

Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón

# El archivo audiovisual y la escritura de la historia



COLECCIÓN

becas

# El archivo audiovisual y la escritura de la historia

Luisa Fernanda Ordóñez Ortega



INSTITUTO  
DISTRITAL DE LAS ARTES  
IDARTES



## ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

**Claudia Nayibe López Hernández**

Alcaldesa Mayor de Bogotá

**Nicolás Montero Domínguez**

Secretario de Cultura, Recreación y Deporte

## INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

**Catalina Valencia Tobón**

Directora general

**Liliana Angulo Cortés**

Subdirectora de las Artes

**Leyla Castillo Ballén**

Subdirectora de Formación Artística

**Mauricio Galeano Vargas**

Subdirector de Equipamientos Culturales

**Adriana Cruz Rivera**

Subdirectora Administrativa y Financiera

## CINEMATECA DE BOGOTÁ- GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

**Paula Villegas Hincapié**

Gerente de Artes Audiovisuales

**Angélica Clavijo Ortiz**

Líder Misional

**Catalina Posada Pacheco**

Publicaciones Cinemateca

**Diana Patiño Martínez**

**Milena Lucía Arévalo**

Fomento y participación

## EL ARCHIVO AUDIOVISUAL Y LA ESCRITURA DE LA HISTORIA

### OFICINA DE COMUNICACIONES

**Yinna Alexandra Muñoz**

Asesora de Comunicaciones

**María Barbarita Gómez**

Coordinación editorial

**Alejandra Castellanos Meneses**

Corrección de estilo

**Neftalí Vanegas**

**Juan Sebastián Moyano**

Diseño de la colección

**Ángel David Reyes Durán**

Diagramación interior y cubierta

### Imágenes de la cubierta

Cubierta: Fotografía de Adelaida Trujillo - Escombros de la bomba del DAS, 1989, Citurna Producciones (codirectora con Patricia Castaño de "Seguimos adelante" [Nothing Will Stop Us] - @1990 Citurna - BBC Everyman - Colección Citurna Memoria).

Contracubierta: Barras de color SMPTE. Diseño: Brayan Palma

### Imágenes del interior:

Adelaida Trujillo, Angus Gibson, archivo familiar Héctor Abad Gómez, archivo RTVC-Sígnal Memoria, archivo Señal Memoria, Citurna Producciones, Memoria Política M-19, Héctor Abad Gómez, Miguel Salazar, producción de *La ley del monte, Seguimos adelante, Las otras guerras de la coca*, Patricia Ayala, Simón Hernández, *The Public Domain Review*, YouTube

### Pixelar SAS

Impresión

ISBN IMPRESO: 978-958-5595-58-3

ISBN DIGITAL: 978-958-5595-57-6

© Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón

© Instituto Distrital de las Artes (Idartes)

Diciembre de 2020

### INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES (IDARTES)

Carrera 8 n.º 15-46

Bogotá, Colombia

Conmutador: (571) 379 5750

Síguenos: [www.idartes.gov.co](http://www.idartes.gov.co)

### CINEMATECA DE BOGOTÁ-GERENCIA DE ARTES AUDIOVISUALES

Carrera 3 n.º 19-10. Bogotá, Colombia

Conmutador: (+571) 379 5750 ext. 3400-3410

[infocinemateca@idartes.gov.co](mailto:infocinemateca@idartes.gov.co)

[www.cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co](http://www.cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co)

[www.cinematecadebogota.gov.co](http://www.cinematecadebogota.gov.co)

Facebook: Cinemateca de Bogotá

Twitter: @cinematecabta

Instagram: @cinematecabta

El contenido de este libro es responsabilidad exclusiva del autor y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (IDARTES).  
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](mailto:infocinemateca@idartes.gov.co), [cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co](mailto:cinematecaenlaciudad@idartes.gov.co)

El archivo audiovisual y la escritura de la historia / Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón.

Bogotá: Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales; IDARTES, 2020

122 p. : fotografías blanco y negro, color ; 24 cm. -- (Colección becas)

Incluye bibliografía, archivos consultados, filmografía y videografía.

ISBN impreso: 978-958-5595-58-3

ISBN digital: 978-958-5595-57-6

1. Archivos audiovisuales - Colombia

2. Memoria colectiva - Colombia

3. Preservación audiovisual - Colombia

4. Conflicto armado - Colombia - 1980-1990

5. Materiales de archivo - Reutilización

6. Fuentes de información histórica

CDD 791.4309861 ed. 21



**Alcaldía Mayor de Bogotá  
Instituto Distrital  
de las Artes-Idartes  
Cinemateca de Bogotá  
Convocatoria de Artes  
Audiovisuales 2018  
Programa Distrital  
de Estímulos  
Beca de Investigación  
sobre la Imagen en  
Movimiento en Colombia**



**COLECCIÓN  
becas**



*A Pablo, que lo es todo.  
A Mamá y Papá,  
y a Juan, todo mi corazón.*



# Contenido

- 9** Movimientos de la memoria
- 13** Agradecimientos
- 17** Introducción  
El archivo audiovisual y la escritura de la historia
- 31** Capítulo 1  
El archivo audiovisual: amplitudes y estrecheces
- 32** Archivo/historia/audiovisual/digital
- 41** Historia del cine/escritura de la historia/documental y archivo
- 48** Archivo, medios y memoria
- 51** Producción académica sobre producción audiovisual y archivo en el contexto colombiano
- 61** Capítulo 2  
El acceso a los archivos del conflicto en la década de los ochenta
- 73** Los archivos del M-19
- 75** 6 y 7 de noviembre de 1985
- 81** De la guerra a la paz a la guerra a la paz...: diálogos, traiciones y desmovilizaciones
- 86** De la Guerra Fría a la guerra contra las drogas



- 92** Periodismo, documental e historia: el caso de Citurna Producciones
- 99** 1989: aprender el miedo
- 103** **Capítulo 3**  
**La producción audiovisual como fuente secundaria**
- 103** Preludio: Bogotá, 9 y 10 de abril de 1948
- 108** La producción audiovisual como fuente secundaria: entre el giro afectivo y el efímero *streaming*
- 112** El documental, el archivo y el afecto
- 126** Las series de televisión, la historia y las pantallas ubicuas
- 133** **Conclusiones**
- 139** **Bibliografía**





A stylized, light gray silhouette of a tree with a thick trunk and a dense canopy of leaves, positioned on the left side of the page.

# Movimientos de la memoria

**Catalina Valencia Tobón**

**Directora General**  
IDARTES

**Paula Villegas Hincapié**

**Gerente de Artes Audiovisuales**  
IDARTES

NUNCA COMO HOY LA REALIDAD ha sido registrada cotidianamente por tantos puntos de vista a través del audiovisual. El acceso del público a las herramientas diseñadas para su registro —que hoy caben en un bolsillo, o en la palma de la mano—, así como a las diversas plataformas digitales presentes en el ciberespacio que permiten su difusión, han multiplicado exponencialmente las fuentes que permitirían a los ciudadanos de un lejano futuro entender quiénes somos los colombianos. Tal entendimiento, posible gracias al paso del tiempo y al análisis, podrá evidenciar diferentes cuestiones: el qué, el cómo o el cuándo de determinados sucesos o procesos sociales, o también, entre otras cosas, el hecho de que algunas pautas ideológicas, menos numerosas que la cantidad de registros, fueron quienes los guiaron.

Como ciudadanos del presente, una mirada a los registros audiovisuales que nos antecedieron, además de brindarnos conocimiento sobre quienes fuimos y sus posibles causas, nos genera la pregunta sobre cómo los investigadores deben acercarse al material audiovisual como fuente primaria viva, en la medida en que el texto y los subtextos de cada registro tendrían la característica de la perennidad, si no fuera porque lo aparentemente estático de su discurso deja de serlo según el contexto histórico en el que sean leídos.

De manera que, aun tratándose del registro de eventos muy antiguos, su lectura actual puede ser capaz de reconfigurar no solamente la comprensión que como colectivo podamos tener de esos eventos, sino también lo que entendemos de nuestro presente.

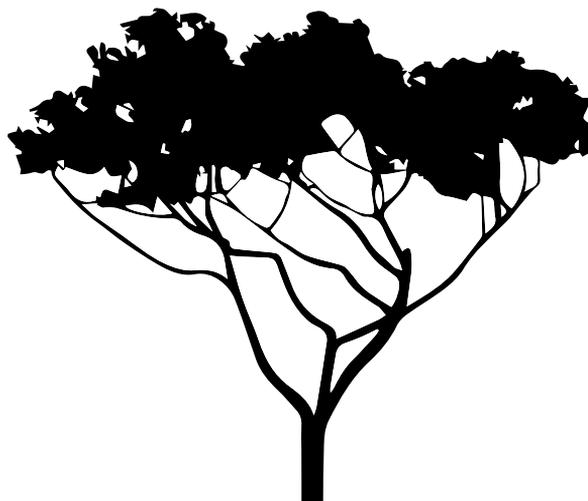
Este proceso requiere miradas diversas, capaces de dilucidar las sutilezas de nuestra historia mediante la lectura entre líneas que posibilita la revisión y preservación del archivo audiovisual. En el año 2018, Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón fue ganadora de la Beca de Investigación sobre la Imagen en Movimiento en Colombia, otorgada a través del Portafolio Distrital de Estímulos del Instituto Distrital de las Artes - Idartes y la Cinemateca de Bogotá. Su trabajo, fiel a los lineamientos de la beca, aborda desde la transdisciplinariedad una problemática de la imagen en movimiento en Colombia, cuya pertinencia en el actual contexto social, comunicativo y tecnológico es indiscutible. Nos aproxima, como ella lo indica en su introducción, “al lugar que el archivo audiovisual ocupa en la escritura del conflicto armado en Colombia en las últimas cuatro décadas”, y nos acerca a la idea que mencionábamos; el audiovisual, por antiguo que sea y además de los hechos que pretendió registrar, continúa escribiendo y reescribiendo la historia, partiendo además de dos aspectos característicos en el desarrollo del campo audiovisual: uno, la paulatina portabilidad de sus herramientas que ha permitido que, por ejemplo, en el campo noticioso la imagen de los sucesos sea cada vez más cercana al tiempo y al espacio en el que ocurren los hechos; y, dos, el acceso del público a dichas herramientas, el cual deriva en la inmediatez de la noticia y en la presencia de un punto de vista diferente al de las clases que podían tener, por ejemplo, cámaras cinematográficas. Tal “democratización” del acceso a las herramientas de registro también aporta un carácter efímero a la imagen, dada la continua y numerosa superposición de noticias y de clips audiovisuales.

En la primera parte de su texto, Luisa Fernanda Ordóñez Ortegón explora los diversos acercamientos conceptuales y metodológicos relacionados con el archivo audiovisual y su valor como documento histórico a nivel mundial, acercándose paulatinamente al caso colombiano, para así, en la segunda parte, aterrizar estos conceptos en la década de los ochenta en Colombia, en la que se pregunta también por las formas en que el archivo audiovisual ha servido para presentar, leer o reinterpretar los eventos más significativos del conflicto interno colombiano, como la toma del Palacio de Justicia, el proceso de paz con el M-19 y el paso de la Guerra Fría a la lucha contra el narcotráfico, en

donde ocupa un lugar destacado para nuestra historia el asesinato de Luis Carlos Galán. Finalmente, la autora indaga sobre cómo el archivo audiovisual ha sido utilizado como fuente secundaria en documentales y series de televisión recientes, mostrando cómo es posible crear nuevas lecturas al recurrir, por ejemplo, al afecto, o al sesgar interpretaciones, según la ideología de quien realiza o financia los referidos productos audiovisuales. Esta idea da paso a un cuestionamiento sobre la dimensión ética del archivo y el uso del registro audiovisual histórico en un contexto en el que la colección de registros no compete solamente a instituciones oficiales, sino también a entes privados e incluso a los ciudadanos interesados, garantizándose un mayor acceso del público a tales registros. Por ello, es importante que estos acercamientos investigativos partan de la premisa de que la comprensión de la realidad actual, como refiere la autora dentro de su texto, está atravesada por el uso mediático de los registros audiovisuales y que esto implica que ellos, a su vez, no son ajenos a las preconcepciones de quienes los realizaron.

Las formas en las que son presentados víctimas y victimarios, la brevedad o la extensión de determinadas noticias, la omisión o reiteración de ciertos hechos, todo ello da cuenta de intenciones cuya lectura también es necesaria para la comprensión del espíritu de una época en la que el desarrollo tecnológico nos convierte en testigos de hechos históricos, sin ni siquiera estar presentes en el lugar de los acontecimientos, dado el carácter de inmediatez en la difusión de las noticias.

El registro audiovisual, entendido como fuente primaria para la construcción de la memoria colectiva, es capaz de generar nuevas interpretaciones y lecturas de las diferentes épocas que refleja y del contexto histórico en el que son interpretados. La historia no solamente continúa escribiéndose, también continúa grabándose y editándose. Es inevitable; la imagen y su mensaje continuarán en movimiento a lo largo del tiempo.





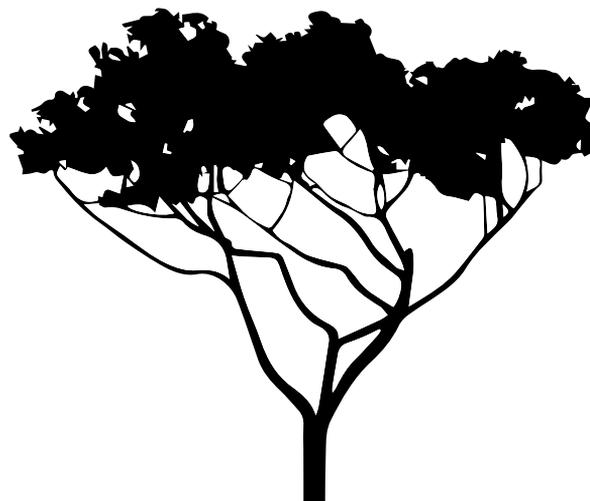
# Agradecimientos

ESTE LIBRO ES LA CULMINACIÓN de una etapa en mi formación académica y profesional en la que los archivos audiovisuales se convirtieron en mi tiempo, pensamiento y afectos. He encontrado grandes amigos y colegas en este trayecto, a quienes quisiera agradecer su confianza en mi trabajo, a todos aquellos que en alguna etapa de mi breve trayectoria han apoyado mis ideas e iniciativas, que hoy culminan en la producción de este escrito.

La idea de escribir un texto a propósito de las relaciones entre *El archivo audiovisual y la escritura de la historia* surgió principalmente por la inquietud personal que, como historiadora, he tenido desde que ejerzo la profesión: la escasez de textos analíticos e historiográficos donde la imagen en movimiento tenga un tratamiento como fuente primaria. Esto coincidió con el inicio de mi trabajo como coordinadora del proceso de preservación del archivo de Luis Ospina en 2010. En adelante, la mayoría de mi producción académica giró en torno a la pregunta por el valor de las fuentes audiovisuales en la comprensión de la historia de Colombia, sus usos y posibles plataformas de divulgación. El trabajo en este y otros archivos, como el de Eduardo Carvajal y Señal Memoria, me permitieron entender a fondo la necesidad de la existencia de un vínculo que no debería romperse: el de la preservación con la investigación sobre patrimonio audiovisual, que no solo implica la indagación

por los impactos de la política pública o el análisis de las producciones como obras terminadas, sino que se remite al inmenso aporte que los procesos de preservación pueden tener en la escritura e interpretación de la historia, remota o reciente, donde las imágenes en movimiento han tenido un papel protagónico.

Para el desarrollo de la investigación conté con el apoyo incondicional de Adelaida Trujillo, de Citura Producciones, y de Martha Helena Restrepo, quien para el momento de la culminación de mi investigación era la directora del archivo de Caracol Televisión. Agradezco también a Miguel Salazar, Ana Cristina Navarro, Arjaid Artunduaga, a la Cinemateca de Bogotá y a Señal Memoria. También a Ana Teresa Arciniegas, quien me acompañó como tutora del proyecto, por su solidaridad y paciencia.





A stylized, light gray silhouette of a tree with a thick trunk and a dense canopy of leaves, positioned on the left side of the page. The tree's branches extend towards the center, partially overlapping the title area.

# Introducción

## El archivo audiovisual y la escritura de la historia

DURANTE EL TIEMPO QUE ESTUVE escribiendo este libro, decenas de imágenes en movimiento y sonidos grabados en celulares circularon a través de las redes sociales provocando indignaciones generalizadas en los ciudadanos digitales: el cinismo del exfiscal Néstor Humberto Martínez aceptando hechos de corrupción en un registro sonoro; Gustavo Petro en un video recibiendo dinero en una bolsa plástica; la desesperación del hijo de la líder social María del Pilar Hurtado al contemplar el cadáver de su madre, entre otros tantos que hoy es difícil recordarlos. No es gratuito que estos registros hayan causado tal revuelo en la opinión pública: han servido para alterar la percepción general sobre la cada vez menor credibilidad de los ciudadanos en las instituciones del Estado y en líderes políticos, y han sido utilizados por uno u otro extremo de la confrontación ideológica (:?) que caracteriza nuestra coyuntura política reciente como armas de ataque y respuesta.

Sin embargo, lo que más consterna de estos registros es que, una vez cumplido su propósito de causar indignación generalizada y convertirse en tendencia en redes, su valor como imagen, síntoma de nuestra historia en tiempo presente, desaparece una vez que una nueva ola de indignación por algún otro hecho dramático lo reemplaza. No tenemos tiempo para asimilar el impacto de lo que vemos u oímos, de sentirnos testigos de nuestro

propio presente, cuando inmediatamente este está siendo sustituido por otro más fugaz.

En ese océano revuelto de imágenes y sonidos, precisamente, ocurrieron un par de hechos insólitos: el 29 de agosto de 2019, en cabeza de Iván Márquez y Jesús Santrich, las FARC se relanzaron como guerrilla alegando el incumplimiento de los acuerdos por parte del Gobierno, a través de un video que, una vez se hizo público, se volvió viral; un día antes, los noticieros nacionales publicaron una nota en la que la Fiscalía aseguraba que no hubo desaparecidos de la toma del Palacio de Justicia, solo errores en la entrega y reconocimiento de los cuerpos. Esta afirmación contradice la cantidad de videos de los días de la toma, en los que varios de los desaparecidos y/o asesinados allí son registrados saliendo vivos del edificio.

Ante estos hechos de gran importancia, la fugacidad de las imágenes es inevitablemente un foco de ansiedad, si pensamos que en unos años la memoria que se fijará y la historia que se escribirá —o que se narrará de otras maneras no escritas— sobre el país de las primeras décadas del siglo XXI es borrosa e imprecisa. Para escribir la historia reciente del país, la imagen en

✦ **Comunicado de rearme de las FARC.** Publicación del registro completo del comunicado en voz de Iván Márquez, junto con Jesús Santrich, en el que se anuncia el retorno a las armas, 29 de agosto de 2019. Instantánea tomada de la publicación en YouTube. Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=h2zoQcafjIE>



movimiento y el sonido ocupan un papel fundamental, no solo por ser los registros audiovisuales realizados con dispositivos portátiles —hoy el medio predilecto para documentar nuestra vida diaria y realidad circundante—, sino porque todo aquello que nos ocurre alrededor, desde el punto de vista de nuestra historia política y de la amarga vigencia del conflicto armado, tiene una conexión directa con otra instancia del conflicto en el pasado.

La historia de nuestra violencia es una historia fuera de control. Su complejidad ha llevado a que cada quien decida y profese su propia versión de los hechos, y hoy más que nunca estamos en un país de versiones encontradas. No alcanzaría el espacio de un libro para citar las posibles decenas de miles de fuentes escritas a propósito del conflicto armado en Colombia, y mucho menos sería posible enumerar las fuentes primarias que acompañan cada ciclo en el que la violencia se ha desenvuelto de formas inusitadas.

¿En diez años será posible recordar estas imágenes y sonidos como documentos históricos?, ¿será la agencia de estos documentos una condición que trascienda a la interpretación de la historia política del país en el siglo *xxi*?, o más bien, ¿desaparecerán como parte de cortinas de humo que ocultan otros eventos de mayor trascendencia que necesitan más tiempo y distancia para ser estudiados por historiadores?

¿Por qué es importante entender que las fuentes audiovisuales y sonoras son agentes activos en la escritura de la historia? La respuesta involucra un amplio abanico de motivos: desde los usos periodísticos de la misma como prueba de un hecho; pasando por la transformación de la imagen en elemento probatorio utilizado en instancias judiciales hasta que, una vez legitimada o incorporada en la opinión pública, sea interpretada por investigadores de distintas disciplinas como un elemento fundamental para comprender la historia contemporánea del país.

Esto último aún es un capítulo inconcluso en el campo de las ciencias humanas y los estudios sobre imagen en movimiento en Colombia. Si bien la escritura sobre la historia del cine y la historia del arte colombiano han abierto en los últimos años un camino importante en el análisis de obras terminadas relacionadas con la historia de la violencia política en el país desde mediados de los años cincuenta, existe un volumen considerable de imágenes del siglo *xx* que hace parte tanto de la memoria colectiva de los sobrevivientes de la época, como también de lo que podríamos llamar el *álbum* de los sucesos de la historia política del país, sin el que nuestro pasado estaría incompleto: las imágenes producidas para ser emitidas en televisión.



✿ Patricia Castaño en el rodaje de **Seguimos adelante** (Castaño y Trujillo, 1989).  
Cortesía de Citurna Producciones. Fotografía de Adelaida Trujillo.

Este libro es una aproximación al lugar que el archivo audiovisual ocupa en la escritura de la historia del conflicto armado en Colombia en las últimas cuatro décadas. Con la expresión ‘archivo audiovisual’ no me estoy refiriendo a una definición exclusiva o única. De hecho, el concepto de ‘archivo’ ha sido uno de los más discutidos y elaborados por investigadores y teóricos de las ciencias humanas, las artes y las ciencias de la información en años recientes<sup>1</sup>, y como producto de estas discusiones se ha planteado una multiplicidad de

1 Desde la publicación del texto *Mal de archivo: una impresión freudiana* de Jacques Derridá en 1995, son decenas de académicos los que, desde distintas disciplinas, se han apropiado del concepto de ‘archivo’ para hacer sus propias reflexiones sobre la memoria; el archivo como institución, como entidad abstracta en donde se registra la memoria colectiva, o como ejercicio de reconstrucción de historias personales. La discusión del concepto de ‘archivo’ en las ciencias sociales se remonta a la publicación de *La arqueología del saber* de Michel Foucault (1969), y también tiene eco en textos como *Les lieux de mémoire* de Pierre Norá (1992). En el siguiente capítulo del libro se discutirán algunos de los alcances del concepto en la investigación en las ciencias humanas y en la producción artística.

definiciones en función de la diversidad de las disciplinas que se aproximan a él. En nuestro caso, comprenderá la definición del registro audiovisual convertido en documento de archivo y sus usos actuales: la del archivo como institución y los medios para coleccionar y preservar este tipo de material; la del archivo como fuente de producción creativa en el audiovisual reciente; y la del archivo en esta era de plataformas digitales y de intercambio frenético de información.

El vínculo entre estas posibles definiciones de archivo audiovisual y la escritura de la historia reciente del país abarca, por ende, distintas problemáticas. La principal es la del lugar que ocupan las fuentes primarias de origen audiovisual en la comprensión de nuestro pasado reciente, en particular desde la década de los ochenta cuando las tecnologías de video analógico —ya instauradas en la producción audiovisual televisiva desde la década de los cincuenta— se hacen más portátiles y es posible cubrir los hechos insólitos de la violencia en el país de manera más inmediata, para ser transmitidos en noticieros e incluidos en reportajes y documentales periodísticos.

La inquietud por reclamar un lugar para las fuentes audiovisuales en la escritura de la historia del conflicto armado radica en el hecho de que, si bien existen compendios escritos sobre la relación entre medios y violencia<sup>2</sup>, son pocos los que se aproximan al problema del audiovisual como fuente primaria, y no derivada o accesoria a los procesos históricos que documenta. Considero preciso realizar un análisis de la agencia, vigencia y usos de la imagen dentro de la construcción de narrativas históricas que no solo se sientan en el texto escrito, sino que han trascendido a la producción audiovisual, especialmente en documentales y series de televisión. En el caso de la última década es importante comprender cómo un pequeño *boom* de producciones audiovisuales sobre el conflicto armado, en particular a propósito de los sucesos determinantes de los años ochenta, coincidió con la promulgación de leyes y la definición de políticas públicas de fomento al cine, restitución a las víctimas y el acuerdo de paz con las FARC<sup>3</sup>.

2 Una breve relación de estas fuentes se describe en el siguiente apartado del libro.

3 En relación con el objeto principal de esta investigación es importante resaltar la reglamentación emitida por el Ministerio de Cultura a través de la Resolución 3441 de 2017 en la que se oficializa la expresión Patrimonio Audiovisual Colombiano.

- ✦ Tienda en el Remolino del Caguán. Fotografía para la preproducción de **La ley del monte** (Castaño y Trujillo, 1989). Cortesía de Citurna Producciones.



Por consiguiente, otro problema que atañe al presente análisis es el de poder comprender el cine y las series de televisión como probables alternativas para el acceso al conocimiento histórico. El dilema de si ellos presentan o no al público un resultado producto de una operación historiográfica es un tema que se ha debatido copiosamente en la literatura de habla inglesa, pero que en la literatura en español, y en particular en el caso colombiano, se ha centrado en efímeras polémicas sobre la representación de víctimas o victimarios del conflicto como protagonistas de las historias, casi que convirtiéndolo en un asunto moral en el que se demanda escribir una historia de buenos y malos, de vencidos y vencedores. El problema de la representación no es la única posibilidad de lectura, más aún si nos detenemos en los casos particulares de los documentales y series de televisión en los que el material de archivo audiovisual cumple un papel fundamental, pues allí no se representan únicamente personajes, sino que se postulan versiones de la historia y del acontecer nacional en la década de los ochenta y, además, se incluyen relatos personales donde la memoria y el afecto interactúan con el archivo

para cuestionar la manera en que se ha hecho pública la versión sobre los acontecimientos.

Sobre la vida y muerte de Pablo Escobar, la toma del Palacio de Justicia o el asesinato de Luis Carlos Galán, todos asuntos que sin duda son la manifestación viva de la violencia en el país, no se ha dicho la última palabra y, por ende, sobre ellos mismos se sigue reescribiendo la historia. Todos ellos tienen una secuencia de imágenes que refuerza o contradice las distintas maneras como se ha interpretado lo que ocurrió. Por ello, es preciso hacer una revisión historiográfica sobre las fuentes y metodologías que desde la historia de los medios pueden posibilitar el análisis en el contexto local; estas funcionan además como elementos clave para los estudios de caso revisados en este libro.

A lo anterior se suma también el análisis acerca de la agencia de las fuentes por fuera de la historia de los medios y dentro de la escritura de la historia política del país. Aspectos como la transición de la Guerra Fría a la guerra contra las drogas, en el caso del impacto de la política exterior estadounidense en nuestro territorio; la consolidación del paramilitarismo; las iniciativas de diálogo hacia la paz y, en un crudo contraste, la aniquilación de cualquier forma de oposición política, fueron registrados o reseñados por las cámaras de noticieros, fuentes oficiales y periodistas independientes.

En la mayoría de los casos que se explorarán en las próximas páginas, estos registros audiovisuales han sido elementos activos en la definición de la historia contemporánea, desempeñan un papel determinante en la búsqueda de la verdad —la mayoría de las veces, como producto de una investigación periodística—, y lo han sido también como evidencia en la búsqueda por la justicia.

Postular todas las afirmaciones previas es factible gracias a que hoy existe la posibilidad de acceso y la gestión de las colecciones que contienen esta información. Seguramente, hace una década, acceder a las fuentes que hacen parte de este libro era una opción improbable. La preservación audiovisual en el país, transformada en política pública hace poco más de 15 años, ha sido una condición básica para poder utilizar, consultar y reactivar estas fuentes, ahora digitalizadas y almacenadas en distintos repositorios.

No todos los esfuerzos por recuperar esta memoria son oficiales: archivos independientes y privados y, en algunos casos, usuarios anónimos de plataformas de uso masivo como YouTube han decidido compilar y publicar

📌 **Asesinato de Luis Carlos Galán** (Asmodeo XIII, 2009). Captura de pantalla de YouTube con el cubrimiento noticioso del atentado a Luis Carlos Galán Sarmiento. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=SZMdYzFJNhE>



distintas piezas del rompecabezas de fuentes que documentan la historia reciente del conflicto armado en el país. Ello demuestra que la posibilidad de reescribir la historia no la tienen únicamente los investigadores en ciencias sociales: el archivista aquí tiene un papel determinante, pues es a partir de la selección, curaduría y descripción de los documentos que se hace posible acceder a estos materiales.

En efecto, la idea de archivo, archivista y su relación estrecha con la historia y con la memoria rebasa hoy los límites de las instituciones y del Estado, y por ende también deja abierta la respuesta a la incógnita de quién tiene el poder sobre la organización y la reflexión sobre qué es conocimiento histórico. El enfoque poscustodial, discutido en la literatura académica en relación con los archivos desde la década de los ochenta, parte de la aceptación de la imposibilidad de las instituciones de la memoria de ser las únicas custodias de la información que la sociedad produce, y propone la gestión de los documentos desde sus mismas comunidades productoras. Así, a la idea modernista de coleccionar ordenadamente series de documentos que reposan en instituciones oficiales que pertenecen a la burocracia estatal, se

contrapone la gestión de la información autónomamente por parte de los individuos u organizaciones que la producen.

Al enfoque poscustodial se suma nuestra condición actual de ciudadanía digital. Contamos con acceso ilimitado a grandes volúmenes de información, lo que nos permite acceder al conocimiento de todas las maneras posibles, interpretarlo a nuestro gusto, apropiarnos y producir los relatos que consideremos loables.

[Hasta hoy], hemos sido testigos de la redefinición revolucionaria de los archivos a través de la digitalización y la interacción en línea. La digitalización y el intercambio de grandes cantidades de documentos de archivos puede, cuando se realiza sin ninguna reflexión particular, convertirse en un fin pseudodemocrático en sí mismo, resultando en una sobrecarga de material disponible en línea. (Decolonizing Archives, 2016)

Para el asunto que nos compete, la digitalización plantea un reto adicional al del exceso de información: el de asegurar el justo valor ontológico para los documentos audiovisuales de valor histórico o de carácter patrimonial, dentro de las toneladas de datos a las que nos enfrentamos diariamente.

La digitalización significa que las películas y la televisión se han convertido en datos más que en textos. Sus usos potenciales no están más o menos determinados por sus orígenes. ¿Cómo impacta esto a los procesos de investigación y escritura de la historia? Cuando las imágenes se convierten en datos, pueden ser usadas más allá de los confines de la industria del entretenimiento [...]. Entonces, la historia es necesaria para restablecer la naturaleza intrínseca de los datos utilizados. La historia reafirma los metadatos que le dan sentido a los datos asegurando sus orígenes y limitaciones. (Mee y Walker, 2019, p. 20)

Con todo lo anterior, *El archivo audiovisual y la escritura de la historia* es un compendio de ensayos en donde se desarrollan estas problemáticas con un fin último: el de explorar el valor intrínseco de las imágenes en movimiento como fuentes de conocimiento histórico. Más allá de sus usos periodísticos o de las interpretaciones críticas sobre lo que representan, este estudio está motivado por la necesidad de expandir las coordenadas metodológicas con las que se estudian estas fuentes. Por ende, en vez de detenerme en la historiografía de los estudios sobre cine colombiano —muchos producidos en el

campo de la crítica cinematográfica o los estudios culturales—, se revisarán los aportes de disciplinas como la archivística; las relaciones entre cine, televisión e historia —donde la mayoría de las fuentes encontradas son producción académica norteamericana o inglesa—; la arqueología de los medios; la teoría de la historia y el giro afectivo dentro de las ciencias humanas.

