las posibilidades que ofrece el estudio de la historia política del país en relación con el cine. Por ejemplo, aquí se analiza cómo la década del 30 y el período de Hegemonía Liberal se caracterizó por la definición de una política cultural en diálogo activo con los presupuestos de la Revolución Mexicana y la República española. El artículo de Yamid Galindo, “Referencias y contactos internacionales en el cine del proyecto educativo y cultural de la República Liberal, 1930-1946”, es un estudio detallado de las fuentes impresas que dan cuenta de estas conexiones, desde el punto de vista de la descripción del lugar que el cine alcanzó a ocupar dentro de la formulación de la política pública de educación durante los gobiernos liberales de la primera mitad del siglo XX. La selección de esta aproximación al cine por fuera del marco de análisis de la imagen en movimiento se sustenta en la importancia de acercarse al estudio de otro tipo de fuentes primarias que, en este caso, actúan como sustitutas de los pocos rastros que han quedado del cine producido en esas décadas. En suma, se

sugiere la importancia de analizar las transformaciones en la historia política del país a la luz de las influencias que otras corrientes internacionales de pensamiento político tuvieron en la producción cultural del país.

En su más reciente libro, el crítico de cine Pedro Adrián Zuluaga estudia el problema del canon en la escritura de la historia del cine colombiano. Allí, el autor se refiere a la década del 70 como un período en el que “las líneas ideológicas parecen definir con mayor claridad lo que sería una razón de peso y una justificación adicional sobre por qué situar la discusión sobre la noción de cine nacional en esta década”¹². Los 70, definidos en la historia del país por un modelo de democracia restringida que tomó forma con el Estado de sitio que imperó durante el Frente Nacional, enmarcan una de las producciones más ricas y, por ende, más referenciadas de la historia del cine en el país. Hasta ahora, esta es y ha sido “la década” en que es posible sacar más provecho de la discusión sobre la categoría de lo político. Con el tiempo, nos hemos acostumbrado a que en cualquier publicación relacionada con cine colombiano aparezca un lenguaje de códigos comunes: sobreprecio, Grupo de Cali, Rodríguez y Silva, Tercer cine son algunas de las expresiones que tanto los autores como los curiosos lectores esperamos encontrar en este tipo de textos. Pero cuarenta años de transformaciones políticas

que, para bien o para mal, han definido la historia contemporánea del país y que se han reflejado en un número no despreciable de producciones audiovisuales demandan un desplazamiento del centro de atención hacia otras décadas, otros problemas y otros autores.

Esa zona de comodidad en que se ha convertido el estudio de la producción cultural de oposición en el escenario político, dividido entre izquierdas y derechas durante las décadas del 60 y 70, debe su estabilidad a dos factores. Primero, al lugar preponderante que la crítica ha jugado en la escritura de la historia del cine colombiano, que, gracias a la timidez con la que los historiadores en Colombia se han aproximado al audiovisual como fuente primaria, ha sido el eje transversal en torno al cual se concibe la historiografía del cine en el país, en muchos casos sustentada casi exclusivamente en fuentes secundarias. El segundo factor es el acceso a las fuentes: varios de los autores hoy considerados canónicos han llevado a cabo a lo largo de los últimos años procesos de intervención, gestión y divulgación de sus archivos audiovisuales, gracias a iniciativas individuales y, en algunos casos, al respaldo institucional de entidades gubernamentales, como es el caso de la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva, Luis Ospina y del fotógrafo Eduardo Carvajal.

► **12** • Pedro Adrián Zuluaga. *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá: IDARTES, Cinemateca Distrital, 2013, p. 45.

► **13** • Bill Nichols. *Engaging Cinema. An Introduction to Film Studies*. Trad. L. F. Ordóñez. Nueva York: Norton, 2010, p. 323.

► **14** • Georges Didi Huberman. “¿Cómo abrir los ojos?”. En *Harun Farocki: Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013, p. 13.

Si bien el valor de las producciones de estos autores es crucial para la comprensión de la historia del cine colombiano en la segunda mitad del siglo XX, regresar al canon como objeto de análisis demanda una mirada crítica por parte de quienes decidan indagar sobre el tema. Los valores del contexto de la Guerra Fría a la luz de los códigos con los que se define la categoría de cine comprometido; la cuestión de la vigencia o la obsolescencia de los ideales que defendía en relación con las transformaciones políticas recientes; la reacción del cine frente a las relaciones de poder; su papel como agente de cambio, y un análisis profundo de la producción oficial a la que se opone, son algunas de las cuestiones que merecen atención. De hecho, “no hay garantía de que determinada obra va a tener un efecto específico o generar una respuesta determinada. No hay garantía [de] que ella continuará teniendo el mismo efecto con el paso del tiempo, en diferentes lugares y con diferentes audiencias”¹³. El valor de estas películas persiste a lo largo de los años, pero debemos abrir la posibilidad a que sus interpretaciones sean subvertidas.

El artículo de Isabel Restrepo, “Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional”, puede ser un ejemplo de una mirada alternativa a la mencionada época, desde el punto de vista del análisis sobre la producción oficial a la que el cine de

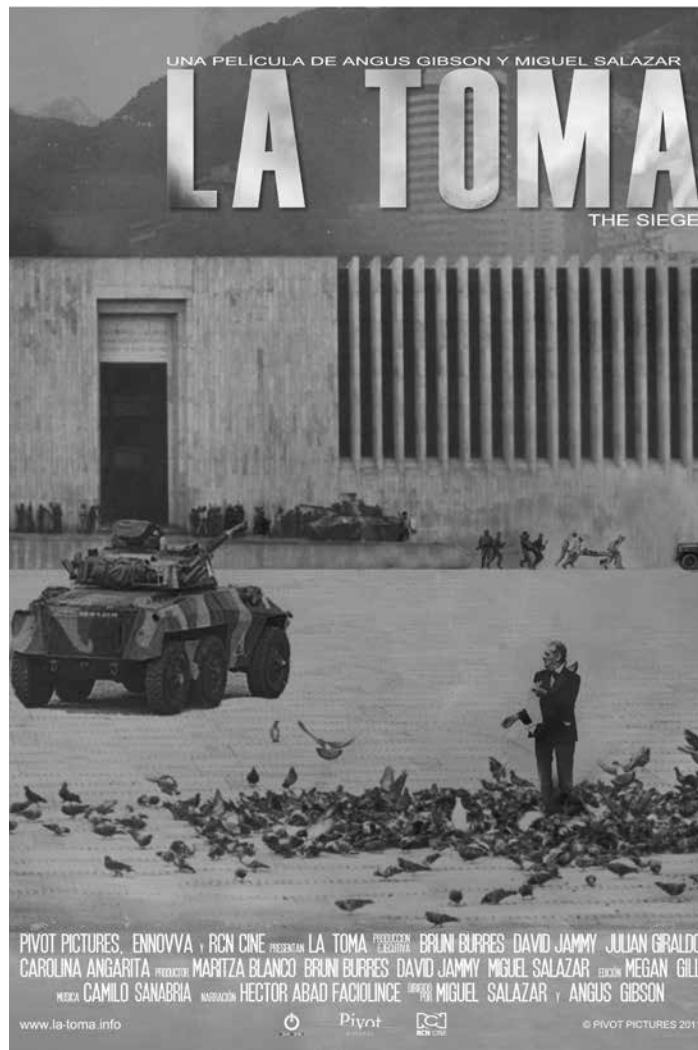
oposición intentó confrontar. La realización de un cine crítico en los 60 y 70 cobró especial sentido por el aparente descaro con que la política cinematográfica institucional representaba su versión del progreso y el cambio social a través de las imágenes en movimiento. A modo de contrapunto, el texto de Restrepo pone en tensión la representación de la realidad nacional entre la producción de las imágenes estatales y la del cine de oposición. “Es especialmente absurdo intentar descalificar algunas imágenes bajo el argumento de que aparentemente han sido ‘manipuladas’¹⁴. Esta manipulación es un potencial campo de estudio. La historiografía del cine colombiano ha utilizado el carácter cuestionable del cine abiertamente oficial, en términos tanto de calidad como de contenido, más como una estrategia retórica para presentar el trabajo del cine de los autores canónicos que como un análisis detenido que defina especialmente frente a qué se revelaban.

Transgresiones

Si bien hay que asumir con ojo crítico la reiterada referencia de nuestra historia audiovisual al conflicto armado, no está de más subrayar que hay una razón con peso suficiente para seguir retornando al tema: este es un proceso no superado cuyas secuelas permanecen, se replican y mutan constantemente

en el acontecer nacional. El gran problema es preguntarnos qué tanto nos hemos acostumbrado a ello y cómo esta aparente inmunidad que nos caracteriza afecta la producción académica sobre el tema.

Como se anotó previamente, el problema de la violencia ha sido estudiado recurrentemente en la historia del cine colombiano con respecto a los momentos particulares de La Violencia bipartidista y al fenómeno de los sicarios y la violencia urbana. Esta sección de *Cuadernos de cine*, por ende, busca proponer un diálogo abierto que transgreda estas barreras y que se abra al espectro del audiovisual como término ampliado. Por ello, los trabajos de los autores que escriben aquí van más allá del cine como objeto de análisis e incluyen ejemplos de relatos periodísticos o de producciones audiovisuales realizadas por las víctimas. El sentido de esta apuesta es extender las posibilidades de diálogo entre distintas fuentes visuales sobre el conflicto, con el objeto de elaborar análisis más profundos sobre el tema. La consabida sobreexposición de imágenes a la que hemos estado acostumbrados por décadas no ha venido inmediatamente acompañada de reflexiones extensas y recurrentes, sino, más bien, coyunturales y episódicas sobre los problemas concretos que acarrea presenciar la violencia en imágenes, como un elemento casi natural de nuestra vida diaria.



► Afiche de **La toma**, Miguel Salazar y Angus Gibson, 2011.

► **15** • Es importante anotar, además, que este no es un fenómeno aislado de la producción audiovisual. En la literatura, textos como *El olvido que seremos*, de Héctor Abad Faciolince; *El gato y la madeja perdida*, de Francisco Montaña, sobre el exterminio de la Unión Patriótica, y, recientemente, la novela gráfica *Los once*, del colectivo Sharpball, sobre los desaparecidos del Palacio de Justicia, son evidencia de que los lugares de enunciación sobre la historia política colombiana desde la producción cultural se han abocado progresivamente a las reflexiones sobre la década del 80.

Múltiples capas de eventos, agentes y versiones de la historia colisionan en la disputa por establecer la “verdad”. Muchos capítulos de ella aún están pendientes de resolverse, más aún cuando procesos judiciales en curso no han dado la última palabra sobre hechos transcurridos hace décadas, como el asesinato de Luis Carlos Galán, los desaparecidos del Palacio de Justicia o la muerte de Jaime Garzón. En esta complejidad, caracterizada por un estado de crisis permanente, es importante preguntarse por el rol que las fuentes audiovisuales tienen en la escritura de la historia del conflicto armado y por cómo el acceso o la restricción a las mismas afecta o contribuye a este proceso. Mientras algunas huellas de la violencia de las últimas décadas pueden rastrearse en instituciones oficiales o en archivos de televisión, su visibilidad sigue estando limitada por las estrategias de contextualización y acceso a este material. En suma, la producción de contenido audiovisual, hoy en manos de fuentes tanto oficiales como no oficiales, víctimas, victimarios y ciudadanos comunes y corrientes, presenta un reto enorme a la hora de abordar el tema de la violencia como categoría canónica en la historia del audiovisual colombiano.

El papel preponderante que la violencia juega en el escenario político colombiano hace necesaria una continua reflexión tanto académica como audiovisual sobre el tema.

Su condición omnipresente no implica que sea un tema ya superado; al contrario, es un trauma que retorna continuamente, ya que sus secuelas son innumerables. Las leyes promulgadas con respecto al tema han puesto en la mesa el debate sobre los procesos que desencadenaron el paramilitarismo, el asesinato de líderes políticos y el narcotráfico en la década del 80. Un archivo del conflicto televisado de la época está aún pendiente de ser estudiado, a la luz de las producciones recientes que, como **Escobar: el patrón del mal**; **Crónicas de un sueño** y **Los tres caínes**, despertaron sendas polémicas en la esfera de la opinión pública sobre cómo se definían en ellas los roles de los actores políticos que participaron en cada contexto. Este fenómeno de reactivación de la memoria del conflicto de las últimas tres décadas¹⁵, si bien está sesgado por las estrategias comerciales de la producción televisiva, en el caso de los canales privados, y por la posición política de las directivas del canal público (sin comentar aquí la calidad cuestionable de las series), merece la atención de los investigadores de la imagen en movimiento en Colombia.

Así, poner en palabras escritas esta problemática tiene sentido en cuanto términos como “víctimas”, “victimarios” y “masacres”, entre tantos otros, se han instalado en nuestro discurso sobre la actualidad del conflicto y han tomado forma progresivamente en las

imágenes en movimiento. Es importante cuestionar, por ejemplo, los puntos de encuentro entre la promulgación de la Ley de Cine de 2003, la Ley de Justicia y Paz de 2005 y la Ley de Víctimas de 2011. Las dos últimas han abierto la caja de Pandora, por cuanto el universo conceptual para definir a las víctimas y victimarios no ha podido ser aún delimitado.

Los artículos que conforman este eje se acercan al problema de la producción de imágenes en el marco del conflicto armado desde aproximaciones que les deben más a la filosofía y a la teoría política que a los estudios sobre cine. En este punto, el análisis del audiovisual opera de manera inversa: el objetivo de los autores no es precisamente estudiar la influencia del conflicto en la producción de imágenes, sino develar como esta última ejerce un papel decisivo en la definición de actores políticos y circunstancias concretas. En estos casos, la imagen es transgresora, en cuanto su función de documentar la realidad se ve alterada o viciada por los propósitos de sujetos particulares y no constituye una huella de lo que sucedió, sino que se inserta en el dominio mismo de la política.

En el caso del artículo “Dar la voz, dislocar la imagen: la visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo”, de Juan Carlos Arias, el objetivo es hacer hincapié en los modos en los que el estatus de víctima se ha hecho visible en la última década, gracias en

gran parte a las diversas producciones audiovisuales que aluden a ella. La víctima como sujeto y como categoría aún está atada a una condición de fragilidad que se relaciona con el sufrimiento y el duelo, tanto como con los marcos jurídicos que la enuncian y la actualidad política que condiciona sus interpretaciones. Así, la imagen se constituye en un campo de batalla, librada por un espacio dentro del conflicto como categoría discursiva. Hacerse visible es una posibilidad de romper el silencio respecto de los privilegios que otorga la definición de algunos actores políticos a expensas de otros o puede ser una estrategia para prolongarlo. En este orden de ideas, Arias presenta un análisis que incluye algunas de las producciones recientes del Centro de Memoria Histórica, a la par con ejemplos de algunos trabajos recientes de artistas contemporáneos, como Clemencia Echeverri o Juan Manuel Echavarría. En suma, su reflexión sobre “lo político” se extiende al universo de posibilidades que la presentación de la víctima a través de la imagen en movimiento tiene en otros contextos, como en el caso del cine brasileiro.

Claudia Salamanca, en “Cuatro imágenes de falsos positivos”, se aproxima al problema de la visibilidad de las víctimas a partir de un análisis detallado de la función que ocupó la producción de imágenes de los “falsos positivos” como evidencia de una estrategia



► **16** • Alisa Lebow. *Framing Conflict, en Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Columbia University Press, 2012, p. 58.

militar que pretendió demostrar las acciones del ejército como un logro, a expensas de la vida de muchos jóvenes de bajos recursos. Salamanca realiza una disección de la imagen como problema político, en el que la puesta en escena de una versión de los hechos se constituye como la prueba reina de la política pública de Seguridad Democrática. Las conexiones de este episodio de nuestra historia reciente con la producción audiovisual que este desencadenó y la lucha de la memoria oral por convertirse en evidencia del crimen son algunas de las hipótesis presentadas por la autora.

Resistencias

Números anteriores de *Cuadernos de cine colombiano* se han dedicado a algunos de los temas que los autores tratan en esta sección. Los dos tomos dedicados al cine y al video indígena, por ejemplo, se detuvieron en el análisis del problema de la representación de la población en manos de actores externos y de las mismas comunidades. En los análisis propuestos se hizo evidente “la reproducción de relaciones de poder sistémicas y las jerarquías de control que el marco de la cámara pretende o intenta negar¹⁶”, en los casos de la intervención del Estado, o el uso de la misma como instrumento clave para la representación de las comunidades sobre sí mismas.

En esta sección se reitera la idea introducida previamente sobre el lugar de la imagen como campo de batalla para la producción de discursos sobre el lugar del sujeto en el dominio de lo político. No obstante, en este caso nos desplazamos del relato del conflicto armado, para relacionar este problema con el audiovisual producido por poblaciones cuya representación política también sigue constituyendo una lucha: en las comunidades afrocolombianas, tanto como en la población LGBTI, el audiovisual es una herramienta de resistencia civil, de ejercicio de derechos políticos, hasta el punto de constituirse en una rebelión desde la esencia misma del cuerpo como actor político.

Este eje se titula “resistencias” porque desde la acción política estas agrupaciones constantemente abogan por definir las coordenadas desde las cuales sus miembros se definen como sujetos políticos. El artículo “Luchas de representación: notas sobre imagen y política”, de Camilo Aguilera, se acerca al problema de la representación de las comunidades afrodescendientes en el panorama del video comunitario. Allí, el autor analiza en retrospectiva el impacto que algunos procesos históricos de larga duración han tenido en la desaparición progresiva del capital simbólico de varios grupos poblacionales en el país, debido a las distorsiones mediadas por un discurso que tiende a



■ **The Act of Killing.**

caracterizarlos como “otros”. Aguilera retrocede hasta el pasado colonial para explicar cómo la imagen se ha constituido en un territorio de disputa para delimitar el régimen simbólico y visual de las comunidades marginadas. El papel que la cultura popular juega en los problemas identitarios de estas poblaciones, su relación con el cuerpo y sus conexiones con los medios audiovisuales lo estudia el autor en profundidad para dar cuenta de la importancia de estos últimos en la reflexión que las comunidades tienen sobre ellas mismas y en la *guerra de imágenes* que tiene lugar alrededor de esta problemática.

El contexto de producción audiovisual en el marco de la población LGBTI es uno de los

aspectos en que la Cinemateca Distrital ha sido pionera. El Ciclo Rosa, que cumple ya más de una década, se ha encargado de abrir el espacio para visibilizar y romper el silencio sobre los distintos retos y tabúes que orbitan alrededor de esta comunidad, no solo desde el punto de vista de su inclusión dentro del debate político, sino además como un tema que ya merece ocupar un espacio dentro de los análisis sobre la producción audiovisual colombiana de la última década. El audiovisual LGBTI es una reacción inmediata a la “ideología heterosexual dominante”¹⁷ y un indicador de los rasgos de nuestra sociedad, de nuestras posturas políticas y de los vínculos que establecemos en nuestra vida cotidiana entre la esfera pública y la esfera privada.

► **17** • Nichols. *Engaging Cinema*, op. cit., p. 362.

► 18 • Hannah Arendt. *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós, 1997, p. 49.

El sentido de incluir este tema dentro de la categoría de “lo político” en el audiovisual colombiano va mucho más allá de abogar por la representación de esta población dentro del campo y hace hincapié en la importancia del arte como fuerza transformadora del contexto, desde la pregunta esencial del sujeto mismo, su individualidad y el reconocimiento de su cuerpo a través de la imagen. En “Conversación al Borde”, Alejandro Jaramillo entrevistó a Claudia Corredor y a Ana Lucía González, fundadoras de Al Borde Producciones, un colectivo audiovisual que reconoce el inmenso vacío que existe para el debate de género en las imágenes en movimiento. Ellas resisten y desobedecen desde el momento en que su cuerpo se convierte en el actor político por excelencia en sus videos: combaten el prejuicio, pero invitan al diálogo. Los ejemplos

■ The Act of Killing.



citados en la entrevista son una confrontación abierta que sugiere reevaluar nuestras coordenadas sobre lo que entendemos por político, desde una cuestión completamente personal. Ya lo dijo alguna vez Hanna Arendt:

... esos prejuicios, que nos son comunes a todos, representan por sí mismos algo político en el sentido más amplio de la palabra: no tienen su origen en la arrogancia de los intelectuales ni son debidos al cinismo de aquellos que han vivido demasiado y han comprendido demasiado poco. No podemos ignorarlos porque forman parte de nosotros mismos y no podemos acallarlos porque apelan a realidades innegables y reflejan fielmente la situación efectiva en la actualidad y sus aspectos políticos [...]. Pero estos prejuicios no son juicios. Muestran que hemos ido a parar a una situación en que políticamente no sabemos—o todavía no sabemos— cómo movernos¹⁸. ■

Referencias

Arendt, Hannah. *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós, 1997.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Foucault, Michel. “Las relaciones de poder penetran en los cuerpos”. En *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1980.

———. *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta, 1980.

———. *Vigilar y castigar, nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hanlon, Christopher. “Psychoanalysis and the post-political: an interview with Slavoj Žižek”. *New Literary History*, 32 (1) (invierno 2001). The Johns Hopkins University Press.

Huberman, Georges Didi. *¿Cómo abrir los ojos?* En Harun Farocki: *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

Jaramillo Morales, Alejandra. *Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995- 2005)*. Bogotá:

Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006 [*Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 183 (724) (marzo-abril 2007), pp. 319-330. En línea].

Kantaris, Geoffrey. “El cine urbano y la tercera violencia colombiana”. *Revista Iberoamericana*, 74 (223) (abril-junio 2008), pp. 455-470.

Lebow, Alisa. Framing Conflict. En *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Columbia University Press, 2012.

Nichols, Bill. *Engaging Cinema. An Introduction to Film Studies*. Nueva York: Norton, 2010.

Oppenheimer, Joshua. Impact of The Act of Killing. En línea (11-11-2014): www.thelookofsilence.com

Ordóñez, Luisa F. “La historia impronunciable: conflicto armado y cine colombiano después de la Ley de Cine”. *HistoriK*, 3 (8) (junio-septiembre 2013). Revista Virtual de Investigación en Historia, Arte y Humanidades. En línea.

Pulecio, Enrique. “Cine y violencia en Colombia, 1999”. En Álvaro Medina (ed.), *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, Norma, 1999, pp. 152-183.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Chile: Lom, 2009.

Rivera, Jerónimo y Sandra Ruiz. “Representación del conflicto armado en el cine colombiano”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 65 (2010), pp. 503-515. En línea.

Silva, Manuel. “Retratos en un mar de mentiras: La tierra y la memoria”. *Revista Visaje* (noviembre 2012). En línea.

Suárez, Juana. “Cine y violencia en Colombia: claves para la construcción de un discurso fílmico”. En *Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano*. Memorias II Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado.

Investigaciones recientes. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008.

———. Sitios de contienda. *Producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Iberoamericana / Frankfurt am Main: Vervuert, 2010.

Zuluaga, Pedro Adrián. “A propósito de ‘La Sirga’, película de William Vega: Noche y niebla”. *Razonpublica.com*, 10-9-2012. En línea.

———. *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Idartes, Cinemateca Distrital, 2013.

———. “La(s) violencia(s) reenfocada en el cine colombiano”. *Tierra en Trance*, 14 (diciembre 2014). En línea.





Referencias internacionales en el cine del proyecto educativo y cultural de la República Liberal, 1930-1946

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 23-2015 NUEVA ÉPOCA

Referencias internacionales en el cine del proyecto educativo y cultural de la República Liberal, 1930-1946¹

Por Yamid Galindo Cardona

Palabras clave: Historia del Cine, Cine Educativo, Pedagogía, República Liberal, Colombia.

Resumen: Durante la República Liberal 1930-1946, el Estado colombiano implementó un proyecto educativo y cultural enfocado a disminuir los altos índices de analfabetismo. Algunas regiones del país experimentaron jornadas donde el cine, la música y el libro, servían de ejes cohesionadores en un plan ambicioso con éxitos relativos. En el caso del cine, Colombia tuvo como referentes las experiencias de México con sus *misiones culturales* durante su proceso revolucionario; y España a través de las *misiones pedagógicas* en la Segunda República. El artículo, además de una polémica en el Departamento de Instrucción Pública de Cundinamarca con respecto a la relación cine-pedagogía, muestra el uso del cinematógrafo desde la Biblioteca Nacional de Colombia en un contexto histórico relevante donde entra en el escenario de los usos políticos a través del documental institucional.

Keywords: History of cinema, Educational cinema, Pedagogy, Liberal Republic, Colombia.

Abstract: During the Liberal Republic (1930-1946), Colombian state implemented an educational and cultural project focused on reducing the high illiteracy levels. Some regions of the country experienced events where cinema, music and books worked as cohesion axes inside an ambitious plan with relative success. In the case of cinema, Colombia had as model the experiences of Mexico with its cultural missions during the revolutionary process, and Spain with the Second Republic's pedagogical missions. Besides exposing a controversy at the Cundinamarca Public Education Department, regarding the relation between cinema and pedagogy, this paper also presents the use of the cinematograph from the National Library of Colombia, in a historical context that is relevant for the country, where it enters the scene of the political uses through the institutional documentary.



▣ Laboratorio Cinematografía Educativa, Parque Nacional. Bogotá, Colombia, 1940.

► **1**• El artículo hace parte de la tesis de Maestría en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, titulada “*El cine en el proyecto educativo y cultural de la República Liberal, 1930-1946*”. El período histórico corresponde a un momento relevante para el país, por la culminación de la Hege-
monía Conservadora

En el instante en que el cine aparece como invento y tiene sus primeras exhibiciones en espectáculos de feria, asume un papel preponderante en la vida cotidiana de los sitios donde fue llevado por primera vez, y se convirtió con el tiempo en un medio de comunicación importante, orientado a un negocio económico que se expresa en la exhibición y producción, en la aparición de estrellas, teatros (salones,

circos) y revistas y, en menor medida, en el caso colombiano, en la creación fílmica. Un ejemplo particular expresado en Bogotá y extensible al resto de ciudades donde el cine era una forma de diversión popular, lo podemos revisar en la reflexión sobre la función social del cine en la capital colombiana, que apunta a los cambios sufridos por la sociedad bogotana con respecto al ocio, contextualizado en los albores del siglo XX, cuando el entretenimiento sobrepasó el ámbito privado decimonónico del hogar y llegó al público en el denominado reino de la ciudad, donde el cinematógrafo tuvo una notoria aceptación en el amplio conglomerado social².

En los cambios suscitados en los nuevos sitios de divertimento, tuvo gran importancia el mensaje del cine estadounidense después de la Primera Guerra Mundial, síntoma de que se acomodaba al influjo significativo del cine como industria. Sin embargo, en el espacio capitalino, la diversión que imperó en las primeras generaciones obreras en sus horas de ocio, después de la jornada laboral o en su tiempo libre, fue la del consumo de alcohol, en contravía de los preceptos católicos, que no veían con buenos ojos esta forma de divertirse, en el camino oprobioso de la destrucción familiar. A lo que se sumó más adelante la aparición de la radio, los espectáculos circenses, el teatro —con rasgos distintivos traídos del siglo pasado— y el cine, como

receptor popular que abrió nuevos espacios en el ámbito social de la ciudad en las denominadas salas de barrio³.

Mauricio Archila, en su análisis sobre las formas tradicionales de diversión popular, las campañas moralizadoras y las nuevas formas de diversión, entrega una radiografía de las actividades realizadas por la clase obrera en algunas regiones del país, en las que primaban las características que la nueva disciplina de trabajo capitalista imponía, partiendo de la tradición de los “artesanos” venida del siglo XIX, donde el descanso giraba en torno al hogar. Así, a medida “que se fue reemplazando la producción familiar por la fabril, separando el trabajo del hogar, también los sitios de diversión se fueron alejando del ámbito familiar”⁴. El alcohol, presente en la cotidianidad de nuestros trabajadores del período en los espacios laborales, fue uno de los “vicios” a desterrar de este sector social. Por eso se fue popularizando la utilización del descanso en otras zonas adecuadas para estos menesteres, como bares, tabernas y tiendas, sitios de encuentro dirigidos netamente al género masculino, mientras que, por su parte, las mujeres obreras, en sus horas de descanso, se dirigían a los hogares o a patrones administrados por la iglesia a realizar labores domésticas⁵.

Encontrando en un sector de la sociedad el entramado de las transformaciones acaecidas

en el país, en conexión con las costumbres y la cultura mediada por diversos aspectos, y siendo el cine un pequeño indicador de sociabilidad representativo, por su notoriedad, intuimos que se convirtió en un medio sobresaliente de uso pedagógico en campañas moralizantes y educativas, no tan directamente en el contexto colombiano de las primeras décadas, pero sí en los años 30 y 40 del siglo XX, donde se pensó como proyecto educativo. Ejemplo venido de otros espacios que lo habían aplicado en sus programas misionales, dirigidos sobre todo a sectores rurales, en pro de bajar el analfabetismo, ampliando el accionar de la sociedad en el mundo cultural moderno, como ocurrió en algunos países que vieron en el cine una herramienta efectiva y complementaria de las medidas alfabetizadoras, efecto enriquecedor en el capital cultural dirigido desde las élites a sectores que no recibían los beneficios del Estado.

Cine y misiones educativas en México y España

La política educativa y cultural proyectada por la República Liberal en Colombia tuvo influencias externas que fueron aplicadas al programa político en sus aspectos económicos, sociales, educativos y culturales, en este caso, desde México y España, al ser el cine un medio de trabajo educativo, en contextos únicos, pero con características

y el encumbramiento de un nuevo proceso político, cultural, social y económico, donde la educación representó un papel importante, con sus dinámicas dirigidas a disminuir los altos índices de analfabetismo a través de una política cultural que involucró diversos medios con conceptos de divulgación y apropiación: cultura aldeana, cultura popular y extensión cultural y bellas artes.

► **2**• Jairo Andrés Ávila Gómez, Fabio López Suárez. *Salas de Cine*. Bogotá: Alcaldía Mayor, Archivo de Bogotá, 2006, p. 13.

► **3**• Ibídem, p. 15.

► **4**• Mauricio Archila Neira. *Cultura e identidad obrera en Colombia, 1910-1945*. Bogotá: Cinep, 1991, p. 168.

► **5**• Ibídem, p. 169. Archila explica que en torno de los sitios de divertimento masculino la prostitución se ejercía con regularidad, además de enfatizar sobre otros asuntos dirigidos al tipo de bebidas consumidas y a las caracterizaciones de algunas regiones del país con respecto al tema estudiado.

► **6** • Agustín Nieto Caballero. *Labores de la Dirección Nacional de Educación*. Bogotá: Ministerio de Educación, ABC, 1935, pp. 23-24.

► **7** • Gerardo Molina. *Las ideas liberales en Colombia, 1849-1959*. Bogotá: Universidad Libre, Cátedra Gerardo Molina, 2007, p. 507.

► **8** • Francisco Arce Gurza. “En busca de una educación revolucionaria”. En *Ensayos sobre historia de la educación en México*. México: Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, 2006, pp. 146-147.



 Óleo de Agustín Nieto Caballero por Inés Acevedo Biester, 1970.

similares dirigidas a sectores rurales y a la disminución del analfabetismo. Un ejemplo lo encontramos en la disertación sobre “las labores de la Dirección Nacional de Educación” presentada por Agustín Nieto Caballero, con referencia a las misiones de acción docente, y anunciando que ellas iban a vivificar y a enriquecer la tarea de la escuela rural desde la Comisión Aldeana, con ciertos elementos esenciales que vinculaban el factor higiénico y las labores agrícolas con el cine y la música, como dispositivos culturales⁶.

México y España aparecen como referentes directos de las misiones educativas y pedagógicas, con algunos elementos reproducidos en las dinámicas educativas y culturales. En ese sentido, los ecos de la Revolución Mexicana se sumaban a las ideas de algunos representantes de las élites latinoamericanas que se acercaban a los gobiernos de sus respectivos Estados. Así, por ejemplo, siendo presidente electo, Alfonso López Pumarejo visitó México y declaró en un discurso dirigido al mandatario de esa nación —Abelardo Rodríguez— que el programa del gobierno que iba a presidir estaría animado “por el espíritu de la revolución mexicana”⁷.

Los años 20 y 30 —período de tensiones en las esferas de dos procesos históricos opuestos, aunque con algunos temas en común— tuvieron en el eje educativo una de sus principales columnas de realización política. En el caso mexicano, “coexistieron y se enfrentaron constantemente la educación católica, la educación laica, la escuela racionalista, la educación activa, la educación socialista y muchas otras”, con el desacuerdo constante que mezclaba la política y otros ordenes institucionales⁸.

Los valores propuestos en la enseñanza de las escuelas y sus variaciones en coexistencia y enfrentamiento con las diversas formas educativas en México, tienen rasgos similares en el contexto colombiano, entre

los que sobresalen la educación católica y la educación activa, sumidas en discusiones de fondo tendientes a la transformación del Estado, o la constante controversia acerca de la institución religiosa en comunión con la doctrina política contraria.

El liderazgo de José Vasconcelos como Ministro de Instrucción Pública en México posibilitó una transformación en las formas y modos de implementar un plan educativo y cultural en el México posrevolucionario, a través de la formación complementaria de los maestros rurales —y, en menor medida, de otros sectores— en dos acciones: los *cursos de invierno* y las *misiones culturales*, actividades que se sumaban a las reformas de los programas de enseñanza de las escuelas normales. Estos cursos expusieron por primera vez las ventajas de la *escuela activa*, oficialmente adoptada en el año 1923, hecho positivo para el contexto mexicano, que solo tuvo otra entrega al año siguiente con temáticas más elevadas y especializadas, sin ahondar en los problemas de presupuesto y el contexto político nacional⁹.

Las misiones culturales aparecen en octubre de 1923. Sus actividades duraban tres semanas y tenían como objetivo llevar “las luces del progreso y los ideales de una nueva educación”, y en su personal contaban con un especialista en educación rural, profesores de materias técnicas, un profesor de la



 José Vasconcelos, 1914. Foto: Harrys & Ewin.

dirección de cultura y un profesor de educación física e higiene. Los objetivos de estas misiones estaban orientados a los maestros y a la población rural, a la que se enfocaba realizando una acción de propaganda cultural, tecnológica y sanitaria, con dos características: “formar maestros dinámicos, adaptados al medio rural, capaces de hacerlo evolucionar; crear en las comunidades visitadas un impulso de solidaridad local y, a un plazo más

► **9** • Claude Fell. *José Vasconcelos: los años del águila (1920-1925)*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 144-147.

► **10** • Ibídem, pp. 147-149.

► **11** • Aurelio de los Reyes. *Bajo el cielo de México*. Vol. II: 1920-1924. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 131.

► **12** • Ibídem, pp. 132-134.

► **13** • Ibídem, pp. 135-147.

largo, nacional, lo que, como consecuencia directa, permitiría elaborar una verdadera cultura nacional”¹⁰.

En lo que toca a la función educativa del cine en México, este fue usado como auxiliar pedagógico en 1899, en clases de historia patria en la Escuela Nacional Preparatoria, y luego ocasionalmente con temas morales e instructivos durante el gobierno de Madero, cuando:

*... el ayuntamiento de la Ciudad de México proyectó películas en las plazuelas de barrios populares para ayudar a los vecinos a olvidar sus vicios, para que el obrero, después de la paga, en lugar de ir a la taberna o a la pulquería, se dirigiera a la plazuela más próxima acompañado de su familia, para “moralizarse, divertirse e instruirse”. Quién sabe por qué el gobierno no había usado al cine sistemáticamente conforme a un programa educativo, tal vez por el problema que implicaba obtener películas adecuadas constantemente, fabricadas o importadas*¹¹.

La pregunta del autor tiene su contraparte en el uso de la cinematografía para exaltar la imagen política de sus dirigentes o del progreso orientado a una acción propagandística, sin mediar la tendencia: federales o revolucionarios. Pero un factor común en Latinoamérica, expresado en los altos índices de analfabetismo, hizo de este medio de comunicación documental y ficcional una herramienta

de trabajo, desde la llegada de Vasconcelos en 1920 a la rectoría de la principal universidad mexicana, donde emprendió un trabajo encomiable, llamado por De los Reyes “conquista cultural”, en comparación con la “conquista espiritual” de los religiosos para evangelizar a los indígenas en el siglo XVI, plan que buscaba vincular a las personas que sabían leer y escribir —sin importar su género o su clase— en la “cruzada” dirigida a disminuir los índices de analfabetismo¹².

El autor presenta cuatro momentos claves en el *cine educativo* del periodo, mientras el general Obregón regía los destinos de México: primero, entre mayo de 1920 y diciembre de 1921, caracterizado por exhibir cintas referidas a la educación, la moral y la propaganda del gobierno “al pueblo”; segundo, el año 1922, de coordinación por la Secretaría Pública, cuando la demanda supera la capacidad de hacer frente a los altos pedidos de cintas de “instrucción y moralidad”; tercero, el año 1923, cuando diversas secretarías usan el cine como un propósito de Estado dirigido a fortalecer “el evangelio de las letras y de la cultura”, inclusive con la producción de obras desde estos espacios gubernamentales; y, finalmente, el año 1924, caracterizado por el colapso económico y moral del cine¹³. Es importante resaltar que en 1927 México estableció relaciones con el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa de

Roma, asumiendo nuevamente el cine como herramienta educativa, labor que irregularmente efectuó en el proceso político del tercer decenio¹⁴.

La Segunda República Española (1931-1936)

Este es uno de los temas históricos más estudiados en España, entremezclado con la dictadura de Miguel Primo de Rivera, la Guerra Civil y la llegada del franquismo, todo un “caldo de cultivo” que permeó inclusive el conflicto bélico mundial iniciado en 1938. En términos históricos, el nuevo sistema de gobierno trajo cambios y, por ende, dificultades, expresadas en un conflicto interno de proporciones colosales: “lo cierto es que el republicanismo histórico fue algo más que una aspiración a una forma de gobierno distinta de la monárquica. Fue una cosmovisión, y por eso fue recibida de inmediato con hostilidad por aquellas otras concepciones que aspiraban a mantener el monopolio en tan amplio ámbito”¹⁵.

La transformación política y social acaecida con el proceso de corta duración vivido en la Segunda República Española mantuvo una tensión con la institución religiosa, en un republicanismo que igualmente era antimonárquico y, por ende, estaba envuelto en las contradicciones y coyunturas de un sistema con poder e influjo en otros organismos. Así, la educación



▣ Informe Obra educativa del Gobierno, Colombia, 1940.

también tuvo su “crisis” en el proyecto de modernidad buscado por sus administradores políticos, al ser la escuela uno de sus principios básicos, dentro del engranaje social: “el instrumento más eficaz de esa transformación nacional ha de ser la escuela. La escuela ha sido siempre el arma ideológica de todas las revoluciones. La escuela tiene que convertir a los súbditos de la Monarquía borbónica en ciudadanos de la República española”¹⁶.

Los bajos niveles de enseñanza y, como resultado, el analfabetismo se convierten en motivo para que en 1899 aparezcan las

► **14** • Fabián Herrera León. “México y el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, 1927-1937”. *Revista Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 36 (julio-diciembre 2008).

► **15** • Manuel de Puelles Benítez. *Modernidad, republicanismo y democracia: una historia de la educación en España (1898-2008)*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2009, pp. 262-263.

► **16** • Ibídem, p. 349.



▣ Público viendo cine en las *Misiones-pedagógicas*, España. *Revista Complutense de Educación*, Vol. 4, 1993.

► **17** • Mariano Boza Puerta y Miguel Ángel Sánchez Herrador. “Las bibliotecas en las misiones pedagógicas”. *Boletín de la Sociedad Andaluza de Bibliotecarios*, 74 (marzo 2004), p. 42.

► **18** • *Ibidem*, p. 43.

primeras *Misiones pedagógicas* en España, con la dirección de Manuel Bartolomé Cossío, y un plan de bibliotecas pedagógicas dirigido a las escuelas rurales¹⁷. Una de las primeras disposiciones del gobierno provisional de la República, en mayo de 1931, fue la creación del Patronato de Misiones Pedagógicas adscrito al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, con el objetivo de aproximar la cultura, la pedagogía moderna y la educación ciudadana a los pueblos y aldeas más

excluidas del territorio español. Estas misiones pedagógicas eran concebidas “para terminar las desigualdades existentes entre el campo y la ciudad, pues la población rural, en su gran mayoría, vivía una situación de miseria material y educativa”, con tres actividades centrales dirigidas por los patronatos, y siete servicios dirigidos por el Museo Pedagógico Nacional, Museo circulante, el Coro y el Teatro del pueblo y Retablo de fantoches, Servicio de cine y proyecciones fijas, Servicio de música, y el Servicio de bibliotecas¹⁸.

Así, las misiones pedagógicas españolas significaron para muchos ciudadanos su primer encuentro con el séptimo arte: “El cine es el que más impresiona al ofrecerles un mundo totalmente desconocido. En la mayoría de las localidades, al ver las imágenes, sienten fuertes emociones”. Hecho importante que hacia parte del entramado social y político de esta propuesta oportuna y complementaria que, entre el 5 de agosto de 1932 y el 31 de diciembre de 1933, tuvo 2.395 proyecciones cinematográficas, disponiendo de 26 proyectores de 16 mm, dos proyectores de 35 mm y un aparato sonoro, a los que se sumaban los proyectores de vistas fijas—epidíascopo, episcopio— y los transformadores de electricidad, para las poblaciones sin servicio eléctrico, además de material cinematográfico dispuesto en 174 películas en formato de 16 mm y 35 mm, con temas sobre asuntos

agrícolas, geográficos e históricos, de ciencias naturales, o con lecciones sobre asuntos sanitarios e industriales, mediante dibujos animados y el género cómico¹⁹.

El cine, en las misiones pedagógicas, al constituir un mundo desconocido para sus asistentes e influir en sus emociones individuales y colectivas, tuvo como representantes a María José Val del Omar y Gonzalo Sáenz de Buruaga, fotógrafos misioneros, cuyos registros fotográficos eran efectuados mientras los pobladores accedían a las funciones públicas: “salto directo desde la vida rural, en total desconexión con los medios de comunicación modernos, a una proyección cinematográfica, acto del siglo XX por excelencia”²⁰.

La idea general de usar la cinematografía como medio auxiliar del sistema educativo por medio de las misiones pedagógicas estuvo dirigido a sectores populares inmersos en espacios rurales donde el influjo cultural básico era nulo, de ahí su éxito en entregar un capital cultural en medio de un campo de batalla contra el analfabetismo y la exclusión social. La transformación del “pueblo” por medio del sistema educativo se instaura en las *certezas* e incertidumbres impulsados en los entornos de su aplicabilidad, certezas, en el sentido de conocer los receptores y sus deficiencias en el conocimiento primario, expresado en la lectura, la escritura y otros asuntos de la vida cotidiana que eran primordiales; *incertidumbres*, ante



▣ Público viendo cine en las *Misiones-pedagógicas*, España. *Revista Complutense de Educación*, Vol. 4, 1993.

la desconfianza que un plan de esta envergadura podía suscitar en asuntos económicos, políticos, religiosos y sociales, dificultades que con seguridad se solventaban con el programa global, compuesto de otras acciones de entrega cultural, expresadas en las bibliotecas, las campañas de salud, etc.

De la comparación entre los casos mexicano y español y lo propuesto y llevado a la práctica en Colombia durante la República Liberal —con las misiones educativas,

► **19** • Francisco Canes Garrido. “Cine y proyecciones fijas, en las misiones pedagógicas: educación y tiempo libre en la Segunda República”. *Revista Complutense de Educación*, 4 (1) (1993), p. 157.

► **20** • Javier Ortiz-Echagüe. *Por el precio de una entrada*. Madrid: Rialp, 2005, p. 146.

► **21** • Mario Aguilera. “El cine en la pedagogía”. *El Tiempo*, 23-2-1927, Bogotá. El autor oficiaba como director de Instrucción Pública de Cundinamarca.

pedagógicas, culturales o rurales y el uso de la cinematografía como medio educativo—sobresale, como ya lo habíamos afirmado: el tipo de población a la cual iba dirigida (sector rural); un problema común: los altos índices de analfabetismo; las formas y los medios —que son semejantes en la estructura del programa misional, junto a otras acciones de enseñanza y divulgación cultural, en plazas públicas o teatros culturales con exhibición de películas de temáticas instructivas, moralizantes y divertidas—; y, por último, los contradictores políticos, las marañas en lo que toca al presupuesto económico y la insoportable oposición de instituciones con fuerte ascendencia en el sistema educativo, en este caso la Iglesia Católica.

Cine y pedagogía: polémica desde el Departamento de Instrucción Pública de Cundinamarca en 1927

En Colombia, encontramos una polémica con respecto a la relación entre cine y pedagogía, en su uso dentro de las instancias de la instrucción pública en el Departamento de Cundinamarca, y desde la tribuna periodística de *El Tiempo* en la ciudad de Bogotá. El artículo que pone sobre la opinión pública el tema lo escribe Mario Aguilera, quien expone sus consideraciones sobre el uso del “aparato

cinematográfico” en la instrucción primaria, y aunque se muestra complaciente con su uso para el intelecto de sus receptores, lo compara con las llamadas vistas fijas o diapositivas, que asume como concretas y llenas de detalles, contrarias a la “película movable”²¹.

Del análisis periodístico, son importantes dos puntos: primero, al afirmar que en la instrucción primaria es ineficaz el uso del cinematógrafo, por la incapacidad de los niños de asimilar el objeto de estudio proyectado; segundo, la crítica al proyector Pathé Baby, por su poca capacidad de proyección, que va en detrimento de sus observadores, a lo que se suma su costo en el mercado, en caso de mejorar este problema. Estos puntos hacen parte del debate siguiente en las réplicas de otros comentaristas de prensa, como la reflexión de Miguel Jiménez López, quien, siendo embajador de nuestro país en Berlín, fue comisionado para adquirir elementos cinematográficos para el Departamento de Cundinamarca y, según Aguilera, afirmó que era vano utilizar el procedimiento de la cinematografía en la instrucción primaria, advirtiéndolo “que las películas ilustrativas de puntos de las ciencias naturales y físicas requieren de parte de los nuestros alguna iniciación sería en esas materias, a fin de que los escolares puedan obtener el fruto apetecido”.

