

DOCUMENTARY FILM REVIEW ESSAYS

Perdonar sin olvidar: El difícil proceso de paz en Colombia a través del documental

Paul A. Schroeder Rodríguez

Amherst College, US
pschroeder@amherst.edu

Este ensayo reseña los siguientes documentales:

Ciro y yo. Dir. Miguel Salazar. Prod. La Esperanza. Colombia, 2018, 117 min. Distribuido por Pragda (pragda.com).

Fragmentos. Dir. Mayte Carrasco. Prod. Photoholic y Big Story Films. Colombia, Canadá, Reino Unido, 2019, 23 min. Disponible a través del Canal de YouTube del Museo Nacional de Colombia, <https://www.youtube.com/watch?v=d7rAb2O0JV8>.

Limbo. Dir. Alex Fattal. Prod. Break the Frame Films y Casatarántula. Colombia-EEUU, 2020. Distribuido por Cinema Guild (cinemaguild.com).

El silencio de los fusiles. Dir. Natalia Orozco. Prod. NCN Televisión, Pulso Mundo y Arte Francia. Colombia, Francia, 2017, 120 min. DVD. Disponible en www.silenciofusiles.com.

El testigo: Caín y Abel. Dir. Kate Horne. Prod. Pacha Films, Horne Productions y Ronachan Films. Colombia, Reino Unido, 2018, 72 min. Disponible en Netflix.

Esta reseña examina cinco documentales colombianos que toman la temperatura del país desde que se firmó el acuerdo de paz entre el Estado y las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) en octubre de 2016. Uno de ellos, *El silencio de los fusiles* (2017), representa formalmente la tradición del noticiero, con su enfoque en los sectores más poderosos de la sociedad; mientras que los otros cuatro —*Fragmentos* (2019), *El testigo: Caín y Abel* (2018), *Ciro y yo* (2018) y *Limbo* (2020)—, se acercan a las víctimas y sobrevivientes del conflicto utilizando formas cinematográficas más flexibles y variadas.¹ ¿Qué nos pueden enseñar estos cinco documentales, individualmente y en su conjunto, sobre los discursos que circulan en Colombia en torno al acuerdo de paz? Las respuestas están tanto en el contenido como en la forma, pues la diferencia principal entre *El silencio de los fusiles* y los otros cuatro documentales que discuto radica en las voces que se privilegian, así como en sus respectivas propuestas estéticas. Explorar esta intersección entre ideología y estética conduce a una comprensión más profunda del conflicto colombiano y del difícil proceso de recuperación y reconciliación.

El silencio de los fusiles

El silencio de los fusiles, junto a otros documentales investigativos como *La negociación* (Margarita Martínez Escallón, Colombia, 2018) y *La niebla de la paz* (Joel Stängle, Colombia, 2020), ejemplifica la puesta al día de una tradición ya centenaria, la de los noticieros audiovisuales. Es una tradición que comienza con lo que durante el cine mudo llamaban actualidades: planos generales de eventos de interés político y cultural cuya duración era la de un rollo de película, dos o tres minutos. Las actualidades dieron paso a cinenoticieros que usualmente se proyectaban antes de las películas de ficción en los años 10, 20, 30, 40 y 50 del siglo XX. Formalmente, los cinenoticieros eran algo así como varias actualidades unidas por intertítulos; en

¹ Por falta de espacio no discuto un quinto documental de creación, algo menos logrado que los demás: *La mujer de los siete nombres* (Daniela Castro y Nicolás Ordóñez, Colombia y Argentina, 2017).

cuanto a su contenido, los temas más recurrentes eran la política (nacional e internacional), la cultura (popular y de élites) y los deportes. Como bien ha señalado Paulo Antonio Paranaguá, los cinenoticieros latinoamericanos “enfocaron esencialmente el ‘ritual del poder’, las formas de representación de los sectores dominantes”.² En los años 60 los cinenoticieros migraron a la televisión, donde cristalizaron nuevas y más sofisticadas formas como el tele-reportaje investigativo al estilo de *60 Minutes* en los Estados Unidos. Hoy en día los telenoticieros siguen vivos, pero como parte de un ecosistema de medios radicalmente transformado en los años 80 por la televisión de cable (telenoticieros sincrónicos veinticuatro horas al día), y más recientemente por la revolución digital (telenoticieros y canales de todo tipo disponibles de forma sincrónica, asincrónica e interactiva veinticuatro horas al día).

