



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO**  
**FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO**

Título:

Documental de retazos; Narrar la guerra a través del ensayo audiovisual.

Título de la Obra: Buscando al tío Fox.

PRESENTA:

JULIÁN DAVID SACRISTÁN BLANCO

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN CINE DOCUMENTAL

DIRECTOR DE TESIS:

Cineasta CARLOS MENDOZA AUPETIT  
(ENAC)

SINODALES

Dr. Diego Zavala Scherer  
(ENAC)

Dra. Liliana Cordero Marines  
(FAD)

Dra. Adriana Bellamy Ortiz  
(ENAC)

Cineasta María José Secco Terra  
(ENAC)

Ciudad de México, Agosto, 2022.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

- Índice	2
- Agradecimientos	4
- Buscando al tío Fox o las heridas de la memoria	5
- Documental de retazos: narrar la guerra a través del ensayo audiovisual	
- Introducción	8
- La memoria autobiográfica audiovisual	14
- El ensayo audiovisual como forma discursiva	20
- El documental animado en la narración bélica	27
- Hacia un cine “sin cámara”	33
- Conclusiones	35
- Referencias	37
- Exposición de la obra	39

*“Resulta difícil justificar la guerra; opino que la pierden todos porque pone de manifiesto el fracaso del ser humano al revelar su incapacidad de entenderse con Otros, de ponerse en su piel; y porque pone en tela de juicio su bondad e inteligencia. Cuando el encuentro con Otros tiene como desenlace la guerra, invariablemente acaba en tragedia, en un baño de sangre.”*

Ryszard Kapuscinski.

## **Agradecimientos:**

Al principio creí que plantear un proyecto de esta naturaleza estando lejos de Colombia era casi imposible debido a la movilidad, paradójicamente, a la mitad de la maestría empezó el confinamiento por la pandemia del Covid- 19, lo cual me permitió estar en Colombia y llevar a cabo las grabaciones a la vez que estaba en las clases virtuales. El cambio de las condiciones para llevar adelante el trabajo lejos de ser negativo me permitió tener el tiempo y la calma para continuar con la maestría y realizar el cortometraje. En este proceso fue fundamental el apoyo que me brindó la Universidad Nacional Autónoma de México, mis compañeros de clase, los profesores, el apoyo de mi tutor y la oportunidad de poder dedicarme de tiempo completo al proyecto durante más de dos años. Agradezco a mi familia por el apoyo incondicional y al equipo de trabajo que me ayudó durante el rodaje del documental, así como al equipo de postproducción en la Ciudad de México. El agradecimiento más especial es para las personas que quisieron abrir su corazón para hablar sobre la guerra en Colombia con la esperanza de construir memoria colectiva y tratar de cerrar la herida abierta que tenemos como nación.

## **Buscando al tío Fox o las heridas de la memoria**

Por: José Felipe Coria  
Escuela Nacional de Artes Cinematográficas  
Universidad Nacional Autónoma de México  
15 de julio de 2022

¿Cómo acceder a los recuerdos, a la vida de un personaje hasta cierto punto elusivo que nos es familiar?

Esta es una de las preguntas —que podría considerarse esencial—, planteada en el complejo documental presentado por Julián David Sacristán Blanco, *Buscando al tío Fox*. En éste reconstruye partes de la vida de su tío Martín Sacristán, asesinado a los 36 años de edad por pertenecer a un grupo paramilitar en Colombia, y que en algún momento fue grabado en video sobornando a un político.

La premisa insiste en escarbar la memoria colectiva, en especial la familiar, para discernir cómo era el tío Sacristán, también conocido como Fox. En esa labor aparecen diversas heridas que el documentalista estudia, con todo cuidado, para no caer en una apología ni tampoco en una lacrimógena nostalgia.

El equilibrio que logra es suficiente para un retrato personalísimo de su propia familia. También para presentar las heridas de un país que durante décadas estuvo hundido en violencia de todo tipo; que hizo indistinta la frontera entre verdad y mentira, entre justicia y crimen.

Sin juzgar los actos de su tío ni la situación de Colombia, Sacristán plantea la disección del contexto socio-político en que el tío Fox se desarrolló. Presenta desapasionadamente qué lo llevó —desde el instante en que se reveló cómo alguien que podría tener una promisoriosa carrera como arquitecto—, a realizar las actividades que eventualmente le costaron la vida. Ese transcurso vital está planteado con un estilo directo, lo que es un logro sustancial.

Al ser ésta una exploración personal del tema, juega con el tiempo histórico, presentado como si fuera algo continuo y que no desaparece. Quiere esto decir, que la propuesta consiste en mantener viva la memoria de su familiar y exponer con ello la situación actual de Colombia.

Tal vez lo que explora son las heridas abiertas de su familia, las personales que no han podido sanar. Aunque también las de un crimen que no obtuvo justicia pero que dejó huella profunda de sospecha e incertidumbre. ¿Un microcosmos de la Colombia actual?

Lo que Sacristán hace es una sustancial exploración de las heridas que la memoria deja. Para esa exploración aplica un ramillete de recursos, la mayoría modestos pero eficaces. El uso de la voz en off de los testigos, todos anónimos por su seguridad personal, va más allá de un uso convencional de la misma para crear una narrativa que se complementaría presentando las respectivas ilustraciones. Nada de eso. La voz en off es la esencia de la introspección hacia el alma del tío Fox. Los testimoniales, y la forma en que están montados sobre las precisas imágenes de archivo, revelan un interés por aplicar correctamente cada recurso visual a su alcance, entre los que destaca el uso de un zorro animado. Con éste, un dibujo en apariencia anacrónico, como de ilustración para un libro infantil, crea la personalidad del pariente muerto. Es, a su vez, una extensión del interesante recurso que consiste en utilizar un cuaderno escolar sobreviviente entre los objetos del tío. Una forma de expresar cuál fue su formación y cómo fue evolucionando.

A las imágenes de archivo y personales, agrega unas tomas históricas y otras intimistas para completar el retrato del personaje. Incluye asimismo la contemplación de un modesto barco —pero lleno de detalles—, acaso de madera de balsa, perfectamente ensamblado y expuesto como adorno principal en la casa donde se le recuerda. Símbolo de una travesía aún inconclusa, como lo demuestra el documental mismo. Ese barco, en consecuencia, es la metáfora del viaje

existencial vivido y padecido por Fox. Con ello confirma que cada elemento gráfico es uno que sirve para definir el retrato de cuerpo entero, de quien aparece casi siempre en solitario, el tío como un ser demasiado humano y acaso por ello trágico.

Al final apunta a que hay que preservar un velo de misterio. Sobre todo porque hay mucho que nunca podría saberse a ciencia cierta. Porque, vaya, una pregunta que da como llaga: ¿por qué hizo lo que hizo el tío Fox? La que permanece en el ánimo del espectador; deja, pues, la sensación de que el realizador Sacristán quiere manejarlo como símbolo vivo de una Colombia que a saber si sigue siendo como cuando murió el tío Fox. De ahí que el asunto de lo anónimo en los testimonios conserve una poderosa vigencia.

En ese sentido, sobresale en la realización el enfoque nítido con el cual el tema se despliega; es la búsqueda de una solución para que esas heridas de la memoria cicatricen a nivel personal y al mismo tiempo desvelen el trasfondo de lo sucedido en Colombia, al menos durante el último medio siglo.

El pálpito documental de Sacristán mantiene y expresa con empatía pero objetivamente el tema; sugiere un camino a seguir para hacer una gran crónica donde se involucre lo nacional y lo familiar. El realizador va por buen camino en su afán de documentar tanto lo público como lo privado en esta crónica a múltiples voces que conmueve e invita a la reflexión.

## Documental de retazos: narrar la guerra a través del ensayo audiovisual

### Introducción

Querer contar la guerra es, como dirían coloquialmente en Colombia: *jugar con candela*. Crecí en uno de los países más violentos de América, un continente que ha sido epicentro de guerras, dictaduras militares y conflictos bélicos de diversa índole. La pugna por la tierra, la extinción de pueblos y comunidades, la desigualdad y la pobreza son apenas cotidianos.

En Colombia nunca ha habido paz, el miedo de la élite a perder el poder ha generado olas de violencia que aumentan o disminuyen de intensidad pero que siempre han marcado la forma de relacionarnos como sociedad. Durante la segunda mitad del siglo XX la guerra se libró principalmente entre guerrillas comunistas contra el Estado y grupos de autodefensa, el narcotráfico ha sido el motor económico de un conflicto que aún continúa.