Pero el columnista va más allá en su disertación y combate el proyecto filmico en dos

frentes: primero, al afirmar que “toca al bien espiritual de la niñez, cuya inocencia se halla comprometida y asediada por el espectáculo cinematográfico, que día por día avanza más en el plano fácil y lisonjero de la pornografía”; luego, al referirse al ámbito fisiológico de la persistencia retiniana en posición al plano de proyección²². La idea inicial de Aguilera es combatir la opción cinematográfica como medio educativo en la instrucción primaria, guiado por los preceptos que enuncia la iglesia católica y en dirección de una acertada moral cristiana, transitando las fronteras de la censura fílmica. Por ello lo juzga como el camino fácil y lisonjero en dirección de la obscenidad al que el séptimo arte se dirige, donde, por ser una novedad para los niños, se convierte en un gusto por explorar y en un vicio.

La segunda idea contiene una disertación fisiológica sobre el uso de la visión. Pero el autor no entiende el proceso de poner las imágenes en movimiento y asume que está en juego la capacidad ocular, en perjuicio de los escolares. El último argumento referido al factor fisiológico se basa en las observaciones del monje capuchino Francisco de Barbens, todas enfocadas a las enfermedades oculares, maniqueamente presentadas como resultantes de la forma y condición en que se presenta el cine. Esta aclaración sirve de conclusión teórica al autor para sustentar por qué el “aparato cinematográfico” no es



■ Afiche Pathe Baby, circa 1930.

eficaz en la enseñanza. Las razones expuestas, sustentadas con los criterios del pensamiento católico y médico, se convierten en la salvaguarda de su tesis, que escasamente presenta para el caso del Departamento de Cundinamarca con un dato escueto y sin amplitud en su sentido, en este caso, el de la consecución

► **22** • Ídem.

- **23** • Ricardo Charria Tovar. “El cine y la pedagogía”. *El Tiempo*, 2-3-1927.
- **24** • Ídem.

de material cinematográfico para el beneficio didáctico de la enseñanza.

La contestación al texto aparece días después. En ella, Ricardo Charria Tovar desvirtúa las reflexiones publicadas y hace mención al problema de asumir este pensamiento desde la capital colombiana, lo que significa entrar en el orden de las expectativas sobre un tema tan complejo como es el educativo²³. Informándonos que hay un programa en progreso con respecto al uso del cinematógrafo en el sistema educativo del Departamento de Cundinamarca, al enmarcar “el olvido en un oscuro sótano” de los proyectores adquiridos para su uso didáctico, se priva posiblemente a las generaciones escolares de lo que denomina “bello instrumento cultural”; y agrega que Aguilera tiene vacíos deductivos en sus disertaciones sociológicas y médicas para sostener su argumento, cuando asume que el cine, como apoyo de instrucción en la básica primaria, no es loable.

Charria en gran parte del artículo se detiene en la crítica mordaz para alterar la posición del director de instrucción pública y llegar a la conclusión de que este pone el acento contrario, en pos de ubicar el cine educativo en otra perspectiva²⁴, dejando al cine como elemento útil en el sistema de enseñanza primaria. Las consideraciones con respecto al efecto en el grupo al cual está dirigido quedan planteadas para otro momento, concluyendo con la sentencia

dirigida al problema higiénico en las escuelas de Cundinamarca, que, según él, son de mayor gravedad que el insulso debate sobre el cine como auxiliar de enseñanza.

Otro documento que entra en la polémica es el escrito de Gustavo Glauser, en carta dirigida al gobernador del Departamento de Cundinamarca, adjunta a una comunicación al director de instrucción pública sobre el tema de los proyectores Pathé Baby, de los cuales era su comercializador en Bogotá, cuyo punto aclaratorio alude al anuncio de incumplimiento del contrato en lo referente a las películas para los proyectores negociados. La carta en mención, con fecha 25 de febrero de 1926 y firmada por José María de Guzmán, indica el deseo del gobierno departamental de dotar las escuelas de aparatos cinematográficos para la enseñanza de artes y oficios, la historia natural, deportes, ciencias naturales, agricultura, etc., y propone que se sirvan indicar el medio para adquirir 100 proyectores para estas áreas de enseñanza, además de dotarlos de cintas instructivas, dos máquinas filmadoras de alta calidad y el servicio de taller para el mantenimiento de dichos aparatos. La aclaración a la nota indica que se ensayaron los proyectores ante una junta del Departamento de Instrucción Pública y que nunca fue la intención que las películas ofrecidas coincidieran con el pénsum —como insinuó el señor Aguilera—, ya que dichas cintas sobre

cultura escolar general son aplicables a todos los países, siendo en su totalidad, según el informe, 3.000 películas instructivas escogidas por dicha dirección, de diez metros cada acople y por un valor de \$0,60 cada una²⁵.

Igualmente, Glauser menciona que el director en su misiva omite algunos títulos importantes dentro del listado de cintas y le suma la aclaración de Mario Aguilera sobre los proyectores y su poca practicidad. Acá es notoria la defensa que hace de su producto, aclarando los puntos que el director Aguilera marca con respecto a la proyección que realiza el Pathé Baby, pero que directamente desenfoca, en lo que él considera no es un buen recurso para la educación primaria en los escolares. Resulta interesante el debate que surge sobre los proyectores cinematográficos, a propósito de las cintas exhibidas, en consideración a los filtros recomendados, que incluían la revisión para su compra y mecanismos de difusión en los diferentes escenarios educativos, y se estipulaba cuáles eran útiles para el proceso educativo con respecto a la cinematografía y su aporte didáctico²⁶.

El cuarto artículo que entra en tensión, lo escribe Alberto Coradine, quien abiertamente se ubica como contradictor del director y su posición, informando que “se muestra enemigo de aquel recurso pedagógico, pide autorizaciones para vender los aparatos importados por su antecesor y persiste en



▣ Avisos de prensa Pathé Baby. *El Tiempo*, abril de 1927. Fuente: *El Tiempo*, abril de 1927.

sostener un punto de vista exclusivamente suyo, realmente inexplicable”²⁷. El autor realiza una explicación de lo que significa el uso de los sentidos auditivos y visuales en su acción con la energía, el sonido y la luz, siempre con el enfoque pedagógico y la psicología de los educandos, encumbrándolo como el más alto recurso pedagógico. Tal es el enunciado con el que clasifica al séptimo arte Coradine, además

- **25** • Gustavo Glauser. “El cine y la pedagogía”. *El Tiempo*, 15-3-1927.
- **26** • Ídem.
- **27** • Alberto Coradine. “El cinematógrafo como recurso pedagógico”. *El Tiempo*, 25-3-1927.

► **28** • Miguel Aguilera. “El cine y la pedagogía. El doctor Aguilera le contesta al doctor Coradine”. *El Tiempo*, 30-3-1927.

de agregar la opinión de uno de los forjadores del proyecto cultural liberal en los años posteriores, quien asevera que la cinematografía debe convertirse en función del Estado por sus repercusiones en el proceso educativo.

Coradine amplía el espectro de uso del cinematógrafo, ya en el ámbito nacional, y como programa de gobierno en función de las escuelas y con mayores contratos en la industria fílmica del momento, además de indicar que el Estado debe apropiarse de la industria para su usufructo, una apuesta difícil que someramente el Estado colombiano apropió en sus políticas durante la llamada República Liberal y en los gobiernos posteriores. La importancia de la reflexión está en que apunta a una coyuntura mundial en cuanto lo que significaba el arte cinematográfico en otros ámbitos gubernamentales, sobre todo en Europa y, como hemos indicado, en México. El cine, expresión significativa de divertimento e instrucción, se sumaba al pensamiento de algunos intelectuales que lo veían con buenos ojos dentro del entramado social y político de sus espacios de acción, en este caso desde la capital colombiana.

Miguel Aguilera empezó la polémica y la culminó con otro artículo de replica al señor Alberto Coradine. Según el autor, su informe lo pone a disposición para su revisión en las oficinas de la dirección que regenta, para que entienda su posición y argumento, exponiendo

en cuatro puntos su alcances, entre los que se encuentra: la de insistir en que, “desde los puntos de vista pedagógico y didáctico hay procedimientos intuitivos más económicos, prácticos, eficaces y racionales para la instrucción primaria, que el medio cinematográfico normal”²⁸. Los hechos expuestos, que hacen parte del informe de la dirección y eran conocidos por Glauser cuando escribe su carta al gobernador, dejan entrever la posición de Aguilera y su apuesta por no usar los proyectores fílmicos al servicio educativo. ¿Qué sucedió después?, ¿se presentó la discusión pública? Las referencias de prensa no dan noticia sobre estos aspectos.

¿Qué nos deja esta polémica desde la Dirección de Instrucción Pública del Departamento de Cundinamarca relacionada con *el cine y la pedagogía*? Que inicia la reflexión con respecto al uso didáctico del cine en la enseñanza, desde la capital colombiana, lo que posibilitó su aplicación en los otros entornos regionales del país, que seguro vieron en la polémica un camino para integrar el sistema audiovisual a la educación o, por el contrario, dejarlo de lado ante las opiniones encontradas. Por la información que se entrega, se percibe que hubo una experiencia desde el año 1926, iniciada por un director que encontró en este medio una forma de aportar al engranaje general de las escuelas y elevar su factor humano: lo niños

y jóvenes; más otro que, reemplazándolo en el cargo, opinó lo contrario, desechando con argumentos médicos y sociológicos la idea del cinematógrafo como medio y complemento didáctico del proceso educativo.

El debate es un antecedente importante del uso del cine en el proyecto cultural y educativo de los gobiernos liberales, lo que significa que la idea había tenido una experiencia en el entorno de un espacio específico del territorio nacional, ruta que posibilitó, ya en una transformación política desde el Ministerio de Educación, implementarla en un rango más amplio dentro de acciones diversas del entorno cultural que se quería instalar.

El cine educativo en la revista *Senderos*: órgano de divulgación de la Biblioteca Nacional de Colombia

Daniel Samper Ortega, el denominado “restaurador” de la Biblioteca Nacional, se posesionó en la entidad el 1 de febrero de 1931. En su administración se llevaron a cabo actividades que sacaron del anonimato a la Biblioteca y la encumbraron en una nueva etapa dentro del entorno cultural colombiano, organizando desde allí la actividad cultural propuesta por el gobierno de Enrique Olaya Herrera y proseguida hasta el año 1938. En la revista *Senderos*, órgano de difusión de las

actividades de la Biblioteca fundada por él en 1934, encontramos ya en su primer número las actividades primordiales a desarrollar, entre las que se encuentra la construcción del nuevo edificio para albergar las colecciones y, ante todo, servir de “irradiación de cultura por todos los medios posibles”, explicando que tendrá en la radiodifusora un medio para instruir a las masas campesinas, divirtiéndolas e instruyéndolas; imprenta propia, base de la campaña de divulgación de la cartilla; secciones circulantes dirigidas a los lectores de las ciudades y secciones ambulantes para los pueblos; y puntos estratégicos de la extensión nacional de la Biblioteca en el sentido de implementar las misiones culturales²⁹.

Siendo uno de los objetivos el uso del cine como factor educativo, *Senderos* expone un documento extraído de la revista *Cinema Educativo de Roma* publicado en julio de 1933:

Desde el año de 1930 hemos venido tratando de formar ambiente propicio a la idea de organizar unas misiones culturales ambulantes, compuestas de cine sonoro, libros para préstamos y cartillas para obsequios a los campesinos. Hemos dicho que ellas deben ir de preferencia a las aldeas más abandonadas, y que, para complementarlas, debería el gobierno instalar una radiodifusora de propiedad de la Biblioteca Nacional, desde donde se trasmitan a los pueblos buena música y conferencias educativas. Durante algunos meses, esta última parte del programa se estuvo cumpliendo,

► **29** • Daniel Samper Ortega. “Presentación”. *Senderos*, 1 (1) (febrero 1934), pp. 1-2. Bogotá: Biblioteca Nacional, Minerva. Desde la Biblioteca se llevaron a cabo los lineamientos del Departamento de Cinematografía y se hicieron los primeros ensayos en el Departamento de Boyacá por el propio director, labor que le mereció recias críticas desde otros sectores políticos.



■ Fotogramas de la “película explicativa” de Daniel Samper Ortega publicadas en *Senderos* 5. Fuente: “Informe del Director de la Biblioteca Nacional al Señor Ministro de Educación”. *Senderos* I (5) (junio de 1934). Bogotá: Minerva.

con excelentes resultados, por medio de la HJN. Y en cuanto al cine debemos informar al público que ya tenemos en nuestro poder los primeros cuatro aparatos y las primeras películas. Resulta, pues, de extraordinario interés, sobre todo para quienes nos han tachado de ilusos, saber que en países europeos se está llevando a cabo hoy la misma idea que en Colombia se propuso hace ya tres años y va en vía de realizarse también. Si el artículo que hoy damos a la luz se hubiera publicado en alguna entrega anterior a 1930, las personas que nos han oído disertar en diversas oportunidades sobre las proyectadas misiones ambulantes podrían pensar que nos habíamos limitado a repetir ideas tan semejantes que casi parecen redactadas en las mismas palabras. Marcamos esta curiosa coincidencia tan sólo para que se vea que no íbamos descaminados al abogar por el establecimiento de las misiones colombianas ³⁰.

La idea del proyecto tiene su punto de partida en las *misiones* con criterios educativos y culturales, en el espíritu de un proyecto político determinado con características especiales dirigidas a “rescatar” del atraso social, económico, educativo y cultural de un grupo específico. El párrafo nos aporta un dato en relación con el número de proyectores adquiridos, sin entregar noticias precisas acerca de los títulos de las cintas. La comparación con otros países europeos resulta interesante, teniendo en cuenta que estos países ya tenían cierta tradición y práctica en las

misiones educativas y el cine era parte de ellas; por tanto, es errada la idea que deja el comentario al equiparar el proyecto con los casos extranjeros, es decir, siendo una apuesta cultural notoria y sin antecedentes en el país, no funcionaba como pionera en el espacio geográfico mundial, tal cual como se deja entrever.

El encargado por el gobierno en Europa de observar los usos del cine educativo, además de escoger las cintas para lo que él llama la “Cineteca Colombiana”, asiste en Roma al Congreso Internacional de Cinematografía. Una de sus primeras impresiones es que el cinematógrafo, como medio educativo, está aún lejos de ser apreciado en su justo valor, y que las películas que se producen para su función se hacen con criterio de “gente grande”, recomendando para niños –hasta los 12 años– filmes cortos, sencillos y vivos³¹.

Presenta el autor algunos elementos del contenido que debe tener el cine para los niños, agregando la crítica a su utilización como medio de divertimento familiar e incluyendo a los infantes, acción de censura que se instaura en las figuras cinematográficas del momento. Pero las consideraciones de Santos tienen un eje argumentativo dirigido al negocio de las cintas educativas, anunciando que “la película instructiva peca por confusa y tediosa; la educadora, por necia, y la divertida, por inmoral. En ninguno de los tres



■ Cine educativo anexo a los equipos de las Escuelas Ambulantes. La obra educativa del Gobierno en 1940. En *La Extensión Cultural*. T. 1. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.

aspectos se encuentra la película adaptada al caso”. La clasificación expuesta –instructiva, educadora, divertida– intuye características en el contexto de su uso y en los diversos espacios de aprovechamiento, formulando, en dirección de su aplicación en la escuela, que las películas mudas aportan al objetivo deseado en el espacio de la enseñanza, no así los filmes sonoros, que desconcentran; en la *enseñanza superior*, da un valor agregado en temas concretos dirigidos a la higiene y la previsión social; y en lo que considera *cine rural*, indica que es uno de los elementos de

► **30** • “Las misiones ambulantes”. *Senderos*, 1 (5) (junio 1934), pp. 223-225. Bogotá: Minerva.
► **31** • Gustavo Santos. “Informe –Sobre el congreso internacional de cinematografía educativa al señor ministro de educación nacional”. *Senderos*, 2 (9) (octubre 1934), pp. 166. Bogotá: ABC.

- **32** • Ibídem, p. 167.
- **33** • El instituto Luce (Libera Unione Cinematográfica Educativa) constituyó una entidad oficial ligada fuertemente al fascismo italiano de los años 20 y 30 del siglo XX. Actualmente aparece en unión con la legendaria productora italiana Cinecittà. Igualmente, en 1943, durante la dictadura de Franco en España, aparece el Noticiero Cinematográfico Español NO-DO (Noticiarios y Documentales), noticioso de obligatoriedad en las exhibiciones de cine, que perduró hasta el año 1981.
- **34** • Santos. “Informe”, op. cit., p. 169.

más extraordinaria eficacia de que dispone la educación de masas por medio del cine ambulante³².

Santos expone la forma de exhibir una película, que debe ser muda y explicada por el maestro u operador, descalifica las cintas con subtítulos, por ser confusas y distraer a los espectadores, y propende por que sean divertidas y con mensajes ajustados a las necesidades básicas. Aparte, en relación con la acción civilizadora del Estado por medio del cine, afirma que este debe tener un control medurado dirigido a la escogencia acertada de las obras a exhibir, dadas las perniciosas influencias que puede ocasionar en algunos de sus mensajes, e insiste en la creación de una entidad que rija la “censura”, incluyendo el cine rural, por su eficacia y labor en las masas campesinas.

Los puntos con los que culmina su informe están dirigidos a la necesidad de establecer marco internacional –convención aduanera– de circulación libre de cintas educativas, al cual Colombia debería pedir su ingreso; a la fundación de un taller de producción cinematográfica para crear películas nacionales propias de temática documental, al estilo del instituto Luce en Italia³³, con un fin particular dirigido a lo que llama “la conciencia nacional”, es decir, las élites de las principales ciudades del país, poco conocedoras de nuestra realidad

e influenciadas por la atmosfera europea y estadounidense con la filmación del noticiero “Diario Colombiano”, donde se filme

*... el conocimiento del país en sus manifestaciones de vida diaria, en su geografía, en sus problemas sociales e higiénicos, en sus adelantos y atrasos, [lo cual] es un factor admirable en el robustecimiento del espíritu nacional, por una parte, y por otra, de la conciencia nacional, conciencia de las realidades de nuestra vida, de los motivos de orgullo y de alarma que por ellas derivamos, de las exigencias que nos ponen y de los estímulos que nos brindan*³⁴.

La idea de tener un documental que retrate nuestra cotidianidad en todos sus órdenes tenía como objetivo exhibir escenas que sirvieran de mensaje nacional en todos los ámbitos de la sociedad colombiana e, igualmente, como documento de Estado que pudiera ser canjeado con materiales de igual índole, para lo que resalta que los noticieros ya tenían cierta tradición en la exhibición de los programas de las salas locales. Concluyendo, el autor ve en el cinematógrafo un medio de bienestar pedagógico que eleva el nivel del pueblo, el que, sumido en “la barbarie”, necesita potenciarse con elementos de la modernidad que se encuentran al alcance del Estado, para su uso metodológico en el sistema educativo colombiano, con la opción de convertirse desde el Ministerio de Educación en “el verdadero eje de la vida nacional”.



Revista Senderos, 1 y 5 (1) de 1934. Biblioteca Nacional de Colombia, Colección Samper Ortega.

La participación de Gustavo Santos como emisario del gobierno de Colombia en el Congreso Internacional de Cinematografía Educativa se puede considerar la justificación ante las instancias nacionales del uso del cine en las misiones ambulantes coordinadas desde la Biblioteca Nacional, en el proyecto educativo y cultural del presidente López. Asuntos como las películas a exhibir, la censura y el interés por la producción de un cine nacional que documentara nuestras

realidades se convierten en la columna que sostiene la tesis de la apropiación del séptimo arte dentro del engranaje reformista del sector educativo.

La ambientación que desde la revista Senderos se hace del tema significa la apuesta encomiable a la que el gobierno apunta, resaltando en su lectura minuciosa los intrínquilis de dirigirlo al sector rural, con altos índices de analfabetismo e jalonado por apasionamientos

► **35** • Inclusive con referencias de personas que escribían desde la India preguntando sobre el cine como medio educativo. Véase Daniel Samper Ortega. “Colombia en la India inglesa” *Senderos*, 2 (11) (diciembre 1934), p. 262.

► **36** • Referencias directas a obras de interés público que eran exhibidas en algunos casos durante las funciones de cine de teatros privados y en los programas del Estado; vínculos que pueden analizarse con los Acevedo, la empresa Du crane Films y otros empresarios de la producción fílmica nacional.

políticos. Se convierte significativamente en el órgano de difusión oficial para entregar informes, publicitar salidas y resaltar los logros y falencias de todo el programa cultural del Estado colombiano, y advierte que, a pesar de estar vinculado al sector político liberal, en la propuesta de Cultura Aldeana, con sus cambios educativos, convergieron políticos de las dos tendencias tradicionales, trabajo que vio sus frutos en el gobierno de la “Revolución en Marcha”, con ideas expresadas en un grupo de intelectuales que fortalecieron el proceso de cambiar las políticas educativas en Colombia, para hacerlas visibles en el conglomerado de la población y, de forma democrática, con nuevos criterios expresados en la cultura popular, donde el libro, la radio y el cine hicieron parte del proceso³⁵.

En conclusión

El cine, en el proyecto educativo y cultural de los gobiernos de la República Liberal, fue un caso excepcional en la historia política de Colombia, desde la vinculación del Estado con la exhibición y producción de imágenes concernientes a las actividades gubernamentales. Su importancia radica en la inversión hecha para este proyecto y en su vínculo con las productoras privadas e independientes³⁶. Tal experiencia cultural tuvo relativo éxito, al lado de otras acciones misionales, acorde

con ejemplos internacionales que se habían apropiado de los medios de comunicación para su usufructo en la instrucción pública y que fueron introducidos al país en la dinámica constante de una necesidad básica: disminuir los índices de analfabetismo, acciones que se medían en los escasos informes publicados anualmente y que entregan escueta información sobre su uso y aportes, con más cifras y reclamos que hechos plausibles respecto de sus destinatarios.

En este proceso de consolidación interna, también fueron importantes los vínculos con circuitos internacionales que igualmente habían adoptado el uso del cine como medio efectivo de educación. El caso más relevante se da en 1936 durante la Conferencia Interamericana de Consolidación de la Paz en Buenos Aires, cuyo objetivo era crear facilidades de distribución para las películas educativas o de propaganda; sin embargo, estas disposiciones solo vinieron a hacerse efectivas cuatro años después, en firmas y postulados que ratificaban este instrumento en cabeza de la Unión Panamericana, pero no son visibles en los documentos institucionales y en las escasas noticias periodísticas.

Ocho artículos hacen parte del texto:

Se entenderá por películas de carácter educativo o de propaganda: a) las películas destinadas a proporcionar informaciones sobre la labor y finalidades de las entidades

*internacionales, generalmente reconocidas por las altas partes contratantes, que se ocupen del mantenimiento de la paz entre las naciones; b) películas destinadas al uso educacional en todos los grados; c) películas destinadas a la orientación profesional, incluso películas técnicas relacionadas con la industria y película para la organización científica del trabajo; d) las películas de investigaciones científicas o técnicas o de vulgarización científica; e) las películas que traten de higiene, educación física, bienestar social y asistencia social; f) películas de propaganda, con fines turísticos u otros que no sean de carácter político*³⁷.

Tal clasificación marcó el derrotero temático que pudimos identificar en las escasas obras que se hicieron en Colombia con respecto a su relación con la educación y que podemos descubrir con la lupa investigativa en informes, comentarios, debates, cartas y opiniones sueltas sobre el eje civilizador del séptimo arte, como dispositivo de intervención en las variaciones culturales que se unían al proyecto educativo de los gobiernos liberales.

Los datos arriba presentados son apropiación de un conocimiento ya establecido por otros autores, entrelazado este en “un montaje de fuentes realizado mediante el discurso del historiador que parte de hipótesis iniciales, unas hipótesis que serán remodeladas por las conclusiones extraídas del análisis de los documentos”³⁸. Los instrumentos de diversa índole, algunos ya usados en pesquisas,

fueron base de un marco teórico de aplicabilidad a la experticia, sumada al devenir constante de las lecturas y reflexiones sobre los temas; otros entran en la plataforma de la visibilidad académica, los cuales —ocultos o tal vez revisados sin el interés necesario— encontraron su espacio de análisis y descripción en un trabajo de arqueología del saber que suma en el engranaje general de este extracto investigativo.

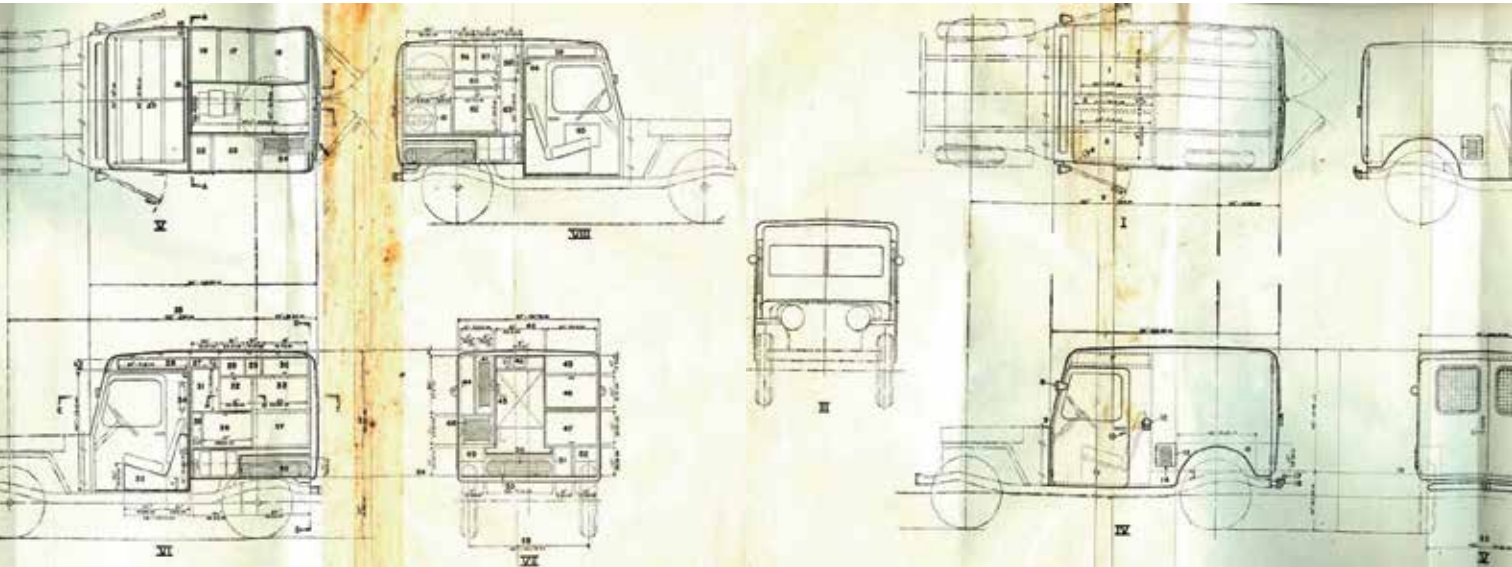
Es importante resaltar que la Unesco, en el año 1949, publicó un informe monográfico sobre la prensa, el cine y la radio en el “mundo de hoy”. El documento, elaborado por el Film Centre Londres, está dedicado al empleo de grupos móviles cinematográficos y radiofónicos destinados a la educación y reúne en ocho capítulos diversas informaciones suministradas por países que habían adquirido equipos y vehículos para dicho fin. La guía es meramente técnica y expone directamente temas concernientes a los medios de transporte, la proyección y los proyectores, los programas, la formación profesional y la investigación. Una de las conclusiones a las que llega el documento es que se trata de un programa netamente gubernamental, por tener como estrategia combatir los problemas de analfabetismo³⁹.

En el informe de Unesco, a Colombia no se la menciona; sin embargo, en contexto, un dato relevante sobresale: “en ciertos países

► **37** • Ministerio de Relaciones Exteriores. “*Tratados y convenios culturales de Colombia*”. Bogotá: Imprenta Nacional, 1960, pp. 87-90.

► **38** • Michéle Lagny. *Cine e historia. Problemas y métodos de la investigación cinematográfica*. España: Colección Bosch Comunicación, 1997, p. 259.

► **39** • Film Centre Londres. *Los grupos móviles de cine y radio en la educación fundamental*. París: Unesco, 1949.



Planos para construir un “Camión cinematográfico”. Film Centre Londres. *Los grupos móviles de cine y radio en la educación fundamental*. París: Unesco, 1949.

► 40 • Film Centre Londres. *Ibidem*, pp. 29-30.

de Sudamérica están empezando a desarrollarse servicios locales, paralelamente a las actividades de los servicios de información norteamericanos o británicos”⁴⁰, con escuetas menciones a Brasil, Chile, México, Venezuela y Perú. ¿Por qué ninguna mención al país? Tal vez las informaciones diplomáticas no eran efectivas para promocionar los alcances políticos del período en el ámbito internacional o los emisarios que visitaban los congresos educativos poco o nada intervenían para visibilizar un proyecto educativo que tenía en el cine una de su posibilidades pedagógicas y

metodológicas a la hora de disminuir el analfabetismo como objetivo central.

Por último, podemos intuir que la acción política del Estado colombiano en el período estudiado se valió de diversas referencias internacionales para asumir un nuevo proceso de representación mediada por un dispositivo moderno de comunicación como el cine; con un antecedente regional y polémico que sirvió de ejemplo para identificar alcances, problemas y resultados, algo que posiblemente venían dándose, desde los enfoques educativos modernos como la Escuela Activa. □

Referencias

Aguilera, Mario. “El cine y la pedagogía. El doctor Aguilera le contesta al doctor Coradine”. *El Tiempo*, 30-3-1927.

Aguilera, Mario. “El cine en la pedagogía”. *El Tiempo*, Bogotá, 23-2-1927.

Arce Gurza, Francisco. “En busca de una educación revolucionaria”. En *Ensayos sobre historia de la educación en México*. México: Centro de Estudios Históricos, El Colegio de México, 2006.

Archila Neira, Mauricio. *Cultura e identidad obrera en Colombia 1910-1945*. Bogotá: Cinep, 1991.

Ávila Gómez, Jairo Andrés y Fabio López Suárez. *Salas de Cine*. Bogotá: Alcaldía Mayor, Archivo de Bogotá, 2006.

Boza Puerta, Mariano y Miguel Ángel Sánchez Herrador. “Las bibliotecas en Las Misiones Pedagógicas”. *Boletín de la Sociedad Andaluza de Bibliotecarios*, 74 (marzo 2004). España.

Canes Garrido, Francisco. “Cine y proyecciones fijas en Las Misiones Pedagógicas: Educación y tiempo libre en la Segunda República”. *Revista Complutense de Educación*, 4 (1) (1993). Madrid: Universidad Complutense.

Charria Tovar, Ricardo. “El cine y la pedagogía”. *El Tiempo*, 2-3-1927.

Coradine, Alberto. “El cinematógrafo como recurso pedagógico”. *El Tiempo*, 2-3-1927.

De los Reyes, Aurelio. *Bajo el cielo de México*. Vol. II: 1920-1924. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

De Puelles Benítez, Manuel. *Modernidad, republicanismo y democracia: una historia de la educación en España (1898-2008)*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2009, pp. 262-263.

Fell, Claude. *José Vasconcelos: Los años del águila (1920-1925)*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.

Film Centre Londres. *Los grupos móviles de cine y radio en la educación fundamental*. Unesco, París, 1949.

Glauser, Gustavo. “El cine y la pedagogía”. *El Tiempo*, 15-3-1927.

Herrera León, Fabián. “México y el Instituto Internacional de Cinematografía Educativa, 1927-1937”. *Revista Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 36 (julio-diciembre 2008).

Lagny, Michéle. *Cine e historia. Problemas y métodos de la investigación cinematográfica*. España: Colección Bosch Comunicación, 1997.

“Las misiones ambulantes”. *Senderos*, 1 (5) (junio 1934). Editorial Minerva.

Ministerio de Relaciones Exteriores. “Tratados y convenios culturales de Colombia”. Bogotá: Imprenta Nacional.

Molina, Gerardo. *Las ideas liberales en Colombia 1849-1959*. Bogotá: Universidad Libre, Cátedra Gerardo Molina, 2007.

Nieto Caballero, Agustín. *Labores de la Dirección Nacional de Educación*. Bogotá: Ministerio de Educación, Editorial ABC, 1935.

Ortiz-Echagüe, Javier. *Por el precio de una entrada*. Madrid: Rialp, 2005.

Samper Ortega, Daniel. “Colombia en la India Inglesa”. *Senderos*, 2 (11) (diciembre 1934). Bogotá: Editorial ABC.

Samper Ortega, Daniel. “Presentación”. *Senderos*, 1 (1) (febrero 1934). Bogotá: Biblioteca Nacional, Editorial Minerva.

Santos, Gustavo. “Informe –Sobre el congreso internacional de cinematografía educativa al señor ministro de educación nacional–”. *Senderos*, 2 (9) (octubre 1934). Bogotá: ABC.





Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 23-2015 NUEVA ÉPOCA

Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional¹

Por Isabel Cristina Restrepo Jaramillo

Palabras clave: Cine e historia, cine nacional, Frente Nacional, hegemonía, disidencia, década del 70, Ley de Sobreprecio.

Resumen: Considerar el cine como fuente y objeto de la historia implica pensar el lugar del cine y de los cineastas en las relaciones sociales, así como la vinculación entre los discursos fílmicos y el contexto en que son producidos. En Colombia la historiografía del cine ha sido un campo en el que los historiadores no han participado lo suficiente, por ende, este trabajo propone un acercamiento a la cinematografía nacional que se inserta en la historiografía del Frente Nacional y, además, busca ampliar los enfoques encerrados en la propia historia del cine, para dar cuenta de cómo este participa en las tensiones sociales y las disputas por el significado de los procesos históricos.

Keywords: Film and history, National Cinema, Frente Nacional, Hegemony, Disidence, 1970, Ley de sobreprecio.

Abstract: To consider cinema as a source and object of the writing of history, is to think the place of cinema and filmmakers in social relations, also about the links between film discourses and the contexts in which those are produced. In Colombia, the historiography of film has been a field in which historians have not take part enough. Therefore, this text proposes a closer look to the film production in the historiography of the Frente Nacional, also, it searches for opening the approaches enclosed in the very history of cinema, to establish its links with political history, social tensions and disputes for the meaning of historical processes.

► **1•** Este artículo es una versión resumida de la investigación para obtener el título de pregrado en Historia “*Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional (1958-1974)*”. Departamento de Historia, Universidad de Antioquia, 2013.

Considerar el cine como fuente y objeto de la historia implica pensar el lugar del cine y de los cineastas en las relaciones sociales, así como la vinculación entre los discursos filmicos y el contexto en que son producidos. De esta manera se valora el cine como documento social que puede ser leído como un texto enunciado desde una posición en determinada cultura o ideología, resultado de un principio de selección a partir del cual se configura un discurso histórico. Este nivel de lectura que permite interpretar los imaginarios vigentes en determinados contextos históricos —o cómo cambian estos en el proceso diacrónico— abre otras posibilidades de análisis que enriquecen la historiografía del cine y rompen la hegemonía de la fuente escrita en los estudios históricos.

En Colombia la historiografía del cine ha sido un campo en el que los historiadores no han participado lo suficiente, en parte porque no han valorado las fuentes audiovisuales del mismo modo como han valorado las fuentes escritas y porque la dispersión de estas apenas empieza a ser subsanada. Por esto la historiografía del cine colombiano ha sido un campo dominado por los críticos, más preocupados por la construcción de una cinematografía o una industria nacional que por los procesos históricos en los que esta se inserta.

En disidencia de esa perspectiva, este trabajo propone un acercamiento a la cinema-

tografía nacional que se inserta en la historiografía del Frente Nacional y, además, busca ampliar los enfoques encerrados en la propia historia del cine, para dar cuenta de cómo este participa en las tensiones sociales y las disputas por el significado de los procesos históricos. Qué papel cumplió el cine colombiano en el proceso de modernización desarrollista y en la construcción de una imagen de integración durante el Frente Nacional y cómo el cine colombiano producido bajo este régimen cuestionó o publicitó estos procesos son cuestiones que se plantean aquí con el objetivo de mostrar diferentes articulaciones entre el cine y la política. Más que volver sobre la discusión, bastante reiterada, acerca de los planteamientos del llamado cine político, la atención se centra en los discursos que producen, reproducen y generan las películas. El análisis de estos permite evidenciar el modo en que el cine colombiano participó de la confrontación entre distintas concepciones del cambio social que marcaron buena parte de las tensiones entre hegemonía y disidencia durante el régimen bipartidista. Este período de la historia de Colombia se presenta como excepcional no solo porque la oposición dejó de ser ejercida por uno de los dos partidos tradicionales y la coalición bipartidista en nombre de la unidad nacional excluyó la disidencia, sino también por el lugar que ocupó Colombia en el contexto mundial de

la Guerra Fría, como vitrina del cambio social promovido por la Alianza para el Progreso².

El análisis de películas producidas en ese período permite percibir diferentes representaciones de la realidad política y social que dan cuenta de la tensión entre formas opuestas de concebir y conseguir el cambio social que marcó la dinámica de la Guerra Fría en América Latina³. El contraste entre ellas muestra que en Colombia la concepción del cambio social y el modo de lograrlo no fue unívoca, sino que precisamente la confrontación entre concepciones opuestas sobre la transformación social y el papel del cine en esta articularon buena parte de las tensiones entre hegemonía y disidencia durante el régimen bipartidista⁴. En ese sentido se han identificado dos posturas opuestas frente al deber ser del “cine nacional”, diferenciadas por sus actitudes frente al cambio social, su público, sus formas de financiación, exhibición y producción, así como por su relación con corrientes transnacionales y estrategias continentales vinculadas a contextos globales, como los procesos de modernización de los países latinoamericanos y las luchas por la liberación del Tercer Mundo.

En la medida que el cine formó parte de los esfuerzos de los gobiernos de la época para conseguir legitimidad política y, simultáneamente, fue utilizado por sectores de oposición que cuestionaron y criticaron el discurso oficial,

el contraste de fuentes manuscritas, impresas y orales, junto con las visuales, permite ver que la filmografía colombiana de ese período estuvo impregnada por los mismos debates ideológicos y la polarización que marcó el contexto de la Guerra Fría. La confrontación de estas dos tendencias posibilita el análisis del papel del cine en el proceso hegemónico, entendido este último como un proceso complejo de dominación simbólica que es desafiado constantemente por la disidencia y coexiste con otras formas de dominación, como la coerción y la violencia⁵. Desde esta perspectiva, la hegemonía se entiende como un proceso de dominación cultural que implica la primacía de una visión del mundo y de las relaciones sociales, aunque no la ausencia de otras visiones⁶. Teniendo en cuenta que los gobiernos del Frente Nacional se esforzaron en controlar el cine como medio de disidencia simbólica y que durante este período el cine fue instrumentalizado para reproducir visiones dominantes de la realidad social, el concepto de hegemonía hace referencia a tres aspectos en este trabajo: primero, a la aceptación más o menos voluntaria de la dominación por parte de los cineastas que se sometieron a las limitaciones del sistema; segundo, a la primacía de la visión del cambio social relacionada con el desarrollo económico y los programas de la Alianza para el Progreso; y tercero, a la participación del cine en el proceso hegemónico como reproductor de la visión dominante.

► **2•** Véase Jonathan Hartlyn. *La experiencia del Frente Nacional en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, Uniandes, CEI, 1993; Diana Marcela Rojas. “La Alianza para el Progreso de Colombia”. *Análisis Político*, 23 (70) (2010), pp. 91-124; Mauricio Archila Neira. “¿Utopía armada?: Oposición y movimientos sociales durante el Frente Nacional”. *Controversia*, 168 (1996), pp. 25-53.

► **3•** Richard Saul. “El lugar del sur global en la conceptualización de la Guerra Fría: desarrollo capitalista, revolución social y conflicto geopolítico”. En Daniela Spenser (coord.), *Espejos de la Guerra Fría: México, América Central y el Caribe*. México: Ciesas, 2004, pp. 31-66.

► **4•** La aplicación de la teoría de la modernización, a través de la Alianza para el Progreso, durante la década del 60, dio origen a la Teoría de la Dependencia, que cuestionó las causas del subdesarrollo postuladas por aquella. A la luz de las teorías de la dependencia, de las experiencias de liberación del Tercer Mundo y de las teorías de descolonización cultural, quienes consideraron que América Latina no era independiente y que esta era la causa de la pobreza



y la crisis social, denunciaron el incremento de la dependencia propiciado por la transferencia lineal de conocimientos a través de los programas de la Alianza para el Progreso, y algunos postularon la revolución armada como vía hacia un cambio radical.

► **5•** Carlos Aguirre. “Hegemonía”. *Diccionario de Estudios Culturales*. Ed. Mónica Szurmuk y Robert Mc Keelrwin. México: Siglo XXI, Instituto Mora, 2009, p. 124.

► **6•** Ídem.

► **7•** Leonardo Morlino. “Disensión”. *Diccionario de política*. Vol. 1. Norberto Bobbio, Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino (eds.). México: Siglo XXI, 1981, p. 506.

► **8•** La posibilidad de manifestar y articular la disidencia está relacionada con el grado de control y limitación que la autoridad política ejerce sobre los instrumentos mediante los cuales se expresa, de manera que en los regímenes democráticos la disidencia –en sus formas no violentas– es funcional al sistema y en esta medida es tolerada, mientras que en los no democráticos las manifestaciones de disidencia admitidas son limitadas, la autoridad política las siente como una

En cuanto a la disidencia, se entiende como lo contrario al consenso y está relacionada con las diferentes formas de expresión del desacuerdo, sean o no violentas⁷. Está presente en todos los sistemas políticos, puesto que en estos existe pluralidad de intereses y puede ser funcional o disfuncional al sistema, según el grado de tolerancia y receptividad de este⁸. Y aunque el régimen bipartidista del Frente Nacional consideró la disidencia como una amenaza y se esforzó en controlar los medios de comunicación y expresión, hay que tener en cuenta que la disensión circuló permanentemente. En este trabajo disidencia hace referencia a: primero, el cine que se hizo por fuera de las normas de producción dominantes, que escapó al control del régimen y manifestó el desacuerdo con la imagen oficial del cine; segundo, a las visiones alternativas del cambio social que cuestionaron la eficacia del modelo dominante de desarrollo económico; y tercero, a las manifestaciones de disidencia de los estudiantes, obreros, campesinos e indígenas que fueron objeto del cine no oficial.

Los diferentes enunciados sobre el cambio social que se filtran en una selección de películas producidas durante el Frente Nacional permiten clasificarlas como discursos hegemónicos o disidentes, ya que las primeras desarrollaron argumentos centrados en el desarrollo económico y señalaron como aspectos positivos del país las

políticas oficiales alusivas a la reforma agraria, la industrialización, el turismo, la planificación tecnificada, la construcción de hidroeléctricas, el desarrollo de las telecomunicaciones o la urbanización; mientras que las películas del segundo tipo plantearon argumentos disidentes de la imagen positiva del país que promovían el cine y las políticas oficiales, y en este sentido mostraron otros aspectos relacionados con la ausencia del Estado, la represión policial y las luchas de los movimientos sociales. El contenido de las películas da cuenta de cómo los cineastas imbuidos de las aspiraciones de cambio social, desde la perspectiva de la cooperación internacional o de las luchas para la descolonización del Tercer Mundo, hicieron interpretaciones de la historia de Colombia en la medida que plantearon distintas causas y soluciones a los problemas sociales. El contraste de las dos series de películas permite ver las imágenes antagónicas sobre Colombia que se produjeron desde la oficialidad y la disidencia y los aspectos que se consideraron relevantes o insignificantes desde las diferentes posturas⁹.

Cine “nacional”: hegemonía y disidencia

El fomento a la producción de “cine nacional”, la regulación de contenidos cinematográficos, así como la producción de cine por parte de las instituciones del Estado no

fueron fenómenos nuevos en los años 60 ni tampoco la relación del cine con la propaganda y con la creación-difusión de los idearios nacionales afines a los proyectos de modernización e industrialización¹⁰. Las investigaciones de Luisa Fernanda Acosta y Marcela Uribe Sánchez muestran que en Colombia, durante la primera mitad del siglo XX, el cine fue usado como dispositivo privilegiado para revelar aspectos positivos del país y legitimar la gestión institucional en torno a la modernización que se imponía desde el Estado como un proyecto hegemónico¹¹. Aunque la legislación que pretendía fomentar la producción de cine nacional en 1942 se reglamentó solo en 1971, y ninguno de los intentos de legislación emprendidos en 1960, 1965 y 1968 superó los debates en el Congreso, las instituciones estatales figuraron a menudo como productoras de documentales con los que se pretendía expandir y crear sentimientos de nacionalidad, así como “modernizar” y “culturizar” a las masas promocionando diversos aspectos de interés gubernamental, como la educación, la higiene, la salud, las obras públicas, el desarrollo industrial y el progreso¹².

En la década del 60, entidades como la Beneficencia de Cundinamarca, el Instituto Colombiano para la Reforma Agraria (INCORA), el Instituto de Fomento Industrial (IFI), el Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF), el

amenaza muy grave a su poder y se esfuerza por controlar los canales de comunicación y hacer difícil el acceso a la opinión pública.

► **9•** De manera que la selección de películas y discusiones que aquí se analizan responde al interés de evidenciar cómo se filtran, en el ámbito cinematográfico, las tensiones entre hegemonía y disidencia, y la confrontación entre distintas concepciones de la realidad y del cambio social durante el Frente Nacional. Muchas otras preguntas pueden hacerse sobre las mismas películas y agruparlas de otro modo junto con otras que aquí no se incluyeron. Diversidad de asuntos no tan políticos guiaron también las discusiones sobre la cinematografía colombiana, y, por supuesto, la polarización que se evidencia en este trabajo no es algo generalizable a toda la sociedad ni al cine colombiano producido durante el régimen bipartidista. Sin embargo, la polarización política se hace evidente como característica de la época, lo que no implica una negación de la existencia de posturas amalgamadas, intermedias y muchas otras, más indiferentes.