Al representar los rituales del poder, el noticiero y sus análogos estructuran sus argumentos y sus formas estéticas en términos de opuestos enfrentados. *El silencio de los fusiles*, por ejemplo, narra la historia de la negociación entre el Estado y las FARC entre 2010 y 2016, intercalando entrevistas a líderes de ambos bandos durante y poco después del acuerdo, y complementa estas entrevistas con material de archivo, principalmente telenoticieros y ruedas de prensa. El documental de Natalia Orozco suaviza el binarismo noticiario mediante intervenciones intermitentes donde la directora reflexiona sobre las imágenes que está editando, pero no logra superar el binarismo que lo estructura. En este sentido es un documental muy tradicional, al estilo del reportaje, que utiliza el modo expositivo casi exclusivamente para ofrecer una perspectiva muy enfocada: la de los poderosos que negociaron el acuerdo de paz. Es cierto que el documental está dedicado a las víctimas del conflicto, pero sus perspectivas ocupan apenas cinco de los 120 minutos que dura el documental. No es que sea falso su enfoque en los poderosos, sino que es limitado y limitante. Lo incluyo porque se ajusta a las normas del noticiero que han marcado al documental por más de un siglo, desde los noticieros del cine mudo y de estudio; pasando luego por los telenoticieros tradicionales, e inclusive por muchos de los celebrados documentales de agitación y propaganda (*agitprop*) de la fase militante del Nuevo Cine Latinoamericano en los años 60 y 70; y perviviendo hoy día en los canales digitales de noticias, desde los más sofisticados hasta los más artesanales.

El documental de creación

Algo diferente ocurre con el documental de creación que viene gestándose desde los años 80, y que “se distingue [...] por la reflexión compleja y el sello fuerte de la personalidad de su autor”, en palabras de Yves Jeanneau.³ Heredero directo de los experimentos iniciados por Robert Flaherty con el documental etnográfico *Nanuk, el esquimal* (*Nanook of the North*, Estados Unidos, 1922) y por Dziga Vertov con el documental experimental *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, 1929), el documental de creación es como un meta-género que valora la creatividad artística tanto o más que el contenido. A propósito de esta revalorización de lo artístico en el documental, Jorge Ruffinelli ha señalado muy acertadamente que “hoy es posible incluir la consideración estética del lenguaje del cine”.⁴ Para ser más precisos y parafraseando a Ruffinelli yo diría que ayer se hubiera hablado de la estética realista como elemento constitutivo del documental, pero hoy es posible incluirla o no entre otras estéticas. Es una apertura de campos que no cancela el realismo como opción estética.

Dos de las prácticas más sobresalientes del documental de creación contemporáneo son la construcción de personajes y el uso de la elipsis. Según Patricio Guzmán:

Antes los documentales eran planos sueltos y una voz, y más o menos funcionaba. Después, cuando vino el sonido directo, [eran] entrevistas y planos. Hoy, lo que más se quiere hacer no es entrevistar, sino construir personajes. Por ejemplo, yo te entrevisto a ti, [pero no] sólo te entrevisto, sino que voy a tu casa y te muestro con tu familia, con tus amigos [...] y ya no eres un busto como un locutor, como un telediario. [...] Eso es un personaje. [...] También se ha innovado mucho en las elipsis, antes había que explicarlo todo, ahora el público es mucho más receptivo [...] y las películas se han vuelto más poéticas, más metafóricas.⁵

Los siguientes cuatro documentales emplean estas y otras prácticas narrativas y audiovisuales, y sin dejar de utilizar el realismo inherente a la imagen cinematográfica, logran visibilizar a las víctimas y sobrevivientes

² Paulo Antonio Paranaguá, “Orígenes, evolución y problemas”, en *Cine documental en América Latina*, ed. Paulo Antonio Paranaguá (Madrid: Cátedra, 2003), 25.

³ Citado en Jorge Ruffinelli, *Patricio Guzmán* (Madrid: Cátedra, 2001), 370.

⁴ Ruffinelli, *Patricio Guzmán*, 288.