El proyecto que me ocupa consistió en hacer un documental sobre mi tío -el hermano menor de mi padre- quien perteneció a grupos armados ilegales en el oriente de Colombia y fue asesinado cuando tenía 36 años. Me planteé realizar este documental, no solo porque creo que la historia de vida de mi tío es relevante, sino también porque ésta es mi forma de acercarme a narrar e interpretar una guerra cuyas imágenes han sido omnipresentes durante toda mi vida. ¿Quiénes son los “héroes” de la guerra? ¿Existe algo como eso? ¿Con qué imaginarios nos educamos y quienes tienen el poder de generarlos? ¿Se puede contar la guerra sin tener muchos recursos? ¿Qué papel tiene nuestra educación y configuración política para interpretar lo que vivimos?

El cine documental colombiano ha sido una fuerza militante que desde diversas miradas ha

representado el conflicto armado, el abandono de los pueblos por parte del Estado, la segregación racial y demás temas políticos y sociales. Este cine tiene sus raíces al final de la década de los sesenta con realizadoras como Gabriela Samper (1918 – 1974) quien fue la primera mujer colombiana en participar en el rodaje de documentales, es recordada por sus cortometrajes etnográficos que exploraron la diversidad de la cultura del país, entre los que se destacan *El Páramo de Cumanday* (1965) y *Los Santísimos Hermanos* (1969), así mismo, la cineasta Marta Rodríguez, documentalista, productora, directora y escritora colombiana cuyos productos audiovisuales como *Chircales* (1972) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1981), llegan hasta hoy con una fuerza y vigencia incuestionables. Al mismo tiempo, en Latinoamérica surgió un movimiento conocido como el Nuevo Cine Latinoamericano, que agrupó una serie de cineastas tanto de ficción como no ficción en una búsqueda por un lenguaje audiovisual propio latinoamericano alejado de los convencionalismos hollywoodenses y del cine de autor europeo, pero además, un cine que se acerca a las problemáticas más grandes del continente; la desigualdad, la pobreza y la violencia política. Para 1958 se produce el primer encuentro de cineastas de América Latina, en Montevideo, Uruguay, durante el Primer Congreso Latinoamericano de Cineastas Independientes (ALACI) (Trilnick, Proyecto IDIS, s.f.).

Las cinematografías latinoamericanas avanzaban hacia los años setenta con una mayor tendencia hacia las ideas políticas y la conflictividad social, entre los pioneros en la realización de este tipo de cine se encontraban el argentino Fernando Birri<sup>1</sup>, el brasileño Nelson Pereira Dos Santos<sup>2</sup> y los cubanos Tomás Gutiérrez Alea<sup>3</sup> y Julio García Espinosa.<sup>4</sup> En ellos se observaba la

---

<sup>1</sup> Fernando Birri (1925 – 2017) fundó el Instituto Cinematográfico de la Universidad del Litoral, que tuvo una importante influencia en el cine nuevo.

<sup>2</sup> Nelson Pereira dos Santos (1928 – 2018) fue un cineasta brasileño, realizador y protagonista del *cinema novo* junto a otros notables cineastas como Glauber Rocha.

<sup>3</sup> Tomás Gutiérrez Alea (1928 - 1996), fue un influyente cineasta cubano. Escribió y dirigió más de 20 largometrajes, documentales y cortos, conocidos por su influencia en Cuba y Latinoamérica.

<sup>4</sup> Julio García Espinosa (1926 – 2016) fue un director de cine, documentalista y guionista cubano. Dirigió catorce filmes entre 1955 y 1998.

impronta del neorrealismo italiano con su mirada documental, el enfoque sociológico y el uso de actores no profesionales (Trilnick, Proyecto IDIS, s.f.).

En esta misma línea cabe resaltar el trabajo del cineasta Santiago Álvarez<sup>5</sup>, quien fue el realizador documental por excelencia de la Cuba post revolucionaria. Este cineasta -sin tener estudios formales en cine- se lanzó a contar historias documentales y se volvió un referente no solo del documental latinoamericano sino además de la izquierda política del continente. Fundador y director del noticiero ICAIC Latinoamericano<sup>6</sup>, recorre el mundo narrando historias documentales con una perspectiva humana y muy politizada. El realizador se vale de múltiples recursos como fotografías, material de archivo de diversas fuentes, música, discursos y textos que en el montaje toman una forma discursiva poderosa, crea una estética visual y sonora en sus filmes que les da un estilo particular. Por ejemplo, su película *Now* (1965) es una apuesta continental para mostrar la lucha del pueblo afroamericano de Estados Unidos por los derechos civiles. En ese sentido Álvarez se lanza a realizar una serie de materiales en contra de la dominación y el intervencionismo norteamericano en países como Vietnam y Laos<sup>7</sup>.

Por otra parte, la película *Agarrando Pueblo* (1977) de Carlos Mayolo y Luis Ospina, película de ficción que simula ser documental, hace una sátira sobre la explotación de la miseria con fines mercantilistas, reflejando cómo se han utilizado morbosamente estas problemáticas para obtener reconocimientos y premios en festivales de cine.

Contar una historia del conflicto armado colombiano a través del documental implica tener en cuenta toda esta tradición de cine político, y a su vez, querer hacer parte de ella. La decisión de contar la historia de mi tío a través del audiovisual pasa por la necesidad de reconstruir un

---

<sup>5</sup> Santiago Álvarez Román (1919 – 1998) fue un cineasta cubano. Escribió y dirigió varios documentales sobre la cultura cubana y estadounidense.

<sup>6</sup> El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) es una institución de Cuba dedicada a la promoción de la industria cinematográfica que fue creada en 1959, 83 días después del triunfo de la Revolución Cubana.

<sup>7</sup> Hanoi, martes 13 (1965), 79 Primaveras (1967), La estampida (1970).

recuerdo y crear un nuevo imaginario a través de imágenes y sonidos, encontrar el vínculo entre la memoria personal y la memoria social para generar un producto que pueda tener un eco en mi generación y evidenciar cómo ésta se ha visto inmersa en un conflicto armado herencia de las desigualdades y segregación social que inspiraron a los cineastas de los años sesenta. Acercarse a contar una historia sobre la guerra es delicado pero siempre vi la historia de mi tío como una oportunidad para hacerlo desde una experiencia personal. Desarrollar un punto de vista propio y consecuente con las ideas y los sentimientos que la historia me genera fue un reto que trataré de exponer más a fondo a lo largo de este escrito.

### **¿Cómo narrar la guerra cuando no tenemos imágenes?**

Todas las familias tienen secretos y verdades que prefieren ocultar o maquillar, algunas veces por seguridad del clan y otras simplemente porque consideran que son temas tan íntimos que no vale la pena publicarlos o compartirlos con alguien más. Al hacer un relato que rompe con ese silencio familiar, además de contribuir a una verdad histórica, estoy sanando mis raíces. Darle lugar a los recuerdos y los personajes que me marcaron, aunque estos tengan acciones y comportamientos altamente cuestionables, hace que pueda seguir avanzando y que de alguna manera desate el nudo que genera un recuerdo vago, que se confunde entre memorias agradables de la niñez y noticias de guerra y corrupción. ¿Dónde ubicar las emociones cuando sentimos dos cosas totalmente opuestas? La sanación personal hace parte de la reconciliación que como sociedad en Colombia necesitamos tener, esa necesidad de aclarar el pasado, de no tener vacíos históricos y de entender quiénes han sido los verdaderos culpables de la guerra. De mi familia prácticamente no existen imágenes en movimiento, tener fotografías y más aún videos, era un

privilegio, sin embargo, me lancé a narrar la vida de mi tío usando videos de material de archivo, algunos objetos, fotografías y recortes de periódicos. Acercarme sensorialmente a algunos espacios donde habitó evidenció que la historia me conmovía y afectaba, mi tío formó parte activa del conflicto armado como victimario, y eso aún es difícil de entender. Su muerte fue un acontecimiento relevante, no solo por haber tenido un familiar que murió en la guerra, sino por verla encarnada en mi entorno más cercano, lo cual me enfrentaba a la complejidad de crecer en un país con un conflicto armado interno. Desarrollar un proyecto cuyo objetivo principal es reconstruir la vida de una persona fallecida es un desafío; las fuentes de información son limitadas y se reducen a algunas anécdotas, recuerdos vagos y poco precisos que, al juntarse unos con otros construyen un relato que alimenta la memoria colectiva. Narrar el pasado, entrever los factores decisivos en la vida de alguien no es fácil, y menos cuando intervienen sentimientos. Es difícil dimensionar los alcances de documentar una historia de guerra, como también, imaginar el público y el criterio usado para dar a conocer la información. Contar historias de guerra es un tabú y más en casos como este en que el conflicto sigue vigente.