► **10•** Una ojeada a las filmografías del cine latinoamericano anterior a 1960 da cuenta de que el Estado y los proyectos modernizadores de la élite fueron a menudo los temas y protagonistas de las películas, y que las instituciones gubernamentales estuvieron entre los pioneros de la producción de cine en América Latina. En el caso colombiano, se destaca en general la producción de documentales en el período 1920-1960 y, en particular, la producción de información oficial por parte de la casa Acevedo entre 1940 y 1960.

► **11•** Luisa Fernanda Acosta. “Celebración del poder e información oficial. La producción cinematográfica informativa y comercial de los Acevedo (1940-1960)”. *Historia Crítica*, 28 (2005), pp. 59-80; Marcela Uribe Sánchez. “Del cinematógrafo a la televisión educativa: El uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia (1935-1957)”. *Historia Crítica*, 28 (2005), pp. 27-58.

► **12•** Acosta. “Celebración del poder...”, op. cit., pp. 66-70; Uribe. “Del cinematógrafo a la televisión educativa...”, op. cit., pp. 32-36. Referencias al proyecto de ley de 1960 se encuentran en los números 1 y 2 de la revista *Guiones*. Sobre el proyecto de ley de 1965, en el número 2 de la revista *Cinemas*, y sobre el proyecto de ley de 1968, en el artículo “Colombia puede hacer buen cine. Pero las restricciones y falta de medios lo han impedido”.

El Tiempo, 23-6-1968, p. 13.

► **13** • La censura cinematográfica la asume el Estado colombiano solamente en 1955 al crearse la Junta Nacional de Censura. En la década del 60, este organismo cambió su nombre a Junta Nacional de Clasificación de Espectáculos Cinematográficos, y a partir de 1970 se llamó Comité de Clasificación de Películas. Aunque ya no se llamó censura, la clasificación cinematográfica a lo largo de los años 60 y 70 continuó censurando, puesto que podía abstenerse de clasificar una película cuando la considerase “manifiestamente inconveniente” y “prohibir películas que inciten al delito o hagan su apología”. Ministerio de Educación Nacional. Decreto 0306 de 1960. *Diario Oficial*, 30 (168), viernes 26-2-1960; y Decreto 1355 de 1970, Artículos 156 y 159. *Diario Oficial*, 33 (139), 4-9-1970.

► **14** • José Diamante. “La película sobre la lucha de guerrillas en Colombia gana primer premio en Francia”. *Voz Proletaria*, 4-8-1966, p. 3.

► **15** • Ibídem, p. 3

Instituto Colombiano de Construcciones Escolares (icce), la Empresa Colombiana de Petróleos (Ecopetrol), la Dirección de Información de la Presidencia, etc., financiaron producciones cinematográficas como **La tierra del hombre** (Francisco Norden, 1963), **Frutos de la reforma** (Julio Luzardo, 1963), **Se llamaría Colombia** (Francisco Norden, 1970), **Los niños primero** (Gustavo Nieto Roa, 1974), entre otras. Más adelante expondré la manera en que a través de estas películas se promocionó la gestión institucional del desarrollo económico y el cambio social, lo que reforzó la imagen oficial del Colombia como un país en transformación que respondía positivamente a los presupuestos que constituyeron el Frente Nacional y de la Alianza para el Progreso, dejando atrás la violencia y convirtiéndose en una vitrina del desarrollo económico y social.

Por ahora, lo que interesa destacar es que, al mismo tiempo que se estimuló la difusión y reforzó una imagen oficial que promocionaba la gestión gubernamental, a través de la censura se buscó que esta no se cuestionara¹³. Sin embargo, la junta de censura no podía controlarlo todo, y cuando en 1966 el documental **La Colombie, Guérilleros du Rio Chiquito** (Jean Pierre Sergent y Bruno Muel), película francesa sobre las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), ganó el primer premio en el Festival Internacional de

Evian, las autoridades colombianas iniciaron una persecución a los realizadores colombianos que habían colaborado en la producción, lo que los obligó a exiliarse¹⁴. El reportaje sobre este film que publicó el periódico *Voz Proletaria* llamó la atención sobre la amplia difusión en la televisión europea que tuvo esta película, señalando que, debido a la censura, en el Viejo Mundo se conocían más las realidades colombianas que en el propio país, pero que esta película era un ejemplo del cine que debía hacerse en Colombia, del lado de los combatientes campesinos y en oposición a las versiones de las Fuerzas Armadas en el otro lado del campo de batalla¹⁵ (Figura 1).

Ese mismo año se dio inicio a una tendencia del cine colombiano que no aspiró a exhibir las películas en salas comerciales, sino que se dirigió a las organizaciones estudiantiles, barriales y en general a los militantes de izquierda, cuyos espacios más o menos escapaban de la vigilancia de los censores y propiciaban discusiones sobre la realidad del país después de la película. Fue el Consejo Superior Estudiantil de la Universidad Nacional el que produjo el documental **Camilo Torres Restrepo** (Diego León Giraldo, 1966), que inauguró esta tendencia cercana al cine militante que se estaba realizando en América Latina (Figura 2).

En la configuración de esta última fueron especialmente significativos los festivales de



■ Figura 1. Caricatura de Camila que acompaña el artículo de José Diamante. “La película sobre la lucha de guerrillas en Colombia gana primer premio en Francia”. *Voz proletaria*, 4-8-1966: 3. Bogotá.

Pesaro (1968), Mérida (1968) y Viña del Mar (1967 y 1968), en los que se dio a conocer, más allá de las fronteras nacionales, la ruptura con el consenso de imágenes que había prevalecido durante la primera mitad del siglo y la resignificación del cine como instrumento de descolonización, en estrecha vinculación con militancias políticas antiimperialistas. En esos encuentros los cineastas latinoamericanos debatieron sobre los temas que agitaban el continente, como la dependencia económica y

cultural, la inequidad social, las dictaduras y la violencia política, así como sobre las propuestas estéticas y políticas en las que basaban sus experiencias cinematográficas¹⁶. Allí se consideró que América Latina y el cine latinoamericano debían dejar de ser dependientes, y en este sentido se valoró el cine como instrumento de descolonización. Esta concepción estaba a tono con las discusiones sobre la teoría de la dependencia que cuestionaban los modelos de desarrollo importados, los cuales fueron

► **16** • La orientación de estos festivales se vio influenciada por el clima de agitación de la época, especialmente reflejado en los movimientos estudiantiles, que no solamente fueron tema de las películas sino que participaron en las discusiones sobre el deber ser del cine y de los festivales. En el Festival de Pésaro, los estudiantes italianos se manifestaron y lograron que la muestra no fuera competitiva y que se hicieran proyecciones en las fábricas aledañas. Mientras tanto, en Viña del Mar los estudiantes de cine de las escuelas del Cono Sur que estuvieron presentes nombraron al Che Guevara presidente honorario del II encuentro de Cineastas Latinoamericanos. Véase “La città di Pesaro in stato di assedio”. *L’Unità*, 5-6-1968, p. 1, Milán; Alfredo Guevara. “Viña del Mar”. *Cine Cubano*, 60-62 (1968), p. 6.

► **17**• Alfonso Gumucio-Dragon. “Comunicación para el cambio social: clave del desarrollo participativo”. *Signo y Pensamiento*, 30 (58) (2011), p. 30.

► **18**• Octavio Getino y Fernando Solanas. “Hacia un tercer cine”. Hoja mimeografiada repartida en el Festival de Mérida 1969. Reproducido en *Hojas de Cine. testimonios y manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano*, 1. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988, p. 35

► **19**• La discusión de Viña del Mar, cuyo tema central fue el imperalismo cultural, estuvo además influenciada por la radicalización del discurso cubano en torno al papel de los intelectuales y los artistas en la revolución, a los que se exigía un compromiso que fuera más allá de la obra, subordinado a las vanguardias armadas como imperativo para combatir la contrarrevolución y el imperialismo cultural. Véase Guevara. “Viña del Mar”, op. cit., p. 6. Sobre el compromiso de los intelectuales en la Revolución Cubana, específicamente sobre los escritores latinoamericanos, véase: Claudia Gilman. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.



■ Figura 2. “Documental sobre Camilo Torres” [Bogotá, 1966]. AGN, Bogotá. Colección Camilo Torres Restrepo, S. Prensa póstuma de Camilo, caja 12, carpeta 5, f. 49.

vistos no como la salida al subdesarrollo que autoproclamaban, sino precisamente como formas de dominación que creaban el subdesarrollo¹⁷. La concepción del cine como instrumento de descolonización se desprendió del reconocimiento del papel del cine y en general de los medios masivos de comunicación en la colonización cultural de América Latina. En ese sentido, algunos cineastas manifestaron que

el cine latinoamericano había contribuido a “institucionalizar y hacer pensar como normal la dependencia [...] logrando que el pueblo no conciba su situación de neo colonizado ni aspire a cambiarla”¹⁸. Se advierte entonces que la instrumentalización del cine para la colonización se subvierte para la descolonización, en la medida que los intelectuales y los artistas se comprometen con los procesos nacionales de liberación vinculando su producción a la acción revolucionaria¹⁹.

Esta necesidad de vinculación del cine con la política y especialmente con los movimientos de liberación fue plateada también por los grupos Cine de la Base, Cine Liberación y Ukamau, por los Cineastas de la Unidad Popular, los del Grupo Experimental de Cine Universitario de Panamá, por algunos cineastas del Cinema Novo, algunos cineastas de Venezuela, y las cinematecas para el Tercer Mundo de Perú y Montevideo²⁰. En el caso del Cine Popular Colombiano, sus militantes se comprometieron, entre otras cosas, a “unir lo cultural y lo político hasta convertirlo en una fuerza liberadora [y] abandonar las enseñanzas burguesas de ‘el arte por el arte’ y ‘la belleza en sí ya es revolucionaria’ como una obligación del intelectual revolucionario”²¹.

Así es que, desde una perspectiva diferente, el cine fue nuevamente instrumentalizado, en aras de presentar una versión opuesta

a la oficial respecto de la construcción de la cultura nacional, y el papel de los cineastas se vio nuevamente comprometido con la política, pero esta vez en abierto reconocimiento, justificado por el imperativo de no ser absorbidos por el sistema de dominación, ya que se consideró la despolitización del arte como una estrategia de la dominación imperialista.

En lo que respecta al cine colombiano, a tono con el nuevo panorama cinematográfico latinoamericano que ofreció la muestra de Pésaro, el crítico Carlos Álvarez planteó que este debía asumir la “cultura como acción” y generar “un discurso sobre la vida colombiana actual, mientras otros hacen trabajos sobre las costas o los ríos de Colombia”²². Esta oposición manifiesta al cine publicitario de “los maestros” y la necesidad de hacer un cine más crítico fue también expresada por Alberto Aguirre con ocasión de una muestra de cine documental cubano programada por el departamento de 16 mm del cineclub de Medellín, en julio de 1968: “Surge necesariamente la comparación con nuestro pequeño mundo burgués. Puede que haya talento y buenas intenciones, ¿pero qué carajos se puede hacer con *los balcones de Cartagena* si uno va contratado por la ESSO? Solo escamotear la realidad por ocultación o por adulteración”²³.

Al finalizar el año de 1968 ese cine crítico se consolidaba como una nueva tendencia del cine colombiano, con obras como **Asalto** (Carlos Álvarez, 1968), **Chircales** (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1968), y **Bolívar, dónde estás que no te veo** (Alberto Mejía, 1968). Estas fueron presentadas en Mérida durante la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano. Allí la crítica las catalogó como “insólitas”, “testimonios brutales”, “grandes sátiras”, al lado de las películas del “maestro” Norden, que “por su tratamiento puramente exterior, decorativo, no encajaban dentro de las bases de la Muestra”, en la que se constató la existencia de un cine opuesto a la evasión y deformación de las realidades latinoamericanas²⁴.

*El festival de Mérida condujo a la constatación clara de que el cine latinoamericano está en plena fermentación y de que existe ya, concretada en obras, una producción que representa cualitativa y cuantitativamente un hecho nuevo en la producción cinematográfica latinoamericana [...] este hecho ha recibido ya un nombre: “cinema novo”, “cine nuevo”. El significado es, en términos muy generales, cine comprometido con la realidad nacional, cine que rechaza todas las fórmulas de la evasión, la deformación, la indiferencia y la ignorancia, para enfrentarse con la problemática de los procesos sociológicos, políticos, económicos y culturales por los que atraviesa cada país, con sus particulares características y situaciones*²⁵.

► **20**• Muchos de los manifiestos del cine latinoamericano fueron compilados en los tres volúmenes de *Hojas de cine. Testimonios y manifiestos del cine latinoamericano*, editados por la Fundación Mexicana de cineastas (véanse Referencias). Otros se encuentran desperdigados en revistas de la época, como *Cine Cubano*, *Cine del Tercer Mundo*, *Cine al Día* y *Hablemos de Cine*.

► **21**• Cine Popular Colombiano. “Por un cine militante”. *Cine del Tercer Mundo* (1970), pp. 67-71.

► **22**• Carlos Álvarez. “Colombia: una historia que está comenzando”. Ponencia presentada en la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro-Italia, 1968. En Carlos Álvarez. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989, p. 43.

► **23**• Alberto Aguirre. “Cine documental cubano”. *Gaceta Cine Club de Medellín* (julio 1968), p. 1. Número especial.

► **24**• *Cine al Día*, 6 (1968). Edición dedicada al nuevo cine latinoamericano y al Festival de Mérida.

► **25**• “El desafío del Nuevo Cine”. *Cine al Día*, 6 (1968), p. 2.

► **26**• “Cineastas colombianos no asisten a concurso”. *El Tiempo*, 15-9-1969, p. 16; Hernando Salcedo Silva. “Festival de Cali”. *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 5-10-1969, p. 7.

► **27**• Alegre Levy. “Denuncian presiones en cortometrajes”. *El Tiempo*, 20-9-1969, p. 24.; Diego León Giraldo. “¿Profetas en su tierra?” *El Espectador*, 23-11-1969.

► **28**• Margarita de la Vega de Hurtado. “Cine documental colombiano”. *Magazín Dominical, El Siglo*, 12-10-1969, p. 8.

► **29**• La denominación “El Grupo” se debe a Margarita de la Vega. Cfr. ídem.

► **30**• Hernando Salcedo Silva, “¿Nadie es profeta en su tierra?” *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 28-12-1969, p. 7.

► **31**• Alfredo Roffe. “II. Problemas de la elaboración”. *Cine al Día*, 6 (1968), p.13

Un año más tarde, los realizadores colombianos que participaron en el Festival de Mérida, con excepción de Francisco Norden, decidieron no asistir al Concurso Nacional de Cortometrajes organizado por el IX Festival de Arte de Cali. Protestaron, entre otras razones, porque el Festival tenía un jurado de admisión, habiendo tan poco cine colombiano, y porque estaban participando algunos cortometrajes patrocinados por la Agencia de Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID)²⁶. La declaración que firmaron Carlos Álvarez, Marta Rodríguez, Diego León Giraldo, Jorge Pinto, José María Arzuaga y Gabriela Samper fue considerada por la organización del concurso como una “presión que no afectó para nada el certamen”, aunque con el retiro de los cineastas firmantes solo quedaron dos películas patrocinadas por agencias extranjeras, entre ellas **La ruta de los libertadores** (Francisco Norden, 1969) que se llevó el premio²⁷.

La crítica Margarita de la Vega consideró la negativa de los cineastas a participar como “la primera manifestación de coherencia entre un grupo de realizadores que busca el camino de mostrar la realidad colombiana, con todas sus implicaciones, ya sean de orden político o social”²⁸. La protesta dio pie para que los firmantes fueran identificados por los críticos como “El grupo” claramente diferenciado de “los maestros”, aunque algunos (Jorge Pinto, Gabriela Samper y José María Arzuaga)

hubieran pertenecido a esta primera generación de cineastas y su actuación conjunta no fuera más allá de la coyuntura del festival²⁹. El debate entre los críticos, que distinguieron dos tendencias del cine colombiano, se centró en la forma y el contenido, y en este sentido Hernando Salcedo Silva dijo: “el cine colombiano no puede nutrirse para su sostenimiento de cortos más o menos revolucionarios, sino de trabajos tan profesionales como los de los maestros [...] aunque en sus respectivas obras no se encuentren los planteamientos políticos ahora tan de moda como la minifalda”³⁰.

Este debate sobre la forma y el contenido ya se había propiciado en el Festival de Mérida a propósito de **Bolívar, dónde estás que no te veo**, cuya forma fue rechazada por algunos y considerada convenientemente subversiva por otros:

Bolívar, donde estás que no te veo. *Para algunos espectadores fue uno de los peores entre los que se presentaron, para otras personas, entre ellas Fernando Solanas, fue uno de los mejores y más interesantes. Todos coincidían en lo positivo del contenido, pero hubo profundas divergencias de opinión al evaluar la forma. Para Fernando Solanas el mérito de Mejía radicaba en que el film plantea una “antiestética burguesa” en el sentido de que rompe con todos los estereotipos que se utilizan como criterios de valor de la forma y que son reconocidos por la “burguesía”*³¹.

Con diferentes calidades artísticas, pero coincidentes en sus puntos de vista críticos sobre la realidad colombiana, las obras de El Grupo, que en adelante llamaré disidentes, fueron identificadas como una tendencia nueva cercana al cine de combate latinoamericano, mientras que las de Los Maestros, también coincidentes en su punto de vista institucional sobre la realidad, se identificaron con la tendencia que nació anclada al viejo cine evasivo distribuido a través de embajadas y muestras de cine publicitario.

Al iniciar la década del 60, el Estado colombiano continuaba indiferente al fomento industrial sin dejar de producir publicidad institucional. Así es que en 1970 el “maestro” Francisco Norden realizó **Se llamaría Colombia**, largometraje cumbre de esta tendencia, financiado por la Dirección de Información y Prensa de la Presidencia y otras entidades gubernamentales. Poco después, Carlos Mayolo y Luis Ospina realizaron **Oiga vea** (1972), que sintetizó la oposición al cine oficial como crítica a la imagen falsa de Colombia que se proyectaba en el extranjero durante los IV Juegos Panamericanos. Al iniciar la década del 70, además de esta última, otros cortometrajes, como **Planas: testimonio de un etnocidio** (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1971), **En el país de Bellaflor** (Fernando Laverde, 1972), **Colombia 70** (Carlos Álvarez, 1970) y **Qué es**

la democracia (Carlos Álvarez, 1971), engrosaron la filmografía del cine disidente.

La reglamentación del fomento al cine colombiano se dio en 1971 a través de la Ley de Sobreprecio. Esta última reforzó el tipo de relación publicitaria frente a la realidad colombiana que había caracterizado el cine institucional, puesto en función de la promoción de los idearios hegemónicos de la nacionalidad relacionados con el paisaje, el folclor y la historia oficial, pues estableció como requisito del “cine nacional” “que esté destinado a presentar temas o argumentos únicamente nacionales”³², entendidos estos últimos — citando la Ley de 1942— “los que recojan el paisaje, el medio ambiente, los caracteres humanos, históricos y folclóricos o que en alguna forma se relacionen con modalidades características de la nacionalidad; como también los documentales geográfico-artísticos”³³. Esta imposición del deber ser del cine nacional emparentada con las definiciones del “cine educativo” promovido por la Organización de Estados Americanos (OEA) y otros organismos multilaterales³⁴ respondió a lo que el senador Diego Uribe Vargas, ponente de la ley, había expresado sobre las razones para estimular la industria cinematográfica colombiana:

Necesitamos un cine de los valores colombianos, un cine para mostrar cómo somos, un cine para robustecer nuestra cohesión

► **32**• Ministerio de Comunicaciones. “Decreto 879 de 1971”. *Diario Oficial*, 33348 (28 de junio de 1971), arts. 2 y 3.

► **33**• “Ley 9 de 1942”. *Diario Oficial*, 25051 (8 de septiembre de 1942), art. 6.

► **34**• Véase “Convención sobre facilidades de las películas educativas o de propaganda”. *Diario Oficial*, 24574 (29 de enero de 1941); “Resoluciones aprobadas”. *Conferencia General de la Unesco* 1954. París: Unesco, 1955, p. 40. En línea.

► **35** • “Diego Uribe Vargas, presidente de la Cámara explica el proyecto que llevará este mes al congreso”. *Cinemes*, 1 (1965), s.p.

► **36** • Carlos Álvarez. *El cortometraje del sobreprecio: (datos 1970-1980)*. Bogotá: Cinemateca Distrital de Bogotá, 1982.

► **37** • Carlos Álvarez. “Una década de cortometraje colombiano”. *Arcadia*, p. 31; Alberto Duque López. “Tiempo de Cine”. *El Espectador*, mayo de 1977 [reproducido en Diego León Giraldo. *El cine como testimonio*. Bogotá: Cordillera, 1991, p. 167

► **38** • Los directores Carlos Álvarez, Julia Sabogal y Gabriela Samper, el camarógrafo Manuel Vargas y el distribuidor de cine latinoamericano y coordinador del Cine-Club Universitario de Medellín, Jorge Morante, fueron encarcelados, acusados de ser enlaces del Ejército de Liberación Nacional (ELN), porque “filmaban y procesaban cintas cinematográficas en las que se hacía apología a la revolución y proselitismo, que eran proyectadas a grupos estudiantiles, sindicatos de obreros y campesinos”. Véase “Revelaciones sobre la subversión, quién es quien en la red”. *El Espectador*, 25-8-1972,

y *nuestra solidaridad nacional*. [...] *Hoy, cuando hay muchos sectores en el exterior empeñados en desfigurar la realidad colombiana, nada es más adecuado que estimular la industria cinematográfica, porque ella será verdaderamente el vehículo para el conocimiento cabal de nuestro país en el extranjero, ya sea de nuestros valores culturales o de nuestra realidad geográfica*. [...] *El interés al favorecer la industria cinematográfica colombiana es más que todo poder llevar más allá de nuestras fronteras aquellas cosas dignas de verse y admirarse*³⁵.

La simple mención de los títulos de la mitad de las producciones que en 1971 obtuvieron sobreprecio da una idea de la manera positiva como respondieron a los términos de la ley que concebía lo nacional como un paisaje publicitario: **El Huila y el Reinado Nacional; Islas Galápagos; Juegos Panamericanos - Regatas en Cartagena; Los Ferrocarriles Nacionales; Medellín, Ciudad de las Flores; Milagro de una civilización: Guatavita; Rally Colombia 71; Amazonía; y Mosaico colombiano**³⁶. Lo que no era tema o argumento nacional no lo estableció la ley de fomento, pero sí la censura, al negarse a clasificar películas como **Sangre en los jazmines** (Rittner Bedoya, 1972) y **Locombia** (Diego León Giraldo, 1976), porque no mostraban aspectos positivos de realidad social³⁷.

De manera que, si para proyectar una imagen del progreso de Colombia el gobierno

y las entidades estatales invirtieron en documentales publicitarios durante la década del 60, al fomentar la producción del cine con valores nacionales, pero sin enfocarlos desde sus aspectos negativos, en la década del 70 se ahorró ese dinero y en cambio obligó a los espectadores a ver este tipo de cine y a pagar por él. Al mismo tiempo que fomentó el incremento de la proyección de imágenes hegemónicas del país, el Estado se ocupó de obstaculizar la producción de imágenes disidentes, pues además de cooptación y censuras, hubo impedimento de filmación y confiscación de películas y equipos³⁸.

Las cintas que le confiscaron a Carlos Álvarez y que fueron analizadas dentro de algo que él mismo llamó “crítica de cine militar” fueron proyectadas en el marco de la I Muestra de Cine Colombiano organizada por la Cinemateca Distrital de Bogotá. Tras la visualización el crítico Hernando Salcedo Silva dijo:

Con gran cantidad de público asistente se vieron Asalto, Colombia 70 y ¿Qué es la democracia?, de Carlos Álvarez, y Un día yo pregunté, de Julia de Álvarez. Todos los asistentes a estas películas estuvieron de acuerdo en que en ninguna escena se hace apología al delito, que se trata sencillamente de acogerse a la libertad de expresión, de opinión, garantizada por la Constitución colombiana. De manera que tener preso todavía a Carlos Álvarez es uno de los casos más escandalosos

*de injusticia que se hayan cometido en este país [...] lo curioso es la actualidad, la necesidad cada vez mayor de las tres películas de Carlos Álvarez, cada día más actuales en negar el paraíso terrenal que por decretos quieren imponernos oficialmente*³⁹.

Aunque el caso de Álvarez y sus colegas encarcelados muestra que no solo fue por decreto, a menos que fuera el de Estado de Sitio, quizá Hernando Salcedo se refiriera a la Ley de Sobreprecio con la alusión a ese paraíso que con decretos se quiso imponernos oficialmente.

De manera que la competencia del Estado en materia cinematográfica a través de la censura, la producción y el fomento implicó la institucionalización de un conjunto limitado de significados en torno al “cine nacional” y su relación con la realidad del país y, al mismo tiempo, la exclusión y represión de otros significados y otras relaciones. La persistencia de un cine opuesto al institucional, sin embargo, es muestra de que, aunque la coalición liberal-conservadora intentó excluir la disidencia y controlar el cine como medio de producción simbólica, esta fue expresada y documentada por el cine que se constituyó como una alternativa al pensamiento hegemónico que reproducía el cine oficial. Esta postura que se opuso a la visión publicitaria que el cine institucional daba del país se nutrió de los encuentros de cineastas latinoamericanos en los que se constató una tendencia de alcance conti-

mental que rechazaba la evasión de las realidades latinoamericanas y postulaba un cine comprometido con el cambio revolucionario en estos países.

Los debates que permiten distinguir un cine oficial y un cine disidente pusieron de relieve diferencias entre los planteamientos políticos y concepciones de la realidad que guiaban unos films y otros. Pero, ¿cuáles eran esas concepciones de la realidad que enfrentaban a la cinematografía que maquillaba o evadía la realidad, con la cinematografía que la mostraba o desenmascaraba? La visualización de una selección de películas producidas durante el Frente Nacional permite ver que los discursos del cambio social latentes a mediados de siglo XX se filtran en los argumentos documentales y de ficción, toda vez que hacen referencia directa a diferentes problemáticas sociales que el país afrontó durante ese período y sitúan el presente como el momento de la inminencia del cambio. La confrontación de estos puntos de vista permite ver cuáles fueron las imágenes antagónicas de la realidad que se fabricaron desde las dos cinematografías enfrentadas y percibir diferentes interpretaciones sobre el cambio social que marcaron las confrontaciones entre disidencia y hegemonía durante el régimen bipartidista. Una aproximación a las actitudes de subordinación y de discrepancia que los realizadores manifiestan en los films puede

5A Aunque este caso es emblemático, no fue el único en que hubo detención arbitraria y confiscación de películas. Al respecto puede leerse la carta que Luis Ospina escribió a Andrés Caicedo el 24 de junio de 1973, publicada en Luis Ospina. *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Bogotá: Aguilar, 2007, pp. 304-306.

► **39** • Hernando Salcedo Silva. “La muestra de la cinemateca”. *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, 9-9-1973, p. 3. Inexplicablemente estas películas pudieron ser exhibidas sin contratiempos, junto con otras prohibidas incluidas en la Muestra, pues, en teoría, la Cinemateca estaría también haciendo “apología al delito”. Tal vez porque la ley amparaba a la Cinemateca, que como los demás cineclubes podían exhibir películas sin que pasaran por la censura. Aunque la ley no valió de nada cuando cuatro meses después la Cinemateca fue cerrada por proyectar la película boliviana *Sangre de cóndor*, sin que esta fuera clasificada. Sobre esto último, véase “Censura a la cinemateca”. *Cinemateca Distrital 1971-1976*. Bogotá: Cinemateca Distrital de Bogotá, 1976, s.p.

acercarnos a acciones y aspiraciones que caracterizaron la sociedad y la política colombiana del Frente Nacional.

Cambio social e imágenes antagónicas del país

En documentales oficiales como **Se llamaría Colombia, La tierra del hombre, Los niños primero** y **Educación para el desarrollo**, el cambio social es dirigido por las instituciones a través de reformas y programas para acelerar el avance de la historia hacia el progreso, y los problemas son enfocados desde el punto de vista de quienes intervienen mostrando a los intervenidos como sujetos pasivos. En estos documentales todo parece armónico y consensuado, ya que no se advierte ni un atisbo de frenos a los programas o tropiezos en las reformas. Desde el punto de vista institucional, y a través de una estructura expositiva en la que prima el discurso de un narrador omnisciente, el análisis de los problemas y las soluciones planteadas se presentan como únicos y efectivos. Los realizadores van con su cámara y camarógrafo a los lugares donde ellas están y tratan a sus objetos filmados como lo hacen también las instituciones con los sujetos que intervienen: como algo mudo que solo adquiere sentido en el discurso del otro. Es decir, que fabrican un discurso que incluye (a los indígenas, a los

niños, a los campesinos), pero que los excluye y calla al mismo tiempo. Esa exclusión que trata de ocultarse tras el velo de la objetividad se manifiesta formalmente en films cuyos protagonistas no tienen voz y cuya caracterización proviene del discurso que también los excluye, al tratarlos como algo que hay que rechazar, reformar y culturizar.

El sentido de lo real que transmiten estos discursos fílmicos está atravesado por la ilusión de objetividad que se le concede a la técnica desde las mismas teorías de la modernización. La importancia de la tecnificación y planificación para el futuro es reiterada por el narrador de **La tierra del hombre**, al hacer énfasis en que “los estudios que preceden a la entrega formal de tierra garantizan que el trabajo será productivo”, y en ese sentido resalta la labor que realizan economistas, antropólogos, técnicos agrícolas y sociólogos. Según el narrador, los “estudios serios y pormenorizados sobre la realidad colombiana dan una imagen verídica del país”. Pero la forma en que los estudiosos conocen la realidad campesina, implícita en la estructura del documental en la que el discurso se elabora fuera del campo, se revela en una secuencia en la que el narrador destaca la labor de los científicos sociales, mientras se los ve en sus espacios de trabajo ciudadanos (Figura 3).



■ Figura 3. Científico estudiando la realidad colombiana, en **La tierra del hombre**, Norden, 1963. Fotografía: José Rojas.



■ Figura 4. Chichigua en la vitrina donde se exhiben libros sobre bienestar social, en **Chichigua**, Sánchez, 1963. Fotografía: Jorge Pinto; Orlando Moreno; Julio Luzardo.

Los libros que producen estos científicos sociales, que también son presentados como emblemas del progreso en **La tierra del hombre**, se ven cuestionados en **Chichigua** (Sánchez, 1963). El recorrido del niño de la calle que deambula por la ciudad en la que no hay lugar para él comienza en la vitrina de una librería, en la cual hay exhibidos libros con títulos como *Modelos económicos*, *Introducción a la dinámica económica*, *The Economy of Latinoamérica*, *Planificación para el pleno empleo y para el desarrollo económico*, *Bienestar para todos* (Figura 4). La relación que el niño de la calle tiene con estos libros es distante y se rompe por completo cuando, al entrar a la librería donde ha volado su avioncito de papel, es expulsado a golpes de libro en la cabeza, imagen que enuncia la crítica a estos libros que sustentan los discursos del desarrollo, con los cuales “nos dan en la cabeza”, como dice la expresión coloquial que se usa para referirse a una estafa (Figura 5).

En el cine oficial, la historia de Colombia se presenta como un avance por etapas desde el atraso hacia el progreso y, en concordancia con la teoría de la modernización, el pasado se deja atrás para escenificar un futuro prometedor que se manifiesta en un presente donde se supera el atraso. De esta manera se indica que ya puede percibirse como efectivo el cambio que se ha inducido a través de la transferencia de dinero y conocimientos

► **40** • El argumento de la película se desarrolla en una agencia de publicidad en la que están haciendo un comercial de “Alinutrina”, un producto enfocado a consumidores hambrientos y de escasos recursos, cuyo eslogan es “alimenta y nutre, si lo compra”. Un producto que promete remplazar la carne y el huevo para que las madres desesperadas no lloren más. En la película vemos el proceso de filmación en estudio donde los modelos mandados a traer del barrio “Los invasores” posan con sus sonrisas untadas de Alinutrina, y la frialdad de los realizadores cuando van a capturar imágenes a un barrio periférico. También vemos cómo visualizan y comentan el comercial el jefe de la agencia y su cliente.

aplicada por las instituciones con ayuda de la Alianza para el Progreso. La estructura del antes y el después que caracteriza los documentales institucionales se corresponde con este discurso del progreso: en **La tierra del hombre**, al principio las imágenes del campo y el campesino son desoladoras y refuerzan la narración que los ubica como responsables del atraso del país. Pero a medida que el INCORA interviene y “el campo reverdece”, en blanco y negro se muestran grandes extensiones de tierra adecuada y productiva, y la imagen de la parcelación citadina remplaza al rancho que representaba el atraso (Figuras 6-9). Lo mismo sucede en **Los niños primero**, documental que ubica a Colombia como un país menor de edad que debe ser salvado paternalmente de la ignorancia y otros males. En este las imágenes de niños abandonados que viven de la basura y deambulan por la ciudad ilus-

tran un problema que está siendo corregido por el ICBF mediante programas de prevención, alimentación y reeducación que contribuyen al desarrollo económico y social, con lo que mejoran las condiciones de la infancia y las familias colombianas (Figuras 10-13).

Esa estructura del antes y el después que se usa para mostrar los resultados del cambio social es imitada en **Pasado el meridiano** (Arzuaga, 1966) para cuestionar la superficialidad de estos discursos y develar la manera en que se elaboran. Los espectadores de esta película no solo vemos el documental publicitario de Alinutria, sino también su proceso de producción y exhibición⁴⁰. Con esto Arzuaga cuestiona la “veracidad” que se otorga a los documentales y a la imposición que el texto, en este caso el eslogan, ejerce sobre la relación que algunos documentalistas establecen con los sujetos y realidades filmadas.



▣ Figura 5. Chichigua es expulsado de una librería a golpes de libro en la cabeza, en **Chichigua**.



▣ Figura 6. Rancho campesino antes de la intervención del INCORA, en **La tierra del hombre**, Norden, 1963.



▣ Figura 7. Núcleo de vivienda levantado en una parcelación del INCORA, en **La tierra del hombre**, Norden, 1963.



▣ Figura 8. Habitación antihigiénica de campesinos antes de la intervención del INCORA, en **La tierra del hombre**, Norden, 1963.



▣ Figura 9. Vivienda campesina higiénica y adecuada por el INCORA, en **La tierra del hombre**.



▣ Figura 10. Niños abandonados (Prólogo a la intervención del ICBF), en **Los niños primero**, Nieto Roa, 1974, Fotografía: Herminio Barrera.

Quien dice que el comercial de Alinutrina es “absolutamente género documental” y le otorga carácter de veracidad, es el gerente de la agencia de publicidad, que al presentar el documental comenta: “van a comprobar ustedes qué naturalidad, qué verídico, qué gran cosa es el cine! [...]”. Esta película está filmada en los lugares auténticos, sí, entre la mugre, con la gente real, familias cargadas de niños desnutridos”.

A diferencia de los demás documentales institucionales vistos, en los que se muestra un problema y luego cómo este se corrige por la acción de una institución, en **Se llamará Colombia** no se plantea ningún problema, pues este documental es una postal colorida del desarrollo en la que todo funciona a la perfección y marcha por buen camino, al ritmo de la industria y de la técnica (Figuras 14-17).

Este es un documental sobre el presente en el que la historia del país es sintetizada en una sucesión de imágenes que van desde el indígena pintado como una guacamaya y representado en objetos arqueológicos del Museo del Oro, hasta llegar al presente, como la época del progreso, simbolizada por el paso de un jet. Este último es cuestionado como símbolo de un futuro prometedor en la secuencia de **Raíces de piedra**, en que Clemente delira frente a una vitrina que exhibe publicidad turística. Este, como el jet al que mira el niño cuando pasa el entierro de Clemente en el plano final, representa más bien un futuro desconsolador y hace referencia a una realidad y un futuro al cual muchos colombianos no pueden aspirar. La Caterpillar tampoco representa en **Raíces de piedra** la apertura al futuro que encarna en **La tierra del hombre** o **Se llamará Colombia**

► **41**• Escenas recortadas por la censura a **Raíces de piedra**: 1) el sacerdote, preocupado por hacer un templo, explota con ello a los feligreses; 2) la extracción de sangre a dos hombres en un hospital; uno de ellos es gordo y el otro flaco; el gordo se desmalla porque está anémico; 3) el lanzamiento de los locos de un manicomio por exceso de locos; debido a eso no reciben a Clemente; 4) el atropello de una jovencita a manos de un terrateniente propietario de las canteras y su chantaje con el cobro del arriendo; 5) la muerte de Eulalia, una mujer que sucumbe en medio de la total indigencia sin poder ser socorrida por un vaso de agua, porque hasta de eso se carece en las canteras; 6) la extrema pobreza de

como emblema del cambio producido por la Reforma Agraria. Este símbolo del progreso representa en **Raíces de piedra** la destrucción de los ranchos de fabricantes de ladrillos. Conviene recordar que esta película no solo fue censurada, sino además mutilada, y amerita reproducir aquí el texto en el que se alude a las escenas recortadas, con el cual podemos hacernos una idea del tipo de aspectos de la realidad que no se podía mostrar en el cine que se sometiera a las reglas oficiales⁴¹.

La historia que se omite en **Se llamaria Colombia** es el argumento central de **Planas: testimonio de un etnocidio**. En el prólogo de esta película la voz en *off* advierte que el saqueo, la explotación, el asesinato masivo y la destrucción de las culturas aborígenes es una historia de larga duración que se ha prolongado desde la colonización de América Latina por los españoles y que es sufrida todavía bajo

nuevas formas de dominación capitalistas e imperialistas. La persistencia de mentalidades coloniales frente al indígena se evidencia en titulares de la prensa colombiana como “No creen que los cuiba son seres humanos” o “No es raro matar a esa plaga”. Persistencias y diferencias en la historia de dominación son expresadas por el narrador al afirmar que “si en la conquista de América latina por los españoles el objetivo era El Dorado, hoy el país negocia las tierras propiedad tradicional de los indígenas de Planas, con compañías petroleras norteamericanas” (Figura 18).

Tanto en **Campesinos** como en **Planas: testimonio de un etnocidio** los realizadores emprenden explícitamente la recuperación de la historia de los excluidos en confrontación con la historia oficial. En **El país de Bellaflor** y en **Planas...** incluso se invierte la relación pasado-futuro de la historia desarrollista y se

las teorías de la modernización y cuestiona la relación de “amistad” entre el país del Norte y el del Sur contenida en los discursos de la Alianza para el Progreso.

La serie de películas disidentes presenta diversidad de puntos de vista silenciados en el cine oficial. Estas películas pusieron el conflicto en el punto central del relato y sus realizadores se situaron del lado de los excluidos dejándolos hablar frente a la cámara, visitaron lugares poco frecuentados por el cine oficial y subvirtieron significados sobre lo que el discurso del desarrollo presentaba como problema y solución, poniendo en evidencia algunas contradicciones. En **El hombre de la sal** (1969) Gabriela Samper denunció la inminente pérdida de una tradición ancestral como un caro costo de la industrialización y cuestionó la indiferencia del Estado frente a los artesanos tras establecer el monopolio de la

un rancho al que llega una mujer a que le lean un periódico; 7) la destrucción de un humilde rancho por el Caterpillar, el éxodo de los habitantes y el arrasamiento de algunos de sus haberes por el ejército de vehículos enviados de los urbanizadores; 8) la muerte de un joven obrero que perece bajo un derrumbe producto de la inseguridad de los sistemas de trabajo, sin conseguir lo que se proponía: ganarse unos pesos para liberar a su familia prisionera; 9) al final, el niño abandonado por las gentes que se van al entierro de Clemente mira hacia el futuro, representado por el cruce rápido de un jet. “José María Arzuaga”. *Cuadernos de cine colombiano*, 5 (1982), s.p.



Figura 12. Niños “integrados a la nación” a través del ICBF, en **Los niños primero**.



Figura 12. Científico mejorando la bienestarina, en **Los niños primero**.



Figura 13. ICBF alimentando los futuros niños, en **Los niños primero**.



Figura 14. Interconexión eléctrica, en **Se llamaria Colombia**. Fotografía: Peter Creutzberg.



Figura 15. Antena de Telecom, en **Se llamaria Colombia**.



Figura 16. Extractor de petróleo, en **Se llamaria Colombia**.



Figura 17. Industrialización, en **Se llamaría Colombia**.



Figura 18. Intereses económicos detrás del genocidio de Planas, en **Planas: testimonio de un etnocidio**, Rodríguez y Silva, 1971. Fotografía: Jorge Silva.

fabricación industrial de soda. En **Raíces de piedra**, Arzuaga hizo de un espacio marginal, y de la interacción de este con el centro, el eje de su argumentación. En este sentido, mostró tanto la exclusión de sus personajes con respecto a los beneficios del progreso como el protagonismo de estos con su aporte al desarrollo. En este film, Arzuaga destruyó la vivienda como símbolo del bienestar y puso en escena la contradicción de un barrio de fabricantes de ladrillos y empleados de la construcción que carecen de vivienda legal y son desalojados. En **Camilo Torres Restrepo** se insiste en las contradicciones y se insinúa la necesidad de buscar el cambio social por vías radicales, como la lucha armada. La voz femenina que narra, mientras se ven imágenes de una manifestación reprimida por la policía, comenta que “la crisis del país debe ser muy profunda, cuando un sacerdote deja su cargo de decano en una escuela de estudios sociales y se va a la guerrilla”, y añade que a Camilo Torres no le bastó predicar su inconformidad desde la cátedra o desde sus libros, cuyas portadas desfilan por la pantalla, pues, como lo expresa la voz del propio Camilo en el documental, “hay teorías magníficas cuando las oportunidades son iguales. Pero nosotros no podemos decir que en nuestro país haya igualdad de oportunidades o de posibilidades”. La confrontación armada se escenifica en **El país de Bellaflor** como estrategia de cambio radical en la escena en

que los pobladores disparan con un cañón al amigo del norte. En ambas películas la lucha armada se justifica cuando las vías de participación política se cierran.

Las características formales que presentan los documentales institucionales, como la subordinación de las imágenes al texto y la ausencia de testimonios de quienes padecen o representan los problemas, remiten a características generales que Bill Nichols encuentra en los documentales de modalidad expositiva. Este tipo de documentales se caracteriza por anular la continuidad espacial y temporal de las imágenes en pro de la continuidad retórica de una argumentación, de manera que las imágenes ilustran y reiteran lo que una voz en *off* dice. Además, ellos ocultan el proceso de producción del discurso y abordan los temas desde un marco de referencia que no hace falta construir, sino que se da por sentado, y hacen hincapié en la impresión de objetividad y juicio ya establecido. De manera que estos films, más que construir discursos, los reproducen e ilustran, y el punto de vista de sus autores se identifica con el punto de vista oficial, que se transmite como único y objetivo, a menudo representado en afiches y en las imágenes que el discurso va convirtiendo en emblemas de las instituciones: donde hay un tractor está el INCORA, donde hay colombiana está el ICBF...

A diferencia de los films oficiales en los que la voz de autoridad proviene de los discursos institucionales y el punto de vista de los realizadores se identifica con ellos, en las películas disidentes la voz de autoridad proviene de los sujetos entrevistados y de los mismos realizadores, quienes hacen explícito su punto de vista contrario al discurso institucional, incluso recurriendo a la ficción. Estas películas confrontan el discurso de inclusión que se promulga en las vitrinas, las arengas políticas y la propaganda mediática, con las condiciones sociales en las que viven los colombianos que habitan la periferia. Con ello revelan la cara oculta de la postal, la radio y la película oficial. De modo que estas últimas no se agrupan tanto por la coincidencia en el punto de vista, su patrocinio o sus características formales, como porque hicieron referencia a manifestaciones de disidencia no tenidas en cuenta en el cine oficial y cuestionaron la eficacia del modelo dominante de cambio social. Esta serie de películas no transmite un discurso de cambio social unívoco, de manera que se pueden observar en ella diferentes horizontes de crítica al modelo dominante que revelan matices en los puntos de vista de la oposición. En ese sentido, algunos discursos fílmicos disidentes se centran en las limitaciones de las políticas oficiales, otros cuestionan las consecuencias de esas políticas y otros proponen alternativas de búsqueda de cambio social más radicales.



Figura 19. Exhibición de la Infantería de Marina, en **Se llamaría Colombia**.



Figura 20. Policía cuidando niños del icbf, en **Los niños primero**.



Figura 21. Ejército protagonizando el Estado de Sitio, en **Planas: testimonio de un etnocidio**.

En el análisis de las dos series de películas se puede percibir que durante el Frente Nacional la cinematografía colombiana estuvo marcada por los mismos debates ideológicos y la polarización política del período. En ese sentido, el contraste entre películas producidas en el mismo período permite ver las representaciones opuestas sobre Colombia y sobre la realidad política y social del país que se fabricaron desde la oficialidad y la disidencia. Mientras que en el cine oficial los protagonistas fueron las instituciones del Estado, las obras públicas, los programas de beneficencia y sobre todo las máquinas, que se presentaron como motores del cambio social, en las películas disidentes los personajes principales fueron los afectados por las políticas del desarrollo y los marginados de la participación política.

Una de las representaciones más recurrentes en la mayoría de películas es la de las fuerzas militares. Los policías aparecen en **Los niños primero** cuidando la infancia y los militares en **Se llamaría Colombia** haciendo maniobras navales (Figuras 19-20). Estas imágenes pacíficas y solidarias de las fuerzas militares contrastan con la imagen que transmiten los indígenas de **Planas: testimonio de un etnocidio** sobre la presencia de los militares en su territorio: Planas está sitiado, el Ejército nacional desplaza a los indígenas, los tortura, los mata y, además, protege los intereses de compañías petrolíferas extranjeras y a los colonos que les quitan sus tierras (Figura 21). En el prólogo de **Chircales** se enfatiza en la represión a través de planos medios de botas, armas y demás pertrechos, y se muestra a las fuerzas de seguridad protegiendo una manifestación



Figura 22. Manifestación en la Plaza de Bolívar, en **Chircales**, Rodríguez y Silva, 1964-1971. Fotografía: Jorge Silva.