⁵ “Un documentalista filmando y construyendo historia. Entrevista a Patricio Guzmán”, entrevista por Mauricio Yáñez, *Revista Chilena de Antropología Visual*, núm. 4 (marzo 2000), http://www.rchav.cl/2004_4_ent02_yanez.html.

de la violencia de forma tal que amplían y profundizan la representación de los hechos, a la vez que relativizan las versiones de los poderosos que prevalecen en los medios de comunicación.

Fragmentos

Fragmentos (Mayte Carrasco, 2018) es un cortometraje del proceso de construcción de una obra de la artista Doris Salcedo, también titulada *Fragmentos*. La obra de Salcedo se puede visitar en el Casco Antiguo de Bogotá. Se trata de una casona en ruinas, reconvertida en espacio museístico con paredes de vidrio y un piso cubierto de losas hechas con el metal fundido de miles de armas de ex guerrilleras y guerrilleros de las FARC. El cortometraje *Fragmentos* se proyecta en circuito en este “espacio de arte y memoria”, y está dividido en dos partes: una expositiva, con información sobre la “inhabilitación y posterior custodia de las armas”, y la otra sobre el trabajo que hizo Salcedo. “He invitado”, explica Salcedo en el documental, “a víctimas de violencia sexual de diferentes actores armados —de las FARC, de las AUC, del Ejército nacional— y que estas víctimas le den forma, martillando, este piso; que forjen una nueva realidad. Al forjar este metal, ellas forjan una nueva realidad. Están contando historia, están haciendo historia aquellos seres a quienes nunca se escuchó”.⁶ Esta es la parte más interesante del documental, la que documenta el proyecto artístico y de práctica social de Salcedo con once de sus colaboradoras.

Susan Lacy, pionera y teorizadora del arte de práctica social, explica que “una de las cosas más difíciles de representar en el arte de práctica social es la experiencia que tenemos en relación con otros. [...] Debemos proveer suficiente contexto narrativo para crear una nueva posición desde la cual los espectadores pueden ser testigos de la realidad. [...] A medida que trabajamos en ello, debemos pensar más profundamente sobre los paradigmas del arte de práctica social, de ayudar a impulsar este campo, a considerar cómo las audiencias también son testigos”.⁷ Esto es precisamente lo que hace el cortometraje *Fragmentos*: nos posiciona como testigos de los abusos sufridos por las once colaboradoras de Salcedo, abriendo paso a la reflexión sobre “la experiencia que tenemos en relación con otros”, y en el mejor de los casos, abriendo paso también a un estado de mayor reconocimiento intersubjetivo que, si se da junto con una redistribución más equitativa de recursos materiales, desembocaría en una verdadera “paridad participativa” en la vida pública, en palabras de Nancy Fraser.⁸

Fragmentos activa el reconocimiento intersubjetivo a través de una mirada horizontal y fluida, evitando con eficacia la mirada vertical y tiesa del poder patriarcal. Por ejemplo, la primera colaboradora que



Figura 1: Estebana Roa en *Fragmentos*. La claqueta nos dice su nombre a la vez que nos invita a reflexionar sobre la construcción del documental y sobre la naturaleza construida de lo que llamamos realidad.

⁶ Doris Salcedo, en la página oficial de *Fragmentos*, espacio de arte y memoria, <http://www.museonacional.gov.co/micrositios1/Fragmentos/index.html#section-about>.

⁷ Susan Lacy, “Relationships, Materiality, and Politics in the Skin of Memory. A Conversation between Susan Lacy and Pilar Riaño-Alcalá”, en *Mobilizing Pedagogy: Two Social Practice Art Projects in the Americas*, ed. Elyse A. Gonzales y Sara Reisman (Amherst, MA: Amherst College Press, 2018), 70, <https://doi.org/10.3998/mpub.11348302> (traducción mía).