Las imágenes y sonidos de los sufrimientos padecidos en la guerra se difunden de manera amplia en la actualidad, a lo largo de la historia los medios han ofrecido imaginarios en general favorables al oficio del guerrero y a las satisfacciones que depara entablar una guerra o continuar librándola (Sontag, 2003, p.42). Un tío puede ser la persona más fantástica y cercana para uno pero un demonio para otros. En un principio entrevisté a las personas más cercanas a mi tío desde una perspectiva familiar; sus hermanos, sobrinos, amigos de la niñez y exnovias, todos ellos, al conocerlo desde niño, me hablaron de muchas cualidades y de su lado más tierno pero al preguntar acerca de sus vínculos con el crimen organizado sólo recordaban algunos rumores. La

exposición de la vida de un combatiente puede fácilmente ser asimilada como el homenaje a un guerrero, algo que no quería hacer, al considerar y reconocer a esos “otros” víctimas del paramilitarismo y de la guerra en Colombia, quienes vivieron en carne propia la violencia, por esta razón, emprendí un viaje a los llanos orientales -específicamente la región del Casanare<sup>8</sup>- para hablar con víctimas y victimarios de la guerra que mi tío ayudó a crear. Al interactuar con esa realidad entendí que la narración debía desarrollarse en código de ensayo -concepto que desarrollaré más adelante-, pues no se trataba solamente de contar la vida de un familiar, sino de exponerme a mí mismo en el proceso como parte del conflicto armado y buscar mi rol en él. Dialogar con quienes sufrieron la confrontación armada implicó que las personas revivieran su dolor para exponerlo ante una cámara, al considerar su seguridad en un tema tan delicado y entender que el conflicto en esa región sigue vigente decidí no utilizar la imagen en video de ninguna de las entrevistas.

Para la realización de este documental utilicé tres recursos principales de imagen que me sirvieron para estimular mi memoria y convertir mis recuerdos en un producto concreto: uno, grabaciones de entrevistas con familiares, amigos y víctimas del conflicto; dos, el uso de imágenes de archivo de la época; y tres, la realización de animaciones para aquellas imágenes imposibles de grabar. Sin embargo, de allí se deriva uno de los problemas más grandes que enfrenté a la hora de articular el relato y fue ¿cómo interactuar entre la memoria autobiográfica y la memoria histórica en un mismo producto audiovisual? Para esto debí tener en cuenta el peso de la información pero dicho “peso” sólo podía ser dado sobre una base; la honestidad propia. Lopate (2009) afirma que el ensayo audiovisual trabaja desde la suposición preliminar hasta alcanzar un núcleo más complejo de sinceridad. El motor narrativo que impulsa esta forma no es “¿Qué opinión se supone que debo tener sobre X?” sino más bien “¿Qué pienso realmente sobre

---

<sup>8</sup> Casanare es uno de los treinta y dos departamentos que forman la República de Colombia.

X?" (p. 67).

Al desarrollar el proyecto entendí que contar la historia de vida de una persona es contar la historia de una sociedad completa. Realizar la investigación documental me llevó a un sin número de noticias de guerra, nombres de comandantes, grupos paramilitares que no conocía, redes de apoyo y corrupción, un mundo entero que queda en noticias, estudios académicos y golpes de opinión pública que con el tiempo se olvidan. Para que nuestra memoria se ayude de la de los demás, no basta con que éstos nos aporten sus testimonios: además, hace falta que no haya dejado de coincidir con sus memorias y que haya bastantes puntos en común entre una y otras para que el recuerdo que nos traen pueda reconstruirse sobre una base común (Halbwachs, 1968).

### **La memoria autobiográfica audiovisual**

Hablar de uno mismo muchas veces resulta más difícil y peligroso que hablar acerca de los demás, explorar nuestros recuerdos en busca de clarificar el pasado para entender el presente es una tarea compleja. La estructura narrativa de nuestra memoria tiene una estrecha relación con la del audiovisual en tanto evocación de experiencias personales. En conjunto, dichas vivencias se manifiestan como reales y dan sentido a una determinada versión de los hechos, que a su vez, al encontrarse con otros relatos del mismo tema se configuran como memoria colectiva y se oficializan en la historia. De esta forma, podemos hablar de dos tipos de memoria, Halbwachs (1968) las define como la memoria interior o interna y la otra exterior, o bien una memoria personal y otra memoria social. Es decir, con más precisión: memoria autobiográfica y memoria histórica. La primera se apoyaría en la segunda, ya que al fin y al cabo la historia de nuestra vida forma parte de la historia en general. Pero la segunda sería, naturalmente, mucho más amplia que la primera.

El cerebro funciona como una máquina de aprender, la cual, desde su origen en blanco, solo adquiere y acumula experiencia, como archivos de memoria que se apilan para luego evocar y dar sentido (Llinás, 2002). El cine y el cerebro funcionan de manera muy similar, los seres humanos operamos a partir de estímulos que nuestro cerebro almacena -registro-, apila -montaje- y evoca o procesa -proyección-. Esta construcción personal es la memoria autobiográfica, la cual resulta muy similar a los tres procesos fundamentales de la construcción del discurso audiovisual; grabar, editar, proyectar.

Tanto los procesos de atención como los de memoria están regulados por el sistema nervioso central. Hay una gran relación entre aprender una determinada actividad y la grabación o recolección de material para elaborar una película pues en ambas debemos priorizar la información que encontramos; según A. Ruiz Contreras y S. Cansino (2005):

Una de las funciones atribuidas a la corteza prefrontal es la selección durante la atención. La selección se refiere a la capacidad de elegir de forma activa información sobre algún estímulo o algún atributo del estímulo y, paralelamente, inhibir el procesamiento de otras cualidades del estímulo u otros estímulos. (p734)

En la segunda fase de la memoria podemos encontrar la codificación de la información aprendida, es decir el montaje audiovisual, una reinterpretación o reescritura del material para buscar relaciones que tengan una trascendencia mayor; según A. Ruiz Contreras y S. Cansino (2005):

La fase de codificación o adquisición en la memoria episódica se da en el momento en que se está adquiriendo la información (...) Esto sugiere que la información proveniente del medio externo inicialmente alcanza una representación monomodal, luego una polimodal y posteriormente, una supramodal o amodal, lo que significa que conforme la

información se aproxima a la formación hipocampal alcanza una mayor abstracción porque se integran y asocian las características del material que se ha de almacenar.

(p.737)

Y finalmente, en la descripción de la fase de recuperación también podemos encontrar similitudes con la proyección o visualización del audiovisual; según A. Ruiz Contreras y S. Cansino (2005):

La recuperación es el proceso en que se extrae información almacenada en la memoria a largo plazo para usarla o emitir una conducta. En este contexto, el hipocampo y la corteza prefrontal también funcionan conjuntamente. Durante la recuperación, el hipocampo recibe de la neocorteza la entrada de información y reenvía proyecciones eferentes hacia la neocorteza (regiones en que la información está almacenada, probablemente en diferentes áreas corticales donde se encuentran los diferentes componentes de esa memoria particular), por lo que el hipocampo actúa como un coordinador en la reactivación de las representaciones almacenadas. (p.738)

La memoria es sin duda un elemento fundamental para la creación de conocimiento, tener un registro o archivo de diversos hechos aporta a la memoria colectiva y a la significación de lo que somos como seres humanos. Vale la pena recordar que el cinematógrafo de los hermanos Lumiere de finales del siglo XIX funcionaba como aparato de captura, revelado y proyección, así que incluía todo el sistema en conjunto. Al igual que nuestro cerebro, el cinematógrafo tenía la potencialidad de proyectarse y generar una ilusión realista de alguna situación, como algo que hubiésemos vivido y lo estuviéramos reviviendo frente a la pantalla. Gustavo Aprea (2015) afirma que el rol del cine como agente histórico, más allá de pretensiones de verdad asociadas a su uso instrumental - o quizá por esa pretensión de verdad-, se convierte en un componente

esencial de la visión que nuestra sociedad tiene del pasado. El potencial que tiene este lenguaje de encarnar la memoria colectiva y darle un sentido particular de acuerdo con ciertos intereses solo se compara con el potencial de nuestro cerebro de retener imágenes para luego rememorarlas y proyectarlas mentalmente hacia el futuro. La memoria en el cerebro es la base que nos configura como personas, así mismo, el cine a manera de representación tiene el poder de configurar el recuerdo y la memoria histórica de los pueblos.

