

# ¿Amnesia, o desidia?

La imposibilidad práctica del documental de conflicto armado en Colombia

Daniel Cabezas Robayo

Trabajo de grado para optar por el título de Comunicador Social

Andrés Arias García

Asesor

Pontificia Universidad Javeriana  
Facultad de Comunicación y Lenguaje  
Programa de Comunicación Social  
Bogotá, D.C.  
2015

Bogotá, 30 de Noviembre de 2015

Decana

Marisol Cano Busquets

Facultad de Comunicación y Lenguaje

E. S. M

Apreciada Marisol:

Me permito presentarle el proyecto de grado del estudiante Daniel Cabezas Robayo titulado “*¿Amnesia, o desidia? La imposibilidad práctica del documental de conflicto armado en Colombia*”, por medio del cual opta al título de Comunicador Social con énfasis en Producción Audiovisual.

El resultado cumple con los objetivos que se propuso el estudiante.

Cordialmente,



**ANDRÉS ARIAS GARCÍA**

Profesor de Cátedra de la Facultad de Comunicación y Lenguaje

Bogotá, 30 de Noviembre de 2015

**Decana**

Marisol Cano Busquets

Facultad de Comunicación y Lenguaje

E. S. M

Por medio de la presente hago la presentación de mi trabajo de grado titulado “¿Amnesia, o desidia? La imposibilidad práctica del documental de conflicto armado en Colombia”, con él cual opto al título de Comunicador Social con énfasis en Producción Audiovisual.

Cordialmente,



---

**DANIEL CABEZAS ROBAYO**

Estudiante Decimo Semestre Comunicación Social

**Reglamento de la Pontificia Universidad Javeriana, Artículo 23:**

*La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia.*

A mis madre Irma Luz Robayo Casallas y a la Compañía de Jesús.

## Índice

Justificación	20
Objetivos	25
Objetivo general	25
Objetivos específicos	25
Metodología	25
Introducción	26
Capítulo 1: ¿Amnesia?	29
La memoria del conflicto	31
“Docurtajes”	34
Capítulo 2: ¿Desidia?	41
2.1 Respaldo institucional a la producción cinematográfica	42
2.2 Estímulos para la producción audiovisual	43
2.3 Recursos sí hay	46
2.4 Legislación cinematográfica	47
Capítulo 3: Caminos recorridos	52
3.1 Joshua Oppenheimer	56
3.2 Patricio Guzmán	
3.3 Marta Rodríguez	58
3.4 Europeos enamorados	
	62
	65

Capítulo 4: ¿Qué hacer?	64
Conclusiones	70
Referencias	73
Anexos	
Anexo 1. Entrevista a Marta Rodríguez	
Anexo 2. Entrevista a Patricio Guzmán	

## Justificación

*Homo sum, nihil humani a me alienum puto*<sup>1</sup>.

Terencio

En Colombia, hasta el momento presente, se han realizado numerosos estudios sobre el conflicto armado en diferentes centros de investigación, desde múltiples perspectivas interdisciplinarias y muchas veces con apoyo institucional. Asimismo, el Centro Nacional de Memoria Histórica impulsa y patrocina a quienes desean trabajar en la reconstrucción de la historia reciente del país, en muchos casos apuntando a la reparación de las víctimas del conflicto mediante la verdad sobre los hechos. Sin embargo, con todos los recursos técnicos disponibles, en la memoria de los colombianos no son significativos, ni su desarrollo se encuentra diversificado. Tampoco hay una producción significativa de filmes documentales que relaten el conflicto de manera directa, o por lo menos que ofrezcan una profunda reflexión sobre alguno de los hechos más marcados, de tal manera que, por su rigurosidad den luz a un ámbito de realidad desconocido con respecto a la información consuetudinaria en los medios de comunicación o que conmueva al ofrecer desde un punto de vista original una mirada de autor sobre nuestro conflicto. Desde luego, no ha de ser tarea sencilla cuestionar con argumentos de peso las estructuras criminales que rigen el Estado ni mucho menos incitar a la audiencia a asumir una actitud analítica seria y profunda cuando parece que todos los medios (radio, prensa, cine, TV) han demostrado en cientos de ocasiones ocultar la realidad.

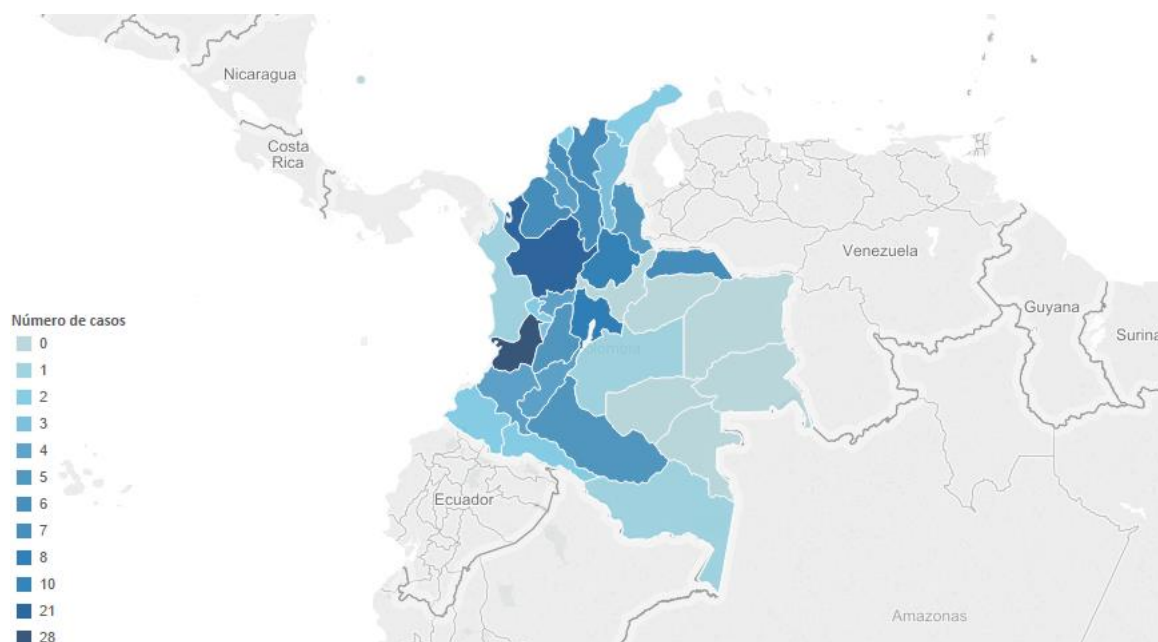
Pero, ¿por qué en un país definido y caracterizado por el conflicto, que produce y que hoy estrena al menos tres largometrajes documentales por año, no sucede un acercamiento directo de los documentalistas a construir memoria analizando hechos de guerra, actores y motivos? En nuestro país mueren frecuentemente defensores de derechos humanos, activistas, líderes políticos de oposición, sindicales y demás; un realizador documental que presente una obra en la cual revele hechos del normal curso de los acontecimientos y se atreva a cuestionar los discursos oficiales, las estructuras sociales y a los protagonistas de la historia nacional –con lo que también puede afectar ciertos intereses

---

<sup>1</sup> Soy un hombre, nada de lo humano es ajeno para mí.



particulares-, se expone a una muerte segura<sup>2</sup> Solamente entre los años 2006 y 2014, 164 periodistas de todo el país recibieron amenazas, fueron perseguidos, golpeados, y en muchos casos, obligados al exilio o a guardar silencio, o a dejar de ejercer su profesión. Si bien los oficios de periodista y de documentalista no son sinónimos, ni su ejercicio se da en las mismas condiciones, son dos profesiones que buscan el mismo objeto: informar sobre los hechos para la configuración de una opinión pública madura y crítica. Al revisar la Gráfica 1 se puede ver la violencia contra los periodistas desde 1977 hasta 2015, por departamentos, siendo Antioquia (21 asesinatos) y el Valle del Cauca (28 asesinatos) los departamentos con los mayores índices. Ahora bien, la mayoría de los asesinatos perpetrados en estos dos departamentos, así como en el resto del país, corresponde con la década de 1980, el auge del narcotráfico, la guerra entre los carteles y el reforzamiento de los grupos paramilitares. Casi dos décadas después, hacia el año 2006, la tendencia empezó a bajar, al punto que en 2014 sólo se registró un caso de asesinato de un periodista, aunque, en ese mismo año (2014) se registraron 157 hechos de riesgo contra 164 comunicadores (ver Gráfica 2) en el país<sup>3</sup>.



<sup>2</sup> Esta cifra fue reportada por la Fundación para la Libertad de Prensa (Flip). Publicado en el diario El Tiempo “El tormentoso ejercicio del periodismo en Colombia”

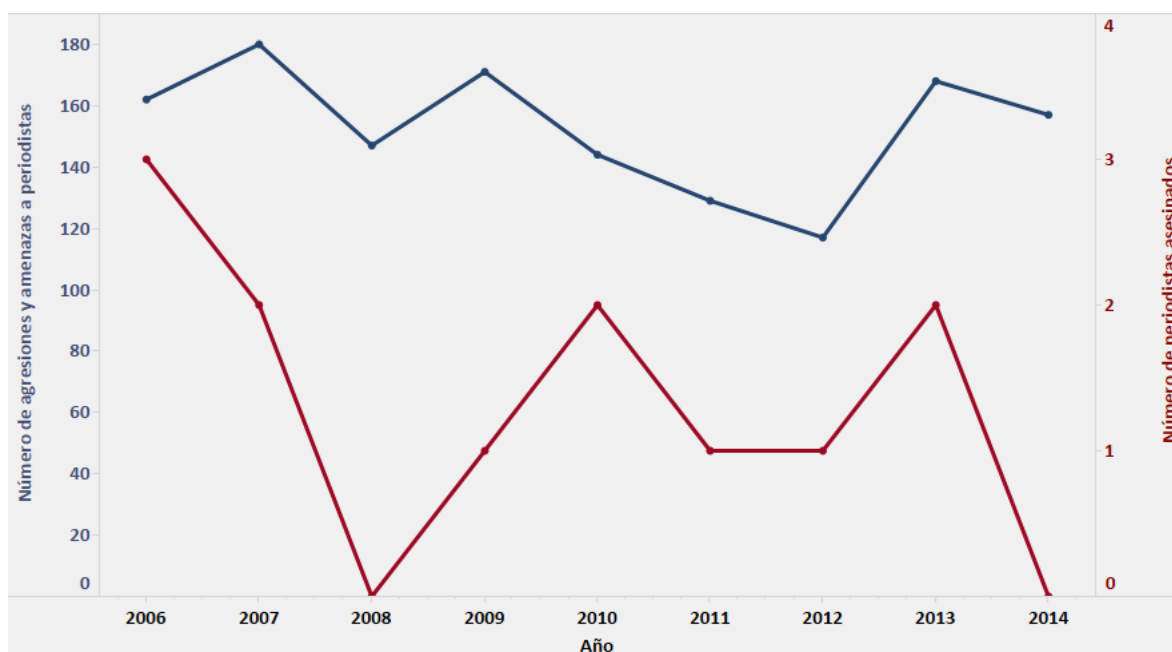
<http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/amenazas-y-agresiones-a-periodistas-en-colombia/15208975/1>

<sup>3</sup> Segp://www.eltiempo.Flip, publicado en El Tiempo:

<http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/amenazas-y-agresiones-a-periodistas-en-colombia/15208975/1>

Gráfica 1. Periodistas asesinados en Colombia, según el departamento, entre 1977 y 2015. OPYRIGHT © 2015 CASA EDITORIAL EL TIEMPO

Por esto, se comprende que el miedo a ser asesinado impida a muchos profesionales, en especial a los periodistas y a los documentalistas realizar estudios serios y profundos sobre los actores armados, las causas del conflicto y las razones por las que se ha perpetuado, que, seguramente, llevarán a denuncias y develarán realidades incómodas poniendo en tela de juicio a muchos personajes que, tal vez coincidentalmente, han de tener relación con los medios de comunicación. Pedro Vaca, director de la Fundación para la Libertad de Prensa, advierte sobre las difíciles condiciones del ejercicio de informar a la opinión pública sobre los acontecimientos políticos dentro del marco del conflicto armado, pues “la institucionalidad es permeada por actores armados ilegales y mafias locales que a través de distintos métodos siguen intimidando la labor periodística”<sup>4</sup>.



Gráfica 2: Agresiones y amenazas - asesinatos de periodistas entre 2006 y 2014 en Colombia

Si bien me parece preciso re-elaborar conceptualmente un marco de comprensión sobre la práctica documental en Colombia a propósito del conflicto armado, quiero indagar por qué ha sido imposible realizar documentales que traten suficientemente la complejidad del conflicto armado. El presente trabajo de grado se refiere a los documentales en tanto que

<sup>4</sup> <http://www.eltiempo.com/multimedia/especiales/amenazas-y-agresiones-a-periodistas-en-colombia/15208975/1>

realizaciones para gran formato, que puedan ser distribuidas y exhibidas en salas de cine y que gozan de todas las características técnicas, narrativas y estéticas del lenguaje documental cinematográfico. Asimismo, se tendrán en cuenta las obras que se han realizado sobre temas relativos, adyacentes, desde las consecuencias y cercanos al conflicto; en este sentido también se destacan, por una parte, la naciente obra de Patricia Ayala (*Un asunto de tierras*, distribuido en formato digital en distintas salas de cine<sup>5</sup>), narración que analiza un aspecto del conflicto, y por otra, el valioso trabajo de Hollman Morris, cuyas narraciones comprenden un lenguaje y formato periodísticos.

Ahora bien, considerar que *Nunca más* (M. Rodríguez) “*Inpunty*” (H.Morris) o “*Un asunto de tierras*” (P. Ayala) constituyen desde el cine documental la memoria de nuestro conflicto sería una aseveración reduccionista y poco responsable, menos aun cuando se compara con la juiciosa producción de series documentales para TV (o Unitarios especiales para TV) que han analizado hitos, víctimas y victimarios dentro del marco del conflicto, de manera directa pero sobre todo que han dejado impronta en el recuerdo de los colombianos (como *Nunca más*, de Señal Institucional, *Contra vía*, de Canal Capital, *28 horas bajo fuego*, de Señal Colombia, *Colombia Vive*, de Canal Caracol, entre otros).

De esta manera, luego de determinar cuáles son y han sido las pretensiones de esta narrativa en el ámbito local, más allá de la técnica y señalando los términos esenciales de la elaboración discursiva y su problematicidad, voy a enfocar la reflexión sobre las dificultades que supone la producción documental del conflicto armado como instrumento de actividad política y de memoria activa de un país en conflicto armado, fundamental para denunciar los hechos de violencia contra los Derechos Humanos a toda la sociedad. Hasta el momento, se han realizado y se siguen realizando serios esfuerzos académicos interdisciplinarios dentro del marco del Proceso de Paz. No pretendo abarcar cómo ha sido documentado el conflicto armado en Colombia, desde el Bogotazo como génesis de la época llamada “Violencia” hasta el momento presente (pasando por el surgimiento de las guerrillas en el territorio colombiano, la subsiguiente aparición de los grupos paramilitares, las relaciones de estos actores armados con el narcotráfico, así como la vinculación de funcionarios públicos, políticos y militares con las “mafias” y los carteles de la droga), el presente ejercicio tendrá el carácter de una reflexión sobre la historia reciente y la práctica de la realización audiovisual desde la experiencia de cineastas como Marta Rodríguez (Colombia) y Patricio Guzmán (Chile). Un trabajo así, en el contexto colombiano actual,

---

<sup>5</sup>Las salas de cine que presentaron el documental fueron en Cine Colombia 4; Procinal 1; Royal Films 1, y Centro Colombo Americano 1.

puede ser muy útil tanto para los docentes como para los comunicadores, productores, y demás profesionales interesados en la materia.

En este sentido, el presente trabajo busca proyectarse en función de la sensibilización y como un aporte concreto a las comunidades, para animar a documentalistas independientes y demás realizadores audiovisuales, con un alcance pedagógico<sup>6</sup>. Con esto será posible rescatar el horizonte de impacto social tanto en el objeto de estudio (el documental) como en el estudio mismo (la disertación en torno al conflicto armado).

---

<sup>6</sup> En cuanto a la relación entre preservación, producción y circulación de material audiovisual en Colombia, conviene destacar el estudio histórico realizado por Juana Suervo en *Cinembargo Colombia*, donde analiza e interpreta más de cincuenta producciones cinematográficas, trascendiendo el tema de la violencia como el punto de anclaje para el estudio del cine colombiano.

## Objetivos

### Objetivo General

Examinar el carácter del documental de conflicto armado y sus condiciones de posibilidad, en tanto que memoria activa para un pueblo en guerra, como herramienta de gran valor no sólo para la interpretación, sino para la transformación de la realidad.