⁸ Nancy Fraser, “Social Justice in the Age of Identity Politics: Redistribution, Recognition, and Participation”, en *Redistribution or Recognition? A Political-Philosophical Exchange*, ed. N. Fraser y A. Honneth (Nueva York: Verso, 2003), 36.

conocemos es Estebana Roa (**Figura 1**). La claqueta nos dice su nombre y a la vez nos invita a reflexionar sobre el proceso de construcción del documental e inclusive de la realidad, pues más tarde vemos a Estebana colaborando en tono jocoso con el equipo de filmación. Desde este espacio de reconocimiento intersubjetivo, el documental irá construyendo una voz colectiva con las voces individuales de Estebana y de otras colaboradoras de Salcedo: sus testimonios de la guerra, su trabajo con Salcedo, sus perspectivas sobre el conflicto. Una de las víctimas sobrevivientes, por ejemplo, relata que cuando durante la guerra fue violada, se sintió como “en un cubo de cristal [...] cuando uno grita y cuando uno patalea y que nadie lo escucha [...] hasta que comienzo a darme cuenta de que hay muchas mujeres en la misma condición. Entonces empiezo a hablarlo, entonces yo siento la libertad y ya empiezo a volar y empiezo a salir de ese cubo de cristal y empiezo a ver que no estoy sola, uno; dos, que tengo derechos; y que tengo dignidad, que es lo más importante”. En cuanto al trabajo con Salcedo, aprendemos que en el continuo y difícil martillar y fraguar de los moldes de las losas, las colaboradoras comenzaron martillando “de rabia, de ira [...] por mí, por otras”, “empieza uno a descargar veneno [...] se le vienen a uno los pensamientos de lo que le sucedió y entonces uno le da y le da, como cuando empieza uno a descargar, y descarga y descarga veneno, [y luego] como que descansa uno un poquito”. En cuanto al futuro, una de ellas explica que: “Las víctimas en algún momento podremos perdonar. Pero es un perdón sin olvido. Pero es un perdón con justicia. Pero es un perdón con no repetición, y un perdón con reparación”. “Entonces si juntamos todo esto”, concluye otra de las colaboradoras, “justicia, reconocimiento, reparación, no repetición, es lo que va a hacer y lo que hace que no vuelva a pasar la violencia sexual en el cuerpo de las mujeres, de las niñas, los niños, los adolescentes, y los hombres”. El documental cierra con tomas individuales de cada una de las once protagonistas mirando directamente a la cámara, subrayando así el carácter individual y colectivo de sus voces, y por extensión, el carácter individual y colectivo de nuestra responsabilidad en asegurarnos que las cosas sean como nos lo piden todas las creadoras de *Fragmentos*.

El testigo: Caín y Abel

El testigo es, como sugiere el título, un testimonio. Y así como los testimonios de Rigoberta Menchú y Domitila Barrios de Chungara denuncian atrocidades desde la perspectiva de víctimas sobrevivientes, *El testigo* también denuncia atrocidades. Pero hay una gran diferencia entre los testimonios escritos como los citados y el documental (más allá del medio en el que se expresan), y es que *El testigo* documenta, además de las atrocidades, una conmovedora práctica de arte social que como en *Fragmentos*, busca sanar las heridas psicológicas de personajes reales. La práctica de arte social en *El testigo*, y su hilo narrativo, son los viajes del fotoperiodista Jesús Abad Colorado a los lugares y a las personas que protagonizaron algunas de sus más reconocidas fotos del conflicto, con el objetivo de conversar con esas personas sobre esas fotos y sus vidas en el presente.

El documental comienza en clave alegórica, con Abad Colorado recordando una imagen que tomó en mayo de 1992 tras una batalla entre el Ejército y las FARC. “La última clase había sido de religión”, dice Abad Colorado, “y en el tablero estaba copiada la historia de Caín y Abel, un hermano que mata a otro hermano. [...] Yo en Colombia no he podido saber quién es Caín y quién es Abel”. El documental desmiente así el binarismo que prevalece en los medios de comunicación, y solo entonces procede a las visitas. La primera visita es a una comunidad rural donde un amigo le explica a Abad Colorado cómo los paramilitares de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUD) continúan la guerra para apoderarse de sus tierras. Abad Colorado le muestra una foto que servirá de hilo conector a un arco narrativo protagonizado por él mismo. Abad Colorado nunca había sabido el nombre de la joven en la foto de “La niña con la cruz” (2005), y mucho menos qué había sido de ella, pero se proponía hacer todo lo posible para encontrarla.

