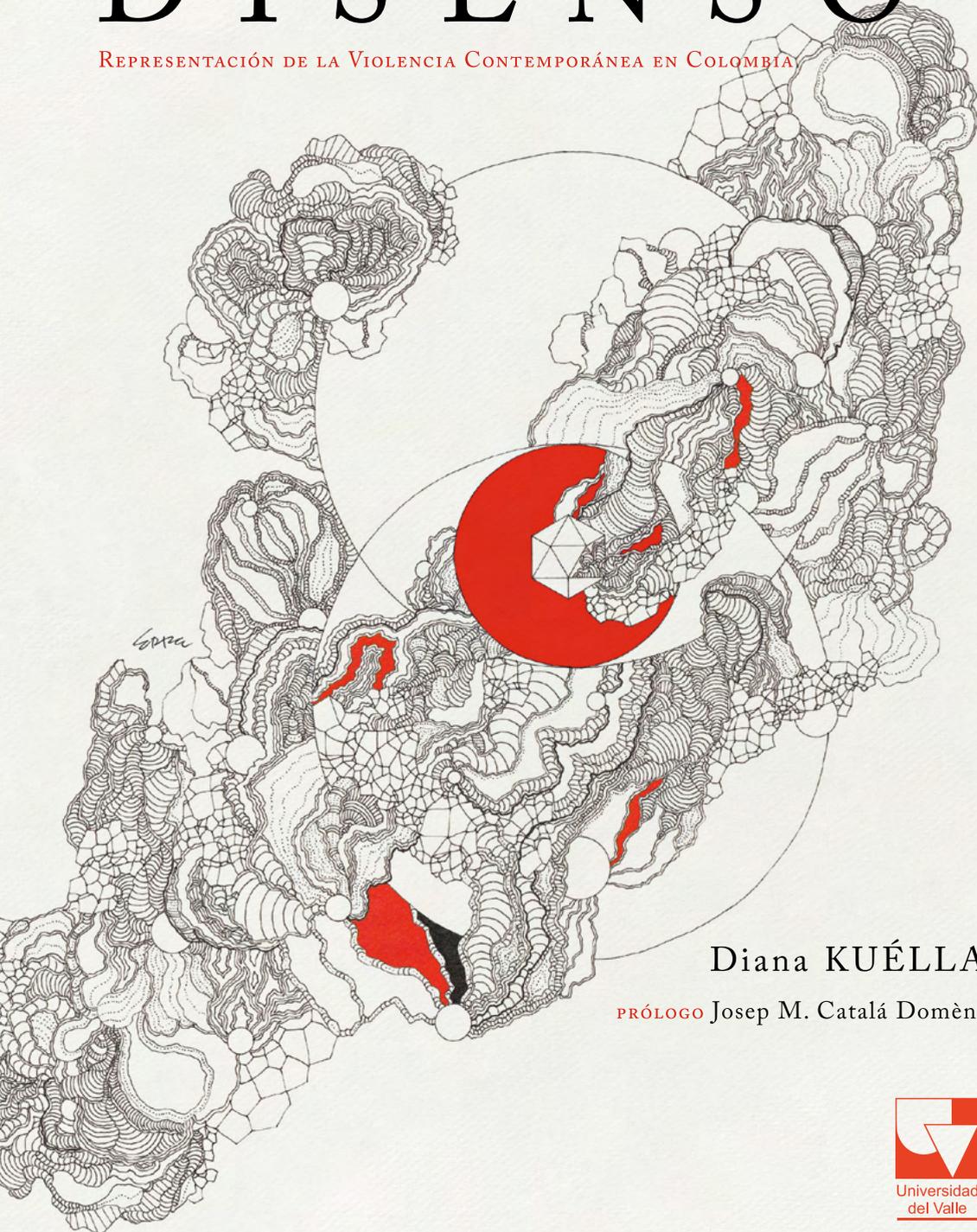


DOCUMENTAL DEL DISENSO

REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA



Diana KUÉLLAR

PRÓLOGO Josep M. Catalá Domènech



Programa  editorial

Este libro propone la existencia de un cine documental que busca la emancipación mediante la desarticulación de la narración histórica predominante. El *documental del disenso* plantea un cambio de paradigma a través de un giro subjetivo y conceptual, creando espacios de resistencia en las grietas que subyacen entre los relatos del poder y la oposición. Este cine se desenvuelve en los márgenes del establecimiento y se inventa a sí mismo apoderándose de los acuerdos consensuados, para luego transmutarlos en argumentos de disuasión.

Este trabajo se enmarca en la intrincada espiral de violencia que ha caracterizado la historia de Colombia, donde las principales voces que se han enfrenado en la construcción de los consensos de reflexión y memoria han sido siempre la de los medios de comunicación, encargados de difundir y respaldar las versiones acordadas por el poder, y la de las narrativas de la oposición, entre las que encontramos documentales canónicos que visibilizan las historias de los más afectados por la violencia. En ese sentido, a través del análisis de tres películas colombianas, se revela un posible tercer camino: provocar el desorden como una forma de proponer un nuevo orden. De eso trata este libro.



DOCUMENTAL DEL
D I S E N S O

REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA



Colección Artes y Humanidades
Comunicación Social

Kuéllar, Diana

Documental del disenso. Representación de la violencia contemporánea en Colombia / Diana Kuéllar, Josep M. Català Domènech, Prologuista.