### Objetivos Específicos

- a) Desambiguar el carácter del documental como medio de acceso al *mundo*, a la *realidad* y a la *historia*, y su pretensión de “objetividad”.
- b) Elucidar al documental de conflicto armado como una experiencia narrativa, pero sobre todo, como género narrativo.
- c) Revisar el “estado del arte”. Mostrar qué ámbitos de realidad (guerra interna, guerrilla, desplazamiento, corrupción, paramilitarismo) se han documentado en Colombia y en qué medida durante los últimos diez años.
- d) Descubrir el impacto de los documentales de conflicto en el mercado de producción de películas colombianas de este género.
- e) Comprender por qué los documentalistas colombianos de los años 80, 90 y primera década del S XXI, no realizaron una producción significativa de películas documentales del conflicto armado.

### Metodología

La investigación estará orientada por el profesor Andrés Arias García, quien cuenta con dominio del tema. Ahora bien, como se trata de una monografía teórica, estará basada en material fílmico y bibliográfico, entrevistas, visualización de películas, y demás de las herramientas que ofrece la biblioteca de la Universidad Javeriana.

El trabajo durante el semestre queda organizado de la siguiente manera:

Asesoría con el tutor de tesis.

Sesiones de investigación bibliográfica y visualización de películas.

Entrevistas.

Revisión de bases de datos.

Escritura y corrección

## Introducción

*El documental como “memoria activa” de un pueblo en conflicto*

*Serit arbores quae alteri saeculi prosint*<sup>7</sup>

*Lucio Anneo Séneca*

El documental, recurso audiovisual especialmente dedicado a la representación de realidades, está caracterizado por registrar los acontecimientos tal y como suceden, en función de revelar ámbitos de realidad desconocidos o poco tratados por la audiencia y de este modo –y desde la perspectiva del autor-, construir un discurso crítico en su despliegue narrativo. El presente trabajo de grado es una reflexión crítica acerca de la situación del cine documental sobre el conflicto armado en Colombia, en el que pretendo mostrar la imposibilidad práctica que se ha presentado hasta el momento presente, para la realización de películas documentales que logren aportar a la sociedad un acervo documental que permita ver y analizar desde las diferentes miradas y perspectivas (propias del lenguaje cinematográfico) nuestra realidad, dentro de la complejidad del conflicto armado colombiano.

Sobre el documental como género cinematográfico y narrativo bastante se ha dicho y escrito hasta hoy. Especialmente en países y zonas que atraviesan fuertes crisis humanitarias, desde diversos puntos de vista se ha indagado hasta qué punto este recurso audiovisual puede ser concebido como instrumento de reflexión y acción política, así como su papel en la configuración de una “visión de mundo” en la sociedad civil y su potencial político para la transformación de la realidad, dado su carácter activo de memoria y denuncia.

Ahora bien, el cine documental, comprendido en su carácter de “denuncia” se destaca por tener el componente activo de la memoria, es decir, no solamente como una compilación de datos o una selección de material sobre un determinado asunto histórico, sino como un ejercicio de aproximación a la realidad que permita la reflexión y que revele o establezca hallazgos contundentes con la profundidad que otras narrativas (como las crónicas y los reportajes) no alcanzan a abordar.

El documental, siendo un texto de representación y re-construcción de la “realidad” con fines de divulgación, reflexión y crítica, de suyo posee un alcance práctico vastísimo,

---

<sup>7</sup> Sentencia latina que traduce: “Siembra árboles para que otro siglo recoja sus frutos”, M. T. Cicerón, *De senectute*.

sobre todo en el ámbito político y cultural, la configuración de opinión pública y la contribución a las ciencias sociales. Sin embargo, dicho alcance se ve mitigado por falta de voluntad política y el limitado presupuesto disponible para patrocinar la realización de películas documentales<sup>8</sup>. Sobre esto, cabría también examinar los criterios de selección aplicados en las convocatorias que promueve el Fondo de Desarrollo Cinematográfico puesto que, al parecer, no aportan mucho a la realización y la divulgación de producciones sobre temas neurálgicos en el ámbito político nacional.

El documental que se enfoca en el conflicto armado puede facilitar no sólo el acceso a la información por parte de un amplio espectro de la población mundial, sino la reflexión sobre las coyunturas políticas, religiosas, económicas, etc., que desatan conflictos que escalan hasta convertirse en guerras internas o entre las naciones. Sobre este punto, cabe destacar el trabajo de documentalistas como Michael Moore en *Fahrenheit 9-11*, cuyo documental (expositivo, argumentativo, interactivo) presenta una perspectiva mucho más compleja que la oficialmente extendida en los medios de comunicación sobre el conflicto armado en Afganistán e Irak tras los atentados contra las Torres Gemelas y la ulterior invasión perpetrada por los Estados Unidos; o la realización de Joshua Oppenheimer en *The Act of Killing*, en la cual presenta el conflicto social indonesio tras el exterminio sistemático de los ciudadanos acusados de ser comunistas por parte del partido patriótico Pemuda Pancasila (Juventud Pancasila), el grupo paramilitar que aniquiló aproximadamente a medio millón de personas señaladas como “comunistas” y frustró el golpe de estado de 1965, en donde el realizador decide mostrar la realidad del conflicto desde la perspectiva de dos “ejecutores” (los genocidas) y re-crear varios asesinatos y situaciones cotidianas de los años más agudos del conflicto. Este tipo de documentales, por ejemplo, llevan a la audiencia a un estado de extrañamiento frente a una “realidad” asumida y generalizada, suscitando reflexiones y críticas tanto hacia los protagonistas de los acontecimientos como a los mismos medios de divulgación. En esto se deja ver el rol del documental como un recurso para formar opinión sobre asuntos de carácter histórico, así como para incentivar al análisis de la realidad desde la perspectiva de los protagonistas seleccionados por el realizador.

Indagar sobre la producción documental sobre el conflicto armado en Colombia supone enfrentarse a la dificultad que presenta el acceso a las fuentes no-oficiales en la recopilación del material de archivo, como por el contacto con los actores del conflicto,

---

<sup>8</sup> Sobre el presupuesto y los incentivos para la producción, M. T. Cicerón, [.com/aml/2001/coreta](http://www.com/aml/2001/coreta) el segundo capítulo el segundo capítulo.

que muchas veces constituyen una amenaza para los mismos realizadores del documental. Igualmente, se presenta el hecho de que entre las producciones sobre este tema, muchas veces son realizadas por cineastas extranjeros y, además, no son divulgadas por las compañías de cine en Colombia. De cierto modo, parecería que los documentalistas colombianos no cuentan con los recursos o no se atreven a narrar la situación del conflicto armado, y en este orden de ideas, la indagación del presente trabajo permitirá establecer si ha sido por la falta de material histórico para reconstruir la memoria, la desidia de los organismos encargados de apoyar la producción y difusión de material audiovisual en el país, o tal vez una actitud temerosa por parte de los realizadores, dadas las condiciones de inseguridad y la falta de garantías para ejercer su oficio de informar a la sociedad en general.



## Capítulo 1

### ¿Amnesia?

*Antes, los periodistas eran un grupo muy reducido, se les valoraba. Ahora el mundo de los medios de comunicación ha cambiado radicalmente. La revolución tecnológica ha creado una nueva clase de periodista (...) Los periodistas al estilo clásico son ahora una minoría. La mayoría no sabe ni escribir, en sentido profesional, claro. Este tipo de periodistas no tiene problemas éticos ni profesionales, ya no se hace preguntas. Antes, ser periodista era una manera de vivir, una profesión para toda la vida, una razón para vivir, una identidad. Ahora la mayoría de estos media workers cambian constantemente de trabajo; durante un tiempo hacen de periodistas, luego trabajan en otro oficio, luego en una emisora de radio... No se identifican con su profesión<sup>9</sup>.*

Ryszard Kapuscinski

*Amnesia* (del griego ἀμνησία, "sin recuerdos") es un término usado principalmente en las ciencias de la salud para designar una patología degenerativa en los seres humanos, caracterizada por la pérdida total o parcial de la memoria y que se puede clasificar en varios tipos<sup>10</sup>. Sobre esta enfermedad se ha investigado mucho hasta el presente, al tal punto de llegar a localizar los lugares del cerebro en que se desarrollan las funciones mnemónicas, pero aun así no se han logrado comprender la totalidad de los casos de amnesia, ni manejarlos clínicamente. Del mismo modo, en estudios recientes filosóficos sobre la mente se ha intentado comprender en su complejidad, reconociendo que se trata de un asunto sumamente problemático, por ejemplo, al cuestionar la veracidad de los recuerdos, suponiendo que la información almacenada en el cerebro, en forma de imágenes mentales, puede ser una construcción arbitraria del cerebro y no un registro de acontecimientos reales en nuestra vida.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la memoria, con todo y su complejidad, ha trascendido en escenario médico, psicológico y filosófico, para convertirse en un término categórico en las ciencias sociales y en el Derecho. Después de la Segunda Guerra

---

9 Lección magistral JOSÉ MARÍA MARTI FONT Barcelona 17 DIC 2002  
[http://elpais.com/diario/2002/12/17/catalunya/1040090841\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/12/17/catalunya/1040090841_850215.html)

Mundial, las dictaduras latinoamericanas y los crímenes de lesa humanidad cometidos por gobiernos, empresas y grupos fundamentalistas en todo el mundo, han surgido movimientos de amigos y familiares de las víctimas, exigiendo la verdad sobre los hechos y exigiendo reparación jurídica por los crímenes perpetrados en su contra. La consigna de estos movimientos, en la mayoría de los casos, es la recuperación de la memoria como fundamento de la reparación social y la justicia<sup>11</sup>.

En el contexto colombiano, los movimientos sociales en favor de las víctimas del conflicto armado<sup>12</sup> se han convertido en un actor político, teniendo en cuenta que la guerra interna no es un fenómeno reciente, sino que se remonta a los orígenes mismos de la República y que, desde entonces, los asesinatos, desplazamientos y todo tipo de violaciones a los Derechos Humanos se han convertido en "pan de cada día" para millones de personas a lo largo y ancho del territorio hasta nuestros días. En este sentido, no se puede comprender la dimensión del conflicto actual ni de las iniciativas por la paz, si antes no se esclarece de dónde surgen los actores armados al margen de la ley, sus motivos de lucha y el proceso de expansión económica y militar. Ciertamente, la documentación al respecto es relativamente copiosa y destacados académicos han dedicado miles de páginas a escudriñar las causas de la guerra; sin embargo, entre todo ese material de archivo, no existe hasta el momento una sola película documental que explique y argumente satisfactoriamente el conflicto armado.

La guerra en Colombia no ha sido un hecho fortuito. El siglo XIX y los primeros años del XX estuvieron marcados por las guerras civiles (se destacan diez guerras civiles<sup>13</sup>) entre liberales y conservadores que bañaron de sangre el suelo colombiano. A partir de la

---

<sup>11</sup> En Colombia se ha conformado, así como en otros países donde se perpetraron crímenes de lesa humanidad por parte de las dictaduras militares, durante la segunda mitad del siglo pasado, un movimiento organizado de víctimas de crímenes de Estado, el MOVICE. Sitio Web: <http://www.movimientodevictimas.org/>

<sup>12</sup> Me refiero tanto a las víctimas de la guerrilla, como de los paramilitares y el ejército nacional. Cada grupo de víctimas tiene sus propios espacios de lucha por la reparación, dado que las negociaciones con los paramilitares (2005) y con la guerrilla de las FARC (2010) se dieron bajo circunstancias diferentes.

<sup>13</sup> Desde la llamada "Patria Boba" y las luchas de los criollos por la autonomía ante el poder colonial, sucedieron guerras internas en la naciente República, primero entre Centralistas y Federalistas; luego entre Liberales y Conservadores, a lo largo del siglo XIX, terminando con la brutal Guerra de los Mil días. Guerra civil de 1.830 - 1.831; guerra de los Supremos; guerra civil de 1.851; guerra civil de 1.854; Guerra contra Melo; guerra civil de 1.860 - 1.862; guerra civil de 1.876 - 1.877; guerra civil de 1.885; guerra civil de 1.895; la guerra de los Mil Días.

década de 1940, parecía que la democracia se institucionalizaba (con la llegada de los conservadores al poder y la “superación” del régimen de guerras bajo el cual estaba sometido el país) y en el horizonte de la Nación se vislumbraba la esperanza. Sin embargo, a partir del asesinato del dirigente liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948 se desató una oleada devastadora de violencia a lo largo y ancho del país, que dio origen a grupos armados conformados por campesinos desterrados (muchos de ellos como continuación de las guerrillas liberales), obreros y familias enteras en condición de vulnerabilidad frente a la represión militar de los gobiernos de turno durante la hegemonía conservadora, en la década de 1950.

Con la sociedad colombiana dividida en dos bandos enemigos, las luchas por la tierra, los movimientos campesinos, obreros y estudiantiles, así como las iniciativas por la reivindicación de la mujer en la sociedad fueron taxativamente reprochadas como “comunistas” por diferentes sectores y, por tanto, causas enemigas de la democracia, de las buenas costumbres, e incluso, de la recta religión. En este escenario, los recuerdos de las guerras civiles y de la época de la Violencia se reducen a algunas fotografías o unas cuantas líneas en los libros de Historia, limitándose a encomiar héroes o estigmatizar enemigos según la perspectiva política de los autores de los relatos. La documentación de los hechos no ha sido sistemática ni suficiente; por una parte, dado el atraso tecnológico y la falta de apoyo económico para el periodismo independiente, y por otra, por el difícil acceso y comunicación entre las regiones del país donde acontecieron los hechos raíz de nuestro conflicto armado actual.

En este orden de ideas, se infiere que los colombianos no hemos podido conocer nuestra historia más que por relatos oficiales no totalmente fidedignos, pues en la mayoría de los casos, omite o niega ciertos acontecimientos (incluso destruyendo evidencias como documentos, fotografías, etc.), produciendo en la sociedad una amnesia degenerativa y dejando un vacío irremediable en el deseo de las víctimas de reparar su dignidad.

## 1.1. La memoria del conflicto

Los esfuerzos realizados en el proceso de recuperación de la memoria del conflicto en Colombia se remontan a las guerras civiles entre liberales y conservadores, entre ‘pájaros’ y ‘chulavitas’. En el año 1984, el Ministerio de Cultura auspició la película “Cóndores no entierran todos los días”, dirigida por Francisco Norden e inspirada en la novela de Gustavo Álvarez Gardeazábal con el mismo título. Si bien se trata de una cinta que narra la vida política y la Violencia, no puede ser empleada como fuente de documentación histórica dado su género literario original. Como esta se han realizado muchas producciones cinematográficas relatando historias particulares dentro del marco de la guerra interna. No obstante, es preciso aclarar dos aspectos centrales para la comprensión de mi planteamiento, a saber: primero, que la memoria de un pueblo no se puede reducir a su literatura novelesca, y segundo, que el conflicto armado reciente constituye una categoría propia para la comprensión de un fenómeno socio-político con implicaciones distintas, puesto que la guerrilla se alzó en contra del Estado como un Estado alterno, es decir, la guerra entre FARC y Estado colombiano es una guerra entre dos proyectos sociales con modelos económicos y políticos antagónicos.

Con estas aclaraciones, se comprende por qué es preciso iniciar por la recolección de la memoria de los actores armados. Por una parte, el ejército nacional, como fuerza legítima del Estado, adquiere un papel protagónico en la vida política a raíz de las disputas entre liberales y conservadores<sup>14</sup>, y se fortalece en la medida en que los gobiernos de turno le asignan la tarea beligerante de preservar la “democracia” en Colombia y en los países aliados (de ahí la participación de Colombia en la Guerra de Corea), recibiendo apoyo (formación en táctica militar) de las fuerzas armadas norteamericanas desde el fin de la Segunda Guerra Mundial hasta el gobierno de Álvaro Uribe Vélez. Por otra parte, la guerrilla de las FARC tiene otras dinámicas de emancipación y lucha organizada “en favor” de las clases sociales menos favorecidas por el modelo económico implementado en el país (obreros y campesinos). Sobre estos dos protagonistas de la guerra hay incontables publicaciones impresas y en versión *online*, así como realizaciones audiovisuales, independientes o patrocinadas, que relatan el conflicto desde la perspectiva de uno u otro actor armado, de las víctimas y sus familiares o amigos, y desde algunas instituciones dedicadas a la defensa de los Derechos Humanos.