Esta primera visita muestra claramente una de las innovaciones más interesantes en el documental de las últimas décadas: la representación de las víctimas de sistemas de explotación, no desde abajo como subyugados, ni desde el margen como subalternos (ambas formas de silenciamiento), sino desde una perspectiva igualitaria que, como ocurre en *Fragmentos*, incentiva el reconocimiento intersubjetivo entre las víctimas representadas y la audiencia no de forma directa, como lo haría un documental social más tradicional, sino indirectamente, en este caso a través del proyecto de arte social de Abad Colorado. Al documentar este proyecto, la directora Kate Horne no se limita al modo expositivo y observacional, sino que aprovecha otros modos como el reflexivo y el poético para acercarnos a los sujetos de las fotografías: la niña que mira desde detrás de una ventana, testigo de una operación del Ejército y los paramilitares en un barrio popular de Bogotá en 2002; “El niño colombiano” que vestía un muerto en una morgue en San Carlos en 1998 tras una masacre perpetrada por paramilitares; Beatriz “La novia” quien en diciembre de 2000 decidió proseguir con su boda en Granada, Antioquia, a pesar de que unos días antes las guerrillas habían destruido

la plaza del pueblo con un carro bomba; Domingo, testigo de la masacre retratada en la foto “El Cristo mutilado” (2002); y Doña Rosalba, la madre que tuvo una visión del lugar donde unos paramilitares habían enterrado a su hija, cerca de San Carlos, en 2007.

El testigo logra el difícil objetivo de incentivar el reconocimiento intersubjetivo sin privilegiar el logos, como hace el reportaje, ni el *pathos*, como hace el *agitprop*. Más bien, el documental privilegia logos y *pathos* para apelar a nuestro sentido de ética. “Yo lo que he hecho siempre”, dice Abad Colorado al comienzo del documental, “es ponerme del lado de las víctimas. Trato de ponerme no solo en los zapatos [logos], sino en la piel [pathos] de la otra persona”. Así, cada visita comienza brindando algo de contexto con diálogos, o de forma más creativa con canciones, como cuando Don Domingo canta sobre la masacre del 2 de mayo de 2002 en la comunidad afrocolombiana de Bojayá, en Chocó:

Las FARC con las autodefensas
Ellos dos estaban peleando
Las FARC lanzó una pipeta
y cayó dentro de la iglesia
Recuerdo que el 2 de mayo
Fecha que no olvido yo
pasó un caso en Bella Vista
al mundo entero conmovió.
Cuando yo entré a la iglesia
y vi la gente destrozada
se me apretó el corazón
mientras mis ojos lloraban.

Luego de esta conmovedora introducción, y tras unas breves palabras adicionales de Abad Colorado sobre el incidente (“la peor tragedia de civiles ocasionada por las FARC en la historia de Colombia: 79 muertos, entre ellos, 45 niños”), comienza lo difícil: incorporar lo que no capta el logos. Para ello, Abad Colorado entabla un diálogo terapéutico-reflexivo con Don Domingo en torno a la foto del Cristo desmembrado (**Figura 2**):



Figura 2: Jesús Abad Colorado (*izquierda*) y Don Domingo (*derecha*) en *El testigo: Caín y Abel*. La toma —de plano lateral para incluir a ambos y con la Virgen de brazos abiertos en el fondo— subraya la importancia de dialogar abiertamente y de buena fe.

Don Domingo: Si la guerrilla hubiera dejado tomarles fotos en la forma como quedó la gente, desbaratada. [...] Hab[r]ía conmovido más el país.

Abad Colorado: Pero, pero. [...] Domingo, hay fotografías que generan odio. [...] Hay fotografías que generan sed de venganza ... Y uno lo que tiene que hacer con su trabajo periodístico, fotográfico, es generar una reflexión, que la gente piense: si así quedó el Cristo, despedazado, así quedó la gente.

Don Domingo: Así quedó también la gente. Eso es así.

Abad Colorado: ¿No crees que si yo hubiera tomado fotografías aquí de lo que yo vi ... ? Yo tengo fotografías. Claro, a mí no me gusta ser tan descriptivo, porque qué es lo que me voy a poner a decir yo? ¿Había pies de niños? Sí. ¿Había manos de niños? Sí. O todo lo que tú dices. La imagen que utilicé para contarle al mundo lo que había pasado, es el Cristo mutilado. Aquí estaba, entre los escombros. Un mes después, como no pudieron cantarle los abalao y los gualís a los niños que fueron víctimas, se reunieron afuera de la Catedral de Quibdó. Yo estaba aquí solo con la comunidad, y cogí una escalera y me trepé para hacer [señalando] esta fotografía. Y esas velas representan no solamente a las víctimas, sino la esperanza del pueblo de Bojayá. La gente estaba bailando currulao, y aquí bailaron mapalé esa noche de octubre dentro del mismo lugar donde habían recogido los muertos. Entonces es ahí donde yo digo, la resistencia del pueblo chocoano, y en este caso de Bojayá, no se dobló.