Cali : Universidad del Valle - Programa Editorial, 2022. 286 páginas ; 24 cm -- (Colección: Artes y Humanidades – Comunicación Social)

1. Documental - 2. Disenso - 3. Memoria - 4. Violencia – 5.- Colombia - 6. Cine documental

070.18 CDD. 22 ed.

K95

Universidad del Valle - Biblioteca Mario Carvajal

Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: Documental del disenso. Representación de la violencia contemporánea en Colombia

Autora: Diana Kuéllar

ISBN: 978-628-7566-38-5

ISBN-PDF: 978-628-7566-39-2

DOI: 10.25100/PEU.7566385

Colección: Artes y Humanidades-Comunicación Social

Primera edición

© Universidad del Valle

© Diana Kuéllar

Imagen de portada e ilustraciones: Eduardo Gutiérrez

Diagramación: Hugo H. Ordóñez Nievas

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

Esta publicación fue sometida al proceso de evaluación de pares externos para garantizar altos estándares académicos. El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, noviembre de 2022

DOCUMENTAL DEL
D I S E N S O

REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA CONTEMPORÁNEA EN COLOMBIA

Diana KUÉLLAR

PRÓLOGO Josep M. Catalá Domènech



Colección Artes y Humanidades
Comunicación Social

Diana KUÉLLAR

Docente, realizadora, productora e investigadora del área audiovisual caleña. Profesora Titular de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Creadora y directora de la productora Making Docs. Miembro de la Asociación Colombiana de Documentalistas ALADOS.

Doctora en Investigación de Medios de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid. Realizó el Máster en Documental de Creación de la UPF de Barcelona y la Maestría en Comunicación y Cultura de la Universidad Federal (UFRJ) de Río de Janeiro.

En su filmografía cuenta con más de una docena de producciones audiovisuales, ganadoras de estímulos del FDC, el Ministerio de Cultura y premios internacionales, que abarcan diversos formatos dentro del género documental: largometrajes, cortos, series y videoinstalaciones. Ha publicado en revistas de reconocimiento nacional e internacional y es coautora, junto con Manuel Silva, del libro *Documental (es)... Voces e ideas* (Programa Editorial Universidad del Valle, 2015).

*A Juan Sebastián, Gabriel, Dina
y Ernesto por resistir*

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

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

AGRADECIMIENTOS

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

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

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

Muy especialmente, gracias a Josep Catalá por regalarme sus palabras para introducir este libro.

A los autores de los documentales del disenso, por su maravilloso arte y porque con nuestras conversaciones en la distancia me abrieron las puertas de su universo: Claudia Salamanca, Óscar Campo y Camilo Restrepo.

Gracias por el apoyo a la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle, especialmente, a mis colegas Ramiro Arbeláez, Manuel Silva, Giovanna Carvajal y Patricia Alzate. También a Ana María López, Jorge

La Ferla, Antonio Weinrichter, Luis Eduardo Serna y Miguel Fernández Labayen, por atinar siempre con referencias, opiniones, escritos e información fundamentales para mi investigación.

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

También a Alejandra Vahos, a las Carolinas Jaramillo, a César Eslava, a María Elena y Obaldina Jaramillo Piamba por darme la mano en el momento justo; a mi amigo Eduardo Gutiérrez, por su apoyo infinito y por regalarme su arte; a las “trevejas”: Holanda Caballero, Luz Elena Luna y Liliana Vergara por cuidarme y hacerme sonreír. Mis amigas en las buenas y en las malas. Importante Aleyda Muñoz, por despejar mi cabeza.

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

Y, por último, a todos aquellos que han aportado su grano de arena en este trabajo y se me escapan en este momento de la memoria. Les ruego se sientan incluidos en estas tres sinceras palabras de agradecimiento.

PRÓLOGO

EL RAYO QUE NO CESA

No, no se puede controlar el olvido.

Juan Gabriel Vásquez (2020)

Tolstoi inicia su famosa novela *Ana Karenina* con la conocida afirmación: “Todas las familias felices son iguales, pero cada familia desdichada lo es a su manera”. Si pudiéramos decir lo mismo de los países, concluiríamos que Colombia tiene su particular manera de ser un país desdichado.

Dudo que sea posible conocer un país ajeno, cuando uno apenas si conoce el propio. Yo he viajado tanto por Colombia —desde Barranquilla a Bucaramanga, desde Medellín a Cali y, por supuesto, a Bogotá— que, por un momento, llegué a creer que había comprendido a esa pujante nación. Al espejismo contribuyó, sin duda, la gente que conocí por sus tierras, sobre todo aquellos con los que he trabado una duradera amistad. Gente abierta, amable, culta y, por supuesto, bondadosa. Claro que así es en todas partes cuando uno transita por su superficie, pero luego están las pesadillas. En España, si se habla cotidianamente con los españoles, nadie diría que nos merecemos haber sido representados con certeza por los cuadros de Goya. Y, sin embargo, hay un sustrato del país en constante estado de guerra civil que, una vez finiquitado el trágico período del terrorismo de la ETA, solo se muestra en la dialéctica política como si fuera un espectáculo de Guiñol. Pero hay países que aún no han logrado que su tragedia se convierta en pantomima. Colombia es uno de ellos, uno de esos lugares donde la benevolencia de la vida cotidiana esconde un profundo trauma que al extranjero le resulta insospechado por mucho que lea o escuche las noticias.