---

<sup>14</sup> Sobre la historia del Ejército Nacional, ver el sitio web:  
<http://www.ejercito.mil.co/index.php?idcategoria=204551>

Con la Ley 975 de Justicia y Paz, se pide a diferentes instancias del sector público y privado elaborar un informe minucioso tratando desde testimonios de víctimas y victimarios la dinámica del conflicto y los actores armados ilegales. De esta forma se constituye el Grupo de Memoria Histórica, en la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR), y se funda el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), que realiza un informe sobre el conflicto armado, publicado en el año 2013 con el título “Basta ya”. En este informe se hace un examen de los actores armados ilegales “no sólo como aparatos de guerra, sino especialmente como productos sociales y políticos del devenir de nuestra configuración histórica como país” (CNMH, p. 16). Del mismo modo, se trata el tema de las víctimas y se enfatiza en la necesidad de recuperar la memoria de los hechos acaecidos en las últimas décadas, tanto para comprender la realidad, como para asignar las responsabilidades a los actores implicados y emprender acciones judiciales como parte del proceso de reparación.

La memoria de las víctimas es diversa en sus expresiones, en sus contenidos y en sus usos. Hay memorias confinadas al ámbito privado, en algunos casos de manera forzosa y en otras por elección, pero hay memorias militantes, convertidas a menudo en resistencias. En todas subyace una conciencia del agravio, pero sus sentidos responden por lo menos a dos muy diferentes tipos de apuestas de futuro. Para unos, la respuesta al agravio es una propuesta de sustitución del orden, es decir, la búsqueda de la supresión o transformación de las condiciones que llevaron a que pasara lo que pasó: es una memoria transformadora. Pero hay también memorias sin futuro, que toman la forma extrema de la venganza, la cual a fuerza de repetirse niega su posible superación. La venganza pensada en un escenario de odios colectivos acumulados equivale a un programa 15 negativo: el exterminio de los reales o supuestos agresores. En efecto, la venganza parte de la negación de la controversia y de la posibilidad de coexistir con el adversario. Es la negación radical de la democracia. (CNMH, p. 14)

Ahora bien, a pesar de los esfuerzos interdisciplinarios y mancomunados entre el sector público y privado para recuperar la memoria a función de la reparación de las víctimas, en la sociedad general se nota una peligrosa tendencia a la desinformación. Por un lado, porque en Colombia ha habido una larga tradición de “silenciamiento” de las voces que denuncian la injusticia, mediante persecuciones, amenazas y asesinatos selectivos; por otro lado, porque los medios de comunicación se ocupan más de la farándula y el deporte que del análisis crítico de la realidad, al punto de dejar de informar sobre las expresiones de violencia política, reduciendo deliberadamente la gravedad de la misma y banalizando

el mal. “Es así como esa violencia cotidiana ha sido vista por muchas personas como algo natural, como algo que no puede cambiar” (CNMH, p. 14).

## 1.2. Docurtajes

Con este panorama, parece curioso que las producciones documentales que tratan sobre el conflicto armado son en su mayoría producciones extranjeras. El primer documental realizado sobre la guerrilla insurgente es el cortometraje “Río Chiquito” (1964), realizado por los periodistas franceses Jean Pierre Sergent y Bruno Muel. Desde entonces, Colombia ha estado de moda en el mundo cinematográfico por el conflicto, y ha despertado el interés de periodistas, académicos y productores de cine europeos que han realizado trabajos bastante significativos para comprender la complejidad y la dinámica de la guerra, a pesar de la dificultad de filmar en zonas de enfrentamiento armado y con todos los riesgos que esto supone.

En este sentido, lamentablemente, uno de nuestros mayores problemas, como colombianos, es que no podemos acceder de manera completa a nuestra propia historia mediante producciones suficientemente elaboradas y que permitan comprender la complejidad del conflicto desde las diferentes perspectivas, relacionadas o confrontadas discursivamente. Hay muchos “docurtajes”, es decir, realizaciones que no son reportajes estrictamente, pero tampoco alcanzan la categoría de documental, y otras que dejan entrever el sesgo político que animó su realización.

En la realización de un documental, la propia situación va indicando cuál es el ritmo que ha de tener la película; mientras que el reportaje es más funcional, se trata de “terminarlo rápido” para entregar un resultado publicable en la edición. En el documental hay más tiempo para reflexionar, y elaborar un relato con distintos elementos juiciosamente examinados que implican la presencia del realizador y el “estar ahí”, *in situ*. El reportaje es más práctico, más inmediato, pero también más impersonal. En la historia del cine hay obras maestras de ambos géneros, así que no se puede decir que uno sea mejor que otro. En palabras de Patricio Guzmán, reportaje y documental “son modos diferentes de tocar el violín”.

En Colombia hay reportajes casi a diario sobre el conflicto armado desde hace varias décadas, no ocurre así con los documentales. Hay que distinguir entre documentales y reportajes; el reportaje pertenece al género periodístico y busca informar, objetivamente, sobre hechos actuales y de cuya investigación y preparación, aunque sea superficial, es funcional, y limitada al momento en que ocurren los acontecimientos; el documental, por

su parte, pertenece al género cinematográfico en cuyo objeto no se limita a informar; el documental puede educar. A diferencia del reportaje, el documental no tiene pretensiones de objetividad, sino que puede ser totalmente subjetivo y valerse de recursos artísticos, “llegando a ser ficticio pese a utilizar elementos, personas y hechos reales”<sup>15</sup>. Por esto digo que en Colombia hacen falta historias relatadas como documentales (en el sentido estricto de *narratio*) sobre la realidad.

Adicionalmente, el documental, en tanto que género cinematográfico, tiene también elementos cognitivos y narrativos que le son propios (es un punto de vista frente a una realidad que se quiere entender y que precisa de una reflexión que trascienda la mera denuncia, que suscite preguntas serias y que demande respuestas contundentes) y que pueden ser de gran impacto en la sociedad colombiana, tan “llena de vacíos” y silenciada por una cultura de violencia sistemática y casi que institucionalizada. Entre más preguntas haya, hay mayores posibilidades de llegar a otro nivel de comprensión de una sociedad con respecto a sí misma. De manera que una función clave del documental es desarrollar una actitud crítica y autocrítica en la población.

La documentalista Marta Rodríguez, mundialmente reconocida por sus relatos audiovisuales sobre la condición social de la segunda parte del SXX en Colombia, cuenta<sup>16</sup> que pudo filmar la vida guerrillera sólo durante la tregua entre el gobierno de Belisario Betancur y las FARC, así como también pudo trabajar sobre la guerrilla caucana Quintín Lame y el movimiento insurgente en la década de los 80, antes de la agudización de la guerra con la incursión del Narcotráfico como actor armado. Evidentemente, entre los impedimentos que se presentan para la producción audiovisual en Colombia están los temas de seguridad.

---

<sup>15</sup> El documental, así como el reportaje, usan la misma escala de planos, ambos requieren de una investigación y preparación que suele apelar a la entrevista y los dos buscan la forma de narrar o informar un hecho usando la recreación y el material de archivo. Ver el sitio web: <http://blogs.upn.edu.pe/comunicaciones/2015/04/29/semajanzas-y-diferencias-entre-documental-y-reportaje-audiovisual/>

<sup>16</sup> Entrevista a Marta Rodríguez, anexo 2.



Ante la imposibilidad práctica de realizar un documental que permita ver en perspectiva cada uno de los actores del conflicto y sugerir un curso interpretativo relativamente objetivo de los hechos, se han realizado numerosos ejercicios periodísticos en crónicas y reportajes con material de archivo recopilado aleatoriamente y muchas veces con el costo de vidas humanas en su recolección. Varios de estos reportajes dejan grandes vacíos, a pesar de su pretensión de llegar al público bajo la etiqueta de “documental”. En 2005, por ejemplo, la Revista Semana (con el apoyo de medios de comunicación e instituciones privadas) lanza un “docurtaje” sobre la guerra interna desde 1980 hasta 2005 con el título “Colombia vive: 25 años de resistencia”. Si bien se trata de un juicioso ejercicio de recopilación de material de archivo para narrar la historia del conflicto armado actual, organizado en un discurso que parece propender hacia el fin del conflicto, no alcanza a llegar a la categoría de documental. No hay un trabajo continuo y sistemático por parte de un realizador, ni tampoco un ámbito concreto de realidad que se despliegue narrativamente y muestre aspectos de la misma desconocidos o poco tratados por la audiencia; pero más aún, no hay una interacción directa con los personajes centrales, con los protagonistas de la guerra, aunque sí con las víctimas y con algunos expertos en temas de política.

Por el estilo de *Colombia Vive* (2008) o *El baile rojo* (2007) –sobre el genocidio que sufrió la Unión Patriótica, también de la Revista Semana-, hay muchas más realizaciones audiovisuales, difundidas principalmente por los movimientos de víctimas, ONGs defensoras de Derechos Humanos o autores independientes, principalmente europeos. Entre estas producciones o “docurtajes” sobre las víctimas y sobre la historia de los distintos actores armados se encuentran disponibles en la plataforma Youtube.com, se destacan los siguientes:

*FARC-EP, documental: La insurgencia del siglo XXI, autor anónimo.*  
<https://www.youtube.com/watch?v=16jxDhZrG6I>

*Impunity* (2010) - Una realidad del conflicto armado en Colombia, realizado por Juan José Lozano y Hollman Morris.

<https://www.youtube.com/watch?v=BjDzVxY4mhg>

*Cincuenta años de monte. Historia de las FARC-EP* (1999), realizado por Yves Billon  
<https://www.youtube.com/watch?v=CeXoZogCq8c>

*Rebeldía. Violencia contra la oposición política en Colombia* (2013), realizado por el Movice y la Plataforma Europea por la Paz en Colombia  
<https://www.youtube.com/watch?v=-skbSKzGPE8>

*Secuestro del periodista francés Romeo Langlois* (2012), realizado por la cadena France 24

<https://www.youtube.com/watch?v=PeWTxn83BZIEI> baile rojo

<https://www.youtube.com/watch?v=QVL54FcZq5E>

*Paramilitares en Colombia: La Historia de los Hermanos Castaño*

<https://www.youtube.com/watch?v=lv79JKQp9Jo>

*FARC-EP la otra cara del conflicto Colombiano* (2013), realizado por Teleantioquia

<https://www.youtube.com/watch?v=f8EilCuZQaI>

*Colombia, el origen de las Farc* (2012), realizado por History Channel

<https://www.youtube.com/watch?v=UZmBchUdQCA>

*El guerrillero Ronald relata sus vivencias en el bombardeo del campamento del comandante Mono Jojoy* (2012) <https://www.youtube.com/watch?v=WFEbcK2E5pw>

*Insurgencia por la Paz* (2014), realizado por Ponto de Equilíbrio Imagens y *Approach Comunicação Integrada*. <https://www.youtube.com/watch?v=FKn0U5RMmSM>

*Colombia Vive: 25 años de resistencia* (2008), realizado por Revista Semana

[https://www.youtube.com/watch?v=-8rp-JDb\\_Z8](https://www.youtube.com/watch?v=-8rp-JDb_Z8)

*Documental sobre Falsos Positivos* (2009)

<https://www.youtube.com/watch?v=Srx7bGBsr4>

Estos ejercicios periodísticos y académicos (entre muchos otros) son un esfuerzo por mostrar perspectivas del conflicto y ofrecer una versión de los hechos para las víctimas y para la sociedad en general que, además, constituyen una parte fundamental para el trabajo adelantado por las instituciones competentes en el esclarecimiento de los hechos y la toma de medidas judiciales. Ahora bien, se entiende que para las víctimas sea necesario recuperar la memoria del conflicto, pero las funciones de esta anámnisis (“salida de la amnesia”) van más allá del deber hacia las víctimas.

Recientemente<sup>17</sup>, la Cinemateca Distrital –Idartes-, junto con el Centro Nacional de Memoria Histórica, presentaron una muestra de cuatro documentales “sobre el conflicto armado en Colombia”, presentaron una muestra de cuatro documentales “sobre los hechos y la toma de medidas judiciales.

*No hubo tiempo para la tristeza* (2013), realizado por Mario Betancur para el Centro Nacional de Memoria Histórica

<https://www.youtube.com/watch?v=das2Pipwp2w>

---

<sup>17</sup> Los días 24, 25, 26 y 27 de septiembre de 2015.

*El Salado: Rostros de una Masacre* (2009), dirigido por Tony Rubio  
<https://www.youtube.com/watch?v=f8m069IQvuw>

*Trujillo: una tragedia que no cesa* (2012), de Freddy Gusgüen Perilla para el Centro Nacional de Memoria Histórica  
<https://www.youtube.com/watch?v=cYBNJM5lgK4>

*El placer: mujeres tras las huellas de la memoria* (2012), realizado por María Libertad Márquez.  
<https://www.youtube.com/watch?v=xJ7vYGTf8yA>

*Rostros de las memorias* (2015), realizado por Camilo Pérez para el Centro Nacional de Memoria Histórica  
<https://www.youtube.com/watch?v=7aJAPrALrIA>

Cada uno de estos documentales constituye un gran esfuerzo por recuperar la memoria de los atroces acontecimientos y es a su vez un modo de reparación, sacia las víctimas. De hecho, estas producciones pueden ser consideradas sobre todo como un homenaje a las víctimas del conflicto armado. Este carácter también supone una carencia, en cuanto al abordaje del conflicto mismo y de sus actores protagónicos. Al enfocarse en las víctimas y en los acontecimientos más que en las causas de los mismos, al ser realizados bajo encargo institucional y al ser realizados sin pretensiones de ser exhibidos de manera pública en las salas de cine, estos documentales no pueden ser considerados como películas documentales como tal, *stricto sensu*.

Esta necesidad de recuperar la memoria se extiende a toda la sociedad, no sólo a las víctimas en proceso de reparación o a los victimarios, en proceso de judicialización. De acuerdo con el Centro Nacional de Memoria Histórica (2013), la memoria tiene tres funciones sociales

*Para las víctimas comunicar su propia versión de los hechos y sus modos de resistir al conflicto es una cuestión de dignidad, y sus memorias son fundamentales para que la sociedad colombiana reconozca las atrocidades cometidas en nombre de las guerras justas, y se comprometa a que sobre ellas no habrá olvido. Y en consecuencia, exista la certeza de que no deberían repetirse jamás. El Grupo de Memoria Histórica ha identificado por lo menos tres funciones y usos de la memoria en las iniciativas de las víctimas. El primero que asume la memoria como reclamo, apostando por el esclarecimiento histórico de los hechos para exigir justicia. El segundo que ve en la memoria una pedagogía social, buscando esclarecer y reconocer para no repetir. El tercero apunta a la memoria en su dimensión reparadora, viendo en ella un espacio para*

*la elaboración del duelo, una oportunidad para restablecer los vínculos sociales y un horizonte para la reconstrucción.* (CNMH, p. 11)

Apelando a mi formación filosófica, comparto la noción de que la memoria en el hombre es tan constitutiva como la razón misma. En efecto, como seres humanos, estamos llamados por naturaleza a dar cuenta de nuestra existencia y a comprender los acontecimientos de nuestra historia en función del desarrollo de nuestra especie. Según la definición aristotélica, el hombre es un animal dotado de razón. La razón en el hombre se manifiesta mediante el uso del lenguaje, que el filósofo Hans Gadamer denomina más específicamente como la lingüisticidad (*Sprachlichkeit*). Este rasgo característico y, al parecer, exclusivo de nuestra especie supone la capacidad para expresar a otros lo que ocurre en los procesos psicológicos internos, o “interioridad”, valiéndose del habla y la interacción permanente de los demás. Ahora bien, en el ejercicio de expresión mediante el lenguaje, Gadamer propone un “retorno al carácter originalmente dialógico y lingüístico de la experiencia del hombre”, suponiendo que en la capacidad racional (lingüística) del hombre se da el “despliegue mismo de la racionalidad y del pensamiento por medio del lenguaje” (Fernández, 2006, p. 58)

La memoria solamente puede expresarse mediante códigos lingüísticos y esto supone la interacción entre varios sujetos. Aunque se tenga un vasto archivo fotográfico o filmográfico, es el discurso construido con otros en torno a las experiencias allí representadas, lo que da sentido y experiencia del hombre”, suponiendo que en la capacidad racional (lenguaje) no apela a experiencias concretas que involucren a quien observa con eso que es observado, ese “otro ahí”, es decir, la experiencia que se tiene luego del contacto con los objetos que excitan la memoria implica una toma de conciencia de la alteridad, pero nos encontramos con que la conciencia es por sí misma la base de las relaciones con el “otro”, es decir, con el mundo y los demás hombres. Y esta apertura al otro significa la relación e interacción con el otro que se lleva a cabo por medio del lenguaje” Ahora bien, esta experiencia no se logra si no se involucra quien desea relatar la historia con aquellos actores y protagonistas de la misma, a tal punto de comprender y compartir sus experiencias.