Como para señalar que Don Domingo está reflexionando lo recién dicho, y para invitarnos a la audiencia a reflexionar también, Horne cierra la secuencia con otra canción en boca de Domingo: “La muerte de tantos inocentes / en esta guerra sin sentido / sufrimos los campesinos / Cosa que causó tristeza / lo que pasó en Bojayá / La muerte de tantos inocentes / que jamás se olvidan”.

El documental continúa con otras entrevistas estructuradas de forma similar: en Granada, donde documenta la visita que hicieron representantes de las FARC en septiembre de 2007 con el fin de “pedir perdón por los daños causados en el transcurso de este largo conflicto”; el viaje de Abad Colorado al lugar donde una cuadrilla de enmascarados asesinaron a su padre y a su hermano menor en 1960; y finalmente el viaje a un campamento para la desmovilización de las FARC en Gallo, Córdoba, donde al fin se reencuentra con Camila, “La niña de la cruz” del principio del documental. En todas estas visitas, sin excepción, Abad Colorado utiliza sus fotos como herramienta para el diálogo y la reconciliación, ayudando a las víctimas sobrevivientes a sanar sus traumas a través del reconocimiento intersubjetivo con él, y a través de él, con la audiencia del documental y con la sociedad colombiana en general.

Ciro y yo

Otro documental de creación muy bien logrado es *Ciro y yo*, sobre una familia campesina integrada por Ciro Galindo, su esposa Anita, y sus tres hijos John, Elkin (alias Memín) y Esneider. El “yo” del título se refiere al director Miguel Salazar, quien se integra a la narrativa en un par de ocasiones como amigo e interlocutor audiovisual de Ciro y su familia. El enfoque narrativo cae sobre Ciro y dos de sus hijos: uno reclutado por las FARC y el otro por las AUC. Salazar aprovecha el potencial alegórico de esta doble tragedia a través de una voz en *off* que se repite al principio y casi al final de la película: “Ciro Galindo nació el 29 de agosto de 1952 en Colombia. Adonde quiera que ha ido la guerra lo ha encontrado. Tras veinte años de amistad con él, comprendí que la vida de Ciro resume la historia de Colombia. Como tantos colombianos, es un sobreviviente que tras más de 60 años de huir de la guerra, sueña por fin vivir en paz”. Las últimas palabras de Ciro subrayan la lectura alegórica: “Yo lo he dicho en todas partes, que a mí todos los grupos me han hecho daño. Policía, ejército, guerrilla, paracos. [...] Todos, todos me han hecho daño”. A pesar de ello, el documental termina con una secuencia poética y esperanzadora. Anita, John y Elkin ya han muerto, y Ciro acompaña a su hijo Esneider y a Miguel Salazar al lugar donde John murió ahogado, en el río Caño Cristales en Santander, famoso por sus algas rojas. La cámara se sumerge en el agua y sigue a Ciro nadando entre las algas, sonrisa en cara, como si las aguas prístinas lo lavaran de una gran carga emocional. Acto seguido su hijo Esneider lo ayuda a hacer una balsa con ramas de la jungla, y ambos se lanzan sonrientes a navegar el río. En el aire, resuena la última frase de la voz en *off* del director: “Como tantos colombianos, [Ciro] es un sobreviviente que tras más de 60 años de huir de la guerra, sueña por fin vivir en paz”.

Limbo

“Sueños” fue, a propósito, el título original de *Limbo*, un cortometraje experimental filmado dentro de un camión reconvertido en cámara oscura. Dentro del camión, o más bien dentro de la caja del camión, está sentado Javier Alexander Jojoa, un ex guerrillero de una comunidad indígena que nos narra su historia personal. En el fondo, las imágenes del paisaje rural y urbano colombiano captadas por el camión-cámara se van moviendo al compás del tráfico (**Figura 3**).