Figura 23. Obrero preso, en **El país de Bellaflor**, Laverde, 1972.



Figura 24. El periodista encarcelado, en **El país de Bellaflor**.

liberal en la plaza de Bolívar, desfilando vigilantes a caballo, en contraste con la voz en *off* de un discurso electoral (Figura 22)⁴².

El estado de sitio en que permaneció Colombia durante todo el Frente Nacional no lo menciona ninguna película oficial; sin embargo, sí es retrasmittido como decreto por radio en **Chircales**, es tema transversal en **Oiga vea** y se evidencia en **El país de Bellaflor** cuando el pájaro que representa al periodista crítico y al burro que representa al obrero filósofo son encarcelados por disenter (Figuras 23-24). La oposición armada al Frente Nacional tampoco es mencionada en las películas oficiales; esta, sin embargo, queda referenciada en el argumento de **Camilo Torres Restrepo**, así como en las consignas de algunos de sus seguidores (Figura 25), y en **El país de Bellaflor** se presenta como la solución a los problemas del país y se materializa

cuando los habitantes disparan con un cañón al enviado del país del Norte (Figura 26).

Si las películas oficiales sugieren que en el Frente Nacional no existió el conflicto, el cine “marginal”, en la medida que manifestó la existencia de la disidencia, precisamente ante políticas que se quisieron imponer como consensuadas y efectivas, es muestra de que, a pesar de que se instauró el monopolio de la administración del Estado por parte de la coalición de los partidos tradicionales y el arreglo institucional limitó los canales de participación política, hubo amplia resistencia a la hegemonía. De manera que la función tradicionalmente legitimadora de las ideologías dominantes asignada al cine fue subvertida durante el Frente Nacional por realizadores que usaron este mismo medio para manifestar sus divergencias con respecto a los discursos dominantes y al mismo tiempo denunciar la

► 42 • En cambio, en **Oiga vea** los policías bailan salsa; un plano medio de botas militares subvierte la acción característica de marchar. Pero las fuerzas militares en Cali no solamente bailan, protagonizan el estado de sitio en que está la ciudad por las manifestaciones estudiantiles y el paro obrero. Están en Cali para salvaguardar la imagen internacional de la ciudad de América, son los militares los que cuidan las cámaras de cine oficial (fotograma 63).



Figura 25. Grafiti en los muros de la Universidad el día que se anunció la muerte del cura, en **Camilo Torres Restrepo** (León Giraldo, 1965).



Figura 26. Cañón para destruir al amigo del Norte, en **El país de Bellaflor**.

represión a las manifestaciones de la disidencia, en un régimen en constante Estado de Sitio. Basta convertir el encarcelamiento del pájaro Picofino de **El país de Bellaflor** —por decir “despropósitos” y negarse a cantar “las noticias oficiales”— en metáfora de lo sucedido a Carlos Álvarez y sus colegas, para entender cómo la caracterización como subversivas de las opiniones y movilizaciones de los sectores que carecían de participación política —que justificaron el estado de sitio y la intervención militar, tal como lo evidencia el etnocidio de **Planas** y su testimonio o la militarización de Cali durante los Juegos Panamericanos— indica que, a pesar del discurso de integración nacional reproducido por el cine oficial, la participación de la mayoría de la población en la orientación del país no solamente fue limitada, sino también estigmatizada.

La no inclusión de los testimonios de los sujetos filmados y la ausencia de conflicto en los argumentos del cine oficial no solamente evidencia la relación vertical entre el narrador y las personas que sugiere la reproducción de las interacciones entre las instituciones reformadoras y los sectores intervenidos, sino que indica también la intención de reivindicar la visión institucional dominante como única. Esa exclusión del otro en el cine oficial contrasta con la constante alusión a “otra realidad”, “otra historia”, “otra versión”, “otros personajes”, “otros lugares”, que se destaca en las

películas y opiniones que expresaron desacuerdo frente a la efectividad de las reformas sociales y la imagen idílica de Colombia que se le pedía al cine nacional que fabricara. La negación de este fraccionamiento de la sociedad en el cine oficial, en contraste con el lugar central que se le asignó al conflicto social en el cine disidente, una vez más da cuenta de que, aunque se quiso imponer la vía reformista desde los discursos oficiales, como solución única y efectiva a los problemas sociales planteados desde las teorías de la modernización, otros problemas y otras soluciones fueron demandados por sectores marginados de la participación en la construcción del cambio social.

La destrucción de las imágenes icónicas del discurso dominante de cambio social, como las máquinas, la vivienda y los libros del desarrollo, así como la contante presencia de medios de comunicación, como la radio, la prensa y el mismo cine, en las películas disidentes manifiesta la oposición a la manera en que estos fueron usados para legitimar los discursos hegemónicos y excluyentes. Esa necesidad imperante de conquistar espacios de comunicación para los sectores marginados de la participación política impulsó la configuración de una postura en el cine colombiano que se opuso a la visión publicitaria que el cine institucional daba del país y se vinculó con una tendencia de alcance continental que rechazaba la evasión de las realidades latinoamericanas

y postulaba un cine comprometido con el cambio revolucionario en estos países.

Paradójicamente, en el mediano plazo, la importancia atribuida a esta corriente en la historiografía del cine latinoamericano, así como el reconocimiento otorgado a algunas de estas películas en festivales internacionales, catapultó algunas obras disidentes hasta el punto de hacerlas ingresar al canon del cine nacional, cuando en su contexto de producción fueron el anticanon. De acuerdo con Pedro Adrián Zuluaga, el discurso que desarrolló el cine de compromiso social y político tuvo una profunda influencia en parte importante de la producción colombiana y en las lecturas críticas sobre el cine colombiano⁴³. Sin embargo, no puede decirse que este discurso haya sido dominante en las décadas del 60 y 70, sin tener en cuenta los otros discursos elaborados por las instituciones estatales y el cine oficial. Solo a través del contraste entre ambos discursos y la visualización de las obras que no han entrado en el canon de la historiografía puede verse que la polarización política marcó ambos discursos, que no todas las películas disidentes fueron dogmáticas y que el aniquilamiento simbólico de lo que no se ajustara a cierta mirada fue la norma del cine oficial establecida por las instituciones de fomento y censura.

La visualización de películas producidas en esa época permite establecer lazos

► **43** • Pedro Adrián Zuluaga. *Cine colombiano: Cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2013, p. 106.

entre el pasado y el presente, toda vez que muchas de las problemáticas que tratan estos films continúan vigentes. Las consignas de la paz, los discursos de desarrollo económico y las promesas de cambio social, con nuevos y diversos matices, siguen siendo fundamentales en la política colombiana. Hoy podemos constatar que la reforma agraria se quedó corta y que los íconos del desarrollo no confirman el promulgado cambio social. Sin embargo, las luchas sociales y la marginación de buena parte de la población que escenifican las películas disidentes continúan vigentes, las concesiones mineras siguen siendo una de las causas del despojo de indígenas y campesinos, y tanto la toma de tierras como la violencia revolucionaria, aunque desprestigiadas, continúan formando parte del

accionar de algunos que encuentran las vías legales ineficaces.

La confrontación entre información oficial y contrainformación ha entrado en apogeo con la revolución de las nuevas tecnologías de la información. Al igual que en los años 60, el formato 16 mm propició la búsqueda de espacios de comunicación para los sectores marginados; los formatos digitales y las plataformas de distribución por Internet están siendo cada vez más utilizados por las comunidades y los movimientos políticos disidentes para expresar lo que los medios de comunicación oficialistas no dicen sobre sus luchas y sus situaciones particulares, con la diferencia de que ya no solo están frente a la cámara, sino también detrás de ella, decidiendo qué quieren contar y cómo. 

Referencias

Acosta, Luisa Fernanda. “Celebración del poder e información oficial. La producción cinematográfica informativa y comercial de los Acevedo (1940-1960)”. *Historia Crítica*, 28 (2005), pp. 59-80.

Aguirre, Carlos. “Hegemonía”. Mónica Szurmuk y Robert McKeelrwin (eds.), *Diccionario de Estudios Culturales*. México: Siglo XXI, Instituto Mora, 2009.

Álvarez, Carlos. *El cortometraje del sobreprecio: (datos 1970-1980)*. Bogotá: Cinemateca Distrital de Bogotá, 1982.

Álvarez, Carlos. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.

———. *Una década de cortometraje colombiano*. Bogotá: Arcadia.

Archila, Neira, Mauricio. “¿Utopía armada?: oposición y movimientos sociales durante el Frente Nacional”. *Contraversia*, 168 (1996), pp. 25-53.

Cinemateca Distrital 1971-1976. Bogotá: Cinemateca Distrital, 1976.

Cinemateca. Cuadernos de cine colombiano, 5 (primera época). Bogotá: Cinemateca Distrital, 1982.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

Giraldo, Diego León. *El cine como testimonio*. Bogotá: Cordillera, 1991.

Gumucio-Dragon, Alfonso. “Comunicación para el cambio social: clave del desarrollo participativo”. *Signo y Pensamiento*, 30 (58) (2011).

Hartlyn, Jonathan. *La experiencia del frente Nacional en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, Uniandes, CEI, 1993.

Hojas de Cine. Testimonios y manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. 1. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

Morlino, Leonardo. “Disensión”. Norberto Bobbio, Nicola Matteucci y Gianfranco Pasquino (eds.), *Diccionario de política*. Vol. 1. México: Siglo XXI, 1981.

Ospina, Luis. *Palabras al viento. Mis sobras completas*. Bogotá: Aguilar, 2007.

Rojas, Diana Marcela. “La Alianza para el Progreso de Colombia”. *Análisis Político*, 23 (70) (2010), pp. 91-124.

Saull, Richard. “El lugar del sur global en la conceptualización de la Guerra Fría: desarrollo capitalista, revolución social

y conflicto geopolítico”. En Daniela Spenser (coord.), *Espejos de la guerra fría: México, América Central y el Caribe*. México: Ciesas, 2004, pp. 31-66.

Uribe Sánchez, Marcela. “Del cinematógrafo a la televisión educativa: El uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia (1935-1957)”. *Historia Crítica*, 28 (2005), pp. 27-58.

Zuluaga, Pedro Adrián. *Cine colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Cinemateca Distrital, 2013.

Filmografía

Amazonía. Luis Cuesta. Producciones Uno, Colombia, 1971.

Asalto. Carlos Álvarez. Colombia, 1968. Archivo personal de Carlos Álvarez.

Bolívar, dónde estás que no te veo. Alberto Mejía. Colombia, 1968.

Camilo Torres Restrepo. Diego León Giraldo. Consejo Superior Estudiantil de la Universidad Nacional, Colombia, 1966 (16’). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Campesinos. Marta Rodríguez y Jorge Silva (Dir.), Colombia, 1970-1975 (52’). Biblioteca Luis Ángel Arango.

Chichigua. Pepe Sánchez. Escuela de Bellas Artes Universidad Nacional, Colombia, 1962 (21’). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Chircales. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Colombia, 1968 (42’). Biblioteca Luis Ángel Arango.

Colombia 70. Carlos Álvarez. Colombia, 1970. Archivo personal de Carlos Álvarez.

Educación para el desarrollo. Julio Luzardo. Instituto Colombiano de Desarrollo Social, Colombia, 1968 (15’). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

El hombre de la sal. Gabriela Samper. Colombia, 1969 (11’). Biblioteca Luis Ángel Arango.

El Huila y el Reinado Nacional. Lizardo Díaz. Producciones Díaz Ércole, Colombia, 1971.

El país de Bellaflor. Fernando Laverde. Colombia, 1971-1972 (22’). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Frutos de la reforma. Julio Luzardo. INCORA, Colombia, 1963. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Islas Galápagos. Luis Cuesta. Producciones Uno, Colombia, 1971.

Juegos Panamericanos - Regatas en Cartagena. Álvaro Cepeda Samudio. Cinematográfica del Caribe, Colombia, 1971.

La Colombie, Guérilleros du Río Chiquito. Jean Pierre Sergent y Bruno Muel. Dovidis, Francia, 1966. Institut national de l’audiovisuel ^(INA).

La ruta de los libertadores. Francisco Norden. Cinematográficas Norden, Colombia, 1969.

La tierra del hombre. Francisco Norden. Producción, Instituto Colombiano de Reforma Agraria, Colombia, 1963 (15’). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Locombia. Diego León Giraldo. Colombia, 1976.

Los Ferrocarriles Nacionales. José María Arzuaga. Cine TV Films, Colombia, 1971.

Los niños primero. Gustavo Nieto Roa. Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF) — Producciones Mundo Moderno,

Colombia, 1974 (15’). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Medellín, ciudad de las flores. Luis Alfredo Sánchez. Colegio Nacional de Periodistas, Producines, Colombia, 1971.

Milagro de una civilización: Guatavita. Directora, Mónica Silva. Producciones Díaz Ércole, Colombia, 1971.

Mosaico colombiano. Lizardo Díaz. Producciones Díaz Ércole, Colombia, 1971.

Oiga vea. C. Mayolo y L. Ospina. Producciones Ciudad Solar, Colombia, 1971 (27’). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Pasado el meridiano. José María Arzuaga. Arpa Films, Colombia, 1962 (100’). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Planas: testimonio de un etnocidio. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Instituto Colombiano de Desarrollo Social, Colombia, 1971 (40’). Biblioteca Luis Ángel Arango.

Qué es la democracia. Carlos Álvarez. Colombia, 1971. Archivo personal de Carlos Álvarez.

Raíces de piedra. José María Arzuaga. Cinematográfica Julpeña, Colombia, 1962

(79'). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Rally Colombia 71. Director, Henry Téllez. Empresa publicitaria Tauro, Colombia, 1971.

Sangre en los jazmines. Director, Rittner Bedoya. Colombia, 1972.

Se llamaría Colombia. Director, Francisco Norden. Dirección de Información de la Presidencia - Empresa Nacional de Telecomunicaciones - Instituto de Fomento Industrial - Instituto Colombiano de la Reforma Agraria, Colombia, 1970 (59'). Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Legislación

“Convención sobre facilidades de las películas educativas o de propaganda”. *Diario Oficial*, 24574 (Bogotá) 29 de enero de 1941.

“Decreto 0306 de 1960”. *Diario Oficial*, 30168, 26 de febrero de 1960. Bogotá.

“Decreto 1355 de 1970. *Diario Oficial*, 33139, 4 de septiembre de 1970. Bogotá.

“Decreto 879 de 1971” *Diario Oficial*, 33348, 28 de junio de 1971. Bogotá.

“Ley 9 de 1942”. *Diario Oficial*, 25051, 8 de septiembre de 1942. Bogotá.

“Resoluciones aprobadas”. *Conferencia General de la Unesco 1954*. París: Unesco, 1955. En línea.

Publicaciones periódicas

Cine al día, 6 (1968). Caracas.

Cine Cubano, 60-62 (1968). La Habana.

Cine del Tercer Mundo (1970). Montevideo.

Cinemes (1965). Bogotá.

El Espectador (1969). Bogotá.

El Siglo (1969). Bogotá.

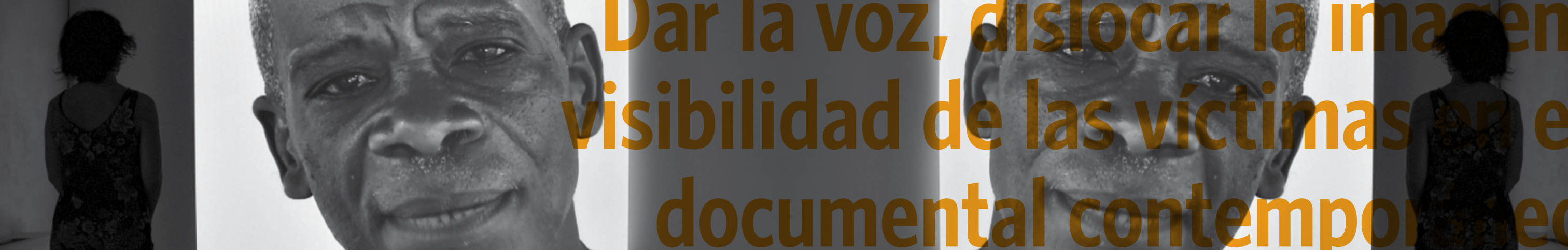
El Tiempo (1969). Bogotá.

Gaceta Cine Club de Medellín (1968).

Guiones (1960). Bogotá.

L'Unità (1968). Milán.

Voz Proletaria (1966). Bogotá.



Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 23-2015 NUEVA ÉPOCA

Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo

Por Juan Carlos Arias Herrera

Palabras clave: Víctimas, conflicto armado colombiano, audiovisual y conflicto armado, video instalación, documental.

Resumen: En este artículo se aborda el problema de la representación de las víctimas del conflicto armado colombiano en el audiovisual contemporáneo. A partir de una serie de referencias del contexto de producción audiovisual internacional, se realiza un análisis retrospectivo de los modos en que la víctima se visibiliza. En este sentido, se señalan los vínculos, diálogos y tensiones entre “lo real” y la ficción a partir de ejemplos que van desde el largometraje documental hasta la video instalación.

Keywords: Victims, Colombian armed conflict, armed conflict and audiovisual, video installation, documentary.

Abstract: This article focuses in the problem of the representation of the victims of the Colombian armed conflict in the contemporary audiovisual production. From a series of audiovisual references of the international context, the author analyses, in retrospective, the ways in which the victim is presented. In this sense there is a thorough overview through the links, dialogues and tensions between the “real” and fiction through a series of examples, from documentary filmmaking to video installation.

► **1**• Un fragmento de la entrevista en el que responde a la pregunta “¿por qué es importante darles la voz a las víctimas?” está publicado en la página Web de la Presidencia de la República.

► **2**• En el ámbito teórico, el paradigma de “dar la voz” parece haber resurgido con particular intensidad gracias a planteamientos como los del filósofo francés Jacques Rancière. Su ya famosa definición de política como el “dar la voz a quienes no tienen voz” se ha convertido en caballito de batalla para encontrar una dimensión política en cualquier obra de arte. Se hace necesario repensar esta fórmula que define la política desde las condiciones contemporáneas.

El testimonio como paradigma contemporáneo

Hoy en Colombia parece existir un consenso alrededor de la importancia histórica de darles voz a las diversas víctimas que han sido afectadas por más de seis décadas de conflicto interno. A pesar de que puedan existir discusiones acerca de qué casos particulares deben considerarse como “víctimas”, el ejercicio de dar la voz a quienes han sido reconocidos como tales ha sido aceptado y hasta promocionado como un propósito nacional. Desde el año 2005, con la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, esta iniciativa, que hasta el momento había estado más cerca de un imperativo ético para unos pocos, se convirtió en parte fundamental de las políticas del Estado. Tal como lo afirma Juan Carlos Posada, director del Museo Nacional de la Memoria, en una entrevista realizada en noviembre de 2013, darles voz a las víctimas es el fundamento de cualquier proceso de reparación integral, en cuanto permite acceder a esa “otra mirada” que nunca había sido escuchada ni visibilizada, y había sido opacada por la voz de los actores institucionales (legales e ilegales) del conflicto¹. Hoy, el “dar la voz” ya no parece ser iniciativa de unos pocos, sino un movimiento institucional que abarca diversos ámbitos sociales y culturales, empezando, claro está,

por los medios masivos y la producción de imágenes. Estas se han constituido en un medio fundamental para vehicular los testimonios a través de los cuales se busca acceder a una faceta del conflicto que hasta ahora había permanecido oculta. La voz de las víctimas, ampliada en la forma de testimonio audiovisual, se ha convertido en un medio privilegiado para hacer imaginable una realidad intolerable que de otro modo permanecería inaccesible para los espectadores del conflicto².

El antecedente histórico más importante —y conocido— de esta iniciativa colectiva de dar la voz a través de las imágenes es posiblemente la producción masiva de testimonios después de la Segunda Guerra Mundial. Como es bien sabido, cuando los campos de concentración nazis fueron tomados por los ejércitos aliados estos se abrieron al mundo dando a conocer la barbarie sistemática que en ellos había tenido lugar. Junto con los ejércitos entraron las cámaras para registrar los remanentes de la guerra, especialmente a las víctimas. Como muestra Harun Farocki en su texto *Desconfiar de las imágenes*, más allá de la necesidad de divulgar algo que, supuestamente, había permanecido oculto incluso para los habitantes de los pueblos aledaños a los campos, los registros de las víctimas cumplieron diversas funciones, entre ellas, servir como prueba en los juicios de los pocos victimarios que pudieron ser

capturados o castigar y reeducar moralmente al pueblo alemán, obligado a ver las atrocidades que se habían cometido en su nombre y en sus narices. Las víctimas eran el medio a través del cual se intentaba dar cuenta del carácter intolerable de esa realidad particular. Esta estrategia de darle a la víctima un lugar central con el fin de sacudir al espectador, aunque nos parezca obvia y natural, es un constructo histórico relativamente reciente. Tiene sus antecedentes más directos en las crónicas periodísticas de la segunda mitad del siglo XIX y en su aliado fundamental: la fotografía.

Un interesante caso para ilustrar estas narrativas de víctimas es el del hambre. Antes de mediados del siglo XIX el hambre no era considerada un problema social. Desde la Antigüedad el hambre fue explicada como un fenómeno ajeno a lo humano: bien sea como un castigo divino por las acciones de los hombres, bien sea como un fenómeno natural que escapaba a su control. La economía política del siglo XVIII introdujo una transformación fundamental: la explicación del hambre a través de causas humanas. Sin embargo, pensadores como Adam Smith y Thomas Malthus atribuían la escasez de alimentos al hambre mismo: su incapacidad moral para planificar hacía que el aumento de la población fuera superior al aumento en la producción de alimentos. Por eso el hambre

era un mal necesario: regulaba el crecimiento demográfico y, de paso, daba una lección moral de autocontrol al hambriento. Malthus defendía, entonces, la idea de que no debía hacerse nada para aliviar el hambre de otros. El mercado mismo se regularía —a través de una regulación de la población— y el hambre eventualmente desaparecería. Tal como muestra James Vernon, solo hasta el siglo XIX la moderna comprensión del hambre como un problema social que debe intervenir emerge como tal³. En el surgimiento de esta idea jugaron un papel fundamental las narraciones periodísticas de las grandes hambrunas en Europa. Dichas narraciones, lejos de culpar a los hambrientos por provocar su propia hambre, buscaban exponerlos como víctimas inocentes de la negligencia del Estado. Y no solo eso, al describirlos como entes pasivos superados por el sufrimiento, buscaban crear un sentimiento de simpatía en el lector que lo condujera a la acción humanitaria.

En las dos últimas décadas del siglo XIX estás crónicas encontraron un aliado fundamental: la fotografía documental. Diversos fotógrafos viajaron a distintas partes del mundo para registrar los problemas de alimentación y nutrición de algunas comunidades. Esas primeras fotografías produjeron un conocido estereotipo de las víctimas del hambre que permanece casi inamovible hasta hoy: un grupo de hombres, mujeres y

► **3**• James Vernon. *Hunger: A Modern History*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

► **4** • JDavid Campbell. “The Iconography of Famine”. En G. Batchen *et al.* (eds.), *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*. Londres: Reaktion Books, 2012, pp. 79-92.

► **5** • Beatriz Sarlo. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005, p. 22.

niños hambrientos semidesnudos posan para la cámara en medio de un paisaje desolado. La composición era absolutamente simple y, sin importar el contexto específico, siempre era la misma. Ellos miran directamente a la cámara, parados —o sentados— uno al lado del otro. Las huellas del hambre y la enfermedad son evidentes en sus cuerpos: miembros extremadamente delgados, abdómenes inflados en los niños, ojos hundidos y esqueletos visibles bajo la piel. Los hambrientos no eran representados ejecutando una acción cotidiana, sino posando exclusivamente para la cámara, casi pasivamente respecto a su propia condición. Esta misma composición se repetiría en diversas ocasiones en contextos diferentes para dar cuenta de otros fenómenos asociados con la pobreza, la guerra y el sufrimiento, incluidos los filmes de los campos de concentración filmados por los aliados —aquí no solo los vivos, sino también los muertos eran obligados a “posar” para la cámara—. Tal como afirma David Campbell, esta misma composición sobrevive hasta hoy y hace parte de nuestro imaginario de realidades como la del hambre⁴.

En las décadas de posguerra las narrativas de las víctimas se transformaron al cuestionar un elemento que había sido fundamental en los años anteriores: la pasividad de las víctimas. Gracias a los diversos —y largos— procesos judiciales que se instauraron para perseguir los crímenes contra la humanidad

perpetrados por el fascismo, surgió el paradigma del testigo —o sobreviviente— como portador de memoria. En el caso de América Latina, como señala el historiador ecuatoriano Guillermo Bustos, la emergencia del testimonio en el dominio público se produce bajo las denuncias de las maquinarias de terrorismo de Estado en distintos países de la región. Surge así uno de los paradigmas más influyentes, no solo para el cine documental sino para las narrativas históricas en general: el de “dar la voz a las víctimas”. Este paradigma surge, en parte, gracias a una transformación epistemológica que Beatriz Sarlo, en su texto *Tiempo pasado*, ha llamado el “giro subjetivo”, esto es, el predominio de los relatos estructurados en primera persona como íconos de la verdad sobre el pasado. “La historia oral y el testimonio —dice Sarlo— han devuelto la confianza en esa primera persona que narra su vida —privada, pública, afectiva, política—, para conservar el recuerdo o para reparar una identidad lastimada”⁵.

El cine documental de las décadas del 50 y el 60 explotó este nuevo paradigma bajo la premisa de brindar una voz pública a quien carecía de ella, no solo para narrar las consecuencias del genocidio nazi en Europa, sino cualquier otro acontecimiento que implicara la existencia de una víctima. El objetivo central era poner frente a la cámara a aquellos que, hasta el momento, habían permanecido

en la sombra, invisibilizados por acontecimientos extraordinarios —la guerra, por ejemplo— o por largas relaciones de poder y dominación —como las que revelaban a través de las huelgas de estudiantes y trabajadores a finales de los 60—. La realidad intolerable del acontecimiento se hacía visible a partir del relato personal, *en medio* de él. La voz de las víctimas permitía acceder a una realidad que de otro modo era inconcebible e inimaginable para el espectador. En Colombia, esta nueva aproximación encontraría importantes exponentes en realizadores como Marta Rodríguez, Jorge Silva y Carlos Álvarez, entre otros. Desde una aproximación etnográfica cercana, por un lado, a planteamientos como los del *cinema vérité* francés y, por otro, a los nuevos paradigmas de la sociología y la antropología, estos realizadores convirtieron el cine en un “arma de denuncia” de realidades sociales que hasta el momento habían permanecido ignoradas⁶. En Latino América en general, esta construcción retórica del cine como herramienta para develar la verdad había alcanzado su punto más alto con el surgimiento del Nuevo Cine Latino Americano a mediados de los años 50. Tanto el documental como el así llamado cine de “ficción” cumplían una tarea fundamental: producir imágenes reales del pueblo, que dejaba de ser objeto pasivo de registro para tomar la voz, de distintos modos, en la creación de sus propias representaciones.

Dentro de esta nueva potencia de la imagen, la figura de las víctimas y los marginales ocupaba un lugar fundamental. No se trataba, al menos en teoría, de producir películas en las que una élite intelectual registrara la vida de “el otro” marginal, sino de darle la voz a ese otro a través de diversas estrategias de producción y narración. Las películas de Rodríguez y Silva, por ejemplo, se basaban en un largo trabajo previo en el que los autores establecían estrechas relaciones con los personajes, hasta llegar no solo a comprender la realidad que les interesaba denunciar, sino también a incorporar la voz de dichos sujetos y su percepción de su propia condición. Es con este movimiento continental de un nuevo cine como surge en Latino América el paradigma de un cine comprometido políticamente, en cuanto da cuenta de una realidad, hasta el momento, oculta o deformada por otras representaciones. El carácter político de la imagen yacía, precisamente, en el ejercicio de dar la voz para develar una realidad intolerable. Esta es tal vez la comprensión más tradicional de un cine político que hemos heredado de aquellas décadas: lo político radica en lo revelado a través de la imagen, no simplemente en términos de registro, sino en aquello que la imagen, a través de sus variados procedimientos de composición, lograba hacer visible para el espectador.

► **6** • Dennis West y Joan M. West. “Conversation with Marta Rodríguez”. *Jump Cut: A review of Contemporary Media*, 38 (junio 1993), pp. 39-44. En línea.



Imágenes de las víctimas: nuevas condiciones de producción de lo visible

Aquel supuesto del testimonio como medio de acceso a una verdad histórica ha sido fuertemente discutido por autores como Sarlo, quienes, sin dudar de la importancia de generar relatos de memoria de los acontecimientos, cuestionan las versiones del pasado que se obtienen cuando el testimonio es usado como fuente exclusiva o cuando se lo considera más confiable que otras formas de memoria. A pesar de las críticas, este paradigma de “dar la voz” se mantiene vigente hasta nuestra época, aún más en países como el nuestro en los que, en miras de la paz y la reconciliación, se hace necesaria la reconstrucción histórica de un conflicto que ha dejado miles de víctimas de distinta naturaleza. Mi intención aquí es pensar cuál es la particularidad de la pregunta por aquel excluido sin voz hoy, a diferencia del paradigma que surgió en los años 60. Hoy, cuando los sin voz pueden producir imágenes de sí mismos, cuando su estatuto mismo de marginales, excluidos, víctimas, etc., se define, en gran parte, por sus representaciones audiovisuales.

He evitado hasta este punto del texto dar una definición de la categoría de “víctima”, requisito que parecería necesario para cualquier reflexión sobre el tema. Esta omisión

consciente responde por un lado a la dificultad empírica de delimitar una categoría que ha sido redefinida constantemente a lo largo de más de seis décadas de conflicto interno. 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.

Pero, además de esta dificultad empírica, la omisión de una definición de la categoría de víctima hace parte de la apuesta misma de este texto. Lo que me interesa mostrar aquí es, precisamente, que la noción de víctima no preexiste a sus dinámicas de visibilización. El ejercicio de “dar la voz” no debe entenderse como la producción de una serie de representaciones sobre individuos o grupos que han sido catalogados de antemano como “víctimas” siguiendo una definición clara y consensuada del término. Las comprensiones particulares de la noción de víctima aparecen en gran medida en sus representaciones y no con anterioridad a ellas. En otras palabras, en el ejercicio de “dar la voz” no hay una voz o un sujeto del habla que preexistan a los medios mismos por los cuales se permite hablar.

Para comprender qué significa hoy dar la voz, es importante entender el contexto contemporáneo de producción de imágenes. Distintos teóricos han señalado las principales transformaciones del contexto en el que hoy producimos imágenes de lo real. Christian León ha resumido estos cambios al señalar el



Joshua Oppenheimer durante el rodaje de **The Act of Killing**, circa, 2010.

actual predominio del capitalismo audiovisual y la proliferación de las industrias culturales, posibilitado por el desarrollo de nuevas tecnologías de producción y circulación⁷. Pensar hoy la construcción de lo real en la imagen debe partir de la omnipresencia de la imagen generada por estas nuevas condiciones de producción. La técnica sigue encargándose de transformar en imagen cada detalle del mundo conocido: desde el interior del cuerpo hasta el espacio exterior, hemos colonizado lo real en cuanto potencialmente visible⁸. Debemos preguntarnos, entonces, cómo se produce lo real en la época de esta imagen omnipresente y cuál es el papel del paradigma de “dar la voz” dentro de estas construcciones contemporáneas de lo real.

► **7** • Christian León. “Las nuevas prácticas documentales en la era de la complejidad”. En *El documental en la era de la complejidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2014, pp. 8-18.

► **8** • Es importante subrayar el “potencialmente”. El punto no es que de hecho existan imágenes de lo real en su totalidad, sino que nuestra relación con lo real pasa por la confianza de que pueden (y deben) existir dichas imágenes.

Claramente, en nuestra época, no se trata ya de “dejar hablar al otro”. En muchos casos, ni siquiera de darle la cámara para que produzca imágenes de sí mismo. “El otro” ya no necesita del “cineasta redentor” para producir imágenes y hacerlas circular. Hoy, con la masificación de los medios, “el otro” se toma la voz por sí mismo al producir relatos y registros constantes. Estas prácticas de autorrepresentación ya tenían antecedentes en los proyectos de un cine colectivo, como el del grupo Ukamau en Bolivia en los años 60 o en el cine identitario de los años 80, con las iniciativas de las minorías sexuales y raciales por narrarse a sí mismas. Hoy, el llamado “cine doméstico” ha llevado estas dinámicas de autorrepresentación mucho más lejos. Es, precisamente, en este contexto de absoluta visibilidad, de circulación abierta y sobreproducción de imágenes donde vale la pena preguntarse qué puede significar “dar la voz”.

Me interesa resaltar tres consecuencias de estas nuevas condiciones de producción y circulación para el problema de la visibilidad de las víctimas. Primero, que hoy no es suficiente con producir imágenes de las víctimas para hacerlas visibles en cuanto tales, para verdaderamente darles la voz. Esto es evidente en la sobrepoblación de imágenes de víctimas que nos rodea y en sus graves consecuencias. A principios de julio de 2014 las redes sociales

se inundaron, una vez más, de mensajes de indignación ante los —ya comunes— ataques del ejército de Israel a la población civil en la franja de Gaza. Entre los que hicieron pública su indignación se encontraba el alcalde de Bogotá, quien acompañó su llamado a detener la barbarie de una imagen explícita de niños masacrados que yacían en el piso. Más allá de si es correcto o no publicar este tipo de imágenes y más allá de si, en su rol como funcionario público, el alcalde debe tomar partido en este tipo de acontecimientos, lo interesante es que muchos demostraron que las imágenes pertenecían a un acontecimiento diferente: los ataques con gas sarín en Siria. Algunos medios publicaron notas señalando este hecho, que ya se ha vuelto común en nuestros días: las imágenes usadas por la mayoría de usuarios de las redes sociales para denunciar la violencia en Gaza pertenecían a otros eventos en lugares y tiempos diferentes. En su supuesta visibilidad, las víctimas son intercambiables, precisamente en cuanto son construidas representacionalmente como “víctimas”. La imagen de la víctima es vacía. No nos dice nada del contexto ni siquiera de la persona misma. La reduce a un puro cuerpo como señal de sufrimiento para ser expuesto al otro y despertar compasión. La víctima se transforma en mercancía a través de la imagen, en significativo vacío que se pone a circular.

Como afirma Georges Didi-Huberman, la multiplicación de las imágenes de las víctimas ha venido acompañada de su sobreexposición y, en últimas, de su invisibilización⁹. El problema, sin embargo, no es el número de imágenes. La sobreexposición no es un asunto de cantidad, sino de repetición de códigos y lenguajes. A través del mismo lenguaje es posible representar una masacre en Mampuján en el año 2000 o una en Bojayá en 2002 o cualquier otra que haya ocurrido en los años siguientes y que pueda llegar a ocurrir de aquí en adelante. Pero también es posible, con ese mismo lenguaje, hablar de la pobreza en las ciudades, de las víctimas de la trata de personas, de un escándalo político o incluso de la vida de un personaje de farándula. Hemos creado, y casi naturalizado, un lenguaje audiovisual estándar para narrar el acontecimiento, un formato al que cualquier realidad se adapta fácilmente. Es esta repetición de códigos, esta unificación del lenguaje la que produce la invisibilidad de la víctima. En ese sentido, el problema no es que la cantidad de imágenes de acontecimientos intolerables que nos rodean hoy nos haya vuelto insensibles a esos mismos acontecimientos, el problema no es que haya demasiadas imágenes, sino que todas esas imágenes hablan el mismo lenguaje, es decir, reproducen un mismo régimen de visibilidad. Por eso la solución no es la reducción del número de imágenes, una especie de economía de la

representación, sino la transformación y cuestionamiento permanente de sus códigos.

Esta repetición trae consigo un segundo problema: hoy, los efectos de las imágenes de víctimas sobre el espectador son previsibles, anticipables. Las imágenes de víctimas chocan al espectador, lo conmueven, generan una profunda indignación y lo llevan a reconocer —públicamente, la mayoría de las veces— la importancia de la memoria. Se trata de un circuito afectivo ya familiar, predecible. En 2009, el director brasileño José Padilha lanza **Garapa**, un documental de casi dos horas de duración sobre el fenómeno del hambre crónica en el nordeste de Brasil. La película se centra en el día a día de tres familias en el estado de Ceará, en la presencia cotidiana del hambre en sus vidas y en los múltiples problemas que agravan su situación. El nombre de la película, Garapa, viene de la costumbre de las madres de familias en condiciones de miseria de preparar una infusión de agua con azúcar para alimentar a sus hijos y engañar al hambre —lo que genera, obviamente, severos problemas de desnutrición—. Padilha decidió filmar toda la película en 16 mm y en blanco y negro, con cámara en mano, sin música incidental o grandes efectos de composición. Según él, estas decisiones formales intentaban ajustarse a la realidad narrada: la escasez económica retratada en la historia encontraría un eco en la escasez de

► 9 • Georges Didi-Huberman. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

medios formales. En sus propias palabras, el objetivo central de la película era mostrar, no explicar, el fenómeno del hambre a aquellos que, como él, nunca habían tenido una experiencia cercana de dicha realidad. Con este fin, Padilha afirma haber asumido el punto de vista de las víctimas, de aquel que lidia diariamente con el hambre, acercándose tanto como fuera posible a los ideales del cine-verdad. Al leer diversos comentarios sobre la película, Padilha parece haber tenido éxito en su objetivo. Sin embargo, los efectos de Garapa (2009) en los espectadores brasileños

 Fotograma de **Bocas de Ceniza**, 2004, Juan Manuel Echavarría.



no pudieron ser más previsibles: diversas reseñas académicas sobre la película resaltan el choque que produce en los espectadores, quienes parecen enterarse por primera vez de que el hambre existe en el país. El choque, obviamente, conduce a una profunda indignación y, en algunas ocasiones, a la crítica de las políticas estatales.

El problema de **Garapa** (2009) no es solamente su ingenuo objetivo de mostrar de la manera más “pura” posible la cotidianidad del hambre —uso las palabras del director—, sino que, al tratar de hacerlo, no duda ni por un instante del medio a través del que muestra. Padilha da por hecho que es suficiente poner la cámara en frente de los sujetos, que el registro —editado, claro está— de su cotidianidad será suficiente para revelar la realidad intolerable del hambre. Pero no cuestiona en ningún momento el medio mismo a través del cual quiere captar esa realidad, el lenguaje familiar con el que presenta una realidad extraña. El resultado es que familiariza lo intolerable y produce afectos esperados, bien conocidos por todos. En un artículo publicado en la revista de cine de la Universidade Federal de Reconcavo da Bahia, Jessé Patrício describe la película en términos que nos resultan muy familiares, casi lugares comunes:

Lo que hay en Garapa es el dolor de un pueblo que no pierde la fe en la vida, y que a pesar de tantas adversidades que el

*mundo le impone, convierte cada día en una lucha por la sobrevivencia [...] Lo que queda [para el espectador] es un sentimiento de angustia y rebelión. Pensemos en el coraje de aquellas personas, que en medio de situaciones como esta, aceptan que sus vidas sean registradas con la esperanza de que los problemas enfrentados sean notados por alguien*¹⁰.

Este lenguaje común, familiar, tiene una tercera consecuencia: a través de la sobreproducción de imágenes, hemos producido un tipo de representación —un prototipo— de lo que significa ser víctima. En agosto de 2014 se desató una fuerte polémica alrededor de ciertas declaraciones de la representante a la Cámara María Fernanda Cabal, quien sugirió que una de las representantes de las víctimas que viajaron durante ese mes a sumarse a los diálogos de paz en Cuba sufría de “síndrome de Estocolmo”, pues publicó una foto en su cuenta de Twitter en la que aparece sonriente, mientras saluda a uno de los representantes del gobierno en las mesas, a quien Cabal confundió con un integrante de las FARC. Más allá de las consecuencias políticas del comentario —las cuales no hay que desconocer—, el problema que se pone en evidencia es precisamente el de la imagen de las víctimas. El comentario de la representante muestra que las víctimas, para ser consideradas como tales, deben ajustarse a una imagen de ellas mismas que ya todos conocemos. Una

víctima, para ser víctima, no puede aparecer sonriéndole a sus victimarios. Cabe preguntarnos, entonces, si existe un estilo narrativo y formal privilegiado para “dar la voz”. Antonio Weinrichter sugiere que el surgimiento del cine directo en los años 60 marca radicalmente nuestra comprensión del dar la voz —él lo llama el “establecimiento del dogma observacional”¹¹. — Así, el problema de visibilidad de las víctimas lo asociamos inmediatamente a un cine realista de observación, y no, obviamente, a un lenguaje experimental como el de algunos realizadores en los años 20.

Dislocar el medio: lo intolerable hoy

En una famosa entrevista realizada en 1972 a propósito de su película **Todo va bien (Tout va Bien, 1972)**, Jean-Luc Godard ya cuestionaba la iniciativa de dar la voz, en ese caso a los trabajadores en huelga en la Francia pos mayo del 68. Godard cuestionaba la aproximación de algunos realizadores que intentaban dar la voz directamente a los trabajadores sin cuestionar, primero, el medio mismo a través del cual se les quería dar la voz —las implicaciones ideológicas del cine como medio— ni, segundo, la voz misma de las víctimas, lo que ellas serían capaces de decir siendo que jamás habían tenido una voz propia:

► **10** • Jessé Patrício. “Garapa”. *Cine Cachoeira. Revista de Cinema da UFRB*, 2 (3) (2012). En línea.

► **11** • Antonio Weinrichter. “El documentalismo en el siglo XXI”. En *.Doc. El documentalismo en el siglo XXI*, San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia, San Sebastián, FilMOTECA Vasca, 2010.

*Él piensa, refiriéndose al realizador Martin Karmitz y su película **Coup pour Coup**, que podemos escuchar directamente lo que ellos tienen que decir, a pesar de que han sido privados de una voz por tanto tiempo... Nosotros creemos que hay un problema y es que el medio mismo que nosotros usamos (el cine) estuvo, hasta ahora, en las manos de aquellos contra los que luchamos. Por lo tanto, a pesar de nuestras buenas intenciones, nosotros no lo controlamos del todo. Pensamos que estamos haciendo una película “al servicio de”, y corremos el riesgo de hacerla “en detrimento de”... ¿Quién puede responder cuando ha tenido su boca cosida?*

Hoy, el problema no es solo que las víctimas hayan estado privadas de voz durante mucho tiempo, sino que se les ha impuesto el imperativo de hablar de distintas maneras, se les ha puesto un micrófono y una cámara en frente, se les han entregado equipos y se les ha exigido que hablen. Y lo han hecho, obviamente, con los lenguajes que creen que corresponden a esos medios. Gran parte de las víctimas que conocemos se han hecho visibles en los medios en cuanto hablan un lenguaje conocido, en cuanto se corresponden con sus propias representaciones. Hay un régimen de visibilidad, compuesto por una serie de representaciones diversas, dentro del cual la víctima se hace visible como tal. Es interesante ver cómo, por ejemplo, una estructura muy similar de narración se repite en los relatos filmados de sobrevivientes de

diversas masacres alrededor del país: la rememoración de un pasado idealizado en el que la vida de la región estaba marcada por la paz y la armonía, la ruptura de este equilibrio por la incursión de las fuerzas armadas — legales o ilegales—, la crisis —de la muerte y el desplazamiento— y finalmente la conciencia del presente como oportunidad abierta para intentar recuperar esa armonía perdida. Esta estructura puede observarse al comparar dos documentales de orígenes diversos como **Mampuján. Somos memoria, somos resistencia** (Soraya Bayuelo, 2011), realizado por el Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21 en 2011, y **Mampuján. Crónica de un desplazamiento** (2009) comisionado por el grupo de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación en 2009. Mientras el primer documental es producto de una iniciativa autónoma de un grupo de víctimas, el segundo responde a los intereses institucionales del Estado de crear memoria sobre la masacre y el desplazamiento de población en el corregimiento de Mampuján, en el Departamento de Bolívar, en el año 2000. A pesar de sus orígenes diversos, ambos documentales se centran en los testimonios de los sobrevivientes y ambos revelan estructuras narrativas muy similares cercanas al paradigma clásico que divide la historia en equilibrio, crisis y redención, en estos casos, proyectada en el futuro.



Imagen fija de **The Act of Killing**, 2012, Joshua Oppenheimer.

No cuestiono aquí que dicha estructura pueda tener diversos beneficios de tipo psicológico en el tratamiento de víctimas del conflicto en términos de superación del trauma o, en el ámbito social, en la reconstrucción de entramados identitarios en las comunidades afectadas por el conflicto. Autores como Barbie Zelizer han destacado este poder curativo de las imágenes, las cuales tienen la capacidad de ayudar a la sociedad a elaborar lo ocurrido con el fin de alcanzar un espacio “postraumático” en el que se comprende el exceso inicial del acontecimiento¹². La ficcionalización de los hechos a través de una

estructura de la redención ayudaría a reducir el choque del acontecimiento original con el fin de recuperar la capacidad de actuar nuevamente. 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.