## Capítulo 2

### ¿Desidia?

*El hombre es hombre gracias al lenguaje, gracias a la metáfora original que le hizo ser otro y lo separó del mundo natural. El hombre es un ser que se ha creado a sí mismo al crear un lenguaje. Por la palabra, el hombre es una metáfora de sí mismo... La palabra es nuestra única realidad o, al menos, el único testimonio de nuestra realidad” (Octavio Paz)*

En las páginas anteriores examinamos el papel de la memoria histórica y su función social, de modo que la carencia de películas documentales directamente sobre el conflicto armado no se debe a la falta de material de archivo, de testimonios de víctimas ni a la ausencia de organismos dedicados a la reconstrucción de la memoria. A continuación, examinaremos si la precariedad en la producción documental en Colombia corresponde a una suerte de negligencia o mejor, desidia deliberada por parte de las instituciones encargadas de la promoción cultural en el país. Ciertamente, y aunque no sea de las mismas dimensiones que en países como Suiza, Holanda, Francia o Bélgica, el apoyo económico a la producción cinematográfica en Colombia es real y se asigna por convocatoria a los "mejores" proyectos. A continuación (Tabla 1) puede apreciarse la asignación presupuestal a producciones cinematográficas entre los años 2006 y 2011.

*Tabla 1. Totales de estímulos entregados en las convocatorias del FDC entre 2004 y 2011*

CONVOCATORIA	ESTÍMULOS POR CONCURSO	ESTÍMULOS AUTOMÁTICOS	ESTÍMULOS TOTALES
AÑO 2004	\$ 2,137,500,000	\$ 450,901,104	\$ 2,588,401,104
AÑO 2005	\$ 4,281,035,141	\$ 647,547,150	\$ 4,928,582,291
AÑO 2006	\$ 4,194,692,789	\$ 947,615,260	\$ 5,142,308,049
AÑO 2007	\$ 3,803,509,116	\$ 891,563,959	\$ 4,695,073,075

AÑO 2008	\$ 4,060,804,422	\$ 913,164,405	\$ 4,973,968,827
AÑO 2009	\$ 4,539,949,275	\$ 1,066,066,248	\$ 5,606,015,523
AÑO 2010	\$ 7,532,069,750	\$ 1,099,177,656	\$ 8,631,247,406
AÑO 2011	\$ 9,735,220,928	\$ 2,800,395,235	\$ 12,535,616,163
	\$ 40,284,781,4 21	\$ 8,816,431,017	\$ 49,101,212,438

## Respaldo institucional a la producción cinematográfica

La producción cinematográfica en Colombia está oficialmente respaldada por el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico. Este organismo de financiamiento se alimenta de los dineros provenientes de diferentes contribuciones a partir de la Ley 814 de 2003 (Ley de cine) como una manera de lograr que los recursos generados por el cine se vuelvan retroactivos al mismo sector. Cada año, el FDC patrocina los proyectos cinematográficos seleccionados por convocatoria (desde guión, producción, postproducción, hasta promoción distribución y exhibición de los trabajos) y promueve actividades de formación técnica, dirigidas a creativos y realizadores. Del mismo modo, ofrece espacios para la formación del público, de manera que en la apreciación de las producciones cinematográficas, la audiencia cuente con elementos de análisis y de crítica. Además, el FDC financia la creación de espacios e infraestructura, sobre todo en regiones marginales del país.

En cuanto a dirección del FDC y la decisión sobre las modalidades, montos, apoyos, selecciones y en general todas aquellas pertinentes al FDC, tal responsabilidad está a cargo del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía -CNACC- conformado por el Ministro de Cultura, el Director de Cinematografía del Ministerio de Cultura, un representante de los Productores de Largometraje, un representante de los Distribuidores, un representante de los Exhibidores, un representante de los Directores, un representante de los Consejos Departamentales o Distritales de Cinematografía o Audiovisuales, un representante del sector artístico creativo y un representante del sector técnico.

La administración y secretaría técnica del FDC compete a Proimágenes Colombia según lo establecido por la Ley de Cine, bajo la supervisión de la Contraloría, Procuraduría y el Ministerio de Cultura, así como por una auditoría externa seleccionada por el CNACC (Consejo Nacional de las Artes y Cultura en Cinematografía) que, a su vez, está compuesto por Proimágenes. Este organismo abre anualmente la Convocatoria Nacional del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico y su objetivo es dinamizar la cadena de producción audiovisual en el país. En este orden de ideas, queda demostrado que sí hay respaldo a la producción cinematográfica, dentro de lo cual entra, por supuesto, el cine documental.

## **2.2. Estímulos para la producción audiovisual**

Cada año se abre la convocatoria para que realizadores de cine (ficción y documental) presenten sus proyectos (cortometrajes o largometrajes) y puedan participar para recibir el apoyo requerido. Entre los documentales cuyos temas tienen relación más o menos directa con el conflicto armado en Colombia más destacados, patrocinados por Proimágenes<sup>18</sup> entre los años 2001 y 2010, se encuentran:

### SI CON TUS OJOS VIERA (2007)

Director: Natalia Peña Beltrán

Duración : 52 min

### BACANO SALIR EN DICIEMBRE (2004)

Director: Jorjue Enrique Botero

Duración : 25 min.

### CAZADORES DE ESPÍRITUS, ENTRE DIOS Y EL DIABLO (2006)

#### EGORÓ (2004)

Director: Silvia María Hoyos, Adrián Franco

Duración : 21 min

### EL SILENCIO ROTO (2001)

Director: Felipe Paz

Duración : 53 min

### ENTRE EL RIO Y EL OLVIDO (2004)

Director: Sergio Mejía Forero

Duración : 13 min.

### HUELLAS INVISIBLES (2008)

---

<sup>18</sup> Aunque Proimágenes Colombia tiene la herencia de Focine, desde hace muchos años no son productores de contenido ni tienen participación directa en las películas que patrocinan. Por supuesto como entidad de promoción cinematográfica, se encargan de coordinar el otorgamiento de estímulos a través de las convocatorias, en las cuales se encuentra una categoría documental.



Director: Mónica Bravo

Duración : 52 min.

LA CASA NUEVA DE HILDA (2005)

Director: Silvia María Hoyos

Duración : 52

NACIDOS BAJO FUEGO

Director: Jairo Eduardo Carrillo

OTRO MUNDO (2007)

Director: Felipe Paz

Duración : 52 min.

SEVERÁ (2009)

Director: Silvia María Hoyos, Adrián Franco

Duración : 52 min.

Los estímulos para realizadores, como se dijo antes, se otorgan según diferentes categorías. En la última convocatoria (2015), los beneficiados por categorías fueron:

**Desarrollo de proyecto:** 160 millones de pesos, repartidos entre 8 proyectos.

**Realización de largometraje:** Beneficio otorgado por el CNACC de \$500'000.000, repartidos entre 2 proyectos (*Sumercé*, de Victoria Solano Ortega y *Atentamente*, de Heka Films S.A.S).

**Circulación de Documental:** \$80'000.000, otorgados a *Relatos Pacíficos 2* de la Asociación Colectivo de Medios Alternativos de Jóvenes del Distrito de Aguablanca MEJODA.

Realización de cortometrajes \$351'670.000 repartidos en 6 proyectos.

### 2.3. Recursos sí hay

Junto con lo anterior, hay una serie de apoyos otorgados a la realización de producciones y coproducciones nacionales. Por una parte, una serie de beneficios tributarios, según lo cual quienes realicen inviertan o hagan donaciones a proyectos cinematográficos nacionales de producción o coproducción (largometraje o cortometraje) dentro de los términos establecidos por la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, “pueden deducir de su renta por el período gravable en que se realice la inversión o donación e independientemente de su actividad productora de la renta, el ciento sesentaicinco por ciento (165%) del valor real invertido o donado<sup>19</sup>”. Por otra parte, se encuentran los apoyos del Programa Ibermedia<sup>20</sup>, un programa de estímulo a la coproducción de películas de ficción y documentales realizadas en la región. Participan Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, España, Guatemala, México, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

Puesto que la financiación que otorga el Fondo de Desarrollo Cinematográfico corresponde a los recaudos efectuados a partir de las producciones cinematográficas, es preciso mencionar en qué medida se han captado los recursos durante los últimos años, por un valor de \$ 137.582.561.500 (ver Tabla 2).

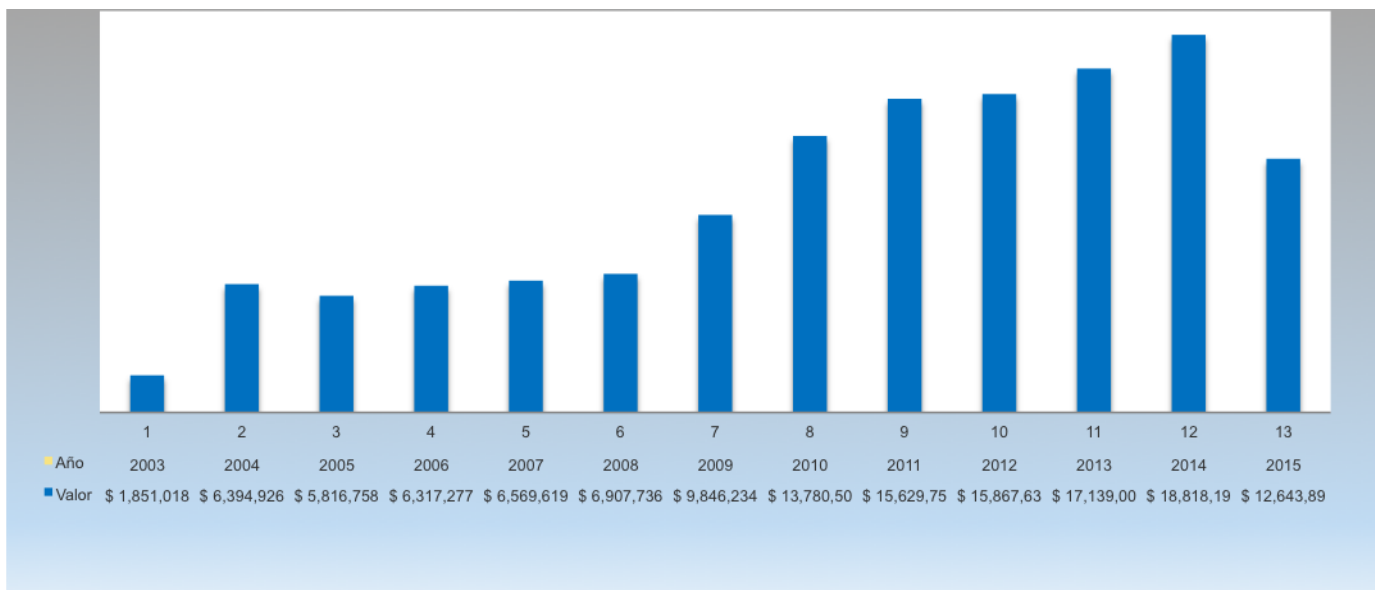
Tabla 2. Recaudo para el FDC

Recaudo - Fondo para el Desarrollo Cinematográfico	
AÑO	VALOR RECAUDO
2003	\$ 1.851.018.568
2004	\$ 6.394.926.619
2005	\$ 5.816.758.144
2006	\$ 6.317.277.050
2007	\$ 6.569.619.586

<sup>19</sup> Para ver detalladamente en la legislación colombiana en qué consiste la deducción tributaria por invertir en producciones cinematográficas (Ley 814 de 2003), ver el Sitio Web: [http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley\\_0814\\_2003.html](http://www.secretariassenado.gov.co/senado/basedoc/ley_0814_2003.html)

<sup>20</sup> Ver el sitio [www.programaibermedia.com](http://www.programaibermedia.com)

2008	\$ 6.907.736.033
2009	\$ 9.846.234.133
2010	\$ 13.780.502.720
2011	\$ 15.629.752.488
2012	\$ 15.867.630.786
2013	\$ 17.139.009.816
2014	\$ 18.818.198.453
2015	\$ 12.643.897.104
TOTAL	\$ 137.582.561.500



Gráfica 1: Recaudo FDC entre 2003 y 2015

Además de Proimágenes, se encuentra también la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano<sup>21</sup> (FPFC), que tiene como objetivo la conformación de un archivo nacional

<sup>21</sup> Según Myriam Garzón hay “más de 1000 producciones que enriquecen la memoria colectiva de nuestra nacionalidad y que se da conocer gracias al apoyo del Consejo Nacional para las Artes y la Cultura en Cinematografía que con los recursos de Fondo para el Desarrollo Cinematográfico permite este trabajo de difusión de esta trayectoria de realización audiovisual”. *Documentales colombianos en cine 1950-1992*. [http://www.patrimoniofilmico.org.co/documentos/publicaciones/documentales\\_colombianos\\_en\\_cine\\_1950-1992\\_fpsc.pdf](http://www.patrimoniofilmico.org.co/documentos/publicaciones/documentales_colombianos_en_cine_1950-1992_fpsc.pdf)

audiovisual, para lo cual realiza labores de búsqueda y recuperación tanto de registros visuales y sonoros, como de otros elementos que conforman el patrimonio audiovisual colombiano. Esta fundación gestiona la preservación y conservación de estos documentos y el acceso público a los mismos<sup>22</sup>, y es depositaria y poseedora de “bienes de interés cultural de la nación” según reconocimiento hecho por el Ministerio de Cultura mediante la resolución No. 0963 del año 2001.

---

<sup>22</sup> Ver el sitio Web: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/antior/info/> En la sección de convocatorias se encuentran con detalle todos los apoyos y modalidades fijados para cada año.

## **2.4 Legislación cinematográfica**

Además de las instituciones destinadas al respaldo de la producción audiovisual en Colombia, también hay un ámbito legislativo que cubre al cine colombiano. Con respecto a las disposiciones legales aprobadas por el Senado de la República, no encontramos con la Ley 814 de 2003, o mejor llamada Ley de Cine, a partir de la cual son planteados los siguientes decretos y normas para regular la práctica de la producción cinematográfica en Colombia<sup>23</sup>. Sobre la reglamentación y las normas establecidas para el fomento de la actividad cinematográfica en Colombia, se encuentran:

### ***Ley 1556 de 2012***

La Ley Filmación Colombia tiene como objetivo posicionar a Colombia como escenario para rodar y producir películas, atrayendo a productoras extranjeras que contraten empresas locales de servicios cinematográficos.

### ***Resolución 0384 de 2013***

Reglamentación para la aprobación de proyectos cinematográficos y la certificación de inversiones y donaciones.

### ***Manual de Asignación de Recursos de Fondo Filmación Colombia***

Establece los principios, requisitos y condiciones para la aprobación de proyectos cinematográficos. Sujeto al Fondo Fílmico Colombia y a la Ley 1556 de 2012, sobre los gastos en servicios audiovisuales.

### ***Resorce Allocation Manual of the Colombia Film Fund***

Establece los principios, requisitos y condiciones fundamentales para la aprobación de los proyectos y el respaldo económico del Colombia Film Fund, a partir de la Ley 1556 de 2012.

### ***Conpes 3462***

En éste se establecen los lineamientos para la creación de una Comisión Fílmica Colombiana.

### ***Acuerdo de coproducción entre Colombia y Francia***

En este acuerdo se establecen los principios, requisitos, condiciones para coproducción de obras cinematográficas.

### ***Resolución 1708 de 2009***

---

<sup>23</sup> Para leer las disposiciones legales completamente y con detalle, ver el sitio web del Ministerio de Cultura:

<http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/Legislacion/Paginas/default.aspx>

Por la cual se reglamenta el ejercicio de algunas funciones del Ministerio de Cultura relativas a la actividad cinematográfica en Colombia.

***Ley 1262 de 2008***

Acuerdo Iberoamericano de Coproducción

***Resolución 7382 de 2007***

Mediante la cual se establecen algunas modificaciones parciales a la Resolución 4240 de 2000.

***Decreto 2557 de 2007***

Disposiciones que modifican parcialmente y se adicionan al Decreto 2685 de 1999.

***Ley 897 de 2004***

Acuerdo de coproducción entre Colombia y Canadá.

***Resolución 4240 de 2000- Decreto 2685 de 1999***

Disposiciones para la importación temporal de bienes fungibles para la realización de películas cinematográficas.

Sin embargo, a pesar de todas estas disposiciones legales, se puede también identificar un gran problema en lo concerniente a la preservación y conservación de los archivos audiovisuales en tanto que política pública. Durante años hubo una infravaloración de los registros históricos y estéticos que son patrimonio de todos los colombianos. En el año 2002, muchísimas obras, colecciones y fondos audiovisuales se encontraban aún “sin preservar y en inminente peligro de desaparición”<sup>24</sup> (Arango, 2012).

