



Periodistas y cine en Colombia desde la creación audiovisual del acontecimiento¹

Carlos Alfonso López Lizarazo²

Recibido: 26 de octubre de 2015 / Aceptado: 27 de mayo de 2016

Resumen. Colombia asiste en la actualidad a un importante momento del conflicto armado interno: la paz o la continuidad de la guerra interna. En este contexto, el presente artículo habla de un país en el cual movimientos guerrilleros como FARC y ELN alimentan una de las paradojas más sustantivas en un conflicto doméstico que lleva más de 50 años de historia: el secuestro de periodistas para evidenciar, según ellos, el silencio de los medios informativos frente a situaciones de la confrontación armada. En este texto se reconstruye una ruta metodológica que adoptó la *investigación-creación* y la *dramaturgia del acontecimiento* para poner en la pantalla tal problemática, vivida especialmente por periodistas del periódico *El Colombiano* de la ciudad de Medellín en el año 2000.

Palabras clave: Periodismo; conflicto armado; creación audiovisual; cine e identidad.

[en] Journalists and Cinema in Colombia from the Audiovisual Creation of Events

Abstract. Colombia is undergoing an important moment in its internal armed conflict: The decision over whether to sign a peace agreement or to continue its internecine war. In this context, this article speaks about a country where guerrilla movements such as FARC and ELN feed a particularly substantial paradox in a 50-plus year old armed struggle: kidnapping journalists in order to, according to them, highlight the media's silence towards their armed confrontation. This text reconstructs a methodological route that adopted the *investigación-creación* (research-creation) and *dramaturgia del acontecimiento* (dramaturgy of the event) in order to take to the screen such a problematic situation, as lived by journalists from the Colombian newspaper *El Colombiano*, from the city of Medellín, in the year 2000.

Keywords: Journalism; armed conflict; audiovisual creation; identity and cinema.

Sumario. 1. Introducción. 2. Fuentes y metodología; 2.1. La teoría que ilumina el camino de creación; 2.2. La dramaturgia del acontecimiento. 3. Desarrollo; 3.1. Libertad informativa y cine: un relato inexistente en el cine colombiano; 3.2. Tensiones del oficio: algunas representaciones del ser periodista; 3.3. El Acontecimiento. El secuestro de dos periodistas en Antioquia; 3.4. Aprendizajes en torno al periodismo y el conflicto armado. 4. Conclusiones. 5. Referencias bibliográficas.

¹ Esta investigación reposa en el Banco de Proyectos de la Universidad de Medellín con el código 356

² Universidad de Medellín (Colombia)
E-mail: calopez@udem.edu.co

Cómo citar: López Lizarazo, Carlos Alfonso (2016): “Periodistas y cine en Colombia desde la creación audiovisual del acontecimiento”, en *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 22 (2), 793-808.

1. Introducción

La libertad informativa en Colombia presenta singulares expresiones. El presente artículo se asienta en el proceso de investigación-creación de la pieza audiovisual *Dos Caras*³, la cual recrea los días del cautiverio padecido por los periodistas Jaime Horacio Arango y Jesús Abad Colorado, del periódico *El Colombiano* de la ciudad de Medellín. Ellos fueron secuestrados por la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional –ELN– en zona oriental del Departamento de Antioquia. Con esta experiencia se desentraña una de las contradicciones que en términos de libertad informativa vive Colombia y por demás muchos países inmersos en conflictos raciales, religiosos, políticos: secuestrar periodistas para presionar la difusión de mensajes.

Dicho telefilm cuestiona la función del comunicador-periodista en un país como Colombia. Busca suscitar en el espectador un interés por el acontecimiento vivido pero con “distancia” sobre lo que ve y escucha. Una impresión de incertidumbre existencial y de inutilidad de esta guerra interna en Colombia que unos llaman “terrorista”, otros “civil”, y otros “de baja intensidad”, pero guerra afrontada por todos. La cual, de alguna manera, en el contexto de la sociedad-red, involucra en primer nivel a los países de la esfera iberoamericana a través de diversas expresiones y matices, debido a que “Todo lo que hacemos, la organización social y personal, es información y comunicación.” (Castells, 2000: 42)

Para abordar tal acontecimiento y su representación audiovisual, primero fue analizado cierto corpus fílmico colombiano y latinoamericano en el tratamiento y representación cinematográfica de la libertad de información. Luego el trabajo se encaminó a la representación de la realidad del ejercicio periodístico mediante la *dramaturgia del acontecimiento* y no la utilización de tal situación como pre-texto para crear una ficción. Así, en este texto se deconstruye el proceso que indagó sobre el contexto de vulneración a libertad de información en Colombia durante el período 1980- 2010, pero, principalmente, y es un propósito de este artículo, poner en alto relieve las perspectivas acerca del oficio periodístico, la vida de los periodistas, las empresas informativas.