Los seres humanos recurrimos a los testimonios para fortalecer o invalidar, pero también para completar lo que sabemos acerca de un acontecimiento del que estamos informados de algún modo, cuando, sin embargo, no conocemos bien muchas de las circunstancias que lo rodean. (Halbwachs, 1968, p.25)

A inicios del siglo XIX se dan grandes avances en la concepción científica de la memoria y su funcionamiento en el cerebro. El científico ruso Iván Pavlov marcó un punto de inflexión con su experimento sobre el condicionamiento de respuestas mediante estímulos reforzados en la memoria. El científico ruso colocó válvulas en algunos perros con el fin de medir su salivación bajo diversos estímulos, seguidamente instaló una campana que sonaba cada vez que les ponía comida a los perros, este experimento mostró que tan solo con el sonido de la campana los perros empezaban a salivar, concluyendo así, que existe un tipo de aprendizaje asociativo que implica que el sujeto aprende tras un estímulo que a su vez se vincula con memorias previas (Sánchez, 2017, p.23).

Algunos teóricos rusos usaron los descubrimientos de Pavlov para plantear teorías respecto al cine, como la teoría del Efecto Kuleshov. El experimento de Kuleshov<sup>9</sup> consistió en intercalar la imagen de un hombre con gesto neutro con diversas situaciones, al combinarlas se dio cuenta

---

<sup>9</sup> Lev Kuleshov fue uno de los pioneros del cine soviético, sus experimentos sobre el montaje aportaron al lenguaje cinematográfico.

que había una “tercera imagen mental” que se generaba en el espectador; el hombre sonriente junto a la imagen del funeral de una niña da una sensación de crueldad, junto a un plato de comida da una sensación de hambre y junto a una mujer durmiendo de lujuria. A partir del experimento dedujo que cada combinación de imágenes genera sentidos diferentes aún usando la misma imagen de referencia. La yuxtaposición de imágenes genera un tercer sentido, una imagen que no necesariamente está en la película sino que se genera en la mente, tal como operan las imágenes mentales de la memoria.

Cuando una persona evoca su pasado lo hace en forma de historia, no recitando una lista fragmentada de atributos o características. La estructura narrativa de esos recuerdos es muy similar a la estructura narrativa de otras formas de comunicación, razón por la cual Hirst y Manier (1996)<sup>10</sup> consideran que recordar es un acto de comunicación. La gente recuerda escribiendo autobiografías, conversando, o incluso hablándose a sí mismo. Las evocaciones surgen del deseo de comunicarse con otros sobre el pasado personal (Ruiz, 2004, p8).

Así mismo, Ruiz Vargas nos habla del papel de las imágenes mentales en la construcción cerebral de la memoria, al señalar que los recuerdos autobiográficos se caracterizan porque su evocación generalmente incluye imágenes visuales y otras modalidades sensoriales. La memoria episódica nos permite visitar mentalmente y “ver” el pasado, el autor cita a Tulving y Lepage<sup>11</sup>:

Una gran diversidad de pruebas apoyan el componente imaginístico de estos recuerdos. Por ejemplo, esa propiedad de “ver” el pasado es considerada por la gente en general como lo definitorio de los llamados recuerdos autobiográficos. Más aún, cuando alguien recuerda

---

<sup>10</sup>Hirst, W. y Manier, D. (1996). “Remembering as communication: A family recounts its past”. En D.C. Rubin (ed.), *Remembering our past*. Nueva York: Cambridge University Press.

<sup>11</sup>Endel Tulving y Martin Lepage son autoridades en teoría e investigación de la memoria, el texto citado es: Tulving, E. y Lepage, M. (2000). “Where in the brain is the awareness of one’s past?”. En D.L. Schacter y E. Scarry (Eds.), *Memory, brain, and belief*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

un suceso y lo acompaña de comentarios del tipo “es como si lo estuviese viendo”, su relato se hace más creíble y más verídico para sí mismo y para los demás. De hecho, las personas actuamos como si el recuerdo de detalles sensoriales significara que lo que se está evocando es exacto. Este aumento de la credibilidad y de la veracidad de las evocaciones propiciado por las imágenes se pone especialmente de manifiesto en las declaraciones de los testigos presenciales de actos delictivos. (Tulving y Lepage, citados por Ruiz 2004, p. 10)

Podemos tomar como ejemplo significativo en la creación de la memoria colectiva a partir del audiovisual, la película *Videogramme einer Revolution (1992)*<sup>12</sup>, donde el autor usa solo material en video de archivo y grabaciones de la televisión pública para mostrar la caída del dictador Ceaucescu en Rumania, y a la vez, nos hace reflexionar sobre cómo los medios soportan la dictadura -mostrando el aparato mediático televisivo de las alocuciones del dictador- en contraste con los videos y registros “caseros” de los manifestantes. Además, es una de las primeras películas enteramente en video que usa solo material de archivo grabado por diversos actores de un conflicto. Esta película es un gran ejemplo de cómo el audiovisual es el modo discursivo más parecido a la evocación de los recuerdos en el cerebro y a partir de la masificación tecnológica del video, se convierte en una herramienta de construcción de memoria colectiva.

Como lo indica su título, *Buscando al tío Fox* es una película cuya acción se da en presente continuo, ya que lo primordial no es una reconstrucción precisa de la vida del personaje sino la búsqueda en sí misma como motor de la memoria. No se trata de una sucesión de hechos que ocurrieron como si estos fueran incuestionables, sino de las consecuencias y vigencia que estos

---

<sup>12</sup>Bremer Institut Film & Fernsehen / Harun Farocki (productor) y Harun Farocki (director). (1992). Videogramme einer Revolution. Alemania.

tienen en la sociedad actual. Al usar materiales de archivo como noticias donde fue referido mi tío y algunas otras que contextualizan el entorno en el cual creció, se construye una visión que está marcada por mi experiencia personal pero se entrelaza con las imágenes del diario vivir del país, buscando una base histórica común que le dé validez a la narración en cuanto a memoria colectiva del conflicto armado colombiano. Sopesar el diálogo interno que implica mostrar, por un lado la parte humana de mi tío (mi memoria autobiográfica) y por otro su lado belicista (memoria histórica) que hace parte del relato histórico de la guerra interna en Colombia aún me genera inseguridades, no podría decir que una tiene más peso que la otra en mi experiencia personal pero sí que ambas son igualmente importantes en la configuración de un relato histórico como éste. La memoria colectiva que se genere a partir del relato, con las divergencias o coincidencias que esta pueda tener entre los espectadores, es el resultado de la ponderación de estos dos tipos de memoria, los cuales debían ser fieles a mi opinión y sentimientos como realizador audiovisual, pero también como sobrino y ciudadano. Nuestra memoria no se basa en la historia aprendida, sino en la historia vivida. Así pues, por historia hay que entender, no una sucesión cronológica de hechos y fechas, sino todo aquello que hace que un periodo se distinga de los demás, del cual los libros y los relatos nos ofrecen en general una representación muy esquemática e incompleta (Halbwachs, 1968).

### **El ensayo audiovisual como forma discursiva**

La palabra “ensayo” viene del latín *exagium* que significa peso. La palabra *exagium* está compuesta del prefijo *ex-* (expulsión del interior) y el verbo *agere* (hacer), es decir, en términos modernos “hacer cosas que le salen de adentro”<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Diccionario etimológico Castellano en línea. Recuperado en 27 de febrero de 2022, de: <http://etimologias.dechile.net/?ensayo>

El ensayo audiovisual es una forma discursiva donde el autor expone su postura a través de argumentos que va tejiendo para dar su visión del mundo, la forma que adquiere es el ensayo mismo, no hay distinción entre una y otra y juntos se entretajan como las dos caras de una misma moneda. Es también un llamado a la puerta del sentido a partir de la particularidad del acontecimiento: la irrupción de la experiencia sensible e intelectual del yo en el universo (Weinberg, 2007).