A partir de la Ley de Cine (Ley 814 de 2003) y el diseño de una política integral desde la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, cambió completamente el panorama de la gestión de archivos en Colombia. De esta manera, se dio la creación del Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual Colombiano<sup>25</sup> (SIPAC) caracterizado por la intervención sobre el acumulado histórico, y el reporte positivo de avances en la materia. Esta política de cine se hace concreta mediante el Fondo para el Desarrollo

---

<sup>24</sup> Mapa de la preservación audiovisual en Colombia : homenaje a Blanca Isabel Moreno (2012) [http://listas.idartes.gov.co/pmb/opac\\_css/index.php?lvl=notice\\_display&id=10877](http://listas.idartes.gov.co/pmb/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=10877)

<sup>25</sup> En el SIPAC participan 150 entidades públicas y privadas del orden local, regional y nacional, así como personas naturales. En Colombia no existen escuelas ni entidades que ofrezcan formación técnica ni profesional para la gestión de archivos audiovisuales. SIPAC se ha constituido en un espacio de diálogo y formación, en donde las experiencias de unos pueden aportar a otros.

Cinematográfico (FDC) y el Proyecto Fortalecimiento del Patrimonio Audiovisual Colombiano. El primero ofrece estímulos a la producción cinematográfica en Colombia, mientras que el segundo se encarga directamente de la preservación, conservación y circulación del acervo histórico audiovisual más importante del país, el Archivo Nacional Audiovisual.

En el año 2004, había en Colombia más de seiscientas personas e instituciones dedicadas producir, administrar, emitir y proyectar material audiovisual. También es de destacar el trabajo realizado por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, el Ministerio de Cultura y la Comisión Nacional de Televisión durante los últimos años, con la apertura de talleres, seminarios sobre cine y de los Encuentros Nacionales del Patrimonio Audiovisual, ENAA. Entre las estrategias institucionales, con respaldo estatal, orientadas hacia la difusión del cine colombiano, se encuentran:

### ***Colombia de película***

Es una estrategia de difusión de cine nacional que tiene como propósito ampliar el acceso de los colombianos a nuestra producción audiovisual y llegar a diversos municipios del país, donde la oferta cinematográfica es reducida. Nace en 2011 y para 2015 cuenta con tres ediciones, que han reunido un total de 146 obras, con valor total de 146 obras, con ny con reconocimiento en festivales nacionales e internacionales de cine. Los beneficiarios de esta estrategia han sido principalmente bibliotecas, universidades, fundaciones, casas de la cultura, y organizaciones dedicadas a la formación de público cine colombiano.

### ***Cine accesible***

Con base en los principios de participación e inclusión social, de igualdad de oportunidades, de no discriminación y de acceso universal a la información y a la cultura, en el año 2013 se crea el componente “cine accesible” dentro del marco del Programa “Colombia de película”. Las obras presentadas en este programa tienen accesibilidad para personas con discapacidad visual o auditiva y busca fomentar procesos de sensibilización y apreciación audiovisual inclusivos.

### ***Muestras y festivales de cine***<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Este sector ha recibido el acompañamiento e incentivos de la Dirección de Cinematografía en su formalización como gremio, y está constituido como la Asociación Nacional de Festivales,

De manera sistemática, desde el año 2011 se realizan las muestras y los festivales de cine colombianos, como ventana del cine nacional y de la producción cinematográfica regional. Duran entre tres y siete días, y ofrecen múltiples especialidades: cortometrajes, las temáticas sociales, de género, ambientales y étnicas, producción comunitaria y regional, etc., y, además, están dirigidos a todos los públicos.

### ***Salas alternas de cine***<sup>27</sup>

Además de las salas de cine comerciales, también hay salas en entidades educativas y culturales sin ánimo de lucro, y cuyo propósito es la exhibición y promoción de contenidos cinematográficos y audiovisuales alternativos. Generalmente, en estos lugares hay espacio para la reflexión y la formación de público crítico de las producciones cinematográficas. Algunas de estas salas se vinculan con festivales de cine y desarrollan actividades pedagógicas. Tienen tarifas muchísimo más asequibles para estudiantes y la tercera edad que las salas de cine comercial, así como ofertas para el público en general. Aunque se supone que cuentan con los estándares del mercado y todavía falta mucha promoción de estas salas para cautivar al público general con una oferta de servicios de calidad.

### ***Plataforma de coordinación regional para la distribución audiovisual***

Esta plataforma de coordinación se crea con apoyo del Banco Interamericano de Desarrollo-BID. Participan Bolivia, Colombia, Ecuador, México, Perú y Uruguay y su propósito es difundir producciones cinematográficas. Busca crear un portal de cine latinoamericano, de libre acceso para los ciudadanos de la región, conformando una “comunidad cinéfila latinoamericana”.

Así mismo, se encuentra la Conferencia de Autoridades Cinematográficas de Iberoamérica<sup>28</sup> (CACI). Este organismo regional iberoamericano está especializado en

---

Muestras y Eventos Cinematográficos y Audiovisuales de Colombia-ANAFE cuya información puede consultarse en:<http://www.anafe.co/>

<sup>27</sup> Entre los años 2014 y 2015, el Ministerio de Cultura apoyó a cinco salas alternas de cine, como reconocimiento a su trayectoria en la formación de públicos y en la circulación de cine alterno y cine colombiano, con el fin de fortalecer sus proyectos de modernización. Las salas alternas beneficiadas, corresponden a entidades educativas y culturales sin ánimo de lucro, tienen máximo tres pantallas y un mínimo de 70 butacas por recinto.



materia audiovisual y cinematográfica. Aparece en 1989 con la suscripción del Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana y participan las máximas autoridades audiovisuales y cinematográficas de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, España, Guatemala, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay y Venezuela.

Con lo dicho hasta el momento no es posible atribuir a la falta de recursos o de condiciones estratégicas, nacionales o internacionales, lo que imposibilita la realización de películas documentales, la razón de fondo se ubica en el terreno de la voluntad política de respaldo/rechazo a las propuestas de los realizadores. ¿Qué pasa con las propuestas que no se benefician de los estímulos para la producción cinematográfica?, de los beneficiados ¿quiénes se atreven a lanzarse al vacío para lograr un documental sobre el conflicto que sea suficiente para comprender la dinámica del terror, la guerra y el desastre social en Colombia? En fin, sigue la cuestión pendiente y no hemos encontrado la razón por la cual ha sido (y será) prácticamente **incipiente** realizar documentales del conflicto armado en el país.

---

<sup>28</sup> Ver el sitio web: <http://www.caaci.int/>

### Capítulo 3

#### Caminos recorridos

*A lo largo de la historia, los que buscan y dicen la verdad fueron conscientes de los riesgos de su tarea; en la medida en que no interferían en el curso del mundo, se veían cubiertos por el ridículo, pero corría peligro de muerte el que forzaba a sus conciudadanos a tomarlo en serio cuando intentaba liberarlos de la falsedad y la ilusión, porque, como dice Platón en la última frase de su alegoría de la caverna, «¿no lo matarían, si pudieran tenerlo en sus manos...?».*

Hannah Arendt, “Verdad y política”

#### 1.1 Joshua Oppenheimer

Tal vez la obra maestra de Joshua Oppenheimer, *The Act of Killing*, presenta el conflicto social indonesio tras el exterminio sistemático de los ciudadanos acusados de ser comunistas por parte del partido patriótico Pemuda Pancasila (Juventud Pancasila), el grupo paramilitar que aniquiló aproximadamente a medio millón de personas señaladas como “comunistas” y frustró el golpe de estado de 1965, en donde el realizador decide mostrar la realidad del conflicto desde la perspectiva de dos “ejecutores” (los genocidas) y re-crear varios asesinatos y situaciones cotidianas de los años más agudos del conflicto.<sup>29</sup> La historia que muestra Oppenheimer en el documental está contada por los vencedores. En la versión larga de *The Act of Killing* Anwar Congo se ve hasta cinco veces en la televisión. Vuelve repetidamente a esas imágenes, la película era un enfrentamiento consigo mismo, con las mentiras y las fantasías sobre las que ha edificado su vida, pero vemos quién es realmente cuando sufre viendo las dramatizaciones y lo que le evocan. Esta película documental, en palabras del documentalista alemán Werner Herzog, tiene un carácter excepcional, en tanto que es *potente, surrealista y aterradora, al menos, en la última década... no tiene precedentes en la historia del cine*. He querido tomar el caso de

---

<sup>29</sup> Entrevista realizada en el mes de mayo de 2015, durante la celebración de DocumentaMadrid. Traducción del inglés: Antonio M. Arenas. Disponible en el sitio web: <http://revistamagnolia.es/2015/07/joshua-oppenheimer-queria-crear-un-poema-visual-sobre-el-horror-del-silencio/> y en <http://revistamagnolia.es/2013/09/the-act-of-killing/>

The Act of Killing como un referente, en otras palabras, un modelo paradigmático de lo que considero debería ser un documental de conflicto.

Luego de ver *The Act of Killing*, uno como espectador se puede sentir bastante estremecido por la crudeza de la narración, es decir, el público deber estar de cierto modo preparado para ver el documental y disponer de la actitud y la lucidez comprender el relato. Por otra parte, en cuanto a la actitud del realizador, Oppenheimer aconseja que, a pesar de que el pueda estar enfadado y tentado suspender el trabajo, se debe intentar de todas las maneras posibles que la intervención “consiga profundizar el descubrimiento, hacer que algo más importante salga a la luz” y agrega que un documentalista tiene “la obligación moral de mostrar cosas que no han sido reveladas con anterioridad. Eso no quiere decir que no intervenga”<sup>30</sup>.

*Entiendo el cine de no ficción como una manera de explorar la verdadera naturaleza del ser humano y del mundo que hemos creado (...) No sé cómo hacer una película honesta sobre otro ser humano, sin terminar sintiéndome cercano a él.*

(Oppenheimer)

Oppenheimer es un excelente ejemplo del esfuerzo por relatar hechos con suficiente verosimilitud, ejercicio en donde el documentalista se enfrenta al bien y al mal (así como a lo sublime y a lo abyecto), en muchísimas expresiones. Al confrontarse con la maldad puede llegar a apreciar la abyección, el mal extremo, que en palabras de Hannah Arendt “no posee profundidad ni tampoco ninguna dimensión demoníaca. Puede extenderse sobre el mundo entero y echarlo a perder precisamente porque es un hongo que invade las superficies”. De ahí la necesidad del arte como canal de catarsis y traductor de la crudeza de la realidad en una verdad poética hacia el espectador, quien tendrá a su vez una experiencia personal en el encuentro con la producción cinematográfica documental en la medida en que logre asimilar el tono y el lenguaje empleado por el autor de la película.

### **3.2 Patricio Guzmán**

Otro ejemplo insigne del cine documental acerca de un conflicto social de alcance mundial es el chileno Patricio Guzmán. Al observar el trabajo cinematográfico de Patricio Guzmán en Chile, se puede comprender de qué manera el documental se despliega como

---

<sup>30</sup> Entrevista realizada a Joshua Oppenheimer, disponible en <http://www.elmundo.es/cultura/2015/05/08/554b52e0e2704eea518b456e.html>

testimonio directo de los acontecimientos coyunturales de un pueblo y, en ese mismo despliegue, se define a sí mismo como un hecho político.

En sus trabajos sobre el golpe de estado y la dictadura chilena<sup>31</sup>, con todas las implicaciones que supuso un acontecimiento así, Guzmán exalta el papel del documental como un recurso excepcional en el intento por recuperar la memoria de su pueblo. Sin embargo, Guzmán asume que no se trata solamente de relatar la historia, contar los hechos con la estética propia del cine, sino de suscitar en el público una reflexión profunda sobre el pasado, sobre la historia que no se ha terminado y en cuyo fluir todos somos partícipes.

Para Patricio Guzmán, el documentalista debe asumir un rol en su contexto como poeta más que como técnico de la documentación audiovisual, y en este sentido, todo su trabajo debe estar en función de una sociedad más humana y más justa. Quien quiera realizar películas documentales sobre conflictos sociales en cualquier parte del mundo, debe reconocerse a sí mismo como “cineasta comprometido” con esa realidad de la que pretende dar cuenta, a tal punto que llegue a convertirse en un testigo participante, no por intervenir y cambiar abruptamente los hechos, sino por su disposición para asumir la experiencia que supone el encuentro personal con una realidad que rompe con los esquemas de la “normalidad”. Al preguntarle por qué seguía discurriendo sobre un tema sobre el pasado, el cineasta chileno<sup>32</sup> suele aducir que la memoria es un hecho complejo, tan complejo como las múltiples consecuencias desencadenadas por un hecho desastroso.

En palabras de Guzmán, un documentalista es un “poeta preocupado por los problemas sociales”, un artista apasionado por la realidad y conmovido por ella, pero que, además, sabe que tiene la oportunidad de aportar a sus conciudadanos una herramienta esencial no sólo para recuperar la memoria de su país, sino para lanzarse hacia el futuro denunciando las injusticias y construyendo un mundo diferente, con proyectos sociales más humanos. Según esto, el potencial intrínseco del documental es enorme y su alcance puede cambiar el curso de la historia de un pueblo.

---

<sup>31</sup> Ver anexo 2, Entrevista a Patricio Guzmán.

<sup>32</sup> En el marco del seminario organizado por Ángela Rubiano, codirectora colectivo Achote Conciencia Audiovisual. Promotora de encuentro de cine documental como "Derecho a ver" y el Seminario Documental con el maestro Patricio Guzmán en noviembre de 2015.

Lastimosamente, hay que reconocer que la historia de nuestros países latinoamericanos es una historia a medias, caracterizada por relatos incompletos o tergiversados en función de preservar intereses privados, de las familias tradicionales que ostentan el poder o de los grupos económicos que se verían en apuros si se indaga por las causas de su poder. De ahí la importancia de rebelarse contra estas formas de dominación basadas en la ignorancia de un pueblo entero. La recuperación de la memoria constituye así un valioso recurso para la educación y para la emancipación contra la opresión y la injusticia social. Según Patricio Guzmán, hay historiadores importantes que están volviendo a reescribir la historia porque la que hemos tenido hasta hoy está parcialmente en verdad. El trabajo de los documentalistas consiste precisamente en volver a hacerlo un poco mejor, con los recursos y con la disposición a salir de su nido e “ir a las fronteras”, al encuentro de las realidades y al contacto directo con los protagonistas de la historia.

Ahora bien, no todos los testigos de un acontecimiento cuentan lo mismo ni de la misma manera, todos los relatos dependen de la perspectiva del espectador. En este sentido, la principal enseñanza para el realizador de documentales es el saber mirar. Para Guzmán, documental permite “explorar la verdadera naturaleza del ser humano”<sup>33</sup>. Entre los elementos narrativos más relevantes, como indica Guzmán, se encuentran

*la descripción, que en el cine documental es más importante que en la ficción; la acción, que es un elemento tenso y dinámico; la voz en off; la música, y muchos más. La entrevista no es el único elemento que nos ayuda a conocer a un personaje, además de entrevistarlo hay que filmarlo en diversas situaciones –enfadado, contento, durmiendo, trabajando–, fotografiarlo, etc. Las entrevistas son interesantes cuando se transforman en secuencias cinematográficas, cuando el diálogo es profundo y se respetan los silencios, cuando el personaje se contradice. Si tratamos de forzar la situación e ir al grano, las entrevistas se transforman en puro periodismo. Es bueno darle tiempo a las cosas para que se desarrollen por sí mismas.*

No sólo en Chile, sino en Argentina, en Uruguay, en Indonesia, y en muchísimos lugares del mundo, las representaciones de una realidad violenta, muerte y desarraigo, tienen un impacto abrumador y logran mover al público a ejecutar acciones concretas, desde la reflexión pura, hasta la movilización social en función de cambios políticos efectivos. Ciertamente, al acceder a la verdad y al descubrir las estructuras que sostienen la

---

<sup>33</sup> Entrevista disponible en el sitio web: <http://www.elmundo.es/cultura/2015/05/08/554b52e0e2704eea518b456e.html>

injusticia, pueden excitarse los sentimientos morales que la tradición filosófica enuncia, la culpa, la indignación y el resentimiento. Para Guzmán, la indignación es un motor que lleva al cuestionamiento y a la crítica activa de la sociedad, y es suscitada cuando un sujeto moral, llámese aquí ciudadano, tiene conocimiento de una situación en la que se cometen faltas contra la dignidad de otro ser humano. Ahora bien, este conocimiento supone también una responsabilidad, o mejor, una respuesta por parte de quien lo percibe directa o indirectamente.

En Latinoamérica parece normal que los distribuidores de cine se dediquen principalmente a promocionar el cine norteamericano, películas de ficción y vehículos de transmisión de ciertos valores consumistas, películas superficiales y “aletargadoras” de la razón y la capacidad crítica. Quienes promueven este “séptimo arte” no pueden ser tildados de otra manera que de malos profesionales, que ponen al servicio de grandes compañías y de intereses privados un medio cuyo potencial es enorme en la concientización de grandes grupos de personas mediante la reflexión basada en hechos reales.

También es notorio que hace falta educación para la divulgación y la distribución de las producciones documentales. En este sentido, señala Guzmán que nosotros mismos “somos responsables de que nuestro cine no circule”, tanto por la falta iniciativa para la creación de espacios exclusivos para la proyección de las obras, como por la falta de agentes de difusión que vayan a todos los rincones posibles para dar a conocer los trabajos realizados.