Tuve un primer contacto con el relato del horror en Cali, a donde había acudido para dar un curso en la Universidad del Valle. Fuimos un día a comer con un profesor y un amigo suyo a un centro comercial, y ambos se turnaron para contarme historias terribles de un pasado no muy lejano. Historias sobre el río Cauca que bordea la ciudad y por cuyo cauce descendían innumerables cadáveres o se teñía de rojo por la sangre de los que habían sido ejecutados junto a él, río arriba. Historias sobre lugares donde se hacían desaparecer cadáveres, descuartizándolos: casas de pique, las llamaban. Nada que ver con la épica, a veces banalmente glorificada, de la droga y de personajes como Pablo Escobar, una leyenda también con dos caras. Mientras escuchaba horrorizado esos relatos, algo en mí se resistía a creerlos, como si esos dos compadres estuvieran acostumbrados a inventar cuentos de miedo para inquietar al forastero. Pero, aunque hubiera sido así, la supuesta invención hubiera delatado, como hacen las peores pesadillas de un inquieto durmiente, el profundo desarreglo que bulle en las entrañas de Colombia.

Diana Kuéllar, con este libro, se ha acercado al punto neurálgico donde la realidad y la imaginación intercambian sus roles. No es que haya nada imaginario en la tragedia de Colombia, pero lo imaginario es la forma que a veces tiene la realidad para mostrar su rostro más incógnito y también más insoportable. Por ello es tan acertado que esa vía al corazón del volcán la encuentre Kuéllar en el documental, pero no en el documental clásico, sino en el denominado documental del disenso, cuya sensibilidad está más preparada para detectar lo indecible. Se supone que el documental es un gestor objetivo de la realidad, pero ¿qué sucede cuando la realidad tiene varias facetas que se ocultan unas a las otras y todas ellas constituyen la superficie de un inconsciente traumático que no se puede asumir objetivamente?

El conflicto colombiano ha generado una ingente cantidad de productos de carácter audiovisual, entre documentales, reportajes y materiales mediáticos muy diversos. Pero estos elementos, que han sido abundantemente estudiados en libros, artículos y tesis doctorales, se refieren siempre a la superficie del fenómeno como corresponde al espíritu informativo del documental más clásico. Esta superficie se puede horadar básicamente de dos maneras: una, profundizando por la vía racional en las causas y motivos del desarreglo; la otra, visualizando el trauma, vehiculándolo

estéticamente. Este libro tiene el acierto de analizar ejemplos de un tipo de documental que se muestra capaz de responder a las importantes preguntas que recorren el estudio: «¿Cómo se narra lo inenarrable? ¿Cómo se muestra lo inmostrable?».

El documental del disenso mira a la realidad desde su interior. Si el documental clásico contempla el rostro, el documental del disenso va en busca del conflictivo entramado que construye ese rostro. Uno nos informa sin alterarse de las muecas que contorsionan el rostro de la sociedad; el otro le añade a esa faz sus propias agitaciones que son síntomas de un furor recóndito. Está preparado, pues, ese tipo de documental, para poner de manifiesto el trauma que atormenta, desde un interior insondable, el entramado psicosocial de una nación.

A Tolstoi habría que preguntarle, de ser ello factible, si cree que existen familias verdaderamente felices o si la felicidad no es más que el manto que cubre los traumas de las que son abiertamente infelices. Lo mismo sucede con las sociedades o los países. No solo Colombia tiene este trasfondo irresuelto, aunque en su caso el origen siga vigente y sea mucho más dramático que según en qué lugares, porque —y en esto Tolstoi tenía razón— la infelicidad es siempre distinta. Otros países padecen o han padecido este tipo de traumas y algunos los han resuelto a su manera. Alemania es un buen ejemplo de una extraordinaria cicatrización. Sin embargo, no está muy claro cómo se ha suturado en lugares como Camboya, donde la llaga parece inconmensurable. En USA, por su parte, la perpetua tumefacción del racismo acaba produciendo temibles deformidades sociales como Trump. En España, la herida de la Guerra Civil continúa abierta después de ochenta años. Y si no se cierra es porque se sigue negando su existencia. Cada vez que se quiere recuperar la memoria histórica, una parte del país opone una fuerte resistencia, arguyendo que hacerlo significa reabrir heridas. Quieren ignorar los negacionistas que son heridas que nunca han sido cerradas y que resistirse a asumirlas significa mantenerlas abiertas. No es necesario recurrir a Freud para saber que los traumas que no se admiten o que se reprimen acaban regresando de forma cada vez más inquietante y monstruosa. En Colombia, dice acertadamente la autora: «Los medios de comunicación han instaurado una política de olvido solapada, que difiere del olvido que conocemos como represión, negación o evasión». Se trata quizá de un olvido basado en la mostración

desinhibida: se muestra la superficie para evitar ir al fondo: «los medios de comunicación, con su dominio y ubicuidad sobre los hechos, se han convertido en una nueva dimensión estética dentro del relato de la violencia. Es así como las imágenes que circulan en los noticieros y en las redes aparecen de manera contundente en el cine y el arte como un comentario representativo». Convertir el trauma en una normalidad no significa eliminarlo, sino hacer de toda la normalidad un trauma.

Las formas clásicas del documental no tienen herramientas para superar la paradoja que supone la simple información de los hechos. Se precisan otros dispositivos que Kuéllar encuentra en la ruta del ensayo fílmico con el que el documental del disenso estaría emparentado: «En el documental del disenso convergen —dice— una serie de elementos que lo acercan a otros modos de representación, como son el experimental o el ensayo, pero su ontología modula estrategias en su producción con retóricas narrativas que lo diferencian y particularizan». Los regímenes de lo estético, de lo político y de la representación tejen la malla de un tipo de documental que parece especialmente preparado para enfrentarse a la complejidad de un trauma que es a la vez individual y social.