Es imposible separar el documental de ensayo de su natural precursor literario, el cine de ensayo guarda similitudes y se basa teóricamente en la herencia de la literatura ensayística y sus características formales, sin embargo, es difícil enumerar una serie de características que engloben por completo los ensayos audiovisuales, dado que en su forma filmica convergen el cine experimental, el documental y en ocasiones la ficción. Por otro lado, el ensayo audiovisual se diferencia del ensayo escrito al cual se refiere Weinberg, la forma de registro (cámara y grabadora de sonido) y recopilación de material es notablemente diferente en un trabajo literario que en un video. Al respecto Philip Lopate (2009) plantea una distinción clara:

Aunque casi todos los géneros literarios tienen un equivalente cinematográfico, da la impresión de que los directores de cine recelan del ensayo y este hecho en sí mismo despierta mi curiosidad. Creo que el motivo radica en que, a pesar de que Alexandre Astruc acuñara un término tan tentador y utópico como la *caméra-stylo* (cámara-pluma), la cámara, al fin y al cabo, no es una pluma y resulta bastante complicado pensar con ella como lo haría un ensayista. (p.66)

De las aproximaciones teóricas, la más acertada para definir mi indagación personal a partir de la película que realicé es, de nuevo, la de Philip Lopate (2009): “Un ensayo es una búsqueda que tiene como objetivo descubrir lo que uno piensa sobre algo” (p.67). La postura del

autor en un ensayo audiovisual es fundamental pues ésta es la base discursiva desde la cual se escogen, interpretan y ordenan los materiales que queramos usar para transmitir una idea. La subjetividad reflexiva forma parte de la narrativa y la reflexión sobre el cine mismo. Descubrirse a uno mismo formando parte del problema y no sólo como un analista de hechos que ocurrieron en el pasado implica una disertación profunda con las ideas y posturas propias. La cuestión se complica más al referir temas tan delicados como la guerra, cuyos bandos aseguran tener razones suficientes para la aniquilación del opuesto. Entrar en un mundo de narración bélica donde la voz y la opinión propia es un eje, implica la aceptación de nuestros principios políticos y la reafirmación de valores que pueden ir en contra de las posturas o los sentimientos de otros. Así mismo, Lopate (2009) define cinco características que para él son propias del cine de ensayo:

1. Un film-ensayo tiene que contener palabras en forma de texto, bien hablado, subtulado o intertitulado.
2. El texto tiene que representar una voz única, bien la del director o la del guionista.
3. El texto tiene que representar el intento de trazar una línea de discurso razonado sobre un problema.
4. El texto tiene que transmitir algo más que información; tiene que tener un firme punto de vista personal.
5. El lenguaje del texto debería ser lo más elocuente, interesante y lo mejor escrito que fuera posible (p. 68-69)

Podemos complementar estas características con la definición de Josep M. Catalá (2005): “He aquí, pues, en esencia, la estructura básica del film-ensayo: una reflexión mediante imágenes, realizada a través de una serie de herramientas retóricas que se construyen al mismo tiempo que el proceso de reflexión” (p. 113).

Durante la grabación de las entrevistas para la película vi que las diversas percepciones que tienen las personas sobre alguien son los imaginarios que configuran lo que llamamos “personalidad”. Cada una de las personas que conoció a mi tío puede coincidir en características

comunes que hacían de él un individuo particular. La complejidad de un ser implica que tenemos diversas facetas que solo mostramos en ciertas circunstancias y con ciertas personas. Hablar de una persona sin que esté presente para defenderse es injusto. Entre más investigaba la vida de mi tío más confundido me sentía en cuanto a qué debía contar la voz narrativa, y cuáles podrían ser las conclusiones de procesar toda esta información a través de mis principios personales. No es teorizando que se llega a realizar una obra, hace falta despojarse de todos estos esquemas tan rígidos para sumergirse realmente en el contenido y en la complejidad de interpretar una vida con tantas aristas como la de él. La reflexividad que me causaba conocer cada vez más la vida de mi tío es compleja de transmitir, y en todo caso, no sé si logré un buen resultado al respecto.

Bill Nichols (2010), asegura que:

“El documental reflexivo se avoca a reajustar los supuestos y expectativas de su público, más que agregar nuevo conocimiento a categorías existentes. “Reflexionemos sobre *la manera* en que lo que uno ve y escucha, nos lleva a creer en un punto de vista particular sobre el mundo” parecen decir estas películas” (p. 225).

Pero dicha subjetividad reflexiva puede ser problemática, el autor norteamericano Carl Plantinga (2009) argumenta que el hecho de que una película tenga una estrategia reflexiva no garantiza que sea honesta, de hecho puede ser tan manipuladora como cualquier otra, al respecto propone cinco argumentos sobre el cine reflexivo:

1. “Una película de no ficción se presenta a sí misma como una verdad basada en una reproducción no interferida ni manipulada de lo real. Pero más allá de sus pretensiones, a través de una película de no ficción es sin embargo manipulada, y hace uso de técnicas de significación, la edición, la música, la iluminación, etc., técnicas que podrían

apropiadamente llamarse ficticias. Una película de no ficción reflexiva deja clara su naturaleza construida, y hace menos dañinas las mentiras inherentes a la cinematografía de no ficción”

2. “Las demandas de reflexividad sobreestiman la naturaleza ilusoria de los textos, y no reconocen que los textos de las películas son todos reflexivos hasta cierto punto”

3. “Las demandas de estrategias reflexivas subestiman la suspicacia crítica del espectador, y no diferencian entre los espectadores”

4. “Las estrategias reflexivas, aparte de las consideraciones de contenido y perspectiva, no garantizan la plenitud ni la complejidad de representación”

5. “Las estrategias reflexivas no garantizan la honestidad, integridad o una genuina auto-revelación por parte de los cineastas” (p.274-278).

No se puede pensar que por auto referenciar el trabajo que se hace como realizador se va a tener un impacto mayor en el público, que de por sí es muy diverso y asume el contenido en formas muy variadas. El hecho de que dentro de la película haya constantes reflexiones sobre el contenido de la misma y los métodos para realizarla no garantiza que tenga un nivel de análisis más profundo que otras, el espectador ya es consciente que está frente a una representación. Si una película fuera completamente autorreflexiva tendría que estar constantemente auto citándose y auto afirmándose para así explicar la gran diversidad de métodos que utilizó para tener una historia sólida o un discurso con una retórica interesante, en cuyo caso el contenido político o ideológico y las opiniones del autor pasarían a un segundo plano. Es importante tener esto en cuenta a la hora de elaborar el discurso y evaluar cuál es el peso que la autorreflexividad tiene en la película, y si esto es más importante que el contenido o temática central que se expone. En mi opinión el

discurso es la parte central del relato, Plantinga (2009) lo define como:

El discurso de una película es su organización intencionada de sonidos e imágenes, el mecanismo por el cual proyecta su modelo del mundo y por el cual realiza otras acciones diversas. Mientras que el texto del cine de no ficción es una entidad física - una serie de imágenes proyectadas y sonidos amplificados-, el discurso es abstracto- un arreglo formal-. El discurso es el medio por el cual el mundo proyectado o eventos de la historia son comunicados; sus estrategias principales, en el nivel más abstracto, son la selección, orden, énfasis y voz. (p.124)

La dialéctica de materiales que se usa en el cine de ensayo debe estar equilibrada para no subestimar al espectador. Weinrichter (1940) lo define como:

El cine-ensayo puede valerse de una reserva de medios expresivos mucho más grande que la del puro cine documental. Dado que en el ensayo filmico no se está sujeto a la reproducción de las apariencias externas o a una serie cronológica, sino que al contrario, se ha de integrar material visual y sonoro de variadas procedencias, se puede saltar libremente en el espacio y tiempo: por ejemplo de la reproducción objetiva a la alegoría fantástica, de ésta a una escena interpretada; se pueden representar cosas tanto muertas como vivas, tanto artificiales como naturales, se puede utilizar todo, lo que hay y lo que se invente, si sirve como argumento para hacer visible el pensamiento de base.” (p.188)

La voz del autor es un elemento indispensable en el ensayo audiovisual, es el componente que da identidad y guía el discurso. Ya antes de expresar algo, la voz “pneumática” posee esa pesada “esencia”, ese estatus del Todopoderoso que habla desde el más allá. Pretende insuflar amor y vida y proporcionar a las imágenes, siempre subjetivas, esa solidez y ese sentido

unificador del que se ven privadas especialmente cuando traspasan la frontera de las historias de ficción (por ejemplo en los ensayos filmicos) (Sierek, 2007 p.177).