Así como los testimonios individuales parecen adecuarse a estructuras narrativas conocidas, los documentales también se

► **12** • Barbie Zelizer. *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera's Eye*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

adaptan a lenguajes audiovisuales que resultan familiares con el fin de producir efectos determinados. El documental **Falsos positivos** (2009) de Simone Bruno y Dado Carrillo ofrece un interesante ejemplo. Reconstruye diversas narraciones de familiares, parejas y amigos de víctimas de las llamadas “ejecuciones extrajudiciales” durante el segundo gobierno de Álvaro Uribe. Además de recoger entrevistas a expertos, figuras políticas y miembros de la fuerza pública, el montaje alterna el testimonio de Héctor Quirama, hermano de Alexander Quirama, y de Dorian Constanza García, novia de Nolbeiro Muñoz, ambos asesinados por la Fuerza Pública y presentados como guerrilleros dados de baja en combate. Cuando los personajes relatan momentos claves de su historia, como el proceso por el que tuvieron que atravesar para

recoger los cuerpos de sus seres queridos, el documental acompaña sus voces de música incidental con el fin de subrayar el carácter dramático de la narración. El montaje recurre de esta manera a una herramienta narrativa de sobra conocida para el espectador: el uso melodramático de la banda sonora con el fin de incrementar los efectos de la acción (en este caso, de la palabra oral). Lejos de tratarse de una excepción, este documental ilustra el uso repetitivo de códigos formales y narrativos que se transponen desde otros medios y géneros con el fin de crear efectos calculados y familiares en el espectador.

Se corre el peligro, entonces, de que la víctima adquiera la voz, pero solo para hablar en el mismo lenguaje de aquellos que no le habían permitido hablar. Como afirmaba Godard, siguen sin cuestionarse, en muchos

 Fotograma de **Garapa**, 2009, José Padilha.



casos, los lenguajes, códigos y lógicas de producción del medio audiovisual. El problema es, entonces, cómo usar la imagen como medio para dar la voz a las víctimas y, al mismo tiempo, cuestionar a la imagen como medio privilegiado para dar la voz.

Tal vez sea este dislocamiento del lenguaje lo que intenta conseguir el artista colombiano Juan Manuel Echavarría en su video **Bocas de Geniza** (2004). El mecanismo es muy simple: vemos el rostro de una serie de víctimas de la violencia en primer plano, mirando directamente a la cámara, a la manera de una entrevista. Sin embargo, al hablar no usan el lenguaje de la entrevista, sino que cantan composiciones propias. El testimonio transformado en música introduce elementos formales ajenos al testimonio tradicional: repeticiones, énfasis y silencios que desplazan el énfasis del contenido hacia la forma del habla. La voz deja de ser así medio “invisible” que vehicula testimonios, para hacerse plenamente visible en su artificialidad. La imagen, fija en el rostro de los personajes, no permite, sin embargo, que esta artificialidad del canto banalice el contenido del testimonio. Los rostros interpelan al espectador mirándolo directamente y se erigen como testimonios visibles del acontecimiento. La obra logra, de esta manera, dar la voz y al mismo tiempo dislocar el habla.

Este dislocamiento es el objeto central de la obra **Versión libre** de Clemencia Echeverri,

realizada en 2011. Entre los diversos videos que componen la instalación, la artista colombiana incluye una serie de testimonios de victimarios (reinsertados de grupos guerrilleros y paramilitares) y da detalles de algunos de los crímenes que perpetraron años atrás. De un modo similar a la obra de Echavarría, cada persona es grabada de frente, en el formato tradicional de la entrevista, pero esta vez con un pasamontañas negro que cubre su rostro —herramienta bien conocida a la hora de grabar a individuos que han infringido la ley—. Solo la boca de cada uno de los personajes se hace visible cuando comienzan a hablar y levantan levemente la tela negra. En el montaje, sin embargo, en lugar de organizar los testimonios linealmente uno detrás de otro, Echeverri sobrepone los diversos rostros y las distintas voces, con lo que rompe la linealidad del relato y hace que se elimine cualquier identidad entre narrador y narración. El espectador ya no reconoce qué rostro corresponde a qué relato. El formato de la entrevista se rompe y la voz del testimonio queda dislocada. El montaje parece dudar de lo que los personajes dicen, no porque su contenido pueda ser falso o porque se trate de los “malos” de la historia a los que no debe creerse nada de lo que dicen, sino porque en su forma todas las narraciones parecen corresponderse entre sí, todas parecen susceptibles de sobreponerse unas a otras, en cuanto asumen formas similares. El testimonio queda dislocado por

► **13** • Un intento similar está presente en una de las más recientes videoinstalaciones de la artista estadounidense Cat del Buono, titulada *Voces* (2014). La obra presenta 20 pequeños monitores de video en los que víctimas anónimas de violencia doméstica cuentan sus experiencias personales (en diferentes idiomas). Del Buono decide, sin embargo, filmar solo las bocas de las víctimas y reproducir todos los relatos simultáneamente creando una sinfonía de voces irreconocibles. El espectador se ve obligado a acercarse a cada monitor intentando captar la singularidad de cada relato sin poder nunca alejarse totalmente del ruido general producido por las voces.

► **14** • Véase, por ejemplo, el documental **Retratos de familia** de Alexandra Cardona (2008), producido por el Archivo de Bogotá, en el que se compone una narración colectiva a través de la fragmentación de los relatos individuales.

► **15** • Weinrichter. “El documentalismo en el siglo XXI”, op. cit., p. 27.

► **16** • No quiero desconocer aquí las múltiples diferencias entre el contexto brasileño y el colombiano respecto a los problemas de visibilización de víctimas y poblaciones marginales. Sin embargo,

el medio mismo que lo registra. Solo por instantes la imagen presenta un solo rostro con su correspondiente voz: momentos en los que el victimario parece salir de las estructuras conocidas de narración para hablar de cómo sus acciones afectaron su propia vida¹³. La obra logra oponerse de este modo a una tendencia generalizada en la que, en su afán por subrayar el efecto dramático del acontecimiento, los realizadores audiovisuales fragmentan los testimonios y los yuxtaponen con el fin de componer una única historia lineal, adecuada para el desarrollo de la película. Con el fin de dar la idea de que muchas víctimas comparten historias similares, se elimina cualquier singularidad del relato y se reduce su voz para que se adapte a la estructura escogida por el director, quien, la mayoría de las veces, selecciona frases lapidarias que aumentan el efecto de dramatismo para el espectador¹⁴.



Imagen fija de la video instalación **Versión libre**, 2011. Clemencia Echeverri.

Antonio Weinrichter propone una interesante comparación que puede servirnos para resolver la pregunta por lo que significa o debería significar dar la voz hoy. Desde su perspectiva, la diferencia del documental contemporáneo respecto del cine de los años 60 —y de las décadas posteriores— es que el cine de hoy “ha entendido que pensar la Historia es repensar las representaciones de la Historia”¹⁵. Para ponerlo en los términos que hemos venido usando, el documental contemporáneo puede dar cuenta de las condiciones de producción de la realidad de los excluidos dentro del circuito actual de producción de imágenes. Es decir, el documental contemporáneo no simplemente da voz a los sin voz, sino que hace visible el régimen de visibilidad desde el que definimos lo que significa tener la voz. En otras palabras, el documental contemporáneo no da la voz al excluido para reconstruir una realidad intolerable a través de las imágenes, como pretendió hacerlo el cine de los años 60, sino que muestra que la existencia misma de imágenes —dentro de las cuales se define quién tiene o no tiene voz— constituye hoy lo intolerable.

El documental brasileño **Ônibus 174** (2002) de José Padilha ofrece un interesante ejemplo al respecto¹⁶. En él se reconstruye la historia del secuestro del bus número 174 en la ciudad de Río de Janeiro perpetrado en junio de 2000 por Sandro Rosa do Nascimento,

un joven habitante de la calle. Además de describir los hechos, la película explora las motivaciones de Sandro a través de una serie de entrevistas a sus familiares y amigos, a las víctimas del secuestro y a algunos trabajadores sociales. Estos testimonios son intercalados con las imágenes del secuestro que fueron transmitidas en vivo por la televisión por más de cuatro horas (incluyendo imágenes capturadas por las cámaras de tráfico en la ciudad). Aunque podría pensarse que el objetivo del director es contrastar las entrevistas con las imágenes televisivas con el fin de develar una verdad ignorada por los medios masivos al dar cuenta del acontecimiento —la verdad detrás de la imagen—, la relación entre testimonios e imágenes de archivo es más compleja. Las entrevistas a los rehenes, los trabajadores sociales y los miembros de la policía se mezclan desde el primer momento con el testimonio de periodistas y camarógrafos que cubrieron el secuestro. La presencia de las cámaras es fundamental en el desarrollo del acontecimiento, el cual se desenvolvió, como sugiere uno de los entrevistados, como un espectáculo, más que como una crisis de orden público. Muchos de los testimonios llegan a sugerir, incluso, que el desenlace del secuestro habría sido otro sin la presencia permanente de las cámaras transmitiendo en directo para todo el país. Sandro mismo pedía que lo filmaran mientras reafirmaba la seriedad de sus amenazas. Para intimidar a la policía,

llegó a comparar su acto con una película que habían transmitido en televisión la noche anterior: “Voy a matarla. Como en la película del avión que estaba en la televisión anoche. Fue estupenda, ¿no es verdad? La vi toda. Yo voy a hacer lo mismo”. Algunas de las rehenes cuentan, incluso, cómo Sandro parecía adaptar su comportamiento a la presencia de las cámaras y cómo llegó a poner en escena el asesinato de una de ellas pidiéndole que se tirara al piso mientras disparaba su arma y exigía, a las demás rehenes, que gritaran más fuerte para los espectadores fuera del bus.

Al centrarse en la construcción mediática del hecho, el documental propone reflexionar sobre el papel de las imágenes en la construcción del acontecimiento. La película muestra que el secuestro se convierte en una protesta contra la invisibilidad social de personajes como Sandro. De acuerdo con el sociólogo Luis Eduardo, entrevistado por Padilha, el secuestro era un medio para adquirir una visibilidad que siempre le había sido negada al personaje. A través de ese acto radical, Sandro redefinía el relato social y su posición subordinada dentro del mismo. El documentalista cree, tal vez, que está revelando algo que los medios no mostraron. Que le está dando a Sandro la voz que los medios le negaron. Sin embargo, lo que la película muestra, más allá de las intenciones de su autor, es que Sandro solamente se hizo visible dentro del mismo

considero que, más allá del contexto particular en que se desarrolla la película, **Ônibus 174** ofrece un interesante caso de análisis para pensar el problema de “dar la voz” en distintos contextos.

régimen de visibilidad en el cual ocupaba un espacio marginal. Las cámaras solo lo hicieron visible *en cuanto* marginal, *en cuanto* criminal que atentaba contra el orden social. Esto es precisamente lo que el documental reconstruye y a lo que se opone: no se trata de mostrar cómo un personaje marginal adquiere visibilidad a través de un acontecimiento violento y desesperado, sino de cuestionar ese tipo de visibilidad. No se trata simplemente de poner en evidencia la realidad intolerable de la invisibilidad social de los marginados, sino de mostrar la existencia de un régimen universal de visibilidad en el que el marginal invisibilizado solamente llega a ser visible *en cuanto* marginal.

Desde esta perspectiva, **Ônibus 174** denuncia el hecho de que nuestra percepción de las realidades marginales solo se construye dentro de dinámicas de sobreproducción y circulación de imágenes. Usando los términos de Jacques Rancière (2010), el documental no produciría imágenes de una realidad intolerable para oponerlas a las superficiales representaciones de los medios masivos, sino que daría cuenta del modo en que las dinámicas actuales de circulación de imágenes y discursos dan forma a lo que se hace visible como “realidad”. Lo intolerable hoy radica en la imposición de ese régimen de visibilidad que cubre todos los espacios de construcción de lo real, desde los territorios de pobreza hasta los

anhelos de visibilidad de los marginados. Hacer visible el carácter intolerable de fenómenos como la pobreza o la guerra, en este sentido, ya no implica presentar imágenes que estén por fuera de esos circuitos de circulación, sino que muestren, precisamente, cómo esos circuitos son los que hoy definen los modos de visibilidad de las víctimas de la pobreza o la guerra y, por tanto, su normalización y carácter familiar. Retomando la pregunta de Godard en 1972, poner en evidencia dichos modos de visibilidad empieza por cuestionar los medios a través de los cuales se hacen visibles fenómenos intolerables.

Hoy, las múltiples imágenes de las víctimas coexisten con la experiencia misma del ser víctima dentro del mismo espacio de producción y significación. Es precisamente la existencia de este espacio unificado lo que constituye hoy lo intolerable. Mientras el cine etnográfico de los años 60 buscaba producir imágenes directas de lo intolerable, el documental contemporáneo puede mostrar que la existencia misma de imágenes —entendidas como un régimen de visibilidad— es lo realmente intolerable. Esto es lo que sugiere el realizador camboyano Rithy Panh en su documental **La imagen faltante** (2013). La película, narrada en primera persona, cuenta las experiencias del director durante la dictadura de la guerrilla camboyana de los Jemeres Rojos (*Khmer Rouge*). Durante cuatro años,

este grupo estableció la llamada Kampuchea Democrática, una forma de gobierno autoritario de inspiración maoísta que buscaba crear una sociedad utópica al costo de una brutal represión y explotación de las clases trabajadoras. El motivo central que conduce la narración es la búsqueda de una imagen: una fotografía tomada durante esos años por los Jemeres que serviría como prueba del genocidio del que fue víctima la población de Camboya. Como espectadores, nunca sabemos de qué fotografía particular se trata, aunque en el proceso de búsqueda llegamos a ser testigos de un caudal de imágenes de archivo filmadas por el régimen registrando los campos de trabajo forzado, las reuniones de las cabezas de gobierno, las ejecuciones sistemáticas y muchas otras actividades que permiten hacerse una imagen de la vida diaria dentro de la dictadura.

A pesar de conocer y editar todas esas imágenes, Panh insiste en la existencia de una imagen faltante y nos invita, en sus propias palabras, ya no a presenciar la búsqueda de una imagen, sino la imagen de una búsqueda permitida únicamente por el cine. Para componer la imagen de esa búsqueda, el director crea puestas en escena de las historias narradas con pequeñas figuras de arcilla y escenarios a escala —no se trata, sin embargo, propiamente de animaciones, pues las figuras permanecen siempre estáticas—.



■ Fotograma de **La imagen faltante**, 2013, Rithy Panh.

La búsqueda propuesta por Panh muestra que lo intolerable no es simplemente la ausencia de una imagen particular, sino, al contrario, el hecho de que todo fue registrado, de que hubo y hay espectadores para esas imágenes y de que, aun así, siempre habrá una imagen que falte. Lo intolerable no son solamente los asesinatos y torturas, sino su existencia como imágenes, su carácter cinematográfico, el hecho de que el cine no solamente fue un registro casual, sino una herramienta constitutiva del acontecimiento. La respuesta de Panh es precisamente dudar de las imágenes, considerarlas siempre incompletas, oponer al archivo imágenes fijas de figuras inertes.



Fotograma de **La imagen faltante**, 2013, Rithy Panh.

► **17** • Jacques Rancière. “Lo inolvidable”. En Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine I: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

La intolerable existencia de imágenes solo puede hacerse visible a través del cine mismo, de un cine dislocado que duda de sí. Como afirmaba Farocki, desconfiar de las imágenes.

Podría pensarse que esta duda proviene de una supuesta “falsedad” en las imágenes registradas por el régimen. El archivo oficial usado como herramienta de propaganda presentaría una imagen “falsa” de la realidad del acontecimiento y, por esa razón, Panh estaría buscando una imagen “verdadera” para oponerla al archivo. Sin embargo, el problema de la imagen no es el de una dicotomía entre verdad y falsedad. Como ha mostrado Jacques Rancière en su texto “Lo inolvidable”¹⁷, la imagen cinematográfica, dada su naturaleza técnica, siempre excede

las intenciones narrativas de su autor y, en casos como este, termina por hacer visibles a quienes no estaban destinados a tener voz. A través del montaje, Panh no opone las imágenes falsas del régimen a su narración personal verdadera, sino que extrae aquello que hay de verdad en las imágenes que alguna vez se usaron como propaganda. Lo intolerable no es la falsedad de las imágenes de archivo, sino, por el contrario, la verdad que en ellas se revela una vez son puestas en relación con la narración y las imágenes estáticas creadas por el realizador.

Esta distinción es fundamental. Lo que propongo aquí no es dudar del contenido de las imágenes, de los testimonios de aquellos a quienes se da la voz, sino cuestionar el

modo en que el medio con el que se producen dichas imágenes puede imponer una manera de hablar. Dislocar el lenguaje o desconfiar de las imágenes no implica suponer su falsedad —algo que, en ocasiones, es necesario—, sino poner en cuestión los códigos a través de los cuales opera cada medio de representación particular —códigos históricos, pero también derivados de la naturaleza técnica de cada medio expresivo.

Hoy, dar la voz no puede entenderse sin pasar por la construcción discursiva y mediática de aquellos a quienes se da la voz, por el hecho de que la víctima que habla no existe por fuera del circuito que produce las representaciones de las víctimas. Hoy, el ejercicio de dar la voz debe partir de la deconstrucción de aquello mismo que llamamos “voz” —en este caso, la voz hecha imagen—. El documental tiene entonces la capacidad no solo de revelar realidades ocultas, sino de poner en evidencia e incluso de deconstruir el régimen de visibilidad que determina qué realidades son visibles y cómo lo son.

Una imagen final: a manera de epílogo

Quisiera terminar esta reflexión con una imagen traída de un contexto totalmente diferente del hasta ahora discutido en este texto, con el fin de condensar en una frase la

potencia del cine de dar la voz y su dimensión política. En su edición del jueves 3 de octubre de 1929 el periódico *El Tiempo* publicó (página 3) un anuncio publicitario de una nueva victrola ortofónica automática importada de Nueva Jersey, Estados Unidos. La imagen presenta a una elegante pareja de pie en frente a una victrola, admirando, casi extasiados, su funcionamiento interior. Debajo de la imagen un texto comunica este asombro al espectador: “Sí, señor, UN CRIADO *invisible* toca la música!” (énfasis en el original). Más abajo, un texto más amplio narra la hipotética experiencia de esta pareja cuando, unos días atrás, asistieron a la casa de la familia Gutiérrez a pasar una “deliciosa velada” escuchando la nueva victrola: “Paco se levantó y miró debajo de la tapa y yo no pude menos que hacer lo propio. Vimos un mecanismo casi humano que descartaba cada disco tocado y colocaba uno nuevo”. En su particular interpretación del nuevo mecanismo tecnológico, este anuncio condensa el ideal de nuestro régimen de visibilidad: que el criado —el marginal— sea completamente invisible y, aún así, completamente funcional. Es ese deseo lo que el cine puede poner en evidencia y por lo cual hoy vale la pena todavía defender la idea de dar la voz a quien no la tiene. Ahí es donde radica la dimensión política del cine: no en mostrar al criado invisibilizado, sino en exhibir y deconstruir el régimen de visibilidad dentro del cual se construye su visibilidad o invisibilidad. □

Referencias

Bustos, Guillermo. “La irrupción del testimonio en América Latina: intersecciones entre historia y memoria. Presentación del dossier ‘Memoria, historia y testimonio en América Latina’”. *Historia Crítica*, 40 (enero-abril 2010), pp. 10-19.

Campbell, David. “The Iconography of Famine”. En G. Batchen *et al.* (eds.), *Picturing Atrocity. Photography in Crisis*. Londres: Reaktion Books, 2012, pp. 79-92.

Didi-Huberman, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014.

Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.

León, Christian (ed.). *El documental en la era de la complejidad*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2014.

Malthus, Thomas. *An Essay on the Principles of Population*. Electronic Scholarly Publishing, 1998. En línea.

Rancière, Jacques. “Lo inolvidable”. En Gerardo Yoel (comp.), *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

Vernon, James. *Hunger: A Modern History*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.

West, Dennis y Joan M. West. “Conversation with Marta Rodríguez”. *Jump Cut: A review of Contemporary Media*, 38 (junio 1993), pp. 39-44.

Weinrichter, Antonio. “El documentalismo en el siglo XXI”. En *.Doc. El documentalismo en el siglo XXI*. San Sebastián: Festival Internacional de Cine de Donostia, San Sebastián, Filmoteca Vasca, 2010.

Zelizer, Barbie. *Remembering to Forget. Holocaust Memory through the Camera’s Eye*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

Filmografía

Bocas de Ceniza. Juan Manuel Echavarría. Colombia, 2004. En línea

Falsos positivos. Simone Bruno y Dado Carrillo. Mediakite, EE.UU., Italia, Colombia, 2009.

Garapa. José Padilha. Zazen Produções, Brasil, 2009.

La imagen faltante [L’image manquante]. Rithy Panh. Catherine Dussart Productions, Camboya, Francia, 2013.

Mampuján. Crónica de un desplazamiento. Director no especificado. Centro de Memoria Histórica, Colombia, 2009.

Mampuján. Somos memoria, somos resistencia. Soraya Bayuelo. Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21, Colombia, 2011.

Ônibus 174. José Padilha. Zazen Produções, Brasil, 2002.

Retratos de familia. Alexandra Cardona. Karamelo Producciones, Colombia, 2008.

Todo va bien [Tout va bien]. Jean-Luc Godard. Anouchka Films, Francia, 1972.

Versión libre. Clemencia Echeverri, Colombia, 2011. En línea.



Imágenes fijas de **The Act of Killing**.



Cuatro imágenes de falsos positivos

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 23-2015 NUEVA ÉPOCA

Cuatro imágenes de falsos positivos

Por Claudia Salamanca Sánchez

Palabras clave: Falsos positivos, representación, documental colombiano.

Resumen: Este artículo trabaja con un caso de violencia de Estado específico llamado “falsos positivos”. Los Falsos Positivos son ejecuciones extrajudiciales cometidas por el Ejército Colombiano contra ciudadanos colombianos cuyos cuerpos fueron manipulados para verse como guerrilleros o miembros de grupos al margen de la ley muertos en combate. El presente artículo analiza el sistema de representación que se ponen en juego en estos crímenes considerando cuatro fotografías publicadas en el año 2010 y tres documentales acerca de los Falsos Positivos. El argumento es que las partes que participan en revelar la verdad, ya sea por un lado el Estado colombiano y sus fuerzas armadas y por el otro, las madres y familiares de las víctimas y las organizaciones de derechos humanos participan en la construcción de afectos que directamente hablan de un agenciamiento político que debe ser reconsiderado.

Keywords: false positives, representation, documentary.

Abstract: In this article I want to look at a specific case of illegal state violence, known as False Positives. False positives are extrajudicial executions conducted by the Colombian Army of civilians whose corpses are disguised and passed as guerrillas or members of illegal groups killed in combat. In this article I analyze the representational system around these crimes, considering four photographs published in 2010 and three documentaries produced specifically about False Positives. My contention is that the different parties involved in revealing the truth, whether is the State and the Colombian Armed Forces on one side and the mothers, siblings and human rights groups in the other, participate in a construction of affect that directly speaks of political agency that needs to be reconsidered.

► **1** • Central Intelligence Agency - Office of African and Latin American Analysis. “Colombian Counterinsurgency: Steps in the Right Direction - Intelligence Memorandum”. National Security Archive, 26 de enero de 1994. En línea.

► **2** • “‘Falsos positivos’: 23 Años de horror”. Nación. *Semana.com*, 21-11-2011. En línea.

► **3** • “Una tesis macabra”. Conflicto Armado. *Semana*, 4-10-2008. En línea.

► **4** • “Declaración del Presidente Álvaro Uribe, este jueves, desde Canadá”. Presidencia de la República de Colombia, Secretaría de Prensa, 11-6-2009.

► **5** • “Las madres de Soacha: Colombia”. Amnistía Internacional España - Derechos Humanos. En línea.

Un guerrillero sin camuflado muere de civil.

Grafiti en Bogotá

“Falsos positivos” son ejecuciones extra-judiciales de civiles cuyos cadáveres fueron manipulados para hacerlos pasar por guerrilleros o miembros de grupos ilegales muertos en combate, perpetrados por el Ejército colombiano durante los años de la Política de Defensa y Seguridad Democrática (PDS, 2004-2010). Esta práctica abominable no es nueva; ha sido parte de la cultura militar en Colombia desde hace más de 25 años, según lo reportó la CIA ya en el año de 1994¹. Sin embargo, los casos de falsos positivos perpetrados en el marco de la PDS muestran un modelo de ejecución sistemática². Los crímenes conocidos como falsos positivos fueron cometidos por un gran número de unidades militares en todo el país y con una frecuencia inquietante. Las víctimas eran hombres jóvenes que fueron engañados con promesas de empleo en el campo, lejos de su lugar de residencia. Estos jóvenes fueron transportados lejos, a distancias entre 200 a 400 kilómetros de su lugar de residencia, entregados a una unidad militar y posteriormente ejecutados. Sus cadáveres fueron vestidos con camuflados o botas de caucho y armas fueron colocadas al lado de sus cuerpos. Los informes de autopsia indican que las víctimas murieron entre 12 y 48 horas después de haber sido vistos por última vez

por sus familiares³. Todo indica que estos crímenes fueron rigurosamente planeados y no son, como el gobierno colombiano afirma, el resultado de unas pocas manzanas podridas dentro del Ejército colombiano que interpretaron erróneamente las políticas de PDS⁴.

El caso que llamó la atención sobre los falsos positivos se conoce hoy en día como “las madres de Soacha”⁵. El alcance nacional e internacional de este escándalo obligó al gobierno colombiano a reconocer que las fuerzas de seguridad del Estado eran las responsables por estos crímenes atroces. En 2008, 14 madres, habitantes de la ciudad de Soacha, ubicada en la periferia sur de la ciudad de Bogotá, informaron de la desaparición de sus hijos; cada caso era aislado, sin embargo exhibían similitudes impactantes. Los hombres jóvenes en cuestión desaparecieron entre enero y agosto del 2008. Todas las madres informaron que sus hijos habían hablado de aceptar una oferta de trabajo en el campo que les pagaría \$800.000 pesos durante dos semanas y que incluía alojamiento y comida. Todos se fueron y nunca regresaron. Eran de edades entre los 16 y 27 años; algunos eran desempleados o con trabajos ocasionales; varios de ellos sufrían de adicción a las drogas y otros tenían enfermedades mentales. Estos jóvenes aparecieron como muertos en combate en la zona noreste de Colombia a unos 400 kilómetros de distancia de la ciudad

de Soacha. Sus cadáveres fueron enterrados en fosas comunes. El Instituto Nacional de Medicina Legal y Ciencias Forenses confirmó que la hora de la muerte de todas las víctimas de Soacha se registró entre 11 y 48 horas después de la última vez que fueron vistos por sus amigos y familiares⁶.

La reacción al escándalo del exministro de Defensa y actual presidente de Colombia, Juan Manuel Santos (2010-2014), fue la de reconocer que había un segmento de las Fuerzas Armadas colombianas que veían en el número de enemigos muertos una señal de éxito⁷. Los falsos positivos serían entonces el resultado de una mentalidad que ve en el conteo de cadáveres señales de una guerra ganada⁸. Organizaciones internacionales, como Naciones Unidas⁹, Amnistía Internacional¹⁰, Human Rights Watch¹¹ y la Federación Internacional para los Derechos Humanos¹², entre otras, también han explicado los falsos positivos como el resultado de los beneficios formales e informales, incluyendo recompensas monetarias a cambio de operaciones militares exitosas, que la Política de Defensa y Seguridad Democrática estableció en una serie de directivas emitidas por el Ministerio de Defensa¹³. A través de las directivas secretas, se determinaba la cantidad de dinero que las unidades militares recibirían por capturar o matar a combatientes de grupos ilegales o por apoderarse de cualquier

► **6** • “¿Falsos positivos mortales?” Nación. *Semana*, 27-9-2008. En línea.

► **7** • “Reducto de las Fuerzas Militares exige cadáveres como resultados: MinDefensa”. *Semana*, 26-9-2008. En línea.

► **8** • International Federation for Human Rights (FIDH) y Coordination Colombia - Europe - United States (CCEEU). “Colombia. The war is measured in litres of blood. False positives, crimes against humanity: Those most responsible enjoy impunity”. 21-6-2012. En línea.

► **9** • Philip Alston. *Report of the Special Rapporteur on Extrajudicial, Summary or Arbitrary Executions*. United Nations General Assembly, Human Rights Council, Fourteenth Session, 31-3-2010. En línea.

► **10** • Colombia: Amnesty International. *Colombia: Assisting Units That Commit Extrajudicial Killings: A Call to Investigate US Military Policy toward Colombia*. 9-4-2008. En línea; *Colombia: Murdered Man's Brother Threatened*. 5-11-2009. En línea; Amnesty International. *Colombia: Seeking Justice: The Mothers of Soacha*. 30-1-2010. En línea; *Colombia: Impunity Perpetuates Ongoing Human Rights Violations: Amnesty International Submission to the UN Universal Periodic Review*. 14-2-2013. En línea.

► **11** • *Human Rights Watch World Report 2012: Events of 2011*. Nueva York: Seven Stories Press, 2012, pp. 228-235; *Human Rights Watch World Report 2011: Events of 2010*. Nueva York, Londres: Seven Stories Press, 2011, pp. 227-232.

► **12** • “Colombia. The war is measured in litres of blood”, op. cit.

► **13** • República de Colombia. Ministerio de Defensa Nacional. “Directiva Ministerial permanente”. No. 29, 17-11-2005. En La Silla Vacía. “¿Tuvo que ver la directiva sobre recompensas del ex ministro Ospina con los falsos positivos?” En línea.



► **14** • Ministerio de Defensa Nacional. “Información de cooperantes permitió realizar 21 mil operativos en 2005”. En línea.

► **15** • “Más de 4 mil casos de falsos positivos son investigados por la Fiscalía”. *El Espectador*, Judicial, 27-9-2014. En línea.

propiedad o elemento que pudiera contribuir a debilitar la posición del enemigo. Por otro lado, la PSD también animó a la población civil, a través de su programa de cooperantes e informantes, a señalar la ubicación e identidad de combatientes enemigos a cambio de recompensas en efectivo¹⁴. Se podría decir entonces que la PSD puso en marcha una economía de la muerte, mediante la cual los miembros de las fuerzas militares se lucraban a partir de prolongar el conflicto colombiano. De esta lógica se deriva la práctica de poner en escena combates exitosos falsos para así lucrarse a partir de la muerte de un enemigo fabricado. Sin embargo, decir que los falsos positivos fueron el resultado tan solo de darles dinero a los militares simplifica este fenómeno. Los falsos positivos deben considerarse a partir de la intersección entre una economía de la muerte, la construcción de la alteridad del enemigo fabricado en una imagen y la construcción del territorio nacional en relación con las políticas de seguridad globales. Explicar estos crímenes atroces únicamente como el resultado de las recompensas y los beneficios otorgados a los militares a cambio del asesinato sistemático de civiles y localizar la responsabilidad solo en aquellos que apretaron el gatillo oscurece las categorías históricas y las relaciones sociales a través de las cuales el cuerpo de un joven se convierte

en una mercancía y en su cadáver aparece inscrito la imagen del enemigo.

Mi interés por estos los falsos positivos, de donde se deriva el título de este artículo, es el papel de la imagen en este fenómeno que a la fecha cuenta con 4.000 casos abiertos en la Fiscalía General de la Nación¹⁵. La Directiva 29 del Ministerio de Defensa Nacional incluye una serie de protocolos que los militares deben seguir para poder acceder al pago y/o beneficios por la muerte o captura de miembros de grupos ilegales al margen de la ley, y dice que para poder reclamar las recompensas se requiere, primero, de un informe del comandante de batallón y de su superior en el cual se detalle la operación militar; segundo, el organigrama del grupo ilegal en cuestión, y tercero, *un registro fotográfico obligatorio y/o de vídeo tomados en el lugar del incidente*. Este texto se llama “Cuatro imágenes de falsos positivos”, imágenes que corresponden a cuatro fotografías que la revista *Semana* publicó y que son parte de la evidencia en contra de la Décima Séptima Brigada. Mi interés por estas imágenes es ver qué papel desempeñan en la representación de un crimen y cómo son citadas, referidas y transformadas u omitidas en la serie de documentales que se han hecho sobre los casos de los falsos positivos. Así que este texto es una interpelación a estas imágenes, a mirirlas y a entenderlas en la cadena infinita de sentido

que se despliega en el mundo del documental y específicamente en aquel que busca *dar voz* a las víctimas, *visibilizarlas* y así construir su estatus de víctima, una categoría que se construye a partir de gestos retóricos como estos, en momentos coyunturales de memoria y reparación.

Cuatro imágenes

Dado que las imágenes de falsos positivos hechas por los militares siguiendo el protocolo para poder acceder a las recompensas y que figuran como único registro de los crímenes son evidencia contra el personal militar en procesos legales, se ha vuelto difícil acceder a ellas. A pesar de ello, en el año 2010, la revista *Semana*, en su edición impresa y en línea, publicó una serie de fotografías y grabaciones de audio relevantes en procesos judiciales referentes a los falsos positivos¹⁶. Sin embargo, hoy día las fotografías ya no circulan en Internet y no se encuentran en el archivo digital de *Semana*. Se puede encontrar el artículo que hacía referencia a ellas, pero las imágenes ya no existen en línea. Aquí, publico los dibujos de esas imágenes hechos por el artista Luis Morán; mi prueba de que ellas sí existen; estas imágenes fueron su referente. Su invisibilidad en el día de hoy no es coincidencia y más adelante señalaré el porqué de mi insistencia en que estas imágenes deben ser vistas, releídas, dibujadas e interpretadas.

La revista *Semana* señala que estas fotografías pertenecen a un caso denunciado por el juez penal militar Alexander Cortés, el cual estaba a cargo de la supervisión de los procedimientos después de las operaciones militares en la zona donde la Décima Séptima Brigada operaba. Cortés dice a la revista que las fotografías revelaban anomalías evidentes. Es por esta razón, entre otras, que decidió en su momento trasladar los casos a la justicia ordinaria. Cortés sospechaba que no eran operaciones militares reales, sino ejecuciones extrajudiciales. Sin ninguna explicación, el juez Cortés fue declarado insubsistente y destituido de su cargo en el año 2010. La revista *Semana* describe las anomalías encontradas por Cortés:

Entre los muertos había menores de edad, y saltaban a la vista graves irregularidades. Los cuerpos de casi todos los muertos estaban en posiciones anormales para hombres que supuestamente habían estado en combates. La ropa que tenían muchos de los muertos les quedaba grande. La mayoría estaban con botas nuevas. Algunos tenían granadas colgadas en los pantalones, algo realmente peligroso ya que por la forma en la que supuestamente las llevaban estas podrían estallar en cualquier momento. Uno de los menores de edad incluso tenía puestas las botas al revés.

Los cuerpos aparecieron en un campo abierto sobre una carretera. No es un lugar habitual para el tránsito de guerrilleros fuertemente armados y menos para un

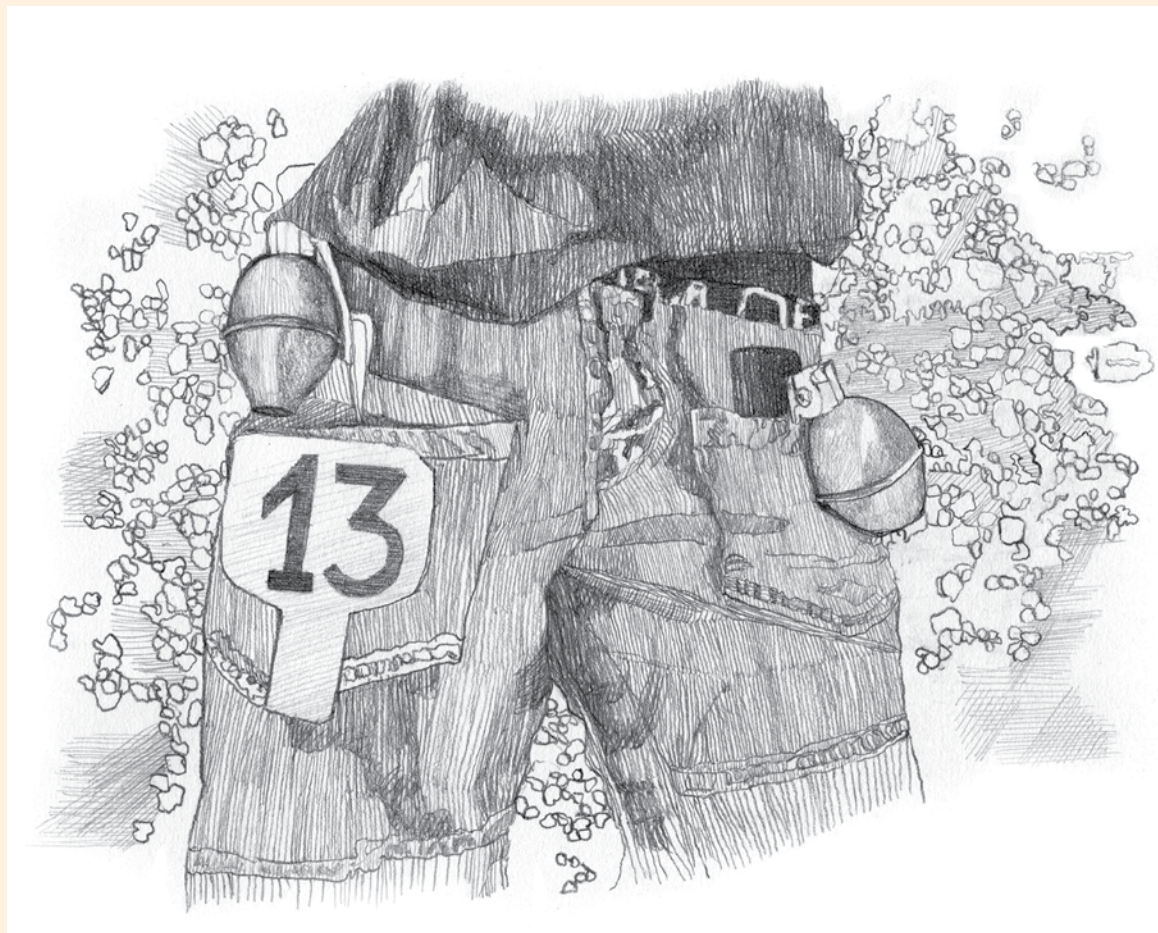
► **16** • “Los casos olvidados de los ‘Falsos positivos’”. *Semana*, 10-7-2010. En línea.

► 17. Ídem. *combate. Algunos de los cuerpos de los menores presentaron impactos de bala a muy corta distancia, y la prueba forense para determinar si alguno de ellos había disparado y tenía rastros de pólvora resultó negativa. Las fotografías, las primeras que se conocen de un caso de estos, son bastante contundentes y contradicen la versión oficial del combate (Figuras 1-4)*¹⁷.

En la Figura 1 de Morán, copia de las fotografías de las que habla la revista, vemos un supuesto rebelde con dos granadas de mano en los bolsillos de sus pantalones, que cuelgan de sus palancas de seguridad; si este hombre estuviera en combate, las granadas serían el riesgo más grande para su vida. En la Figura 2 vemos un cadáver que viste botas nuevas de caucho; sin embargo estas se encuentran al revés. En la Figura 3 el joven tiene el dedo en el gatillo de una ametralladora, como si hubiera muerto disparando; sin embargo, las pruebas para encontrar rastros de pólvora fueron negativas. ¿Deberían ser estas anomalías categorizadas como errores, errores de novatos que no saben nada de puesta en escena ni de creación de imágenes? ¿Puestas en escena y fabricaciones pobres? Mi argumento es que estas imágenes muestran un esfuerzo por narrar el miedo inminente de un futuro. De hecho estas imágenes son un testimonio del pasado y, sin embargo, su narración podría explicarse en términos de una pedagogía moralizante dirigida a los futuros ciudadanos

y espectadores ideales. Las fotografías de los cadáveres realizadas por el Ejército buscan borrar cualquier señal de identidad anterior a su muerte. Estas imágenes insisten en resistir cualquier ambigüedad; ellas quieren que su referente, “el enemigo”, quede absolutamente claro y que esta claridad permita a los espectadores ideales señalar con el dedo índice su peligrosidad. Dos granadas en cada bolsillo, el dedo en el gatillo y cartuchos de carga adicionales ocultos en el interior de las botas de caucho son intentos por demostrar, a través de la supuesta obviedad de la imagen, que matar a estos hombres era el único recurso posible. Ellas son un esfuerzo por “sobrenarrativizar” la imagen, a través de sobredefinir el sujeto/objeto de la representación, en este caso, un cadáver.

En 2011, un año después de dejar su cargo como presidente de Colombia, a Álvaro Uribe Vélez se le preguntó acerca de los falsos positivos en una reunión en una universidad en Bogotá. Él respondió diciendo que detrás de esos crímenes se encontraba una verdad muy dolorosa: “Tengo un relato muy triste: yo he hablado en muchas ocasiones con las madres de Soacha. Y muchas de ellas en reuniones muy privadas me confesaron que infortunadamente algunos de los muchachos estaban en actividades ilegales. El tema es mucho más complicado de lo que se pudo



■ Figura 1. Dibujo realizado por Luis Morán a partir de la fotografía muestra el cadáver de un hombre que lleva granadas en sus bolsillos.

► **18** • “Uribe dice que víctimas de falsos positivos de Soacha estaban en la delincuencia”. Caracol Radio, 11-10-2011. En línea.

► **19** • Bruno Simone y Dodo Carrillo. **Falsos positivos**. Mediakite. 2009. En línea.

observar”¹⁸. El expresidente se refiere a los problemas de adicción a las drogas que algunos de estos hombres tuvieron en algún momento de sus vidas, un hecho reconocido públicamente por algunas de las madres. Sin embargo, esta declaración del expresidente busca, al criminalizar la adicción a las drogas, sugerir una cadena delincencial: la drogadicción, la delincuencia, el tráfico de drogas y finalmente la rebelión. Esta cadena del mal le permite ejecutar otro tipo de lectura que va muy acorde con las imágenes expuestas anteriormente y que contribuye a la sobre-determinación de la identidad del sujeto, de modo que justifica entonces las acciones del Ejército. Frente a esta cadena del mal, el Ejército responde; los falsos positivos se leen, en este marco que construye el Estado colombiano, no como violaciones de los derechos humanos, sino como el único curso de acción posible para poner fin a la amenaza que representaba el futuro de estos jóvenes: una cadena del mal en potencia. Esta construcción obedece a una lógica perversa que justifica los excesos cometidos por el aparato de seguridad del Estado sobre la base de una economía de la prevención. Sin embargo, y afortunadamente, la ambigüedad se restituye a partir de la contestación que se produce en el encuentro entre diferentes espectadores: las madres, los jueces, revistas como *Semana* y el público en general. Esa ambigüedad es la que se buscaba evitar a través de la “sobrenarrati-

vización” de las imágenes y la lógica perversa del expresidente Uribe, donde se argumenta que el crimen hay que acabarlo a toda costa.

Verdad personal y verdad estatal

El documental **Falsos positivos** (Bruno y Carrillo, 2009)¹⁹ nos muestra la dura prueba que los familiares de dos víctimas de falsos positivos tuvieron que pasar para recuperar los cuerpos de sus seres queridos. Dorian Constanza y Héctor se conocieron porque su prometido, Norbeiro y su hermano, Alexander, respectivamente, murieron en el mismo combate, según la versión del Ejército colombiano. Después de ser notificada de la muerte de su prometido, Constanza recuerda una reunión con el fiscal regional donde ella pide ver las imágenes del cuerpo de Norbeiro para así confirmar su identidad. Además de relatarnos los detalles que le permitieron identificar a Norbeiro en las fotos —el tatuaje en su muñeca que simbolizaba su amor, la chaqueta blanca que llevaba puesta y que ella le había comprado—, Constanza también señala las anomalías en las imágenes. En la fotografía, Norbeiro aparece con una carabina vieja al lado de su cuerpo. Héctor, el hermano de la segunda víctima, Alexander, afirma que su hermano sufría de un trastorno afectivo bipolar severo. En la fotografía



Figura 2. Dibujo realizado por Luis Morán de la fotografía del cadáver de un hombre que usa botas de caucho. Sin embargo las botas son nuevas y las tiene al revés.

► **20** • Hollman Morris. **Falsos positivos: una historia que se pudo evitar.** *Contravía*, cap. 312, 21-1-2010. En línea.

del cadáver de Alexander aparece junto a él una ametralladora. Esto lleva a que Héctor y Constanza se pregunten cómo Alexander, en su condición, podría disparar un arma de este calibre, mientras que Norbeiro, que sí había estado en el Ejército y estaba familiarizado con armas, aparece con una vieja carabina. En el documental, **Falsos positivos, una historia que se pudo evitar** (Morris, 2010)²⁰, Viviana Andrea Salcedo cuenta la historia de su hermano mientras sostiene frente a la cámara una imagen de él con muletas. Ella dice que su hermano se fue a tomar una cerveza con un amigo en una tienda de barrio y nunca regresó. Después de buscarlo durante dos días, ella fue стп. Ellos le mostraron un álbum de lo que ellos decían ser imágenes de guerrilleros muertos en combate. Al reconocer a su hermano en una de las fotografías, ella les gritaba que *eso* —la imagen y la muerte de su hermano— era imposible, puesto que su hermano no era guerrillero, sino un miembro del Ejército colombiano que estaba en una licencia por incapacidad.

Tanto en la historia de Dorian Constanza y Héctor como en la de Viviana, estos familiares rechazan la imagen tomada por el Ejército colombiano, que paradójicamente es la misma que les permite reconocer la muerte de sus seres queridos. A través de estas imágenes, hay un proceso de reconocimiento precisamente por falta del mismo, hay un desplazamiento

entre lo que es aparentemente real y su representación. La certeza del referente se discute: es el cuerpo de Alejandro, pero de hecho no es Alejandro; es Norbeiro, por cuanto hay detalles significativos que aparecen en la fotografía y le permiten a Constanza identificarlo, sin embargo no es Norbeiro, él no era guerrillero y no tenía por qué morir en combate. Por un lado, las familias afirman que sus hijos eran hombres jóvenes desempleados o necesitados de dinero con el sueño de construir a sus madres o a sus nuevas familias un hogar. Por el otro, las fuerzas de seguridad del Estado afirman que esos hombres estaban buscando problemas, que eran nuevos reclutas para las organizaciones ilegales impulsados por la ambición y el dinero fácil. Esa versión la dio el expresidente Uribe el 7 de octubre del 2008. En una alocución televisiva anunció que estos jóvenes no iban a recoger café sino a delinquir. Sin embargo, este no es un problema de versiones: él dijo y los familiares dicen —o entre unas madres que viven en la periferia de la ciudad de Bogotá y la máxima autoridad del Estado colombiano—. Si bien el problema exhibe una asimetría en el poder de los discursos, como también de posiciones de enunciación distintas alrededor de la verdad, la imagen —y, en este caso, en las cuatro imágenes, como también en las que fueron vistas por Dorian Constanza, Héctor y Viviana—, esta diferencia no es reducible a las competencias de autoridad. El problema de

► **21** • Karamelo Producciones, Colombia, 2013.

traducir esta asimetría de los discursos a un problema de versiones es que el conflicto se da por el peso de la autoridad y no del juicio por un crimen. La complejidad que exhibe la mirada de los familiares al ver esos álbumes de fotos macabros, relatada anteriormente, no puede ser reducida a la competencia entre la verdad que tienen los familiares sobre sus seres queridos contra la verdad estatal, y esto parece ser lo que muestran los documentales cuyo tema son los falsos positivos.