Pero los documentales del disenso no solo son capaces de detectar, mostrar o incluso analizar el trauma, sino que algunos de ellos constituyen el producto directo de este trauma expresado estéticamente. No son por tanto documentales históricos u observacionales (¿documentales del consenso?), no son trabajos que contemplen una realidad desde fuera, sino que surgen de esa realidad traumática como la sangre salta de una herida. Es inútil pedir a los desequilibrios que produzcan imágenes equilibradas. ¿Qué otro aspecto pueden adoptar los convulsos ingredientes del trauma cuando se hacen visibles, sino el de los perfiles brumosos y contradictorios de un sueño?

Por ejemplo, hay algo de onírico en el tratamiento de las imágenes de Tito en el trabajo de Claudia Salamanca, en el tono apocalíptico que recorre el filme de Óscar Campo o en la voz en *off* que desgarrá las visualidades de Camilo Restrepo. Son por lo tanto documentos y a la vez monumentos. Dejan constancia del trauma como si fuera ajeno y al mismo tiempo son exposiciones abiertas de lo traumático asumido como propio. No solo pretenden investigarlo, sino que también se presentan como pesadillas que es necesario interpretar elípticamente para corroborar los

resultados de la investigación. En el documental del disenso, dice Kuéllar, el lugar de la enunciación es el del autor, «el autor se ubica (mental y/o espacialmente) en una especie de limbo de la realidad que aborda, pues no se encuentra ni totalmente dentro, ni totalmente afuera de ella». Quien está afectado traumáticamente pretende investigar la causa de su malestar y en el proceso pone en evidencia el núcleo de la afectación, sus consecuencias en el conjunto que conforman la realidad y el sujeto entrelazados. Se plantea entonces una productiva confrontación entre la memoria, que es frágil y ambigua, con esa visualización inflada y casi vanidosa de la violencia que proponen los medios o el documental del consenso, una visualidad que es superficial y absolutista. Se demuestra así que las imágenes necesitan transitar primero por el trauma para ser realmente significativas: necesitan ser de alguna forma soñadas para poder ser verdaderamente visibles. Según Kuéllar, «la imagen deja de ser solo testimonio o espectáculo y se convierte en un estímulo para crear pensamiento, lejos de las representaciones naturalistas». Con ello, se construye una trascendental memoria del futuro que supera a la memoria para el futuro, ya que una memoria del futuro implica un trabajo expreso de construcción en el que interviene con efectividad lo imaginario.

El documental del disenso se inscribe en el área del posdocumental, cuando ya se han desactivado todos los registros del documental clásico y se abren caminos insospechados para acercarse a la realidad y pensarla. Dice la autora que el documental del disenso supera la representación al incorporar lo afectivo como motor de una acción que produce consecutivamente conocimiento, reflexión y memoria, mostrando de esta manera hasta qué punto el nuevo documental apuesta por lo complejo, al tiempo que reactiva la posibilidad, o necesidad, política de la estética, en línea con lo planteado por Jacques Rancière. En el escrito se establece también una relación entre el documental del disenso y las vanguardias estéticas que es muy acertada, puesto que, efectivamente, el posdocumental contemporáneo supone la alternativa al callejón sin salida de la agotada vanguardia clásica. El documental contemporáneo, que es un verdadero cine de lo real porque va al fondo de la realidad, recoge las herramientas estéticas de la vanguardia y las utiliza como formas de pensamiento. Allí donde termina la vanguardia, empieza el posdocumental.

Según Deleuze, el cine propone una imagen del pensamiento, es decir, indica cómo funciona el pensamiento en su proceder. Hay dos formas de entender esta relación del cine con el pensamiento, una de ellas es la que adopta el filme ensayo, el cual efectivamente trata de pensar mediante las imágenes. Pero la otra, menos evidente, es la que pretende mostrar las imágenes del pensamiento de una determinada realidad, es decir, las que muestran cómo se piensa a sí misma esa realidad. Los filmes de Salamanca, Campo y Restrepo no solo intentan pensar o comprender la realidad traumática, sino ofrecernos las imágenes que resultan del proceso por el que esta se piensa. En un caso, las imágenes son el origen; en el otro, el resultado. Ambas operaciones se combinan en este tipo de documentales. Pero lo que ellos nos descubren es que el pensamiento del documental no tiene por qué ser tan frío como dan a entender sus formas clásicas, las cuales en verdad más que pensar, muestran desde la distancia lo que consideran real. Por el contrario, el pensamiento se activa también con la emoción y es esta la que muchas veces lo moldea. Restrepo, Campo y Salamanca nos suministran imágenes-emoción que contienen ideas, de modo que el espectador, cuando recibe esos flamígeros envoltorios, debe abrirlos emocionalmente para que surjan de su interior los pensamientos.

Documental del disenso es un libro de una gran intensidad, como no podía ser de otra manera, puesto que se adentra en un paisaje muy complejo y escabroso. Se trata de un panorama de un inédito surrealismo trágico en el que, como decía la autora en otro escrito, intervienen ejércitos legales e ilegales, grupos armados relacionados con el narcotráfico o con la delincuencia común, todo ello en turbia complicidad con las actividades políticas y empresariales que se quieren hacer pasar por la única realidad. No en vano Juan Gabriel Vásquez, en su novela *La forma de la ruina* convierte la historia de Colombia en un tratado sobre la conspiración. Este es el sustrato político y social del que surgen los proyectos documentales como ojos con gran ansia de ver, pero cegados muchas veces por la intensidad de sus propias pupilas. Llegar hasta el fondo para poder ver mejor la superficie es el programa del documental del disenso en Colombia. Se trata de un tipo de cine que es nuevo y viejo a la vez y cuya trayectoria Kuéllar expone con gran precisión sobre el fondo de una extensa y necesaria reseña de la evolución del documental colombiano. Finalmente exhibe con detalle las trayectorias de los tres documentalistas

que conforman la columna vertebral del proyecto y analiza en profundidad algunas obras emblemáticas de cada uno de ellos, una operación que nos permite comprender también la personalidad de quienes las han creado.