En ese sentido, el proceso de investigación-creación posibilitó adentrarse en el ejercicio profesional de los individuos que asumen esta profesión y, desde la responsabilidad corporativa (Solano Santos, 2012: 613), comprender el papel que las casas periodísticas juegan en estos contextos de conflicto. La obra audiovisual sirvió para adentrarse en el escenario del *productor-emisor* de relatos vinculados con la memoria y la identidad no sólo de la nación sino de la misma profesión (Suárez Monsalve, 2008: 228-248.).

³ *Dos Caras* fue un medimetraje de ficción resultado del proyecto de investigación-creación *La creación audiovisual mediante la dramaturgia del acontecimiento para abordar la libertad de información en Colombia como contribución a la identidad cultural* auspiciada por la Universidad de Medellín.

2. Fuentes y metodología

2.1. La teoría que ilumina el camino de creación

Primero, señalar que es imposible asumir el proceso de investigación-creación nada más como un nivel de recolección de información y de transformación performática de los mismos. Sin una plataforma teórica que lo conduzca a niveles de mayor calado significativo es insostenible un acercamiento serio a un fenómeno y por supuesto su representación. La perspectiva teórica que orientó esta práctica de relacionamiento entre lo racional (investigación) y lo subjetivo (creativo) está facilitada por la fenomenología y la hermenéutica como guías. Así, el proceso de investigación-creación es definida por la corriente cualitativa, lo que determinó que en el ejercicio investigativo-creador los conceptos y guías teóricas podían ser tomadas, dejadas, retomadas, siempre en un *fluir* teórico que para nada significa poco rigor.

La fenomenología, principalmente desde la orientación que Husserl fue entendida como un “método” y un “modo de ver” las realidades asociadas al acontecimiento, recogiendo las aplicaciones que Merleau-Ponty hace para temas de comunicación (Botelho, 2008: 68-83). Con esto se estableció el diseño de matrices de análisis y de rutas para orientar la búsqueda de la información y potenciar el pensamiento crítico sobre el acontecimiento. Ciertamente, fue puesto “en paréntesis” el acontecimiento, esto es, la “suspensión del mundo natural”. Se abordó metodológicamente y con rigor aquello de no presuponer nada y explorar escuetamente lo dado. Fue hecho así para lograr del acontecimiento el entorno real/histórico y determinar la mirada artística posterior.

La aplicación de la hermenéutica fue entendida y trabajada como aquella postura teórica y práctica que permite la interpretación con sistema (González, 2006: 43-57). El ejercicio hermenéutico permitió establecer un acercamiento al nivel de conciencia histórica que el acontecimiento expresa pero que obviamente no es evidente, sino que debe ser esclarecido. Fue la guía para desentrañar de, por ejemplo, los propios textos periodísticos que sirvieron de fuente, qué sucedió y por qué surgió tal acontecimiento. Luego, lograr una adecuada “traducción” de los datos suministrados por la vida y llevarlos a los signos lingüísticos e iconográficos que componen los nuevos textos: el guion y la película final. Es decir, esta orientación teórica iluminó a cada momento la dramaturgia en la obra audiovisual; dramaturgia entendida como el conjunto de lenguajes que componen la pieza audiovisual. Significa que la dramaturgia vincula, armoniza, los diversos textos que componen la obra: el texto literario, el texto gestual, texto lumínico, texto sonoro. Es un “tejido” de las acciones expresadas visual y sonoramente, definidas, por los “datos” que el acontecimiento reportó.

2.2. La dramaturgia del acontecimiento

Vale señalar que para este proyecto el “acontecimiento” fue caracterizado con Rodrigo Alsina (1989: 82), como un suceso reportado por la historia o por la

actualidad que ocurrió u ocurre en el mundo real⁴. Con ella se busca un acontecimiento y se trata de ser coherente con él⁵. De conformidad con lo anterior, encontramos que lo dramatizable serían acontecimientos, procesos o problemáticas. A diferencia de otros procesos de creación audiovisuales no se trata de hacer una obra con el acontecimiento como pre-texto, sino de, a partir de las coordenadas que reporta el acontecimiento indagado, en este caso el secuestro de los dos periodistas, generar su poetización.