Para Plantinga (2009) es común relacionar la voz con el “punto de vista”, pero los términos no son coextensivos. Pocos términos en la teoría filmica y literaria tienen tantos y tan variados significados como el de “punto de vista”. En relación con el cine, el término implica: 1) la posición visual del espectador o personaje, 2) la actitud de un personaje o narrador hacia los eventos del mundo proyectado o 3) la actitud del discurso filmico en su totalidad. (p.139). La voz que se adopte como autor en un filme de ensayo ni siquiera tiene que ser una voz literal en el sentido auditivo, se va dando de alguna manera con el tiempo y con el proceso de realización, no es algo que se puede entrever o planear desde la concepción del proyecto, sin duda, los principios políticos y los valores del autor siempre estarán presentes en la búsqueda, lo que hace que los materiales plásticos se vayan ordenando espontáneamente hasta formar un discurso, dicha voz, es la espina dorsal que sostiene, complementa, soporta y argumenta junto con los testimonios, las noticias y las circunstancias que implicó la realización del ensayo filmico. El realizador plasma su identidad a la película con la voz, siendo secundario si se trata realmente de la suya propia, Chris Marker toma prestada la voz de Jacques Rouquier para *Lettre de Sibérie (1957)* y la convierte (con el oyente) en la suya propia (Sierek, 2007, p.177).

En mi caso, decidí que esa voz estuviera conformada por intertítulos, pues al leerlos, las palabras resuenan en la cabeza del espectador, dándole un espacio de descanso auditivo, ya que el resto de la película se basa en otras voces de testimonios entrelazados sobre la historia del personaje. La sucesión de hechos y temas principales está dada por el realizador, quien los une y se cuestiona su misma participación en la elaboración del discurso. Durante todo el proceso de realización de *Buscando al tío Fox*, empecé a ponderar las posibles formas discursivas que

podría tener el documental, esta historia, su particularidad y partes específicas. Al grabar las entrevistas de amigos, familiares del personaje y personas que vivieron la guerra, encontré un elemento en común propio de los conflictos armados: el miedo, es difícil hablar del conflicto armado porque intuimos con qué tipo de personas se trata al narrar hechos de este tipo y cuáles son los medios que usan para silenciar a los que no piensan como ellos. La realización de esta película implicó el compromiso de acercarme a las personas que sufrieron a causa de la guerra en la región y considerar su luto sin que el dolor familiar propio interviniera, ya que mi tío fue un victimario, siendo consciente de esto, traté que su responsabilidad no quedara fuera del relato. Realizar este ensayo audiovisual implicó comprender que la guerra no se puede entender como un todo, y mucho menos proponer soluciones externas, solo se puede intentar hacer las preguntas correctas, bajo esa lógica desarrollé la voz del documental. En resumen, la forma ensayística me dio la libertad de ponderar los temas, darles un peso, priorizar la información más relevante desde mi punto de vista en busca de transmitir mi postura y preguntas sobre el tema, era difícil contar la vida de una persona fallecida sin parecer un juez que condena o avala sus acciones, pero mediante los materiales escogidos y producidos traté de transmitir la experiencia de cuestionarse sobre los temas más delicados y la diversidad de emociones y sensaciones que me generó todo el proceso.

### **El documental animado en la narración bélica**

El aparente distanciamiento entre el documental y la animación recae en compararlos como dos géneros distintos sin tener en cuenta que todas las películas, sin importar su género, son la organización de materiales y la intervención de otras obras o registros que a su vez tienen un sentido completo. La relación de animación y documental puede ser rastreada muy a los inicios

del cine, Scott MacKenzie (2008) la ubica a finales del siglo XIX con la película *Matches: An Appeal (1899)*<sup>14</sup> del inglés Arthur Melbourne Cooper. Casualmente, es una película con temática bélica, se trata de unos personajes contruidos con fósforos, que escriben en un pizarrón pidiendo ayuda para los soldados británicos durante las Guerras de los Bóeres<sup>15</sup>, haciendo parte de una larga tradición de películas de propaganda política que apostaron por transmitir su mensaje en código de animación. La lista continúa con *El Hundimiento del Lucitania (1918)*<sup>16</sup> que contiene fragmentos animados mediante los cuales recrea la tragedia marítima que se convirtió en propaganda para que Estados Unidos entrara a la Primera Guerra Mundial en contra del Imperio Alemán. Desde el nacimiento del documental el cine de propaganda, educacional o con fines sociales ha estado presente en todas las etapas. En el mismo texto MacKenzie (2008) muestra cómo la Segunda Guerra Mundial salvó económicamente al Estudio Disney, ya que le encargaron una serie de películas de propaganda: *Der Fuehrer's Face (1943)*, las películas de intervención a latinoamérica como *Saludos Amigos (1943)* y *The Three Caballeros (1944)*, y la más belicista de todas *Victory Through Air Power (1943)* una coproducción de United Artists y Walt Disney donde hablan de la historia de la aviación desde los Hermanos Wright hasta el rol que tendrán los bombarderos de aire y su eficacia para ganar las guerras. Pero, de acuerdo al mismo autor, la película que marca definitivamente la unión de la animación con el documental para el cine comercial es *Neighbours (1952)* del canadiense Norman McLaren, ganadora del premio Óscar a mejor corto documental en el año 1953, película que estrena la técnica de pixilación y cuya temática es una alegoría acerca de la guerra de Corea, MacKenzie (2008) la describe como: “un documental acerca de las formas en que la violencia rápidamente escala, al

---

<sup>14</sup> *Matches: An Appeal* - Arthur Melbourne Cooper (1899)

<sup>15</sup> *Boer Wars* (en inglés) fueron dos conflictos armados que tuvieron lugar en Sudáfrica entre el Imperio británico y los colonos de origen neerlandés —llamados afrikáneres, bóeres o voortrekker—.

<sup>16</sup> *El Hundimiento del Lucitania* - Winsor McCay (1918)

punto donde la razón por la batalla inicial es perdida y se destruye en el proceso” (p. 23).

Annabelle Honess Roe (2013) proporciona una definición del documental de animación entendido como: un trabajo audiovisual (producido digitalmente, filmado o directamente manipulando el soporte en celuloide) que: 1) ha sido grabado o creado frame a frame; 2) trata sobre el mundo más que sobre un mundo imaginado en su totalidad por la o el creador; 3) ha sido presentado como documental por sus productores y/ o recibido por su público, por festivales o en la consideración crítica como documental. (Honess Roe, 2013, citada por García Lopez, 2019, p 131).

Al querer contar la historia de vida de un ex combatiente sabía que necesitaría imágenes que no existen o a las cuales es muy difícil acceder, pero fue aún más tentador e interesante como realizador el usar imágenes ya existentes para resignificarlas, la animación que planteé en el documental no sólo iba enfocada a recrear escenas del pasado que ya no podía grabar, sino a involucrarme más profundamente con fotografías, objetos, e incluso videos de archivo que se relacionaban con mi tío y ver qué vínculos visuales podía encontrar con el fin de comprender su historia de una forma más compleja, hacer una reflexión frente a ella e interpretarla en imagen y sonido.

Hay dos ejemplos pertinentes de documental animado contemporáneo, ambos narran hechos de guerra, estos son: *Vals con Bashir (2008)*<sup>17</sup> y *La Imagen Perdida (2013)*<sup>18</sup>, ambas producciones toman el tema de la guerra y lo convierten en relatos basados en historias reales pero que en la animación toman forma al no existir más material con el cual narrarlo.