Por lo anterior, no es extraño decir que el documental es un género marginal, más aun si contiene información que transgrede la versión oficial de la historia en un país cuya memoria está apagada y silenciada por la violencia. No obstante, es preciso el desarrollo de una industria del documental. Si bien se dio a finales del siglo XX un “boom” del documental, debido a una suerte de cansancio de la ficción en el público o tal vez a la necesidad efectiva de esclarecer hechos con fines de reparación política, el documental no cabe en el molde que recibe el cine de ficción en el mercado. Lo importante no es hacer películas que acaparen público, sino que sean buenas y que sensibilicen la conciencia personal y colectiva frente a la realidad. En palabras de Guzmán,

*(...) la realidad es tan apasionante que prefiero filmar directamente la vida, descubrir la trama dramática que esconde cada situación cotidiana, más que interponer una historia. Me gusta que las cosas sucedan al mismo tiempo que las filmo.*

Ahora bien, así como lo destaca Oppenheimer, es necesario contar con el criterio artístico-estético del realizador para la producción audiovisual, asunto que también reconoce Guzmán. Según esto, aunque lo primero es el arte (pero no “el arte por el arte”), es preciso luego dar paso al tema político en la realización de una película. Esto significa que el tema político debe pasar por la sensibilización, que solo es posible mediante el lenguaje artístico.

Además de su caracterización estética, parece que el documental está sentenciado a mantenerse independiente, de manera que pueda constituirse y ser empleado por la sociedad una herramienta de presión política (como en Chile o Argentina), y llegue a constituirse como la memoria de un país.

*Las voces en off se hicieron más complejas y literarias; la reflexión sustituyó a la pedagogía; el silencio y la pausa se impusieron a la yuxtaposición y el ritmo; se empezó a planificar de una forma más cinematográfica, abandonando el estereotipo del plano, contraplano, inserto. En definitiva, el documental se convirtió en una fuente de riesgo (...) Las entrevistas se transformaron en secuencias, la información se transformó en reflexión y el documental despegó hacia una región más cinematográfica que pedagógica<sup>34</sup>.*

### **3.3 Marta Rodríguez**

La documentalista Marta Rodríguez muestra la complejidad de la práctica profesional en la documentación audiovisual del conflicto armado en Colombia. Rodríguez, quien lleva varios años trabajando temas directamente relacionados con el conflicto armado, tuvo contacto con los fundadores de la guerrilla de las FARC-EP, así como con ideólogos y representantes del movimiento insurgente (Alfonso Cano, Camilo Torres, entre otros) y estuvo realizando su trabajo “in situ” con la guerrilla, en las montañas de Colombia. En efecto, solo de esta manera se puede comprender en qué consiste el reto de realizar un trabajo documental sobre los actores del conflicto en Colombia. Desde luego que no es fácil llevar a cabo la documentación de la vida en los frentes guerrilleros, más aún cuando los enfrentamientos con la Fuerza Pública son parte del itinerario cotidiano en la selva. Realizar un documental sobre un actor armado como la guerrilla supone estar durante

---

34

<https://www.google.com.co/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiF5I3l1KHJAhUIjYKHSmODrsQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.revistaminerva.com%2Farticulo.php%3Fid%3D89&usq=AFQjCNF-cP-GnWPAgOZ1M3fafCNm1rQtwQ&sig2=W7vLkELxUrOcCli0BwmnZA>

varios años en el mundo guerrillero, vivir en ese contexto y confrontarse con el miedo que se respira en cualquier escenario de guerra.

Marta Rodríguez trabajó con su esposo, Jorge Silva, en varios proyectos, entre los cuales se destacan *Campesinos* (1975), un documental de retrospectiva sobre las luchas campesinas desde 1930, que son luchas por la tierra; *La voz de los sobrevivientes* (1980), sobre el exterminio de líderes y grupos indígenas, *Chircales* (1971), donde muestra el escenario después de la oleada de violencia desatada en 1948, donde muchos campesinos llegan a los cascos urbanos en búsqueda de oportunidades para subsistir junto con sus familias, y *Planas: Testimonio de un Etnocidio* (1971), sobre la persecución y masacre en Planas, Vichada, de la comunidad indígena Guahibo. Recientemente, "Testigos de un Etnocidio: Memorias de Resistencia" (2011) es un testimonio de la exterminación de los pueblos indígenas en Colombia durante los últimos 40 años y la lucha de estas comunidades por conservar su vida y su cultura valiéndose de la resistencia pacífica.

Marta Rodríguez ha inspirado a muchos jóvenes cineastas en Colombia para aventurarse a salir al encuentro de la realidad y documentarla. Numerosos colectivos de realizadores audiovisuales, grupos de cinéfilos e investigadores, y particulares interesados en el séptimo arte reconocen en Marta un ejemplo de profesionalismo y dedicación. Dentro de estas iniciativas independientes se destaca especialmente la muestra itinerante (bianual) de Derechos Humanos, llamada "Derecho a ver" (de la cineasta Ángela Rubiano), que a pesar de no contar con apoyo oficial por parte del Ministerio de Cultura (a través del FDC y Proimágenes), está financiado por una organización holandesa, además de la gestión de autofinanciamiento y la asociación libre del Colectivo Achote Audiovisual<sup>35</sup> con otros grupos de producción y colectivos en todo el país. Se sigue realizando como un espacio abierto de diálogo, a pesar de las amenazas recibidas y el señalamiento por parte de un grupo paramilitar. En su producción, se destacan seis documentales, en general sobre temas como la situación de la población rural dentro del marco del conflicto armado en Colombia, aunque no directamente sobre los actores armados. También se hace un análisis crítico sobre la situación de la mujer, y en especial de las mujeres indígenas en el Cauca, especialmente, a manera de reflexión filosófica sobre las luchas por preservar la identidad de pueblo, las tradiciones ancestrales y las prácticas propias de la comunidad, en medio de la marginación y la segregación social. Del mismo modo han realizado un

---

<sup>35</sup> Ver el sitio Web: [www.achoteaudiovisual.org](http://www.achoteaudiovisual.org)



trabajo (cortometraje) sobre la caracterización del conflicto social en la capital colombiana desde la perspectiva de personajes concretos, cada uno con su historia.

A pesar de las dificultades en la realización de sus obras (no ha recibido apoyo oficial para la realización del documental sobre la violencia contra los indígenas en el Cauca, en *Etnocidio*), Marta Rodríguez es conocida internacionalmente y su valioso legado ya tiene un impacto en la sociedad. Su trabajo es un esfuerzo por relatar la realidad del conflicto en Colombia en el que se pretende que la población en general, así como diferentes instituciones, el Estado, y los sectores que no viven directamente la guerra, puedan entender por qué se ha desarrollado y extendido un conflicto de casi un siglo, considerando que no es un asunto simple y precisa de ser abordado desde varias disciplinas y desde distintos puntos de vista. En este sentido, se presenta como un problema fundamental la financiación. Con este problema van ligados otros, como el conflicto de intereses por parte de las instancias gubernamentales, que muchas veces se encuentran vinculadas a los actores armados y para quienes no convendría el ejercicio de “quitar el velo” y mostrar una realidad encubierta por los medios masivos de comunicación. Denuncias tan graves como la que plantea Marta Rodríguez en *Etnocidio* parecen constituir una amenaza para personas y estamentos de poder político, militar y económico, y por ello se comprende el que se prefiera dar lugar al cine de entretenimiento más que al cine de formación y crítica.

Indiscutiblemente, en Colombia hay violencia estatal y paraestatal, que ha sido maquillada y soterrada. De manera que muchas veces las producciones audiovisuales (pero también las literarias, en todos los géneros) sobre el conflicto colombiano sólo toman en consideración el papel de la insurgencia y no de los demás actores, incluyendo el Estado y los actores paraestatales. Por esto se entiende que la guerra de los mil días no haya sido contada, ni las matanzas de la empresa del Caucho en la selva colombiana, ni muchísimos otros episodios sangrientos de nuestra historia (como las masacres de indígenas en el Cauca).

Es indiscutible la pertinencia de realizar documentales como los de Marta Rodríguez, pero también es sumamente importante que éstos lleguen a ser ampliamente divulgados. Con el testimonio de Rodríguez se descubre que en Colombia todavía hay grandes impedimentos para la exhibición, así como para la producción de material audiovisual sobre los actores directamente implicados en la guerra. Como lo dice la documentalista de *Chircales*, hay que superar ese gran temor a escarbar en las raíces de nuestro conflicto.

### 3.4 Europeos enamorados

*Para mí Colombia es mucho más que un sujeto periodístico. Yo me siento colombiano de los pies a la cabeza y por eso lucho con mi cámara y micrófonos, para que ese sistema terrorífico que es hoy el Estado, se transforme en algo bueno para el pueblo.*

Unai Aranzadi (Portugal)

Así como en la realización del documento del Centro Nacional de Memoria Histórica “¡Basta ya!” fue patrocinado por el gobierno suizo, es de reconocer que las iniciativas de realización documental sobre el conflicto armado han recibido apoyo de diferentes organismos internacionales, ONGs y movimientos sociales,

Por ejemplo, como lo refiere Patricio Guzmán, prácticamente todo el cine africano está en las cinematecas europeas, puesto que es obra de realizadores europeos, que cuentan con los medios económicos y los recursos tecnológicos para tal labor, mientras que en sus países, los realizadores documentales africanos no tienen casa. Del mismo modo, la producción latinoamericana en nuestros países latinoamericanos, al parecer, carece de recursos estatales (por no decir que son negados deliberadamente, a pesar de la no censura) para la realización documental sobre los conflictos internos, pero también hay una tendencia viciosa de autocensura periodística. De ahí que tengan especial lugar y acogida los “europeos enamorados”, como los llama Guzmán.

Un caso es el del autor del documental *Colombia invisible* (2012), Unai Aranzadi, de origen portugués, quien cuenta que

*Hoy en día veo a muchos profesionales grabándose a sí mismos en escenas bélicas o explotando sus aventuras y, francamente, me parece tremenda esa forma de rentabilizar la miseria ajena. Frente al enorme sufrimiento y coraje de quienes protagonizan mis historias, el único peligro que observo para mí, es el que corre todo periodista que se acerca a las verdades incómodas. El peligro es que te etiqueten de ‘terrorista’, como sucede en Colombia, en Turquía, en Palestina, en el Sáhara o también en casa<sup>36</sup>.*

---

<sup>36</sup> <http://nonada.es/2012/06/unai-aranzadi-el-peligro-es-que-te-etiqueten-de-terrorista.html>

Tal vez el trabajo más cercano a los orígenes de la guerrilla es el realizado por dos realizadores franceses, "Río Chiquito" (1964), en el cual se relata el origen de las FARC, en medio de los bombardeos, las caminatas por la selva y algunos aspectos de la vida guerrillera. Según lo muestra el cortometraje, en sus inicios la guerrilla fue conformada como un grupo campesino de autodefensa, que tras los bombardeos de Marquetalia decide declarar abiertamente la guerra contra el Estado colombiano. Después de la realización de este cortometraje, han sido varios los periodistas extranjeros interesados en documentar el conflicto en Colombia, por ejemplo, está el caso de Romeo Langlois y Simone Bruno, quienes han realizado producciones audiovisuales para el canal francés "France 24" sobre el conflicto armado, a manera de reportajes periodísticos, con un acceso casi privilegiado a fuentes primarias de un actor protagónico, como es el Ejército Nacional. Igualmente, se ha dado a conocer por Vimeo.com la obra del sueco Dick Emmanuelsson y su esposa, quienes se han especializado en documentar conflictos armados en Centroamérica y que, al pasar por Colombia, pudieron entrevistar a algunos comandantes guerrilleros de las FARC-EP, mostrando una versión del conflicto totalmente distinta a la difundida por los medios de comunicación locales.

La realización de un documental sobre el conflicto armado implica un juicioso ejercicio de investigación y escrutinio en la historia, una recuperación de la memoria y la disposición para adentrarse en zonas de difícil acceso tanto por las condiciones geográficas, como por la situación de orden público. Como dice Patricio Guzmán, hacer documentales en este tiempo es como fabricar automóviles de madera.

## Capítulo 4

### ¿Qué hacer?

*La verdad, aunque impotente y siempre derrotada en un choque frontal con los poderes establecidos, tiene una fuerza propia: hagan lo que hagan, los que ejercen el poder son incapaces de descubrir o inventar un sustituto adecuado para ella. La persuasión y la violencia pueden destruir la verdad, pero no pueden reemplazarla.*

Hannah Arendt, “Verdad y política”

Como se ha visto en el presente trabajo, hay dos tipos de producción documental a considerar. Por una parte, los documentales auspiciados por instituciones (en el sector público o privado) y orientados (sesgados), de acuerdo con los intereses de cada institución (por ejemplo el documental *No hubo tiempo para la tristeza* (2013), patrocinado por el Centro Nacional de Memoria Histórica). Por otra parte, se encuentran los documentales de autor, en los cuales se evidencia la libertad narrativa y el mayor despliegue reflexivo, mitigado tal vez por la autocensura<sup>37</sup> del autor por miedo a las posibles represalias que pueda generar su producción, sobre todo en un ambiente hostil.

El trabajo de un realizador documental consiste, primero, en vincularse directamente con la situación. De esta manera será posible narrar los hechos desde la experiencia directa y elaborar un discurso crítico que pueda suscitar inquietudes más que juicios sobre el ámbito de realidad seleccionado. Este trabajo, entonces, supone recorrer los pasos de los personajes que se quiere mostrar para entender sus conflictos y el papel que desempeñan. En suma, se trata de un ejercicio por comprender la situación del país, en su gran complejidad

Desde luego, el documentalista tiene un punto de vista, desde el cual elabora su discurso y narrativa. En este orden de ideas, no tiene sentido hablar de una pretensión de “objetividad” en la realización documental. Desde el hecho mismo de tomar una cámara,

---

<sup>37</sup> Sería la única censura posible, considerando que la libre producción de contenidos es garantía para la labor artística. Ahora bien, en la historia reciente de Colombia sí ha habido censura (durante la dictadura de Rojas Pinilla), y ha habido momentos en que se conformaron consejos de clasificación y organismos reguladores (como durante el Estatuto de Seguridad de Turbay Ayala).

se sabe que la cámara encuadra la realidad, subjetivamente. El documentalista tiene una perspectiva propia y un modo de encuadrar la realidad que le permitirá relatar a su manera los acontecimientos que considere pertinentes. La selección de temas, escenarios, personajes y demás, queda al arbitrio del documentalista.

Si bien el documental puede considerarse como un diálogo audiovisual, en el cual se intenta reconstruir los acontecimientos desde los personajes, esto supone vivir la experiencia y traducir las imágenes captadas en reflexión sobre esa realidad. Para ello se precisa la elaboración del discurso por parte del realizador, dado que la misma realización del documental se presenta como una oportunidad, no sólo para acceder a lo desconocido, sino como un espacio de aprendizaje para el mismo realizador, quien está dialogando con la realidad que quiere mostrar.

Del mismo modo, hay una ilusión generalizada de que se habla mucho y se da vueltas sobre el tema de la guerra, pero estos circunloquios no tienen ninguna profundidad. Por supuesto que hay muchas producciones referidas a la guerra, pero no hay ninguna reflexión directa sobre las causas y los actores implicados directamente en la misma. Mientras que en Argentina se produjeron en 15 años 156 documentales sobre la dictadura, en Colombia hay alrededor de una docena de realizaciones audiovisuales lanzadas entre 2007 y 2015 (documentales) y, entre 2009 y 2015, solamente se han realizado dos documentales alusivos al conflicto armado (*Hombres de papel* y *Un asunto de tierras*, con el patrocinio de Proimágenes), además de las obras documentales enfocadas en las víctimas más que en el conflicto mismo, realizadas independientemente por Marta Rodríguez (*Nunca más*), Hollman Morris (*Impunity*), el Centro Nacional de Memoria Histórica (*No hubo tiempo para la tristeza*) y autores extranjeros (R. Langlois, de Francia; U. Aranzadi, de Portugal, y D. Emmanuelson, de Suecia).

La tarea de los documentalistas de hoy, principalmente, consiste en romper el cerco de mentiras que rodea a la sociedad. Esto supone el develamiento (*aletheia* o quitar el velo) de la versión impuesta por los medios masivos de comunicación y mostrar los hechos que se han querido esconder, de una manera clara y en un discurso coherente. Por esto es comprensible que, quienes realizan producciones sobre los actores de la guerra, presentan sus resultados fuera del país, dado el riesgo de recibir represalias por mostrar verdades incómodas para tales actores (v.g. Nicolás Rincón, en *Los abrazos del río*).