Retratos de familia (2013)²¹ es un documental de Alexandra Cardona sobre los falsos positivos en el que se pone en escena la verdad personal a través de la enunciación del ser madre. En este documental, las madres de Soacha y los familiares más cercanos a los jóvenes asesinados comparten su historia personal a través de los álbumes familiares y su dura lucha por esclarecer los hechos alrededor de los asesinatos de sus hijos. Al espectador se le muestran imágenes de las víctimas en la escuela secundaria, durante su graduación, fotos de cumpleaños, imágenes de cuando eran bebés o en uniforme durante el año de servicio militar obligatorio: anécdotas y sueños de sus hijos muertos contadas a través de las fotografías. Ellas hablan de la presencia de una vida en familia, de unos lazos familiares y de una vida vivida. En este intento por mostrar la verdad de la víctima, los familiares de aquellos muertos como falsos positivos

constantemente señalan las mentiras creadas alrededor de sus seres queridos: ellos no eran delincuentes, no eran rebeldes, no eran miembros de organizaciones ilegales, no eran traficantes de drogas, no eran NN (*nomen nescio*). Estas afirmaciones, que en principio son negaciones de las versiones dadas por el Estado colombiano, dicen que la vida vivida por estos jóvenes no coincide con la forma en que murieron ni con las afirmaciones que el presidente, como máxima autoridad del país, divulgó a través de la televisión colombiana.

Tanto el documental de Bruno y Carrillo y como el de Alexandra Cardona buscan restituir la identidad original de la víctima, apelando a los lazos familiares, a las fotografías de su vida en familia, a detalles como el tatuaje de Norbeiro o una chaqueta blanca, a la autoridad que emana de los lazos familiares y en especial del ser madre. En el documental de Morris, aunque hace una revisión cronológica de los eventos en un contexto histórico y legal mucho más amplio, las madres recuentan la vida de sus hijos como una vida que ha sido no solo asesinada sino vituperada. Morris muestra cómo el gobierno nacional ha acusado a los jóvenes de Soacha de criminales y como el Estado colombiano ha tratado de minimizar estos hechos. Los documentales mencionados aquí han asumido la restitución de la identidad original de estos jóvenes como el lugar de conflicto del audiovisual. Sin embargo,



► **22** • Talal Asad, *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*. Stanford University Press, 2003.

es siempre una identidad que se establece bajo la sombra de la versión del Estado. En los dos primeros documentales la historia de las madres o familiares se presenta como la versión original de los hechos, una versión que no ha sido oída; lo que se presenta es la historia de vida de estos jóvenes que se ha mantenido silenciada a través de las diferentes estrategias del Estado que sigue poniendo en duda la identidad de estos jóvenes. Efectivamente, oímos y vemos a través de las fotos y los testimonios la historia de estas vidas. El documental se presta para *visibilizar* y *dar voz* a quienes no han sido oídos. Pero no podemos olvidar que esta es una forma establecida por el documental social en la que se apropia al otro dentro del cuadro de la imagen. Esta es una estrategia que ha sido altamente criticada por autores y realizadores como Trinh Minh-ha. Ella establece que esta estrategia retórica de “dar voz” pertenece a la misma estructura de poder que quita la voz. ¿Quién da voz a quién? ¿Dónde radica su poder de dar voz? Es así que en el caso del documental **Retratos de familia**, la identidad de las víctimas siempre está sujeta a aquellos que, desde su lugar de autoridad de enunciación, han dibujado otra versión de los hechos. Tenemos entonces dos lugares asimétricos de enunciación que terminan compitiendo y en los que, en su asimetría, la imagen documental hace pesar su versión a partir de crear un teatro de los afectos. Con esto no estoy diciendo que la

versión de las madres no deba ser oída; todo lo contrario, debe aparecer. Sin embargo, no debemos olvidar que la presentación de sus voces es igualmente un lugar de enunciación, como también lo es el gesto documental, que debe ser analizado desde su espacio como interlocutor político y no solo como un lugar de puesta en escena de una realidad que asume como exterior al mismo.

Talal Asad, en su libro *Formations of the Secular: Christianity, Islam, Modernity*²², analiza cómo el espacio de lo secular se ha construido sobre concepciones específicas de acción y pasión. Asad dice que la idea de acción secular se ha construido a partir de erradicar toda idea de dolor y pasión como prerrequisito para cualquier agenciamiento. Lo secular asocia el dolor y el sufrimiento a una subjetividad religiosa. Es por esto que asume que, para la construcción de la historia y el autoempoderamiento en un sujeto autónomo, “normal” y no patológico, el dolor y sufrimiento deben ser erradicados progresivamente. En esta serie de documentales y, en especial, en **Retratos de familia** se moviliza el dolor como un lugar de enunciación, precisamente el lugar que Asad en su libro quiere desarrollar como otro modo de acción y, por consiguiente, de agenciar, contrario a la ideología de lo secular. Cuando las madres hablan de sus hijos, de su dolor, de lo que ellos eran y de cómo desaparecieron, habitan el lugar del sufrimiento como un acto



■ Figura 3. Dibujo realizado por Luis Morán de la foto del cadáver de un hombre que sostiene una ametralladora y su dedo está en gatillo, como si hubiera muerto disparando.

► **23** • Germán Uribe. “‘Falsos positivos’ ¿Qué dice Uribe?” Opinión. *Semana.com*, 29-4-2014. En línea.

► **24** • Juan Carlos Millán G. “¿Nobel de Paz a falsos positivos?” Pregunta madre de Soacha”. *Terra*. En línea.

► **24** • Ande Izagirre. “Así se fabrican guerrilleros muertos”. *El País*, 26-3-2014. En línea.

político; sin embargo, el problema no es la identidad de su hijo ni la versión real de los hechos, sino su accionar político en el mundo sin ellos, el dolor de su ausencia traducido en una acción decidida por habitar y cambiar el mundo que ellos han dejado. Es aquí donde el dolor las lleva a establecer una lucha en contra de estos crímenes, más allá de los casos particulares. Ellas no solo luchan por justicia en el caso de sus hijos, sino que su lucha se ha vuelto global.

La versión del gobierno colombiano al hablar de las madres incita a la opinión pública a leer su dolor como el problema patológico del amor desmedido de una madre que las ciega a ver la dura realidad de sus hijos, mientras paralelamente el Estado colombiano sigue aduciendo la “buena fe del ejército”²³. La señora Luz Marina Bernal, madre de Fair León Porras, afirma en una entrevista: “cada vez que vamos a las audiencias somos objeto de burlas por parte de los militares, mientras que sus abogados se encargan de dilatar los procesos haciendo que muchos de los responsables de estos crímenes estén en libertad”²⁴. En el caso de **Retratos de familia**, la puesta en escena del dolor se escenifica a través de la imagen “verdadera”: la imagen familiar que las madres guardan en sus álbumes o las descripciones que ofrecen de sus hijos a la cámara. La escenificación propuesta por el documental es en el espacio de lo privado; las imágenes

de las madres marchando, protestando, manifestando su inconformidad, son mínimas. La confrontación por la versión verdadera se desarrolla como un problema de autoridad entre lo privado y lo público y no como una puesta en escena en las marchas, audiencias, lazos de amistad y solidaridad, que ya existen entre sectores públicos de la sociedad colombiana y las víctimas de los falsos positivos. En la escenificación de las versiones se intuye que la pregunta movilizadora es quién conocía a estos hombres que pueda en realidad hablar de lo que fueron en vida. Las madres, con la autoridad que les confiere parir y la cercanía de vida, asumen esta posición desde los lazos familiares y la educación, mientras que el gobierno exhibe su autoridad desde la escena de muerte de estos hombres, al tiempo que busca desautorizar a sus madres a partir de la misma escena o reporte. Veamos el siguiente diálogo recogido en el artículo del diario *El País*, titulado “Así se fabrican guerrilleros”²⁵:

—*Así que es usted la madre del comandante narcoguerrillero —le dijo el fiscal de la ciudad de Ocaña.*

—*No, señor. Yo soy la madre de Fair Leonardo Porras Bernal.*

—*Eso mismo, pues. Su hijo dirigía un grupo armado. Se enfrentaron a tiros con la Brigada Móvil número 15 y él murió en el combate. Vestía de camuflaje y llevaba una pistola de 9 milímetros en la mano derecha. Las pruebas indican que disparó el arma.*

Luz Marina Bernal respondió que su hijo Leonardo, de 26 años, tenía limitaciones mentales de nacimiento, que su capacidad intelectual equivalía a la de un niño de 8 años, que no sabía leer ni escribir, que le habían certificado una discapacidad del 53%. Que tenía la parte derecha del cuerpo paralizada, incluida esa mano con la que decían que manejaba una pistola. Que desapareció de casa el 8 de enero y lo mataron el 12, a setecientos kilómetros. ¿Cómo iba a ser comandante de un grupo guerrillero?

—*Yo no sé, señora, es lo que dice el reporte del Ejército.*

Este diálogo muestra las competencias y reclamos basados en autoridad. Aquí se da inicio a esa competencia a partir de la autoridad judicial estatal, la cual sabe que es ella quien confiere los veredictos y señala las patologías y los castigos. Primero se le reclama a la madre haber criado un narcoguerrillero: “Así que usted es la madre del comandante narcoguerrillero”, frase con la que inicia una cadena de culpabilidad que se extiende desde el cuerpo de la víctima al de la madre²⁶. Ante la negativa y las pruebas que señalan la incapacidad física de Fair, al funcionario de la fiscalía solo le queda decir que él no sabe más, que eso es lo que dice el reporte del Ejército. Sin embargo, conspicuamente la entrevista solo nos da el resumen de lo que la mamá de Fair argumentó. En un diálogo que llega al absurdo, la autoridad, en un gesto casi kafkiano, es

conferida al papel. El funcionario es un anillo de la cadena de autoridad del Estado colombiano que se extiende mágicamente desde el jefe del Estado, las Fuerzas Armadas de Colombia, las instituciones judiciales y así hasta el último eslabón de autoridad. El papel también dice lo que Fair no puede refutar: él está muerto. En **Retratos de familia** hay una escena donde vemos este estado paranoico y absurdo. El 12 de febrero de 2010, el expresidente Uribe invita a las madres a la Casa de Nariño en plena época de campaña política. En una división entre ir o no ir, la cámara acompaña a aquellas que deciden no asistir y sí protestar junto con sus familiares y amigos a las afueras de la casa de Nariño, para manifestar su inconformidad. En el documental vemos a la policía que trata de mover a aquellos que protestan y a los manifestantes explicarles a quienes las interpelan por qué están allí y qué necesitan hacer visible. Junto a la fuerza pública vemos a un hombre calvo con gafas oscuras que, paranoico, gira alrededor de los que protestan, susurra al oído de los policías, les da órdenes y señala a los manifestantes. La cámara lo sigue. Esto denota la fuerza de la protesta; sin embargo, en el documental ese estado paranoico, sin cara, que frente a unas supuestas madres indefensas no sabe cómo responder, no se pone en escena.

► **26** • Efectivamente las madres saben que han sido objeto de procesos de revictimización.

► **27** • F Asad. *Formations of the Secular Christianity*, op. cit.

► **28** • Elaine Scarry. The Body in Pain: *The Making and Unmaking of the World*. 1 ed. York: Oxford University Press, 1987.

► **29** • Trinh T. Minh-ha. “She, the Inappropriate/d Other”. *Discourse*, 8 (verano 1986/87).

Talal Asad en *Formations of the Secular*²⁷ hace una distinción entre la interpretación simbólica del dolor y su función agenciadora. Para ello analiza la etnografía de la antropóloga Pamela Klassen sobre el dolor de la madre durante el parto. Este lugar de interpretación no es para enaltecer a aquellas mujeres que deciden parir sin el uso de analgésicos. A Asad le interesa ir más allá de la famosa interpretación de Elaine Scarry²⁸ en la que se define el dolor como un lugar privado, sin posibilidad interpretativa, resistente al lenguaje y absolutamente rígido. Asad establece que el dolor siempre es una relación pública que, si bien no puede ser totalmente convertida en una experiencia lingüística, puede encontrar lugares de traducción y acceso. Siempre hay otro que ve el gesto, oye el grito, nos pasa un pañuelo, o doctores interpretando el dolor, y aun en la tortura el torturador lee el dolor y lo usa con conocimiento para ejercer poder. Si bien nunca estamos seguros del dolor del otro, podemos relacionarnos con él de una u otra manera. En el caso de las madres, el dolor no escapa a esa relacionalidad. Como lo dice Asad, el dolor de un madre es una experiencia que se extiende a las familias, a los estamentos de educación, a amigos, etc., y es allí donde el dolor es constituyen como una experiencia compartida cotidiana. Cuando la banda sonora de Andrea Echeverri en **Retratos de familia** nos dice que todos somos mamitas,

apela a una posición simbólica, más que a una relacional. ¿Todos? Esa unidad no se discute; simplemente se asume que el rol de madre es una figura con la que se puede generar fácilmente una identificación, y esto solo puede ocurrir en el campo de lo simbólico. Es una posición social simbólica que las convierte en mártires o las glorifica. Sin embargo, y es mi posición, el vínculo tiene que rebasar la idea de una identidad compartida y abrirse a relaciones públicas que se establecen en el diálogo, en la discusión del dolor como modo de acción y lucha contra la injusticia, en las posiciones disímiles entre los afectados, entre las madres que deciden asistir o no a la cita con el presidente Uribe, entre las burlas de los militares a ellas y la posición de sus abogados y los testimonios, etc. Nuestro vínculo posible con las madres debe rebasar esa unidad llamada madre.

Trinh Minh-ha nos presenta un concepto que me ayudará a articular lo que quiero plantear cuando habla de inapropiados/inapropiables²⁹. Los hijos, hermanos, primos y esposos de estas mujeres que aparecen en pantalla fueron “reclutados” con falsas promesas de trabajo, “supuestamente apropiados” dentro de un sistema que les prometió una salida a una situación normalizada que se expresa en categorías de pobreza y vulnerabilidad. No se trata simplemente de decir que estos jóvenes fueron seducidos por el dinero fácil,

motivados por una ambición desmedida, como lo explica el Estado colombiano. Ellos fueron puestos en una situación propia del capitalismo en la que una oportunidad, frente a situaciones de vulnerabilidad y pobreza, no se deja pasar. Este es un movimiento inercial dentro de un capitalismo de guerra. Estos hombres fueron apropiados, cooptados por las lógicas internas de un sistema que, a su vez, es de libre mercado como también es máquina de guerra. Esa máquina de guerra que insiste en pelear batallas en las zonas rurales y más ricas de este país se llevó a estos jóvenes del mundo de la violencia cotidiana, a un mundo de guerra de bandos. Sin embargo, y como las madres sugieren en los documentales, los reclutadores pensaron que sus hijos no tendrían quién los buscara o solicitara explicaciones sobre su muerte. Estos “reclutadores” asumieron que la pobreza y la vulnerabilidad eran de por sí silenciosas. Frente a la apropiación de la que son objeto estos jóvenes a la máquina y lógicas de la guerra y el mercado, uno descubre que las madres encarnan un ser que es inapropiable. Ellas hacen “conexiones potentes que exceden dominaciones” de todo tipo, aun poniendo en riesgo su propia vida³⁰. Trinh no se refiere a los inapropiados/inapropiables como un problema de binarismos, sino de intervalos, de ser y no ser al mismo tiempo. Es por eso que la lucha de las madres de Soacha no puede ser reducida a

un problema de versiones: la versión de las madres en contra de la versión oficial de Estado, como una lucha a pulso por la verdad, una historia de melodrama cinematográfico entre el gigante y los pequeños, la verdad y la maquinaria. Es en el intervalo, aquel que formalmente no ha podido ser traducido en imágenes, donde se pueden buscar estrategias políticas de resistencia. Las madres se resisten a ser apropiadas; ellas disputan entre sí; algunas acuden a la audiencia a la que las cita el presidente Uribe, en vísperas de elecciones, y otras no; existe posición y reconocimiento de la posición del otro, y vemos en ellas un gesto de camaradería, amistad e intimidad a través de una tragedia nacional; y aún con estas imágenes mostradas brevemente en el documental **Retratos de familia**, caemos en el teatro de las disputas, de las versiones de los hechos.

Es evidente que este es un discurso reclamado por las madres. Veamos las siguientes declaraciones que Blanca Nubia Monroy, madre de Julián Oviedo, dio una vez cumplidos cinco años de la muerte de su hijo: “Es triste pensar que el tiempo esté pasando y no se ven resultados. ¿Cuáles queremos? Justicia. Que el señor presidente se pare ante los medios de comunicación y admita que los muchachos no eran unos guerrilleros, que eran inocentes. Que diga: perdón, madres de Soacha, discúlpenos.

► **30** • Donna Jeanne Haraway. *The Haraway Reader*. Nueva York, Londres: Routledge, 2004, p. 69. Traducción de la autora.

► **31** • Arco Iris. “Madres de Soacha, cinco años esperando justicia”. *Arcoiris.com.co*. En línea.

► **32** • “Los casos olvidados de los ‘Falsos positivos’”, op. cit.

Esa es la mejor reparación”³¹. En este testimonio hay dos reclamos que se mezclan. Por un lado, el de justicia, pero esta se encarnaría en la voz del expresidente Uribe, si hubiera pedido perdón, a partir de restituir la identidad de estos jóvenes.

Mi intención no es criticar esta demanda de las madres. Por el contrario, sostengo que para una reparación es necesario que el Estado colombiano pida perdón públicamente. Sin embargo, a partir de la Ley de Víctimas y Restitución de Tierras de 2011, que establece el derecho a la memoria a partir de la restitución simbólica, el documental aparece como la forma de dicha aparición, y ese es el objeto de la presente discusión. Y si bien el documental hace parte de este proceso, no podemos olvidar que también es un interlocutor político, que debe asumir sus propias formas discursivas y formato, en un contexto donde lo que está en juego escapa a la pantalla. La memoria se hace y se pone en escena, y no solo se registra, pues va más allá de la realidad vivida y también incluye estrategias de puesta en escena que puedan ser los pilares de creación de esa memoria a futuro. No se trata simplemente de crear monumentos a los personajes y su dolor.

En el documental de Morris se desarrolla la idea de que las víctimas de falsos positivos eran jóvenes que pertenecían a poblaciones

en condición de pobreza y vulnerabilidad. La pobreza aparece como una condición previa a los hechos: una pobreza que ha sido criminalizada. Sin embargo, y es parte del argumento de este texto, la vulnerabilidad de estos jóvenes no antecede a los hechos. Esta vulnerabilidad se crea y recrea mediante los hechos mismos, mediante la máquina de guerra, mediante la imagen que el Ejército fabrica con el cuerpo muerto de estos jóvenes. Las ejecuciones extrajudiciales de estos jóvenes se pueden ver como el resultado de una relación entre guerra y explotación. ¿De quién es la guerra? ¿Quién la enfrenta? ¿Quién se enriquece con ella? ¿Si el Estado está llamado a tener el monopolio de los medios de la violencia para defender a sus ciudadanos, vale preguntar qué es ser ciudadano en Colombia? ¿Cuándo sale uno por la borda del barco de la ciudadanía? Aquí hay una compleja relación entre ese barco que llamamos país, los que viven en él como ciudadanos y aquellos que caen por la borda.

Esta complejidad también se manifiesta en imágenes, en esas cuatro imágenes. Recordemos cómo las describe la revista *Semana*: “las fotografías, las primeras que se conocen de un caso de estos, son bastante contundentes y contradicen la versión oficial del combate”³². El documental muestra cómo establecen estas imágenes procesos de disputa en el mundo de la representación. Los



Figura 4. Dibujo realizado por Luis Morán de la foto del cadáver de un hombre que lleva dentro de sus botas de caucho un cargador de rifle.

jóvenes de Soacha no solo fueron muertos por el Ejército colombiano, sino que su condición de vulnerabilidad era establecida constantemente por un país en guerra, con sus periferias de desplazados en las cuales el Estado es uno de los actores principales. La vulnerabilidad se construye a través de una violencia cotidiana, *mediatizada*, que se pone en imágenes desde los medios y desde el Estado. Los documentales que asumen el conflicto colombiano deben reconsiderar la idea de hacer memoria como el único lugar de restitución. Lo simbólico también momifica, y sin embargo la lucha de las madres continúa cuando ellas se erigen como sujetos inapropiables.

Por último, miremos estas fotografías o, mejor, los dibujos de Morán. La Directiva 29 citada exige un registro fotográfico de los hechos, o sea que se requería una documentación visual para acceder a las recompensas. De las fotografías —referentes de los dibujos de Luis Morán— emergen, entre otras, las pruebas en contra de aquellos que planearon, aceptaron la documentación como constancia de un combate, accedieron a dar la recompensa validando la legalidad del supuesto enfrentamiento y finalmente toda la red que suplía las armas y autorizaba y se congraciaba con los hechos. La fotografía no se enfoca en “él dijo y yo digo”; el Ejército habla de su propio crimen, lo documenta, sobrenarrativiza y expone, para que otros comprueben que los

hechos ocurrieron “así”. La fotografía es una creación del Ejército, una puesta en escena, no de un combate, sino de un crimen. Esto no es obvio. La fotografía, para verla, requiere de un ojo, como el de las madres o los de un juez como Cortés. Es un ojo que decodifica, un ojo que va más allá de lo que otros ven. No es un problema de versiones ni de autoridad; ellas logran fugarse del discurso del Ejército, aunque fueron creadas por este.

Estas fotografías muestran que la muerte constituye la posibilidad de la fabricación; es la maleabilidad del cadáver la que permite su manipulación para la imagen. Las poses de los cadáveres en las fotografías solo podrían haber tomado forma en el momento en que los cuerpos de las víctimas se convirtieron en material manipulable, lo que significa que ello sucedió después de su muerte. Cadáver e imagen coinciden; es la instancia de un control absoluto sobre la postura. Estas imágenes tomadas por las fuerzas de seguridad del Estado son su intento de sustituir cualquier explicación verbal, al afirmar la preeminencia del referente: el enemigo. Estas fotografías afirman: “aquí está el rebelde”, “aquí está él sosteniendo una pistola”, “allí está”, “era peligroso”, “él está muerto”. Este enemigo no es Raúl Reyes ni el “Mono Jojoy”, es el hijo de Doña Carmenza, es cualquier joven, es usted o yo. La certeza y sobredeterminación que estas fotografías buscaban se disputan en el

encuentro entre los productores de la imagen (el aparato estatal de seguridad), los familiares de las víctimas y el público en general. Pero la disputa también se da en el mundo de las imágenes: por un lado tenemos las imágenes de los militares, cuyas anomalías son aparentes, y, por el otro, las imágenes de los jóvenes de Soacha sobre fondo azul, aquellas que son normalmente usadas en una hoja de vida y que las madres han ampliado para cargarlas durante sus protestas. Esta disputa es también una lucha arraigada en distancias. En las imágenes del aquí y del allá de la guerra. Estos encuentros abren una zona de la contestación entre lo que pasó allá, en una zona de combate rural, y el aquí, entendido como los hogares urbanos y lugares de residencia de las víctimas de los falsos positivos, la ciudad de Bogotá, y Ocaña, lugares desde los cuales las diferentes imágenes crean múltiples cadenas de lectura. Allá y aquí son lugares reales: por ejemplo, Ocaña y Soacha, así como

también son los lugares de ciudadanía, de las promulgaciones de los espacios públicos y privados. Las fotografías de los álbumes familiares, así como las usadas por los familiares y amigos de las víctimas de los falsos positivos durante las protestas en contra de las violaciones de derechos humanos cometidas por el Estado, abren un debate e interpelan la fotografía tomada por el Estado como prueba, superando las intenciones de aquellos que tomaron la fotografía. Esas fotos son prueba de una ciudadanía excluida que insiste en dividir el territorio nacional y los lugares de ciudadanía. El documental entra también en esas competencias, dialoga con ellas, y es por eso que este mundo de contestación de las imágenes debe abrirse a otras puestas en escena del conflicto colombiano que vayan más allá del monumento y pongan en discusión esa máquina de guerra, de violencia cotidiana y de violencia de bandos. ■

Referencias

Alston, Philip. *Report of the Special Rapporteur on Extrajudicial, Summary or Arbitrary Executions*. United Nations General Assembly, Human Rights Council, Fourteenth Session, 31-3-2010. En línea.

¡Amnesty International - *Colombia. Colombia: Assisting Units That Commit Extrajudicial Killings: A Call to Investigate US Military Policy toward Colombia*. 9-4-2008. En línea.

_____. *Colombia: Murdered Man's Brother Threatened*. 5-11-2009. En línea.

Amnesty International. *Colombia: Seeking Justice: The Mothers of Soacha*. 30-1-2010. En línea.

_____. *Colombia: Impunity Perpetuates Ongoing Human Rights Violations: Amnesty International Submission to the UN Universal Periodic Review*. 14-2-2013. En línea.

Arco Iris. “Madres de Soacha, cinco años esperando justicia” *Arcoiris.com.co*. En línea.

Asad, Talal. *Formations of the Secular Christianity, Islam, Modernity*. Stanford University Press, 2003.

Central Intelligence Agency - Office of African and Latin American Analysis. “Colombian Counterinsurgency: Steps in the Right Direction - Intelligence Memorandum”. National Security Archive, 26 de enero de 1994. En línea.

“Declaración del presidente Álvaro Uribe, este jueves, desde Canadá”. Presidencia de la República de Colombia, Secretaría de Prensa, 11-6-2009.

“‘Falsos positivos’: 23 años de horror”. Nación. *Semana.com*, 21-11-2011. En línea.

“¿Falsos positivos mortales?” Nación. *Semana*, 27-9-2008. En línea.

Haraway, Donna Jeanne. *The Haraway Reader*. Nueva York, Londres: Routledge, 2004, p. 69.

Human Rights Watch World Report 2012: Events of 2011. Nueva York: Seven Stories Press, 2012, pp. 228-235

Human Rights Watch World Report 2011: Events of 2010. Nueva York, Londres: Seven Stories Press, 2011, pp. 227-232.

International Federation for Human Rights (FIDH) y Coordination Colombia - Europe - United States (CCEEU). “Colombia. The war is measured in litres of blood. False positives, crimes against humanity: Those most responsible enjoy impunity”. 21-6-2012. En línea.

Izagirre, Ande. “Así se fabrican guerrilleros muertos”. *El País*, 26-3-2014. En línea.

“Las madres de Soacha: Colombia”. Amnistía Internacional España - Derechos Humanos. En línea.

“Los casos olvidados de los ‘Falsos positivos’”. *Semana*, 10-7-2010. En línea.

“Más de 4 mil casos de falsos positivos son investigados por la Fiscalía”. *El Espectador*, Judicial, 27-9-2014. En línea.

Millán G., Juan Carlos. “‘¿Nobel de Paz a falsos positivos?’ Pregunta madre de Soacha”. *Terra*. En línea.

Minh-ha, Trinh T. “She, the Inappropriate/d Other”. *Discourse*, 8 (verano 1986/87).

República de Colombia. Ministerio de Defensa Nacional. “Directiva Ministerial permanente”. No. 29, 17-11-2005. En La Silla Vacía. “¿Tuvo que ver la directiva sobre recompensas del ex ministro Ospina con los falsos positivos?» En línea.

República de Colombia. Ministerio de Defensa Nacional. “Información de cooperantes permitió realizar 21 mil operativos en 2005”. En línea.

“‘Reducto de las Fuerzas Militares exige cadáveres como resultados’: MinDefensa”. *Semana*, 26-9-2008. En línea.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. 1 ed. York: Oxford University Press, 1987.

“Una tesis macabra”. Conflicto Armado. *Semana*, 4-10-2008. En línea.

Uribe, Germán. “‘Falsos positivos’ ¿Qué dice Uribe?” Opinión. *Semana.com*, 29-4-2014. En línea.

“Uribe dice que víctimas de falsos positivos de Soacha estaban en la delincuencia”. Caracol Radio, 11-10-2011. En línea.

Filmografía

Falsos positivos. Bruno Simone y Dodo Carrillo. Documental, Mediakite, Colombia-Italia, 2009. En línea.

Falsos positivos: una historia que se pudo evitar. Hollman Morris. *Contravía*, cap. 312, 21-1-2010. En línea.

Retratos de familia. Alexandra Cardona Restrepo. Documental, Karamelo Producciones, Colombia, 2008.





Luchas de representación

notas sobre imagen y política

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 23-2015 NUEVA ÉPOCA

Luchas de representación: notas sobre imagen y política

Por Camilo Aguilera Toro

Palabras clave: Luchas de representación, producción audiovisual, audiovisual comunitario, documental.

Resumen: Texto que apunta a la discusión -predominantemente eludida por el cine nacional- sobre el problema de la representación del otro, articulándolo a uno cada vez más en boga en la era del *selfie*: la autorrepresentación. Se centra en lo audiovisual y en casos de acentuada asimetría (de clase, étnica, etc.) entre quienes miran a través de la cámara y quienes son mirados 'por ella'. Propone estudiar ciertas imágenes audiovisuales a la luz de la idea de luchas de representación, con la que busca poner de relieve los conflictos de orden simbólico y material que están en juego en prácticas audiovisuales tanto de 'traducción' del otro como de autorrepresentación.

Keywords: Battle for representation, audiovisual production, documentary.

Abstract: This text points to the discussion – often forgotten in national cinema- about the problem of the representation of the other, linking it to another debate often discussed in the era of the selfie: self-representation. The article focuses in the audiovisual form, and in case studies in which there are evident asymmetries (of class, ethnics, etc.) among those who look through the camera and those who are recorded by it. It proposes the study of a set of moving images through the concept of the battle for representation, which helps to rise to the surface a series of conflicts in the symbolic and material realm, both at stake in audiovisual practices.

► **1•** Consultar las publicaciones: C. Aguilera y A. Gutiérrez. *Documental colombiano: temáticas y discursos*. Cali: Universidad del Valle, 2002; *O espectador como espectáculo: noticias das torcidas organizadas na Folha de São Paulo*. 2004; C. Aguilera y G. Polanco. *Rostros sin rastros: televisión, memoria e identidad*. Cali: Universidad del Valle, 2011; *Luchas de representación: procesos, prácticas y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle, 2011; C. Aguilera. *Video comunitario, alternativo, popular...: apuntes para el desarrollo de políticas públicas audiovisuales*. Cali: Universidad del Valle, 2011; y “Rostros y rastros: notas inconclusas sobre imagen y miseria”. *Papel de colgadura*, 9 (2013). Cali: Universidad icESI.

Imágenes del otro: hegemónicas y subalternas

La primera perspectiva la ofrece la idea de *narrativas del otro*, asunto de interés de Michel Foucault cuando estudió cómo el discurso, lejos de constatar, constituye: *el loco, la histérica, el homosexual*, etc.². Hoy, claro, se han diversificado *los otros*, como también las formas de ser narrados. Piénsese en las cámaras de seguridad dispersas por la ciudad: son un insumo vital del modo como los telediaros relatan actualmente la violencia urbana. ¿Qué narrativas de ella y de los involucrados construyen el periodismo hecho a partir de esas imágenes? Sin embargo, tanto como es posible hablar de *narrativas hegemónicas* lo es hablar de *narrativas subalternas*: multiplicidad de nuevas personas toman la palabra y la imagen. La tecnologización de la sociedad no solo deviene panóptico: también los mirados (si bien no todos ni con la misma eficacia)

miran al mirón. La producción de símbolos no se encuentra plenamente monopolizada y conviene advertir sus nuevos focos y circuitos de circulación. Uno de ellos, aunque de emergencia no tan reciente, es el llamado *video comunitario* o *alternativo*, fenómeno en crecimiento que es impulsado, en muchos casos, por organizaciones populares urbanas y rurales. Por medio de imágenes, ellas toman la palabra y la acción sobre conflictos de primer orden locales, pero también, en cierta medida, nacionales e inclusive globales. Dentro de esos conflictos, los desatados por la representación son cruciales. Por ello el fastidio que generan a esos grupos las imágenes amañadas que los medios de comunicación construyen de las poblaciones de las que forman parte y el empeño que asumen, en consecuencia, de significarse a sí mismas. Se trata de imágenes que batallan contra otras imágenes: el movimiento indígena del Cauca defiende por medio de imágenes un significado diametralmente opuesto al que predomina en las representaciones periodísticas y estatales. Del mismo modo, infinidad de colectivos juveniles urbanos proponen en sus videos una idea de lo *juvenil popular* que confronta las que dominan el imaginario de las clases medias y altas de las ciudades. En ambas experiencias, la acción colectiva se realiza en y por medio de la imagen³.



■ Foto rodaje en Popayán de **Jiisa Weçe, Raíz del conocimiento**, 2010. Archivo: Fundación Cineminga.

Las imágenes, como los cuerpos que antagonizan en las luchas “reales”, combaten entre sí, configurando lo que algunos investigadores llaman, a propósito de temas relacionados con el aquí tratado, *guerra de imágenes* (Gruzinski), *batalla de imágenes* (Gubern) o *luchas de representación* (Chartier, González y Aguilera y Polanco). ¿Qué buscan los participantes de esas luchas? Desde Pierre Bourdieu (1995), es posible decir que persiguen detentar y ostentar el monopolio de los *significados legítimos* en torno a determinado tema. De la conquista de ese monopolio se

derivaría la posibilidad de inculcar a otros esos significados que, aunque arbitrarios, son presentados como naturales. Dicho en otros términos, de ese monopolio se desprendería la posibilidad de que “algunos grupos poderosos” sean “capaces de imponer a otros sus ‘definiciones de la realidad’”⁴. La antropología supo, desde hace mucho tiempo, que cuando la gente nombra a otra gente se está frente a un proceso simbólico de primer orden, aún más cuando se advierte que ese proceso simbólico está articulado a otros: el colonialismo, el despojo, el saqueo, la conquista del

► **4•** M. Hammersley y P. Atkinson. *Etnografía: métodos de investigación*. Barcelona: Paidós, 1994.

► **5•** Un tema que es objeto de luchas simbólicas intensas y que he tenido la oportunidad de trabajar en mis cursos universitarios es la guerra en Colombia, una de las fuentes de violencia más notables en el país. Ha sido profusamente representado, cuantos más actores sociales acceden al uso de tecnologías de la imagen. Además de periodistas y artistas, las propias víctimas y sus victimarios producen imágenes sobre el conflicto armado: el mismo Salvatore Mancuso publicó bajo su autoría un documental audiovisual acerca de la guerra en Colombia que bien vale la pena examinar:

Semblanzas con Toño Sánchez Jr. - Documental Salvatore Mancuso. Canal CNC. En YouTube.

► **6•** Por *política* entiendo lo contrario a *ideología*. No me detendré en la larga y problemática historia que envuelve ambos conceptos, pero sí diré que *ideología* alude a aquello que contribuye con la conservación (*reproducción*, en términos *marxistas*) del estado de cosas, mientras *política* alude a aquello que contribuye a su transformación. Una guía para reconocer esa distinción tal vez sea la diferencia que Hannah Arendt establece entre juicio y prejuicio. Para ella, el primero, político por definición (“el pensamiento político se basa esencialmente en la capacidad de juzgar”), abre la posibilidad a la transformación, mientras que, al contrario, “la función del prejuicio es preservar”. Hannah Arendt. *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós, 2005, p. 3.

► **7•** Pierre Bourdieu. “La violencia simbólica”. En A. Moreno y J. Ramírez. *Pierre Bourdieu: Introducción elemental*. Bogotá: Moreno y Ramírez, 2003.

► **8•** “Villa Paz forma parte de una región cultural relativamente homogénea que integran algunas poblados del sur del Valle del Cauca (Jamundí, Timba, Guachinte, Robles, Quinamayó, Chagres, etc.) y del norte del departamento del Cauca (Villarrica, Miranda, Corinto, Caloto, Santander de Quilichao, Padilla, Puerto Tejada, Suárez, Buenos Aires, Guachené, etc.): población, en su mayoría, negra y campesina, entre la que perviven manifestaciones culturales de gran riqueza simbólica. Música, danza y celebraciones religiosas y seculares son tal vez las más notorias y todas, a su manera, resultado de la confluencia (y disputa) de diversas tradiciones culturales desde la colonia. Contrasta con esa riqueza la economía del lugar, caracterizada por altos índices de desempleo y por la migración forzada tanto por factores económicos como por la carencia de oferta de educación superior para los jóvenes. La industria cañera, por su parte, no cubre la mano de obra disponible y ha ocupado tierras que reducen el volumen de producción agrícola de los campesinos. La producción industrial de caña de azúcar es un fenómeno reciente respecto del proceso de formación de esta zona cultural. Data de los años sesenta” Aguilera y Polanco. “Rostros sin rastros”, en *Luchas de representación*, op. cit., pp. 150-151.

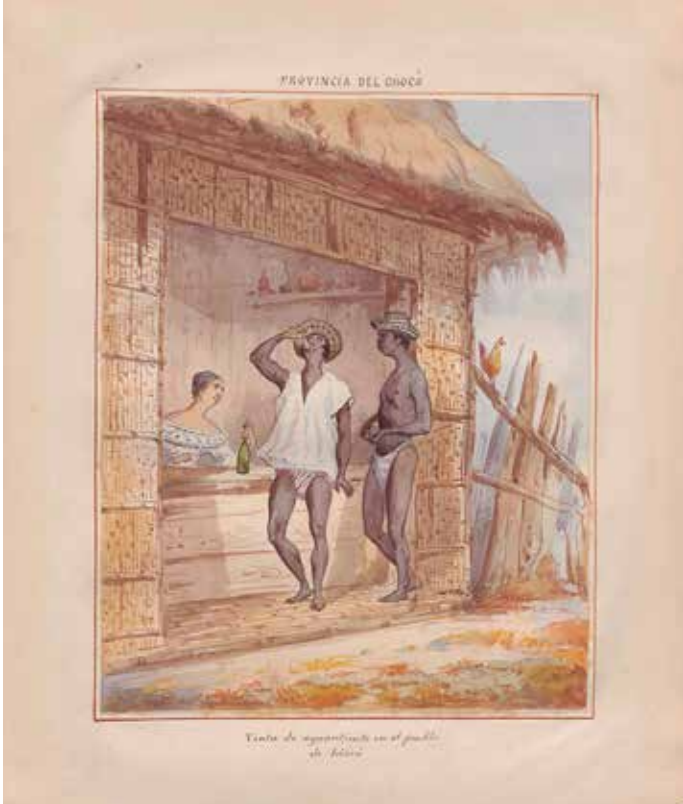
► **9•** Aguilera y Polanco. *Luchas de representación*, op. cit.

otro. El término *otro* es aquí importante y no debería entenderse —volviendo a Foucault— como un término cuya función sea verificar una realidad —a la vieja usanza de la idea del lenguaje como reflejo del mundo—. Se trata, más bien, de una categoría performativa —a la usanza de Austin—, esto es, de símbolos por medio de los cuales *producimos realidades*⁵.

Imagen y sistemas de producción simbólica

La segunda idea desde la que la busco pensar la relación entre imagen y política⁶ la ofrece Pierre Bourdieu cuando habla de supresión de *medios de producción simbólica*⁷, especialmente en el caso de grupos sociales cuya palabra ha tendido a ser silenciada y su imagen invisibilizada. Villa Paz, corregimiento de Jamundí (Valle del Cauca), es una comunidad de ese tipo. Forma parte de una región cuyos sistemas simbólicos de larga duración vienen siendo progresivamente desmontados desde la Colonia: ritos mortuorios, celebraciones religiosas, bailes, cantos, relatos, etc.⁸. ¿Factores actuales? Descubiertos en campo al menos tres: la expansión de las iglesias protestantes en la zona, el alto consumo de medios de comunicación convencionales y la influencia cada vez más fuerte de la ciudad (*lo urbano*) sobre la gente⁹. Se trata de tres fuerzas de orden global que presionan las culturas

populares locales y que, en el caso de Villa Paz, hacen que, por ejemplo, el bunde —rito mortuorio que toma forma bajo la creencia de que los niños que mueren, por haber estado libres de pecado, se convierten en ángeles— resulte pecaminoso o anacrónico, pasado de moda, cursi. A pesar del declive de esas prácticas, algunas persisten y son en algunos casos reinventadas por medio de dispositivos tecnológicos como la fotografía y el video. Las películas de un cineasta local, Víctor González¹⁰, recogen muchas de ellas: el bunde, la juga, las Adoraciones al Niño Dios, la celebración de enmascarados y látigos del 28 de diciembre, los sueños y sus interpretaciones proféticas autorizadas, el chumbe, el mito de la mano peluda, el curandero, el mal de ojo, los relatos, los rumores, los chismes, etc. A través de la imagen mediatizada, González relanza y resignifica esas prácticas por medio de una suerte de *mestizaje tecnocultural*, con lo que potencia y genera una memoria de su existencia y transformaciones. Casos similares ocurren con muchos otros grupos de video de zonas rurales que hacen registro de prácticas culturales locales cuya fuerza viene perdiendo vigor. Como lo expresa uno de ellos, su trabajo es una forma de “resistencia a los procesos de aculturación que han experimentado las comunidades indígenas del país”¹¹. En todos esos casos, se establece una relación estrecha entre imagen y cultura



Comisión Corográfica, Provincia del Chocó. Venta de aguardiente en el pueblo de Lloró, Manuel María Paz. Biblioteca Nacional de Colombia.

popular en la que una sirve como estrategia de pervivencia y resignificación de la otra. Aquí el audiovisual no opera como exterioridad, sino como dispositivo de memoria de esas prácticas que, antes que conservarlas, las resignifica y abre posibilidades para su fortalecimiento. Frente a procesos de supresión de sistemas simbólicos de larga duración, ante los cuales resulta difícil no entenderlos en clave de dominación cultural, el audiovisual puede estar jugando el papel de reimpulsar los remanentes actuales de prácticas culturales cuyo aliento viene debilitándose.

► **10•** Lidera una experiencia de producción audiovisual local (Villa Paz, corregimiento de Jamundí, Valle del Cauca). Cuenta con el apoyo, especialmente actoral, de los habitantes del lugar. Él se encarga de la mayor parte de los oficios artísticos y técnicos de sus películas, la mayoría de ellas argumentales. Suma alrededor de 30 películas, la mayoría de las cuales ha producido enteramente con sus recursos y con el apoyo su comunidad.

► **11** • Aguilera y Polanco. Luchas de representación, op. cit., p. 309.

► **12** • Serge Gruzinski. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a 'Blade Runner'* (1492-2019). México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 45.



El bunde: fotograma de **El mal de los siete días**, Víctor González, 2011.

El socavamiento de sistemas de producción simbólica puede incluir, por supuesto, los propios sistemas de representación visual de una cultura. Tal es el caso del estudio hecho por Serge Gruzinski acerca del lugar que ocuparon las imágenes en el proceso de colonización del continente americano por parte de España. Revisando los documentos producidos por la propia empresa colonizadora, Gruzinski propone un estudio de la imagen hecho desde su lectura, esto es, desde su recepción, desde quienes la miraron, lo que implica estudiarla tomando en cuenta la historia y rasgos culturales de sus intérpretes. En el

estudio su autor advierte que las imágenes indígenas fueron sometidas a un proceso intenso y ambiguo de dotación de sentido según los marcos de interpretación de los españoles de finales del siglo XV e inicios del XVI y que, en consecuencia, distaban de los sentidos atribuidos por los grupos indígenas que las producían y usaban. Ese proceso de otorgar identidad a lo desconocido (las imágenes indígenas) según lo conocido (las imágenes propias) conduce a Gruzinski a plantear lo que llama “el problema de las imágenes del Otro”¹² y a rastrear con detenimiento las distintas “soluciones” impuestas por España. La pregunta general que

orienta su indagación es qué hacen, quienes dominan, con los sistemas iconográficos de los dominados y, al hacerlo, qué “política de la imagen”¹³ se halla allí en juego.

Las respuestas a esa cuestión –según Gruzinski– fueron variadas, pero con un elemento en común: todas buscaron una suerte de domesticación de lo desconocido por medio de su asimilación a lo propio. Los colonizadores mayormente dotados de la visión humanista y renacentista (a ejemplo del italiano Colón y del catalán Pané) interpretaron las imágenes indígenas –a las que llamaron *zemí*¹⁴, término del pueblo *taíno* que ocupó la actual Cuba, entre otras Antillas– desde lo espectral: las imágenes fabricadas por los locales provendrían de su presunto encuentro con entidades fantasmagóricas, interpretación de la cultura visual indígena guiada por lo que Gruzinski llama la “mirada del Quattrocento”¹⁵. Los españoles Mártir y Fernández de Oviedo, en cambio, representarían una visión menos renacentista y humanista que gótica de las imágenes indígenas. Ambos las leyeron desde lo demoníaco. Fernández de Oviedo, por ejemplo, aseguraba, a propósito de los *zemís*, que la religión de los taínos “consiste en adorar al diablo”¹⁶. Desde esa “mirada gótica”¹⁷, el *zemí* sería, por tanto, un instrumento para la adoración del demonio, figura propia del catolicismo y de otras religiones monoteístas. Así, el *zemí* resultaba “identificado y visualizado a partir de



Zemí hecho por indígenas que ocupaban la actual República Dominicana

► **13** • Ibídem, p. 102.