La de Javier es una narrativa entre testimonial y onírica: testimonial porque Javier nos cuenta sus experiencias como guerrillero, y onírica porque también nos cuenta unos sueños recurrentes, pesadillas más bien, donde lo persigue y acosa el diablo. Ambos arcos narrativos, el testimonial y el onírico, están contruidos a base de anécdotas que terminan todas en suspenso y con un marcado cambio de ritmo audiovisual, lo que abre un espacio a la reflexión. En ese proceso, vamos de la mano del testimonio de Javier, entrando y saliendo de lo testimonial a lo onírico, de lo terrenal a lo espiritual. La narrativa testimonial termina con un cierre claro: su dejación de armas y su reintegración a su familia y su comunidad. La narrativa onírica, por otra parte, termina en suspenso. Quizás a eso hace referencia el título del documental, y no solo al estado actual de la implementación del acuerdo de paz. En todo caso, las últimas palabras de Javier son sobre el yagé, la yerba que usaba su primo en los rituales indígenas de limpieza que por fin lo ayudaron a derrotar al diablo de sus sueños. “El yagé”, dice Javier, “tiene sus misterios, y es el que me ha protegido”.

Me gustaría pensar que el misterio que ha descubierto Javier es un estado de mayor reconocimiento intersubjetivo. O mejor aún, algo así como la palabra “*et*” en la lengua mixtec, como nos lo explica la lingüista y activista Yásnaya Elena A. Gil: “En lenguas como el español se distingue entre tierra y territorio, mientras que en lenguas como el mixe la palabra ‘*et*’ engloba ambas categorías, además de funcionar también como el verbo que puede traducirse como ‘ser’, ‘estar’ y ‘existir’”.⁹ Sean cuales sean los misterios del yagé, deben ser de tal importancia y relevancia que parecen haber derrotado a los demonios que acechan a Javier, y a tantas personas que sufren trastorno por estrés postraumático. Efectivamente, de los cuatro documentales de creación que discuto, *Limbo* es el único que apunta más allá de las heridas y cicatrices visibles y nombrables



Figura 3: Javier Alexander Jojoa en *Limbo*. El uso de la cámara oscura subraya el giro narrativo del mundo exterior al mundo interior, a la vez que denuncia un mundo exterior al revés.

⁹ Yásnaya Elena A. Gil, “Et: La tierra como propiedad privada”, *El País*, 6 de septiembre de 2020, <https://elpais.com/mexico/opinion/2020-09-06/et-la-tierra-como-propiedad-privada.html>.

que ha dejado el conflicto armado, al abordar aspectos misteriosos e innombrables que también son parte de ese conflicto. No en vano el director Alex Fattal incluye un epígrafe de Max Ernst al comienzo del documental: “Ver significa abrir los ojos y mirar al mundo exterior. También se puede ver al cerrar los ojos, mirando el mundo interior. Sin embargo creo que lo mejor es cerrar un ojo para mirar hacia adentro, mientras abres el otro y ves lo que está en el mundo exterior”. La referencia a Max Ernst remite a *L'Age d'Or* (Luis Buñuel y Salvador Dalí, Francia, 1930), una película surrealista en la que actuó Ernst. Al igual que Ernst, Buñuel y otros surrealistas de principios del siglo XX buscaban descubrir la supra-realidad, la realidad que estaba más allá de la superficie de lo visible. A propósito de esta búsqueda, años más tarde Buñuel señalaría: “El cine parece haberse inventado para expresar la vida subconsciente, que tan profundamente penetra, por sus raíces, la poesía; sin embargo, casi nunca se le emplea para esos fines, [...] para que resalte en sus películas lo que es propio del cine, quiero decir, el misterio y lo fantástico”.¹⁰ *Limbo* responde al llamado de Buñuel a expresar la vida subconsciente, y lo hace a través de un documental que literal y poéticamente invierte la imagen de fondo para dinamitar nuestra pasividad como los espectadores de la película y de nuestra realidad. Sacudido y luego hipnotizado por esas imágenes de cámara oscura y por el ritmo episódico del montaje audiovisual, tan bien integrado al arco narrativo, *Limbo* me dejó la impresión que el país, como Javier, tendrá que hacerse una gran limpieza espiritual para poder retomar definitivamente el camino hacia la paz.