Dado que en la actualidad, el lenguaje hegemónico es el audiovisual y que en estos términos se traduce el afamado poder de la información, se comprende por qué quien muestra primero la realidad es quien recibe la aclamación del público. La actitud crítica

consiste en dismantelar esa ilusión y esa creencia en que hay una verdad, que muchas veces es contradictoria frente a la misma realidad experimentada por las personas (los noticieros cuentan la realidad y este discurso tiene más validez que la misma experiencia de la persona, aunque no se correspondan e incluso se anulen).

El diálogo, en tanto que ejercicio de habla entre dos sujetos que se reconocen como interlocutores válidos y que no necesariamente se caracteriza por revelar aspectos nuevos de la realidad. En este sentido, cabe la caracterización del documental como texto dialógico, considerando que la memoria en los archivos está dispersa y ha habido una lastimosa pérdida de la memoria fílmica en los ajetreos del conflicto que se debe rescatar y convertir en interlocutor en el diálogo del pasado con el presente.

Los “documentales” más difundidos en Colombia, en general, tienden a seguir en el nivel periodístico-descriptivo, más próximo al campo de los reportajes. Todos sabemos que la situación debe cambiar. Sin embargo, es preciso suscitar una reflexión profunda sobre los temas que tocan los documentales, desde lo conceptual y desde lo estético. Hace falta reformular el lenguaje periodístico y asignar al documental un lenguaje más poético. Esto supone un “lanzarse al vacío”, y este es el riesgo que cualquier documentalista en Colombia debe tomar.

Para el teórico del cine documental, Bill Nichols (2010), el documental también tiene un carácter retórico, *this is the domain of encouraging or discouraging, exhorting or dissuading other on a course of public action*” (p.105), en el cual se formulan interrogantes al pasado, y se hace posible entablar un diálogo con la historia.

*“What really happened?” are usually what filmmakers focus on. Questions of fact and interpretation, where guilt or innocence is at stake in relation to the law and truth or falsehood is at stake in relation to history* (ibíd.)

Los documentalistas, a su manera, escriben la historia de un país que no recuerda su historia. Antes los libros transmitían los relatos fundacionales de los pueblos, muchas veces escritos por las facciones políticas dominantes y sin dejar espacio para contar una versión alternativa. Paulatinamente se ha logrado dar la palabra a los silenciados por la historia oficial y en tal proceso, hay que reconocer que el desarrollo tecnológico ha facilitado enormemente esta labor, dada la accesibilidad hacia los aparatos y la reivindicación de derechos sociales como el de la “libre expresión”. En el ejercicio mismo de la producción hay que apelar al carácter más constitutivo del cine: el movimiento. Movimiento interno en el ser del documentalista y externo en la apertura de un espacio de diálogo y reflexión en la sociedad.

Tal vez en esto consiste el “modo poético del documental” que refiere Nichols (p. 162) según el cual se relegan las convenciones de continuidad en la edición en función de la exploración del ritmo propio de la narración. Realizar una película documental se trata de abrir la posibilidad de adoptar un modo alternativo de recopilación de información, como proceso en el cual tiene lugar una experiencia, puesto que realizar documentales supone entablar relación con el mundo observado.

Ahora bien, si la narrativa nos invita a participar en la construcción de una historia, emplazada en el mundo histórico, el documental nos invita a participar en la construcción de una argumentación, dirigida hacia el mundo histórico (Nichols, 1997, p. 162). En el momento de realizar un documental, es fundamental considerar el elemento lingüístico, pero también es preciso aplicar el principio de la sociología de la acción, según Orlando Fals Borda, quien –como lo refiere Marta Rodríguez– sugiere que la realidad tiene muchos matices que se deben tener en consideración. Realizar un documental implica conocer y convivir con los protagonistas de los relatos que se quieren comunicar al mundo.

Al decir que el documental tiene una naturaleza reflexiva más intensa que un relato de ficción, lo decimos, por una parte, porque está narrado con hechos reales (considerando la crudeza de lo real), y por otra parte, porque el autor plantea un punto de vista que surge desde una posición académica o política determinada y un estilo de pensamiento acerca de esa realidad que documenta, una perspectiva que se ve reflejada en el tipo documentales que tienen una naturaleza reflexiva. Del mismo modo, comprendemos el documental como un esquema de representación del mundo, en cuya argumentación cabe distinguir la perspectiva (selección de pruebas y testimonios) del comentario (horizonte moral, axiológico, político), donde es preciso tener en cuenta que, bajo todo el proceso de elaboración del material audiovisual, hay una *visión particular del mundo y una disposición particular de las pruebas acerca del mismo*, (Nichols, 1997, p. 171).

En este sentido, la realización de un documental de conflicto no sólo implica el ejercicio de recoger y seleccionar material de archivo y construir un discurso reflexivo sobre mismo, sino también supone un compromiso por parte del realizador y un esfuerzo por tratar de entender un conflicto armado en clave argumentativa y hacerlo comunicable audiovisualmente, manteniendo la fidelidad a los hechos y a los personajes que se precisan en cada caso concreto. No se trata de presentar material interesante o entretenido, sino de causar un impacto con eso. El realizador tiene algo que decir, una postura crítica frente al conflicto, y se trata de transmitir esa narración en clave de

“memoria activa” a la audiencia. En otras palabras, que el espectador adquiriera elementos para cuestionar la realidad y asumir una postura frente a determinada situación.

En el caso colombiano, muchas producciones que son financiadas por el Fondo de Desarrollo Cinematográfico tratan sobre temas aislados de las coyunturas políticas y fomentando los estereotipos que mantienen la segregación social y de cierto modo justifican el estado de cosas actual en el país. Por mencionar un caso que ejemplifica la situación de las producciones cinematográficas en nuestro país, tenemos a ‘Dago’ García versus Patricia Ayala; al comparar el número de espectadores que tuvieron dos películas –una novela vallenata y un documental alusivo al conflicto armado-, durante el primer fin de semana de su lanzamiento, se puede evidenciar la tendencia del público y su preferencia cinematográfica. En la Gráfica 3 se puede apreciar la acogida que tuvieron *Vivo en el Limbo*<sup>38</sup>, de Darío Armando García, una película basada en la vida y obra del fallecido cantante vallenato Kaleth Morales, y *Un asunto de Tierras*, de Patricia Ayala, realización enmarcada en el proceso de restitución de tierras a los desplazados por la violencia en Colombia. Ambas películas tuvieron un impacto distinto y la diferencia de su acogida es abrumadora; mientras la novela vallenata tuvo más de 31.000 espectadores en su fin de semana de lanzamiento, el documental apenas llegó a más de 800.



Espectadores y box office del primer fin de semana de las películas colombianas *Vivo en el limbo bien* y *Un asunto de tierras*

	Espectadores		Box office	
<b>Agosto 27</b>	168	7.943	1'360.900	57'628.250
<b>Agosto 28</b>	187	5.259	1'825.000	43'185.800
<b>Agosto 29</b>	252	9.144	2'361.650	73'802.900
<b>Agosto 30</b>	219	9.252	1'949.150	72'914.150
<b>Total</b>	<b>826</b>	<b>31.598</b>	<b>7'496.700</b>	<b>247'531.100</b>

Total hasta Septiembre 03:  
*Un asunto de tierras*: 1.390 espectadores / \$10'847.800 box office  
*Vivo en el limbo*: 46.755 espectadores / \$324'609.900 box office

Gráfica 3: Número de espectadores y Box Office de las películas *Vivo en el limbo* y *Un asunto de tierras*.



Evidentemente, mientras que las películas comerciales se mantienen durante varias semanas en cartelera, los documentales se exhiben durante algunos días, con un público reducido. Ahora bien, hay un público limitado, pero educado, compuesto principalmente por estudiantes jóvenes, académicos, etc. y, como dice Patricio Guzmán, “hay mucha gente que ha descubierto los documentales, pero la demanda no está cubierta por la distribución”. Es todo un reto conciliar los dilemas de la creación y producción de cine en función de la “simpatía” con la taquilla, es decir, los productores e inversores deciden lanzar un proyecto cinematográfico de acuerdo con el recibimiento que pueda tener la película, es decir, qué tan motivado estará el público para ir a ver un documental sobre la violencia y los actores del conflicto que ha agobiado al país durante las últimas seis décadas.

En un país donde la desinformación se remonta a la escuela primaria, no hay suficiente profundidad en la reflexión sobre los temas neurálgicos, pero tampoco hay divulgación de lo poco que se ha realizado para mostrar esas realidades ocultas y generar reflexión en torno a esos temas. El documental, y en general la industria del cine, se supedita a la ley de cine y a la divulgación y distribución de las producciones. Estas son las estructuras viciadas que hay que romper. Ciertamente, los productores necesitan mostrar el resultado de su trabajo, y puesto que no cuentan con el apoyo del Ministerio a través del FDC, dada la limitación presupuestal de las convocatorias anuales, el trabajo en colectivos juega un papel esencial. De este modo, hay varios festivales alternativos a lo largo y ancho del país, que surgen marginalmente para mostrar esas producciones excluidas por las grandes empresas divulgadoras de cine. Frente a esta situación, en Colombia presenta un fenómeno interesante con la proliferación de un tipo de cine emergente, alternativo: el cine comunitario. Éste es llevado a cabo por organizaciones de base y hasta el momento no se ve en otros países, no es premiado por Proimágenes ni tiene recursos para su divulgación extendida.

## Conclusiones

El documental sobre el conflicto armado debe ser independiente, pero bien es sabido que el lugar del cine independiente no es el más privilegiado en nuestra sociedad de mercado. Aun así, hay cada vez mayor movimiento en la oferta y demanda de documentales sobre el conflicto, así como periodistas, cineastas, académicos y otros interesados en este arte. Si bien el documental de conflicto puede ser concebido como instrumento de memoria para un pueblo en crisis socio-política, flagelado por las guerras civiles, la corrupción política y las medidas establecidas contra los menos favorecidos por la economía de mercado, donde el tejido social está cada vez más debilitado, el alcance del mismo puede ser dimensionado más allá de su función estrictamente representativa y descriptiva, de tal manera que logre causar un impacto transformador para la historia. Según esto, el documental debe trascender la función periodística de mostrar material de archivo (al estilo del reportaje, práctica bastante extendida y común en Colombia) y convertirse en una herramienta eficaz para la sensibilización de la audiencia, la denuncia de los hechos y la reflexión en torno a la realidad, orientada por el compromiso que el documentalista manifiesta con su narrativa.

El motivo principal que impide la realización de documentales como *The Act of Killing* (2012) en Colombia es el miedo a ser perseguido y asesinado por los mismos actores del conflicto que se quiere documentar. Muchas veces el cine muestra una realidad bastante cruda y las películas son difíciles de asimilar para el espectador, sobre todo si no está acostumbrado a las imágenes fuertes y a las historias desgarradoras de sometimiento, tortura y asesinato.

Aunque documentalistas como Marta Rodríguez, Hollman Morris, Patricia Ayala, entre otros, han realizado producciones sobre temas relativos al conflicto, pocos de ellos se han atrevido a construir una obra que analice el conflicto en su complejidad y magnitud, llevándola a la pantalla gigante, a su distribución internacional y sobretodo, hacer un aporte investigativo en este registro bajo una mirada poética y reflexiva como es la naturaleza del documental.

A pesar de los incentivos y los programas, la legislación y todos los mecanismos en función de la financiación de los documentales, hay una suerte de política de ocultamiento de la realidad que se traduce en obstaculización de la producción documental sobre el

conflicto, considerando que el apoyo institucional oficial está supeditado a los intereses de dirigentes políticos y grupos económicos. De este modo, el problema de la divulgación quizás está estrechamente ligado a la voluntad política de los entes gubernamentales. Por esto es necesario trabajar en la formación del público que respalde a los cineastas que trabajan temas de coyuntura política.

Cualquier realizador documental debe saber bien desde dónde habla y dónde tiene puestos los pies. También hay que comprender el ámbito de la legislación sobre cine y de este modo poder exigir a las instancias reguladoras el cumplimiento de la ley.

La producción audiovisual como vocación es un trabajo permanente que requiere de una formación técnica y personal bastante exhaustiva, desde el manejo de la luz y el sonido hasta aprender a investigar dentro de marcos antropológicos o sociológicos que complementen la actividad periodística. Por esto, se trata de un trabajo de larga duración, de buena parte de la vida (si no toda), mejor dicho, es una vocación.

El documentalista no debe realizar sus películas para suscitar sentimientos de compasión y caridad, sino de indignación y deseo de justicia. Ciertamente, el documental no se puede someter a la industria, como sucede con la ficción. A través de una obra documental es posible llegar a comprender mejor un conflicto y elaborar una reflexión sobre el mismo.

El cine documental puede ser una herramienta tan accesible como contundente para motiva a la audiencia a comprender la realidad y cuestionarla. Lastimosamente, en Colombia no se ha realizado con suficiencia, considerando que, por su naturaleza investigativa, profundidad conceptual y coherencia artística, el documental de conflicto puede convertirse en una “obra” capaz de mostrar lados ocultos de la realidad en un país en conflicto de manera memorable y esto, como se evidencia estadísticamente, puede costar la vida de quien investiga y divulga esa información “delicada”.

Las producciones documentales sobre los actores armados en Colombia está bastante limitada, por una parte, considerando que muchos de los protagonistas del conflicto (fundadores de los grupos guerrilleros y paramilitares, narcotraficantes, dirigentes políticos) están muertos o en prisión y, por otra, dado el nulo interés que las instituciones del Estado manifiestan en el momento de apoyar económicamente las investigaciones y producciones sobre el tema, como ocurre con Marta Rodríguez y su propuesta de documentar la situación de los indígenas en el Cauca, las constantes violaciones a los derechos humanos y el exterminio sistemático de su población. Por esto es necesario entrar a los territorios a buscar la memoria y escarbar entre los despojos del conflicto, esto

mediante una observación participante (método de recolección de datos, técnica de observación empleada en Antropología). Para acceder a la realidad es necesario salir de las aulas a recorrer el país, para lo cual se requiere valentía y determinación. Los recursos técnicos ya están, los medios son asequibles, pero sólo falta el coraje para hacerlo. Marta Rodríguez hace la exhortación abierta y entusiasta a los jóvenes documentalistas a salir de su “zona de confort” para llegar a los lugares donde se encuentra enterrada la memoria de nuestro pueblo.

Dada la complejidad de las situaciones humanas y, en particular de la guerra, el documental forma parte de una integración que debe ser interdisciplinar, ejercicio que exige la complementariedad de diversos puntos de vista. Del este modo, el documental de conflicto armado debe tener un alcance pedagógico, sobre todo en una sociedad que se encuentra en crisis de indiferencia y desinformación. Como lo señala el trabajo de Patricio Guzmán en Chile, el documental “siempre será pedagógico porque la vida es pedagógica. Uno siempre está aprendiendo cosas pero eso no significa que tenga que demostrarlo cuando rueda un documental”.

Finalmente, ante la constante negación de la realidad en los medios masivos de comunicación y en el cine de consumo, el documental de conflicto armado en Colombia debe ser una apuesta por el desocultamiento de la realidad (*aletheia*), y un contundente rechazo a las producciones que develan esa faceta de la realidad. De este modo se denota en el documentalista su compromiso con los derechos humanos, siendo testigo activo de su momento histórico. Ahora bien, esto implica riesgos más que físicos, existenciales en el realizador. El documentalista debe enfrentarse muchas veces con el “mal radical” (expresión acuñada por Kant en “*La religión dentro de los límites de la mera razón* para referirse a una propensión de la voluntad a desatender los imperativos morales de la razón”), en el cual ocurre la destrucción de la persona moral por algo que aniquila cualquier posibilidad de racionalidad, de sensibilidad y por consiguiente, de humanidad.

## Referencias

COMISIÓN NACIONAL DE REPARACIÓN Y RECONCILIACIÓN ¡BASTA YA! Colombia: Memorias de guerra y dignidad Informe General Grupo de Memoria Histórica GRUPO DE MEMORIA HISTÓRICA, 2013  
<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/bastaya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2015.pdf>

González, Fernán. *Poderes Enfrentados*, Cinep, Bogotá, 2010.

Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.

*Ryszard Kapuscinski. Los cinco sentidos del periodista*. Editorial: Fondo de Cultura Económica, 2004

Suárez, Juana. *Cinembargo Colombia Ensayos críticos sobre cine y cultura*. Programa Editorial Universidad del Valle, 2010

Žižek, Slavoj (2005) *Bienvenidos al desierto de lo real*, Akal, Madrid.