En uno de mis viajes a Medellín, una amiga me descubrió la obra y la figura de la pintora Débora Arango, que nació en esa ciudad a principios del siglo xx y murió en Envigado, cerca de allí, a principios del xxi. La pintora contempló, pues, desde Antioquía todo el convulso siglo xx colombiano con ojos acostumbrados a traspasar la realidad para ir hasta el fondo de las cosas. Regresaba luego de esa sima cargada con imágenes que podemos calificar de traumáticas y que le causaron no pocos problemas, no solo en su país. Franco, por ejemplo, mandó clausurar una exposición que la pintora realizó en Madrid a finales de los años cincuenta. Hasta este punto su obra tocaba una fibra oculta que era universal. Arango era una creadora de incomodidades, como los cineastas del disenso. Y sus imágenes, como las de ellos, tienen una gran carga emocional. El giro hacia lo sensible que Kuéllar detecta en el documental del disenso y que lo distinguiría del ensayo propiamente dicho —aunque sigue habiendo en esos filmes un impulso ensayístico— sería equiparable al giro emocional que se produce en el marco del nuevo cine de lo real. El giro emocional, como variante del giro subjetivo y el giro reflexivo confabulados, no solo recupera la realidad emocional, sino que utiliza las emociones como herramienta para pensar la realidad. Igual que el documental del disenso, los documentales del giro emocional no tratan tanto de emocionar como de despertar una conciencia emocional capaz de hacer estallar el horizonte de lo visible.

El documental del disenso, como se desprende de la minuciosa descripción que Kuéllar hace de algunas de sus producciones, está emparentado con miradas pictóricas y literarias que producen imágenes significativamente parecidas del trauma. Cada medio lo hace a su manera, pero todas las imágenes están siendo articuladas por la misma convulsión profunda. Uno de los grandes triunfos del posdocumental, y especialmente de este documental del disenso que es capaz de actualizar las propuestas políticas a través de la recomposición estética, es esta capacidad de tramar con otros medios un panorama especialmente intenso y necesario de lo real.

Por muy inquietantes que sean, las tragedias de la superficie, esas que los medios convierten en superficiales, son también la parte visible de la aguda transfiguración interior de los pueblos que las viven.

Josep M. Català Domènech

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.	23
PARTE I: DOCUMENTAL DEL DISENSO	35
HACIA UNA DEFINICIÓN DEL TÉRMINO.	37
Lo documental	37
El disenso.	42
DISLOCAMIENTOS DE LAS FRONTERAS PRELIMINARES	45
Periferia/marginalidad	47
Experimentación	51
CINES DE RUPTURA: DIÁLOGOS SINCRÓNICOS Y DIACRÓNICOS.	55
Manifiestos latinoamericanos.	56
El Grupo de Cali: germen del documental del disenso en Colombia	61
PARTE II: DOCUMENTAL EN COLOMBIA	71
DEL CONSENSO AL DISENSO.	73
El documental profano, profeta y profesor	76
Los patrones de Nichols	80
CONTEXTO ESTÉTICO-POLÍTICO DE LA VIOLENCIA	87
Paradigmas en Latinoamérica.	88
Documental político y social en Colombia	91
El tratamiento de la violencia	96
EL DOCUMENTAL EN EL SIGLO XXI: CONTINUIDAD Y AMPLITUD.	107
Giro en la perspectiva.	114

PARTE III: QUÉ, QUIÉNES, CÓMO	119
ÓSCAR CAMPO: DICIENDO LO INDECIBLE, MOSTRANDO	
LO INMOSTRABLE.	121
Influencia centrípeta	124
Tríptico de ángeles y demonios	126
Futuro distópico: El proyecto del diablo (1999)	128
Las mediaciones de los medios	147
CLAUDIA SALAMANCA: CRÓNICA MEDIÁTICA DE UN ASESINATO	
ANUNCIADO	153
La mirada divergente	158
Materializando fantasmas	163
Estrategias del jiu-jitsu	169
LAS IMPRESIONES DE CAMILO RESTREPO: DISLOCACIÓN	
DE FRONTERAS	179
En búsqueda de la perspectiva	186
Obra cinematográfica.	190
“La impresión de una guerra”: la imagen imaginada	195
 PARTE IV: DOCUMENTAL DEL DISENSO,	
EL OTRO CAMINO	235
 REFERENCIAS	245

INTRODUCCIÓN

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

Jesús Martín-Barbero (1998)

En el 2005 participé en la movilización de la Ruta Pacífica de las mujeres hacia el Chocó, una de las zonas más remotas y olvidadas de Colombia. Mi objetivo era recoger testimonios audiovisuales para Amnistía Internacional Holanda en el marco del perenne conflicto violento que atraviesa Colombia. Durante cuatro días atravesé Colombia de sur a norte, en una caravana de buses, junto a otras 3500 personas. Este viaje se convirtió para mí en una iniciación que me permitió poder dar testimonio de primera mano de lo que es la guerra en Colombia. Conocí dolorosas e inconcebibles historias de madres, esposas e hijas, todas ellas participantes de la caravana. Desde que las conocí, esas historias me han acompañado. Sin embargo, durante todo este tiempo he dudado en cómo relatarlas.