No es mi propósito escribir una historia del conflicto armado en los años ochenta. La elección de esta década y este tema como estudio de caso obedece a distintas motivaciones: afectiva, pues nací y crecí en esa época de zozobra, con la fortuna de no vivir la violencia de manera directa, pero sí de ser testigo consciente de lo que sucedía en el país a través de la radio y la televisión; intelectual, en tanto como historiadora me he encontrado con una resistencia dentro del gremio de los historiadores a producir investigaciones en donde las fuentes distintas a las escritas sean protagonistas; y profesional, ya que como archivera audiovisual he encontrado el valor fundamental que estos medios, contenedores de historia y ligados inevitablemente a la tecnología, tienen para controvertir las maneras en que reconocemos ese pasado convulso el día de hoy.

Son varios los factores que hacen de la década de los ochenta un interesante laboratorio de estudio. El primero está relacionado con la Ley de Víctimas (1448 de 2011), en la que la elección del año 1985 como fecha inicial para la reclamación por hechos victimizantes asignó un estatus tanto histórico como jurídico a los documentos producidos en la época, cuyo contenido puede tener carácter probatorio en procesos judiciales, y cuya identificación puede ser clave para las labores actuales de la Comisión de Esclarecimiento de la Verdad. El segundo tiene que ver con el rol que desempeñó la televisión (y los medios en general) en la comprensión de una realidad apabullante por parte de los ciudadanos colombianos, testigos y espectadores directos de una guerra absurda en la que se alternaba la tragedia con las ilusiones de sellar pactos de paz con los grupos insurgentes. En este aspecto, la identificación de colecciones audiovisuales que relatan esta historia está directamente ligada a la posibilidad de escribir una versión más completa sobre la situación de violencia política en el país en los años ochenta.

Para este escrito he consultado literatura de distintas disciplinas con el fin de explorar los diferentes recursos de análisis que tienen estas fuentes. Más que retomar la producción académica sobre la historia del conflicto armado, o compilar aquello escrito en los estudios sobre cine colombiano respecto a las relaciones entre cine y violencia, pretendo indagar otras potenciales



🌸 Tito Lombana en Europa, fotografía para la película **The Smiling Lombana** (Abad, 2018).  
Cortesía de Miguel Salazar.

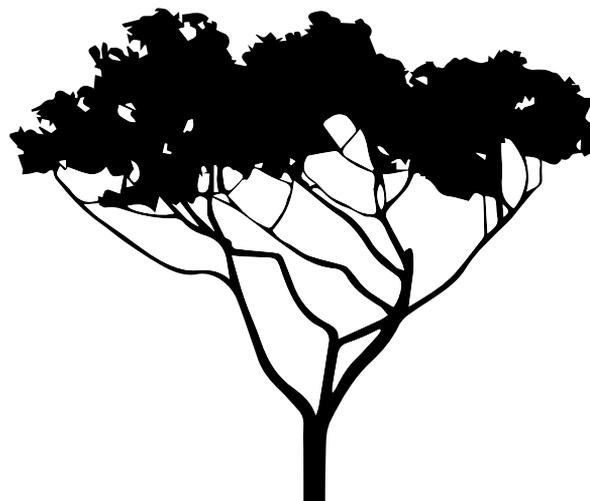
opciones de revisar el pasado, pues “identificar y autorizar el pasado como pasado requiere de una matriz interpretativa, es decir, una mirada y un oído calibrados, en una serie de conceptos y presupuestos que permitan aprehender una inmensa variedad de experiencias y articularlas en un *corpus*” (Castillejo, 2014, p. 45).

De allí que el concepto y el lugar (material e inmaterial) que conduce este libro sea el archivo. Sin el acceso a las colecciones de material digitalizado de soportes analógicos, escribir este texto sería imposible: la Biblioteca Nacional custodia la colección Memoria Política del M-19; la Cinemateca de Bogotá alberga los archivos del periodista Jorge Enrique Pulido; Caracol Televisión cuenta con un vasto corpus de documentos de la época, al igual que Señal Memoria y la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano; Citurna, una productora independiente creada en los años ochenta, cuyo trabajo resultó en una serie de documentales periodísticos para cadenas de televisión europeas, también cuenta con gran parte de su archivo digitalizado. En plataformas virtuales como AP Archives y YouTube fue posible consultar fuentes inéditas

de productores internacionales o de usuarios anónimos que han coleccionado documentos que se consideran perdidos en archivos institucionales<sup>4</sup>. Igualmente, sin el archivo sería imposible la producción de documentales como **Carta a una sombra** (Salazar y Abad, 2015) o **The Smiling Lombana** (Abad, 2018), y la producción de series de televisión como **Escobar, el patrón del mal** (Caracol Televisión, 2012) o **Narcos: Colombia** (Netflix, 2015). En estos casos, el archivo sobrepasa el rol de pieza ilustrativa de un suceso, pues se incluye en las producciones como lugar de activación de la memoria y el afecto, y actúa como un recurso fundamental dentro del relato que se postula.

El libro está dividido en cinco capítulos: en el primero se exploran algunos recursos teóricos de las ciencias humanas, las artes, la archivística y los estudios de los medios (*media studies*) que permiten definir a los registros audiovisuales como documentos y fuentes de conocimiento histórico. A continuación, se realiza un análisis de las colecciones audiovisuales que documentan la historia del país en la década de los ochenta desde el punto de vista de su acceso, uso y posibilidades de enunciación dentro de la escritura de la historia política de Colombia. El tercer capítulo se concentra en las producciones audiovisuales recientes que han utilizado el material de archivo como herramienta clave para controvertir o presentar de otra manera los modos en que se han comprendido los hechos definitivos de la década de los ochenta; allí me detengo en el estudio del vínculo posible entre la historia de los medios y la historia política del país. Por último, volveremos a la reflexión sobre el archivo y la escritura de la historia, para discutir conceptos como ‘autoridad’, ‘autenticidad’, y los dilemas éticos y morales de escribir la historia del presente con las huellas audiovisuales del pasado, en una época como la actual, en la que la digitalización, las plataformas virtuales y las redes sociales organizan y modifican nuestro comportamiento y nuestra manera de retornar al pasado.

4 De acuerdo con Martha Elena Restrepo, directora del Archivo Caracol hasta febrero de 2020, y a quien entrevisté en el marco de la investigación, el cubrimiento completo de la noticia del atentado a Luis Carlos Galán, perteneciente al archivo del Noticiero Nacional, no se encuentra en los registros que hoy reposan en el Archivo Caracol. Es probable que el registro completo esté en los archivos de la Autoridad Nacional de Televisión (ANTV), pero hasta el momento no se tiene noticia de ello. El fragmento más largo es un registro subido por un usuario anónimo a YouTube, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=SZMdY2FJNhE&t=280s>







# Capítulo 1

## El archivo audiovisual: amplitudes y estrecheces

¿QUÉ TIENEN QUE DECIR LAS imágenes en movimiento sobre nuestro pasado e historia reciente? ¿Qué hace que un registro audiovisual se transforme en documento para la historia? ¿Podemos en algún momento aducir que la historia se puede *escribir* con imágenes y sonidos? La respuesta a estas preguntas está íntimamente ligada a la comprensión de la naturaleza intrínseca de los registros audiovisuales y sonoros como posibles fuentes primarias para entender los procesos históricos propios de nuestros tiempos, pues no es solamente el contenido de lo que vemos y oímos aquello que documenta un suceso o lo resignifica: también son las tecnologías de producción y reproducción de estas fuentes las que condicionan su recepción y su vigencia en el tiempo. Aquí, nuestra comprensión del archivo como institución o como registro —material o inmaterial— utilizado en distintos contextos es definitivo. Hoy la historia se construye a partir de las maneras en que un registro se vuelve documento, un contenido se vuelve información codificada, una secuencia de imágenes es reutilizada y circula en múltiples plataformas digitales. Considerar un registro audiovisual como fuente de conocimiento histórico implica, entonces, valorar aquello que documenta —su contenido—, pero también aquello que hace posible que la fuente exista —donde se custodia, quién y cómo lo hace—, y aquello que permite que el tiempo contenido allí,

como con ninguna otra fuente, pueda reproducirse a través del acceso a la tecnología con la que el tiempo se captura.

El objetivo de este capítulo es ampliar los alcances de la reflexión sobre la relación entre archivos, imagen e historia, hacia la construcción de un corpus metodológico que incluya distintas herramientas que permitan entenderla como fuente primaria, como operación historiográfica y/o como enunciado de procesos de cambio en el transcurrir de la historia reciente. Para ello, se explorarán las posibles conexiones entre la imagen en movimiento y las distintas corrientes disciplinares que permiten entenderla más allá de la pregunta por su significado semántico o de la demanda por la precisión en la representación o cubrimiento de un suceso.

A partir de un acercamiento a la literatura académica, quisiera postular algunas posibles conexiones entre la imagen y el archivo; la escritura de la historia, su relación con los medios y la memoria; la amplitud y límites del concepto de 'archivo' en su relación con la imagen en movimiento; y, finalmente, el problema de escribir la historia a partir de las imágenes en movimiento.

Para la mayoría de los casos referenciados, sobre todo los que exploran las relaciones entre imagen en movimiento y escritura de la historia, la literatura encontrada está predominantemente escrita en inglés, por lo que he traducido estas referencias directamente de las fuentes secundarias.

## **Archivo/historia/audiovisual/digital**

En la escritura de la historia, los documentos de archivo representan el eje conductor de la narración construida: son la evidencia y la materialización de la intuición que nos acompañan desde el momento en que formulamos un problema de investigación. En el encuentro con el archivo, el historiador reactiva la materialidad y los contenidos de un registro, postulando una hipótesis sobre el pasado que solo ha logrado tener sentido con el tiempo y con el hallazgo de un documento. En el encuentro con el archivo, un realizador audiovisual identifica la posibilidad de generar un vínculo afectivo con el espectador, de demostrar que un hecho tuvo lugar, de controvertir o afirmar una versión de la historia seleccionando una secuencia de imágenes cuyo vínculo con lo real podría ser innegable.

Pocos conceptos como el de ‘archivo’ han tenido tantas transformaciones en las artes, las humanidades y la vida cotidiana en las últimas décadas. Desde la apertura epistemológica provocada por Michel Foucault (1969), Pierre Norá (1984) y Jacques Derridá (1995), el término dejó de relacionarse exclusivamente con un repositorio inerte de documentos y su análisis abrió la posibilidad de múltiples lecturas desde su relación con el poder y con el proyecto de Estado-nación; la memoria y el olvido; los tránsitos entre lo público y lo privado; y el afecto. Hoy, “en el discurso cultural, en el mundo artístico y en el activismo político el término ‘archivo’ se ha convertido sobre todo en una metáfora generalizada para distintos tipos de colecciones de huellas del pasado” (Ernst, 2016, p. 10).

En la dificultad de definir los límites conceptuales del archivo está la certeza de que este concepto no tiene una sola interpretación, y no está ligado exclusivamente a la institucionalidad. Al contrario, en el entorno actual, en donde predomina la cultura digital, procesos como el de la digitalización y el acceso abierto han permitido que la custodia y las posibilidades de contextualizar o recontextualizar los materiales archivísticos estén en manos de cualquier usuario. En este escenario, las relaciones entre archivo, escritura de la historia y usos de la imagen están en constante redefinición. Estamos, indudablemente, en un momento de ruptura epistemológica, donde la exclusividad de la producción del conocimiento ya no reposa en la academia o en las instituciones gestoras de la memoria y del patrimonio colectivo, y donde la producción audiovisual con material de archivo no es de dominio exclusivo de periodistas o realizadores.

La condición de *lo digital* ha dejado de ser novedosa: se ha convertido en el primer condicionante de nuestro actuar y por ello altera constantemente nuestros conceptos de ‘historia’, ‘memoria’ y ‘presente’. El archivo, sea bien el repositorio, el objeto digital o nuestra conexión afectiva con el pasado, está predominantemente condicionado por nuestra interacción con la pantalla. En este sentido, la digitalización plantea un reto adicional al del exceso de información: el de asegurar el justo valor ontológico para los documentos audiovisuales de carácter histórico dentro de las toneladas de datos a las que nos enfrentamos diariamente. Y esto no ocurre únicamente a partir del análisis del contexto de producción de las imágenes, sino de los lugares y personas que se apropian de ellas, de cómo circulan, se nombran y describen como información significativa.

En este orden de ideas, el archivo, la pantalla y la redefinición del vínculo entre la imagen y la realidad son aspectos que están en el centro del debate sobre cómo producir conocimiento histórico a partir de la imagen en movimiento. En contraste con la moderna tradición de reducir la producción académica al texto escrito, nos encontramos con un entorno mediado por la conectividad y la pantalla que no es un simple aditamento tecnológico, sino el recurso con el que accedemos a la información, no solo con nuestros ojos, sino con nuestro cuerpo. Las reflexiones en torno al audiovisual se producen desde entornos multimediales, y ya no son las instituciones custodias del patrimonio las únicas encargadas de clasificar, divulgar y almacenar el conocimiento.

El archivo audiovisual, sea el objeto digital, el entorno de donde lo apropiamos o la plataforma desde donde lo reutilizamos o publicamos, está alterando constantemente nuestra interpretación de la relación de la imagen

✿ El telefonoscopio (1879). Nota de prensa para el *Punch Almanack*. Un aparato nunca construido con un uso actual: las videollamadas. Fuente: *The Public Domain Review*. La imagen hace parte del dominio público.



con lo real, nuestra noción del tiempo y, por ende, los lazos entre presente y pasado. En el mundo analógico, la producción audiovisual era, en la mayoría de los casos, prueba fehaciente de un acontecimiento: se imprimía en una fotografía, se emitía por televisión, se proyectaba en una sala de cine. Era un producto terminado que se almacenaba en una bóveda o en los anaqueles del olvido, pocas veces rescatado para ser reactivado. El acceso a películas, videos o fotografías era básicamente restringido, y el contacto con la reproducción del material era una situación de riesgo para la supervivencia del mismo. Hoy, el acceso a obras completas es exponencialmente más sencillo, pues estamos en la era del *streaming* y de la piratería. No es aún comparable el caso del acceso a material de origen analógico que contiene obras huérfanas, material sin editar o fuentes televisivas. En nuestro contexto, muy poco de este material ha sido digitalizado; muchos de los registros de este orden que han sobrevivido fueron conocidos solo cuando se emitieron, y frente al cine las historias de la radio y la televisión son mucho más escasas y difíciles de documentar. Sin embargo, es posible encontrarnos en distintas plataformas digitales con material de esta índole sin contexto o descripción, dejando al azar y al conocimiento de unos pocos vinculados con las fuentes el reconocimiento, la contextualización y su lectura.

Actualmente, el uso del archivo audiovisual no se limita únicamente a su inserción dentro del ejercicio de montaje de crónicas periodísticas o documentales que utilizan documentos de archivo. En el acceso digital a productos audiovisuales digitales o digitalizados, cada usuario que se apropie de los contenidos puede presentar su propia versión de la historia. Además de que la marea de información a la que es posible acceder pocas veces está mediada por los límites del archivo como institución, “el pasado está rutinariamente siendo remezclado, reimaginado, reescrito y reapropiado de maneras poderosas y excéntricas, a menudo por individuos —*fans, geeks, hackers*, adolescentes y artistas— que no necesariamente se ven a sí mismos comprometidos en el discurso de la historia” (Anderson, 2011, p. 79).

Detrás de todo el escenario de cambios radicales a propósito de cómo entendemos y nos apropiamos de la imagen en movimiento —digital o digitalizada—, subyace una condición inevitable e irreversible: la materialidad del objeto de estudio se ha diluido. Hoy es complejo hablar de cine, televisión o video como formatos y formas independientes cuando todo está mediado por pantallas predominantemente portátiles. Este aspecto condiciona tanto la labor del archivista como la del historiador, pues la naturaleza de los registros



cambia tanto que es difícil poder asignarles el estatus de documentos, mucho más complejo vincularlos con un hecho histórico sin dudar de su origen. De acuerdo con Giovanna Fossatti:

Desde una perspectiva realista la pregunta ontológica es fundamental en un tiempo en el que el modo digital de reproducción está reemplazando el modo fotoquímico. Una vez la imagen fotográfica se transcodifica a dígitos, se puede argumentar que pierde su correspondencia con lo real. (Fossatti, 2009, p. 112)

¿Qué es la imagen hoy, cómo su producción y preservación afectan o modifican los modos en que accedemos o en que escribimos la historia? En este punto es clave preguntarse cómo desde el acceso actual a la información digital audiovisual conocemos la historia de los medios, la historia política o la historia de la cultura en nuestro objeto de investigación. Si postulamos que la comprensión de la historia del siglo xx estaría incompleta sin conocer las fuentes audiovisuales, ¿no sería una aproximación limitada centrarnos únicamente en su análisis de contenido?, ¿no influiría en nuestro análisis, además, obtener información sobre sus condiciones de producción, las tecnologías que hicieron posible su registro y almacenamiento, las políticas que permitieron que el archivo se custodiara o que desapareciera? Frente a estas preguntas, campos como los estudios de cine (*film studies*) y los estudios sobre los medios (*media studies*) no han explorado lo suficiente, precisamente por su insistencia en el análisis crítico, semántico o semiótico de los contenidos audiovisuales. Sin embargo, una opción disciplinar emergente ha sido la arqueología de los medios:

Un marco de investigación que parte de la consideración de los fundamentos culturales de los artefactos y la tecnología (Zielinski, 1999) y permite la construcción de historias alternativas de aquellos medios suprimidos, rechazados u olvidados, tomando en consideración aquellos caminos sin salida, “perdedores”, aquellas invenciones que nunca llegaron a conformarse como un producto material (Huhtamo y Parikka, 2011) o aquellas investigaciones nunca legitimadas pero que, siendo revisitadas, adquieren nueva significación. (Alsina y Rodríguez, 2018, p. 2)

La arqueología de los medios es un área del conocimiento que aún no completa las tres décadas de vigencia, pero que puede ser un aporte significativo

para comprender la importancia de la conversión de los registros audiovisuales en documentos; del archivo en la selección y omisión de piezas significativas del pasado; y de las tecnologías de producción en las maneras en las que como espectadores, inicialmente, y luego como usuarios hemos accedido al conocimiento histórico, hemos reconocido nuestro presente y lo hemos podido vincular con nuestro pasado en imágenes en movimiento.

La arqueología de los medios se ha servido del estudio de la materialidad de los artefactos que producen los medios a partir de su propia lectura y adopción del concepto de 'arqueología' propuesto por Michel Foucault en los años sesenta. "La arqueología aquí significa cavar en las razones de fondo por las cuales cierto objeto, postulado, discurso o, por ejemplo, en nuestro caso, aparato mediático o hábito de uso pudo nacer, ser escogido y sostenerse en una situación cultural" (Parikka, 2012, capítulo 1, sección 1, posición 244). En lo que respecta a esta investigación, la arqueología de los medios permitirá comprender las relaciones entre archivo, producción y acopio de memoria; entre imagen y afecto; explorar la manera en que un registro audiovisual adquiere su estatus como documento, y cómo, dentro de la historia de la producción audiovisual, las tecnologías de video analógico en su formato más portátil hasta entonces (la cámara y el casete de U-matic) permitieron a los espectadores de televisión acercarse a los sucesos del conflicto en la década de los ochenta sin precedentes. Desde entonces, la inmediatez de la noticia y el recrudecimiento de la guerra se convirtieron en esa afirmación, ya gastada, de que como testigos audiovisuales de nuestra violencia nos hemos convertido en sujetos inmunes al dolor, independientemente del horror que presenciamos. Esto no fue solo consecuencia de la crudeza de los contenidos o del devenir de la guerra, sino la antesala de cómo la aceleración en la reproductividad de la imagen nos acondicionó para repetir el horror como ilustración de la cotidianidad con una sencilla indicación: *rewind/forward*.

Desde la arqueología de los medios, el estudio de la televisión como objeto de investigación tiene un rango amplio de interpretación que va desde el reconocimiento del medio como productor de memorias, al convertir a los espectadores en testigos indirectos de la historia (*media witnessing*), hasta la acepción de que lo que hace que un evento televisivo altere nuestra concepción de la historia no es el contenido transmitido, sino la capacidad que tuvo la señal emitida de irrumpir en nuestra cotidianidad. Estas visiones se condensan en el pensamiento de Thomas Elsaesser y Wolfgang Ernst; para el primero:

Mucho de lo que reconocemos como historia en los últimos treinta años lo hemos atestiguado casi en tiempo real en la televisión. La experiencia de ser testigo de los eventos, remota en locación, pero cercana en tiempo solo a través de la temporalidad de los medios en tiempo real o en línea, modifica profundamente los roles y escenarios de los espectadores, redefiniendo lo que significa ser un actor, un transeúnte, un participante, un testigo, una víctima o un sobreviviente. (Elsaesser, 2009, p. 409)

En contraste, Ernst argumenta:

La paradoja de la televisión como medio: tener que proveer constantemente lo inesperado. La relación íntima del medio con los accidentes y catástrofes puede ser también reconocida en la cobertura de la guerra. Pero esta asociación de lo inesperado con el evento y, por ende, con el discurso histórico aún opera en los niveles semánticos y narrativos. La arqueología de los medios observa la televisión como una máquina que emite señales y perturba en el sentido técnico como su información. Así, la relación propia del medio de la televisión a la guerra no es un asunto de contenido, sino la consecuencia del desarrollo de esta tecnología de los medios en sí misma. (Ernst, 2013, p. 105)

Hoy en día, con la digitalización y el acceso interactivo a los contenidos del presente, las condiciones son aún más extremas, y en esa inmediatez de nuestro encuentro diario con las imágenes no experimentamos que, desde la manera en que concebimos la historia, la digitalización también acarrea una “ruptura epistemológica que tiene implicaciones por sobre cómo vemos todo el espectro de las tecnologías de medios” (Parikka, 2012, capítulo 2, sección 1, posición 592) y sobre cómo entendemos qué es la historia, qué constituye un hecho histórico y cómo se fija en nuestra memoria.

Con todo lo anterior, no deja de ser inquietante que desde la historia como disciplina no haya habido en el contexto colombiano una aproximación detenida al estudio de las imágenes como fuente, y, como se verá más adelante, la centralidad del archivo en la producción de conocimiento sobre el conflicto armado se detiene sobre todo en los últimos veinte años, que son las décadas con mayor posibilidad de acceso a la producción audiovisual, ya que los registros son predominantemente nativos digitales. Las décadas

en las que la cercanía con el conflicto fue a través de la televisión han sido cubiertas en la literatura académica por pocos autores.

Llegados a este punto, la tarea para historiadores y archivistas es titánica. No consiste únicamente en un análisis minucioso de cada registro audiovisual producido y acopiado en distintas instancias a propósito de la historia de nuestra violencia, sino en definir cuáles son las coordenadas de este análisis y cómo lidiar con un volumen de información tan extenso, teniendo en cuenta que lo que ya se ha producido digitalmente debe sobrepasar con creces la producción del periodo analógico. Así, las preguntas no son solo de *ontología* —¿qué constituye un medio digital y qué lo define?—, o de *política* —¿cuáles son las nuevas formas de control y gobernabilidad en la era del *software*?—, sino también de *metodología* —¿cómo estudiamos esos fenómenos?— (Parikka, 2012).

A la complejidad del análisis que ya de por sí conlleva el estudio del conflicto armado en el país, se suma la mutabilidad, reproductibilidad y carga de tiempo que traen las imágenes en movimiento, y, por supuesto, el reto de gestionar objetos digitales que se consideren como idóneos para dar cuenta de las características de este proceso histórico en los años por venir, es decir, que se constituyan como documentos de carácter histórico. Cómo y dónde almacenarlos, quién y de qué manera los clasifica, los selecciona o los descarta, cómo decidir que un registro es un documento histórico, cómo prescindir de uno que se considera que no lo es.

Lo que caracteriza nuestra aproximación a la memoria en la cultura digital es su conflicto con el almacenamiento, que produce la extraña y casi paradójica idea de lo efímero duradero, o el acoplamiento íntimo de degeneración y regeneración que está en el núcleo de cómo la memoria funciona técnicamente al mismo tiempo que culturalmente. (Ernst, 2013, p. 16)

En las relaciones entre archivo e historia también se están alterando las definiciones de qué es un archivista y quién es un historiador, y por añadidura la metodología con la que se estudian los documentos y se presenta el trabajo historiográfico al público. “La escritura de la historia no termina con la creación de documentos, narrativas o análisis. La gente consume y procesa historiografía escrita, filmada, televisada en una red de fuerzas culturales y contextos interpretativos” (Anderson, 2011, capítulo 2, sección 2, posición 1026). Además, somos tantos los productores y usuarios de imágenes de

cualquier origen y con prácticamente cualquier fin, que cada vez es más difícil hablar de una imagen original, auténtica o definitiva; mucho menos de un historiador *autor* o de un trabajo historiográfico como la norma o el resultado definitivo de la aproximación a las imágenes como fuentes históricas. Tanto la producción de un registro como su recepción están siendo alterados constantemente. Para que una imagen en movimiento se constituya como documento histórico, se precisa de criterios que soporten el paso acelerado del tiempo y que sepan anticiparse al futuro —casi a modo de profecía— para reconocer en las fuentes potenciales evidencias de los procesos históricos que documentan nuestro presente.

En su libro *From grain to pixel: The archival life of film in transition*, la historiadora y archivista Giovanna Fossati elabora extensamente la manera en que las alteraciones en la ontología del cine como artefacto, en la transición de lo analógico a lo digital, afectan estas relaciones entre historia e imagen y, por ende, los roles del académico y del archivista. Este libro puede ser, tal vez, una de las pocas referencias escritas en las que la pregunta por la ontología de la imagen en movimiento, en este caso el cine, se trata de responder desde las relaciones entre el quehacer del archivista y la producción académica sobre los cambios en la materialidad del cine, así como sobre las implicaciones en su recepción en el tránsito de espectador de cine a usuario de plataformas digitales. Fossati explora la dimensión ontológica del cine en esta transición entendiéndolo como artefacto (en su materialidad), como obra de arte (en relación con el concepto de ‘autor’), como dispositivo (desde la experiencia del espectador) y como estado del arte (desde los avances tecnológicos que propicia en la producción de medios audiovisuales).

Todo lo anterior es prueba de que el audiovisual como documento, como producción y como registro hoy es más que un contenido fijo: no es un objeto de estudio, sino que *está siendo* un objeto de estudio, toda vez que como objeto digital transmuta, se renueva y se multiplica constantemente. Frente a la escritura de textos académicos, han emergido las humanidades digitales; junto al análisis de la representación de los contenidos audiovisuales, aparece la arqueología de los medios como una opción para entender cómo la tecnología de los medios ha modificado nuestro comportamiento como individuos y nuestra relación con lo que nos rodea.

Por ello, pensar en el archivo audiovisual como un detonante de posibilidades para comprender nuestra historia contemporánea no se reduce a la reflexión sobre los documentos como vestigios del pasado, sobre cómo una

imagen es la representación de un hecho o sobre cómo su contenido afecta nuestra comprensión del pasado, aquí “la meta no es simplemente descubrir algo que ha estado oculto, pero también descubrir cómo y porqué sus significados han cambiado” (Anderson, 2011, capítulo 2, sección 2, posición). Para ir más lejos, ni los estudios sobre cine, ni la arqueología de los medios, ni la historia *pura y dura* son salidas únicas para el estudio del archivo audiovisual como un fenómeno que evidencia los cambios radicales que como sociedad estamos experimentando. Por ende “el compromiso histórico con el cine y la televisión debería ser reconceptualizado como Historia de las pantallas: un campo interdisciplinario, internacional, para incorporar y reemplazar lo que hasta ahora se conoce como ‘Cine e Historia’” (Treacey, 2016, p. 20).

## Historia del cine/escritura de la historia/documental y archivo

En la revisión historiográfica sobre las relaciones entre archivo e historia de los medios, e imagen y escritura de la historia, la mayoría de títulos que se pueden encontrar estudian exclusivamente el lugar que el cine ocupa, o no, en la comprensión de procesos históricos, a partir de la manera en que estos se representan a través de películas de época o autobiográficas sobre personajes destacados. Autores como Robert Rosenstone lideran el consenso general entre quienes escriben sobre historia del cine: el de, primero, la relativa novedad del campo<sup>1</sup> y segundo, la resistencia por parte del gremio de los historiadores a utilizar las fuentes audiovisuales como documentos articuladores del discurso histórico:

Los historiadores creen que el pasado les pertenece, que su entrenamiento en la universidad les dio una comprensión única de la aventura humana a través del tiempo. Navegando en este hecho, tienden a olvidar o a minimizar enormemente tres nociones importantes: que las versiones de la historia compiten, particularmente en la tradición oral (y hasta cierto punto visual), y encarnan aspectos del pasado que eluden la palabra escrita; que los cimientos de su propia verdad son inestables y atravesados por elementos

<sup>1</sup> Los análisis más antiguos a propósito de este problema son de Pierre Sorlin (*El cine en la historia*, 1980) y Marc Ferró (*Cine e historia*, 1988).

de ficción derivados de las formas literarias en las que los historiadores escriben; y que la práctica de la historia ha cambiado significativamente en los últimos 2.500 años e inevitablemente continuará cambiando sus maneras de contar el pasado (Rosenstone, 2018, p. xvii).

Si bien esta tajante afirmación está referida explícitamente a la producción de cine de ficción con temas históricos, ha sido un postulado obligatorio para cualquier autor que reflexione sobre el tema, a propósito del argumento de que el cine ha sido constantemente relegado a un segundo plano por parte de los historiadores. También es reiterada la presentación de la problemática del cine como ejercicio historiográfico, interpretando las posibilidades narrativas paralelas a la escritura que este tiene. Aquí, “la obra de Hayden White se ha presentado como modélica en esta revisión sobre autoridad historiográfica y epistemología histórica. Sus reflexiones han destacado al factor narrativo como eje vertebrador para generar significaciones” (Rueda, 2013, p. 137).

El estudio de la representación de la historia en el cine, profusamente trabajado por autores contemporáneos como Rosenstone o Natalie Zemon Davis<sup>2</sup>, se ha detenido de manera reiterada en el cine de ficción, al preguntarse por la validez de la categoría del *cine histórico* como una forma legítima de entender el pasado frente a las narrativas tradicionales de la historia donde predomina el texto escrito:

La habilidad de suscitar emociones fuertes e inmediatas, el énfasis en lo visual y en lo aurático, y la resultante cualidad materializada de la experiencia del cine en la que aparentemente vivimos a través de eventos de los que somos testigos en pantalla, son sin duda las prácticas que más claramente distinguen la historia en el cine de la historia en papel. (Rosenstone, 2018, p. 15)

No obstante, estos autores se concentran en el contenido de las películas y en el estudio del cine como formato aún separado de la experiencia de la interactividad y el *streaming* a través de las pantallas portátiles; en suma, no se han preguntado por el rol del archivo dentro del proceso de producción audiovisual.

2 Los libros *El retorno de Martín Guerre* (1983) y *Slaves on screen* (2000) de esta autora consisten en un análisis histórico sobre las representaciones en el cine de determinados procesos históricos como el periodo medieval o la esclavitud en Estados Unidos.

El análisis de los vínculos entre cine documental e historia, si bien han sido extensamente elaborados por autores como Bill Nicholls —en su comprensión del cine documental y sus vínculos con *lo real*—, se reduce cuando queremos hacer referencia a los usos del archivo en este tipo de producciones, y más aún cuando se intenta reflexionar sobre las posibilidades de interpretación de un proceso histórico a partir de la realización y visualización de un documental.