Con Rodrigo Alsina (1989: 85) se estableció que, ciertamente, el acontecimiento está definido por una acción y un suceder, pero éste se amplifica por la “trascendencia social” que no está dada por la envergadura y alcances de lo sucedido y sus protagonistas, tal como lo requiere la historiografía, sino por su publicidad, de donde se concluye que si el público no recibe información sobre el mismo no se puede catalogar como de trascendencia social. Con tal línea conceptual fueron consultadas bases de datos publicadas por la Fundación Guillermo Cano y la Fundación para la Libertad de Prensa – FLIP –, y de acuerdo con lo anterior, se estableció en el período 1986 a 2006, 299 casos donde fue vulnerada la libertad informativa.

3. Desarrollo

3.1. Libertad informativa y cine: un relato inexistente en el cine colombiano

Colombia vive la ausencia de un verdadero relato nacional que permita a las regiones y su diversidad entretener sus memorias. Ciertamente se define como un problema de interacciones sociales. La indagación se centró en la historia reciente, de los últimos 20 años (1986-2006). Por supuesto que el proyecto podía implicarse con períodos como la Colonia (1550 y 1810), la Independencia (1810-1824), la Guerra de los Mil Días (1899-1902) o la llamada Violencia (1948-1957). Períodos que comportan ciertos rasgos afines en materia de libertad informativa, pero implicaban obligatoriamente la comprensión de las circunstancias socio-históricas que harían sumamente dispendioso y complejo el trabajo.

Entonces, con este constreñimiento temporal, la mirada se posa inicialmente sobre lo ya realizado en nuestro país en materia de ficción para conocer cómo ha sido abordado tan complejo y dramático fenómeno. Así las cosas, y con la pregunta ¿qué películas de ficción, de largometraje, han desarrollado el tema de libertad de prensa en Colombia? se abordó el análisis del catálogo Largometrajes Colombianos en Cine y Video 1915-2006 (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2006) y

⁴ Otras caracterizaciones sobre Acontecimiento se han elaborado desde la filosofía, la ciencia política, la sociología y la historia. Por ejemplo el sociólogo Marzouk El-Ouariachi, indica que: “Es él [el acontecimiento] quien hace hablar a la sociedad y hace revelar su dimensión oculta. El acontecimiento en sí no existe más que como accidente o catástrofe: está a menudo desprovisto de un sentido común. Sin embargo, las fuerzas sociales no dejan de intervenir para darle el (o los) sentidos que corresponden a sus intereses inmediatos o lejanos.” Ampliar en *Acontecimiento*, en línea: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/A/acontecimiento.pdf>

⁵ El dramaturgo Víctor Viviescas en las conferencias adelantadas en la Especialización en Dramaturgia de la Universidad de Antioquia, en 2000, precisa su alcance poético y por supuesto informativo, en tanto que comunicación de un acontecimiento real.

se dialogó con los críticos de cine Oswaldo Osorio y César Montoya de la ciudad de Medellín. Se estableció la existencia de 500 películas producidas en todo este tiempo, donde se incluyen documentales y ficción, en celuloide en 35 mm y 16 mm, y vídeo de largometraje. Fue dejado a un lado el período silente que comprende 1915-1937, del cual su más elocuente y único título en materia de libertad informativa y periodismo es la película *Garras de Oro* (1926), dirección de P.P. Jambrina⁶. Se miró entonces un período que comprende los años 1938-2006 por considerarlo el período sonoro. El cine o las películas en el área de la ficción sobre la libertad de prensa en Colombia, es inexistente.

Luego de estas consultas y la ausencia de títulos y argumentos que se ocuparan en Colombia de esta realidad como tal, provocó una reformulación a la pregunta sobre películas que trataran la libertad de prensa como tal. Ciertamente se encontraron relatos elocuentes y clásicos como *Escuela de Periodismo* (1956), de Jesús Pascual; *Corazón de papel* (1982), de Roberto Bodegas; *Todos los hombres del presidente* (1976), de Alan J. Pakula; *Buenas noches y buena suerte* (2005), de George Clooney, para señalar algunos ejemplos de cinematografías como la española y estadounidense que desde hace décadas abordan tales problemáticas.

Con esta inquietud se analizó, en la producción latinoamericana del período 1986 a 2006 y apareció el filme peruano *Tinta Roja* (2000). Este filme fue analizado en detalle, pues se apreció su cercanía espacio-temporal entre ciudades como Lima, Bogotá y Medellín y en ellas la experiencia periodística y los periodistas como protagonistas. Esta película es una coproducción peruano-española dirigida por Francisco Lombardi y producida por José Enrique Crousillat. *Tinta Roja* está basada en la novela homónima de Alberto Fuguet. Trata sobre Alfonso un joven universitario peruano que quiere ser escritor más que nada. Consigue trabajo como practicante en el periódico sensacionalista *El Clamor*. Él quiere ser un reportero de entretenimiento, pero le asignan a la sección de policiales. En esta sección tiene que trabajar con el veterano reportero Faúndez⁷.