No es nada fácil entender en toda su dimensión la barbarie que se ha asentado en Colombia desde hace casi un siglo. Solamente, en las últimas dos décadas, las cifras de desplazados, secuestrados, desaparecidos, torturados y asesinados superan con creces las arrojadas en países que han vivido guerras y dictaduras declaradas. Así surgen preguntas sobre la representación de lo inefable: ¿cómo se narra?, ¿cómo se muestra?, ¿podría una imagen cambiar el destino de una guerra? Susan Sontag (2003) sostiene que los artistas deben tener el coraje y la imaginación para mostrar la guerra en todo su horror. En el mismo sentido Rancière (2005) afirma que el espacio primigenio del arte debería ser el del disenso, o sea, el de la confrontación de argumentos. Son ellos, los artistas, quienes deberían

irrumper dentro del espacio público en representación de aquellas partes que no están en los acuerdos consensuados y que exigen ser escuchadas a través de sus propios mecanismos de discusión, información y formación. En el caso de Colombia, donde el intento por dislocar consensos no está exento de riesgos, son los artistas quienes han venido desafiando las constricciones del medio trabajando de manera crítica y afanosa en la tarea de tratar de hacer entender lo inentendible. En ese contexto, la labor de los cineastas ha tenido una especial importancia en las últimas dos décadas, al reflexionar la violencia desde representaciones lejanas de las hegemónicas, muy en consecuencia con el giro contundente que tomó la producción cinematográfica nacional. A partir del 2003, tras un largo período de austeridad, cuando la implementación de una nueva ley de cine amplió y diversificó el espectro de financiación, eclosionó una etapa que empezó a crecer y a evolucionar vertiginosamente, tanto en cantidad como en los modos creativos. Sumado a esto, la aparición del video digital contribuyó con la democratización del acceso a las herramientas de realización. Se generó la posibilidad de una apertura hacia nuevas posturas críticas, debido a una mayor familiaridad por parte de grandes capas de la población con los procesos de manipulación de sus propios materiales audiovisuales. El tema que predominó fue el de la violencia; había una necesidad, contenida por décadas, de explicar el conflicto en Colombia (Figura 1).

Una parte de las producciones audiovisuales, principalmente cine de ficción y series de televisión, representaban la violencia de una manera estereotipada, abonando la tergiversación de la barbarie que venía ya siendo promovida por los medios de comunicación masiva, un grupo de cineastas empezó a indagar otras retóricas para hacer un relato distinto que narrara el horror, fuera de los facilismos.

En este entorno surge la pregunta detonante de esta investigación: ¿cómo desde el cine se logra dislocar el consenso público y construir una memoria disidente que sobreviva a la saturación de discursos que circulan en torno a la violencia en Colombia? Como respuesta, este libro propone la existencia y posterior análisis de lo que llamamos documental del disenso. Un cine de lo real que está por fuera de los cánones de “lo decible” que se libera y desafía la mirada y los relatos predominantes para representar la realidad. Son producciones que parten de la comprensión de los acuerdos consensuados, los que luego son tomados como argumentos de