En este punto es importante entender la diferencia entre documental de archivo, también llamado *compilation film*, y los documentales que se sirven del archivo como ejes conductores del relato. Al respecto, un trabajo pionero es *Recycled images: The art and politics of found footage films*, de William Wees, un primer análisis sobre la importancia del montaje en la producción de cine con metraje encontrado (*found footage*). Wees distingue allí tres tipos de producciones: compilación, *collage* y apropiación, todos varían de significado de acuerdo con las metodologías que se emplean en su realización. Para este autor, una película de compilación busca generar significados en torno a lo real o al realismo, y su manifestación ejemplar es el cine documental; una película de *collage* reflexiona en torno a la imagen, y su manifestación ejemplar es el cine de vanguardia; por último, el cine de apropiación busca el simulacro, y su manifestación ejemplar es el videoclip.

Por supuesto, esta distinción, elaborada ya hace más de veinte años no puede aplicarse de manera transparente a producciones audiovisuales recientes, en especial a la interpretación del ejercicio de montaje en documentales que aunque no están compuestos 100 % por metraje encontrado, como los documentales de compilación, sí utilizan imágenes de archivo como el eje central de la narrativa con el objetivo de reforzar o confrontar un discurso histórico, o de remover fibras afectivas de la memoria de los espectadores sobre el pasado. De todos modos, es importante traer a colación que esta diferenciación propuesta por Wees hace hincapié en la importancia de entender las metodologías a través de las cuales se produce un documental con material de archivo:

Estas son categorías amplias empleadas de manera altamente esquemática y requerirán mayor explicación en su debido momento. Su único valor, a este punto, es sugerir que diferentes métodos de uso de metraje encontrado están relacionados con diferentes paradigmas de práctica artística y teoría cultural. Estas relaciones paradigmáticas ayudan a explicar por qué

un montaje de metraje encontrado no plantea automáticamente preguntas de contenido político sobre el origen de las imágenes y las maneras que se han usado en los medios masivos. Todo depende de la metodología y los contextos relacionados con la recepción de la obra. (Wees, 1993, p. 34)

En años más recientes, el trabajo de Antonio Weinrichter ha servido para reflexionar sobre este mismo tema desde la experiencia hispanoamericana. Para Weinrichter:

La práctica del *found footage* comprende un amplio repertorio de intervenciones que llega mucho más allá del mero efecto de recontextualización o remontaje, concentrándose en el aspecto matérico del metraje apropiado y en ocasiones llega a cancelar por completo el mismo carácter figurativo de la imagen. Se trata por tanto de una práctica que debe separarse de la tradición documental de films de archivo o de compilación. (Weinrichter, 2016, p. 49)

En esta afirmación, Weinrichter está haciendo referencia a un cine de carácter experimental. Sin embargo, el autor también hace alusión a la importancia del uso del archivo como elemento discursivo:

La autora subraya que el enfoque de este nuevo cine ya no se centra solo sobre la narración histórica (y la voluntad política) que presenta el material de archivo, sino también sobre su efecto discursivo: los nuevos compiladores ya no manejan solo el contenido del material, sino que examinan también su funcionamiento textual. (Weinrichter<sup>3</sup>, 2016, p. 48, citando a Patricia Zimmerman)

Entonces, estamos hablando de un uso del material de archivo con múltiples posibilidades narrativas dentro de la producción del documental, que pueden escaparse de la lectura o interpretación inmediata y obvia de su nexo con un evento de la historia política:

El término cine de *archivo* trae consigo la asociación con nociones como memoria o historia, que se aplican de forma más o menos automática a

3 Se refiere al artículo "Revolutionary pleasures: Wrecking the text in compilation documentary", publicado en *Afterimage* 16(8), 1989.

las películas que recurren a este tipo de material. Aquí conviene hacer, sin embargo, algunas puntualizaciones. El material de archivo puede ser visto como una fuente histórica, o como un objeto material para una 'escritura documental de la historia'. Lo primero atañe a los historiadores quienes tienen la mala costumbre, según nos recuerda Hayden White, de tratar los datos audiovisuales como si se pudieran leer y valorar igual que un documento escrito, además de tratar con reticencia al propio cine documental. Lo segundo atañe a los cineastas quienes al trabajar con metraje de archivo se enfrentan a todos los parámetros que hemos ido viendo más arriba. (Weinrichter, 2016, p. 55)

Entonces, al hablar de los usos de la imagen como fuente histórica, según Weinrichter, debemos ser precavidos. No todas las fuentes que se utilizan en un documental de archivo tienen que ser presuntamente documentos de carácter histórico. Además, no podemos hacer una lectura de los documentos

❖ Diapositivas de la etapa de preproducción de **La ley del monte** (Castaño y Trujillo, 1989). Fotografía de Adelaida Trujillo. Cortesía de Citurna Producciones.

LM - MACARENA



Nº 67

Nº 68

con la misma metodología con la que interpretamos un texto escrito; es preciso conocer y entender el contexto en el que esta se produjo, la manera en que se recontextualiza y quién y por qué se enuncia de determinado modo en la producción documental. Es claro que “la verdad histórica no tiene por qué ser encontrada en cada película con referencia histórica” (Guyn, 2006, p. 11), pero el hecho de vincular al pasado como efecto discursivo en la realización audiovisual tampoco puede ser tomado a la ligera. De hecho, en los últimos años, este efecto discursivo se ha tornado cada vez más en una abierta intención de activar memorias afectivas —emotivas, agradables o traumáticas— sobre el pasado y, por ende, alterar la concepción que se tiene sobre él. Con respecto a esto último, el trabajo de Jaimie Baron es fundamental.

En su libro *The archive effect, found footage and the audiovisual experience of History*, la autora hace un estudio detallado sobre la manera en que los usos de registros audiovisuales como imágenes de archivo en la producción documental son tanto una operación historiográfica por parte del director, como un modo de activar la nostalgia por el pasado. Ambos tienen como fin que la experiencia de lo histórico por parte del espectador sea significativa.

Sobre los usos del archivo en la comprensión de la historia o el *efecto del archivo*, la autora argumenta:

Si el efecto del archivo ocurre, da lugar a una experiencia particular del pasado histórico. Cuando la disparidad temporal e intencional son inciertas, el espectador enfrenta una lucha constante sobre cuánta autoridad darle al registro indéxico. Esta lucha es crucial para nuestra comprensión de la historia, porque de ello depende a qué le damos el estatus de evidencia archivística —y por ende histórica—. Es esta atribución la que forma la base de nuestro encuentro mediado con el pasado. (Baron, 2014, p. 38)

En esta afirmación, entendemos que el uso de un registro audiovisual de carácter histórico en la producción documental no implica únicamente una lectura inmediata y simplista del pasado. También está en cuestión su comprensión como un registro de autoridad, es decir, que podamos entenderlo como documento histórico siempre y cuando podamos entender que su uso y contextualización dentro de la narrativa audiovisual sea idóneo. Este es un trabajo que podría estar precisamente a cargo de los historiadores.

Adicionalmente, para Baron, el uso de material de archivo puede servir para contrarrestar o desviar la mirada de las grandes narrativas a historias



🌿 Tito Lombana y su familia, fotografía para la producción de **The Smiling Lombana** (Abad, 2018). Cortesía de Miguel Salazar.

más sencillas y personales, y encaminar lo que la autora llama una *evocación de la nostalgia* hacia el *afecto del archivo*:

El deseo de la presencia (del pasado) es el deseo por el *afecto del archivo*, por una conciencia del paso del tiempo y de la parcialidad de sus vestigios, por una experiencia materializada en donde se confronta lo que se ha perdido y la mortal condición humana. Buscamos renovar este afecto una y otra vez no solo para *conocer* el pasado, pero también para *sentirlo*. Hay un peligro, de todos modos, que acompaña al afecto del archivo hasta ahora y es cómo limita en la nostalgia por un pasado romantizado e idealizado y una fetichización del archivo. (Baron, 2014, p. 135)

El tema del afecto como fuente de producción y análisis de documentales en tiempos recientes obedece también a la adopción, tanto en las ciencias

humanas como en las artes, del giro afectivo como una alternativa metodológica en donde “afectos, emociones y sentimientos son legítimos y poderosos objetos de producción e investigación crítica, y existen en una tensa relación con el otro” (Cifor y Gilliland, 2016, p. 2). Así, en una búsqueda por un contacto significativo con el pasado, la inclusión de metraje encontrado y de documentos de archivo audiovisual de carácter histórico ha permitido que el documental produzca aproximaciones más emotivas que compiten con las grandes narrativas históricas. En los casos que analizaremos más adelante veremos cómo, desde las historias personales de testigos o víctimas del conflicto armado, ha sido posible proyectar esos afectos hacia una relación estrecha y dolorosa con la historia de violencia que nos ha acompañado por décadas.

## Archivo, medios y memoria

En la teoría archivística, *El mal de archivo* de Jacques Derrida constituye una obra seminal para el análisis del rol que los archivos tienen en la construcción de memoria histórica en las sociedades contemporáneas. Para el caso de los archivos audiovisuales del conflicto armado en Colombia, es importante volver a aquella descripción de Derrida sobre archivar como un acto de duelo, para reflexionar qué implicaciones tiene en el contexto de un proceso de violencia como el nuestro. Aquí, la pérdida, el trauma, la memoria y el olvido se convierten en el marco de referencia para la producción y accesibilidad del contenido, como también para el diseño de políticas de gestión de los archivos.

De acuerdo con Derrida, el trabajo del archivista es un trabajo de duelo. Esta expresión es inherente a cualquier trabajo de archivo, pues tratar con la memoria significa que el archivista se enfrenta a las huellas de un pasado olvidado. El duelo es, para un archivista, tratar con la historia de la ausencia que los documentos dejan, una interpretación de lo que se ha perdido:

El archivo [...] produce memoria, pero produce olvido al mismo tiempo. Cuando escribimos, cuando archivamos, cuando rastreamos, cuando dejamos una huella tras de nosotros [...] la huella es al mismo tiempo la memoria, el archivo y el borrado, la represión, el olvido de lo que supuestamente debe mantenerse a salvo. (Derrida, 2002, p. 54)

En el caso colombiano, esta labor de duelo puede estar acentuada por la reacción del archivista frente a la pérdida que es inherente a las memorias traumáticas que el conflicto ha creado. Esta condición natural de duelo puede acentuarse cuando nos enfrentamos con la gestión de las memorias audiovisuales de las últimas cuatro décadas del conflicto. Un archivista, cuando el archivo existe, tiene que lidiar con la omnipresencia de registros traumáticos de eventos que aparecen constantemente en miles de imágenes como fuentes televisivas, películas, obras de arte y otras producciones en video. La tarea de seleccionar estas imágenes, para ser clasificadas, catalogadas, accesibles o restringidas para el público, demanda una contextualización y sensibilidad sobre lo que las imágenes representan hoy y cómo, por ejemplo, un usuario de internet o un espectador de televisión las interpreta.

La producción de contenido audiovisual con el conflicto como tema central es una constante en nuestro contexto. Desde las crudas imágenes que hemos visto en las noticias, hasta la producción artística y la realización de series, experimentamos y sentimos la violencia diariamente. Entonces, el trabajo de archivo audiovisual, es decir, el oficio del archivista afecta el rango de visibilidad de la crisis —por la producción y selección de material—, el acceso del usuario y su interpretación del contenido. El vasto volumen de fuentes audiovisuales relacionadas con el tema abre la cuestión sobre cómo la representación o la presentación de la violencia tiene un impacto significativo en la percepción de eventos críticos y actores políticos involucrados en el proceso, en la definición de las características de víctimas y victimarios, y en las maneras en que los usuarios, como espectadores de la crisis, son testigos o ignoran la situación. Por supuesto, los medios desempeñan un papel fundamental en la presentación y contextualización de los registros audiovisuales, algunas veces motivando la pasividad de los espectadores, cuando el sufrimiento es distante o solo accesible por la mediación de una pantalla, en otros casos con un diálogo activo entre el acto de visualizar y reproducir las imágenes. Esta situación es definida por Frost y Pinchevski como la 'testimonialidad de los medios' (*media witnessing*):

Una nueva configuración de mediación, representación y experiencia que está involucrada en la transformación de nuestra comprensión del significado de lo histórico. Se refiere a la manera que atestiguamos en, por y a través de los medios: la aparición de testigos en los reportes de los medios, la posibilidad de ellos mismos de ser testigo, y la posición de las

audiencias de los medios como testigos de los eventos descritos. (Frost y Pinchevski, 2014, p. 1)

Así, es importante preguntarse cómo la convivencia del trauma, la memoria y la historia afecta tanto la práctica archivística como la escritura de la historia en el caso del uso y accesibilidad de las imágenes en movimiento. En un artículo publicado por Thomas Elsaesser titulado “Historia, medios y memoria: tres discursos en disputa” (2008), el autor acentúa cómo estos tres temas son un “campo de batalla de demandas: sobre conocimiento e identidad, sobre agencia y responsabilidad, sobre cómo los eventos son transmitidos, grabados o escritos, pero también sobre cómo son juzgados y usados para justificar causas, empoderar grupos o deslegitimar políticas” (Elsaesser, 2008, p. 396).

Dentro de los marcos legales establecidos como consecuencia del posacuerdo, está el de la creación de una Comisión de Esclarecimiento de la Verdad que reconstruya la historia del conflicto armado en el país en las últimas décadas. La Comisión inició sus labores en noviembre de 2018, con varios tropiezos en el acceso a la información que sirve a su propósito final.

En el contexto del gobierno anterior, el rol de los archivos había sido destacado por fuentes oficiales en lo que se denominó un Pacto por la Memoria: una iniciativa para la construcción de una base de datos que compile todas las fuentes posibles para “reconstruir la memoria histórica de los principales hitos del conflicto armado” (Archivos para la memoria, una nueva propuesta para construir paz, 2017). Esta iniciativa es, sin duda, necesaria, pero cabe preguntarse si el ejercicio de narrar la historia de la violencia política en el país no será reproducir de nuevo el relato de hechos trágicos y victimizantes. En palabras del antropólogo Castillejo (2014):

Hay que decir que, en Colombia, en los últimos años, el peso ha recaído oficialmente más sobre el recabo de narrativas, que sobre el esclarecimiento histórico. La sociedad en general vuelve, siempre que sea necesario, a esta historia institucionalizada, a los periodos, eventos y protagonistas que el relato indexa como relevantes para recordar los hechos, las responsabilidades y los procesos que han dado origen al presente. (pp. 43-44)

Esta labor de reconstrucción de relatos históricos desde fuentes oficiales, como la extensa producción de informes realizados en el marco de la creación

del Grupo de Memoria Histórica en 2005, hoy Centro Nacional de Memoria Histórica, ha permitido iniciar una serie de labores donde la memoria oral y los testimonios de las víctimas del conflicto han podido institucionalizarse dentro de estos relatos. Con todas las ventajas y desventajas que esto conlleva.

En suma, la coyuntura política actual del país se constituye en un reto para la sostenibilidad de estas instituciones e iniciativas. No solo porque el acceso a los relatos de los victimarios y a la información de inteligencia está restringido, sino porque aún prima la versión o la premura por la instauración de un relato oficial sobre un conflicto que pareciera sigue sucediendo en gerundio. Es importante decir que la mayoría de las versiones de la historia escrita en estos reportes incluyen las versiones de las víctimas y no las de los victimarios. En suma, está limitada casi que exclusivamente al uso de fuentes de memoria oral o a documentos escritos, hecho que deja la inquietud sobre la casi que deliberada exclusión de las fuentes audiovisuales, que documentan de un modo tan profuso los hechos de la historia del país en los últimos cuarenta años.

Por ello, la integridad, autenticidad y veracidad de las fuentes debe ser evaluada con herramientas que trascienden las técnicas tradicionales de gestión de archivos, y las referencias clásicas de aproximación a la historia de Colombia desde las humanidades; debe alimentarse de literatura sobre archivos audiovisuales y de referencias de estudio de caso similares a nivel internacional, como el sudafricano o el guatemalteco. Es preciso, en este contexto, abrir el debate para archivistas e historiadores sobre el tratamiento de este material como fuente histórica en el contexto de las últimas décadas del siglo xx.

## **Producción académica sobre producción audiovisual y archivo en el contexto colombiano**

En el contexto colombiano no son pocos los textos que se han publicado a propósito de la relación entre medios y violencia. No obstante, sí son escasos aquellos que se detienen en el estudio de la agencia de la imagen en la comprensión de la historia política reciente, y muchos menos los que se dedican específicamente a estudiar las relaciones entre archivo, imagen en movimiento y escritura de la historia. Además de la producción académica de artículos en revistas indexadas sobre este tema, cabe destacar la realización de eventos



✦ Fernando Riaño en el techo del edificio de *El Espectador* durante la grabación de **¡Seguimos adelante!** (Trujillo, 1989). Fotografía de Adelaida Trujillo.

como el Encuentro de Investigadores en Cine de 2012, cuya conclusión fue la publicación del libro *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*; y la Muestra Internacional Documental de Bogotá (MIDBO), que en su edición de 2017 dedicó su seminario *Pensar lo Real* a los usos del material de archivo en el documental, y tituló el evento *Collage* de memorias: usos del pasado y experimentación documental<sup>4</sup>.

Sobre el tema que nos compete se pueden citar, además, textos como *Performance of violence and political contestations through images of the Colombian conflict* (2013), escrito por Claudia Salamanca; *El escudo de Atenea: Cultura visual y guerra en Colombia* (2014), escrito por Rubén Yepes; el libro de Claudia Gordillo, *Seguridad mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea* (2014), y el libro de Juana Suárez, *Sitios de contienda. Producción cultural colombiana y el discurso de la violencia* (2011). En este último texto, la autora hace una aproximación panorámica al problema de la violencia en el cine, las artes visuales y la música, desde 1980 hasta 2005. El trabajo de Suárez es quizá hasta el momento el análisis más completo de la

4 En su edición de 2017, el MIDBO convocó la presentación de ponencias alrededor del tema de los archivos y el documental. La programación se encuentra disponible en este enlace: <http://www.midbo.co/seminario/>, pero las ponencias definitivas no están publicadas.

representación de la violencia en el cine colombiano desde el estudio crítico de sus contenidos. Otros textos como *Nación y melancolía: narrativas de la violencia colombiana 1995-2005* (2006), escrito por Alejandra Jaramillo, exploran el tema tangencialmente.

A lo anterior se suma el trabajo de los investigadores María Luna, Juan Carlos Arias y Claudia Salamanca, quienes en el marco de sus investigaciones doctorales han publicado varios textos y presentado ponencias sobre el tema en espacios académicos<sup>5</sup> donde la exploración por la forma cinematográfica se desborda hacia otros formatos como los cubrimientos de noticias, videos inéditos, documentales de televisión y las producciones oficiales que refuerzan la narrativa dual en la que la historia del conflicto se construye a partir de las versiones de víctimas y victimarios. Estos tres autores han explorado desde distintos frentes las relaciones entre la producción de la imagen sobre el conflicto armado en el siglo XXI y su agencia en la comprensión o en el devenir del mismo. En particular, sus textos se concentran en material creado o producido en el contexto del gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) y su programa de gobierno ligado a la política de seguridad democrática.

El trabajo de Claudia Salamanca, producto de su investigación doctoral, es una exploración teórica de las características performáticas del contenido de una selección de fragmentos audiovisuales (por ejemplo, de personas secuestradas por la guerrilla en los años noventa y comienzos de la década del 2000 y sus videos de pruebas de supervivencia) y creaciones artísticas que incluyen un diálogo directo con imágenes en movimiento producidas en el marco del conflicto armado en los últimos veinte años, desde sus tecnologías de producción, sus autores y el lugar en donde se publican. Es de destacar, por ejemplo, su reflexión a propósito del problema de la territorialización —o desterritorialización— del material de archivo regional a propósito de algunos hechos violentos que tuvieron lugar en Sucre durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, como el registro audiovisual del consejo comunitario donde Eudaldo Díaz “Tito”, alcalde del municipio de El Roble, en Sucre, anticipa su homicidio y se enfrenta a un público inerte que ignora sus circunstancias; o el registro de las consecuencias de la masacre de Chenge, en el

5 Para este libro se citan referencias de los artículos “Mapa del archivo del silencio. Reapropiaciones de la imagen bélica” (2012) y “Colombia: Audiovisual media landscape in the age of Democratic Security” (2016), de María Luna; “Imágenes de lo inimaginable” (2012) y “Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo” (2015) de Juan Carlos Arias; “Cuatro imágenes de falsos positivos” (2015) y “El archivo local: La centralización de lo inimaginable. El caso de Sucre” (2012), de Claudia Salamanca.

mismo departamento, utilizado por Gustavo Petro como evidencia del hecho en el debate en el Congreso de la República sobre parapolítica. Salamanca (2016) hace hincapié, con su lectura del uso del archivo, en las relaciones entre archivo, tecnología y poder:

Evidentemente, la transmisión nacional del debate sobre la parapolítica y su supresión en Sucre evidencia que el archivo, como lugar de repositorio y lugar de consulta, no es neutro sino que en sus tecnologías de documentación, conservación, recuperación y distribución se exhibe un discurso de poder que posibilita su existencia, y que elabora instancias de visibilidad e invisibilidad, una geografía de la mirada que define quién puede ver y quién no, qué se recupera y conserva, y qué no. (p. 264)

En el artículo de Yepes (2014), hay una propuesta por un marco conceptual con el propósito de comprender el rol de la cultura visual en la construcción de la memoria histórica del conflicto armado y la trascendencia de su legado de violencia, sufrimiento y horror. Yepes utiliza un conjunto de ejemplos de la escena del arte y el cine contemporáneo en Colombia para subrayar las capacidades que la cultura visual tiene en la escritura de la historia. En este contexto, sugiere un marco teórico que vincula conceptos como la mediación, la ecología de las imágenes y el evento visual, todos propios de la filosofía o de los estudios culturales. Así, pese a que destaca el poder de las imágenes en movimiento en la construcción de la memoria histórica, no hay énfasis en los problemas asociados al acceso y presentación de estas imágenes como fuentes históricas.

En contraste, el libro *Seguridad mediática*, escrito por Claudia Gordillo (2014), es un estudio detallado de las estrategias de presentación de imágenes de propaganda por parte del Ejército Nacional durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010). En su libro, Gordillo presenta un conjunto de piezas audiovisuales de carácter oficial, con el fin de analizar su impacto en la naturalización del discurso del soldado como un héroe en la guerra contra el terrorismo. Este texto destaca el poder que los medios, específicamente de la televisión y el cine, tuvieron en la percepción general del público sobre hechos violentos durante el gobierno de Uribe, en un contexto en donde la enunciación de la existencia de un conflicto armado en el país fue negada.

En este mismo marco temporal, los artículos “Mapa del archivo del silencio. Reapropiaciones de la imagen bélica” (2012) y “Colombia: Audiovisual

media landscape in the age of Democratic Security” (2016), de María Luna, exploran la producción televisiva y la realización documental durante los años de la política de Seguridad Democrática, en los que las narrativas audiovisuales de los medios masivos se encargaron de reforzar una lógica de representación de buenos y malos, en donde el Gobierno reivindicaba su actuar a partir de la demostración a los ciudadanos de sus acciones heroicas en contra de la guerrilla. El trabajo de Luna es uno de los pocos que se detiene en el análisis de las imágenes televisivas como imagen de archivo y como documentos idóneos para comprender la historia del país, en particular, en aquellas producidas por los noticieros. Al respecto, la autora argumenta que su “propuesta busca señalar otros documentos invisibles que podrían formar parte de un campo de conocimiento alternativo de carácter experimental que reflexiona sobre las posibilidades del uso del archivo mediático del noticiero como reacción a su uso instrumental y desecho rápido” (Luna, 2016, p. 231). Esta afirmación es fundamental a la hora de comprender lo poco que se ha escrito sobre el lugar de los noticieros y de las imágenes que se producen para televisión en la comprensión del conflicto reciente: tan fugaces y cortas son las secuencias que se presentan al espectador, que no se dimensiona la magnitud de lo que implica el cubrimiento de una noticia y su registro en

♦ Fotografía del archivo familiar de Héctor Abad Gómez. Héctor Abad Gómez con su hija, Martha Cecilia Abad. Parte del documental **Carta a una sombra** (Abad y Salazar, 2015).



esta complicada geografía y, por supuesto, no se conoce que detrás de los segundos emitidos existen horas de grabaciones que registran el conflicto en toda su complejidad. La autora también hace énfasis en la invisibilidad y poca reflexión que existe en la producción académica reciente sobre la producción audiovisual que involucra material de archivo.

En esta línea, y como complemento de lo anterior, Juan Carlos Arias se ha encargado de trabajar la representación y forma de presentación de las víctimas a través de la producción documental reciente, tanto en producciones artísticas como en producciones de documentales oficiales a cargo de instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica. En sus artículos “Imágenes de lo inimaginable; el cine y la memoria del conflicto” (2016) y “Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo” (2015), Arias resalta cómo los testimonios de las víctimas del conflicto han cobrado importancia en la producción audiovisual reciente y cómo esta presencia del testimonio y del testigo a través de la imagen también implica un dilema ético al tipificar la representación de la víctima, casi que banalizando su relato:

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. [...] Hoy, los efectos de las imágenes de víctimas sobre el espectador son previsible, 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. [...] 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. (Arias, 2015, pp. 99-100)

Desde el campo de la antropología visual y la sociología, el libro de Alejandro Castillejo *Tras los rastros del cuerpo: instantáneas del Proceso de Justicia y Paz en Colombia* (2011) se destaca por ser un estudio de los escenarios sociales de confrontación entre los victimarios y las víctimas en el contexto de la desmovilización de los paramilitares en 2005. Castillejo analiza las

implicaciones de los usos de la cámara como un dispositivo de mediación durante los procesos de versión libre.

Finalmente, es importante citar algunos textos producidos en los últimos diez años, enfocados exclusivamente en la descripción de distintos procesos de intervención sobre archivos y colecciones audiovisuales, en el marco del trabajo de los estímulos para este tipo de colecciones, convocados por el Ministerio de Cultura y la Cinemateca de Bogotá, como *Archivos Audiovisuales y Cinematográficos* (2011) y *Rostros sin rastros: Televisión, memoria e identidad* (2009) de Camilo Aguilera y Gerylee Polanco, producto de un proyecto de preservación e investigación sobre la colección documental de la serie de televisión **Rostros y rastros**, emitida en el canal regional Telepacífico entre 1988 y 2000. En 2016 se publicaron, adicionalmente, la vigésimocuarta edición de *Cuadernos de Cine Colombiano*, enfocada en la producción de textos analíticos sobre patrimonio audiovisual en el país, y la *Cartilla Cinemateca Rodante* sobre preservación (Ordóñez, 2016). Por último, en 2018, la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano publicó *La preservación audiovisual en la era de los píxeles*; este libro de Jorge Mario Vera es una relación de la evolución de los soportes y tecnologías de producción audiovisual y un compendio sobre las mejores prácticas de conservación y preservación para las mismas.

Con todo lo anterior, es importante anotar que gran parte de la producción académica de orden teórico sobre la relación entre los archivos audiovisuales y la memoria está vinculada con textos de habla inglesa. Aquí cabe destacar el trabajo del teórico inglés Thomas Elsaesser (2008), quien reflexiona extensamente sobre el rol de los archivos de televisión en la construcción de memorias colectivas; y de Julia Noordegraaf (2010) sobre el mismo tema.

Recientemente se han publicado libros como *Documentary testimonies: Global archives of suffering* (Sarkar y Walker, 2010); *Archiving the unspeakable: Silence, memory, and the photographic record in Cambodia* (Caswell, 2014) y *Archive stories: Facts, fictions, and the writing of history* (Burton, 2005). Estos textos hacen una reflexión importante sobre el uso de documentos audiovisuales como fuentes para la escritura de la historia y recuperación de la memoria de hechos traumáticos. En particular, son propositivos en cuanto acentúan la importancia de la evidencia y el rol central del testimonio en los documentos audiovisuales.

En vez de hacer énfasis en la victimización, así sea desde una perspectiva simpatizante, hacer a un lado la resolución de los sobrevivientes de superar el evento traumático, convirtiéndolos en desdichadas víctimas de manio-bras geopolíticas; en este contexto el testimonio es una de las expresiones más tenaces del deseo de sobrepasar la adversidad, de seguir viviendo, de asegurar el futuro de una comunidad. (Sarkar y Walker, 2010, p. 4)

En estos textos hay reiterados análisis sobre el carácter testimonial de las fuentes audiovisuales: de la fuente misma, porque la presencia de la cámara permitió que el hecho se registrara, y del público espectador como testigo de eventos históricos. Al mismo tiempo, es clave precisar que a propósito de ese carácter de testigos indirectos de los ciudadanos como televidentes se argumenta que “desde finales del siglo xx y comienzos del siglo xxI nos estamos enfrentando a una era de lo testimonial, en donde las iniciativas de recolección de testimonios mediáticos-oficiales, comunitarios, de guerrilla, transicionales, o todos los anteriores participan en la creación de comunidades éticas” (Sarkar y Walker, 2010, p. 1).

En el contexto internacional, organizaciones como Witness o The Open Society Archives se han esmerado en definir unos lineamientos mínimos para el trabajo con material audiovisual relacionado con derechos humanos. Así mismo, foros internacionales sobre patrimonio audiovisual, como los liderados por Beeld & Geluid, el Instituto Holandés para el Sonido y la Visión, convocaron en 2018 el desarrollo de un *think tank* para los archivos audiovisuales (Kaufman, 2018) en la era digital, en donde se señala la importancia de su preservación como garantía de la protección del derecho a la libre expresión y libertad de prensa.

En síntesis, dada la heterogeneidad de las fuentes audiovisuales —como documentales, noticieros, creación artística, películas de ficción y series de televisión, producciones gubernamentales y otros documentos producidos tanto por víctimas como por victimarios— y la fragilidad de su contenido, el tema de los archivos audiovisuales y la escritura de la historia se sitúa en los límites de muchas disciplinas, como la teoría archivística, las ciencias humanas, los derechos humanos, la arqueología de los medios, la historia de los medios, los estudios sobre cine y los estudios culturales. Para el caso colombiano, los conceptos y herramientas epistemológicas pueden variar de acuerdo con la complejidad del proceso o evento analizado, a la naturaleza de las fuentes y, por supuesto, a su accesibilidad.

En el escenario particular del contexto colombiano, donde hay una cohabitación constante entre memorias traumáticas y olvido, la definición de políticas y estrategias para el acceso y la reutilización de los registros audiovisuales se presenta como un reto en el momento de hacer la historia pública a partir de la práctica archivística. Esto depende del marco institucional (o no institucional) en que el material es accesible, y más aún en la selección de los documentos que pueden ser considerados como esenciales para comprender la historia reciente.





## Capítulo 2

# El acceso a los archivos del conflicto en la década de los ochenta

*Tras la alocución presidencial, todos nos quedamos atentos, frente al televisor; a la espera de los noticieros. Un camarógrafo que cubría el desplazamiento de Luis Carlos hacia Soacha logró captar en su cámara uno de los momentos más tristes, dramáticos y estremecedores de la historia colombiana reciente. El poder de la imagen, con toda su fuerza avasalladora, nos mostró en cámara lenta a todos los colombianos cómo Luis Carlos Galán —uno de los hombres más protegidos del país— se fue acercando a su trampa. La muchedumbre agolpada en la plaza lo levantó en hombros. Su cara llena de júbilo y sus brazos levantados en señal de batalla lo mostraban pleno de vigor y energía. Mientras Galán llegaba a la tribuna, camuflados entre la muchedumbre un grupo de sicarios conformado por seis hombres se fue apostando estratégicamente. Uno de ellos, situado al parecer debajo de la tribuna, disparó tres veces sobre Galán.*

*Klein, quien solía grabar las sesiones de entrenamiento como medio para promocionar su trabajo, nunca se imaginó que una copia fuera a llegar a manos de los medios de comunicación. El video contradecía de una manera irrefutable las declaraciones que Klein venía haciendo desde Tel Aviv, en las que sostenía que él había entrenado a campesinos indefensos asolados por la guerrilla izquierdista.*

(María Jimena Duzán, *Crónicas que matan*, 1992)

✦ Cubrimiento del atentado contra Luis Carlos Galán en 1989 por el Noticiero Nacional. Video subido por un usuario anónimo a YouTube. El original no hace parte de la colección que hoy custodia el Archivo Caracol, el registro completo se encuentra desaparecido.