Algunas reflexiones a modo de conclusión

La guerra en Colombia comenzó en el contexto de la Guerra Fría. En los últimos años, esa Guerra Fría se ha transformado en otra guerra, ya no entre capitalismo y comunismo, uno supuestamente bueno y otro supuestamente malo, sino más bien entre autoritarismos de izquierda y de derecha, ambos igualmente destructivos. Ya sabemos lo que ocurre con los ecosistemas diversos cuando se extienden los monocultivos a su alrededor. En el caso de Colombia y de toda América Latina, el equivalente sería la continuada expansión de dos monologismos altamente destructivos del medio ambiente y de lo mejor de nuestra humanidad: el neoliberalismo y lo que Eliane Brum ha llamado el comunismo capitalista,¹¹ ambos justificadores de la violencia como instrumento del poder.

Dada la materia prima del documental, tan fácilmente manipulable a través de la cinematografía y el montaje, tendríamos que celebrar aquellas prácticas documentales que no incentivan los monologismos, como tiende a hacer el noticiero, sino los pluralismos, como tiende a hacer el documental de creación. Para ello habría que quemar fórmulas, como escribe Rafael Cadenas en su poema “Nuevo mundo”:

He quemado las fórmulas. Dejé de hacer exorcismos. Lejos, lejos queda el antiguo poder, mi legado.
Hálito de fogata en mis narices, mi idioma desintegrado, la sombra todavía de un sortilegio.
Como vena de agua en la oscuridad otra vida avanza.
Todo el arrasamiento ha sido para desplazarme, para vivir en otra articulación.¹²

Cito estos versos para celebrar al gran poeta venezolano por sus 90 años recién cumplidos, y porque confirman una sospecha que tuve al comenzar la redacción de esta reseña. Y es que mientras predominen en el ecosistema de cosmovisiones las mismas articulaciones y los mismos exorcismos del siglo XX, seguirán extendiéndose los monologismos, esos equivalentes mentales del monocultivo. En un contexto marcado por el auge global de autoritarismos, la labor más urgente del documental debería ser ayudar a poner límites a los monocultivos mentales de todos los autoritarismos, sin importar el traje que lleve puesto. Señalarlos por lo que son: religiones seculares que justifican el sacrificio de otros, siempre de otros. Quememos entonces las fórmulas. Recuperemos nuestro verdadero camino escuchando las voces retratadas por estos y otros documentales de creación; voces feministas, *queer*, indígenas y afrodescendientes que convocan y aclaman, como escribe Cadenas, “abriendo paso por entre la aspereza, al lugar donde está guardado [nuestro] retrato futuro”.¹³

¹⁰ Luis Buñuel, “El cine, instrumento de poesía”, *Revista Universidad de México* 13, núm. 4 (diciembre 1958): 2.

¹¹ Eliane Brum, “El futuro postcoronavirus ya está en disputa”, *El País*, 9 de abril de 2020, https://elpais.com/elpais/2020/04/09/opinion/1586469028_751337.html.

¹² Rafael Cadenas, “Nuevo mundo”, en *Obra entera: Poesía y prosa (1958–1995)* (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 161.

¹³ Cadenas, “Nuevo mundo”, 163.

Sobre el autor

Paul A. Schroeder Rodríguez is a Latin Americanist film scholar, originally trained in literary and cultural studies. His contributions to the field include the books *Tomás Gutiérrez Alea: The Dialectics of a Filmmaker* (2002) and *Latin American Cinema: A Comparative History* (2016). His most recent essay is "A Borderlands History of Latinx Cinema," published in *The Oxford Handbook of Latino Studies* (2020).

How to cite this article: Schroeder Rodríguez, Paul A. 2021. Perdonar sin olvidar: El difícil proceso de paz en Colombia a través del documental. *Latin American Research Review* 56(1), pp. 233–241. DOI: <https://doi.org/10.25222/larr.1453>

Submitted: 26 September 2020

Accepted: 26 October 2020

Published: 09 March 2021

Copyright: © 2021 The Author(s). This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC-BY 4.0), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited. See <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>.

Latin American Research Review is a peer-reviewed open access journal published by the Latin American Studies Association.

LARR

OPEN ACCESS 