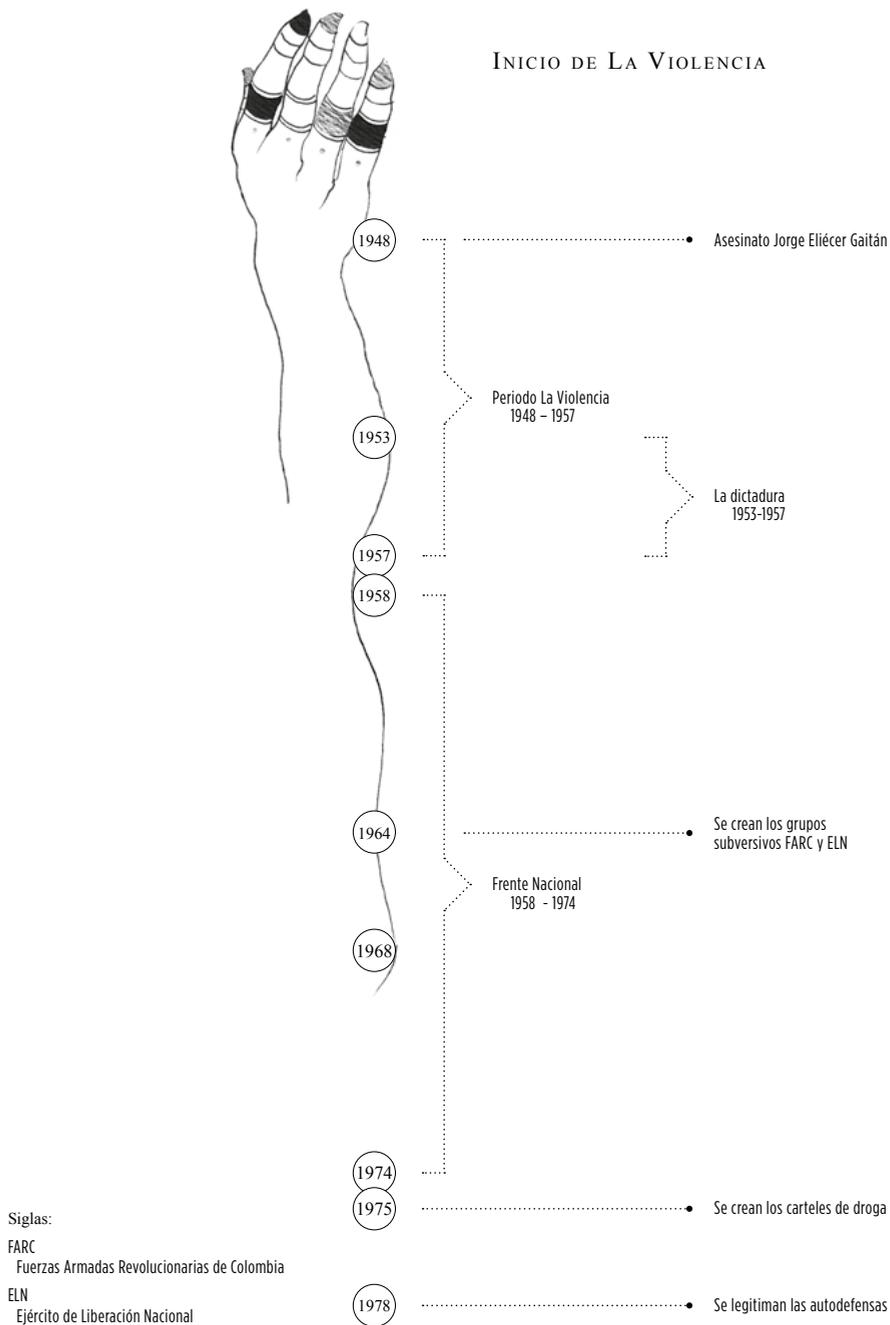


Figura 1. Esta línea de tiempo muestra las diferentes etapas de la violencia en Colombia en sus inicios. Se toma como punto de partida el 9 de abril de 1948, cuando fue asesinado el líder político Jorge Eliécer Gaitán, hecho al que se le denominó “El Bogotazo”.

discusión para proponer escrituras no convencionales. En el documental del disenso, como veremos, convergen una serie de elementos que lo acercan a otros modos de representación, como son el experimental o el ensayo, pero su ontología modula estrategias en su producción con retóricas narrativas que lo diferencian y particularizan. En este libro se evidencia cómo se articulan esos elementos para que el documental actúe desde el disenso como un generador de conflicto estético y político.

El concepto de documental del disenso es desarrollado a partir del análisis de tres películas colombianas realizadas entre 1999 y 2015. Estas películas tematizan la violencia que desde los años ochenta sacude al país; las producciones son *El proyecto del diablo* (1999) de Óscar Campo (Cali, 1956); *30 seconds* (2007) de Claudia Salamanca (Bogotá, 1974), y *La impresión de una guerra* (2015) de Camilo Restrepo (Medellín, 1975). Son películas que fueron realizadas en tres momentos históricos diferentes y que, a la vez, relatan diferentes épocas y aspectos de la violencia en este país (Figuras 2 y 3). Cada una plantea un ángulo de visión subversivo sobre la realidad violenta de Colombia. El cine de Óscar Campo, quien ha establecido un esquema propio de pensamiento y producción en el marco de la academia, analiza la sociedad, y como en el psicoanálisis, tras observar, descubre lo que no se ve o no se quiere ver. Arbeláez le llama “cine de la perversión”, pues se detiene en la descomposición de la sociedad para mostrar el lado siniestro. El impulso liberador de tensión de Claudia Salamanca, artista visual que buena parte de su vida ha tenido un pie en Colombia y otro en Estados Unidos, se evidencia en la forma como desde lo personal crea obras audiovisuales que perturban y proponen una desconfianza reflexiva del propio sistema mediático en Colombia. Por su parte, Camilo Restrepo, artista plástico abstracto, quien llevado por la potencia de las imágenes intenta comprender la realidad de su país desde su hogar en París. Las películas que aquí analizamos son producidas desde las periferias de esas mismas realidades, por cuanto los cineastas han tomado distancia para mirar y producir. En ese sentido, algunos cineastas operan desde la lejanía, mientras que otros lo hacen desde el interior mismo de ella, ubicados en una especie de trinchera que les permite mirar desde un afuera.