En 2019 se cumplió el aniversario número treinta de uno de los años más trágicos en la historia del país. El cubrimiento noticioso de atentados terroristas como la bomba del DAS, los asesinatos a jueces y militares, y, por último, el asesinato de Luis Carlos Galán —que termina siendo el primero de tres, todos con el fin de exterminar candidatos presidenciales de fuerzas políticas independientes— fueron hechos cruciales para llevar al límite el asombro y el desconcierto de los ciudadanos, víctimas de una violencia que ya resultaba en una amalgama de crisis de las que parecía no haber salida.

El amplio rompecabezas de las fuentes que definen la historia del conflicto armado reciente no estaría completo sin una justa comprensión de las fuentes audiovisuales como piezas fundamentales para la construcción de un relato íntegro de este proceso. Ellas no constituyen una simple ilustración de los hechos, sino que, en varios casos, son prueba fehaciente de los mismos. Su supervivencia ha tenido, y puede tener aún más hoy, un rol fundamental en los modos en que se afianza o se construye una postura crítica frente a la manera en que se ha escrito la historia reciente del país. Puede acentuar un relato basado en hechos de guerra o abrir toda una línea de posibilidades para escribir la historia desde el punto de vista de las iniciativas de paz y las resistencias pacíficas frente a los violentos. Para todo lo anterior, la década de los ochenta como caso de estudio es ejemplar: está imbricada en la memoria de todos sus sobrevivientes como una de las facetas más trágicas de nuestra

historia de violencia, pero poco se ha hecho para enunciar que en esta época fue posible lograr la desmovilización de tres grupos armados (el M-19, el Quintín Lame y el EPL) y que los gobiernos que acompañaron las iniciativas, primero fallidas en 1984, y luego exitosas en 1989, defendían a capa y espada la necesidad de la presencia de una fuerza de oposición en la escena política del país. Todo ello está registrado en documentos en imagen en movimiento presentes en diversas colecciones audiovisuales.

Cuando se estudia esta década, las memorias del narcotráfico, los procesos de paz, las masacres paramilitares, la violencia de las guerrillas, y los testimonios de víctimas y victimarios están dispersos en instituciones públicas y privadas que utilizan los registros audiovisuales con distintos propósitos. Para esta década, uno de los periodos más críticos en la historia del país, la memoria es frágil, pues los soportes de video analógico originales en los que se registraron algunos de estos eventos están sujetos a un rápido deterioro y puede que hayan sido digitalizados solo parcialmente o no en las mejores condiciones para su sostenibilidad.

Así, la práctica de archivar registros sobre el conflicto armado y la historia política del país constituye un gran reto para la escritura y la interpretación de la misma, debido a la multiplicidad de actores y versiones de los eventos entremezcladas con el correr de las décadas. Miles de imágenes de origen diverso y con múltiples motivaciones han sido producidas en este contexto, y, en este caso particular, la ubicación y disponibilidad del material no es exclusiva de instituciones archivísticas. Al contrario, por censura, autocensura o simplemente desconocimiento de los documentos, este material puede estar localizado bajo la custodia de actores privados. Líderes e iniciativas comunitarias han tomado el deber de memoria en su potestad para conservar los documentos que registran sus historias como actores políticos (en muchos casos víctimas) de la dinámica del conflicto armado reciente en el país. Por ello, en este proceso, las organizaciones de víctimas, instituciones oficiales, canales de televisión, organizaciones legales e ilegales, e incluso el público general han sido productores como también usuarios de multiplicidad de registros, gracias a la proliferación de herramientas para compartir este tipo de documentos, como YouTube.

Por ello, las prácticas de archivo, acceso y reutilización de imágenes en movimiento del conflicto en el siglo xx desempeñan un papel fundamental en la definición de los registros audiovisuales como fuentes válidas para la escritura de la historia.

El rol del archivista de imágenes en movimiento sobre el conflicto armado en Colombia no se limita únicamente a la conservación de la materialidad de un documento, es una lucha constante para asegurarse de que este material sea comprendido, visible y reconocido como tal. Esta lucha tiene lugar dentro y fuera de los marcos institucionales en los que usualmente se ubica al archivo, pues pese al extenso corpus de literatura académica e investigación periodística sobre la violencia política en el país, el reconocimiento de los registros audiovisuales como fuentes aún no ha sido posible. Esto no solo radica en la distancia o desconocimiento metodológico del investigador al acercarse a las fuentes, sino en el hecho de que, hasta hace unos años, los archivos audiovisuales en Colombia tenían limitadas condiciones de acceso y escasas posibilidades de divulgar las fuentes sin poner en riesgo su conservación. En suma, los lazos entre producción periodística no escrita y la escritura de la historia del país son aún débiles.

En la última década, gracias a procesos masivos de digitalización de acervos de registros analógicos de la década de los ochenta, ha sido posible acceder, clasificar e iniciar la investigación sobre estas colecciones. La digitalización, entonces, debe entenderse como algo más que un proceso técnico: es una redefinición del acceso a los archivos, modifica la función tanto del archivista como del investigador, pues al cambiarse la materialidad del registro y al serle asignado su estatus como *documento* es posible atribuirle metadatos, ingresarlo en una base de datos y estudiar las posibilidades de su acceso al público. El archivista que organiza, clasifica, describe y publica la información es el encargado de darle un contexto justo a la imagen para que el investigador pueda reconocer todas las posibilidades de análisis que ella le ofrece. Detenerse en la investigación de contenidos, personajes y eventos es tan importante como el estudio de las tecnologías y procesos de producción audiovisual, y esta labor empieza desde el trabajo del archivista. Por ello:

Los académicos no necesitan solamente usar fuentes de archivo críticamente en términos de su contenido; también deben incorporar una comprensión sobre los procesos en que las fuentes son agrupadas, valoradas y descritas si ellos quieren llegar a conclusiones distintas a las que los documentos han provisto en sí mismos. (Blouin, 2011, p. 119)

Las colecciones revisadas en el marco de esta investigación tienen características particulares: todas son custodias de material televisivo —y en una circunstancia excepcional, radial, en Señal Memoria—, pero no en todos los

casos son propietarias de los derechos de autor del material resguardado. Nos encontramos incluso con material sin editar, fragmentos noticiosos o cubrimientos completos de hechos que se convirtieron en noticia, imágenes e información sensible sobre la que, por la larga duración de los hechos del conflicto armado en el país y por el constante cambio en las reglas de juego de la administración de justicia, no se ha dado la última palabra en términos jurídicos, por lo que no es ético —y en algunos casos tampoco legal— divulgar.

La mayoría de los ejemplos que hacen parte de este capítulo son, además, producto de investigaciones o cubrimiento periodístico de sucesos que consideramos cruciales para entender la década de los ochenta. El hecho noticioso, en este sentido, coincide o se entrecruza con la realidad registrada por las cámaras: en algunas ocasiones fue presentado al público sin editar, en otras, coincidía con la necesidad de comprimir la realidad en segundos. Sucesos que cubren la historia regional del país son menos visibles en la primera mitad de los ochenta, luego el papel de los canales regionales en el cubrimiento del conflicto sería fundamental para ampliar la mirada de lo que ocurría en el país.

En América Latina, la introducción de tecnologías de video portátil desde mediados de la década de los setenta, en particular con el U-Matic, permitió documentar eventos sin precedentes en nuestro contexto. Productoras de televisión, ciudadanos y realizadores audiovisuales preocupados por la situación política en sus países registraron y denunciaron hechos de represión que luego fueron publicados o emitidos en vivo y en directo. En muchas ocasiones, como en Chile y Nicaragua, la presencia de las cámaras y el registro de los hechos no fue potestad de los medios locales, sino de las corresponsalías extranjeras que cubrieron los hechos más críticos de la década en la región. Estos cubrimientos permitieron encender alarmas sobre la situación de derechos humanos que se estaba viviendo en los últimos años de la Guerra Fría en el continente.

La posibilidad de utilizar los medios de producción por parte de cualquier ciudadano permitió que procesos de resistencia civil y comunitarios fueran documentados, no solo por la prensa local y extranjera, sino por sus mismos gestores. Así, de acuerdo con el postulado de Liñero (2010):

Durante la segunda mitad de los ochenta, el panorama del video alternativo en toda América Latina había evolucionado hacia una creciente producción y profesionalización. Basado siempre en el paradigma polar que asume la

existencia de grupos de poder que buscan perpetuarse por todos los medios, la construcción de una alternativa comunicacional era casi un imperativo de los sectores de izquierda y los así llamados sectores progresistas de Occidente. Muchas agencias internacionales, particularmente europeas y canadienses, propiciaban la creación y fortalecimiento de ONG locales dedicadas a la comunicación alternativa y a la comunicación popular en el continente. Así mismo, se incentivó la capacitación en el manejo de la tecnología del video y en el uso del lenguaje audiovisual. (p. 110)

La introducción de tecnologías de video en la televisión colombiana desde el inicio de los años ochenta coincide con un periodo 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 la transmisión de las noticias de última hora: los múltiples ataques de la guerrilla a la infraestructura; 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 (Ordóñez, 2015, p. 14)

En el caso colombiano, la mayoría de las fuentes audiovisuales consultadas y encontradas en el contexto de esta investigación dan cuenta de una centralización de la producción en o para medios televisivos, en particular para la producción de noticieros o cubrimiento oficial de los hechos (como es el caso del archivo de RTVC), o para la producción de documentales emitidos en canales internacionales, como es el caso de Citerna tv. Esa centralización también es territorial, pues los archivos de los medios produjeron material que solo se emitía desde Bogotá. El despliegue de la producción y registro del conflicto sucedía desde y con periodistas que trabajaban para las cadenas nacionales y extranjeras y recorrían todo el territorio para cubrir los hechos de violencia. No es sino hasta la fundación de los canales regionales en la segunda mitad de la década —Teleantioquia en 1985 y Telecaribe en 1986— que se empieza a conocer el conflicto y el impacto en la violencia en las regiones desde una perspectiva territorial.

Estos registros, en algunas ocasiones editados para televisión, en otras transmitidos al mismo tiempo que sucedían, sobrevivieron en estanterías durante décadas en los soportes analógicos en los que se registraron. Algunos

han sido transferidos a nuevas tecnologías de imagen digital y reutilizados en distintos contextos, como reportajes noticiosos, documentales para televisión y unos pocos largometrajes documentales; otros han sido olvidados o confundidos en un mar de información que, solo en algunos casos (como en los citados en la presente investigación), ha sido posible recuperar en el marco de distintos procesos de preservación. Ellos contienen imágenes de un pasado traumático, como también pistas para entender el desarrollo del conflicto en las últimas cuatro décadas, pues sintetizan y definen los agentes en la contienda por el poder político, y el rol de los medios ante la gravedad de la situación. Entender el valor de estos registros como documentos históricos es también una posibilidad de iniciar un trabajo de arqueología sobre la ubicación, acceso y disponibilidad de las fuentes audiovisuales de televisión sobre el conflicto armado en Colombia. Adicionalmente, reconocer el origen, contexto de producción e historia de las colecciones investigadas nos permitirá entender la diferencia entre el significado de las fuentes cuando se produjeron y su significado hoy, que no solo está en función de aquello que documenta, sino de la redefinición del formato televisivo en tiempos de la ubicuidad y del *streaming*. Es decir, la comprensión del significado de una fuente, producida en el contexto de un cubrimiento noticioso o de un registro aficionado a un evento considerado como crucial en la coyuntura política del país, no implica detenerse exclusivamente en el análisis del contenido del registro, sino en sus condiciones de producción.

En la década de los ochenta el video se masifica, lo que facilita la reproducción y el copiado de las grabaciones. La primera emisión de televisión a color en el país sucede en diciembre de 1979, lo que permite a los espectadores conocer el conflicto en su más explícita forma; periodistas, sobre todo mujeres, como Ana Cristina Navarro, Olga Behar, Margarita Vidal, Laura Restrepo, Sylvia y María Jimena Duzán recorrieron el país para documentar y registrar, junto a sus camarógrafos, las intenciones de paz y la persistencia de la guerra.

Por último, y no por ello menos importante, la crudeza del conflicto se manifiesta en la interrupción constante de nuestra cotidianidad a través de un sonido o una imagen que significaba: extra, última hora. Allí sabíamos de inmediato que algo terrible había sucedido, de nuevo. Esto nos lleva a pensar en la importancia de “ser específicos con los medios: tenemos que entender las particularidades de cada modo de transmisión, procesamiento y almacenamiento en nuestra cultura para tener una idea real de lo que los medios nos están haciendo” (Parikka, 2012, capítulo 2, sección 4, posición 881) o

nos hicieron. Casi toda una generación de colombianos estamos marcados por ese sentir de lo trágico a partir de la interrupción de la programación televisiva o radial. Esto no es únicamente producto del peso de la tragedia, sino del énfasis de los medios en romper el transcurrir de lo cotidiano con el fin de dar cuenta de un tiempo trastornado.

La década de los ochenta se constituye como una década en la que se sobrepasan los límites del horror gracias a esa imposible mezcla de problemas en los que confluyeron el narcotráfico, el paramilitarismo, la persecución y aniquilación de las fuerzas de oposición, y las salidas en falso de las negociaciones de paz. Estos hechos no hubieran estado de manera tan presente en nuestra memoria si no los hubiéramos presenciado *en vivo y en directo*. Tanto la televisión como la radio cumplieron la labor de hacernos testigos directos de una historia que transcurría de una manera tan inverosímil que la única forma de creerla era simple: viéndola y oyéndola. De allí que varios de los documentos que reposan en las colecciones de archivos audiovisuales deban ser parte del corpus de documentos clave para entender la historia del conflicto reciente y la percepción de los ciudadanos frente a este.

Conocemos que gracias a las múltiples cámaras de noticieros nacionales e internacionales que registraron la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19 en 1985 fue posible conocer que varios testigos de la misma habían salido vivos del edificio, para luego encontrar su muerte en circunstancias aún no definidas; que la aparición de un video producido por la empresa de seguridad Punta de Lanza (Spearhead), con registro de un entrenamiento en el Magdalena Medio a comienzos de los ochenta, daba fe de la presencia del israelí Yair Klein, señalado principal responsable por la formación de los líderes paramilitares de lo que luego sería el ejército de autodefensas de Colombia; que la grabación del atentado a Luis Carlos Galán, hoy repetida constantemente cada 18 de agosto en las conmemoraciones televisivas de su asesinato, cuenta una historia mucho más amplia que la de la muerte de un líder político.

La presencia de las cámaras de video analógico en el lugar de los hechos, y la experiencia de la historia *en tiempo real*, es un antecedente del *streaming*, algo que hoy asumimos de manera natural. Pero hay una tensión evidente en la manera como presenciemos la historia en estos dos momentos, y de cómo es —o no— posible conservar los registros producidos audiovisualmente en nuestra frágil memoria. En los ochenta, el dominio de la cámara reposaba básicamente en los camarógrafos profesionales contratados por los medios

masivos; una vez el registro se producía se llevaba a emisión, luego se copiaba y solo incidentalmente se almacenaba. A partir de allí, la supervivencia del registro estaba sujeta a la condición de que “los medios analógicos, para ser preservados, no deben ser reproducidos: cada reproducción es un borrado parcial, y un nuevo grabado, una superposición. La preservación digital se sostiene en cambio en la constante relectura, borrado y reescritura del contenido” (Parikka, 2012, capítulo 6, sección 1, posición 2710). Documentos como los vinculados a la toma del Palacio de Justicia o a la muerte de Luis Carlos Galán han sido reproducidos y presentados como imágenes que muestran cómo lo inesperado se convirtió en condición natural de la historia del conflicto. Con el copiado y reproducción de estas secuencias nos encontramos con la paradoja de la repetición de lo inesperado, el rol del medio en la naturalización de la tragedia.

De acuerdo a Niklas Luhmann, la información solo sucede en lo inesperado, como lo opuesto a lo inesperado o predecible. De esta manera, lo inesperado corresponde a la perturbación que es propiamente la televisión: la estructura paradójica del medio demanda eventos extraordinarios que pueden solo aparecer en el esquema permanente de la emisión. (Ernst, 2013, p. 105)

No ocurre lo mismo con los registros que solo lograron emitirse una única vez y que, para el momento en que se emitieron, parecían accesorios a la coyuntura, pero que hoy, gracias a su preservación y debido a las múltiples circunstancias que han permitido que el conflicto siga vigente, cobran validez: entrevistas a desmovilizados, reacciones de los ciudadanos, voces de presidentes y personajes políticos proclamando el fin de la guerra hace cuarenta años.

Muchas circunstancias y dinámicas del conflicto parecen invariables hoy, cuando la manera de registrar y almacenar imágenes sobre lo que ha ocurrido ha cambiado radicalmente. Sin embargo, las condiciones de acceso a los archivos audiovisuales se han modificado en la misma proporción, produciendo un corpus inmenso de contenido con el cual se amplían las versiones sobre lo que consideramos fundamental para entender este proceso. Ante ello, además de la ya señalada dificultad de decidir qué es importante y qué no, nos encontramos con un problema que también impacta la investigación en ciencias humanas, pues “la competencia entre los modelos de historia de los medios, arqueológica o teleológica resaltan el hecho [de] que los medios

digitales también han revolucionado nuestros conceptos de almacenamiento y recuperación, de acceso y difusión, y por ende han automatizado nuestra memoria y recuerdos” (Elsaesser, 2016, p. 58).

Si la escritura de la historia reciente del conflicto precisa de reconocer las fuentes audiovisuales que lo documentan, el acceso a ellas es vital. Y ello no implica solamente la búsqueda y hallazgo de un registro digitalizado o nativo digital, implica reconocer el contexto en donde se encuentran, cómo están descritas, de qué manera es posible utilizarlas; implica que, epistemológicamente, la relación con la fuente se modifique, pues si el registro fue un registro analógico, al digitalizarse pierde su condición material y las características de reproducción del objeto en un entorno digital permiten otro tipo de visualización: infinitas reproducciones, infinitas pausas, vista cuadro a cuadro, separación de los canales de audio. Si es un registro digital, sus propiedades pueden diluirse exponencialmente con cada reproducción. Si no se conoce el origen del registro, quién y cómo y por qué lo produjo, su validación como documento histórico depende de quien sea capaz de concluir la autoridad de la fuente desde su lugar de enunciación (institucionalidad o custodio), de conectar los contenidos con el proceso histórico, de validar o contradecir los metadatos con los que es descrita. Implica reconocer que la validación de la fuente también acarrea un dilema ético, donde las memorias afectivas y las memorias traumáticas pueden influir en la manera en que se interpreta el lugar de un registro como documento para la historia del conflicto. Se precisan entonces “otras epistemologías, en la relación de conocer y no conocer, del olvido amnésico y representación mimética. Por estas razones, el evento traumático es tanto el límite extremo como el grado cero de lo que constituye la memoria cultural” (Elsaesser, 2008, p. 404).

En la formulación de otras epistemologías subyace una relación aparentemente obvia, pero paradójicamente distante, y es la del archivista con el historiador. Durante décadas se ha asumido tanto por los usuarios de los archivos como de los archivistas, en el ejercicio de su profesión, que esta implicaba distancia, neutralidad y objetividad con los documentos que se gestionan, y que los procesos que suponen la supervivencia y acceso a los archivos son instrumentales o mecánicos. Poco se ha pensado sobre cómo la clasificación, la catalogación y el acceso también son motivados por decisiones políticas que van desde las premisas institucionales (o del custodio) hasta el criterio y, por qué no, los afectos del archivista.

El encuentro del académico con el archivo —tan fundamental para la formación de la comprensión histórica—, raramente ha sido examinado de una manera informada. Lo que ha importado para el académico es si su visita a los archivos fue útil o no. (Blouin, 2011, p. 3)

No se dimensiona, por ende, que la decisión de guardar, coleccionar, conservar, digitalizar, curar, describir y poner a disposición del público un material puede ser definitivo en la difusión de las fuentes y en la construcción de conocimiento histórico sobre un tema, sea a partir de un texto escrito, una producción audiovisual o la creación de narrativas multimediales en proyectos de humanidades digitales. Podemos, al respecto, traer a colación las palabras de Michel de Certeau sobre la importancia del acto de coleccionar para la escritura de la historia:

Coleccionar será durante mucho tiempo fabricar objetos, copiar o imprimir, encuadernar, clasificar [...] Juntamente con los productos que multiplica, el coleccionista se convierte en actor dentro de la cadena de una *historia que está por hacerse* (o por rehacerse), según las nuevas pertinencias intelectuales y sociales. Así pues, la colección, al cambiar completamente los instrumentos de trabajo, redistribuye las cosas, redefine las unidades del saber, introduce las condiciones de un segundo comienzo al construir una “máquina gigantesca” que hará posible una historia diferente. (De Certeau, 2016, p. 87)

Estas palabras de De Certeau son precisamente el eje conductor de este capítulo: las colecciones audiovisuales que contienen documentos sobre el conflicto armado en Colombia en la década de los ochenta no son fuentes reiterativas sobre un conocimiento ya adquirido. Si bien reafirman lo que ya muchos conocemos sobre uno de los periodos más críticos de nuestra historia de violencia, son en gran parte inéditas para las generaciones recientes, pues muchas de ellas no se han reproducido o emitido a excepción del momento en que fueron divulgadas. Incluso, algunas son registros audiovisuales y sonoros que solo se grabaron, almacenaron y nunca tuvieron un espectador que las interpelara.

Por ello, el proceso de escribir y construir una versión de la historia empieza desde la recuperación de las fuentes de archivo audiovisual. Los repositorios, sean institucionales o no, una vez deciden iniciar este proceso, deben conocer

la importancia de que la fuente sea divulgada. En los casos que estudiaremos a continuación, con excepción de los archivos de productoras extranjeras y de Caracol Televisión, todas las fuentes originales fueron producidas en video analógico y posteriormente digitalizadas gracias a estímulos producto de la política pública de archivos audiovisuales (a cargo de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura), o gracias a la voluntad política de instituciones rectoras encargadas de la política pública de comunicación e información de contenidos oficiales (la ANTV y el Ministerio de las TIC, para el caso de Señal Memoria). Los niveles y estrategias de acceso y circulación de los contenidos digitalizados varían, de igual manera los contextos en los que estos documentos, una vez digitalizados, han circulado para un público mayoritariamente interesado en el patrimonio.

La relación entre la ejecución de una política pública de protección del patrimonio y acceso a la información con la recepción de la comunidad académica y del público general es, ni más ni menos, una posible lectura de las relaciones entre archivo y poder político. Este es un punto importante para reflexionar, pues es a partir de iniciativas de política pública que se han logrado reactivar estos documentos, todos con contenidos e información sensible en relación con la historia del conflicto en la década de los ochenta, todos registros que de alguna manera reverberan en sus contenidos con la situación actual del mismo. Si son entidades e iniciativas oficiales las que patrocinan la puesta en valor de estos registros como patrimonio documental, cabe preguntarse hasta qué punto los tomadores de decisiones conocen el contenido del material que se preserva, y cómo las nuevas historias posibles a partir de estos registros pueden generar controversias en donde emergen problemas éticos —sobre publicar o no una imagen—, ideológicos —sobre la lectura del conflicto con las coordenadas de la Guerra Fría, como si los actores políticos de entonces se encontraran hoy en la misma disyuntiva—, y morales —sobre los buenos y los malos en un conflicto que no tiene fin—.

En las próximas páginas reflexionaremos sobre los contenidos de la Colección Memoria Política M-19, hoy custodiada por la Biblioteca Nacional de Colombia; la Colección Citura Producciones, custodiada por la productora; los documentos de la década de los ochenta que hacen parte de la colección Historia y Coyuntura Política de Señal Memoria; la Colección Jorge Enrique Pulido que custodia la Cinemateca de Bogotá, la colección del Noticiero Nacional que reposa en el archivo de Caracol y los documentos de la década que pueden encontrarse en el archivo AP Archives. Como se

anotó al inicio de este capítulo, todas son fuentes creadas con el fin de ser emitidas en televisión, la mayoría —con excepción de *La ley del monte*, de Citurna, que se produjo en 16 mm— fueron producidas en video analógico con cámaras U-matic.

La preservación de los soportes analógicos en donde se registró esta información da cuenta del hecho de que “la historia de los archivos de la programación de televisión han sido casos de preservación accidental” (O’Dwyer, 2008, p. 258). En Colombia, como en otros países, la vocación comercial de los canales de televisión ha prevalecido sobre la urgencia de preservar el patrimonio audiovisual y muchas cintas han sido regrabadas, borradas o descartadas. En los ochenta, el almacenamiento y el archivo del material producido no era considerado prioritario y las cintas U-matic ¾ fueron “unas de las más ubicuas y al mismo tiempo de los más frágiles formatos audiovisuales para producir material televisivo, ya que nunca fueron concebidas para ser almacenadas en el largo plazo” (Compton, 2007, p. 130). En Colombia, la mayor parte de la producción audiovisual de la década se grabó en U-matic, por lo que la historia audiovisual del país puede estar más determinada sobre ausencias y vacíos, que sobre certezas.

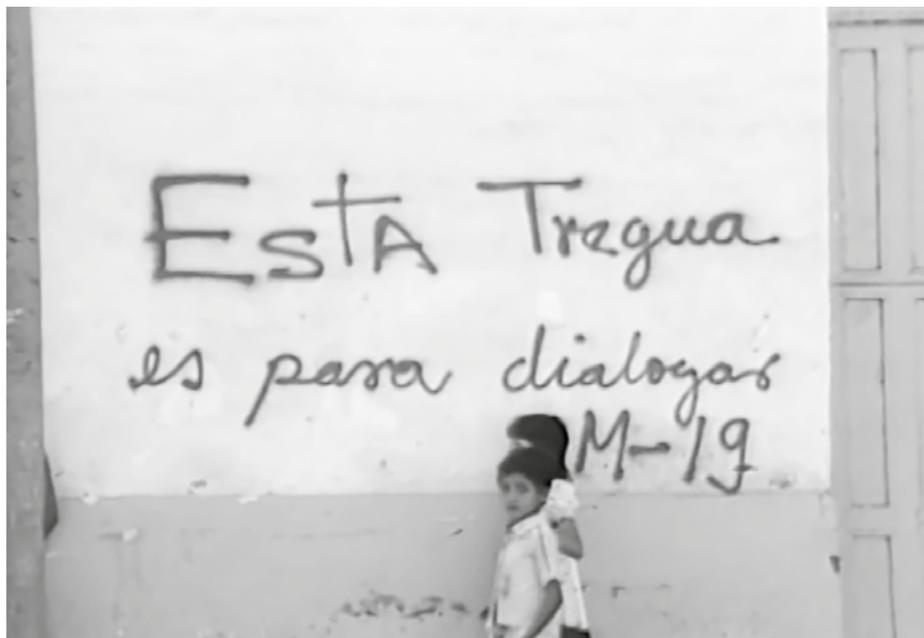
Alrededor del estudio de estas colecciones, recorreremos una breve ruta de análisis temático que incluye registros que documentan las iniciativas de paz y la persistencia de la guerra, la tensión, la recurrencia de la tragedia y el discurso oficial que invitaba a la calma, y la transición de la Guerra Fría a la guerra contra las drogas como resultado de la influencia de la política exterior de los Estados Unidos en nuestro conflicto.

## Los archivos del M-19

### **Archivos con documentos sobre el M-19: Centro de Pensamiento Cultura y Paz, Biblioteca Nacional, Señal Memoria, Caracol Televisión, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, AP Archives**

Es un gran riesgo intentar reflexionar sobre el lugar del M-19 en la historia política del país. Por un lado, ha sido el grupo armado más idealizado —o a veces sería mejor decir romantizado— dentro de la línea de tiempo de la historia del conflicto, todo ello gracias al carisma de sus líderes, al carácter simbólico y mediático de la mayoría de sus acciones públicas, a la sencillez

Instantánea tomada de video, en el contexto de los diálogos de paz entre el gobierno de Belisario Betancur y el M-19. Colección Memoria Política M-19.



de su postura ideológica y a su persistencia por mantener la bandera de la paz en los momentos en los que el Gobierno propiciaba el diálogo, pese a que todo lo demás parecía desmoronarse. No obstante, del otro lado se asoman fulminantes las imágenes y sonidos que documentan hechos sobre los que aún no se ha dicho la última palabra, como la toma del Palacio de Justicia. Aún más, no podemos dejar a un lado que como grupo insurgente, armado y partícipe activo de la guerra cometió crímenes, secuestró personas, reclutó niños en sus filas.

Por ello, igualmente de inmensas proporciones es el riesgo de reflexionar sobre los registros que existen sobre el M-19 cuando este es el grupo más documentado por la televisión y la radio de la década de los ochenta. En cada archivo que colecciona registros sobre estos años se encuentran, inevitablemente, eventos, comunicados, entrevistas y cubrimientos de cada una de las acciones de este grupo armado. Podríamos, por ejemplo, reiterar algunos lugares comunes como las alocuciones y la trayectoria de Carlos Pizarro en los medios, o asentir con asombro frente a las fuertes imágenes de la toma del Palacio.

Por todo lo anterior, la pregunta de fondo es qué documentos del M-19, que fueron registrados y emitidos, no se conocen públicamente aún; qué de lo que conocemos solo ha sido utilizado como secuencia repetitiva y pocas veces esclarecedora de la historia de la década; y cómo visualizar estos registros hoy es impactante no solo por la crudeza de la guerra, sino por la vigencia de las interrupciones a las iniciativas de paz.