► **14** • Término “que designa tanto a una deidad o espíritu ancestral como a ciertos objetos esculturales que alojan a dichos espíritus”. Wikipedia. En línea.

► **15** • Gruzinski. *La guerra de las imágenes*, op. cit., p. 19.

► **16** • Ibídem, p. 30.

► **17** • Ibídem, p. 37.

- **18** • Ibidem, p. 24.
- **19** • Ibidem, p. 55.
- **20** • Ibidem, p. 53.
- **21** • A diferencia de los pueblos indígenas de las Antillas, el dominio de los ubicados en México, a ejemplo de los aztecas, no fue inmediato. De hecho, en muchas ocasiones implicó, primero, el establecimiento de alianzas con algunos pueblos para el sometimiento de otros. Ibidem, p. 30.
- **22** • Ibidem, p. 34.
- **23** • Ibidem, p. 27.
- **24** • Ibidem, p. 37.
- **25** • Ibidem, p. 22.

un modelo iconográfico occidental”¹⁸, formado a partir, y por influencia de la religión, de “un pensamiento dualista que oponía la verdad a la mentira o el bien al mal”¹⁹.

Otra interpretación igualmente amañada sería la de Hernán Cortés, quien explicó las imágenes indígenas desde la idolatría. Como él, muchos otros “españoles vieron ídolos por doquier”²⁰. Según Gruzinski, el Renacimiento se retraía en Europa y la idolatría pasaba a ser un tema tan candente en la medida que la Reforma lo abordaba y denunciaba más, lo que implicó un cambio de mirada a las culturas indígenas, tanto más complejas cuanto más avanzaba la colonización del continente: sociedades de mayor complejidad —como las situadas en México, muchas de ellas dotadas de sofisticados sistemas religiosos— habrían implicado estrategias más sofisticadas de *dominación del otro*²¹; por tanto, los *zemís* pasaron a ser dotados de sentido desde la “opacidad de la pantalla idolátrica”²², siendo identificados como *paganos*, signo de que los indígenas americanos se encontrarían en un estado de civilización inferior al europeo.

Aunque con variaciones —el *zemí* como *espectro*, *demonio* o *ídolo*—, toda interpretación de la cultura visual indígena al momento de la colonización de América se caracterizó por la “extrapolación de las creencias propias [europeas]. ¿Procedimiento habitual de un pensamiento conquistador y reductor? ¿Reflejo obli-

gado de todo pensamiento dominante?”²³. Lo cierto fue que los colonizadores buscaron “la neutralización de las imágenes del adversario”, para lo cual estas deberían “pasar sistemáticamente por su descontextualización”²⁴. Desarraigar las imágenes de sus contextos de producción y uso buscaba la deslegitimación del colonizado y, por tanto, la justificación del trato del que fue objeto: el aniquilamiento, la “explotación brutal, el hambre, la enfermedad microbiana”²⁵, al igual que el saqueo, del cual fueron objeto, inclusive, los *zemís* que previamente habían sido demonizados: muchos fueron enviados como parte de los objetos de valor que los colonizadores enviaban a los reyes de España. El *zemí*, además de *demonio* o *ídolo*, pasaba a ser significado, ya no en el discurso y sí en la práctica, como *mercancía*.

La idea que Gruzinski propone es que la interpretación colonizadora hecha de los sistemas indígenas de representación —a ejemplo de las imágenes— debía empalmar con el manejo dado a sus sistemas biológicos: la tierra, los recursos naturales, la vida misma. Todo eso en un momento en que en España —influenciada en alguna medida por el humanismo, a pesar de su rezago a ese respecto con relación a otras naciones europeas— se vivía un debate intenso sobre cómo nombrar y tratar a los indígenas. Las maneras en que fueron nombrados buscaban legitimar su colonización. De allí que Gruzinski se refiera

a los colonizadores como poseedores de “una educación del ojo”²⁶ y portadores de “una cultura de la imagen [...] preñada de cálculos políticos e ideológicos”²⁷. Así, la Colonia sería un proyecto tanto económico y político como simbólico. Prueba de ello es que el Consejo de la Indias, principal instancia de poder en las nuevas colonias españolas, tenía, entre muchas otras funciones, escribir la historia de “la conquista”, de la que resultaban, claro, *narrativas del otro* y de sus sistemas de representación visual. La visión que ofrece Gruzinski acerca de la colonización de América permite advertir la correlación entre las dimensiones material y simbólica del fenómeno: no solo se ocupó, se esclavizó y usó, sino que también se dotó de sentido la iconografía del colonizado, no conforme a los marcos de referencia locales y sí de acuerdo con los intereses políticos y económicos del colonizador. Esa última idea no debería llevar a concluir, sin embargo, que la interpretación de las imágenes indígenas pudo haber sido de cualquier tipo con tal de que legitimara la violencia física infligida contra los colonizados. Según Gruzinski, los móviles también fueron de naturaleza simbólica: la colonización de América ocurrió el mismo año en que España logró emanciparse del yugo moro y con él de la persecución, inspirada en el islam, a las imágenes católicas. La identidad visual católica pareció fortalecerse a raíz de la Reconquista, y el acoso iconoclasta padecido por

España parece haber sido —para Gruzinski— una de las causas que explicarían la persecución hispánica de las imágenes indígenas, guiada por “un plan sencillo y preciso”²⁸ que combinó la destrucción y la sustitución por imágenes cristianas.

Imagen y sistemas materiales de existencia colectiva

El estudio de Gruzinski permite reconocer aspectos de la relación entre imagen y política que, a pesar de emerger, en su caso, en un contexto temporalmente remoto respecto del nuestro, podrían ayudarnos a entender lo que está en juego cuando actualmente una comunidad desposeída de sus medios de expresión de larga duración hecha mano del audiovisual o de otras modalidades de imagen para relanzarlos. Como en la Colonia, hoy la supresión recae tanto sobre los sistemas simbólicos como sobre los biológicos. De ello tienen certeza algunos movimientos sociales en Colombia, para los que la política de los sectores subalternos no puede reducirse a luchas de identidad. No bastaría con ser incluido en el discurso y tampoco con ser llamado por medio del nombre autoimputado (nasa en lugar de *páez*²⁹, por ejemplo). De ello se entiende que el movimiento indígena del Cauca reclame no solo el derecho a una palabra y a una imagen propias, sino también el derecho, entre

- **26** • Ibidem, p. 53.
- **27** • Ibidem, p. 30.
- **28** • Ibidem, p. 41.
- **29** • Nasa es el pueblo indígena más numeroso del Cauca, segundo departamento de Colombia con mayor población indígena. Páez es el término que los españoles le atribuyeron durante la Colonia.

► **30** • Como es posible notar, algunos de los medios definidos como *propios* son, como los *apropiados*, modalidades de trabajo colectivo de un origen mucho más remoto que el del movimiento indígena del Cauca. Se trata, en realidad, por lo menos en el caso de las asambleas, de medios también apropiados. Aunque, por tanto, podría ponerse en cuestión la validez plena de la distinción entre *propio* y *apropiado*, lo interesante es que con ella se reclama la existencia de algo que sería endógeno y se define un modo específico de relación con lo exógeno, configurándose con esa operación un dispositivo por medio del cual se otorga sentido a la apropiación y uso de la imagen mediada tecnológicamente.

► **31** • Colectivo de los barrios de ladera de Cali que, entre otras actividades, produce y exhibe video comunitario.

► **32** • Aguilera y Polanco. *Video comunitario, alternativo, popular*, op. cit., p. 11.

otros, a la vida, a la ampliación del territorio que ocupa (acceso a recursos materiales de producción) y al fortalecimiento de sus formas locales de gobierno y de justicia (autonomía política y jurídica). Esa multiplicidad de propósitos pone de manifiesto que estamos frente a un fenómeno que pareciera no admitir la división tajante entre las esferas de lo económico, lo político y lo cultural. Se trata de luchas que articulan esas esferas acudiendo a la imagen como herramienta y estrategia de acción, como medio de reflexión y crítica de relaciones caracterizadas por la inequidad económica, política, territorial, étnica, de comunicación, etc. La lección que parece ser posible extraer de aquí es que las luchas de representación no son las únicas o, dicho de otro modo, que la representación no es el único campo de lucha.

Tal vez lo anterior explique por qué muchos colectivos audiovisuales en Colombia han transitado entre diversidad de campos. Gran parte de ellos surgieron de un proceso previo de organización social en torno a la cultura o a la política. En el Cauca indígena, muchos de esos grupos son una suerte de síntesis de las experiencias previas de organización colectiva en torno a la comunicación audiovisual y, en general, en torno a la movilización política. De allí el vínculo fuerte que algunos de esos grupos establecen entre lo que llaman los *medios propios* (asambleas, mingas, movilizaciones, etc.) y los *apropiados* (video,

radio, Internet, etc.)³⁰. En contextos urbanos también se afirma la relación entre política y comunicación, como en el caso de la Asociación Centro Cultural la Red (ACCR)³¹, para cuya conformación

*... fueron relevantes los escenarios de formación política y el encuentro con otras organizaciones [...]. Con ellos descubrimos que el video es una herramienta estratégica para contar nuestras historias y para la interlocución con la ciudad. Desde ese momento nos apropiamos del concepto de video comunitario que para nosotros es algo muy sencillo: que quienes habitamos los sectores populares urbanos y rurales de Colombia nos apropiamos de herramientas audiovisuales para contar esas historias no contadas en el país*³².

Lo que parecen evidenciar esos procesos de apropiación de tecnologías de la imagen es que la organización en torno a lo audiovisual es inseparable de la organización popular en torno a la cultura y la política. Este fenómeno plantea grandes desafíos al Estado en cuanto al diseño de sus políticas, aún hoy caracterizadas, en su mayoría, por aislar sus campos de acción, de manera que la cultura poco o nada tendría que ver con la política ni esta con la imagen. Inclusive, algunas políticas estatales suelen concebir la comunicación de manera injustificadamente segmentada, desvinculando, por ejemplo, el audiovisual del Internet, como quien no advirtiera las imbricaciones entre un campo y otro. Cada vez más, muchos

colectivos de video vinculan su trabajo audiovisual al de Internet, lo que claramente es un síntoma de la centralidad que esta tecnología viene reclamando y de cómo está transformando tanto la producción como la circulación y el uso de imágenes en movimiento, pero también transformando —y esto es lo que más fácilmente suele omitirse— los modos en que las organizaciones sociales hacen política, esto es, los modos en que luchan por no sucumbir a la invisibilidad y al silencio. Como lo dice uno de los integrantes de ACCR,

*... expresarse es algo fundamental [...] y se torna urgente cuando los ambientes son hostiles y quieren condenarte al silencio. La cámara de video llega a mi vida como ese instrumento que me permite no solo hablar y poner mi mirada en otros ojos, sino también hacer que mi comunidad se observe, se analice y le cuente al mundo quiénes somos y por qué es importante lo que somos. Ese es el valor del video comunitario aquí en mi barrio, en Colombia, en Latinoamérica... en el mundo*³³.

Por todo lo anterior, mi propuesta consiste en insertar el estudio de la imagen producida por grupos sociales históricamente excluidos tanto en los procesos de transformación de sus sistemas simbólicos como en los procesos de transformación de sus sistemas biológicos. Unos y otros constituyen mediaciones que en gran medida dan forma (por alusión u omisión) a las imágenes producidas por esos grupos.

El caso de las películas de Víctor González es especial en tal sentido: aunque el énfasis de las mismas suela recaer en prácticas culturales de origen remoto (el bunde, por ejemplo), también las hay dedicadas a temas de otros órdenes, como **Tiempo de angustia** (González, 2009), película que cuenta la historia de un agricultor rico que explota a sus trabajadores. Con esa película González se desplaza del universo simbólico local al del mundo de las relaciones económicas entre patronos y trabajadores y de las condiciones laborales de los últimos. Aquí, lo local aparece decididamente atravesado por el conflicto, más como objeto de reproche que de legitimación. Sobre los motivos que le llevaron a hacer esa película, Víctor indica:

*... el principal problema que tiene Villa Paz es el desempleo y una de las cosas que queríamos mostrar con **Tiempo de angustia** era que se comete mucha injusticia con los trabajadores de aquí. Tiene que haber pago cumplido y le dicen al trabajador que para dentro de ocho días. No sé si es porque se les crecen unos intereses en el banco a los dueños de los ingenios. Se comete mucha injusticia sin saber qué problemas tienen los trabajadores, si les hace falta esa plata, si se van a trabajar sin desayunar*³⁴.

Otra película que alude frontalmente a temas políticos locales es **Gracia divina** (Víctor González, 2014), narración de la historia de una familia que llega “a un pueblo que se

► **33** • Ídem.

► **34** • Citado en Aguilera y Polanco. *Luchas de representación*, op. cit., p. 309.



 Fotograma de **Gracia divina**, González, 2014.

► **35** • Fragmento de sinopsis extraída de la carátula de presentación del DVD en que González comercializa su película *Gracia divina*.

► **36** • Agradezco a Natalia López, estudiante de antropología de la Universidad Icesi (Cali), quien me compartió esta información.

► **37** • Ídem.

encuentra abarcado por el imperio de un grupo delincuencial”³⁵. Aunque no se explicita, es plausible pensar que se trata de Villa Paz y que el “grupo delincuencial” pertenece a las fuerzas paramilitares que años atrás ocuparon ese poblado y que, durante el tiempo que permanecieron, transformaron significativamente las dinámicas locales. En una línea similar, Víctor planea actualmente hacer una película documental sobre los cambios experimentados por prácticas culturales ancestrales a partir de la llegada de iglesias protestantes a Villa Paz, tema también abordado en **Gracia divina**³⁶. Exceptuando esos casos, es claro que el tono de las películas de González no ha

sido la denuncia: los casos citados constituyen tres de las aproximadamente 30 películas que ha hecho, una de ellas en etapa de planeación.

Un ejemplo en que el abordaje de prácticas culturales remotas podría encubrir algunas de las violencias de las que es objeto Villa Paz es **La mano peluda** (Víctor González, 2010), película que recrea el mito homónimo de una extraña mano que acecha a los niños que desobedecen a sus padres. En la película, la aparición macabra de la mano peluda tiene lugar en un bosque al que los niños han ido a jugar, desatendiendo las órdenes dadas por sus padres. Ese bosque —ha relatado González al momento de exhibir la película— pasó a ser adquirido por los ingenios azucareros que circundan Villa Paz y que vienen comprando de manera cada vez más acentuada las fincas que los pobladores tienen por fuera de la cabecera urbana del poblado. La película no habla de esa violencia. Sin embargo, la perspectiva de González parece venir cambiando, si tenemos en cuenta que actualmente también planea la realización de una película documental que abordaría el tema de la agricultura local, en alto grado mediada por la expansión de la mancha cañera a costa de las fincas de los pobladores locales³⁷.

Mientras las amenazas sobre los sistemas materiales locales parecen haber sido predominantemente eludidas en las películas de

Víctor, en colectivos de video que forman parte de movimientos sociales ocurre lo contrario: para el Tejido de Comunicación de la Asociación de Cabildos Indígenas del Norte del Cauca (ACIN), por ejemplo, esa amenaza ha ocupado un lugar central en sus películas. Basta echar un vistazo a sus largometrajes documentales para comprobarlo: **Pa’ poder que nos den tierra** (2005), **Somos alzados en bastones de mando** (2006), **El país de los pueblo sin dueño** (2007) e **¡Y siguen llegando por el oro!** (2013). Inversamente a lo que sucede con las películas de González, en las del Tejido la atención a sus sistemas materiales de existencia (la tierra, el agua, etc.) deja predominantemente a un lado la preocupación por sus sistemas de producción simbólica: lengua, prácticas religiosas, etc. Esto no por falta de interés —algunos de los integrantes del colectivo desean a futuro ocuparse de tales temas— y sí por la necesidad de alinear sus películas a las prioridades definidas por el movimiento social indígena del norte del Cauca.

“Traducción” del otro

Que algunos de los grupos sociales históricamente más excluidos accedan a las tecnologías de la imagen —a ejemplo de los afrodescendientes en Villa Paz o de los indígenas en el norte del Cauca— no niega la continuidad del trabajo realizado por los *traductores del otro*,



 **¡Y siguen llegando por el oro!**, ACIN, 2013. Cubierta DVD.

otro de los conceptos desde los que busco pensar la relación entre imagen y política. Se trata de la “traducción” efectuada por los *profesionales de la producción de símbolos*: antropólogos, sociólogos, historiadores, literatos, comunicadores sociales, periodistas, artistas, cineastas, videomilitantes, etc. Muchos de ellos, en un contexto de supresión de sistemas simbólicos y materiales, reclaman



 **Carta a Jane**, Godard y Gorin, 1972. Jane Fonda en Vietnam. Fuente: perfil en Vimeo, Ici et Ailleurs. En línea.

► **38** • A partir de aquí, las palabras encomilladas corresponden a fragmentos de la narración en *off* de la película *Carta a Jane* (1972), dirigida por Jean-Luc Godard y Jean Pierre Gorin, integrantes del Grupo Dziga Vertov.

del representado (*la víctima*) su testimonio acerca de la violencia. Así, *el otro* es instado a relatarse en cuanto objeto de la violencia. El grupo Dziga Vertov alude a ese trabajo de *traducción del otro* en algunas de sus películas sobre Mayo del 68. La pregunta central de esas películas es cuál debe ser el papel de los intelectuales en la revolución, pregunta que encierra otra: ¿cómo representar al otro cuando resiste a la violencia? El riesgo que advierte el grupo Dziga Vertov es la usurpación de la palabra y de la imagen del otro. Eso es claro en la película **Carta a Jane** (Godard y Gorin, 1972), que analiza una fotografía de Jane Fonda militando por la paz en Vietnam y que

fue publicada en el diario francés *L'Express* el primero de agosto de 1972. El análisis se realizó sobre la base de que “una foto puede cubrir tanto como descubrir. Impone silencio al mismo tiempo que habla”³⁸. En la imagen en cuestión, Fonda aparece en primer plano y en segundo —a manera de extra, de paisaje representativo— el vietnamita sin foco, un vietnamita de rostro difuso: “De estas dos personas, una se ve nítidamente y la otra borrosa”. El opuesto de ese plano protagonizado por la estrella —Jane Fonda, pero también piénsese en Michael Moore, Holman Morris, etc. — solo puede ser una imagen imaginada, una imagen mental: no existe su contraplano. ¿Con quién habla Jane Fonda? ¿Qué dice el interlocutor de Jane Fonda? Eso no nos lo dice la fotografía: “La elección del encuadre no es [...] inocente o neutra: se encuadra a la actriz que mira y no a lo que mira la actriz. Se la encuadra, pues, como si fuera la protagonista y esto es así porque la actriz es una estrella conocida internacionalmente”.

De su parte, el pie de fotografía, que aunque lacónico no escapa al análisis de Godard y Gorin, subraya la acción de usurpación de la palabra y la imagen del otro: “Jane Fonda interroga a los habitantes de Hanói”. La usurpa al menos de dos maneras: de un lado, atribuyendo el uso de la palabra (“interroga”) a quien parece, en cambio, estar escuchando: “El pie de foto no debería ser ‘Jane

Fonda interroga’, sino ‘Jane Fonda escucha’. [...] Y es posible que esta escucha no haya durado sino 1/250° de segundo, pero es ese 1/250° el que ha sido revelado y difundido”. De otro lado, la usurpación opera en el pie de fotografía mediante la omisión de cualquier referencia a las personas, salvo Fonda, que aparecen en la imagen: “Este texto no habla de los vietnamitas que se ven en la foto”. Se elude su palabra y su imagen: se los silencia e invisibiliza. Así, el pie de fotografía cumple su función ideológica, reforzando semánticamente la imagen y, al hacerlo, enmascarando el modo como ella está construida: “Este pie de foto no subraya [...] que la militante ocupa el primer plano y el Vietnam el segundo”. La imagen se elude a sí misma: esconde la mirada (y la ideología) que la ha hecho posible y destaca lo mirado, presentándolo como lo único o, al menos, lo más visible.

Pero el Grupo Dziga Vertov no solo habla de los peligros que entraña la representación

del otro cuando esta usurpa su palabra y su imagen³⁹. Va más allá diciendo que el papel de intelectual no debería dirigir su acción exclusivamente —a ejemplo del filántropo— a favor de los excluidos, si al mismo tiempo no se ocupa de las exclusiones de las que es objeto y que —consciente o inconscientemente, da igual— reproduce. En **Todo va bien** —película que Godard realizó en 1972, meses antes de **Carta a Jane**, y para la cual contrató a la propia Fonda para uno de los papeles estelares— alude a este asunto: la periodista descubre que la represión de clase que padecen los obreros que han tomado la fábrica es homóloga a la represión —no por sutil menos eficaz— que sufre en su relación amorosa. **Carta a Jane** remite a **Todo va bien** y retoma el asunto, pero no desde la perspectiva de las relaciones de género, sino desde el concepto de mercancía: la fotografía de Fonda responde a “un fin preciso, el de centrarse sobre la estrella para obtener [...] un cierto

► **39** • Una perspectiva que aborda de otro modo el problema de las representaciones y desde la que he ensayado incipientemente pensar la relación entre imagen y política es la que da la idea de *práctica de representación*, menos cercana al cine que a manifestaciones artísticas para las cuales, más que obras, se trata de desarrollar intervenciones. La Minga Muralista de 2013 que tuvo lugar en Toribío (Cauca) parece ser un buen ejemplo de eso, pues, de un lado, se insertó en territorios donde el conflicto armado es intenso; de otro, se articuló a un proceso de movilización social local (Minga Indígena); y, finalmente, dejó no solo “obras”, sino también procesos de intercambio de saberes, de modo que los murales fueron hechos con el apoyo de personas de la comunidad local. Dicho de otro modo, las imágenes deberían

 Muestra de la intervención artística La Minga Muralista, 2013. Fotos: Natalio Pinto.



encararse no solo como discursos o textos, sino también como prácticas sociales. Las imágenes son prácticas en cuanto se descubre que corresponden a modelos de producción que es posible delimitar. Dos de ellos son los basados en la acentuada división del trabajo propia del modo de producción capitalista (más centrado en función de la producción de *obras* o *productos* de orden artístico o mercantil, respectivamente) y otro que, al contrario, pugna por la diversificación de competencias, esto es, por una suerte de acceso generalizado de quienes intervienen en el proceso de representación en sus diversas dimensiones (técnica, política, económica, etc.), buscando atenuar la relaciones de poder entre participantes.

producto, una cierta idea/mercancía”. El gesto pacifista de una estrella hollywoodense, aunque presentado como piadoso y espontáneo, sería en realidad un producto de la industria cinematográfica de un país cuyo gobierno capitalista busca detener la expansión del comunismo en Vietnam. La piedad de la vedete, enternecedora hasta el hastío, constituiría una mercancía: “Una estrella no puede pensar puesto que es una función social: es pensada y hace pensar”. Para Godard y Gorin, habría también que ocuparse de uno mismo. El cuadro debería ocuparlo uno mismo y sus contradicciones. Jane Fonda no debió haberse aparecido en Vietnam a *luchar por la paz*; al menos no sin antes ocuparse de las violencias que atravesaban su experiencia concreta: las que padece y las que reproduce. Ella misma constituye una imagen-mercancía que resulta de la violencia propia del capitalismo. Los *traductores del otro*—parece ser posible deducir este enunciado del planteamiento hecho en los años 70 por el Grupo Dziga Vertov— no deberían renunciar al empeño de representar al *otro excluido*, pero sin olvidar que también son objeto y sujetos de exclusión: también ellos forman parte de sistemas simbólicos y materiales que pueden sustraer y/o ser sustraídos. También los “traductores” deberían ocupar parte del cuadro. 

 Fotogramas **Todo va bien**, Godard, 1972. Fuente: perfil en Vimeo, UPH. En línea.



Referencias

Aguilera, Camilo. *Rastros de la mirada de rostros: notas inconclusas sobre imagen y miseria*. *Revista Papel de Colgadura*, 9 (2013). Universidad Icesi, Cali. En línea.

—. “O espectador como espetáculo: notícias das torcidas organizadas na Folha de Sao Paulo”. Disertación de Maestría, Departamento de Sociología, Instituto de Filosofía y ciencias, Universidad Estatal de Campiñas, 2004. En línea.

—. *Video comunitario, alternativo, popular...: Apuntes para el desarrollo de políticas públicas audiovisuales*. Cali, Universidad del Valle, 2011.

Aguilera, C. y A. Gutiérrez. *Documental colombiano: temáticas y discursos*. Cali: Universidad del Valle, 2002.

Aguilera, C. y G. Polanco. *Rostros sin rastros: televisión, memoria e identidad*. Cali: Universidad del Valle, 2011.

Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1982.

Arendt, Hannah. *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós, 2005.

Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.

—. “La violencia simbólica”. En A. Moreno y J. Ramírez, *Pierre Bourdieu: Introducción elemental*. Bogotá: Moreno y Ramírez, 2003.

Chartier, Roger. *El mundo como representación: estudios sobre historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 1995.

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.

Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a ‘Blade Runner’ (1492-2019)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

González, J. *et al*. *La representación de lo indígena en los medios de comunicación*. Medellín: Nuevo Hombre, Ascun, 2005.

Gubern, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual: la escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Hammersley, M. y P. Atkinson. *Etnografía: métodos de investigación*. Barcelona: Paidós, 1994.

CLAUDIA CORREDOR CoFundadora de Mujeres al Borde. Coordina Teatro Al Borde con sus dos procesos principales: la Escuela Queer Teatro las Aficionadas y la Compañía Teatral Al Borde. Comunicadora social y periodista, documentalista y aficionada al las artes escénicas, recursos con los que trabaja en beneficio de los derechos de las personas con diferentes orientaciones sexuales y de géneros. Se reconoce a sí misma en género “ficción” y en su orientación sexual lésbica “100% pura”. Pionera en Colombia en el teatro activista. Desde 1995 realiza sus primeros montajes con mujeres lesbianas, en el 2001 con las Aficionadas de Mujeres al Borde inicia una nueva etapa donde participan mujeres bisexuales, trans, intersex, personas kuir, transmasculinos. Como dramaturga y directora de la producción teatral de al Borde invoca personajes raros e irreverentes, ridiculiza los sistemas que oprimen, y abre miradas para permitir sentir y ser en un mundo marcado por realidades peligrosas e irrespetuosas hacia lo diferente.

ANA LUCÍA RAMÍREZ CoFundadotra de Mujeres al Borde. Coordina Al Borde Producciones y la escuela audiovisual Al Borde activista (arte+activismo), pansexual y feminista. Realizadora audiovisual de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Estudios Culturales de la Pontificia Universidad Javeriana y Magister en Estudios de Género y Cultura gracias a una beca de la Universidad de Chile. Tiene una amplia trayectoria de trabajo con comunidades trans, lesbianas, bisexuales y kuir de América del Sur, construyendo aprendizajes importantes en la creación de metodologías feministas desde un enfoque sexo-disidente. También se ha dedicado a la investigación social, en las áreas de género, feminismos, transgeneridades, sexualidades disidentes, memoria y experiencia corporal.

ENTREVISTA

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 23-2015 NUEVA ÉPOCA

Conversación al Borde

POR ALEJANDRO JARAMILLO HOYOS

Palabras clave: Audiovisual colombiano, audiovisual y activismo, audiovisual y política, estudios de género, LGBT.

Resumen: Entrevista con el colectivo de Al Borde Producciones, plataforma de realización audiovisual. El diálogo gira en torno al problema de la relación entre el activismo y la creación audiovisual, y las relaciones entre la vida íntima, el afecto y el accionar político en las organizaciones LGBT.

Key Words: Colombian audiovisual production, activism, politics and audiovisual, gender studies, LGBT.

Abstract: Interview with Al Borde Producciones, a collective and platform of audiovisual production. The dialogue focuses on the problem of the links between activism and audiovisual production, and the relations between personal life, affection and political activism in LGBT organizations.



Mujeres Al Borde es una colectiva transfeminista, pionera en América del Sur en el desarrollo de procesos comunitarios de activismo (arte+activismo) para hacer visible y posible la experiencia de habitar los bordes del género y la sexualidad.

► **1•** Para saber más, visite: www.mujeresal-borde.org

► **2•** Triángulo Negro es una organización colombiana que busca empoderar a las mujeres que tienen una orientación sexual lésbica o bisexual, para contribuir a mejorar su calidad de vida en una sociedad donde se reconozcan sus derechos, se fortalezcan sus identidades y se promueva la diversidad.

Al Borde Producciones es la plataforma de realización audiovisual de Mujeres al Borde, una organización de mujeres y personas que desobedecen a las normas impuestas sobre el género y las identidades sexuales y que se inventan formas de vida, corporalidades e identidades particulares. Hace más de diez años comenzaron a interrogarse sobre cómo cruzar las inquietudes de creación audiovisual con el activismo y las disidencias de género y el resultado ha sido una experiencia de producción sobre la diversidad de identidades, géneros y orientaciones sexuales con una mirada desde el feminismo. Sus audiovisuales han impactado de manera evidente el panorama audiovisual de América Latina; ahora trascienden a un ámbito global y se han convertido en una real intervención estética y política en el contexto audiovisual.

La conversación que acá se presenta la hicimos mientras Claudia Corredor y Ana Lucía Ramírez se encontraban en Estocolmo en un encuentro de la Federación Sueca de Derechos Humanos de Gays y Lesbianas (RFSL) en donde se estaban capacitando, con otras personas de América Latina y el Caribe, sobre la sostenibilidad y liderazgo dentro de organizaciones LGBT.

Al Borde Producciones se plantea como una forma de *activismo*: unir los procesos de creación audiovisual con las luchas por las libertades estéticas, de los cuerpos y de las identidades. Desde ese lugar, la vida personal está totalmente implicada con la creación. La urgencia de contar las historias particulares, de enunciar las consignas que rigen la vida de estas productoras y de las personas que activan disidencias y resistencias las hace persistir en la tarea de hacerse visibles y nombrables para construir un mundo que celebre las diversidades¹.

Alejandro Jaramillo: A mi modo de ver, Al Borde Producciones se constituye como una iniciativa de producción audiovisual con una gran incidencia y visibilidad. Sus realizaciones están bastante presentes en diferentes escenarios. ¿Cómo nació esta productora y cuál ha sido su trayectoria?

Claudia Corredor: Estamos trabajando desde el año 2002 y empezamos en ese momento porque queríamos encontrar espacios más libres con una mayor inclusión de personas que estaban muy excluidas, como los grupos de personas lesbianas. En ese momento participábamos del grupo Triángulo Negro². Poco a poco nació la intención



Fotografías de Claudia Corredor y Aritza Ríos Álvarez durante grabación de **Mujeres de tierra sembrando resistencias**.



de crear un espacio alternativo, libre, incluyente, tranquilo, donde por medio de nuevas actividades se le diera un toque distinto al movimiento.

Ana Lucía Ramírez: Una de las principales motivaciones fue la necesidad de innovar en las formas de activismo que conocíamos. Yo estudié realización de cine y televisión en la Universidad Nacional y Claudia venía trabajando en un espacio teatral aficionado dentro de Triángulo Negro. Nuestra idea fue lograr un espacio para el activismo y la transformación social desde la creación artística. Fue como generar un cruce entre las necesidades de las mujeres lesbianas, bisexuales, heterodisidentes y transgeneristas, porque desde el principio nos planteamos la creación de espacios donde pudieran confluír, reimaginarse y reconocerse personas muy distintas, de todas las corporalidades, edades, identidades... Pero además queríamos que fuera un espacio de creatividad, no solo para el apoyo y la incidencia política, sino un lugar para crear nuevas realidades desde el video y el teatro.

CC: Desde ese momento inicial ya teníamos tres espacios en los cuales seguimos trabajando: Teatro las Aficionadas, Al Borde Producciones y

las reuniones con la comunidad que ahora se llama Turbas al Borde. Uno de nuestros primeros trabajos en realización audiovisual fue la tesis grado de Ana que desde el principio se planteó como una historia de mujeres. En la Escuela consideraban que este tipo de trabajo era casi imposible y le sugerían que cambiara la temática, porque no era muy adecuada. Luego de insistir durante dos años, lo logramos hacer.

ALR: Es un medimetraje argumental titulado **Bajo la piel** (Ramírez, 2002) que estuvo en el Ciclo Rosa. En ese entonces no teníamos tanta experiencia en la circulación y desafortunadamente la película no paseó por muchos lugares; estuvo en este ciclo y en la III Muestra de Cine LésBiGayTrans en Asunción, Paraguay. Pero en realidad el primer video que hicimos en el 2001 es un videoclip que se llama **El cuerpo, primer territorio de paz** (Ramírez y Corredor, 2001), realizado con otros activistas del sector LGBT.

CC: Este fue el primer audiovisual protagonizado por activistas que se hizo en Bogotá. Dura tres minutos y medio y fue muy impactante tanto para el mismo sector como para los otros sectores poblacionales, porque mostramos a la gente tal cual era,



Fotografía de Ana durante grabación de documental **Ni una más** en Bolivia, realizado para el Fondo de Acción Urgente- América Latina y el Caribe.

demostrando su afecto, y también había algunos desnudos; fue muy eficaz para llamar la atención sobre el tema de derechos y diversidad sexual.

AJ: Esa relación entre arte, cambio social y activismo puede ser un poco problemática, porque a veces el proceso de creación queda concebido solamente como un instrumento para apoyar las iniciativas de trabajo político y no se le reconoce un valor por sí mismo, un valor estético. ¿Cómo han abordado esta dimensión?

ALR: Siempre hemos querido cuestionar eso de ver el arte como herramienta y nuestra propuesta se inclina más hacia vivir experiencias. Esa es la forma de producción que asumimos. En ese sentido, el arte nos transforma en primer lugar a quienes estamos al frente del proceso de creación y realización. Luego, también transforma a todas las personas que participan de la experiencia y en un tercer nivel va a transformar al público.

AJ: Estás hablando de tres círculos de incidencia en esa transformación; eso me lleva a preguntar por los cambios en el primero: ¿Qué ha pasado con ustedes mismas durante estos años?

ALR: Una ventaja de Mujeres al Borde se evidencia en la manera como

la experiencia creativa nos hace fluir todo el tiempo; crear nuevas posibilidades para nuestro propio activismo, para nosotras mismas y para la organización. Fuimos la primera organización en donde participamos activamente mujeres bisexuales, heteroflexibles, gente que en Bogotá se estaba cuestionando sobre las normas establecidas sobre la sexualidad y el género.

Siempre en nuestras acciones ha llegado todo tipo de personas, bien sean transgeneristas, bisexuales, familias, etc. Yo pienso que esa apertura y el movimiento interno que da la producción artística han permitido la llegada de mucha gente distinta, y nosotras, al entrar en contacto con esas personas, cambiamos una y otra vez. Por ejemplo, desde mi posición personal, me he planteado mi propia pansexualidad, he repensado mi deseo; ahora, llego a entender el erotismo como un lugar de acción política.

La Escuela Audiovisual al Borde y Queer Teatro las Aficionadas, como se llama ahora el grupo de teatro, hablan de cómo entendemos la necesidad de impulsar procesos colectivos y comunitarios; por eso, un punto clave de nuestro trabajo es la dimensión organizacional y artística.



Afiche de **Rompecabezas trans**, 2014, Escuela Audiovisual Al Borde, La Plata.

AJ: Ahí pasamos al siguiente círculo de incidencia y transformación: las personas que trabajan de forma directa en la producción colectiva. ¿De dónde nació para ustedes esta iniciativa de no ser solo una productora o un colectivo de realizadoras, sino dar un giro de trabajo colaborativo y enfocarse en la formación?

ALR: Todo lo que nosotras hacemos nace de una inconformidad respecto a la ausencia de producciones audiovisuales suramericanas en los distintos espacios de circulación audiovisual de temáticas de diversidad dentro de nuestra misma región. Poco a poco fuimos teniendo más visibilidad como productoras y comenzamos a participar en festivales de cine LGBT en América del Sur. Ahí comenzamos a darnos cuenta de la poca existencia de colectividades que tuvieran una producción constante. Nos parecía grave la brecha en la producción de América Latina y el Caribe con respecto a países europeos y a Estados Unidos: la desventaja por las dificultades en la producción de nuestras propias imágenes.

También pensamos sobre las consecuencias de esto para la existencia de las personas LGBT, porque es una inexistencia simbólica. Por ejemplo, si una persona lograba ir a un festival de cine

de Quito, iba a ver lesbianas rubias, ojiazules, españolas; y personas trans con cirugías perfectas realizadas en Estados Unidos o en Suecia, y la vida real en nuestros contextos es muy diferente.

Nos empezamos a preguntar sobre lugar de invisibilidad en donde estábamos y las consecuencias de no tener referentes propios. Entonces decidimos hacer algo al respecto y ahí es donde llegamos a un punto crucial en la historia de Al Borde Producciones, cuando tuvimos la suerte de acceder a un financiamiento de una organización holandesa que se llama MamaCash: así logramos por primera vez tener equipos de alta definición.

Decidimos que podíamos hacer mejores producciones para nosotras, pero también estaba el otro camino: compartir estos equipos para que otras personas hicieran documentales sobre sí mismas. Estábamos cansadas de ser narradas por otros y tampoco queríamos contar solo nuestras historias; entonces, nos encaminamos a compartir nuestros aprendizajes.

CC: La Escuela Audiovisual al Borde es un proyecto ideado por Ana Lucía; [en él] hacemos unos talleres de larga duración, con mucha profundidad.



■ Fotogramas de *¿A qué juega Barby?* Claudia Corredor y Ana Lucía Ramírez, 2004.

Pero la gente no se queda en la cabeza con la idea de que solo se pueden hacer estas cosas con equipos profesionales, sino que puede mostrar de muchas maneras sus historias y las cosas que quiere transformar. No es solo un trabajo técnico, sino un proceso de afectos y de amistad. En cada taller se desarrolla una confianza muy profunda y al final cada quien hace lo que quiere y se muestra como es; nosotras solo les damos los recursos.

La gente queda marcada por eso que compartimos y nosotras también aprendemos un montón. De la última escuela, realizada en Argentina, un documental llamado **Rompecabezas trans** ("Ryan" Survilas, 2014), ganó un premio en el Festival Venezolano de Cine de la Diversidad, Caracas, 2014.

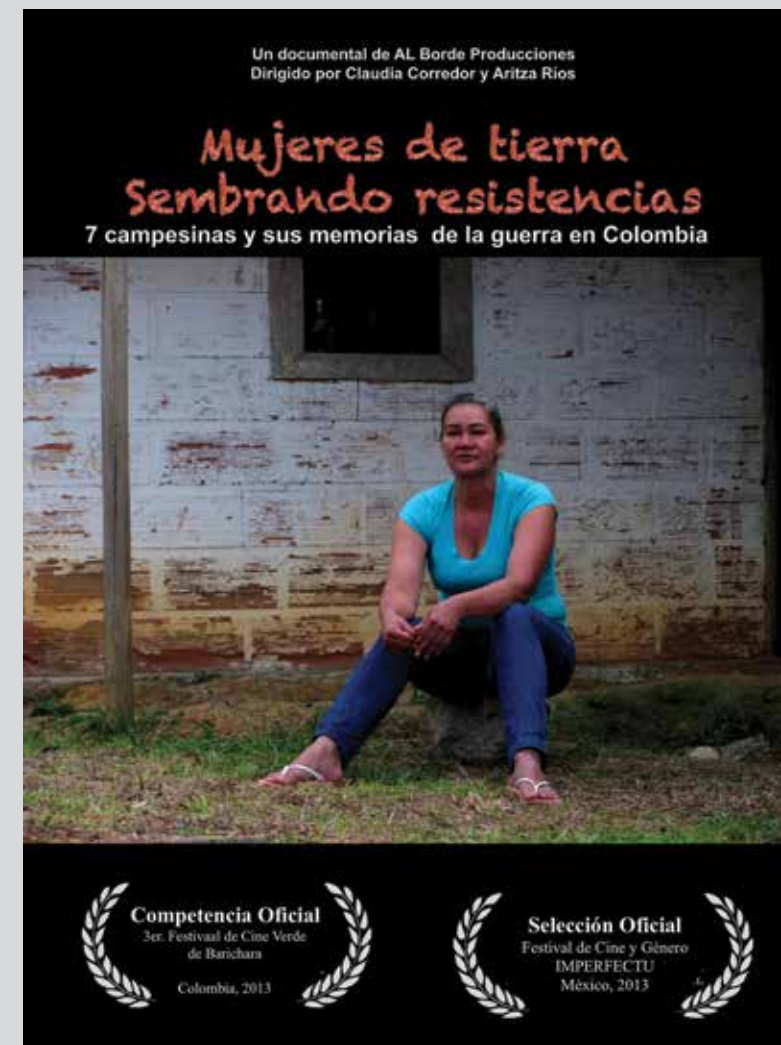
El protagonista, un chico trans, al principio escribía cosas muy simples y decía que su propia historia no era interesante. Pero al final descubre que su vida se puede contar en un documental, y precisamente esto influye en la autoestima y genera maneras nuevas de ver la vida; verse en un documental es verse reflejado de otra manera. Estos procesos de la Escuela hacen que las personas tengan que esculcar en su propia historia; remover sus recuerdos y

sus dolores y contar sus secretos, aun cuando al principio parezca imposible. Es un proceso que tiene que ver con lo humano, porque también insistimos mucho en el hecho de que quien vea las producciones va a ver personas felices de ser raros, de ser maricas, pirobas, putos o como cada quien se quiera nombrar.

AJ: Además de la importancia de estos procesos y producciones en un proyecto de formación, ¿cuáles son los otros logros de la Escuela y cuál es su proyección futura?

ALR: Hasta el momento hemos realizado cuatro escuelas en Bogotá, Santiago, Asunción y La Plata. Es un proceso reciente, pero algo muy satisfactorio son las transformaciones micropolíticas que han ocurrido en las personas participantes: en sus entornos más íntimos, pero también en sus organizaciones.

Un logro importante e inesperado que habla del desarrollo y del cumplimiento de nuestros objetivos es que los documentales creados en ese espacio lleguen a festivales en todas partes del mundo. Esto no nos lo habíamos imaginado así. El factor de la distribución audiovisual no fue algo que nos planteáramos desde el principio, pero



■ Afiche de **Mujeres de tierra sembrando resistencias**, 2013, Claudia Corredor y Aritza Ríos Álvarez.

fuimos viendo la importancia de abordarlo, porque no bastaba con conseguir los recursos y producir las ideas. Había que pensar a quiénes queríamos llegar y cuál es el impacto que deberíamos tener. En realidad, yo creo que estamos logrando revolucionar ese lugar que nos dieron de subordinación en la producción audiovisual a las personas con diferentes orientaciones e identidades de género de América Latina.

Una de las principales cosas a tener en cuenta es la sostenibilidad. Desearíamos poder tener una mayor frecuencia en los talleres de la Escuela y explorar otros géneros, pero en este momento sentimos que el documental autobiográfico puede movilizar cosas muy importantes. Por ser iniciativas políticas que parten de un lugar diferente, no del de la política tradicional, sino desde el borde, hay mucha dificultad para que las organizaciones como la nuestra se sostengan en Colombia y sobre todo con la orientación de derechos humanos, de temática LGBT, con una perspectiva atravesada por el feminismo.

AJ: Es verdad, es evidente, en el panorama audiovisual, la escasez de iniciativas de largo aliento que sostengan un proyecto político como el de ustedes. No hay en el país proyectos

tan consolidados como *Al Borde*. Con la cantidad de producciones y las diferentes formas de distribución y visibilización que han alcanzado, se podría pensar que es una organización muy grande. ¿Cómo está conformada y cómo es la repartición de las responsabilidades entre ustedes para lograr cumplir con todo lo que hacen?

ALR: En este momento, somos un equipo de tres personas: yo coordino la productora y en la parte de formación somos Claudia y yo. Claudia en Bogotá, en las realizaciones que hace, trabaja con la asistencia de nuestra compañera Aritza, quien además se encarga de la Turba al Borde, o sea, de la coordinación de talleres creados en Bogotá, que se realizan cada mes. Cuando estoy en Chile trabajan conmigo personas que estuvieron en la escuela audiovisual de Santiago. Hay otra compañera que vamos a integrar que se encargará del tema específico de la distribución.

CC: Lo que nos mueve a nosotras es la pasión, el amor por las cosas. Lo que nos permite hacer todo este trabajo es el deseo de hacerlo y de ayudar a la gente, porque sabemos que les sirve de estímulo para ser más libres, para aceptarse cada quien como es, para vivir el amor como lo quieren vivir. Eso es

muy gratificante, y cuando vemos esos resultados, que la gente está soltándose y mirándose de manera tranquila con la cuestión del género y de la orientación sexual, pues es una gran recompensa por tanto esfuerzo.

AJ: Ahora quisiera hablar de algunos videos que tal vez pueden dar cuenta de hitos en la historia de *Al Borde Producciones*. Son realizaciones que han circulado mucho en festivales, han tenido reconocimientos y suscitan muchos comentarios en las redes sociales. Les propongo empezar por **A qué juega Barby** (Corredor y Ramírez, 2004).

CC: Siempre habíamos hablado de la muñeca Barbie, de todos los condicionamientos que impone: que tengamos novio, casa, carro, que seamos rubias, que seamos altas; todas esas imposiciones hegemónicas y uniformes de la muñequita, y también queríamos mirar cómo habíamos jugado nosotras mismas. Por ejemplo, mi historia con la Barbie era que yo me acostaba con ella; para mí no era un modelo, era mi novia; entonces, decidimos hacer una historia de ficción en donde pudiéramos reunir todas esas especulaciones sobre los juegos. Duramos más o menos tres meses escribiendo el guion

y un mes haciendo la película. La hicimos en unas condiciones precarias. No hay una escenografía sofisticada, todo es en cajas de cartón; no contábamos con luces profesionales, nuestros filtros eran bolsas para la basura... Pero lo hicimos con muchas ganas de aportar una crítica, a través del juego, a la violencia hacia las mujeres.

AJ: Me llama la atención su decisión de publicar la película en la red y todos los comentarios que suscita, porque hay unos muy fuertes en contra, acerca de que las muñecas se tocan, y la tildan de ser “una cochina”.