VIOLENCIA CONTEMPORÁNEA

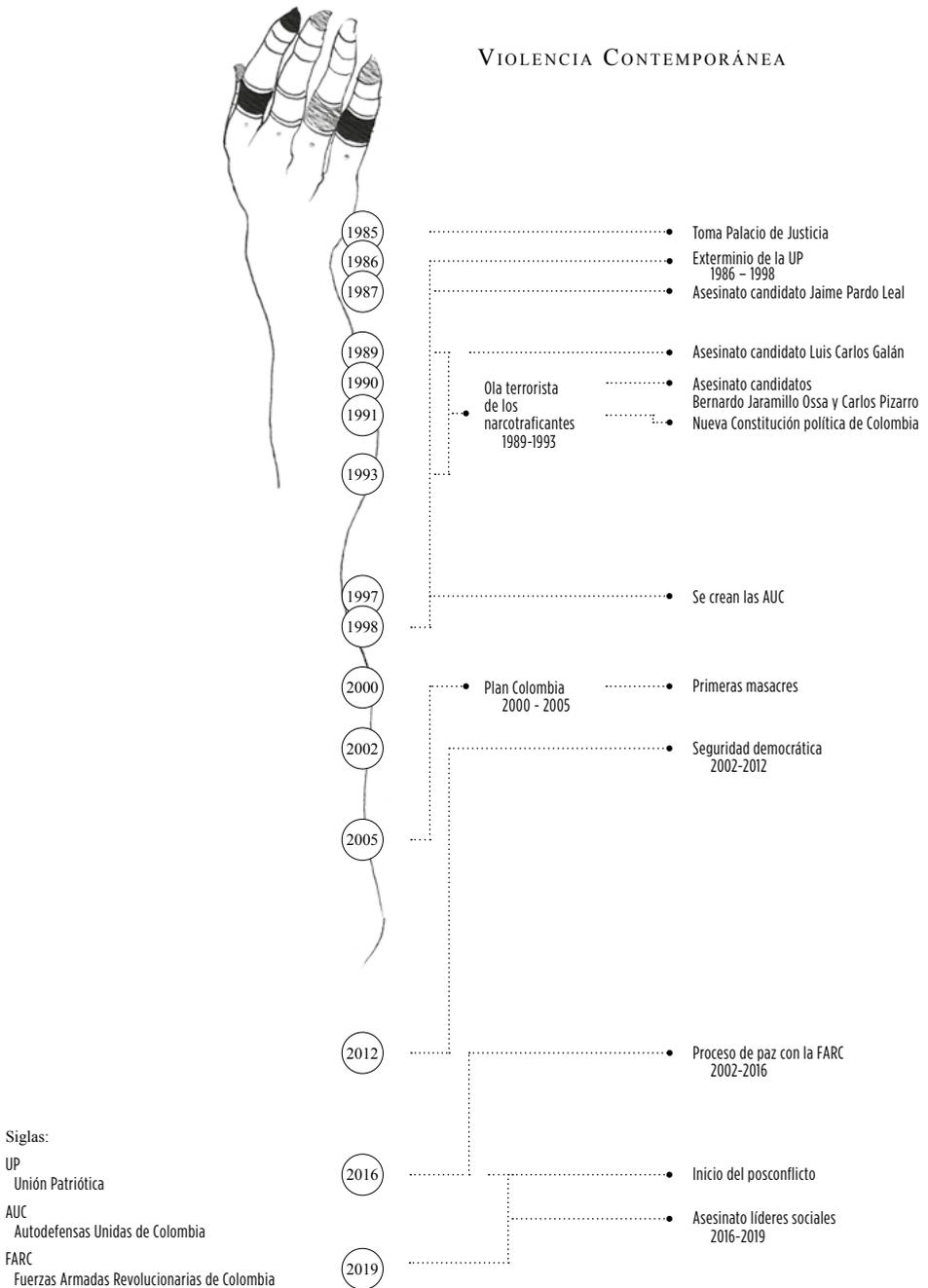
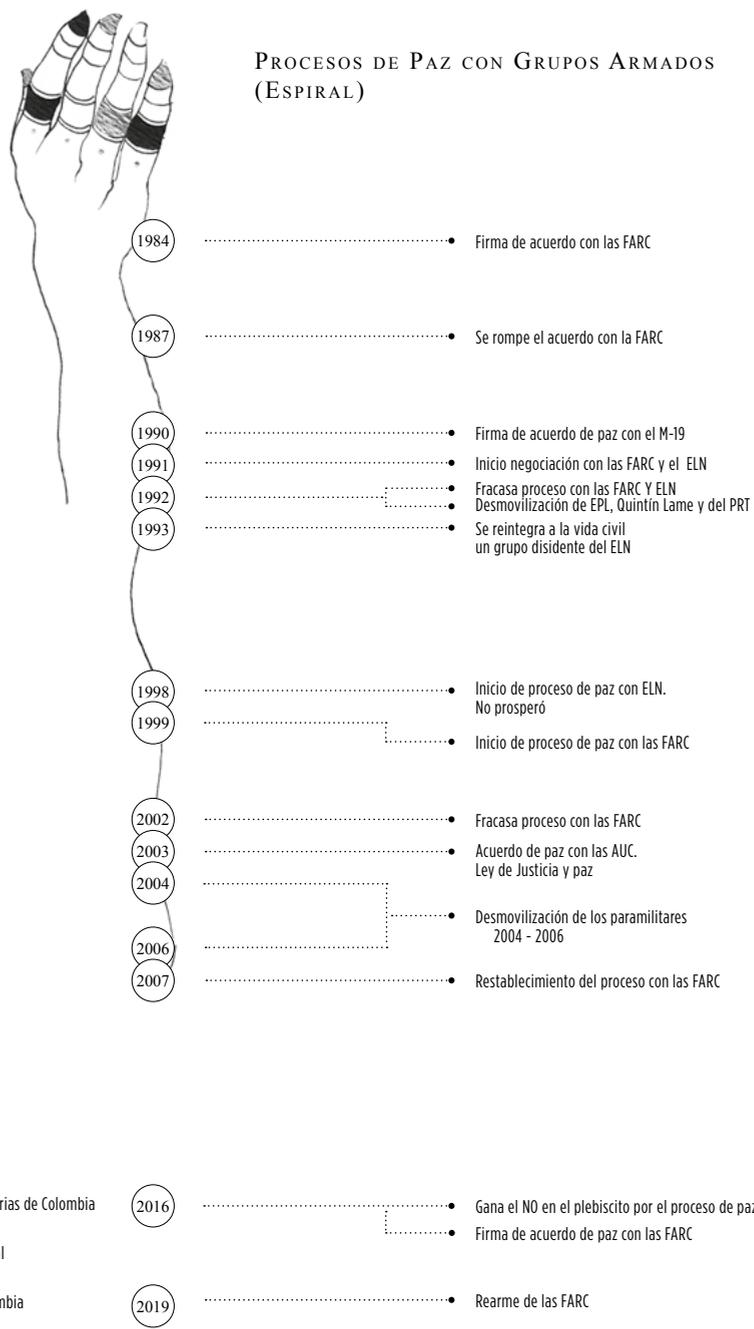


Figura 2. Esta línea de tiempo ubica los hechos más importantes de la violencia contemporánea a partir de 1985, cuando surgieron varios de los actores del conflicto: guerrilla, narcotráfico y paramilitarismo.



Siglas:

- FARC
Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia
- ELN
Ejército de Liberación Nacional
- AUC
Autodefensas Unidas de Colombia

Figura 3. En esta gráfica se pueden visualizar los diferentes intentos de procesos de paz y sus fracasos que han tenido lugar en Colombia durante las últimas tres décadas.