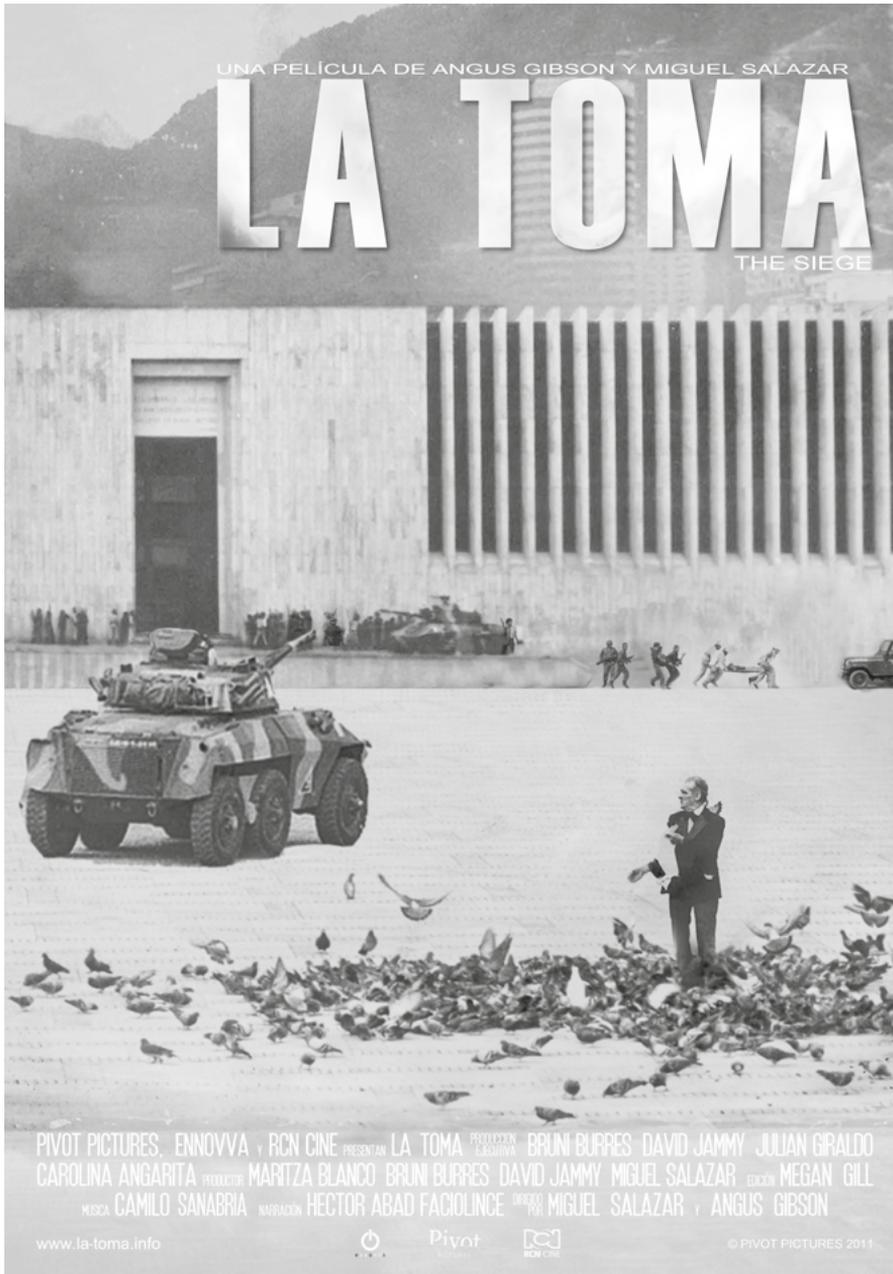
En la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano se encuentran, por ejemplo, registros fílmicos del noticiero Telediario, como el cubrimiento del hallazgo del cuerpo del sindicalista José Raquel Mercado, secuestrado y asesinado por el M-19. En esta institución, en AP Archives<sup>1</sup> y en el archivo de Todelar —hoy en custodia de Señal Memoria - RTVC— hay un importante número de registros de la toma de la Embajada de la República Dominicana. Sobre las opiniones de los líderes de *el eme*, la amnistía de 1982, las entrevistas y el cubrimiento de los diálogos de 1984, el secuestro de Álvaro Gómez Hurtado, la campaña y posterior asesinato de Carlos Pizarro, la mayor cantidad de información se encuentra en la Biblioteca Nacional, aunque existen algunos registros importantes en Señal Memoria. El seguimiento a los diálogos y la desmovilización entre 1989 y 1990 fue cubierto ampliamente por la extinta productora Audiovisuales, por lo que hoy se encuentra en Señal Memoria.

## 6 y 7 de noviembre de 1985

Los tanques disparando sin tregua; los transeúntes del centro de la ciudad agolpándose en las esquinas para observar; los heridos en la calle, el humo saliendo del edificio y, luego, el edificio en llamas; la fila de personas saliendo del Palacio con las manos arriba; el señor del esmoquin alimentando a las palomas; los cuerpos calcinados. La voz de Reyes Echandía, luego la voz de Alfonso Jacquin, los disparos. El silencio. Unas horas más tarde, Plazas Vega hablaba de mantener la democracia. El partido de fútbol.

<sup>1</sup> AP Archives es un archivo en línea que centraliza registros noticiosos ocurridos en el mundo entero por parte de cadenas de televisión estadounidenses como ABC o NBC. Es de libre consulta y se puede solicitar el licenciamiento de material de acuerdo con los usos para los cuales se requiera.

📄 Póster de **La toma** (Salazar-Gibson, 2011). Cortesía de Miguel Salazar.



Pocos sucesos en la historia del país tuvieron un cubrimiento mediático tan completo como la toma del Palacio de Justicia por parte del M-19. Podríamos decir que ya conocemos la historia: un comando de la guerrilla se toma el Palacio para hacer un juicio político al presidente Belisario Betancur por el incumplimiento de los acuerdos de 1984, otros dicen —esta información no ha sido sustentada— que además estaban buscando desaparecer los expedientes de los narcotraficantes que estaban camino a ser extraditados a los Estados Unidos. Todo sale mal: el ejército está preparado para atacar a los guerrilleros acuartelados en el recinto, repleto de civiles. Cientos mueren, doce desaparecen, el presidente nunca responde el clamor de los magistrados. Las cámaras registran el horror desde fuera, se ven salir sobrevivientes que luego desaparecen o aparecen muertos.

En los registros de la toma del Palacio de Justicia hay por lo menos tres lecturas posibles: la del registro como documento probatorio; la de la memoria afectiva que se activa al recordar cómo fuimos testigos de esta tragedia a través de la radio y la televisión; y la del vínculo entre la memoria pública sobre lo que sucedió y las memorias privadas de quienes fueron víctimas directas o familiares de víctimas de este suceso.

Indudablemente, por la magnitud de este evento, todos los registros que existen sobre él son documentos de carácter histórico y gran parte de ellos han servido como prueba para obtener la verdad judicial y extrajudicial sobre lo ocurrido.

Con la primera se aportan a los juicios evidencias de las circunstancias de modo, tiempo y lugar en que ocurrieron los hechos. Con la segunda se pueden esclarecer violaciones de derechos humanos y comprender el contexto histórico, a fin de contribuir a la verdad colectiva y a la memoria histórica con narrativas globales que pueden ser de origen institucionalizado, como museos o centros de memoria, o no institucionalizado, cuando la construyen científicos sociales y periodistas. (Acceso a los archivos de inteligencia y contrainteligencia en el marco del posacuerdo, 2017, p. 13)

La historia de lo que sucedió en el Palacio, aunque parece una verdad abierta a voces, sigue siendo un episodio de la década que aún está sin resolver. Los militares sentenciados por la retoma hoy gozan de privilegios jurídicos, y tan solo en agosto de 2019 la Fiscalía emitió un concepto en donde aseguraba

que no hubo desaparecidos después de la toma<sup>2</sup>. Los registros audiovisuales donde aparecen las imágenes de varias de las personas desaparecidas saliendo vivas del edificio, y cuyos cuerpos no se han encontrado aún, contradicen este revés en la historia del suceso.

Uno de los medios que más ha investigado y recuperado imágenes inéditas sobre lo ocurrido el 6 y 7 de noviembre de 1985 ha sido Noticias Uno<sup>3</sup>, cuyo equipo ha encontrado varios registros del suceso que han servido, por ejemplo, para ubicar la imagen del magistrado Carlos Horacio Urán saliendo vivo del Palacio —este funcionario luego aparece muerto dentro del edificio con un tiro a quemarropa—; para probar la presencia de un militar absuelto implicado en hechos de tortura —cuando este argumentaba estar en vacaciones aparece de encubierto frente a la Casa del Florero—; y para identificar a Luz Mary Portela, una de las desaparecidas de la cafetería, saliendo viva del Palacio y cuyo cuerpo fue encontrado, identificado y entregado a sus familiares en 2016<sup>4</sup>. Este último video fue registrado por un periodista español, quien grabó los primeros momentos del suceso: el agrupamiento de los militares alrededor de la Casa del Florero, la llegada de los tanques, y a hombres del F2 aprehendiendo a los civiles rescatados del Palacio.

Estas fuentes, que se centralizan en la Fiscalía como documentos probatorios, son puestas a disposición del público por el noticiero con el fin de acentuar el valor de los registros en la consecución de la verdad sobre la toma. Es importante anotar que, además, el análisis de los periodistas en este caso no se detiene en la contundencia del contenido, sino en el recuento y reflexión sobre la cobertura y el papel de los camarógrafos en el registro del evento. Años después de registrarse el hecho noticioso, la imagen en movimiento cumple un papel activo en la consecución de la verdad.

Una de las historias más contundentes ha sido, por ejemplo, la de la aparición de las imágenes del magistrado auxiliar Carlos Horacio Urán<sup>5</sup>.

2 *Lo que dice la Fiscalía sobre desaparecidos del Palacio de Justicia*, en <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/la-fiscalia-dijo-que-no-hubo-desaparecidos-en-el-palacio-de-justicia-405840>, consultado el 6 de octubre de 2019.

3 Al terminar la escritura de este texto, Noticias Uno atravesaba una grave crisis; luego de salir del aire en el mes de septiembre de 2019, convocó a todos sus espectadores en el mes de octubre a financiar el noticiero a modo de suscripción.

4 Video inédito de la retoma al Palacio de Justicia muestra a Luz Mary Portela saliendo viva, en <https://www.youtube.com/watch?v=1VUKdtYKDYI>, consultado el 6 de octubre de 2019.

5 La historia del magistrado Urán <https://www.youtube.com/watch?v=NnKSaUN-UiU>

Después de dos décadas de tener la certeza de que su esposo había muerto en el fuego cruzado de la toma, Ana María Bidegaín, viuda de Urán, reconoce a su esposo saliendo vivo del Palacio en un video inédito encontrado por la Fiscalía en 2015. El cubrimiento de esta noticia por parte de Noticias Uno, además de hacer énfasis en el análisis forense de la muerte de Urán, se detiene en el estudio de la imagen del magistrado como prueba para el caso. Los periodistas estudian cómo durante las décadas anteriores algunos de los videos en los que se registra al magistrado no habían sido considerados como evidencia; sin embargo, gracias a la digitalización de estos se comenzaron a estimar partes de las secuencias en las que comenzó a aparecer información relevante.

Al menos tres cámaras grabaron el momento en que Urán sale del Palacio: un primer video, pese a estar lejos en distancia, registra en sonido la hora en que el magistrado atraviesa la puerta del edificio; “el segundo fue grabado con un problema técnico que se conoce como desincronismo, las cámaras de esa época necesitaban unos instantes para enganchar la cinta de grabación, la imagen histórica es clara, pero era imperceptible al ojo humano por su cortísima duración”<sup>6</sup>. En la nota periodística se revisitan las imágenes y su valor estratégico en el reconocimiento de este hecho. Uno de los momentos más destacados de la nota es la entrevista a los camarógrafos que registraron una de las secuencias pues, en el ejercicio de confrontar los registros con la carga simbólica que revisten hoy, se percatan de que la secuencia no dura más de un segundo, pero es el registro más fiel del magistrado saliendo con vida del edificio.

Ignacio Gómez, subdirector del noticiero, ha sido una de las personas que más ha estudiado estos registros para su difusión periodística, algunos inéditos, otros son parte de productoras extintas como Promec, otros, del archivo del Noticiero Nacional (hoy en manos de Caracol Televisión). En el documental **El día que**<sup>7</sup>, producido por RTVC, el testimonio de Gómez es fundamental; allí el periodista insiste en la importancia de la digitalización de los videos para el esclarecimiento de la verdad y en la necesidad de visitar periódicamente el cubrimiento que hacen los medios de las conmemoraciones

6 Jaime Honorio González relata los hechos en la nota “La historia del magistrado Urán”, publicada el 6 de noviembre de 2015 en el canal de YouTube de Noticias Uno. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NnKSaUN-UiU>, consultado el 6 de octubre de 2019.

7 El día que, disponible en RTVC Play, en <https://www.rtvplay.co/series/el-dia-que>, consultado el 6 de octubre de 2019.

de la toma para reconocer cómo se está reescribiendo constantemente la historia de este suceso. En ese mismo documental, Olga Behar, una de las periodistas más destacadas de la década, señala que su mayor aprendizaje fue el de reconocer que a partir de entonces el rol de los periodistas trascendió la labor de cubrir un hecho para convertirse en una mucho más retadora: la de construir la historia.

Como televidentes, quienes presenciaron estos hechos en tiempo real se enfrentaron una vez más a la intensidad de lo inesperado. Un agregado más a la lista de eventos marcados por el horror que hicieron parte de la historia política de la década, transmitido en vivo y en directo y presenciado a través de las pantallas de televisión. De las múltiples cámaras que registraron el hecho, hoy se conservan en el país las grabaciones realizadas por Programar tv, Promec, el Noticiero Nacional, el Noticiero 24 Horas, además de los registros inéditos divulgados por Noticias Uno. El archivo de Televisión Española, que entonces tenía una oficina en Bogotá y cuya corresponsal era la periodista Ana Cristina Navarro, también conserva un extenso cubrimiento de los hechos, y sus grabaciones han servido para conocer el destino de tres de los desaparecidos.

A los registros audiovisuales se suman además los registros radiales de la toma. Si bien hoy “hay una tendencia en los estudios de los medios a ignorar el sonido. [...] y en relación con la memoria asumimos que lo visual domina nuestra comprensión del mundo” (Garde-Hansen, 2011, p. 91), es inconcebible dimensionar la magnitud de este evento sin traer a colación las grabaciones de Todelar, Caracol Radio y RCN Radio en donde el clamor de las víctimas, y en particular del presidente de la Corte Suprema de Justicia, Alfonso Reyes Echandía, es crucial para comprender la gravedad del asunto. En la década de los ochenta, la radio ocupaba un lugar imprescindible en la vida cotidiana de los colombianos, y el reconocimiento de esta traumática experiencia estaría incompleto sin la memoria de este medio. En este caso, las voces de auxilio son activadoras de memorias afectivas en las que no se puede sentir más que impotencia y predecir lo inevitable: las palabras de los periodistas con quienes dialogaban los rehenes y las de los guerrilleros en el Palacio son la antesala de la tragedia. Escucharlas hoy es reactivar ese sentimiento de lo inevitable.

La transmisión radial y televisiva de la toma nos involucró en el hecho como testigos mediáticos. El cubrimiento de las múltiples cámaras y el registro de las voces de los rehenes del Palacio no consistió en fragmentos de lo

que sucedió ni recuentos editados: fue explícitamente el hecho mismo el que se registró y se transmitió hasta que el Gobierno lo permitió. En este caso,

un concepto archivístico de evidencia sirve como un ‘lente conceptual’ a través del cual se ven las ideas divergentes sobre el valor y uso de los registros, a fin de explorar los nexos entre lo que creemos que son los registros (su naturaleza) y cómo los usamos para nuestros fines (su uso), y para también sugerir cómo podemos repensar el rol del archivista dentro de su disciplina. (Meehan, 2009, p. 161)

La toma es un hecho que está presente en nuestra memoria de los medios por su constante repetición en las conmemoraciones anuales y por la constante modificación de su historia, debido a las continuas alteraciones que la administración de justicia ha hecho sobre el relato de lo ocurrido.

## **De la guerra a la paz a la guerra a la paz....: diálogos, traiciones y desmovilizaciones**

Desde la proclamación de amnistía a los presos políticos en 1982, una vez inicia el gobierno de Belisario Betancur, el M-19 se convierte en protagonista. Luego de recibir toda la represión oficial durante el Estatuto de Seguridad en el gobierno de Julio César Turbay, el foco de atención de la política de paz de Betancur termina siendo la guerrilla urbana. Aunque hay un cubrimiento

🌿 Instantánea tomada de video, en el contexto de los diálogos de paz entre el gobierno de Belisario Betancur y el M-19. Colección Memoria Política M-19.



periodístico tanto de las iniciativas de diálogo en La Uribe con las FARC<sup>8</sup>, como de las del Cauca con el M-19, paulatinamente este último se convierte en el centro de atención de los medios.

En las distintas colecciones estudiadas en el marco de esta investigación se registran las imágenes de algunos líderes de *el eme* como presos políticos del gobierno Turbay, luego liberados y retomando las armas de manera clandestina, en gran parte debido al asesinato de varios de los miembros de la cúpula del grupo. Asombrosamente, la colección Memoria Política que custodia la Biblioteca Nacional conserva imágenes explícitas sobre los asesinatos de algunos de estos líderes, así como el cubrimiento completo a los funerales de Carlos Toledo Plata y Carlos Fayad, al comienzo de la década; y luego de Afranio Parra y Carlos Pizarro, al finalizarla.

Los registros audiovisuales que documentan los comunicados oficiales y entrevistas a líderes guerrilleros antes, durante y después de los diálogos de 1984 y de 1989-1990 están en todas las colecciones reseñadas al comienzo de este capítulo.

El cubrimiento del proceso de 1984 evidencia la presencia de las cámaras en zonas remotas del país para cubrir los diálogos entre la guerrilla y el Gobierno. La ya conocida versión —que se convirtió luego en el argumento de la toma del Palacio de Justicia— de que el Gobierno traicionó a la guerrilla y no ejerció ningún control sobre el Ejército para el cese al fuego tiene fundamento en varios registros. Uno de ellos parte del cubrimiento de Ana Cristina Navarro para Televisión Española que contiene las imágenes de un grupo de guerrilleros que, en camino al encuentro con la comitiva del Gobierno, es asaltado por el ejército. En la voz en *off* de la periodista:

Al llegar a un recodo del camino la columna divisó al ejército, comenzaron las consignas y se oyeron los primeros disparos. Mientras esto sucedía, la comisión de paz que había aterrizado en el pueblo, al verlo tomado por el ejército, voló a una ciudad cercana para informar al presidente de lo que estaba sucediendo y para pedirle que se retirara la tropa [...] Estas son las primeras imágenes que se recogen en Colombia de un combate entre el ejército y la guerrilla. (Biblioteca Nacional de Colombia, Registro DVD3PZA1, Colección Memoria Política M-19)

8 Existen registros sobre ello en los archivos de RTVC y en la colección Jorge Enrique Pulido de la Cinemateca de Bogotá.

🌹 “En este momento se abre la puerta para el ingreso de Colombia a los estadios de la paz”. Proclamación de amnistía a presos políticos en el gobierno de Belisario Betancur. Archivo Señal Memoria.



🌹 Manuel Marulanda en La Uribe durante los diálogos de 1984 . Archivo RTVC-Señal Memoria.





✿ Registro de Televisión Española de los procesos de diálogo entre el Gobierno y el M-19 en 1984. En la imagen, Iván Marino Ospina. Colección Memoria Política M-19. DVD3PZA1, minuto 2:05.

También hace parte de esta colección la ya conocida imagen de Carlos Pizarro herido por el ejército al llegar al pueblo de Corinto. El entonces líder guerrillero es grabado por todos los medios presentes manifestando públicamente su indignación. En contraste, un año después, y como consecuencia de los hechos funestos de la toma del Palacio de Justicia, el discurso de Belisario Betancur es un reclamo abierto a la mediatización del grupo: “Si algún movimiento no tiene derecho a quejarse de la falta de publicidad para sus actos, aspiraciones, programas, es precisamente el que ahora ha pretendido ejercer un poder de coacción brutal”.

El valor de estas fuentes como documento subyace, por supuesto, en un contenido que hoy se encuentra más vigente que nunca. Posterior al acuerdo firmado con las FARC en 2016, tanto líderes guerrilleros como soldados de las filas del grupo insurgente fueron registrados revelando todas sus intenciones y esperanzas de reintegrarse a la vida civil y continuar luchando por los derechos sociales. Todos los registros de los miembros activos del M-19 en 1989 contienen extensas reflexiones a propósito de lo necesaria que es la paz para el país y revelan esa misma intención posterior al desarme.

📌 Alocución presidencial de Belisario Betancur, posterior a toma del Palacio de Justicia. Archivo Señal Memoria. Archivo: UMT 200583 Minutos 48:50 a 50:48.



Hace treinta años, por ejemplo, en el cubrimiento realizado por la programadora estatal Audiovisuales de los diálogos de paz y posterior proceso de desarme del M-19, Afranio Parra, uno de los líderes del grupo, y heredero de una familia activa en la lucha guerrillera desde la década de los cuarenta, argumenta:

Para nosotros las armas no han sido un principio, las armas son una necesidad en un periodo, en unas circunstancias concretas. Como estamos planteando la concertación, llegar a un acuerdo de paz, y desde hace mucho tiempo estamos trabajando por eso, estamos dispuestos a hacer hasta lo imposible por la paz. Si nosotros vemos que en el área de la política podemos movilizar de verdad a este país, conmover a la nación hacia una solución pactada, vamos hacia esa con todo. (Palabras de Afranio Parra en entrevista con Javier Darío Restrepo, registrada en el especial grabado por Audiovisuales en el marco de la negociación del Gobierno con el M-19 en 1989. Especial “Acuerdos de Paz con el M-19”, archivo RTVC-Señal Memoria. Registro C1P-243407)

Ese mismo año, Parra es asesinado en Bogotá en extrañas circunstancias.

## De la Guerra Fría a la guerra contra las drogas

**Archivos que preservan contenido audiovisual sobre este tema:** AP Archives, RTVC-Señal Memoria, Citurna tv, Colección Jorge Enrique Pulido (Cinemateca de Bogotá)

Pese a que la Guerra Fría es un objeto ampliamente investigado por historiadores del siglo xx alrededor del mundo, el estudio de la historia de Latinoamérica en este contexto se ha limitado, en la mayoría de los casos, al análisis del desarrollo de las ideologías —con un marcado enfoque en la consolidación de la izquierda—, al impacto de la Revolución cubana en la región, y a la interpretación de las dinámicas propias de la dictadura y la oposición en los países del Cono Sur. Así, los estudios comparados en la región sobre el periodo que va de 1945 a 1989, en términos de la influencia del conflicto bipolar entre las potencias, tienden a enfocarse en los casos paradigmáticos de las dictaduras en Argentina, Chile, Uruguay y Brasil, mientras que la región de los Andes y Centroamérica siguen siendo un tema de estudio explorado de manera incipiente, tanto en materia de historia política como de historia de la cultura y las artes.

En la región, en general, los estudios acerca del rol activo que las imágenes en movimiento y, en particular, el material televisivo ejercieron en la escritura —y en algunos casos, el desenlace— de la historia de los distintos países que la conforman es escaso. Si bien podrían citarse decenas de referencias

✦ Protesta del Partido Comunista y la Central Unitaria de Trabajadores en el centro de Bogotá, a propósito de la visita del presidente de los Estados Unidos, Ronald Reagan, al país. Archivo RTVC-Señal Memoria. Referencia UMT 207357.



bibliográficas en torno a la historia del cine y del videoarte, la importancia del video como agente político y de las fuentes de televisión como documentos cruciales para la comprensión de la historia de la década aún no han sido estudiadas detalladamente.

Los ochenta fueron una época caótica en América Latina, que fue, definitivamente, una arena de confrontación para los superpoderes de la Guerra Fría. La política de contención de los Estados Unidos, con la determinación de acabar con el comunismo a cualquier costo, estaba en su cumbre durante el gobierno de Ronald Reagan, y esto se tradujo en el patrocinio y apoyo a regímenes autoritarios y/o fuerzas de contrainsurgencia que trataron de aniquilar y silenciar cualquier forma de oposición. Los civiles estuvieron en medio del fuego y fueron víctimas de la opresión y violaciones a los derechos humanos, casi que a diario. Aún en el siglo XXI hay procesos judiciales en curso y comisiones de la verdad creadas con el propósito de reconfigurar todos los eventos y la memoria de la represión, la violencia y la resistencia civil en la década. En la reconstrucción de esta historia, las imágenes en movimiento han sido parte de procesos judiciales, pero aún no han sido consideradas clave en la historiografía de la región en este periodo.

Las fuentes televisivas desempeñaron un papel fundamental en revelar, ocultar o propiciar la acción contra situaciones críticas en los ochenta en países como Chile, en donde la Televisión Nacional (TVN) sirvió como órgano de propaganda del régimen de Augusto Pinochet, mostrándole a la audiencia una nación que caminaba hacia el progreso y la civilidad, mientras que, al tiempo, las cámaras de televisión internacionales y varios realizadores audiovisuales creaban noticiarios no oficiales en donde revelaban la situación de opresión para entonces. En Colombia, el exceso de violencia y el estado crítico de las instituciones políticas coincidió con el momento en que la guerra contra el comunismo se estaba transformando en la guerra contra las drogas, desde el punto de vista de la política exterior estadounidense, todo ello transmitido y documentado profusamente en la televisión nacional. En América Central, sobre todo en Guatemala y Nicaragua, donde las fuentes son escasas, cámaras extranjeras registraban el ascenso del dictador Efraín Ríos Montt y la aniquilación del pueblo ixil, o la Revolución sandinista a todo color. En aquellos casos en los que la televisión local no lograba —o voluntariamente pretendía ocultar— retratar el estado de crisis y convulsión de las instituciones y de la población civil, como resultado de los efectos de la política exterior en la región, fueron las

cámaras de televisión de los canales europeos y norteamericanos las que documentaron momentos clave para comprender la historia contemporánea de estos países.

Por ello, quizá, “la región ha sido rara vez incorporada en los grandes debates historiográficos sobre el carácter de la Guerra Fría, y permanece desproporcionadamente subrepresentada en la producción académica especializada en el tema” (Gilbert, 2008, p. 9). Para Gilbert Joseph, autor de *In from the Cold: Latin America's new encounter with the Cold War*, la interpretación de la Guerra Fría en América Latina se ha reducido solo a un conflicto entre dos partes, en el que lo único que parece interesante es ver los juegos de estrategia de las potencias y qué tan cerca pudieron llegar a la aniquilación total en cada etapa del mismo. Sin embargo, es importante tener en cuenta que:

El pasado de América Latina está determinado por ciclos que alternan entre la reforma social y reacciones conservadoras intensas, en donde la influencia, ayuda e intervención de las potencias imperiales ha figurado de manera prominente. Por ello, la dinámica de la Guerra Fría en la región contiene tanto una feroz dialéctica vinculando proyectos reformistas y revolucionarios para el cambio social y el desarrollo nacional, como respuestas contrarrevolucionarias excesivas. (Gilbert, 2008, p. 4)

En comparación con los estudios sobre cine en América Latina durante la Guerra Fría, donde extensos compendios e investigaciones han sido producidos en las últimas dos décadas, el estudio de las imágenes televisivas, como ya se ha anotado, ha sido escaso. Se pueden destacar algunas excepciones como *Muy buenas noches: México, la televisión y la Guerra Fría*, escrito por Celeste González de Bustamante, que se enfoca en el análisis del material producido en México durante 1960 por Televisa, en particular en el cubrimiento de la Masacre de Tlatelolco durante los Juegos Olímpicos de 1968; *Apuntes para una historia del video en Chile*, escrito por Germán Liñero, un estudio exhaustivo del uso del video en Chile como herramienta de acción y agencia política en la década de los ochenta. Finalmente, la versión impresa del catálogo de documentos audiovisuales que colecciona el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile.

El potencial que el campo de los estudios históricos tiene en la investigación sobre imágenes de televisión es enorme. No solo por la falta de estudios

publicados sobre el tema, sino también porque no todas las colecciones al respecto han sido identificadas aún. Así, en contextos como el actual, en donde la adversidad, la represión y la censura reaparecen, las imágenes en movimiento “no son solo agentes vivos de la historia, sino que participan en su transformación” (Guerin y Hallas, 2007, p. 4).

En comparación con otros países en América Latina, la Guerra Fría en Colombia tuvo unas manifestaciones peculiares que luego fueron acentuadas por la llegada del narcotráfico.

El país comenzaba a ser azotado por una violencia proveniente de un nuevo fenómeno, mucho más complicado y difícil: la alianza entre los grupos paramilitares y el narcotráfico, la cual se conocería después con el nombre de narcoparamilitarismo. Inicialmente esta alianza se consolidaría bajo el propósito de golpear a la guerrilla y de frenar el comunismo. (Duzán, 1993, p. 71)

Ninguno de estos problemas se solucionó durante la década. Al contrario, se convirtieron en razones para continuar el conflicto: la consolidación de la izquierda como partido político y la negación simultánea de sus posibilidades de acción, la captura del Estado por parte del accionar del narcotráfico y el dinero proveniente del mismo, la sociedad civil en medio del fuego cruzado.

En palabras de Duzán (1993), “si en la primera parte de los años ochenta se hubiera hecho una encuesta sobre el mayor problema que enfrentaba Colombia, el narcotráfico no se habría mencionado como factor desestabilizador. La subversión, en cambio, sí” (p. 50). Es curioso, entonces, que a mediados de la década de los ochenta se propiciaran diálogos con grupos insurgentes y que se motivara su transformación en movimientos políticos, como ocurrió en el caso de la Unión Patriótica, o que se permitiera la emisión de comunicados en los que el embajador de la URSS celebraba el aniversario de la Revolución bolchevique. Otro caso particular es el de la invitación en 1990 a delegados de la Internacional Socialista como veedores de la entrega de armas del M-19.

Paulatinamente, el avance del narcotráfico en la región, y sus insospechadas conexiones con grupos insurgentes y sectores políticos, coincidió con la caída del muro de Berlín y la imposición de un nuevo orden mundial.



🍷 Delegaciones del Gobierno y el M-19 en los acuerdos de paz de 1990. Archivo Señal Memoria, ref. UMT 210213.

En 1988, año de elecciones presidenciales en Estados Unidos, el tema de los narcóticos emergió como uno de los más relevantes de la campaña.

Un sondeo hecho por The New York Times y la CBS mostró que el 48 % de la gente entrevistada afirmaba que para Estados Unidos el narcotráfico era el tema más relevante en materia de política internacional, mientras que un 63 % expresaba que la guerra contra las drogas era más importante que la guerra contra el comunismo. (Duzán, 1993, p. 238)

Sin embargo, en el contexto colombiano, este giro en la política exterior no significó una atención exclusiva a la guerra contra las drogas. Al contrario, la herencia de Reagan reverberó en los años siguientes como una excusa para justificar el origen y dispersión de grupos paramilitares en todo el territorio colombiano como parte de una cruzada anticomunista. A nivel internacional, sin embargo, los archivos audiovisuales dan cuenta de un giro en la representación visual de Colombia a través de las noticias. Un ejemplo curioso es el de los archivos de Associated Press: en 1978, el reporte *Roving Report*, producido por AP Television, consistía en la descripción de un país rural cuyo cultivo principal era el café, y presentaba un relato enfocado en

las atracciones turísticas, la historia colonial y la estructura de la industria cafetera en el país.

Luego, en 1982, el país es descrito como una democracia que enfrenta una crisis política debido al incremento en las protestas por la falta de educación, la inflación, la represión y los prisioneros políticos capturados durante el estado de sitio, propio de las dinámicas del Estatuto de Seguridad que estuvo vigente entre 1978 y 1982. No se menciona la guerra contra las drogas, pero sí la captura de armas de la guerrilla y la toma de la embajada de la República Dominicana por parte del M-19. Aquí, la subversión ya era parte de la imagen internacional del país. Esto también es comprobable en el discurso del presidente Ronald Reagan en su visita al país durante el gobierno de Belisario Betancur: el objetivo era, de nuevo, acabar con el comunismo.

En 1984 el reporte de país hallado en los archivos de AP solo tenía el título “Colombia: Cocaine”. El narcotráfico y su relación con la crisis institucional y política del país ya eran nuestra única definición. En esta colección, como en el archivo del Noticiero Nacional y en la colección de Jorge Enrique Pulido, hay constantes alusiones a la figura de Pablo Escobar. En suma, en los registros sonoros del archivo de Todelar custodiado por RTVC también es posible hacer seguimiento al auge y caída del capo<sup>9</sup>.

Entre todos los documentos que se hallan sobre este tema existe un breve fragmento de una alocución del presidente Virgilio Barco: “Those of you who depend on cocaine have created the largest most vicious criminal enterprise the world has ever known. Colombia’s survival as the oldest democracy in Latin America is now at risk” (AP Archives, video w042087\_Colombia\_Drug\_Cartel\_War\_Screener\_NTSCSD60i). Este documento tiene su correspondiente respuesta por parte del presidente George Bush, en su alocución presidencial, con motivo del lanzamiento de la Estrategia Nacional de Control de Drogas (National Drug Control Strategy), George W. Bush alude a los principales problemas del consumo y producción de drogas en su país. En este fragmento hace especial énfasis en la situación de Colombia en la década de los ochenta y, en las palabras de Virgilio Barco, asegura que, si los norteamericanos usan cocaína, entonces los norteamericanos están pagando por la muerte: “If Americans use cocaine, then Americans are paying for murder”.

9 En algunos de los registros sonoros recientemente adquiridos por RTVC del archivo de Todelar se encuentran grabaciones como la entrega de Pablo Escobar o la que cubre el secuestro del viceministro de Justicia en la cárcel de La Catedral.