### Sitios Web:

<http://arditodocumental.blogspot.com.co/2007/10/marta-rodriguez.html>

<http://www.imdb.com/name/nm0736006/>

<http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-sector/Paginas/default.aspx>

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-76532008000100008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-76532008000100008&script=sci_arttext)

CONVERSACIÓN, DIÁLOGO Y LENGUAJE EN EL PENSAMIENTO DE HANS-GEORG GADAMER FRANCISCO FERNÁNDEZ LABASTIDA

<http://www.uma.es/gadamer/resources/FERNANDEZ.pdf>

<http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-sector/Documents/Hist%C3%B3rico%20Espectadores%20y%20Taquilla%20Cine%20en%20Colombia%202008%20-%202015.pdf>

<http://www.mincultura.gov.co/areas/cinematografia/estadisticas-del-sector/Documents/Hist%C3%B3rico%20Pel%C3%ADculas%20Colombianas%20Estrenadas%201996%20-%202015.pdf>

<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=89>

<http://www.patricioguzman.com/index.php?page=entrevista&aid=34>

<http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0052234.pdf>

<http://www.revistarelaciones.com/files/revistas/128/pdf/05LiliaLeticiaGarcia.pdf>

[http://www.patrimoniofilmico.org.co/documentos/publicaciones/documentales\\_colombianos\\_en\\_cine\\_1950-1992\\_fpcf.pdf](http://www.patrimoniofilmico.org.co/documentos/publicaciones/documentales_colombianos_en_cine_1950-1992_fpcf.pdf)

## Anexo 1

### Entrevista a Marta Rodríguez

MR: Estar con Las FARC en Casa verde durante tres años, conviniendo con Marulanda, Jacobo Arenas, Alfonso Cano, Raúl Reyes y todo el mundo de ese momento lo que era Casa verde.

Trabaje mucho el mundo de la mujer guerrillera también. Ese material los señores de Las FARC lo agarraron, lo editaron, lo echaron pa afuera, cómo son ellos de respetuosos y me quedo todo el sonido original, que lo estoy haciendo en un libro memoria, sobre la historia de las FARC.

-DC: ¿entonces hace Un libro?

Un libro, sí, pero tengo el sonido la voz de cada uno: de Cano, de Raúl Reyes, no Raúl no, tengo a Marulanda, tengo a Jacobo Arenas, tengo a los marquetalianos, los viejos fundadores de las FARC. Y el mundo de la mujer, mucho de la mujer guerrillera.

-DC: Pero Marta, hacer ese tipo de trabajo, documental en Colombia, obviamente trae mucho retos, pero no es muy común que los documentalistas logren ese producto.

MR: Claro, realmente meterse 3 años, allá y convivir con ellos, y entender un poco cómo nació, porque yo tengo la parte que nace las FARC, los viejos, los fundadores, los

marquetalianos, luego me metí mucho en el mundo de Marulanda, yo fui mui amiga de él, lo conocí mucho. Jacobo Arenas igual. Y Alfonso Cano estudio conmigo antropología en la nacional, y fue un gran amigo mío, Alfonso. Pues estudiamos juntos, y el apoyo mucho ese documental, e fue el que le dio todo el apoyo.

-DC: Digamos ¿qué, que formas? ¿Qué hay que hacer para digamos, profesionalizar el hecho de ser documentalista y poder acceder a estos temas? Porque lo que he visto en los documentales en Colombia podría decir que no existe un trabajo como el que tú estabas haciendo, un trabajo de primera mano. Es recolección de noticias de víctimas, pero un trabajo que hable del conflicto armado en Colombia es muy complejo

MR: Así a fondo acá vinieron unos franceses, en los años 60, un par de franceses, son los primeros que vienen filmar Rio Chiquito, cuando las FARC estaban bombardeando el territorio, metido con el batallón Colombia, cuando mejor dicho, Camilo Torres y Umaña Luna en la nacional querían ir a dialogar lo que llamaron repúblicas independientes. Cuando ellos estaban en Marquetalia Y el Condenal Concha, que fue la iglesia conservadora no les dio la oportunidad de ir, y les meten el batallón Colombia y os bombardearon. Ahí llegaron dos franceses que llegaron a filmar eso , que se llama Rio Chiquito. Como así, en momentos que las FARC empiezan a volverse guerrillas, como primera autodefensa.

-DC: ¿Qué dirías tu digamos que se debe querer, que se debe hacer para poder llegar a hacer un documental sobre el conflicto armado en Colombia?

MR: Es una búsqueda de memoria desde que, mejor dicho todo parte desde que Marulanda dice: "Puse el radio y mataron a Gaitán y mi vida cambio" por qué entonces bajaron los chulabitas a matar liberales a lo que diera. Y Marulanda empieza a organizarse con Autodefensa con sus primos, y es la primera autodefensa, ahí es cuando empieza, y luego se vuelve guerrilla, porque primero fue autodefensa.

-DC: Hacer el documental implica esperar tiempo, que termine el conflicto armado?

MR: no yo creo que es mejor recoger la memoria, porque de esa FARC que yo conocí, donde Jacobo era un autoridad, y Jacobo era como la autoridad moral que guiaba, porque eran chicos muy sanos, de ahí, hijos de los que migraron con esos bombardeos. Y era gente sana, lo que se volvieron las FARC con un Jojoi y un Romaña, que es un asesino espantoso, lo que se volvieron las FARC cuando se metieron con el narco tráfico es otro universo. Yo conocí el universo en que eran lo que habían nacido como una guerrilla con

unos fines políticos, humanos, muchas cosas, pero eso lo barrieron con el genocidio de la Unión Patriótica, no cierto.

-DC: En el contexto colombiano cuál cree usted que son las producciones documentales más sobresalientes que traten el conflicto armado

Hay mucho extranjero que vino aquí a filmar, porque se volvió una moda venir a filmar curas de la liberación, guerrilla, esmeralderos, eso se volvió de moda. Vino mucho cineasta, pero no fue gente honesta que viniera un trabajo de análisis sino a hacer billete. Por qué Colombia era donde estaba todo el conflicto. Pero gente seria que yo conozca que haya hecho trabajos, me tocaría pensar en buscar. Me tocaría buscar de verdad.

-DC: ¿Por qué cree usted que el documental del conflicto armado, pese a ser un tema recurrente en la academia y en la vida cotidiana del país no ha sido un instrumento profesionalmente desarrollado y difundido en Colombia?

-MR: Filmar en zonas de guerra no es fácil, yo entre por la tregua de Belisario, cuando Belisario Betancourt hizo el pacto con las FARC, hubo un tregua por eso yo pude entrar, de otra manera no habría podido entrar. Además como Cano me conocía, porque habíamos estudiado juntos, él me abrió las puertas para que yo fuera a filmar a Casa Verde. Por que me conocían, conocían mi trabajo.

Es una suerte hay que tener una cantidad de factores que ayuden para que se pueda profesionalizar en el mundo de la academia para que se pueda hacer documental

Hay un amigo Ricardo Peñaralda, que es un historiador que trabajo en la Nacional que acaba de hacer un libro sobre lo que fue la guerrilla caucana de los indígenas del Quintín Lame. Y que es un libro histórico que está muy bien hecho, que recién lo hizo.

DC: ¿Cuál cree usted que puede ser la causa para que no realicen documentales del conflicto armado en Colombia?

MR: entrar no es fácil, primero las FARC no dejan entrar así por las buenas, venga pa acá y yo lo firmo, No señor.

Primer yo militaba en el Partido Comunista, segundo era muy amigo de Alfonso Cano, y conocían mi obra cinematográfica, osea yo pude entrar porque la gente tenía confianza en lo que yo iba a hacer allá, pero entrar así por las buenas no es posible.



DC: ¿Qué cree usted en cuestión de cómo hay que trabajar la formación del público Colombiano para que pueda y quiera conocer este tipo de productos? El documental no es tan solicitado, no se ve mucho.

Depende... no crea porque, yo entiendo no se le da suficiente difusión, pero tengo experiencia que.. yo llené la cinemateca y unas colas tremendas con mi documental "Etnocidio" mejor dicho eso depende, pero ahora cuando presentamos, se llena, la llenamos.

Eso depende del interés que tenga el trabajo que uno este adelantando.

-DC: los que fueron al estreno, o a la proyección, ¿Es un público educado?

Mucho estudiante gente joven,

Felipe: muchas películas que llegan a Cartelera, caracol le da comerciales, a cada rato esta la radio que vayan a ver la película, mientras al documental no le dan esa importancia en el cine.

-D.C : empezamos en Pro imágenes, ideartes y distintos lugares y nos dimos cuenta que el documental tiene un montón de trabas, difundiendo el documental en Colombia.

MR: Y que nos den crédito para hacer documental, ahora la señora Claudia Triana, acabó con el documental. Mejor dicho le da a la ficción "Ciro guerra" le van a dar 1900 millones para hacer ficción. Y a mí llevo tres guiones sobre niños que mueren en el Cauca, por la gñerilla de las FARC y me lo han negado tres veces. Hay un política de que aquí no se puede muestra un país que viola los derecho humano, eso sí es clarito.

-D.C: esa prte, voy hacer análisis, estoy haciendo la tabulación, de ¿cuántos, qué invierte, cómo se invierte, a qué se le da prioridad?

M.R: Cero al documental

¿Qué le sugiere a un joven documentalista, a una persona que quiera dedicar su vida, porque es una vocación?

Que aprenda a investigar, que tenga un trabajo de larga duración porque el conflicto es muy complejo y yo no lo puedo fusilar con un documental hecho así a la brava. Y que se meta en los territorios, porque la memoria esta allá, en os territorios.

-D.C: Estamos en un proceso de paz y de alguna manera en este momento, por estar en ese proceso es difícil la pregunta, mi tutor me dijo inténtela decir en pocas palabras y es esta: buscamos que haya un ambiente para pueda haber una solución. Ese mismo

ambiente hace que el periodismo y la gente que quiera trabajar el documental, no tenga una capacidad o no pueda acceder. En este instante que estamos en negociación, dado que no se dan para denunciar, para entrar a temas candentes, que no se pueda ver el conflicto en sus entrañas, porque estamos en un momento de darnos pasito digámoslo así.

Yo mande un documental de los niños que mueren en el Cauca por las minas y todo, y en Venezuela dijeron: "No, Señora no podemos pasar su documental porque estamos apoyando el proceso de paz con las FARC y callada la boca".

D.C: Esta parte, realiméntese podrá a hacer un documental del conflicto armado después de un tiempo del posconflicto

M.R: Los viejos que fueron los fundadores los marquetaliano, por ahí quedan Pascuas y Cuba y quedan algunitos, pero los viejos se murieron, Marulanda se murió, a Cano lo mataron, Raúl está muerto. Busque, Busque los sobrevivientes, porque los fundadores están en el toro mundo, se nos fueron.

Y nunca hubo mujeres en la dirigencia, nunca era un cosa machista total. Marulanda, Jacobo, Cano, Raúl. Mujeres nunca vi.

D.C: Listo Marta Muchas gracias

## Anexo 2

Entrevista a Patricio Guzmán

Lugar: Hotel Book

Fecha: 20 de noviembre de 2015

### Presentación.

Patricio Guzmán es uno de los más grandes cineastas Chilenos conocido principalmente por su producción documental, siendo "*La batalla de Chile*" considerado por muchos críticos el mejor documental de Chile.

¿Cómo y por qué llegó usted a interesarse en la producción cinematográfica?

El cine siempre fue de mi interés, sobre todo la ficción, me acuerdo leer de pequeño revistas maravillosas, de ficción después me cerque en la universidad, siendo mi primer tutor un Jesuita

¿Cuáles han sido sus trabajos más destacados como (co)productor de películas documentales?

La batalla de Chile (La insurrección de la burguesía, el golpe de Estado, El poder popular)

EL paraíso Ortopédico

México precolombino

En nombre de Dios

Pueblo en Vilo

Isla de Robinson Crusoe

El Caso Pinochet

Madrid

Salvador Allende

Mi Julio Verne

Chile, una galaxia de problemas

Astrónomos de mi barrio

José Maza, el viajero del cielo

EL botón de nácar

En el contexto colombiano, ¿cuáles cree usted que son las producciones documentales más sobresalientes que traten el tema del conflicto armado?

No conozco mucho de Colombia, pero quiero conocer, ya voy a llegar, de pronto este documentalista caleño, ¿cómo se llama?, si Luis Ospina, he visto algunos trabajos de él me parece bueno.

¿Hasta qué punto cree usted que los esfuerzos por “recuperar la memoria” en medio del proceso de Paz pueden amainar el rigor periodístico de confrontar a los actores armados, para justificar así un juego de intereses políticos asimilado por la sociedad?

No sé por qué no vivo aquí, no sé cómo evolucionen, si fuera en Chile te diría como, de qué manera en una política se puede capturar a las voces del gobierno y de la oposición y hacer una película con ellos. Es importante si... pero es más importante la voz o pillar preguntarle a la gente, de uno y otro bando, que opinan qué pasa, que quiere hacer, quien no quieren a hacer, que hicieron, qué ha muerto, quien no ha muerto, qué va a pasar, yo creo más en la gente que en los altos funcionarios.

Mira, la derecha no hace documentales; en Chile, ellos hacen ficción, hay un grupito chiquito pequeño de 20 personas que hacen documentales y cuestionan a la sociedad.

¿Qué cree usted que se necesitaría para la formación del público, en función de desarrollar una conciencia crítica y con eso poder asimilar documentales sobre nuestra historia sin “tragarse entero”? ¿Qué cree usted que puede aportar la implementación del documental de conflicto armado a la sociedad civil?, ¿de qué manera?

Realmente no espero nada, la gente que mira mis documentales la ven un grupo de gente que ya son lucidos, que saben lo que pasó, lo que más puedes esperar es que profesores lleven los niños al cine, eso es nuevo, se puede alquilar un cine en la mañana y pasar las películas, con las películas ir educando un poco a la gente joven no educándolos sino formándolos, darles información. Y eso se está haciendo con esta película hemos salido en los cines normales y también en las escuelas, en los liceos y en las universidades, dando buen resultado. Lo más importante es crear distribuidores importantes, donde se muestren otras películas, donde se muestre nuestro cine, cine interesante de Irán, de Turquía que se hace en el lejano oriente, es interesante, ese tendríamos que darlo, todo, pero no llega más que al 2%, pero estamos rodeado de cine americano ya no conocemos de memoria. Si tenemos niños los llevamos por que más que bien se entretienen. Acá llega la mayor parte del mal cine y es la situación de toda América latina, entonces hay que seguir trabajando con paciencia.

¿Qué le sugeriría a un joven cineasta que quiera producir documentales sobre el conflicto armado en Colombia?

Que estudie Historia y haga buenas películas, nada más sencillo.

¿Cuál es la importancia de la memoria y como el documental puede apoyar eso?

Siempre que están enfrente de un edificio ese edificio ha tenido otro aspecto antes, La memoria es como un edificio, que se van poniendo capas de estuco, para hacer un poco mejor los edificios, y tu cuando tu observas un edificio público de la ciudad, y ves todas las modificaciones que ha tenido. Te das cuenta como los gobierno que vienen tratan de pintar, y de empezar de nuevo, y hemos empezado de nuevo durante 200 años, y nunca llegamos a nada. Hay una especie de fracaso perpetuo, de avanzar colectivamente.

Hace más o menos 18 años los documentalistas crearon una organización que sirve para recordar, para defender sus derechos y para obtener más dinero para hacer más películas y el grupo se compone de 50 y hay unos 8 o 10 que se preocupan por el documental, es muy interesante que nos preocupemos por la memoria. Porque de alguna manera escriben la historia de un país que no recuerda su historia. Los textos que hay en Chile de historia, lo que se tienen en colegios, la mitad son incompletos y falsos, son mentiras, así tanto que las estatuas de la ciudad son de yeso, esos no son los héroes, hay otros que no aparecen. Porque es una historia contada por la derecha, entonces tus estas rodeados de padres de la patria y la mitad no son ni tíos. No tiene categoría de padre de la patria. Entonces esto tiene que ver con volver a reescribir la historia del país, volver a revisar, tener nuevos antecedentes. Hay historiadores importantes que están volviendo a reescribir la historia porque la que hemos tenido hasta hoy está parcialmente en verdad. Hay que volver a hacerlo un poco mejor.

Yo creo que el documental puede ayudar a que los derechos humanos se respeten mucho mejor, contando episodios que los demás no conocen, episodios de injusticia o de malestar de la sociedad y con eso contribuir un poco a que los derechos humanos tengan más ángulo, pero al mismo tiempo pienso que es difícil modificar la opinión pública. Todos los medio importantes del mundo son de derecho, vivimos en medio de un mentira sistemática, vivimos aislados dentro de nuestros propios países. Estamos rodeados de medio muy mentirosos.

¿De qué manera el desarrollo técnico en el cine ha petrificado a los cineastas?

Es al revés ahora hay más medios técnicos para hacer documental, las cámaras son pequeñas, son baratas, las puedes comprar junto a un amigo, los trípodes se compran en

la esquina, y técnicamente estamos mucho más preparados para hacer lo que queramos. Lo que hay que procurar es que la genta haga películas buenas. Tenemos más recurso para hacer películas de temas complejos, lo que sea.