*Vals con Bashir (2008)* es un documental que narra los hechos acaecidos en la masacre de Sabra y Chatila durante la invasión Israelí al Líbano en 1982, donde la ocupación del país

---

<sup>17</sup> Vals con Bashir (2008) - Director: Ari Folman

<sup>18</sup> L'image manquante (2013) - Director: Rithy Panh

terminó con un genocidio a los barrios de refugiados palestinos, durante cuatro días se masacró a la población civil sin ningún control de las autoridades, este hecho ha sido ampliamente estudiado y el Estado de Israel se encuentra como principal responsable por omisión y por generar las disputas que derivaron en el genocidio. El director de la película es un ex-militar israelí que no recuerda los hechos y su participación en esta guerra, por lo cual va viajando por el mundo para hablar con sus excompañeros militares y hace un compendio de las anécdotas y recuerdos de estos para tratar de mejorar su memoria y ver por qué olvidó estos acontecimientos tan crueles. A través de entrevistas el director y ex combatiente muestra la poca conexión de los soldados con las causas del conflicto y las masacres que se libraron, un punto interesante de la historia es ver cómo los soldados solamente combaten sin saber quién es el enemigo o porqué están en el frente de batalla; solamente acompañados por su armamento de última tecnología. Es una historia que explora lo humano dentro de la guerra y deja una sensación de olvido y nostalgia en su análisis por buscar recuerdos, por fabricar memorias y por suprimir los recuerdos más crudos que un soldado puede ver en la guerra. En contraste a esto el “presente” de la película, es decir, cuando se realizan las entrevistas en que está basada, muestra a unos soldados retirados, que viven cómodamente y que escasamente se sienten culpables del genocidio que crearon, son personas que justifican la violencia ejercida por la soberanía de un Estado.

Afirma el director de animación de Vals con Bashir, Yoni Goodman: “La animación posee una especie de cualidad «distanciadora», lleva al público más lejos. (...) Intencionalmente jugamos con ello —hacer que el público viera todas estas cosas horribles que ocurrieron durante la guerra. (...) La gente vio más, creo, porque lo hicimos desde este punto de vista. (...) Sí, creo que cuando ves algo y tu mente te dice: vale, no es real, tiendes a abrirte. Y luego piensas, espera un minuto, esto es real. Lo que estoy viendo es algo perturbador... pero ya se ha producido la

inmersión. Puedes abrirte más al tema. (Kriger, 2012: 22, citado por Fenoll, 2018, p. 141).

Las imágenes de la película, al tratarse en su gran mayoría de animaciones digitales generan una sensación diferente a si fueran reales, no sentirse asqueado por la guerra o las imágenes crudas que podrían generarse de esta, hace que los soldados y todo el aparato militar israelí se vean como un cómic liberando al espectador de sentirse inmerso en la misma. Es una narración que implica un distanciamiento visual, genera un acercamiento a la temática y a sensibilizar (desde el lado de los genocidas) sobre la crueldad que se vive en una confrontación de esas magnitudes.

Por otro lado, *La Imagen Perdida* (2013) es un documental animado sobre las atrocidades de los Jemeres Rojos en Camboya<sup>19</sup>. Esta película es innovadora porque trata el tema de la guerra y usa diversidad de dispositivos narrativos: combina material de archivo, animación y algunas escenas de “detrás de cámaras” para contar una historia donde la crueldad de la guerra no dejó registros. El director, a partir de estos recursos recrea y reconstruye su propia experiencia durante los campos de concentración comunistas que dejaron devastado al país y narra la experiencia íntima y familiar que tuvo que atravesar mediante la creación de muñecos y escenarios de barro que simulan o recrean los lugares y las condiciones precarias en que vivieron durante la dictadura de Pol Pot. El director muestra el proceso mismo de creación de la película a la vez que reflexiona y dialoga con la imagen, habla de su padre con un tono muy personal y a la vez lo presenta en forma de muñeco de barro, el distanciamiento que tiene esta imagen en el sentido plástico ayuda a acercar al espectador y a tener empatía con el realizador. Además de usar material de archivo donde muestra la propaganda y operación del régimen, lo relaciona con la animación creando una nueva imagen y resignificando el contenido de las mismas para potenciar

---

<sup>19</sup> La Guerra Civil de Camboya inició en 1967, entre la monarquía del príncipe Norodom Sihanuk y el Partido Comunista de Kampuchea que contaba con una fuerza guerrillera conocida como los Jemeres Rojos, encabezados por Pol Pot.

su relato, una vez más, se hace evidente la realización y el “truco”. La propuesta de la película es una importante apuesta por la memoria, toma las “imágenes perdidas”, las recrea, y gracias a estos recursos plásticos aún puede contar la historia, es la muestra que, a pesar que no existen fotogramas de la violencia de la guerra, aún se puede apostar por hacer memoria social a través de la animación y el documental.

Una gran diferencia entre estas dos películas es que una es contada desde los victimarios y la otra desde las víctimas. En ambos casos los directores vivieron estos conflictos en carne propia, pero *Vals con Bashir* tiene un ritmo mucho más rápido y muestra incluso facetas positivas de la guerra, mientras que *La Imagen Perdida* es mucho más pausada y no tiene valoraciones positivas del conflicto que está contando.

La animación como recurso en el documental no es novedosa pero tiene un aire fresco en cuanto a forma de representación en el cine de no ficción. En mi caso, la utilización de recursos plásticos me ayudó a personificar y darle vida a diversos objetos con los cuales contaba y que para nosotros como familia mantenían la esencia de mi tío; el velero, por ejemplo, representa una etapa truncada en la vida del personaje, donde se interesó por estudiar arquitectura y tuvo que abandonarlo por problemas económicos, o el dibujo del zorro, que representa su transición al mundo de la mafia. Estos elementos plásticos tienen como propósito hacer énfasis en una emoción que me genera el recuerdo de mi tío más que elaborar una lista cronológica de hechos que marcaron su vida. Animar los objetos a los cuales mi tío les dio valor en vida, hace que el recurso visual sobresalga por sobre cualquier apreciación u opinión sobre sus acciones. La inocencia de la niñez es representada con su cuaderno de la primaria, que cobra vital importancia en el relato como recurso plástico. En mi caso, mezclé la imagen de estos objetos en algunos casos con imágenes aéreas y en otros con videos de archivo que re interpreté para generar una

nueva imagen que tuviera una correlación con la historia de guerra que yo estaba contando, cuidando de no estereotipar los conflictos bélicos, tratando que no fuera muy reiterativo y que no compitiera con la calidad de la información que estaba presentando. Traté de hacer un cine “de retazos” casi literalmente, ya que todas estas imágenes tuvieron que ser cortadas y animadas cuadro a cuadro, cuyo resultado no me interesa por disruptivo sino por que se mantiene fiel a los recursos con que conté durante la realización de la película en un sentido técnico.

### **Hacia un cine “sin cámara”**

La catástrofe de la guerra como decadencia del ser humano está en un plano de representación en el cual no se requieren necesariamente imágenes directas para sensibilizar. Las técnicas de animación varían y actualmente están muy desarrolladas en el campo de la animación en 3 dimensiones y la composición digital, hay software muy avanzados en la mimesis que hacen con las texturas y el realismo del movimiento, sin embargo, también hay animaciones hechas “sin cámara” que no son necesariamente generadas en un computador, como lo son las técnicas -más usadas en el cine experimental o el videoarte- de dibujo sobre celuloide, y algunas de ilustración manual, donde la cámara solamente sirve como digitalizador de la imagen e incluso en muchos casos ni siquiera se utiliza una cámara sino un escáner digital. Son muchas las historias que exigen este recurso y que son aceptadas por el público como medio de representación y transmisión de conocimiento. Cuando hablo de un cine “sin cámara” vale la pena recordar que también el sonido cobra un valor extra en éstas películas, ya que la narrativa y la escenificación de las diferentes secuencias está basada en la banda sonora, ya sea mediante narración por voz, por la reconstrucción sonora que requiere la animación o por la generación de atmósferas que no serían posibles sin una banda sonora compleja.

En octubre de 2008 el XXV Festival de Cine de Bogotá tuvo como conferencista a Peter

Greenaway, el controvertido y prolífico director británico, cuya intención parece ser la de reinventar el cine. Al final de su charla, Greenaway se refirió a “las tiranías que están destruyendo al cine”. Estas son: a) El texto, como eje central del relato; b) el marco de la pantalla de proyección, que es una extensión de la pintura; c) los actores, que han banalizado el cine; y d) la cámara, como instrumento principal de producción cinematográfica (Rivera, 2011).