El estudio de la influencia de la política exterior estadounidense en nuestro país tiene un campo riquísimo por explorar en cuanto a las fuentes audiovisuales se refiere. Esta transición de la Guerra Fría a la guerra contra las drogas se materializa en estos contrapuntos que son las alocuciones presidenciales. En una revisión de mayor envergadura puede observarse cómo todo el discurso mediático de la década de los noventa comienza a acuñar términos como ‘narcoguerrilla’, y es entonces que internacionalmente nos hacemos acreedores de una imagen, literal, en la que solo es posible reconocernos a partir de la figura de un capo de Medellín y las consecuencias funestas de su accionar en la historia de nuestro país.

## Periodismo, documental e historia: el caso de Citurna Producciones

Llegados a este punto, reiterar que la labor de los periodistas en el registro de la historia de la década ha sido fundamental no está de más. Aunque en años recientes la labor de instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica ha permitido recuperar la memoria de la década, consolidada en los informes de investigación anualmente publicados por este, sin la investigación profunda de toda una generación de periodistas dispuestos a arriesgar

📷 Fotografías de preproducción de **La ley del monte** (Castaño y Trujillo, 1989).  
En la foto, Adelaida Trujillo.



su vida por registrar y divulgar la verdad más allá de la chiva sería imposible conocer los hechos en su justo contexto. En este orden de ideas, el valor de la producción de documentales periodísticos tampoco debe ser desestimado dentro del reconocimiento de corpus documentales audiovisuales sobre este periodo, pues en ellos se sobrepasa la exigencia de la brevedad del tiempo para su inclusión en el noticiero, y se producen aproximaciones críticas a la realidad colombiana desde distintos lugares de enunciación.

En este contexto es importante conocer y examinar la producción de Citurna, una compañía productora de documentales y series para televisión que a finales de la década de los ochenta produjo un material fundamental para la comprensión crítica de la historia del país, que fue emitido exclusivamente en canales internacionales como BBC y Channel 4 (Reino Unido), ZDF (Alemania), ARTE, FR3 y France 2. Adelaida Trujillo y Patricia Castaño, sus fundadoras, iniciaron su labor con el rodaje de **La ley del monte**, en 1988, una película con una profunda importancia y absoluta vigencia para nuestra época. Allí se problematiza la relación entre medio ambiente, política, colonización y producción de coca en la Serranía de la Macarena. Visitando territorios tradicionalmente abandonados por el Estado, y al mismo tiempo receptores de migraciones de colonos campesinos víctimas de los diferentes ciclos de violencia de la historia del país, **La ley del monte** registra las tensiones que se viven en el territorio cuando la presencia del Estado está condicionada por los avances o reveses de los diálogos con grupos insurgentes, y cuando frente a la necesidad de generar recursos los espejismos de enriquecimiento rápido han extendido la frontera agrícola en una reserva forestal con un grado de biodiversidad inigualable en el mundo.

Este documental y el material asociado a su producción son fuentes de conocimiento histórico sobre la historia ambiental de la región del piedemonte llanero, sobre la historia de los colonos en esta región y sobre su relación con el territorio como habitantes, pero al mismo tiempo como testigos o protagonistas de los ciclos de violencia en el país desde 1948, paradójicamente el año en que La Macarena fue legalizada como reserva forestal. Además del registro del impacto de la colonización y de la presencia de la guerrilla en la zona, las realizadoras grabaron extensas entrevistas a colonos y campesinos<sup>10</sup>,

10 En el contexto de los procesos de preservación e intervención del archivo de Citurna, ganador varias veces de la Convocatoria de Estímulos para Archivos y Centros de Documentación Audiovisual del Ministerio de Cultura, se digitalizaron algunas de las entrevistas en formato



📷 Fotografía para la producción de **La ley del monte** (Castaño y Trujillo, 1989). Marcha de colonos para reclamar tierras, ca. 1988.

algunos con historias y participaciones en las guerrillas liberales de los llanos en la década de los cincuenta, otros productores activos de coca en la década de los ochenta. En suma, registraron una entrevista con el comisario de las FARC para esa zona, quien comparte una interesante posición a propósito de la agencia de la guerrilla en la disminución del impacto ambiental de la zona, durante los momentos en los que fue posible tener algún tipo de diálogo con el Gobierno.

En este punto encontramos en el documental un retorno a afirmaciones contundentes por parte de los colonos y productores de coca, quienes vieron en la implementación de una política de desarrollo agrícola en la zona, con el apoyo del extinto Inderena, la posibilidad de replantear su relación con el

---

de audio analógico, registradas para este documental. Su contenido está disponible en <https://www.comminit.com/citurnatv/content/im%C3%A1genes-in%C3%A9ditas-y-podcasts-de-la-pel%C3%ADcula-la-ley-del-monte-2018>, consultado el 8 de octubre de 2019.

territorio. Sin embargo, la crisis y posterior rompimiento de la tregua entre el Gobierno y los grupos insurgentes en 1984, la confianza erosionada, el retorno a la guerra y el inicio de la aniquilación sistemática de la Unión Patriótica impidieron la continuidad de las iniciativas para la protección del medio ambiente en la zona. En palabras de uno de los hermanos Pérez, productor de coca entrevistado en el documental:

Si era pálida la presencia del Estado con sus beneficios en el gobierno de Belisario, ahora sí es más, es la sombra de la sombra, porque pues los institutos antes se están retirando porque sin paz nadie trabaja con aspiración, pues la paz la necesitamos somos todos los colombianos. (Palabras de Pérez en **La ley del monte**)

Ante la ruptura de la tregua, los colonos reaccionaron marchando y solicitando titulación de las tierras; para el gobernador esto no era más que un tumulto subversivo al que había que reprimir. Las documentalistas registraron algunas de estas marchas que terminaron en la cesión del Gobierno a los colonos de las tierras tituladas, una solución temporal que no consideraba el impacto ambiental de la extensión de la frontera agrícola sobre este territorio. Uno de los múltiples reveses del desarrollo.

Con el avance de la guerra sucia y la violencia política, y luego de una agresiva ofensiva del ejército a la guerrilla en esta zona, los insurgentes se

✿ Fotografía para la producción de **La ley del monte** (Castaño y Trujillo, 1989). Marcha de colonos para reclamar tierras, ca. 1988.



replegaron, los campesinos huyeron y los proyectos medioambientales se congelaron. Las variables en juego ayer pueden ser posiblemente las mismas de hoy. Una guerrilla que se rearma y retorna al monte, los líderes sociales perseguidos y asesinados, los campesinos desterrados buscando una nueva manera de forjar su destino, posiblemente otra bonanza.

Luego de **La ley del monte**, Citurna produjo dos documentales para televisión igual de contundentes en sus imágenes, en la recopilación de testimonios y en la aproximación crítica a la Colombia contemporánea. En **Seguimos adelante** (1990) se hace un recorrido a la cotidianidad interrumpida del periódico *El Espectador* durante los últimos años de la década de los ochenta, cuando fue víctima de la persecución y terrorismo ejercido por el cartel de Medellín, y a la persistencia de los periodistas en su labor de información durante ese periodo.

El documental registra dos semanas en la vida del periódico, desde la bomba del DAS hasta la muerte de Gonzalo Rodríguez Gacha, en diciembre de 1989. Francisco Carranza, el fotógrafo en jefe del periódico, es uno de los protagonistas centrales del relato. Aquí, de nuevo, es definitivo resaltar el trabajo de los hombres —en este caso todos lo fueron— detrás de las

✦ Ruinas de la bomba en el edificio del DAS en 1989. Fotografía tomada por Adelaida Trujillo en la producción de **Seguimos adelante**, 1989.



cámaras en el registro de los sucesos dramáticos que afectaron al país durante estos años: como en el caso de los camarógrafos de Promec en el registro de las imágenes de Urán saliendo del Palacio de Justicia, o del camarógrafo de Luis Carlos Galán, quien registró los once minutos definitivos en los que el candidato presidencial pasó de la vida a la muerte. Un diálogo con estos personajes, quienes tuvieron la osadía de registrar la realidad en medio del fuego cruzado o tuvieron la valentía de documentar la tragedia inmediatamente después de ocurrir, es una tarea pendiente para el levantamiento de la información completa sobre el contexto de producción de las fuentes.

“Seguimos adelante”, el titular del periódico después de la bomba de septiembre del mismo año, funciona como metáfora para argumentar cómo la labor informativa y crítica del periódico se mantuvo a pesar de las constantes intimidaciones de los capos del narcotráfico.

Por último, otro documental de Citurna, producido también en 1990, es una muestra de cómo la guerra contra las drogas se suma a las múltiples guerras que vivimos en Colombia; de manera más detallada, se enfoca en las iniciativas de resistencia en las regiones a esta amalgama de crisis que definen el conflicto en Colombia. En particular, se detiene en la historia de resistencia de la Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare (ATCC), en el Magdalena Medio, una organización que históricamente, desde 1987, se ha opuesto a la presencia de grupos armados en su territorio. Un evento trágico afectó la producción de **Las otras guerras de la coca**: la investigadora principal del documental, Sylvia Duzán, fue asesinada durante el rodaje de la película junto con los líderes sociales Josué Vargas, Miguel Barajas y Saúl Castañeda. De ellos se lograron conservar testimonios audiovisuales haciendo énfasis en las posibilidades de desarrollo para los campesinos gracias a las actividades de la ATCC; sus testimonios, optimistas y esperanzadores, colapsan con la cruda realidad de su asesinato a manos de fuerzas paramilitares.

En **Las otras guerras de la coca** quien marca el inicio de la narración es nuevamente un fotógrafo, Chucho Villamizar del periódico *Vanguardia Liberal*, quien fue víctima de amenazas y ataques en estos años críticos y que registra la amenaza paramilitar, la intimidación del ejército a la población civil y sus consecuencias en la región. A partir de su historia comenzamos a reconocer lugares comunes de la historia de los ochenta en el país: el éxodo campesino, las víctimas de la Unión Patriótica, la presencia de multinacionales para la explotación de recursos propios (en este caso el petróleo), el río arrasando cadáveres, y el Magdalena Medio como lugar de acuartelamiento de

narcotraficantes y paramilitares. Un interesante contrapunto es la discusión entre un académico y un militar retirado estadounidenses a propósito de la influencia de la política exterior de los Estados Unidos en la ya referenciada transición de la Guerra Fría a la guerra contra el narcotráfico en nuestro país.

En suma, se presentan imágenes de campesinos armados, como parte de grupos de autodefensas que reivindican y justifican su accionar dado el avance de la guerrilla en la región.

Citurna es una productora aún vigente, que desde la década de los noventa ha producido contenidos de diversa índole: documentales sobre personajes clave para la historia cultural del país como **El mundo rotundo de Fernando Botero** (1994) y **Tales beyond solitude** (1989) a propósito de la obra de Gabriel García Márquez. Además, sus realizadoras fueron pioneras en innovar los formatos de producción de televisión educativa y cultural para niños desde mediados de la década de los noventa. En su archivo se conservan los máster de sus películas y todos los documentos conexos relacionados con la investigación y producción de sus documentales.

✦ Instantánea de **Las otras guerras de la coca** (Castaño y Trujillo, 1990), campesinos armados como parte de un ejército de autodefensas.



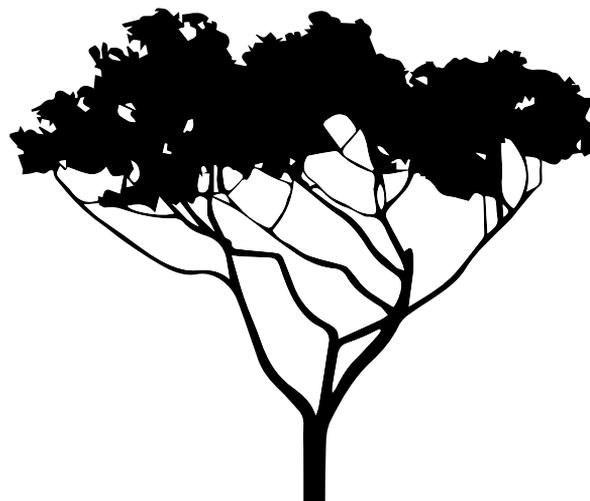
## 1989: aprender el miedo

Han pasado treinta años desde que la violencia en el país rompió todos los límites esperados e inesperados. El asesinato de los tres candidatos presidenciales de 1989 a 1990 fue, sin lugar a dudas, un punto de no retorno en la historia contemporánea del país. Nuestro 1989, exageradamente trágico, es un caso de estudio complejo frente a otras realidades que se sucedían al mismo tiempo: la caída del Muro de Berlín, la masacre de Tiananmén, la derrota de Pinochet, la revolución rumana. Todos estos eventos, también profusamente registrados para circular en medios televisivos, causaron conmoción y emotividad en espectadores locales y ajenos a los territorios en donde se produjeron.

Sin embargo, para Colombia, lo que podríamos entender como el año más trágico de la década<sup>11</sup>, también fue consecuencia de la intensidad con la que los medios nos notificaban del horror reiterativo. A partir de entonces aprendimos el miedo constante, no solo por lo que ocurría en las calles, sino en la zozobra de presentir nuestra cotidianidad interrumpida por aquellos sonidos que nos anunciaban una nueva tragedia. Esto no es posible recordarlo ni hacerlo parte de nuestra historia sin los archivos audiovisuales. Por supuesto, no es precisamente un mérito diseñar una estrategia de preservación para recordar el horror, pero sí se hace necesario reforzar estas memorias de lo radial y lo televisivo, para recordarnos la función que estos medios tuvieron en momentos en los que eran ellos quienes tenían el poder de convocar en nuestros entornos privados alrededor de la fatalidad de lo que ocurría en lo público. Por ello, “el dolor de otros que puede ser encontrado en los archivos no pertenece simplemente a los otros; al contrario, como testigos inevitables de ese dolor, los archivistas están profundamente implicados en redes de relaciones afectivas” (Cifor, 2016, p. 9). Al reactivarse estas fuentes a partir de la gestión de la materialidad que las define, y de la información que contienen, el fin es reactivar todas las memorias vinculadas a un suceso, para que esa reproducción de las secuencias registradas tenga sentido y no sea un mensaje sin retorno alrededor del reconocimiento de un hecho histórico.

<sup>11</sup> Caracol Televisión publicó en 2019 un especial cuyo eje central es el material de archivo del Noticiero Nacional, en el que se reflexiona sobre los hechos centrales de 1989 y su impacto en la historia de Colombia “Los hechos más violentos que golpearon a Colombia en 1989”, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=06rPmUeUttY&t=967s>

Al archivarse, las colecciones se convierten en corpus documentales en donde el conocimiento sobre estos sucesos puede ampliarse o redefinirse; por ello, aproximarse a la imagen televisiva, editada o sin editar es también una manera de aproximarse a la historia en tiempo real. Es reivindicar una forma en la que el pasado se manifestó y que nos permitió acceder al conocimiento de los hechos con la mediación de una cámara, es pensar en las potenciales escrituras de lo visto que aún no se ha validado como fuente.







# Capítulo 3

## La producción audiovisual como fuente secundaria

### **Preludio: Bogotá, 9 y 10 de abril de 1948**

El periodo de la violencia bipartidista es probablemente uno de los temas más estudiados por historiadores, sociólogos e investigadores interesados en la historia de la violencia política en el país como un proceso de larga duración. De manera paralela a la escritura académica sobre esta faceta del conflicto, las manifestaciones culturales han sido proporcionalmente profusas: en la literatura, el teatro, las artes plásticas y la música se han producido grandes obras; el cine colombiano, en una medida más modesta pero igualmente constante, ha revisitado este periodo adaptando obras literarias y reactivando constantemente las memorias del Bogotazo<sup>1</sup>. Al margen de ello, los registros de imágenes fijas —asombrosos y, la mayoría de las veces, macabros—, publicados inicialmente en la prensa de la época, han sido utilizados continuamente como imágenes de contexto en este tipo de producciones. Estos registros, fotografías en blanco y negro, son el horror sin necesidad de explicarse, dan fe de los límites de la crueldad rebasados y al mismo tiempo podrían considerarse documentos históricos; en algunas ocasiones se han convertido en artefactos de contemplación en galerías y museos<sup>2</sup>.

**1** En el capítulo 1 del presente libro se pueden encontrar algunas referencias a autores que han trabajado el tema de manera extensa en relación con la producción cultural audiovisual en Colombia.

**2** A las fotografías registradas por Manuel H, Nereo López o Sady González, ampliamente reconocidas por los interesados en el tema, se suman los registros publicados en la prensa

Fotograma de **Cesó la horrible noche** (Restrepo, 2013). Minuto 2:49 y 5:32.  
Cortesía de Patricia Ayala.



---

de la época en donde aparecían cuerpos mutilados o desmembrados, en una exposición explícita de los niveles de sevicia con los que se cometían los crímenes entre uno y otro bando de la disputa. En años recientes, artistas como José Alejandro Restrepo han revisitado la producción de estas imágenes con el fin de reflexionar sobre la relación entre cuerpo, violencia e historia política en el país.

En contraste, las imágenes en movimiento producidas en este contexto son pocas, hemos visto aparecer de manera rutinaria en nuestras pantallas la secuencia de Juan Roa Sierra linchado por la muchedumbre en las calles bogotanas. Un hombre muerto y desnudo arrastrado por el cemento, tantas veces visto y tantas veces igualmente ignorado; otra muerte naturalizada por el tiempo y la repetición.

A la violencia bipartidista y a los hechos del 9 de abril los conocimos hasta hace muy poco únicamente en blanco y negro. La crueldad de los acontecimientos y el carácter explícito de lo que se filmó se veía de alguna manera atenuado por la condición material de las imágenes producidas entonces, imágenes cinematográficas en dos colores que nos distancian de nuestra noción del presente. Al blanco y negro lo relacionamos con un pasado lejano, y pese a la crueldad de la violencia solo nos era posible situarlo en un territorio remoto del que sobreviven hoy cada vez menos testigos.

En 2013 se terminó de producir el documental **Cesó la horrible noche**, compuesto casi en su totalidad por metraje encontrado. El director Ricardo Restrepo encontró casi cinco horas de material fílmico registrado por su abuelo durante los años cuarenta con una cámara Bolex de 16 mm. Allí, las imágenes de la vida cotidiana de una familia de la clase alta bogotana se mezclan con registros inéditos sobre la Conferencia Panamericana en la ciudad e imágenes que documentan las consecuencias en Bogotá del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril en 1948. Todos estos registros fueron filmados con película de color.

¿Es posible que el color altere o afecte nuestra percepción sobre un hecho tan trascendental en nuestra historia de violencia, sobre el que prácticamente todo se ha dicho? Aunque es exagerado decir que los fragmentos que conforman los treinta minutos del documental son definitivos para comprender la historia del Bogotazo, sí es importante resaltar su valor como fuentes únicas sobre este evento. A los espectadores, el color nos produce una mayor cercanía con la realidad que documenta el registro, “lo encontrado de este metraje a color ofrece una garantía de su autenticidad, mientras que simultáneamente nos da algo revelador, un gran sentido de la presencia” (Baron, 2014, p. 136). No es un color ficticio, como ha ocurrido recientemente con la realización de documentales para televisión en canales como History Channel, en donde la colorización de imágenes originalmente producidas en blanco y negro tiene lugar con el fin de exacerbar un efecto dramático, para vincular una mayor cantidad de espectadores con el hecho que se describe.

A las secuencias que documentan la ciudad en ruinas y a las turbas exaltadas el 10 de abril, las complementan imágenes de la cotidianidad familiar y algunas otras de una Colombia rural cuyos rasgos se han desdibujado con el correr de los años. Este documental es un ejercicio de reactivación de la memoria fílmica de una familia a partir de la lectura de sus imágenes a la luz de los sucesos del 9 de abril y la ineludible historia de violencia que ha acompañado al país durante décadas.

📷 Fotograma de **Cesó la horrible noche** (Restrepo, 2013). Minuto 14:16.  
Cortesía de Patricia Ayala.



📷 Fotograma de **Cesó la horrible noche** (Restrepo, 2013). Minuto 14:43.  
Cortesía de Patricia Ayala.



El hecho de que las imágenes se hayan registrado con una cámara Bolex de 16 milímetros tiene una connotación especial: el acceso a este tipo de tecnologías a mediados del siglo xx era particularmente costoso. Solo familias de clase alta y, en particular, la figura del padre era la que tenía el acceso a los medios económicos para adquirir la cámara y era quien finalmente registraba las imágenes. Por ello, la película de 16 mm fue un formato predominantemente patriarcal en el que se registró la vida familiar de las clases acomodadas en el mundo antes de que llegaran las tecnologías de video portátil. Antes de la masificación de la televisión como una tecnología omnipresente en nuestros hogares, los registros noticiosos y el cubrimiento de los hechos de violencia en nuestro país solo eran posibles a partir de la prensa y de la radio. Si bien existieron noticieros cinematográficos como el Noticiero Nacional, producido por los hermanos Acevedo y exhibido en los cines durante la República Liberal, la inmediatez de la noticia no era una circunstancia con la que los colombianos del siglo xx convivieran a menos que se imprimiera en el periódico o se transmitiera en las emisoras. La imagen en movimiento era una tecnología ajena a la cotidianidad hasta bien entrada la segunda mitad del siglo xx.

La memoria familiar de **Cesó la horrible noche** son los registros de un médico que además de recorrer el país rural de entonces, salió el 10 de abril de 1948 a prestar sus auxilios y, con su mirada de aficionado, documentó la ruina de la ciudad y la tensión que dominaba la atmósfera bogotana luego del asesinato del líder liberal. En contraposición a tantos registros que hemos analizado en este libro, en donde la mayoría son producidos por camarógrafos profesionales cubriendo un hecho noticioso, esta es la mirada curiosa de un aficionado que filmó con detalle los transeúntes atónitos y los edificios destruidos. Son especialmente llamativas las secuencias de las multitudes de hombres corriendo en las calles con las banderas rojas. La película, sin sonido registrado, cuenta con música y sonidos incidentales, la voz en *off* de Ricardo Restrepo, dialogando con su abuelo, y de Diego Trujillo, interpretando la voz del abuelo. En un pequeño fragmento se incluyen los documentos sonoros de la toma de la Radio Nacional de Colombia por parte de un grupo de intelectuales afines a Gaitán (Perilla, 2018).

No podríamos asimilar este documental como una operación historiográfica ni como una fuente secundaria. Sin embargo, su valor radica en el carácter inédito de las fuentes que lo conforman, y en la manera de presentar la fortaleza de los vínculos de las historias personales con la historia

política del país a partir del uso de metraje encontrado. Esta estrategia de narración en el lenguaje documental ha sido reforzada recientemente en varias producciones donde las historias de vida de los personajes centrales de las películas se entrecruzan, son producto o consecuencia del devenir del conflicto en el país, y a partir de esta relación se confrontan las maneras en que se ha escrito la historia sobre la violencia desde hace varias décadas. De ellas hablaremos más adelante.

## La producción audiovisual como fuente secundaria: entre el giro afectivo y el efímero *streaming*

De acuerdo con la investigadora María Luna, en relación con la producción documental reciente vinculada al conflicto armado, podemos identificar “tres escenarios de los documentales en Colombia: la espectacularización política de la televisión privada, la neutralización política de la televisión pública y las estrategias subjetivas usadas en los documentales políticos” (2014, p. 83). Hoy, el documental como formato de producción audiovisual se ha adaptado

📷 Fotografía de la familia de **Ciro Galindo**, protagonista del Documental **Ciro y yo** (Salazar, 2018). Cortesía de Miguel Salazar.



a la exhibición en múltiples pantallas. Sin embargo, esta distinción propuesta por Luna nos permite situar el análisis alrededor de los lugares o plataformas donde este se presenta como una opción para reflexionar sobre el conflicto, en un espacio más amplio que el de la edición noticiosa o la publicación en redes sociales. A propósito de la década de 1980, en particular en lo que va corrido de la última década, se han producido algunos documentales y series de televisión que revisitan los hechos coyunturales de entonces y que involucran de manera activa el uso de registros de archivo audiovisual dentro de sus propuestas.

Habría que repensar, no obstante, la “espectacularización política de la televisión privada y la neutralización política de la televisión pública” propuesta por Luna. Gran parte de los documentales producidos sobre los ochenta tuvieron apoyo o patrocinio de alguno de los dos canales de televisión privados, se exhibieron en salas de cine (múltiple e independientes) y se emitieron por televisión, con la excepción de **Pizarro** (Simón Hernández, 2016) y **El día que** (Señal Colombia, 2017), coproducidos por Señal Colombia. Es importante, además, hacer una comparación entre el vínculo que se establece con la década en series como **Escobar, el patrón del mal** (Caracol Televisión, 2012) en contraposición con **Crónicas de un sueño** (Canal Capital, 2012), esta última producida durante la gerencia de Hollman Morris en Canal Capital. No en todos los estudios de caso la afirmación de Luna es exacta: en el caso de los documentales que referenciaré a continuación, el patrocinio de los canales privados no se tradujo en una censura abierta o un sesgo político que, por ejemplo, negara las circunstancias del conflicto o silenciara la voz de las víctimas. En el caso de las series de televisión, la neutralidad política es difícil de encontrar, ya sea que la serie pertenezca a televisión privada o a televisión pública.

En todos los casos estudiados, con la excepción de **Narcos** (Netflix, 2015-2017), el uso de material de archivo audiovisual cumple la función de reactivar las fuentes para vincular o dar a conocer al espectador los detalles de un suceso histórico, y al mismo tiempo de causar un nexo afectivo y una conexión emotiva con el relato. Aquí, en palabras de Jaimie Baron, el *efecto* y el *afecto* del archivo conviven con el fin de proporcionar al espectador una experiencia del pasado a través del uso de las fuentes de archivo audiovisual como fuentes primarias para reconocer el contexto en donde ocurren las historias. Hay, sin embargo, una tensión entre el *efecto* y el *afecto* del archivo,

y es el riesgo de que el *afecto* sea una manera de romantizar el pasado sin ningún tipo de reflexión crítica subyacente. En palabras de Baron:

El deseo por la presencia es el deseo por el afecto del archivo, por una conciencia del paso del tiempo y la parcialidad de sus restos, por una experiencia material de confrontar lo que se ha perdido y la condición mortal humana. Buscamos renovar este afecto una y otra vez de manera que conozcamos el pasado, pero también lo sentimos. Hay un peligro, de todos modos, que acompaña el afecto del archivo y este radica en la nostalgia por un pasado romantizado e idealizado, y una fetichización del archivo. (Baron, 2014, p. 136)

Los documentales y series sobre los que nos detendremos a continuación tienen la característica común de utilizar material de archivo audiovisual de la década de los ochenta, gran parte de él es material de video analógico digitalizado, algunos registros son de carácter noticioso (las versiones extendidas de los cubrimientos de eventos o entrevistas a los personajes protagonistas de los hechos de la década), otros son parte de archivos familiares, y algunos fragmentos significativos provienen de registros sonoros. El objetivo de acercarnos críticamente a ellos radica en que los numerosos usos culturales para el material de archivo proveen evidencia de los múltiples significados y potencialmente infinitas reescrituras que son inmanentes a cada imagen. No es incidental que cada vez más el archivo sea una parte importante de las narrativas audiovisuales contemporáneas, y en el caso de la historia de nuestra violencia reciente es la reactivación de estos registros lo que nos lleva a preguntarnos cómo hemos construido el relato de este pasado no tan lejano. Identificar cuáles son las fuentes utilizadas en la producción de documentales y series, cuál es su aparente propósito y cómo su uso está encaminado a proporcionarnos una experiencia de la historia es el objetivo de este capítulo. Por supuesto, el análisis ocurre en dos niveles: el del cine documental, sobre el que la demanda por lo real es más exigente, y el de las series de televisión en donde los cruces entre ficción e historia deben ser entendidos mucho más allá de la necesidad de entretenimiento.

Nos encontramos en un momento coyuntural para la historia política del país. Luego de la firma de los Acuerdos de La Habana y de la victoria apabullante del *no* en el plebiscito de 2016, el resultado de las elecciones presidenciales de 2018 fue definitivo en determinar el rumbo de las instituciones creadas

en el marco del posacuerdo y en propiciar un giro radical en la orientación de la política pública sobre construcción de paz y acceso a la información para la definición de un relato histórico acerca del conflicto armado reciente. Han sido hasta el momento públicas las limitantes que ha tenido la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición en el acceso a los fondos documentales de organismos de inteligencia del Estado<sup>3</sup>, y algunas otras acciones por parte del Congreso de la República para limitar o restar importancia al accionar de este organismo y de la Jurisdicción Especial para la Paz (JEP)<sup>4</sup>. El papel de los medios, a propósito de estas circunstancias, y de los archivos audiovisuales de los medios es crucial: todo lo que se guarde sobre la historia del conflicto en la era digital será lo que de él conocerán las generaciones futuras. Todo lo que se ha digitalizado sobre las décadas previas debe continuar accesible para el público y para los realizadores que, como usuarios del archivo, son quienes se han encargado más juiciosamente de rescatar estas fuentes del olvido.

En este punto, es importante abrir el debate sobre cómo la escritura de la historia del conflicto reciente en el país ha hecho a un lado los registros audiovisuales como fuentes primarias, y cómo, en contraposición a ello, los realizadores documentales han acudido a estos registros como sustento y soporte de sus historias; los guionistas y realizadores de series de televisión han encontrado una línea de producción en la que el público cree que accede a una versión de lo real a partir de las ficciones situadas en un contexto histórico. De nuevo, el sentido de estudiar al audiovisual como fuente no es necesariamente extraer de su carácter indéxico una interpretación literal de la realidad, pues es claro que en muchas ocasiones los medios no buscan necesariamente este propósito; “está lejos de ser sencillo; capacidades específicas se requieren para comprender las complejidades del medio visual, su relación con la sociedad de donde emerge, la industria que lo creó y aquellos que lo consumieron” (Barber, 2015, p. 1). Así, una metodología de análisis histórico de los documentales y series de televisión como fuentes secundarias

- 3 En los meses de octubre y noviembre circuló en el Congreso de la República el acto legislativo 087, con cuya aprobación se evitaría el acceso a la Comisión de la Verdad, a la JEP y a la Unidad para la Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas, a archivos de inteligencia y de carácter reservado. Aunado a esto, es preocupante que, por ejemplo, el presidente de la República no haya asistido al acto de inauguración de la Comisión.
- 4 Durante diciembre de 2018, el Congreso de la República intentó reactivar la potestad del ejecutivo de expedir órdenes de captura a los guerrilleros desmovilizados de las FARC en el marco de los acuerdos firmados en el gobierno anterior.

no implica necesariamente una revisión de las fuentes análoga a la que se realiza con las fuentes escritas, pues las variables en juego son mucho más amplias: el tiempo, la tecnología, el afecto y las conexiones emotivas con el producto audiovisual pueden ser o bien una manera de afianzar una postura crítica sobre un hecho, o de desviarla completamente. El cine y la televisión han sido vistos hasta ahora como elementos no válidos “para la reconstrucción histórica, con una baja densidad de información y tendencias desafortunadas en donde se privilegia la narrativa y la caracterización sobre los hechos” (Anderson, 2011, p. 201), pero es posiblemente ese sesgo el que no ha permitido evaluar otras posibilidades de lectura.

## El documental, el archivo y el afecto

Como ya he anotado previamente, en la producción documental reciente a propósito de la historia del conflicto armado, las historias personales se han constituido en la columna vertebral de los relatos audiovisuales. Son las voces de las víctimas o de sus familiares las que articulan el trayecto de las imágenes que, para nuestro caso, son secuencias de testimonios de vida en

✦ Héctor Beltrán, familiar de uno de los desaparecidos de la toma del Palacio de Justicia.  
Foto: Angus Gibson. Cortesía de Miguel Salazar.



un diálogo directo con las fuentes audiovisuales de archivo sobre la época a la que aluden.