ALR: Este tema ha sido muy interesante, porque a nosotras nos han censurado muchas veces en las redes. Pero con las barbys, que es una de nuestras primeras producciones, ha pasado algo muy interesante, porque, con la cantidad de comentarios que hay, tanto a favor como en contra, creo que deben haber sido acusadas de pornografía muchas veces, pero nunca lo han quitado y es nuestro video con más visitas y comentarios. Además queremos dejarlo en línea, porque para nosotras no hay nada censurable. Yo se la mostré a niñas y niños de mi familia. Esta película estuvo en el Ciclo Rosa y ha sido una de las películas que más

se ha mantenido vigente en el tema de circulación. Hasta el 2011 todavía la estábamos pasando en festivales.

AJ: Y cómo es el proceso de producciones más recientes, como **La mujer que se fabricó un cuerpo para fugarse del género** (Ramírez, 2011).

ALR: Nuestras historias están cruzadas por nosotras mismas. Seguimos el lema: “nuestro deseo es nuestra revolución”. Este documental marca un momento de cambio muy importante en nuestras formas de producción, porque es el primer video que yo hice sin Claudia, estando en Chile. Nosotras siempre estamos contando historias que hacen parte de nuestra propia vida. Yo estoy viviendo en Chile y hago parte de una comunidad de personas trans. Michel, quien protagoniza esta realización, es mi compañere desde hace cinco años y conozco la historia de su cuerpo. Me motiva también toda la discriminación que genera el hecho de que haya una persona trans masculina que esté diciendo: yo amo mi vulva, me siento bien con mi cuerpo.

AJ: En ese sentido, ¿cómo es la conexión de Claudia para realizar **Mujeres de tierra sembrando resistencias** (Corredor y Álvarez, 2013)?

CC: Este es un documental que atraviesa los sentimientos; quería mostrar la situación de las mujeres campesinas. Pero lo hice por el afecto que le tengo a Artiza, mi pareja. Ella proviene de La Ceja, Antioquia. Allí trabajaba, en una organización llamada Vamos Mujer, con mujeres campesinas; fue ella quien me contó sobre un montón de campesinas que le hacen frente al paramilitarismo y están solas. A pesar del hostigamiento y las amenazas, siguen sembrando.

Así que decidimos retratar esta historia en donde se ve que el conflicto armado y el paramilitarismo siguen existiendo en Colombia. Fuimos al nordeste antioqueño a hablar con las amigas de ella. Obviamente con mucho miedo, porque es un entorno peligroso. Pero las siete mujeres protagonistas fueron quienes nos acompañaron todo el tiempo; gracias a este lazo afectivo, pudimos contar cómo ellas siembran resistencia, pese a todo ese ambiente hostil que sigue presente en las regiones.

AJ: Para terminar, ustedes creen que hay un género o formatos privilegiados o más adecuados para tratar las temáticas del activismo, las resistencias o las disidencias.

ALR: Nosotras creemos en la necesidad experimentar, innovar y arriesgarse a hacer cosas nuevas, diferentes. En el contexto de la Escuela Audiovisual, creemos que un género clave sigue siendo el documental autobiográfico; en las otras cosas que hacemos, todos los géneros nos hacen un

aporte importantísimo. La animación y la ficción nos han permitido hablar de muchas cosas y aprender muchas otras. Realmente las reglas, incluidas las reglas de la producción audiovisual, están para romperlas y cuestionarlas, y eso es lo que tratamos de hacer todo el tiempo nosotras. ■

■ Detrás de cámaras de **La mujer que se fabricó un cuerpo para fugarse del género**, 2011 (Chile), Ana Lucía Ramírez.



Filmografía

¿A qué juega Barby? Claudia Corredor y Ana Lucía Ramírez. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, Bogotá, 2004.

¿Quién me dice qué es el amor? Paula Sánchez. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, Bogotá, 2011.

A la cama con Francisco. Francisco A. Sfeir. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, La Plata, Argentina, 2014.

Adán y Eva vinieron a mí. Nadia Capdevila. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, 2013.

Bajo la piel. Ana Lucía Ramírez. Tesis de grado Escuela de Cine y Televisión, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Al Borde Producciones, Bogotá, 2002.

El beso. Stef Jacob. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, La Plata, Argentina, 2014.

El cuerpo, primer territorio de paz. Ana Lucía Ramírez y Claudia Corredor. Al Borde Producciones, Sector LGBT de Bogotá, Redepaz, Bogotá, 2001.

El despertar a una realidad multicolor. Andrea Sarta. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, Bogotá, 2011.

Instrucciones para perder la vergüenza. Claudia Corredor y Ana Lucía Ramírez. Al Borde Producciones, Bogotá, 2005.

La mujer que se fabricó un cuerpo para fugarse el género. Ana Lucía Ramírez, sobre la historia y la poesía de Michel Riquelme. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, Santiago de Chile, 2011.

Loka, Loka, Loka. Claudia Anais Rodríguez. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones. Santiago de Chile 2011.

Mentiras que dan alas. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, 2013.

Mujeres de tierra sembrando resistencias. Claudia Corredor y Aritza M*ara. Al Borde Producciones, La Ceja, Colombia, 2013.

Ñembotavy, el mecanismo de defensa más efectivo. Vanessa Paniagua. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, Asunción, Paraguay, 2013.

Rompecabezas trans. Federico “Ryan” Survilas. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, La Plata, Argentina, 2014.

SIE canto de vida. María Cristina Rodríguez. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, 2013.

Todo un hombre. Michel Riquelme. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, Santiago de Chile, 2011.

Transformaciones del alma. Jimena Norambuena. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, Santiago de Chile, 2011.

Transformer. Billy Muñeka (Andres Castañeda). Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, Bogotá, 2011.

Transhumantes. Damian San Martin. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, Santiago de Chile, 2011.

Yo soy mi centro. Camila Zabala Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, 2013.





Filmografía y bibliografía

Coordenadas de aproximación a las relaciones entre cine e historia política colombiana

Por Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 23-2015 NUEVA ÉPOCA

A manera de epílogo, la filmografía incluida en este apartado es una propuesta que busca articular los títulos mencionados por los autores de esta edición de los *Cuadernos* con otras fuentes de referencia, tanto audiovisuales como escritas, que responden, indagan, interpelan o confrontan algunos procesos claves en la historia política del país. De acuerdo con las ideas postuladas en la introducción del libro, la iniciativa de (re)producir una video/filmografía de las relaciones entre cine y política en Colombia puede merecer un tomo exclusivamente dedicado a ello. Las vertientes de lo político son tantas que sería imposible poner una cota al problema dentro de la producción audiovisual colombiana. Así, el objetivo de esta sección es

modesto: sugerir algunas coordenadas que permitan a los lectores interesados en el tema aproximarse a las relaciones entre cine e historia política colombiana.

La presente selección tiene un carácter más ortodoxo que el resto del libro, pero apunta a la meta concreta de situar la imagen en movimiento como una fuente fundamental en la escritura de la historia política colombiana, cuyo valor epistemológico supere el de la mera ilustración de los procesos históricos del pasado y presente del país. Más allá de intentar publicar un listado de títulos en espera de ser consagrados a –o reiterados en– el canon de la producción audiovisual colombiana, en las siguientes páginas se sugiere una guía de lecturas y, por supuesto,

unas miradas a la historia política colombiana en clave audiovisual.

Sin duda, el lector encontrará títulos y temáticas que faltan y que sobran. Por ejemplo, no se han incluido el clásico debate por el significado de un “cine nacional” y lo relativo a los cines regionales, a la representación de la mujer en el audiovisual, al problema de la migración interna y externa, y al cine y el audiovisual indígena. Algunos de estos temas aún merecen mayor atención por parte de los investigadores en cine, otros han sido temáticas centrales de números previos de los *Cuadernos de cine colombiano*.

La filmografía está organizada en cinco secciones, casi todas ellas correspondientes a un período histórico

del siglo xx y lo que va corrido del siglo xxi en Colombia. Luego de una breve introducción a cada apartado, el lector encontrará, además de los títulos sugeridos, alusiones a colecciones y fondos audiovisuales, material de archivo y una breve bibliografía de referencia. Sobre esta última, incluimos no solamente textos publicados dentro del campo de los estudios sobre cine y audiovisual en Colombia, sino también textos provenientes de otras disciplinas, como el periodismo, la historia, la sociología o la antropología. En ocasiones, la producción académica es la que ha definido la importancia de algunas de las películas incluidas aquí: leídas y reseñadas por cineastas, críticos e historiadores, han conservado su valor histórico con el correr del tiempo. Pero, en otras circunstancias, algunos títulos o temáticas aún no han sido objeto de atención por parte de los investigadores sobre imagen en movimiento en el país. Allí, los vacíos de producción académica sobre el audiovisual en cada período precisan de una interacción inicial con este tipo de fuentes, que permitan la confrontación directa de las imágenes con la historia escrita.

► EL CINE EN LA HEGEMONÍA CONSERVADORA (1897-1930)

Aunque a este período histórico le debemos la llegada del cine al país

y decenas de títulos de cine silente, la mayoría de películas producidas en las primeras décadas del siglo xx no fueron abiertamente concebidas para confrontar un evento histórico o las peripecias de un proceso político en particular. Al contrario, clásicos como **Bajo el cielo antioqueño** (Arturo Acevedo Vallarino, 1925) han sido leídos en clave política específicamente para tratar de responder a la pregunta por lo “nacional” desde la imagen en movimiento, pero no fueron necesariamente realizados con tal fin. Sobre este período proliferan los análisis en los que el principal objeto de estudio es la representación de la tradicional sociedad colombiana y las imágenes costumbristas a las que aluden muchos de los dramas producidos en dicha época.

Los siguientes títulos hacen parte de esta filmografía por su vinculación directa con acontecimientos históricos del período que provocaron profundas grietas en la historia política del país: el asesinato del general Rafael Uribe Uribe y la pérdida de Panamá. El primero, un preludio para la historia de los magnicidios a los líderes de oposición en Colombia; el segundo, una radiografía del impacto que la política exterior estadounidense tendría sobre la soberanía del país en las décadas siguientes.

177

FILMOGRAFÍA Y BIBLIOGRAFÍA

EL ASESINATO DE RAFAEL URIBE URIBE:



EL DRAMA DEL 15 DE OCTUBRE. ◉ Vincenzo Di Doménico. Di Doménico Hermanos, 1915.

RAFAEL URIBE URIBE O EL FIN DE LAS GUERRAS CIVILES EN COLOMBIA ◉

Pedro J. Vásquez. Bolívar S.A., 1928.

LA PÉRDIDA DE PANAMÁ:

GARRAS DE ORO ◉

(The Dawn of Justice - Alborada de Justicia). P. P. Jambrina. Cali Films, 1926, 56'. Ficción.

GARRAS DE ORO: MUDO TESTIGO DE UNA INJUSTICIA ◉ Óscar Campo y Ramiro Arbeláez. 2009, 52'. Documental.

► BIBLIOGRAFÍA

El’Gazi, Leila. “El drama del 15 de octubre”. *Credencial Historia*, 112 (abril 1999).

Rivadeneira, Ricardo. “El drama del 15 de octubre. Francesco y Vincenzo Di Domenico”. *Arcadia*, 100 (enero 2014).

Suárez, Juana y Ramiro Arbeláez. “*Garras de oro* (The Dawn of Justice-Alborada de Justicia), the intriguing orphan of Colombian silent film”. *The Moving Image*, 9 (1) (primavera 2009).



Torres, Rito. *Primer centenario del estreno del primer largometraje del cine colombiano*. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 24 de enero de 2015. En línea:



► EL CINE EN LA REPÚBLICA LIBERAL (1930-1946)

Sobre este período, la mayoría de las producciones relacionadas pertenecen al género noticioso y son de carácter documental. En particular, es importante señalar la persistencia del trabajo de los Hermanos Acevedo en el Noticiero Cineco y el Noticiero Nacional. Su filiación con el Partido Liberal los llevó a convertirse en los cineastas “oficiales” del régimen. El seguimiento de la vida política y personal de Enrique Olaya Herrera es uno de los corpus documentales más destacados de la producción fílmica de la época.

APOTEOSIS DE OLAYA HERRERA ●

Acevedo e Hijos, 1930, 9’.

COLOMBIA VICTORIOSA ●

Acevedo e Hijos, 1933, 60’.



LA RESURRECCIÓN DE LA REPÚBLICA ●

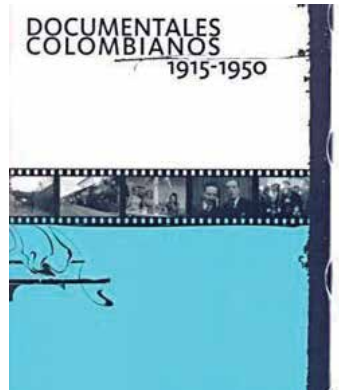
Acevedo e Hijos, 1930.

OLAYA HERRERA Y EDUARDO SANTOS O DE LA CUNA AL SEPULCRO ●

Acevedo e Hijos, 1937.

► BIBLIOGRAFÍA

Documentales Colombianos 1915-1950. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Bogotá, 2008.



Galindo, Yamid. “El cine en el proyecto educativo y cultural de la República Liberal 1930-1946”. Tesis de Magíster en Historia, Universidad Nacional de Colombia, 2014.

Uribe Sánchez, Marcela. “Del cinematógrafo a la televisión educativa: el uso estatal de las tecnologías de comunicación en Colombia (1935-1957)”. *Historia Crítica*, 28 (2005): 27-58.

► CINE Y VIOLENCIA POLÍTICA

Esta sección de la filmografía está dividida en seis partes que aluden a una periodización tentativa de las

relaciones entre cine y violencia política en Colombia. Los títulos incluidos aquí, por las razones mencionadas en la Introducción a este número de los *Cuadernos*, corresponden a películas producidas directamente en el contexto de los procesos históricos que documentan, pero también son reflexiones posteriores sobre la violencia política, entendida como un proceso histórico de larga duración y sus secuelas en la sociedad colombiana. Esta última afirmación no es azarosa: al contrario, se conoce que películas como **Esta fue mi vereda** (Gonzalo Canal Ramírez, 1959) o **El hermano Caín** (Mario López, 1962), fueron objeto de censura por su alusión, aparentemente prematura, a La Violencia bipartidista de los años 40 y 50. Tanto la producción como la recepción de estas películas por el público y los organismos de censura son sintomáticas de las posibilidades de enunciación del conflicto. Por ejemplo, la representación del paramilitarismo y de sus víctimas comenzó a aparecer en la imagen en movimiento hasta bien avanzada la primera década del presente siglo, coincidiendo, de manera paradójica quizás, con un cambio de gobierno. Un caso reciente como el de la censura por parte de Cine Colombia del documental **No hubo tiempo para la tristeza** (2013), producido por el Centro Nacional de Memoria Histórica, es una prueba fehaciente de que la exposición de ciertos temas y realidades de nuestra historia

reciente aún esta sujeta a códigos morales y coyunturas políticas que eluden una confrontación directa con el pasado.

Las primeras dos partes están directamente relacionadas con el período conocido como La Violencia en las décadas de 1940 y comienzos de 1950. La tercera parte hace referencia algunos de los títulos que caracterizan el período de 1953 a 1957: la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla como una paz simulada, donde la Dirección de Propaganda juega un papel fundamental como estrategia política del régimen. La cuarta parte está vinculada a procesos como el surgimiento de las guerrillas, la represión policial y los movimientos estudiantiles, y el estado de sitio como una constante en la vida colombiana durante el Frente Nacional. La quinta parte es un breve inventario de las producciones audiovisuales que se relacionan con la guerra sucia contra la oposición política y algunos de los matices del impacto del narcotráfico en la sociedad colombiana de los años 80, además de reseñar algunos títulos asociados con la historia del M-19. Por último, la sexta parte es un recuento de las películas producidas en el período que va desde los diálogos de paz del gobierno de Andrés Pastrana (1998-2002) hasta el presente del conflicto armado en Colombia, a través de la producción cinematográfica y audiovisual.

El 9 DE ABRIL DE 1948:

9 DE ABRIL DE 1948 ●

Camilo Correa y Charles Riou. Procinal, 1948. Documental.

CESÓ LA HORRIBLE NOCHE ●

Ricardo Restrepo. Pathos Films, 2

GAITÁN SÍ, OTRO NO ●

María Valencia Gaitán. Ministerio de Cultura, IO Producciones, 1999, 54’. Documental.



LA VIOLENCIA BIPARTIDISTA:

CANAGUARO ●

Dunav Kuzmanich. Producciones Alberto Jiménez, Corporación Financiera Popular Fonade, 1981, 87’. Ficción.

CÓNDORES NO ENTIERRAN TODOS LOS DÍAS ●

Francisco Norden. Procinor, 1984, 90’. Ficción.

CRÓNICA ROJA ●

Fernando Vallejo. Conacite Dos, 1979, 85’. Ficción.

EL HERMANO CAÍN ●

Mario López. Producciones Nemqueteba. 1962, 90'. Ficción.

EL RÍO DE LAS TUMBAS ●

Julio Luzardo. Cine TV films. 1964, 87'. Ficción.



ESTA FUE MI VEREDA ●

Gonzalo Canal Ramírez. 1959, 23'. Ficción.

LA CERCA ●

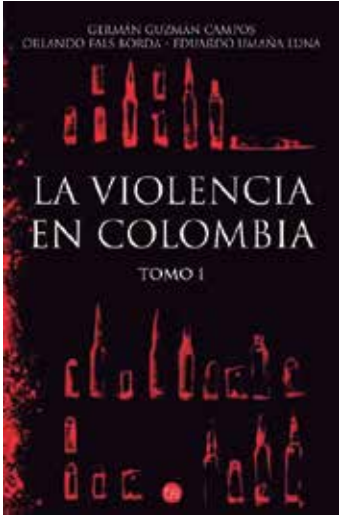
Rubén Mendoza. Día-fragma Fábrica de películas, 2004, 21'. Ficción.

PEDRO FLÓREZ, LLANERO, MÚSICO Y EXGUERRILLERO ●

(serie Yuruparí). Gloria Triana. Audiovisuales, 1986, 50'. Documental.

► BIBLIOGRAFÍA

Fals Borda, Orlando; Germán Guzmán y Eduardo Umaña. *La Violencia en Colombia*. 3 tomos. Bogotá: Tercer Mundo, 1963.



Pulecio, Enrique. “Cine y violencia en Colombia”. En Álvaro Medina, *Arte y violencia en Colombia desde 1948*. Bogotá: Museo de Arte Moderno, 1999.

Suárez, Juana. “Cine y violencia en Colombia: claves para la construcción de un discurso fílmico”. Memorias XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo tirado: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes. Bogotá:

Museo Nacional de Colombia, 2009.

—. *Sitios de contienda. Producción cultural colombiana y el discurso de la violencia*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt a. M.: Vervuert, 2010.

Uribe, María Victoria. *Matar, rematar y contramatar*. Bogotá: Cinep, 1996.

LA DICTADURA DE ROJAS PINILLA (1953-1957):

ACTIVIDADES NACIONALES - LA REELECCIÓN PRESIDENCIAL ●

Archivo Histórico Cinematográfico de Inravisión, 1953. Documental noticioso. Archivo Histórico Cinematográfico de Inravisión. Colecciones.

COLOMBIA CON SU PRESIDENTE ●

Archivo Histórico Cinematográfico de Inravisión, 1953. Documental noticioso.

DESMOVILIZACIÓN DE LAS GUERRILLAS DEL LLANO ●

Marco Tulio Lizarazo. Gran Colombia Films, 1953. Documental.

FUNERALES DE GUSTAVO ROJAS PINILLA ●

Jairo Pinilla Téllez. 1974, 70'. Documental.

SAN ANDRÉS, PARAÍSO TROPICAL ●

Dirección de Información y Propaganda del Estado. 1954, 10'. Documental.

SURGIMIENTO DE LAS GUERRILLAS, REPRESIÓN POLICIAL Y MOVIMIENTOS ESTUDIANTILES, ESTADO DE SITIO EN EL FRENTE NACIONAL (1957-1974):

28 DE FEBRERO DE 1970 ●

Alberto Mejía. Cine Popular Colombiano, 1970, 13'. Documental.

ASALTO ●

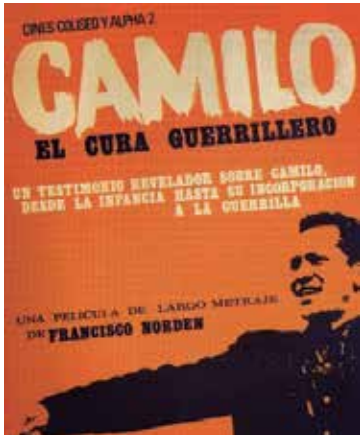
Carlos Álvarez. Cine Popular Colombiano, 1968, 9'. Documental. Montaje con material de archivo.

CAMILO TORRES RESTREPO ●

Diego León Giraldo. Consejo Superior Estudiantil, Universidad Nacional de Colombia, 1966, 16'. Documental

CAMILO, EL CURA GUERRILLERO ●

Francisco Norden (dir.). Procinor, 1974, 96'. Documental.



CARVALHO ●

Alberto Mejía (dir.). Cine Popular Colombiano, 1969, 37'. Documental. Montaje con material de archivo.

CHILE NO SE RINDE CARAJÓ ●

Juan José Vejarano y Jaime Osorio. Juventud Comunista del Partido Comunista Colombiano, 1975, 15'. Documental

INTRODUCCIÓN A CAMILO ●

Carlos Álvarez. 1978, 25'. Documental. Montaje con material de archivo.

¿QUÉ ES LA DEMOCRACIA? ●

Carlos Álvarez. AV Asociados, 1971, 40'. Documental.

Los años 80:

ADIÓS A LAS ARMAS ●

Ana Cristina Navarro y Victoria Martínez. 1990, 51'. Documental.

ARCHIVO AUDIOVISUAL CITURNA ●

Fondo Jorge Enrique Pulido (Cinemateca Distrital). Colecciones.

COLOMBIA, REBELIÓN Y AMNISTÍA 1944-1986 ●

Adelaida Trujillo. Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine) - Video Comunicaciones Gama, 1987, 300'. Documental.

ELLOS LE DIJERON SÍ A LA PAZ ●

Rafael Vergara Navarro. 1990, 30'. Documental.

GALÁN, LA LUCHA DE UN GIGANTE ●

Ximena Ospina y Mauricio Martínez. 2004, 74'. Documental.

LAS OTRAS GUERRAS DE LA COCA ●

Patricia Castaño y Adelaida Trujillo. BBC Televisión, France 3, 1990, 52'. Documental.

MEMORIA DE LOS SILENCIADOS: EL BAILE ROJO ●

Yezid Campos. Ceicos, 2003, 59'.



LA TOMA ●

Miguel Salazar y Angus Gibson. 2011, 90'.

LA TOMA DE LA EMBAJADA ●

Ciro Durán. 2000, 106'. Ficción.

LA HISTORIA SIN FIN ●

Ana Cristina Navarro. 2009, 94'. Documental.

LAURA DEJÓ EL FIERRO ●

Felipe Paz. Cinep, 1991, 58'. Documental.

PIZARRO: UN GUERRERO DE PAZ ●

María Victoria Guinand y Rafael Pinaud. 2010, 65'. Documental.

RCN. **Toma del Palacio de Justicia.** Biblioteca Luis Ángel Arango. Colecciones - Registros sonoros.

“YA VUELVO”. CARLOS PIZARRO. UNA VIDA POR LA PAZ, 45 DÍAS DE CAMPAÑA POLÍTICA ●

María José Pizarro. 2009, 34'. Documental.



► **BIBLIOGRAFÍA**

Abad Faciolince, Héctor. *El olvido que seremos.* Planeta, 2006.

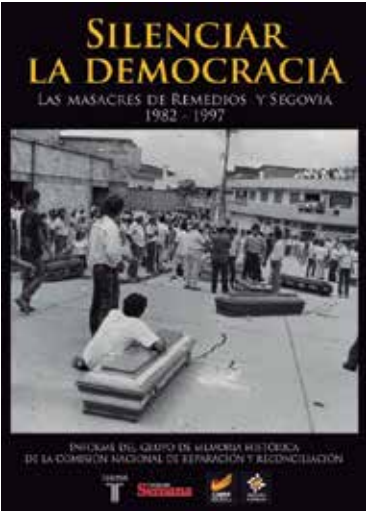
Behar, Olga. *Las guerras de la paz.* Planeta, 1986.

____. *Noches de humo.* Planeta, 1988.

Campos, Yezid. *El baile rojo: relatos no contados del genocidio de la*

UP. Random House - Mondadori, 2008.

Centro Nacional de Memoria Histórica. *Silenciar la democracia: Las masacres de Remedios y Segovia.* Taurus, 2011.



Duzán, María Jimena. *Crónicas que matan.* Tercer Mundo, 1992.

Pécaut, Daniel. *Guerra contra la sociedad.* Espasa, 2001.

Torres, Rito. “La gestión interinstitucional para el rescate y la preservación. Un caso: el fondo audiovisual Jorge Enrique Pulido Televisión”. *Cuadernos de cine colombiano-nueva época*, 15. Archivos audiovisuales y cinematográficos, Cinemateca Distrital, Bogotá, 2011.

CONFLICTO ARMADO ANTES Y DESPUÉS DE LA LEY DE CINE DE 2003:

CAICEDO O LA PERSISTENCIA DEL OLVIDO ●

Berta Lucía Gutiérrez Gómez y Juan Guillermo Romero Toro. Canal Universitario, Universidad de Antioquia -Teleantioquia, 2002, 52'. Documental.

Centro Nacional de Memoria Histórica. Archivo audiovisual.

EDIPO ALCALDE ●

Jorge Alí Triana. Grupo Colombia - Caracol Televisión, 1996, 99'. Ficción.

EL PÁRAMO ●

Jaime Osorio. Rhayuela, 2011, 100'. Ficción.



EL SILENCIO ROTO ●

Felipe Paz. Ministerio de Cultura de Colombia, Instituto Nacional de Radio y Televisión - Inravisión, 2001, 53'. Documental.

FALSOS POSITIVOS: UNA HISTORIA QUE SE PUDO EVITAR ●

Hollman Morris. Contravía, 2010. Documental noticioso.

FALSOS POSITIVOS ●

Simone Bruno y Dado Carrillo. Mediakite, 2009, 55'. Documental.

IMPUNITY ●

Holman Morris y Juan José Lozano. 2010, 84'. Documental.

JARDÍN DE AMAPOLAS ●

Juan Carlos Melo. Royal Films, 2014, 88'. Ficción.

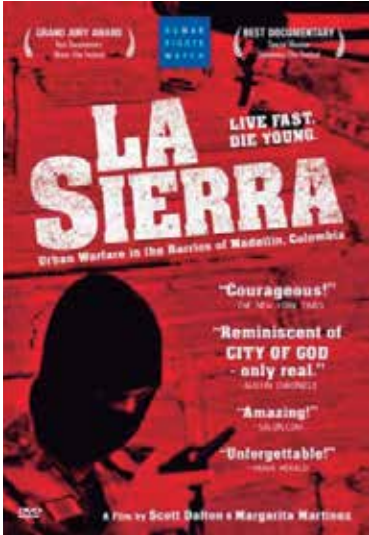
LA PRIMERA NOCHE ●

Luis Alberto Restrepo. Congo Films, 2003, 94'. Ficción.



LA SIERRA ●

Scott Dalton y Margarita Martínez. 2004, 84'. Documental.



LA SIRGA ●

William Vega. Contravía Films, 2012, 89'. Ficción.

LA SOMBRA DEL CAMINANTE ●

Ciro Guerra. Ciudad Lunar Producciones, 2004, 91'. Ficción.

LOS ACTORES DEL CONFLICTO ●

Lisandro Duque. EGM Producciones, 2008, 100'. Ficción.

LOS COLORES DE LA MONTAÑA ●

Carlos César Arbeláez. El Bus Producciones, 2011, 94'. Ficción.

MAMPUJÁN. CRÓNICA DE UN DESPLAZAMIENTO ●

Centro Nacional de Memoria Histórica, 2009, 26'. Documental.

MAMPUJÁN. SOMOS MEMORIA, SOMOS RESISTENCIA ●

Soraya Bayuelo. Colectivo de Comunicaciones Montes de María Línea 21, 2011, 60'. Documental.

MUJERES NO CONTADAS ●

Ana Cristina Monroy. Instituto de Estudios Regionales, Servicios Audiovisuales, Universidad de Antioquia, 2005, 50'. Documental.

NO HUBO TIEMPO PARA LA TRISTEZA ●

Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013, 64'. Documental.



NOTICIAS DE GUERRA EN COLOMBIA ●

Óscar Campo. Instituto Nacional de Radio y Televisión - Inravisión, Ministerio de Cultura de Colombia, 2002, 53'. Documental.

NUNCA MÁS ●

Fernando Restrepo y Marta Rodríguez. Fundación Cine Documental, 2001, 54'. Documental.

¿POR QUÉ LLORÓ EL GENERAL? ●

Hernán Darío Ruiz Hernández. Geo Publicidad, 2006, 75'. Documental.

PORFIRIO ●

Alejandro Landes. Karma Films, 2011, 101'. Ficción.



PEQUEÑAS VOCES ●

Jairo Carrillo. Jaguar Taller Digital, 2011, 75'. Animación.

RETRATOS DE FAMILIA ●

Alexandra Cardona. Caramelo Producciones, 2013, 91'. Documental.

RETRATOS EN UN MAR DE MENTIRAS ●

Carlos Gaviria. Caracol Televisión, 2010, 90'. Ficción.

TODOS TUS MUERTOS ●

Carlos Moreno. 64-A films, 2011, 88'. Ficción.

► BIBLIOGRAFÍA

iBasta ya!, Colombia: memorias de guerra y dignidad. Centro Nacional de Memoria Histórica, 2013.



Gordillo, Claudia. *Seguridad mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea.* Bogotá: Uniminuto, 2014.

Jaramillo Morales, Alejandra.

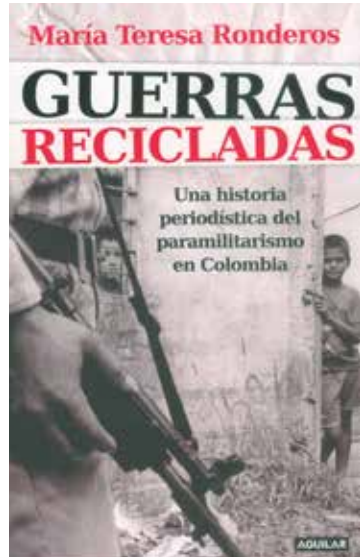
Nación y melancolía: narrativas de la violencia en Colombia (1995-2005). Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 2006.

Kantaris, Geoffrey. “El cine urbano y la tercera violencia colombiana”.

Memorias XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo tirado: Versiones, subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes. Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2009.

Ospina, Lucas. “Seis anotaciones sobre arte y conflicto armado”. *Número*, 49 (2005).

Ronderos, María Teresa. *Guerras recicladas. Una historia periodística del paramilitarismo en Colombia.* Random House, 2014.



Sánchez, Gonzalo. *Guerras, memoria e historia.* Bogotá: IEPRI - Universidad Nacional de Colombia, La Carreta, 2006.

Suárez, Juana. *Sitios de contienda. Producción cultural colombiana y el discurso de la violencia.* Madrid: Iberoamericana; Frankfurt a. M.: Vervuert, 2010.

Yepes, Rubén. “El escudo de Ate-nea: Cultura visual y guerra en Colombia”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas* (2014). Pontificia Universidad Javeriana.

Zuluaga, Pedro Adrián. “A propósito de *La Sirga*, película de William Vega: Noche y niebla”. *Razón Pública*, 9-9-2012. En línea.



____. *La(s) violencia(s) reenfocada en el cine colombiano.* Tierra en Trance. En línea.



► EL FRENTE NACIONAL: CINE OFICIAL Y CINE DISIDENTE (1957-1974)

CALI, CIUDAD DE AMÉRICA ●

Diego León Giraldo. Comité Ejecutivo de los Juegos Panamericanos, 1971, 90'. Documental.

CAMPESINOS ●

Marta Rodríguez y Jorge Silva. 1970-1975, 52'. Documental.

CHIRCALES ●

Marta Rodríguez y Jorge Silva. 1964-1971, 42'. Documental.



EDUCACIÓN PARA EL DESARROLLO ●

Julio Luzardo. Instituto Colombiano de Desarrollo Social, Colombia, 1968, 15'. Documental.

EL HOMBRE DE LA SAL ●

Gabriela Samper. 1969, 11'. Documental.

EL PAÍS DE BELLAFLOR ●

Fernando Laverde. 1971-1972, 22'. Animación/ficción.

FRENTE NACIONAL ●

Marco Tulio Lizarazo. Grancolombia Films, 1957-1966, 48'. Documental.

LA TIERRA DEL HOMBRE ●

Francisco Norden. Instituto Colombiano de Reforma Agraria (Incora), 1963, 15'. Documental.

LOS NIÑOS PRIMERO ●

Gustavo Nieto Roa. Instituto Colombiano de Bienestar Familiar (ICBF) - Producciones Mundo Moderno, 1974, 15'. Documental.

OIGA VEA ●

Carlos Mayolo y Luis Ospina. Ciudad Solar, 1972, 27'. Documental.



PASADO EL MERIDIANO ●

José María Arzuaga. Arpa Films, 1962, 100'. Ficción.

PLANAS: TESTIMONIO DE UN ETNOCIDIO ●

Marta Rodríguez y Jorge Silva. Instituto Colombiano de Desarrollo Social, 1971, 40'. Documental.

RAÍCES DE PIEDRA ●

José María Arzuaga. Cinematográfica Julpeña, 1962, 79'. Ficción.



SE LLAMARÍA COLOMBIA ●

Francisco Norden. Presidencia de la República - Dirección de Información, Empresa Nacional de Telecomunicaciones, Instituto de Fomento Industrial, Instituto Colombiano de la Reforma Agraria, 1970, 59'. Documental.

► **BIBLIOGRAFÍA**

Álvarez, Carlos. *El cortometraje del sobreprecio* (datos 1970-1980). Bogotá: Cinemateca Distrital de Bogotá, 1982.

____. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.

____. "Una década de cortometraje colombiano 1979-1980". *Arcadia va la cine*, 1.

Durán, Mauricio. "Carlos Álvarez: La crítica como militancia po-

lítica". *Revista Visaje*, 3 (junio 2014). En línea.

Hartlyn, Jonathan. *La experiencia del Frente Nacional en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo, Uniandes - CEI, 1993.

Hojas de cine. Testimonios y manifiestos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. 1. México: Fundación Mexicana de Cineastas, 1988.

Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia: ensayos críticos sobre cine y cultura*. Bogotá: Universidad del Valle, 2009.

Zuluaga, Pedro Adrián. *Cine c colombiano: cánones y discursos dominantes*. Bogotá: Idartes. Beca de Investigación sobre Imagen en Movimiento en Colombia 2011. Publicación: 2013.

► **CINE, AFROCOLOMBIANIDAD Y AUDIOVISUAL LGTBI**

Esta sección entra en sintonía con el concepto de "resistencias" enunciado en la Introducción del libro y analizado con mayor profundidad en los textos de Camilo Aguilera y Alejandro Jaramillo. Aquí el listado de referencias está dividido en dos apartados: el primero se enfoca en el audiovisual sobre o producido por población afrodescendiente, mientras que el segundo hace lo propio en el caso LGTBI.

CINE Y AUDIOVISUAL SOBRE AFRODESCENDIENTES:

AVELINO, EL ÚLTIMO CARGUERO ●

Marta Lucía Vélez. 1997, 29'. Documental.

DEL PALENQUE DE SAN BASILIO ●

Erwin Goggel. 2003, 85'. Documental.

EL VUELCO DEL CANGREJO ●

Óscar Ruíz Navía. Contravía Films, 2010, 90'. Ficción.

LA PLAYA D.C. ●

Juan Andrés Arango. Burning Blue, 2012, 90'. Ficción.

LOS ACEVEDO EN EL CHOCÓ ●

Hermanos Acevedo. Acevedo e Hijos, 1924, 20'. Documental.

MAMÁ CHOCÓ ●

Diana Kuellar. 2009, 58'. Documental.



MUJERES DE TIERRA SEMBRANDO RESISTENCIAS ●

Claudia Corredor y Aritza M*ara. Al Borde Producciones, 2013, 29'. Documental.

TRANSFORMER ●

Billy Muñeka (Andrés Castañeda) Mujeres al Borde, Al Borde Producciones. 2011, 8'. Documental.

¿QUIÉN ME DICE QUÉ ES EL AMOR? ●

Paula Sánchez. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, 2011, 5'. Documental.

EL DESPERTAR A UNA REALIDAD MULTICOLOR ●

Andrea Sarta. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, 2011, 6'. Documental.



INSTRUCCIONES PARA PERDER LA VERGÜENZA ●

Claudia Corredor y Ana Lucía Ramírez. Al Borde Producciones, 2005, 11'. Documental.

MANOS SUCIAS ●

Josef Kubota. Kubota Films & Colectivo Grupo Creativo, 2014, 83'. Ficción.

ROSTROS Y RASTROS ●

María Constanza Ramírez, 1988-2000. Serie.

SELF DETERMINATION ●

Sergio Bent. 2010, 31'. Documental sobre San Andrés Islas.

TIERRA AMARGA ●

Roberto Ochoa. Producciones Romar, 1965, 53'. Ficción.

TRAVESÍAS ●

Alfredo Molano, 1992-1995. Serie.

YURUPARÍ ●

Gloria Triana y Jorge Ruiz Ardila 1983-1990. Serie.

CINE Y AUDIOVISUAL SOBRE POBLACIÓN LGTBI

BAJO LA PIEL ●

Ana Lucía Ramírez. Al Borde Producciones, 2002, 58'. Tesis de grado Escuela de Cine y Televisión, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia. Ficción.

EL CUERPO, PRIMER TERRITORIO DE PAZ ●

Ana Lucía Ramírez y Claudia Corredor. Al Borde Producciones, Redepaz, 2001, 2'.

¿A QUÉ JUEGA LA BARBY? ●

Claudia Corredor y Ana Lucía Ramírez. Mujeres al Borde, Al Borde Producciones, 2004, 17'. Ficción/animación.

DE PUTAS O PELUQUERAS ●

Mónica Moya. Yagé Producciones, 2011, 52'. Documental.

TRILOGÍA NEFANDUS ●

Carlos Motta. Carlos Motta Studio, 2013, 33'. Video ExperiMental.

ESTE PUEBLO NECESITA UN MUERTO ●

Ana Cristina Monroy. Zona A Entertainment, 2007, 48'. Documental.

► **BIBLIOGRAFÍA**

Aguilera, C. y A Gutiérrez. *Documental colombiano: temáticas y discursos*. Cali: Universidad del Valle, 2002.

Aguilera, C. y G. Polanco. *Rostros sin rastros: televisión, memoria e identidad*. Cali: Universidad del Valle, 2011.

____. *Luchas de representación: procesos, prácticas y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*. Cali: Universidad del Valle, 2011.

____. *Video comunitario, alternativo, popular...: Apuntes para el desarrollo de políticas públicas audiovisuales*. Cali: Universidad del Valle, 2011.

Ciclo Rosa 2013. Catálogo. Cinemateca Distrital - Idartes, 2013.

Echeverri, Ligia. Serie *Yuruparí, 20 años. Gloria Triana: Tejedora de sueños con los hilos de la ciencia*. Bogotá: Proimágenes en Movimiento, 2003.



Perfiles de los autores

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 23-2015 NUEVA ÉPOCA



► LUISA FERNANDA ORDÓÑEZ ORTEGÓN

Historiadora de la Universidad Nacional, profesional en Gobierno y Relaciones Internacionales de la Universidad Externado de Colombia y Máster en Preservación y presentación de la imagen en movimiento de la Universidad de Amsterdam. Fue docente de historia de las artes y la cultura visual en la Universidad Pedagógica Nacional. Ha participado en varios proyectos relacionados con los vínculos entre la política, las artes y la imagen en movimiento. Coordinó el proyecto de intervención, clasificación, catalogación y acceso del archivo del cineasta Luis Ospina, y del fotógrafo Eduardo Carvajal. También es Asesora de curaduría, catalogación y gestión de colecciones audiovisuales de Señal Memoria.



► YAMID GALINDO CARDONA

Magister en Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Con estudios superiores en Gestión del patrimonio audiovisual en la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Especialista en historia del cine en Colombia, de la relación cine e historia, y de la historia del cine. Fue profesor de historia y teoría del cine, y cine latinoamericano en la Universidad Agustiniana. Vinculado a la Cinemateca del Museo de Arte Moderno La Tertulia durante diez años, donde fue coordinador del cineclub entre el 2002 y el 2007. En el 2008 ganó la pasantía en cine para realizar investigación en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano; en el 2010 y 2014 le fue otorgada la beca de investigación en cine, ambas por el Ministerio de Cultura. Hace parte del grupo de investigación Nación/Cultura/Memoria adscrito al Departamento de Historia de la Universidad del Valle.

189

PERFILES DE LOS AUTORES



► ISABEL CRISTINA RESTREPO JARAMILLO

Historiadora, miembro del Grupo de Investigación Historia Social (GIHS) y coordinadora del cineclub La máquina del tiempo. Actualmente desarrolla su tesis de Maestría sobre ideas de la historia y representaciones del pasado en el audiovisual colombiano y hace parte del equipo de investigación de los proyectos “Tecnologías del orden: ciudad, cuerpo e ideología, Medellín 1959-1970” y “Guerra sorda: la población civil en Antioquia observada por la inteligencia del Estado 1960-1970”. El artículo publicado en este cuaderno es una versión resumida de la investigación para obtener el título de pregrado: Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional (1958-1974), Departamento de Historia, Universidad de Antioquia, 2013.



► JUAN CARLOS ARIAS HERRERA

Docente investigador en las áreas de historia del arte, estética y teoría del cine, y realización documental. Con estudios de pregrado en Cine y Televisión en la Universidad Nacional de Colombia, y en Filosofía en la Pontificia Universidad Javeriana, es Magister en Historia y Teoría del Arte, la Arquitectura y la Ciudad. Candidato a doctor en Historia del Arte en la University of Illinois at Chicago. Autor de varios artículos, y del libro “La vida que resiste en la imagen: cine, política y acontecimiento”, y co-editor del libro *Codificar/Decodificar: prácticas, espacios y temporalidades del audiovisual en Internet*. Es profesor del Departamento de Artes Visuales de la Pontificia Universidad Javeriana. Ha enseñado distintas asignaturas en los programas de Estudios Latinoamericanos en la University of Illinois at Chicago, y de Historia del Arte en la School of the Art Institute of Chicago.



► CLAUDIA SALAMANCA SÁNCHEZ

Artista visual. Escribe alrededor de la contemporaneidad de la imagen y su percepción. Es candidata a doctorado en el Departamento de Retórica de la Universidad de California, Berkeley. Su trabajo doctoral habita en las intersecciones entre los campos de la Estética, los Nuevos Medios y la Teoría Política. Su disertación analiza las teorías de la contrainsurgencia y su relación con la narrativa de la nación en un teatro global de operaciones de guerra que es cada vez más mediático, caótico y especulativo. Su investigación y trabajo artístico proporciona un análisis que contextualiza la cultura visual de la guerra, sus gramáticas, los imaginarios y tecnologías y su intervención en la producción del espacio global y los territorios nacionales.



► CAMILO AGUILERA TORO

Docente de la Facultad de Artes Integradas de la Universidad del Valle. Investigador con estudios de pregrado en Comunicación Social y de postgrado en Sociología de la Cultura. Ha publicado en el área de la imagen, especialmente audiovisual, algunos libros y varios artículos, algunos en coautoría. Entre ellos, *Documental colombiano: temáticas y discursos*; *O espectador como espectáculo: noticias das torcidas organizadas na Folha de Sao Paulo*; *Rostros sin Rastros: televisión, memoria e identidad*; *Luchas de representación: procesos, prácticas y sentidos audiovisuales colectivos en el suroccidente colombiano*; *Video comunitario, alternativo, popular...: apuntes para el desarrollo de políticas públicas audiovisuales y Rostros y rastros: notas inconclusas sobre imagen y miseria*.



► ALEJANDRO JARAMILLO HOYOS

Artista y realizador audiovisual. Tiene experiencia en dirección de televisión pública dirigida a infancia y juventud, sobre derechos y diversidad. Investiga sobre arte contemporáneo y medios masivos. Trabaja en montajes escénicos y multidisciplinarios. Es miembro de la Red de Artes Vivas, organización que trabaja en diversos proyectos de investigación y creación. Realizó estudios de psicología y tiene un título de Magíster Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas. Ha sido profesor de la Universidad Nacional de Colombia en el Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura – ieco; en la Maestría en Estudios Culturales y en la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas.





ESTOS CUADERNOS DE CINE SE TERMINARON DE IMPRIMIR EN DICIEMBRE DE 2015 EN LA CIUDAD DE BOGOTÁ ●

ombiano

cuadernos de cine colombiano

- ▶ Cine y política: miradas disidentes sobre nuestra realidad
Santiago Trujillo Escobar
- ▶ Todo cine es político
Julián David Correa Restrepo
- ▶ Cine, audiovisual y política: disidencias, transgresiones y resistencias
Luisa Fernanda Ordóñez Ortigón
- ▶ Referencias internacionales en el cine del proyecto educativo y cultural de la República Liberal, 1930-1946
Yamid Galindo Cardona
- ▶ Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional
Isabel Cristina Restrepo Jaramillo
- ▶ Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo
Juan Carlos Arias Herrera
- ▶ Cuatro imágenes de falsos positivos
Claudia Salamanca Sánchez
- ▶ Luchas de representación: notas sobre imagen y política
Camilo Aguilera Toro
- ▶ Conversación al Bordo
Alejandro Jaramillo Hoyos
- ▶ Filmografía y bibliografía
Coordenadas de aproximación a las relaciones entre cine e historia política colombiana
Luisa Fernanda Ordóñez Ortigón