En ese sentido y siguiendo las reflexiones de Peter Greenaway estas películas (*La Imagen Perdida*, *Vals con Bashir*) cumplen con al menos dos de los ejes que plantea el autor para un nuevo cine, pues no son películas cuya imagen principal sea generada con una cámara y que por ser documentales no tienen actores. Cada día el cine va tomando más autonomía frente a las otras artes a las cuales se ha relacionado siempre como la pintura, la fotografía y el teatro, y genera nuevas formas donde el género es difuso, la exhibición ya no necesariamente se realiza en una sala oscura y los espectadores tienen un amplio sentido de cómo funciona la imagen en movimiento, no por educación formal frente a esta, sino por la democratización de las tecnologías que permiten grabar y procesar imágenes digitalmente. Esto, sumado a las producciones que se realizan con material de archivo, que de alguna manera sirven para “reciclar” esa cantidad de imágenes “inútiles” que circulan y se generan a diario. Millones de cámaras hacen que millones de personas sean testigos del diario vivir y que estas imágenes puedan formar parte de un discurso y una estética elaboradas. Estamos viviendo un auge de esta tecnología que no va estar de moda siempre pero que genera inquietudes, interés y será cada vez más necesario enseñar el lenguaje audiovisual en el uso y entendimiento de la imagen en movimiento, las grandes productoras seguirán existiendo pero se habrán desarrollado nuevos códigos audiovisuales. Cada día se hace más viable un cine donde no se necesitan cámaras ni grandes equipamientos de luces y donde no está mediado el discurso por los intereses

económicos de los grandes exhibidores, una película puede ser producida desde un hogar de clase media y estas herramientas tienen usos que aún no imaginamos y que vienen de la mano con el desarrollo y la masificación tecnológica.

## **Conclusiones**

Contar una historia es tan difícil como encontrar la *forma* para hacerlo. Al usar las imágenes en movimiento y los sonidos para contar historias de índole bélico debemos pensar en la responsabilidad ética que conlleva hacerlo; el hecho de involucrarnos personalmente y hacernos parte de la confrontación que estamos contando y no solo verla desde afuera, teniendo en cuenta la complejidad intrínseca de una confrontación armada, donde existen dos o más bandos que dicen tener la razón, además de los recursos que estemos dispuestos a usar para contar la historia. La *imagen* -del lat. *imago* (retrato, copia, imitación)- y el *video* -del lat. video 'yo veo'- configuran el imaginario colectivo de una sociedad. Hacer una película implica también prolongar una postura concreta frente a los fenómenos sociales que uno enfrenta.

Al entrevistar a las personas que fueron víctimas de la violencia y conversar con algunos excombatientes, me di cuenta que tenía el privilegio de la cámara y la grabadora de sonido para contar una historia que nadie más iba a contar, la vida de mi tío se hubiera olvidado de no creer en la necesidad de que quedara un documento sobre ella. También comprendí, que al hacer la película le estaba dando a la persona entrevistada una esperanza de cambiar algo en su realidad, a pesar de saber que es un tema del cual ya nadie pretende hablar y más aún, prefiere no hacerlo.

La historia no solo fue una confrontación personal que tuve que hacer, además, fue descubrir lo muy alejado que me encuentro de la realidad de las víctimas en Colombia. El paramilitarismo fue la esperanza de acabar con el fantasma del comunismo en Colombia, detrás de estas ideas hay personas que las ejecutan, miles de combatientes cuya oportunidad y objetivo

en la vida solo se da a través de las armas. La historia de la película no termina en la muerte de mi tío, la violencia endémica del país está aún vigente en un sistema donde las oportunidades están dadas en la ilegalidad y la muerte, la vida de los combatientes en Colombia es desechable, parte de la sociedad lo normaliza o lo calla, como mi familia lo hizo durante mucho tiempo con esta historia, la guerra es mostrada políticamente como un rol de prestigio y heroísmo, una posición social y económica aceptada donde la vida es fácilmente prescindible. Al salir del lugar de víctimas y ponerse en el lugar de actores de una situación que si bien no escogemos tuvimos que vivir, nos liberamos de la incertidumbre de poner culpas sobre los demás y nos ayuda a entender y asumir nuestro papel en la sociedad beligerante de dónde venimos y a la cual pertenecemos. Al final, el relato resultó siendo más mi visión sobre la guerra y sus combatientes que la historia de mi tío, por lo cual, la idea es mostrar que hay otros padecimientos en la guerra que aunque no sean directos son frecuentes y comunes.

La guerra no solo tiene víctimas en las regiones sino en las ciudades, donde no suenan las ametralladoras, la postura desde la cual se narra la película es a partir del punto de vista de alguien que ha sido afectado por el conflicto armado pero que no se reconoce como víctima, al ser consciente de la magnitud de los hechos y comprender que sin duda hay otras personas que han padecido de forma mucho más cruda la violencia de las confrontaciones armadas. Ésta es una historia contada desde las víctimas, que al final pretende narrar la vida de un victimario, es un intento por unir la memoria personal y colectiva y hacer de las imágenes en movimiento y los sonidos un vehículo de dichos recuerdos para resignificarlos y encontrar un eco en el espectador.

## Referencias

- Álvarez, Santiago. *Página oficial*. Recuperado de: <https://santiagoalvarez.org/santiago-alvarez/>
- Diccionario etimológico Castellano en línea. Recuperado en 27 de febrero de 2022, de:  
<http://etimologias.dechile.net/?ensayo>
- Fenoll, Vicente. (2018). *Animación, documental y memoria. La representación animada de la dictadura chilena*. Cuadernos.info, (43), 45-56. Llinás, Rodolfo (2001).
- García López, Sonia. (2019). *El documental de animación: un género audiovisual digital*. ZER - Revista de Estudios de Comunicación. 24. 129-145. 10.1387/zer.20396.
- Halbwachs, Maurice (1993). *La Memoria Colectiva*. España: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Kruger, Judith (2012). *A Behind The Scenes Look at the Animated Documentary Genre*. Focal Press.
- La Ferla, Jorge (2007). *Cine (y) Digital. Un estado de situación*. Editorial Manantial, Buenos Aires.
- Llinás, Rodolfo R. (2003). *El cerebro y el mito del yo (I of the Vortex)*. 2a ed. Colombia: Editorial Norma S.A.
- Lorca Sánchez, Juan Antonio (2017). *La construcción de la imagen en la pintura y el cine, una aproximación a Peter Greenaway*. Universidad Autónoma del Estado de México.
- Rivera, Ricardo (2011). *Cine en la era digital*. Universidad de Caldas, Colombia.
- Ruiz Vargas, José María (2004). *Claves de la memoria autobiográfica*. España: Facultad de Psicología. España: Universidad Autónoma de Madrid.
- Sánchez M, Mauricio, (Marzo 2000). *Inicios de la mirada documental*. Revista Tempo UAM. Recuperado el 20 Agosto de 2021 de:  
<http://www.uam.mx/difusion/revista/mar2000/sanchez.html#b>

- Sanchez, José María, *La Memoria: Conexiones Neuronales que Encierran Nuestro Pasado*. RBA Editores México.
- Sierek, Karl (2007). *La Forma Que Piensa. Tentativas en Torno al Cine-Ensayo*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Sontag, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Penguin Random House Grupo Editorial.
- Trilnick, C. (s. f.). *Nuevo Cine Latinoamericano* | IDIS. <https://proyectoidis.org/>. Recuperado 24 de mayo de 2021, de <https://proyectoidis.org/nuevo-cine-latinoamericano/>
- Weinberg, L. (2007). *Pensar el ensayo* (Reprint ed.). SIGLO XXI Editores.
- Weinrichter, A. (2007). *La Forma Que Piensa. Tentativas en Torno al Cine-Ensayo*. Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra.

## Exposición de la obra

Como parte del ejercicio de socialización de la película se realizó un preestreno con una proyección en el Cinematógrafo del Chopo, una reconocida sala de cine en la Ciudad de México.



Allí se presentó el cortometraje y pude conversar con algunos asistentes sobre el contenido de la película, entre otros temas hablamos del proceso de desarrollo de la historia, las complicaciones del rodaje, la vigencia de esta temática en la realidad latinoamericana y el fenómeno de las mafias en la cultura.



Lo satisfactorio de la proyección es ver un documento tangible de la experiencia y las historias que pasan en nuestra vida y que a través del audiovisual podemos recrear. Ahora junto con las productoras del cortometraje en Colombia empezaremos a proyectar el corto en varios festivales de cine documental así como en Bogotá, Cundinamarca y Casanare para socializar el proyecto y ver qué recepción tiene en las personas que me ayudaron a realizarlo tanto con su testimonio como técnicamente.



## BUSCANDO AL TÍO FOX

Dir. Julián Sacristán Blanco / Colombia - México / 2022 / 26 min



### FUNCIONES DISPONIBLES

Sala: Cinematógrafo del Chopo

ABRIL 23, 2022

Horario: 19:00 h

VER DETALLES