En contraposición al documental de metraje encontrado o *compilation film*, como ha sido definido en la literatura de habla inglesa —en donde la producción está compuesta 100 % por material de archivo y en donde el resultado puede ser meramente experimental—, las películas analizadas en este apartado son más bien documentales en los que el archivo ocupa un lugar preponderante. En la literatura de habla inglesa, estas producciones se han definido como *appropriation film*, o cine de apropiación.

Las películas en esta categoría no deberían ser vistas únicamente por sus características ‘inherentes’ u ‘objetivas’ o por su despliegue de estrategias particulares de realización de cine, sino también —y quizá primero que todo— como un grupo de películas que pueden producir un efecto o evocar un tipo particular de conciencia en el espectador. (Baron, 2014, p. 16)

Este efecto es producto del uso de material de archivo audiovisual que, de hecho, puede adquirir su estatus de documento histórico a partir de su inserción en el documental.

En este orden de ideas, en la última década son varias las producciones que han utilizado material de archivo audiovisual para intentar reflexionar de manera crítica y al mismo tiempo emotiva sobre los hechos políticos fundamentales para la historia del país en los ochenta. El hecho de que el afecto medie en la presentación de un hecho histórico no implica que la experiencia del espectador no pueda traducirse en una mirada crítica al mismo, todo ello depende del marco interpretativo en donde los registros, como fuentes audiovisuales, se insertan en el montaje.

La apropiación ocurre de distintas maneras y puede tener una variedad de efectos, pero el acto de recontextualización que genera en el espectador un sentido de la ‘diferencia’ textual siempre ofrece la posibilidad de crítica y el reconocimiento de que los contextos en los que vivimos son sujetos al cambio y no son ni universales ni permanentes. (Baron, 2014, p. 17)

Por ello, con respecto a la inclusión del archivo dentro de los documentales, cabría preguntarse ¿son evidencia de qué?, ¿en otro contexto tendrían el mismo sentido?, ¿cuáles son los límites éticos de exponer una historia

personal a la que le corresponda un registro audiovisual del pasado?, ¿cuántas veces hemos visto las mismas imágenes recontextualizadas y hemos sacado distintas conclusiones?, ¿qué implica ver un registro de archivo audiovisual inédito por primera vez y hasta qué punto ello modifica nuestra percepción del pasado?, ¿cómo la distancia temporal sobre un hecho puede alterar la interpretación de un hecho histórico a partir del reconocimiento de corpus de documentos de archivo audiovisual?

En este apartado quisiera detenerme en el trabajo de Miguel Salazar y Daniela Abad. Estos realizadores han producido obras de manera conjunta, y también por separado, en las que el diálogo entre el material de archivo y las historias personales de los protagonistas se traducen en un relato emotivo de esos aciagos años. En sus películas, a la tensión dramática de los testimonios le corresponden corpus completos de imágenes en movimiento que, además de producir asombro o empatía, permiten reconocer o conocer de primera mano aquellas secuencias televisivas o fílmicas con las que un hecho se hizo histórico. Aquí, el vínculo entre el testimonio íntimo y las vivencias privadas confluye con su relación directa con un hecho público. El relato personal, en donde media lo afectivo, permite en estos casos tener “herramientas para realizar análisis sustanciales del poder y sus abusos, de tal manera que las funciones archivísticas puedan ser entendidas críticamente, cuestionadas y reconceptualizadas” (Cifor, 2016, p. 7). Al montaje para la producción audiovisual con registros de archivo lo respalda el hecho de que el material haya sido preservado y digitalizado para que otros lo usen, en este caso los realizadores de cine documental. La función del documento de archivo audiovisual en relación con el afecto y la historia reciente deja de ser meramente ilustrativa: sirve para reforzar un argumento, para contextualizar un testimonio y, en algunos casos, es el hecho mismo. De los documentos fragmentados o divididos en el archivo como repositorio al montaje, se produce un ejercicio de dotación de significado a las fuentes en donde ellas tienen sentido, en la medida que refuerzan un discurso o una postura sobre la historia, pero también en la medida en que activan la memoria y producen reacciones emotivas respecto al pasado.

En *La toma* (2011), codirigida por Angus Gibson y Miguel Salazar, el papel protagónico lo tienen los registros audiovisuales de archivos televisivos que documentaron la toma del Palacio de Justicia. Estos, junto a los relatos de los familiares de los desaparecidos, víctimas y victimarios, y algunos registros sonoros radiales y de las comunicaciones del Ejército, conforman

una imagen exhaustiva que no se reduce solamente a describir qué ocurrió aquel noviembre de 1985, sino cuáles fueron sus consecuencias en los años siguientes, cuántas veces se ha reescrito la historia sobre el hecho, cómo los registros audiovisuales son clave, para descifrar el paradero de los desaparecidos y cómo la administración de justicia en el país tiene una labor determinante en nuestro conocimiento de la historia reciente. Y es que, por supuesto, la comprensión de este evento en nuestra historia no puede entenderse desligada de las imágenes y sonidos que se produjeron durante las 28 horas que duró. Este es un caso ejemplar para afirmar que “no somos capaces de entender el pasado sin versiones mediáticas de él” (Garde-Hansen, 2011, p. 1). Entender lo que sucedió en el Palacio a través de un rumor, un escrito o incluso una fotografía fija nunca va a compararse con la experiencia de la historia que produjo la presencia de las cámaras en el lugar de los hechos y la transmisión radial en vivo de las llamadas telefónicas que hicieron los rehenes del M-19. Lo que vimos y oímos fue, literalmente, lo que sucedió. El material de archivo audiovisual utilizado en la película es televisivo y radial. Para ello, Salazar consultó varios de los fondos reseñados en el capítulo anterior.

En **La toma**, las secuencias de imágenes de archivo están en una cercana relación con los testimonios que traen el evento al presente. Refuerzan su función de autoridad, son registros que se convierten en documentos una vez se han insertado dentro de una narrativa histórica instalada. También son la autoridad de la experiencia del pasado, muestra de la vivencia que, como testigos y espectadores oyentes, tuvimos los colombianos en el momento del suceso.

A los relatos de las víctimas y familiares de las víctimas se contraponen el proceso judicial al que fue sometido el coronel Luis Alfonso Plazas Vega, uno de los militares al mando de la retoma del Palacio. El Plazas Vega de 1985, convencido de *mantener la democracia, maestro*, reitera sus convicciones 25 años después. En **La toma**, Plazas Vega acude a sus memorias de infancia y a describir la relación con su padre —también militar—, así como a la tristeza que le producían sus ausencias cuando dejaba su hogar para combatir a la guerrilla; la figura del militar se desdibuja a medida que avanza el juicio que lo condena a 35 años de cárcel, convirtiéndolo en una figura desesperada y paranoica. La película termina con la lectura de la sentencia que le da este tiempo en prisión en 2010. Cinco años más tarde el coronel fue absuelto por los cargos, y lo que pareció entonces un final feliz sigue siendo una historia sin fin. Lo único que ha permanecido, a pesar del tiempo y las versiones de

los hechos, son los registros audiovisuales y las memorias de los testigos y directos implicados en las desapariciones de los empleados de la cafetería del Palacio. En este sentido, este documental se constituye en una operación historiográfica en la que se presenta una postura crítica sobre el evento y donde el uso del material de archivo refuerza los testimonios de los entrevistados. La tensión entre lo emotivo (la historia privada, personal) y la historia pública, que precisamente tiene ese atributo por haber sido registrada ampliamente por los medios, ofrece al espectador una mirada compleja y amplia sobre el devenir de los acontecimientos asociados a la toma del Palacio de Justicia.

Esta historia —uno de los hechos que definió radicalmente el curso del conflicto en la década de los ochenta— se complementa con la de un humanista antioqueño cuyo interés por los derechos humanos terminó cobrándole la vida como a tantos otros en la Medellín de los narcos. **Carta a una sombra** (2015), codirigida por Daniela Abad y Miguel Salazar, es un documental inspirado en la vida de Héctor Abad Gómez, padre del escritor Héctor Abad Faciolince y abuelo de la directora. Inspirado en el libro *El olvido que seremos* (2006), de Abad Faciolince, la película es un recorrido emotivo y nostálgico en torno de la figura de un médico especializado en salud pública, cuya intachable trayectoria profesional en la universidad pública y su posterior

🌿 Fotografía de archivo y fotograma del video incluido en **Carta a una sombra** (Abad y Salazar, 2015). Cortesía de Miguel Salazar.



activismo frente a la exacerbación de la violencia en la capital antioqueña fue silenciado por las llamadas fuerzas oscuras que se dispusieron a aniquilar la oposición y el pensamiento crítico en la década. **Carta a una sombra** es una reflexión sobre la ausencia del padre, que se hace presente a partir de la reactivación de las fuentes en donde se escuchan sus palabras o se registró su imagen. El uso de registros audiovisuales de archivo en la película no se remite exclusivamente al hallazgo y montaje con fuentes de radio o de televisión. Aquí, el archivo familiar es de la mayor importancia, en especial por las grabaciones sonoras en casete realizadas por Abad Gómez a manera de “cartas habladas” a su familia durante sus viajes por el mundo. Estos registros sonoros, reproducidos varias veces en el documental en momentos en que la familia está reunida para evocar al padre ausente, son los que desatan las emociones más profundas.

Una imagen, sin embargo, es la más cruda y explícita, y quizá por ello sería la que se nos aparece como la más real. Abad Gómez fue asesinado al salir de un recinto en donde se estaba velando el cuerpo de otro activista. Su cuerpo quedó tendido en la calle, su esposa y su hijo se sentaron, desconsolados y atónitos alrededor del cuerpo cubierto por una sábana, pero rodeado de sangre. Una cámara registró esta trágica escena, se detuvo en el momento en que el dolor era más profundo y la muerte estaba más presente. Frente a los testimonios de la ausencia y lo abrumador de las circunstancias, esta imagen desborda cualquier posible interpretación, no representa, sino que es la tragedia materializada en la imagen. Al finalizar el documental, la pérdida y la ausencia del ser querido persisten, como también los hechos que concluyeron en su muerte.

Al abuelo humanista y activista se contraponen un relato que podría rayar en lo inverosímil: El otro abuelo de Daniela Abad, Tito Lombana, artista y, en lo que parece un juego extraño del destino, uno de los primeros narco traficantes del país, se convierte en el protagonista de su siguiente película, **The Smiling Lombana** (2018).

Tito Lombana se introduce en la película como un personaje enigmático; al contrario del abuelo de **Carta a una sombra**, un hombre público por su activismo y un personaje reconocido en la Colombia de entonces, Tito es un hombre cuyo nombre fue silenciado en la familia durante varios años. Daniela, la directora, que al mismo tiempo es la voz que narra la historia, descubre paulatinamente que este abuelo fue un hombre público por las razones erradas. Un artista que sale de Colombia con una beca y que, estando

🌿 Fotografía de Héctor Abad Gómez, utilizada en el documental **Carta a una sombra** (Abad y Salazar, 2015).



en Europa reniega de su origen, conoce a una mujer italiana con quien se casa y forma una familia, y años después regresa a Colombia. Las preferencias de Tito giran en torno a la opulencia y la suntuosidad, y este afán por poseer y exhibir un estatus social lo hace involucrarse, a finales de los años setenta, con el negocio del narcotráfico. En un viaje a Estados Unidos cae preso, pero en extrañas circunstancias regresa a su país a encontrar a su familia fragmentada y a desaparecer completamente del entorno cercano a Daniela. Solo hasta los días previos a su muerte la nieta conoce a su abuelo, quien le regala un sobre repleto de dólares. En palabras de la directora:

Tito y Héctor nunca se conocieron, me habría encantado asistir a ese encuentro. Me gusta venir de estos dos hombres: de un hombre de la palabra como era Héctor y de uno de la imagen como era Tito. Me gusta tener contradicciones entre mis dos familias, eso seguro ha producido contradicciones en mí y eso es bueno, las contradicciones generan preguntas. La herencia de estos dos hombres me enseñó además a no juzgar a quien tengo de frente, a observar y preguntarme, pero jamás a juzgarlo desde la superioridad que



🌿 Fotografía de Tito Lombana, utilizada en el documental **The Smiling Lombana** (Abad, 2018), producido por Miguel Salazar. Cortesía: Miguel Salazar.

puede dar venir de un mundo sin contradicciones aparentes, de un mundo sin manchas, cristalino. (Abad)<sup>5</sup>

En ambos casos, la ausencia del abuelo está determinada por la muerte, aunque en distintas circunstancias. La manera de Abad de reemplazar esa ausencia y contar la historia no sería posible sin el archivo, este es la manera de hacer presente la memoria sobre lo no vivido y de reconstruir la historia que solo a partir de los testimonios familiares y los registros audiovisuales es posible reconfigurar. En estos casos, las películas nos conducen “a algo como a una zona de impacto en relación con la historia, un sentido de que nosotros nunca conoceremos realmente el pasado, pero podemos continuamente jugar

5 Palabras tomadas del *press kit* de **The Smiling Lombana**, cortesía de Miguel Salazar.

con él, reconfigurarlo y tratar de darle significado a las huellas que ha dejado atrás” (Rosenstone, 2018, p. 142). Estos documentales, cuyo componente principal es el archivo, son un ejercicio de reapropiación de las memorias afectivas para recomponer una historia propia, pero, además, en ambos hay un vínculo inextricable con la realidad del país en la década de los ochenta: morir por unas férreas convicciones u optar por la salida fácil. Esta propuesta subjetiva de conocer la historia del país a partir del diálogo entre los relatos personales y el archivo audiovisual es un rasgo distintivo de la, hasta ahora breve, obra de Abad. En **The Smiling Lombana**, Miguel Salazar funge como productor.

🌿 **Ciro Galindo. Fotografía de Miguel Salazar.**



Otra historia personal que refuerza algunas de las afirmaciones previas es **Ciro y yo** (2018), escrita y dirigida por Miguel Salazar. La amistad entre **Ciro** y Miguel, el director, “nació hace 21 años durante el viaje que realizó para fotografiar Caño Cristales en la Serranía de la Macarena. Su guía, Jhon Galindo, el hijo del medio de **Ciro** de tan solo 14 años se ahogó en una de las

moyas de ese lugar justo frente a Miguel”<sup>6</sup>. Ni **Ciro** ni su familia fueron figuras públicas, ni gozaron de riqueza en algún momento de su vida, en contraste con los personajes de **Abad**. Al contrario, la historia de **Ciro** es una historia que se suma a la de los millones de víctimas del conflicto armado en el país: como muchos de los pobladores de la Macarena, llegó a los llanos huyendo de la violencia bipartidista, y luego de soportar otros ciclos de violencia terminó viviendo en ese territorio que, para cuando sucede su encuentro con **Salazar**, ya era un territorio en camino de declararse parte de la zona de despeje con las **FARC**, a finales de la década de los noventa.

Luego de la muerte de su hijo **John Elkin**, el hijo del medio, es reclutado por la guerrilla cuando era adolescente. Este hecho implica el inicio de una cadena de infortunios en la vida de **Ciro**, pues luego de una larga ausencia, **Elkin**, convertido en un soldado de la guerrilla, regresa a casa con claros síntomas de estrés posttraumático. Después de reiterados intentos de su familia por rehabilitar a su hijo de la guerra, **Elkin** es asesinado por el bloque **Centauros** de las autodefensas; poco después la esposa de **Ciro** muere víctima de la depresión.

El archivo del que se sirve **Ciro y yo** es el que ha sido recopilado durante años por **Salazar**, documentando su relación con su familia. El director, que en este caso es la voz que narra el relato, registra a **Ciro** contando su historia, pero, además, insistiendo ante la burocracia del Estado, en su condición de víctima desplazada por el conflicto, por lograr tener una casa propia.

Otra historia que se centra en la fuerza de la historia familiar y su directa relación con la historia del conflicto es **Pizarro** (2016), de **Simón Hernández**. En este caso es **María José Pizarro**, hija del líder del **M-19** asesinado en 1990 durante las elecciones presidenciales, quien se detiene en la reflexión sobre la figura de su padre para ella y para la historia del país. La búsqueda de la justicia sobre el crimen de su padre se contrasta con la pesadumbre de la ausencia de una familia como producto de un sacrificio por un ideal político. El recurso del archivo en **Pizarro** se sirve de la efímera memoria familiar de **María José**, pero, como ya se anotó en el capítulo anterior, el copioso cubrimiento de las acciones del **M-19** durante la década de los ochenta ha permitido que exista un extenso archivo audiovisual sobre esta organización, lo que posibilita un amplio conocimiento sobre sus protagonistas desde todos los frentes: militar,

6 Tomado del perfil de Miguel Salazar, en el *press kit* de **Ciro y yo**. Cortesía de Miguel Salazar.

afectivo y político. Tanto **Pizarro**, como **Carta a una sombra** y como tantas otras historias de los líderes políticos y activistas desaparecidos en la década de los ochenta, son una revelación de cómo

la convicción de que solo puede ser libre quien esté dispuesto a arriesgar su vida jamás ha desaparecido del todo de nuestra conciencia; y lo mismo hay que decir del vínculo de lo político con el peligro y el atrevimiento en general. La valentía es la primera de todas las virtudes políticas y todavía hoy forma parte de las pocas virtudes cardinales de la política, ya que únicamente podemos acceder al mundo público común a todos nosotros, que es el espacio propiamente político, si nos alejamos de nuestra existencia privada y de la pertenencia a la familia a la que nuestra vida está unida. (Arendt, 2018, p. 74)

Estos documentales retornan a lo privado y a lo íntimo para reflexionar acerca de las implicaciones de la vida y de los hechos públicos en sus protagonistas.

📷 **Pizarro** (Hernández, 2016). Cortesía de Simón Hernández.



En suma, todos los ejemplos anteriores son evidencia de que “las imágenes de muchos lugares distintos pueden ser editadas juntas para sustentar un argumento. La continuidad del tiempo y el espacio importa menos que la continuidad de pensamiento o el tono emocional” (Nichols, 2016), pues es la voz del narrador la que marca el hilo conductor del relato en donde las memorias personales, fuertemente amarradas a la historia política del país, formulan preguntas que van más allá del análisis del hecho mismo. No es únicamente por qué ocurrió la toma del Palacio, por qué asesinaron al activista o al líder político, por qué hay desaparecidos o desplazados del conflicto; el qué, el cómo y el cuándo pueden conocerse a partir de cualquier relato escrito, mientras que la imagen y el sonido acentúan la experiencia del pasado en tanto son y contienen el tiempo.

La voz es capaz de ubicar documentos en una secuencia causal de eventos, generalizar desde el caso específico del documental, explicar rasgos aparentemente incongruentes o desconcertantes, multiplicar perspectivas interpretativas y configurar una estructura verbal retórica que narra la acción y determina cómo los eventos deben ser comprendidos. (Gunn, 2006, p. 143)

La secuencia de acciones propuesta por el realizador documental, entonces, es una propuesta para comprender cómo lo histórico no está solamente compuesto de fuentes estáticas y versiones definitivas de los hechos. El archivo refuerza estas posibilidades, pero “sin una voz que se dirija a nosotros de manera convincente y atractiva, estas películas podrían colapsar en montones de recortes de imágenes con información irrelevante, más que documentales de afecto y compromiso” (Nicholls, 2016, p. 88).

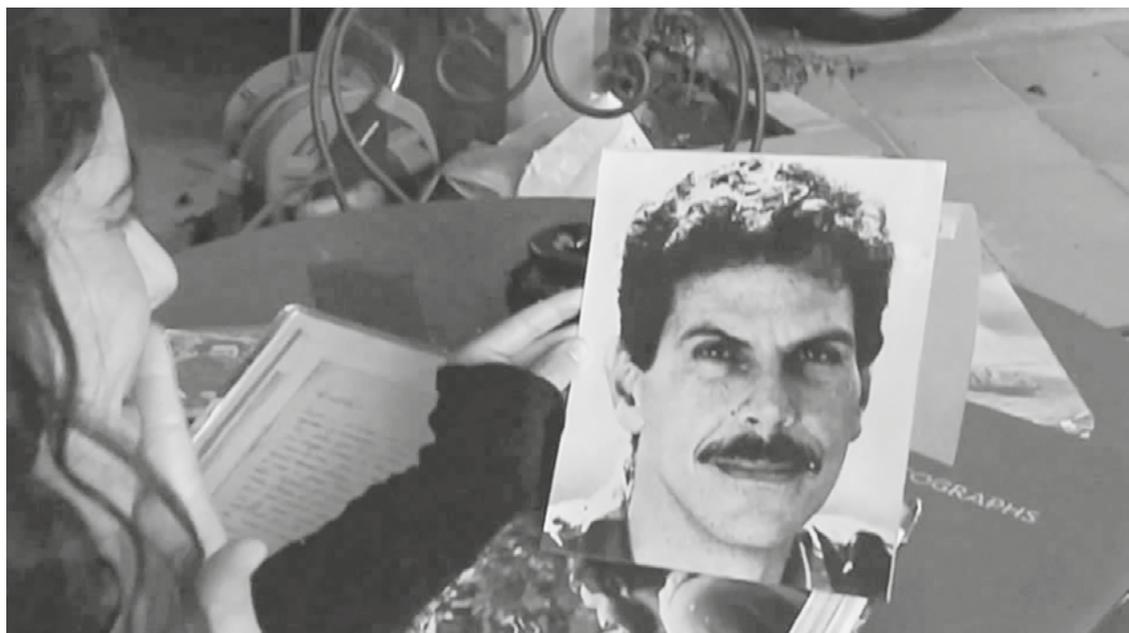
¿Sería entonces posible afirmar que los documentales de apropiación son fuentes secundarias porque son un montaje de fragmentos del pasado como fuentes primarias, donde el relato emotivo marca la línea de interpretación del espectador? “Más que asumir que el mundo en cine debe, de alguna manera, adherir a los estándares de la historia escrita, por qué no dejarlo crear sus propios estándares, apropiados a las posibilidades y prácticas del medio” (Rosenstone, 2018, p. 17). No hemos tenido hasta ahora, en el campo de la escritura de la historia del conflicto armado reciente, un espacio para definir una epistemología de la imagen en movimiento que pueda responder a estas preguntas. El archivo audiovisual, el núcleo y contenedor de todas las potenciales fuentes primarias con las que podría estudiarse uno o varios de

nuestros ciclos de violencia tiene, por ahora, más versiones y resultados de investigación traducidos a la narración documental audiovisual que en el texto escrito. Superando el tema de los nexos afectivos y personales con la historia política del país ¿de qué otro modo podríamos escribir sobre el conflicto gracias y a partir de los documentos de archivo audiovisual?

Un realizador de cine (o incluso todos los realizadores del cine del mundo juntos) nunca podrán utilizar todas las huellas indécicas del pasado en una película o incluso en varias películas. Cada documento es siempre solo un fragmento del vasto tesoro oculto de registros indécicos diseminados en el mundo en forma física o digital. (Baron, 2014, p. 117)

Lo mismo sucede con el historiador. Así, tanto los historiadores como los realizadores audiovisuales tienen que convivir con la fascinación del hallazgo o con la abrumadora pérdida. Enfrentarse con el archivo audiovisual sobre el conflicto es, como se ha anotado anteriormente, un retorno al duelo, pero también es una oportunidad de reconocer y proponer una reconstrucción histórica de los hechos desde fuentes mucho más complejas, pues no es

🌿 Fotograma de **Pizarro** (Hernández, 2016). Cortesía de Simón Hernández.



cuestión de analizar planos o representaciones, sino de sacar a la superficie los vínculos de la imagen con la realidad, con el concepto de 'verdad' y con la revisión de la vigencia de las fuentes en el tiempo.

Llegados a este punto, es importante también preguntarse por la manera en que estas historias están contadas: en primera persona, la voz de la víctima o de un testigo de primera mano relata cómo vivió hechos cruciales en el conflicto armado reciente. Pocas veces observamos la versión del victimario, de hecho, es un rasgo común que lo que lo personifique sea una aturdidora ausencia: no existen documentos audiovisuales que prueben quien es, no se ha emitido la última palabra o se ha juzgado al sospechoso principal, o sencillamente hace parte de las consabidas fuerzas oscuras que acallan voces en este país. Algunas producciones sobre otros periodos del conflicto en el país, como **Impunity** (Lozano y Morris, 2010), incluyeron apartados de las versiones libres de los líderes de las autodefensas, pero sobre la década de los ochenta solo existe un nombre que retumba y que, aunque es central, no puede ser entendido como el único agente del horror vivido en la década: Pablo Escobar. Este personaje, fetichizado, enfatizado y reproducido hasta el cansancio, casi siempre en las mismas secuencias en las imágenes en movimiento, tanto de archivo como en producciones documentales y de ficción, ha contribuido a reforzar la comprensión del conflicto armado reciente en el público no especializado como un asunto de buenos y malos, como si la historia fuera tan simple de contar.

Ahora, sería importante cuestionar por qué la víctima es una figura tan recurrente como protagonista de los documentales sobre el conflicto armado reciente. Ante esta condición, Juan Carlos Arias argumenta que la figura de la víctima y la manera de contar su historia prácticamente se ha estandarizado en algunas producciones audiovisuales recientes, en particular en las patrocinadas por el Centro Nacional de Memoria Histórica. Según Arias:

El peligro de un documental, o cualquier otro producto audiovisual que representa los acontecimientos, es que crean la ilusión de que lo irrepresentable puede ser eliminado. En tanto ya ha sido aprehendido en imágenes, el espectador empieza a pensar en el acontecimiento como un evento pasado [...] Hemos creado, y casi naturalizado, un lenguaje audiovisual estándar para narrar el acontecimiento, un formato al que cualquier realidad se adapta fácilmente. (Arias, 2016, p. 162)

Una pregunta adicional luego de describir el contexto de producción de los documentales sobre el conflicto armado en la década de los ochenta es si quizá nos hemos detenido demasiado en presentar solo una versión de la historia: la versión de las víctimas, absolutamente justa, carece en la mayoría de las ocasiones de una versión contrapuesta por parte de los victimarios. Más lejos de ello, si nos centramos en que la historia del conflicto es únicamente un asunto que se debate entre la dicotomía víctima y victimario, bueno y malo, ¿qué relatos, versiones y miradas a la historia reciente quedan por fuera?, ¿es posible que los archivos de registros audiovisuales permitan reforzar esta dicotomía? Ante ello, esta afirmación de Hannah Arendt es contundente:

Si es verdad que una cosa tanto en el mundo de lo histórico-político como en el de lo sensible solo es real cuando se muestra y se percibe desde todas sus facetas, entonces siempre es necesaria una pluralidad de personas o pueblos y una pluralidad de puntos de vista para hacer posible la realidad y garantizar su persistencia. (Arendt, 2018, p. 76)

La presencia o ausencia de registros audiovisuales en un archivo que permitan desplegar todas las posibles versiones de la historia del conflicto armado, la posibilidad de ese archivo de dotar de tal sentido a las fuentes y el uso que los realizadores audiovisuales le den a las mismas son acciones que deben posibilitar que esta afirmación tenga sentido. Por ende, la producción audiovisual de apropiación o con material de archivo audiovisual sobre el conflicto depende no solo de la materialización de las ideas de un realizador, sino de la investigación y de las posibilidades de acceso que el archivo provea para tal fin.

## **Las series de televisión, la historia y las pantallas ubicuas**

*La televisión, ese escenario vertical montado delante de nuestros ojos en nuestra casa —ese ojo de la casa con el que la casa se mira— nos da una pista para que entendamos que el mundo todo es un espacio dramático; que en él las personas generan e interpretan personajes distintos y parecidos a ellas mismas [...] ver televisión no requiere que se asista a ninguna otra parte; no requiere que nos reunamos ni que comparezcamos, no requiere ni siquiera que aparezcamos. La*

*televisión se nos aparece. Se aparece en nuestro lugar propio: allí donde somos anónimos para la sociedad y donde tenemos un nombre para los nuestros; allí donde existimos con nuestros primeros papeles.*

Carolina Sanín, *El ojo de la casa* (2019).

Es un reto hablar hoy de formatos televisivos y del rol de la televisión en nuestras vidas. En la década de los ochenta, los espectadores y usuarios de las tecnologías analógicas condicionamos nuestra cotidianidad a las dinámicas del tiempo que se nos presentaban a través de ese aparato que en algún momento logró ocupar el lugar central de nuestro hogar. La televisión a color llegó a Colombia en 1979 y, con ello, esta nueva incorporación al medio también afectó la manera en que nos aproximamos a la realidad a través de las pantallas. Esto, junto a la ya mencionada incursión de las tecnologías de video portátil, en especial al uso de las cámaras U-matic para la producción de noticias, permitió que el cubrimiento de lo que sucedió en esta década fuera casi que inmediato. Con rapidez, las noticias eran editadas y transmitidas por radio y televisión, y fueron los noticieros precisamente los encargados de establecer una conexión directa entre los espectadores con el suceso como testigos de la historia. Con excepción de **Enviado especial**<sup>7</sup>, no existían programas de crónica o de crítica periodística.

Para entonces, la ficción histórica en las series televisivas transmitidas por televisión solo se aproximaba a pasados remotos, como la colonia y el siglo XIX. **Revivamos nuestra historia**, por ejemplo, constituyó uno de los más ambiciosos intentos de dramatizar algunos de los sucesos históricos claves para entender la historia de la consolidación del país como República a través del formato televisivo. Aunque algunas series de este proyecto se aproximaron a temas como el Bogotazo o la vida de Alfonso López Pumarejo, lejos estábamos de representar de manera directa la realidad apabullante que ya empezábamos a reconocer. Los ochenta son además uno de los periodos más representativos de la televisión colombiana, grandes producciones como **Gallito Ramírez**, **San Tropol** o **Caballo Viejo**, para nombrar algunas, congregaron a toda una generación de televidentes en el reconocimiento de la

7 El periodista Germán Castro Caycedo dirigió el programa **Enviado especial** desde mediados de la década de los setenta hasta la década de los noventa. Hasta entonces, era el único programa en la televisión colombiana en donde se hacía crónica periodística extensa.

nación a partir de historias costumbristas que tenían lugar en las distintas regiones de nuestro territorio.

Cuarenta años después, las historias han cambiado. Luego de la privatización de la televisión y la desaparición de varias programadoras que licitaban sus espacios en los canales de televisión pública, la calidad de los dramatizados disminuyó y los noticieros —que antes estaban afiliados a dichas programadoras y, en varias ocasiones, a familias con un liderazgo político en el país—, también desaparecieron. Los remanentes de este periodo de la televisión hacen parte de los archivos de la Fundación Patrimonio Fílmico, Caracol Televisión, Programar Televisión, la recién extinta ANTV, la Cinemateca de Bogotá y Señal Memoria. La digitalización de la totalidad de los soportes analógicos que conforman los fondos de estos archivos se ha realizado paulatinamente, pero cada vez es más posible acceder a mayor cantidad de material, de acuerdo con los fines de cada entidad y a la financiación de procesos de preservación en el marco de las funciones de cada una de ellas.

La historia de la década de los ochenta en la televisión comenzó a contarse con el apoyo de material de archivo solo en la presente década (2010-2020). Esto coincide, además de los procesos de digitalización previamente mencionados, con cambios radicales en la manera en que los espectadores (ahora mucho más usuarios) accedemos a la información. La televisión como aparato y como formato ha tenido que reinventarse y acomodarse a un sinnúmero de pantallas ubicuas en las que la experiencia de lo real puede ser personalizada, para descartarla o acceder a ella con un clic o con el accionar de una huella dactilar. Ya no es *el ojo de la casa*, como lo ha llamado Carolina Sanín recientemente, ese artefacto que congregaba y permitía que la experiencia de la ficción o la realidad a través de la pantalla sea compartida simultáneamente por toda una familia.

Al mismo tiempo, no es gratuito que la enunciación de procesos y personajes de la década haya sido posible a partir de un cambio de Gobierno. “Cada generación de tecnología de los medios trae consigo el potencial para imaginar nuestra relación con el pasado” (Anderson, 2011, p. 1), cada generación de colombianos trae consigo unas coordenadas para leer la historia del conflicto desde el Gobierno de turno. Estas dos últimas condiciones alteran radicalmente la manera en que se percibe tanto el devenir del conflicto como la mediación de las cámaras en el cubrimiento del mismo. La televisión, como aparato, ya no congrega en la privacidad del hogar, sino que son las pantallas ubicuas, casi prostéticas, las que nos ofrecen multiplicidad de experiencias

simultáneas y la oportunidad de pausar, reiniciar, descartar o consumir masivamente los contenidos cada vez que deseamos.

Ahora bien, además del uso del material analógico recuperado como fuente de contexto para conmemoraciones y reportajes periodísticos, las series **Escobar, el patrón del mal** (Caracol, 2012) y **Crónicas de un sueño** (Centro Ático de la Universidad Javeriana y Canal Capital, 2012) fueron dos propuestas para conocer o reconocer los sucesos de la década de los ochenta a partir de la televisión. A la primera, por supuesto, se le ofrecen todos los cuestionamientos posibles al elegir a Pablo Escobar como protagonista de la historia y de la década: el rol de victimario como protagonista, exaltando a la figura del capo como un rol ejemplar es recurrente en la televisión colombiana. Series como **La saga** (2004) y **El cartel de los sapos** (2008) reforzaron todo un género de dramatizados donde la estelaridad siempre estuvo determinada por la exaltación de la mafia. Sin embargo, y pese a algunas inconsistencias en el guion y en los diálogos, en la producción de **Escobar** el uso de material de archivo (en este caso, del archivo del Noticiero Nacional que hoy hace parte del archivo de Caracol Televisión) no solo sirvió para la inserción de imágenes que permitían reforzar la atmósfera de la época durante el dramatizado, también fue claramente fuente de estudio para la construcción de los personajes. Andrés Parra, quien personificó a Escobar, estudió registros audiovisuales y sonoros para preparar el personaje: desde la impresión de la voz hasta la fidelidad en la personificación de las apariciones públicas del capo, este es sin duda alguna un trabajo de contacto con los archivos. Algo que, infortunadamente, Wagner Moura, quien personifica al capo en **Narcos** (2015-2017), escasamente pudo lograr.

Secuencias como la de la muerte de Luis Carlos Galán, acompañada con el tema “El guerrero” de Yuri Buenaventura de fondo, son un ejemplo de cómo la sincronía entre el archivo, el dramatizado y la música sirven para causar un efecto emotivo en el espectador, romantizando al personaje y al mismo tiempo vinculándolo con el hecho traumático<sup>8</sup>. Allí, imágenes de archivo sobre la vida de Galán en Italia; la dramatización de la entrevista en **Charlas con Pacheco** hecha por Nicolás Montero (como Galán) y Marcela Gallego (como Gloria Pachón) y de varias intervenciones de Galán en espacios públicos durante

8 Luis Carlos Galán Sarmiento-El Patrón del Mal-El Guerrero-Yuri Buenaventura, video subido por usuario de YouTube, disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=NxbY\\_KE1xig](https://www.youtube.com/watch?v=NxbY_KE1xig), consultado el 17 de octubre de 2019.

sus campañas están basadas en documentos originales de archivo. De igual manera sucede a lo largo de la serie con episodios como la toma del Palacio de Justicia, el asesinato de Guillermo Cano, la bomba del DAS, la bomba de *El Espectador*, entre otros. Esta serie, emitida inicialmente por televisión, hoy está disponible para el público interesado tanto en Netflix como en Caracol Play. Durante el tiempo que se emitió en televisión, **Escobar: el patrón del mal** publicaba, de manera conjunta con *El Espectador*, especiales semanales con distintas fuentes de prensa, oficiales, audiovisuales y sonoras, relacionadas con cada uno de los episodios emitidos. La serie tuvo como director en la mayoría de los episodios a Carlos Moreno.

Al finalizar la emisión de **Escobar**, Canal Capital emitió una producción realizada conjuntamente con el Centro Ático de la Universidad Javeriana. **Crónicas de un sueño: Colombia años ochenta** es un dramatizado que, a partir de una idea de Hollman Morris, no recrea las escenas de lo acontecido en esta década, sino que se sitúa en el presente. Un equipo periodístico, liderado por un periodista sénior y su pupilo (Carlos Duplat y Manuel José Chávez, respectivamente), deciden producir en un canal público una serie a propósito de los hechos fundamentales de la década. Para ello, entrevistan a todos los protagonistas, periodistas y personajes destacados como estrategia de contexto para situar al espectador. Los entrevistados son, de hecho, los personajes reales y figuras de opinión pública aún hoy; en contraste, los segmentos dramatizados de la serie se tratan del asedio de fuerzas oscuras —una exagente del DAS y un espía al servicio de un “patrón” invisible— al equipo de periodistas. La trama, aunque desarrolla algunos momentos de tensión, está afectada por diálogos grandilocuentes y poco creíbles. El material de archivo se utiliza como recurso de soporte a las entrevistas o hace parte de los “hallazgos” del equipo periodístico para incluir en el programa. Hasta hace tres años, la serie completa estuvo disponible en la página de Canal Capital, luego del cambio de administración esta información ya no está disponible en la web.

Por último, **Narcos** (2015-2017), producida por Netflix, es sin duda la postura y la mirada estadounidense a lo sucedido en el país en los ochenta. El énfasis en la guerra contra las drogas es evidente: **Narcos** se trata de dos agentes de la DEA cuya motivación es encontrar a Pablo Escobar para arrestarlo. La caracterización de los personajes colombianos y, en particular, de Escobar es pobre, igualmente la representación de hechos sucedidos en la vida real. El uso de material de archivo refuerza, en este caso, el discurso de

la política exterior estadounidense en torno a la guerra contra las drogas. En **Narcos** es más frecuente ver discursos de Bush e intervenciones de actores políticos estadounidenses en su territorio, que imágenes colombianas.

En estos tres ejemplos, la pregunta necesaria en el marco de esta investigación no es precisamente sobre la fidelidad o exactitud en la representación de los hechos o la caracterización de un personaje o en la dramatización de un hecho histórico. Es lógico que la ficción en la televisión pueda tomarse ciertas licencias dramáticas con el fin de hacer más atractivos los contenidos, que en la televisión privada son, al fin y al cabo, productos. Sin embargo, ¿deberíamos esperar algo más de las series que abordan contenidos históricos sobre el conflicto armado colombiano en la televisión? Sería posible, por ejemplo, esperar que:

Si la ficción se contextualiza en el tiempo presente abordará cuestiones de actualidad y buscará representar parte del escenario social del momento. Si, por el contrario, la ficción se contextualiza en el pasado, el guion contendrá una serie de normas, valores, símbolos y creencias que se podrán leer en clave de presente, con el fin de garantizar la conexión entre el relato y el público. (Antezana, 2017, p. 116)

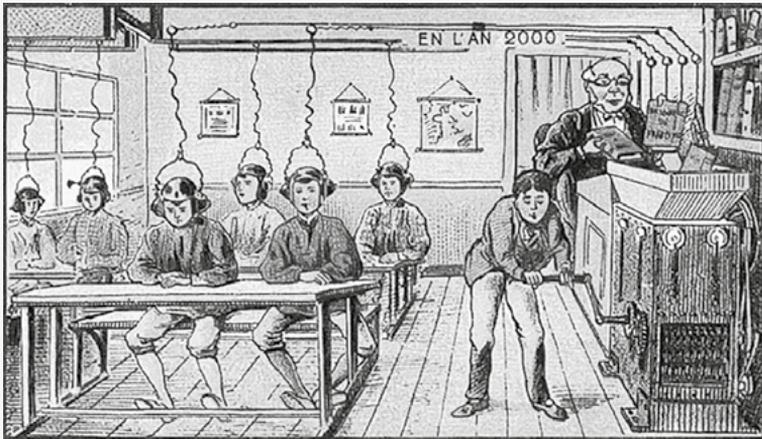
Pero quizá sea demandar bastante de un medio que hoy transita hacia una producción masiva y casi que inmediatamente desechable. La circulación de estas series en plataformas como Netflix, por ejemplo, condiciona que su visibilidad esté determinada por las tendencias del momento (que puede ser un tiempo tan efímero como un día o una semana). En este sentido, la pregunta por el carácter, la vigencia y la agencia de estas series para la comprensión de un hecho histórico quizá sea absurda para la televisión misma, que “está menos comprometida con la representación exacta como su mayor prioridad, que con animar el pasado para millones, acentuando aquellos asuntos que son más relevantes y comprometiendo a las audiencias en el presente” (Edgerton, 2001, p. 3). Está en manos, entonces, de investigadores y archivistas la ardua y difícil tarea de identificar, seleccionar e indagar a fondo cómo las producciones recientes están o no comprometidas con el discurso de la historia, a qué nivel lo hacen y cómo la caracterización de los personajes afecta la percepción de los espectadores sobre lo sucedido.



# Conclusiones

## Fuera de control: La historia audiovisual del conflicto en el siglo XXI

✿ Jean-Marc Coté, A 19th Century Vision of the Year 2000. Fuente: *The Public Domain Review*.



*Imagine una biblioteca pública en el futuro cercano, por ejemplo. Habría largas filas de cajas o pilares apropiadamente clasificados e indexados, por supuesto. En cada caja un botón para presionar, y para cada caja una silla. Suponga que usted desea “leer” un episodio entero en la vida de Napoleón. En vez de consultar todas las autoridades, vacilando entre montañas de libros y terminando desconcertado [...] usted simplemente se sienta y se acomoda en una sala preparada científicamente, presiona el botón y ve realmente lo que sucedió<sup>1</sup>.*

D. W. Griffith

Llegados a este punto, preguntarnos por la agencia del archivo audiovisual en la escritura de la historia política del país implica aproximarnos a la fuente, al tiempo y a la tecnología desde distintos frentes. Hay consecuencias epistemológicas en esta aproximación que, como vimos, van desde el conocimiento de los aparatos con los que se registraba y reproducía el evento, pasando por los dilemas éticos de exponer la historia del conflicto en imágenes en movimiento, hasta las formas actuales de acceso a la información que están inevitablemente ligadas al funcionamiento de algoritmos y bases de datos, y a la digitalización de contenidos analógicos para el caso de los registros producidos en estas tecnologías. “La convergencia de la digitalización y la producción de documentos digitales con la tecnología del motor de búsqueda sugiere que lo que no existe en formato digital y no es fácilmente recuperable por un motor de búsqueda puede dejar de hacer parte de los registros históricos simplemente porque nadie podrá —o en algunos casos, querrá— encontrar documentos digitalmente inaccesibles” (Baron, 2014, p. 151).

Hoy, cuando nuestra relación con la historia está casi que enteramente mediatizada y cuando el texto escrito y la producción académica tradicional están siendo relegados a un segundo plano —reemplazados por las humanidades digitales, los proyectos transmedia, o simplemente por los resultados que arroja una búsqueda de Google—, el archivo audiovisual es protagonista, pues es a partir de allí que el acceso al conocimiento sobre el mundo

- 1 Robert Rosenstone citando a D. W. Griffith: “Imagine a public library of the near future, for instance. There will be long rows of boxes of pillars, properly classified and indexed, of course. At each box a push button and before each box a seat. Suppose you wish to ‘read up’ on a certain episode in Napoleon’s life. Instead of consulting all the authorities, wading laboriously through a host of books, and ending bewildered, without a clear idea of exactly what did happen, you will merely seat yourself at a properly adjusted window, in a scientifically prepared room, press the button, and actually see what happened”. Entrevista publicada en D.W. Griffith: Interviews.

contemporáneo se está gestando; sin embargo, al mismo tiempo, corre un altísimo riesgo en tanto la marea de información es cada vez más difícil de gestionar. “Los archivos operan a partir de relaciones de autoridad y fuerza que determinan lo que es ‘archivable’ y lo que es ‘accesible’. Su propia creación, contenido y funcionamiento son el resultado de acciones deliberadas de inclusión y exclusión tendientes a ‘organizar’, ‘ordenar’ y, por lo mismo, ‘construir’ el pasado” (Aguirre, 2009, p. 15). Cuando el archivo está en todas partes y en ningún lugar, como ahora, conocer y definir las fuentes audiovisuales que producirán la imagen del conflicto armado en Colombia en, por lo menos, la próxima década es una tarea de gran alcance sobre la que tenemos poco tiempo y ninguna institución a cargo para compilar este vasto corpus: comunicados, cubrimientos, testimonios, series, largometrajes de ficción y documentales, pero también videos en YouTube, pódcast, publicaciones en redes sociales e incluso memes serán lo que la próxima generación entenderá sobre lo que este eterno ciclo de violencia tiene por definir. Hasta ahora, el estatus de autoridad de la fuente

Ha reposado en textos compuestos de palabras, que pueden ser citados y analizados con otras palabras. Entre otras consecuencias, esto ha marginalizado los materiales visuales y orales como registros de archivo, [...] los materiales visuales no pueden ser considerados como simplemente ilustrativos y, junto con grabaciones y otros materiales orales, pueden ser considerados para algunos propósitos como más importantes sino más que sus contrapartes textuales. (Blouin, 2011, p. 153)

Espero que a partir de algunas de las premisas y preguntas elaboradas en este texto se pueda propiciar un trabajo más amplio de los historiadores con las fuentes, pero también de los archivistas con los registros audiovisuales y con un vínculo más presente con la escritura de la historia, de la que ellos también son agentes.

Regresando a algunas de las premisas de la arqueología de los medios, el afecto atraviesa todas las posibilidades de análisis de los documentos que, como fuentes primarias o secundarias, hemos analizado en el marco de esta investigación. Al referirnos a la historia del conflicto armado, el estudio de episodios traumáticos asociados al mismo se constituye en un reto en el momento de insertarlos dentro de un marco de análisis epistemológico. Elaborar categorías, proponer o conceptualizar el horror y el dolor producto de este

siempre será una tarea ardua, mucho más si cuando intentamos dignificar a la víctima desconocemos o terminamos por deducir las razones del victimario, o, peor, si creemos que la historia de un hecho traumático solo puede obedecer a esta dicotomía. La complejidad se acentúa cuando queremos comprender la historia a partir de archivos audiovisuales.

Los medios (texto, fotografía, cine, televisión, radio, periódicos y medios digitales) negocian tanto con la historia como con la memoria. Entendemos el pasado (el nuestro, el de nuestra familia, de nuestro país, de nuestro mundo) a través de discursos mediáticos. Nuestra comprensión de nuestras naciones o el pasado de las comunidades está íntimamente conectado con nuestras historias de vida. Entonces, los relatos mediáticos de las guerras, asesinatos, genocidios y ataques terroristas se entremezclan en nuestras mentes con exhibiciones en museos, lugares de memoria, proyectos de historia comunitaria, álbumes de familia, bandas tributo, publicidad y nuestras series favoritas de televisión. (Garde-Hansen, 2011, p. 6)

La condición indéxica de los documentos de archivo audiovisual invoca en el espectador una interpretación de *lo real* de la que es difícil apartarse, cualquier apuesta por representar episodios de la historia del conflicto armado en el audiovisual es un riesgo para la comprensión de lo histórico, creemos de manera tan vehemente en las imágenes en movimiento que corremos el riesgo de creer que todo lo que vemos y oímos es real.

Para ir un poco más lejos de nuestro contexto, un caso paradigmático es la representación audiovisual del Holocausto y la Segunda Guerra Mundial, a partir de las películas cinematográficas producidas en Hollywood. Este tema, tan reiterativo que se ha convertido en agotador, “no es solamente un paradigma memorial; se hace casi un modelo epistemológico” (Traverso, 2016) y un concierto de referencias repetitivas que se han orquestado de una manera tan sincrónica, que hoy es más posible que en nuestra mente el Holocausto tenga la imagen de una película de Spielberg, que una referencia a una fuente primaria producida en los años del Tercer Reich.

Con un ejemplo así, ¿cómo podríamos pensar que un proceso como el del conflicto colombiano sea reconocido por generaciones futuras a través del audiovisual? “Es necesario recordar que una lectura del pasado, por más controlada que esté por el análisis de los documentos, siempre está guiada por una lectura del presente. Una y otra se organizan, en efecto, en función

de problemáticas impuestas por una situación” (De Certeau, 2006, p. 37). El acceso directo a la historia del conflicto a finales del siglo xx a través de la televisión, los pocos documentales producidos a propósito de la historia del conflicto antes de 1999, y el exceso de información y producciones a propósito de este en el siglo xxi son dos condiciones de alto contraste que revelan cómo el acceso a las mediaciones, sobre un problema histórico de la magnitud de la violencia colombiana, a través del audiovisual, condicionan la manera en que lo asumimos hoy.

Los historiadores pueden asignar significados a su material para servir un propósito moral y pueden esperar cultivar en lectores individuales una comprensión del bien y el mal, o de la complejidad, los matices, la duda, la ambición o la indiferencia —un rango de asuntos que sus lectores pueden entender en términos moralistas—. (Blouin, 2011, p. 106)

De igual manera ocurre con la labor de los realizadores y productores audiovisuales quienes, al definir los rasgos de sus personajes, que al mismo tiempo son o fueron actores del conflicto, pueden revictimizar a las víctimas o humanizar a los victimarios. Un caso potencialmente interesante para el análisis puede ser el de Jhon Jairo Velásquez Vásquez, alias “Popeye”, la mano derecha de Pablo Escobar, quien en los últimos años también ha sido sujeto de múltiples representaciones en series de ficción y documentales.

Ante esta situación, el acercamiento al archivo audiovisual puede ser la manera de conocer, mediar y presentar la complejidad del conflicto a los usuarios y espectadores que hoy esperan acceder a la historia de un modo más inmediato e interactivo. La omisión, durante décadas, de la autoridad del registro audiovisual como fuente, y de la necesidad de acudir a este para encontrar respuestas o ampliaciones de las versiones de la historia ya conocidas, puede ser quizá una razón por la cual las producciones audiovisuales recientes solo se centran en reproducir una versión de la historia sin visitar lo que los documentos audiovisuales tienen que decir sobre nuestro complejo e interminable conflicto.



# Bibliografía

- 
- AA.VV. (2009). *Digital Material: Tracing New Media in Everyday Life and Technology*. Amsterdam University Press.
- AA.VV. (2016). *Archivos y memoria de la represión en América Latina (1973-1990)*. LOM Ediciones.
- AA.VV. (2017a). *Acceso a los archivos de inteligencia y contrainteligencia en el marco del posacuerdo*. Dejusticia.
- AA.VV. (2017b). *Memory in Motion: Archives, Technology and the Social*. Amsterdam University Press.
- AA.VV. *Decolonising archives*. L'Internationale Books. [https://www.internationaleonline.org/media/files/decolonisingarchives\\_pdf\\_def\\_02.pdf](https://www.internationaleonline.org/media/files/decolonisingarchives_pdf_def_02.pdf)
- Aaltonen, J. y Kortti, J. (2015). From evidence to re-enactment: history, television and documentary film. *Journal of Media Practice*, 16(2), 108-125. <https://doi.org/10.1080/14682753.2015.1041804>
- Aguirre, C. y Villa-Flores, J. (2009). Los archivos y la construcción de la verdad histórica en América Latina. *Anuario de Historia de América Latina (JbLA)*, (46), 5-17.

- Alsina, P.; Rodríguez, A. y Hofman, V. Y. (2018). El devenir de la arqueología de los medios: derroteros, saberes y metodologías. *Artnodes*, (21), 1-10.
- Anderson, S. (2011). *Technologies of history: Visual media and the eccentricity of the past*. Dartmouth College Press.
- Antequera Guzmán, J. (compilador). (2014). *Detrás del espejo: los retos de las comisiones de la verdad*. Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Antezana Barrios, L. y Mateos-Pérez, J. (2017). Construcción de memoria: la dictadura a través de la ficción televisiva en Chile (2011). *Historia Crítica*, (66), 109-128. <https://doi.org/10.7440/histcrit66.2017.06>
- Antezana, L. (2015). *Las imágenes de la discordia: la dictadura chilena en producciones televisivas de ficción*. Colección Becas de Investigación- Clacso. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20151203025950/imagenes.pdf>
- Arendt, H. (2018). *¿Qué es la política?* Paidós Esenciales.
- Barber, S. (2015). *Using film as a source*. Manchester University Press.
- Baron, J. (2014). *The archive effect: Found footage and the audiovisual experience of history*. Routledge.
- Bet-El, I. (1996). Memory, evidence and film. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 16(4), 577-580. <https://doi.org/10.1080/01439689600260561>
- Bijsterveld, K. y Van Dijck, J. (2009). *Sound souvenirs: Audio technologies, memory and cultural practices*. Amsterdam University Press.
- Blouin, F. (2011). *Processing the past: Contesting authority in history and the archives*. Oxford University Press.
- Brunow, D. (2015). *Remediating transcultural memory: Documentary filmmaking as archival intervention*. De Gruyter.
- Casswell, M. (2010). Khmer Rouge Archives: Accountability, truth and memory in Cambodia. *Archival Science*, 10(1), 25-44.
- Casswell, M. (2014). Defining human rights archives: Introduction to the special double issue on archives and human rights. *Archival Science*, (14), 207-213. Doi: 10.1007/s10502-014-9226-0
- Castillejo, A. (2011). *Tras los rastros del cuerpo: instantáneas del proceso de Justicia y Paz en Colombia*. Ediciones Uniandes.

- Centro de Pensamiento, Cultura y Paz. Archivo del M-19. <https://pensamientoculturaypaz.org>
- Cifor, M. (2016). Affecting relations: Introducing affect theory to archival discourse. *Archival Science*, (16), 7-31.
- Cifor, M. y Gilliland, A. (2016). Affect and the archive, archives and their affects: an introduction to the special issue. *Archival Science*, (16), 1-6.
- Citurna Producciones. (2018). Imágenes inéditas y podcasts de la película *La ley del monte* (2018). <https://www.comminit.com/citurnatv/content/im%C3%A1genes-in%C3%A9ditas-y-podcasts-de-la-pel%C3%ADcula-la-ley-del-monte-2018>
- Connor, J. (1990). *Image as artifact: The historical analysis of film and television*. Robert Krieger Publishing Company.
- Cook, T. (2009). The archive (s) is a foreign country: Historians, archivists and the changing archival landscape. *The Canadian Historical Review*, 90(3), 497-534. Doi: 10.1353/can.0.0194
- Cook, T. y Schwartz, J. (2002). Archives, records and power: From (post-modern) theory to (archival) performance. *Archival Science*, 2, 171-185.
- De Certeau, M. (2006). *La escritura de la historia*. Editorial Iberoamericana.
- Derrida, J. (2002). Archive fever. En C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, J. Pickover, G. Reid, y R. Saleh (eds.), *Refiguring the Archive*, (pp. 38-78). Kluwer Academic Publishers.
- Durán, M. y Salamanca, C. (eds.). (2016). *Archivo, memoria y presente en el cine latinoamericano*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Duzán, M. J. (1992). *Crónicas que matan*. Tercer Mundo Editores.
- Edgerton, G. y Rollins, P. (eds.). (2001). *Television histories: Shaping collective memory in the media age*. The University Press of Kentucky.
- El Tiempo*. (2014). La memoria en cine del Bogotazo. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13790946>
- El Tiempo*. (2019). Lo que dice la Fiscalía sobre desaparecidos del Palacio de Justicia. <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/la-fiscalia-dijo-que-no-hubo-desaparecidos-en-el-palacio-de-justicia-405840>
- Elsaesser, T. (2008a). History, media and memory: Three discourses in dispute? En U. Elkman y F. Tygstrup (eds.), *Witness, memory, representation and the media in question* (pp. 393-420). Museum Tusallanum Press.

- Elsaesser, T. (2016). *Film history as media archaeology: Tracking digital cinema film culture in transition*. Amsterdam University Press.
- Ernst, W. (2013). *Digital memory and the archive*. University of Minnesota Press.
- Fledelius, K. (1989). Audio-visual history—The development of a new field of research. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 9(2), 151-163. Doi: 10.1080/01439688900260131
- Fossati, G. (2009). *From grain to pixel: The archival life of film in transition*. Amsterdam University Press.
- Frost, P. y Pincheski, A. (2014). Media witnessing and the ripeness of time. *Cultural Studies*. Doi: 10.1080/09502386.2014.891304
- Galindo, Y. (2016). Cesó la horrible noche: el color documental de “El Bogotazo”. *Nexus*, (19), 40-59. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i19.663>
- García Ramírez, D. (2016). Historias de la televisión en Colombia: vacíos y desafíos. *Comunicación y Sociedad*, 95-121.
- Garde-Hansen, J. (2011). *Media and memory*. Edinburgh University Press.
- Giraldo, M. y Toro, L. (2018). *Tramitar el pasado: archivos de derechos humanos y museología viva*. Universidad de Antioquia.
- Gómez, A., Herrera, J. y Pinilla, N. (2010). *Informe final. Comisión de la Verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia*. Universidad del Rosario.
- Gordillo, C. (2014). *Seguridad mediática: la propaganda militarista en la Colombia contemporánea*. Uniminuto.
- Guerin, F. y Hallas, R. (eds). (2007). *The image and the witness: Trauma, memory and culture*. Wallflower Press.
- Guyann, W. (2006). *Writing history in film*. Routledge.
- Haynes, J. E. (2004). A bibliography of communism, film, radio and television. *Film History*, 16, 396-423.
- Lameris, Bregt. Historicizing color in film. technologies, aesthetics, affects. Recuperado de <https://www.film.uzh.ch/de/team/postdocs/lameris/research.html>
- Leal Buitrago, F. (2002). *La doctrina de seguridad nacional: materialización de la Guerra Fría en América del Sur*. Alfaomega Editores.

- Luna, M. (2014). Colombia: Audiovisual media landscape in the age of Democratic Security. *Journal of War & Culture Studies*, 7(1), 82-96. Doi: 10.1179/1752628013Y.0000000009
- Mee, L. y Walker, J. (2014). *Cinema, television and history: New approaches*. Cambridge Scholars Publishing.
- Meehan, J. (2009). The archival nexus: rethinking the interplay of archival ideas about the nature, value and use of records. *Archival Science*, 9(157). <https://doi.org/10.1007/s10502-009-9107-0>
- Mora, C. (2019). *Historia e historiadores del cine colombiano 1960-1980. Una revisión crítica*. [Investigación sin publicar].
- Navarro, A. (2016). La semana más trágica de Belisario Betancur. <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16763194>
- Nichols, B. (2016). *Speaking truths with film: Evidence, ethics, politics in documentary*. University of California Press.
- Noticias Caracol. (2019). Los hechos más violentos que golpearon a Colombia en 1989. <https://www.youtube.com/watch?v=06rPmUeUtrY>
- Noticias Uno. (2015). Video inédito de la retoma al Palacio de Justicia muestra a Luz Mary Portela saliendo viva. <https://www.youtube.com/watch?v=1VUKdtYKDYI>
- Parikka, J. (2012). *What is media archaeology?* Polity Press.
- Perilla, J. (2018). Audios y videos del 9 de abril: violencia, sueño y realidad. <https://www.senalmemoria.co/articulos/audios-y-videos-del-9-de-abril-violencia-sueno-y-realidad>
- Plantinga, C. (2009). *Moving viewers: American film and the spectator's experience*. University of California Press.
- Revista Arcadia*. (2015). El archivista que recopiló durante 16 años la historia del M-19. <https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/memoria-politica-m-19/44101>
- Rosenstone, R. (2018). *History on film/film on history*. Routledge.
- Rosenstone, R. y Munslow, A. (2004). *Experiments in rethinking history*. Routledge.

- Rosenstone, R. y Parvulescu, C. (2016). *A companion to the historical film*. Wiley Blackwell.
- Rueda Laffond, J. (2013). Escritura de la historia en televisión: La representación del Partido Comunista en España. *Historia Crítica*, (50), 132-156.
- Samper, M. (2019). 1989. Planeta.
- Sanín, C. (2019). *El ojo de la casa*. Rey Naranjo Editores.
- Santana, M. (2015). Screening history: television, memory and the nostalgia of national community in Cuéntame and Temps de silenci. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 21(2), 147-164. <https://doi.org/10.1080/14701847.2015.1144307>
- Sarkar, B. y Walker, J. (2010). *Documentary testimonies: Global archives of suffering*. Routledge.
- Señal Memoria. (2019). [www.senalmemoria.co](http://www.senalmemoria.co)
- Slide, A. (2012). *D.W. Griffith Interviews*. University Press of Mississippi.
- Treacey, M. (2016). *Reframing the past: History, film and television*. Londres: Routledge.
- Vera, J. (2018). *La preservación audiovisual en la era de los píxeles*. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- Wees, W. (1993). *Recycled images: The art and politics of found footage films*. Anthology Film Archives.
- Wilson, K. (ed.). (2012). *Film and genocide*. University of Wisconsin Press.

## Archivos consultados

AP Archives

Archivos Citurna Producciones

Archivo Audiovisual de Caracol Televisión

Archivo Señal Memoria-RTVC

Colección Memoria Política M-19: Disponible en línea en el catálogo de la Biblioteca Nacional de Colombia

Fondo Jorge Enrique Pulido-Cinemateca de Bogotá

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

## **Filmografía-videografía**

- Abad, D. (directora). (2018). **The Smiling Lombana**. Colombia.
- Angulo, A. (director). (2012). **Ilegal**.
- Angulo, A. (director). (2017). **El día que**. Colombia: Señal Colombia.
- Campo, O. (director). (2010). **Cuerpos frágiles**.
- Caracol Televisión. (2012). **Escobar, el patrón del mal**. Colombia.
- Caracol Televisión. (2018). **Los tiempos de Pablo Escobar**. Colombia.
- Castaño, P. y Trujillo, A. (1989). **La ley del monte**. Colombia.
- Castaño, P. y Trujillo, A. (1989). **Seguimos adelante**. Colombia.
- Castaño, P. y Trujillo, A. (1990). **Las otras guerras de la coca**. Colombia
- Entel, N. (director). (2009). **Los pecados de mi padre**.
- Gómez, M. (director). (2007). **Colombia vive**.
- Hernández, S. (director). (2016). **Pizarro**. Colombia.
- Luna, M. (directora). (2001). **Manual inconcluso para el silencio**.
- Netflix. (2015). **Narcos**.
- Orozco, N. (directora). (2017). **El silencio de los fusiles**.
- Salazar, M. (director). (2018). **Ciro y yo**. Colombia.
- Salazar, M. y Abad, D. (directores). (2015). **Carta a una Sombra**. Colombia.
- Salazar, M. y Gibson, A. (directores). (2011). **La toma**. Colombia.



Este libro se editó en la  
Cinemateca de Bogotá,  
Gerencia de Artes  
Audiovisuales del IDARTES  
y se compuso en las  
fuentes Adobe Jenson  
Pro, Fontana y MetaPro.



“ Este libro es una aproximación al lugar que el archivo audiovisual ocupa en la escritura de la historia del conflicto armado en Colombia en las últimas cuatro décadas. El amplio rompecabezas de las fuentes que lo definen no estaría completo sin su justa comprensión como pieza fundamental para la reconstrucción de un relato íntegro de este proceso. En momentos en que la intensidad de las imágenes producidas alrededor de eventos coyunturales se desborda por la misma fugacidad de las dinámicas del mundo digital, reconstruir el rompecabezas del archivo audiovisual como fuente para la escritura de nuestra historia reciente es imperativo, si pensamos que en unos años la memoria que se fijará y la historia que se escribirá —o que se narrará de otras maneras no escritas— sobre el país de las primeras décadas del siglo XXI es borrosa e imprecisa”.

Luisa Fernanda Ordóñez Ortega



INSTITUTO  
DISTRITAL DE LAS ARTES  
IDARTES



COLECCIÓN  
becas