Con el vacío fílmico encontrado en el panorama colombiano, se reorientó la pregunta hacia la presencia en las películas con por lo menos un personaje periodista. Aquí, el catálogo y experiencia de los críticos, reportó que en este mismo período fueron producidas sólo 8 películas de largometraje de un total de 446. De las cuales 6 tienen explícito en la sinopsis al personaje periodista y en ninguna como el protagonista. Ellas son: *Tierra Amarga* (1965), dirigida por Roberto Ochoa y guion de Manuel Zapata Olivella; *Kapax del Amazonas* (1982), guion y dirección de Miguel Ángel Rincón; *Todo está oscuro* (1998), dirigida por Ana Díaz y guion de Ana Díaz, Carlos Pérez, Bernardo Belzunegui y Ángel Amigo; *Perder es cuestión de método* (2004), dirección de Sergio Cabrera y guion de Jorge Goldenberg, un argumento basado en la novela homónima de Santiago Gamboa; *La historia del Baúl Rosado* (2005), guion y dirección de Libia Stella

⁶ *Garras de Oro*, ficha de producción: Cali Films, Cali 1926. 35 mm. Blanco y negro. Dirección: P.P. Jambrina. Cámara: Arnaldo Ricotti y Arrigo Cinotti.

⁷ *Tinta Roja* fue publicada en 1996 por la editorial Alfabuara. Un dato relevante en la medida en que el universo ficcional es posiblemente confeccionado a dos manos: Fuguet-Lombardi. Pero, para este análisis, indicaremos que todo lo que expresa el filme en estudio, fue decisión del director de cine y no del escritor. Es una disposición eminentemente metodológica. Mayor información en línea: Ficha técnica y comentarios sobre *Tinta Roja*<<http://www.terra.com/especiales/miamifilmfestival/criticatintaroja.html>>

Gómez Díaz; *Juana Tenía el pelo de oro* (2005), guion y dirección de Luis Fernando “Pacho” Botía.

Los otros dos filmes no informan sobre la presencia del personaje periodista y su existencia en la trama nada más revela un arquetipo del ser periodista, ellas son: *Cóndores no entierran todos los días* (1984) dirección Francisco Norden, guion de Francisco Norden, Dunav Kuzmanich, Antonio Montaña y Carlos José Reyes, argumento basado en la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazábal; *La estrategia del caracol* (1993) dirección de Sergio Cabrera con guion de Humberto Dorado, Jorge Goldemberg y Frank Ramírez, un argumento basado en el guion original de Ramón Jimeno Santoyo y Sergio Cabrera.

3.2. Tensiones del oficio: algunas representaciones del ser periodista

De estas películas colombianas llama la atención *La historia del Baúl Rosado* (2005) de Libia Stella Gómez, pues su historia gira ciento por ciento alrededor de un caso de corrupción policíaca y mediática en la década de los 40 en Bogotá. La trama se estructura sobre la actividad investigativa del detective Mariano Corzo, pero su labor se mezcla con la actividad del periodista Hipólito Mosquera que cubre hechos policiales. Un periodista que tiene acceso a información privilegiada y puede comunicarla por el periódico *La Verdad*, sin establecer criterios de integridad éticos conforme su investidura. La película, permite alejarse de lo cautivante del misterio del cadáver de una niña encontrado en un baúl en la estación central de trenes de Bogotá, y relatar cómo se expresa la vivencia de periodistas y medios informativos para poner el acento en las relaciones que se establecen entre los entes investigativos como la Policía, la Fiscalía, y la prensa. En este sentido tal filme se conecta con la película peruana *Tinta Roja*.

Ambas películas buscan poner en la escena un sentido popular e idiosincrático de la vida en estos países. Guardando la distancia entre los períodos históricos que dan base a los relatos, las películas presentan estos países en procesos de modernización, ajustando las relaciones entre campo y ciudad, atados con la naciente sociedad del consumo y por este vínculo a la sociedad capitalista contemporánea con su natural desigualdad social. Con Ferro (2000: 191-198) más allá de los méritos cinematográficos de estas películas, su aportación en tanto *documento filmico* permiten re-mirar el contexto socio-histórico del que hacen parte; en esa medida, reflejan, también, unas sociedades donde los medios de comunicación, especialmente periodísticos, tienen importante presencia, y en la cual es posible que prospere la prensa sensacionalista por estar instalada en una relación de oferta y demanda, en la cual la competencia noticiosa está ligada con el libre mercado y es imposible preocuparse por un asunto en apariencia impertinente y banal como la sensibilidad del receptor. Verbigracia, el diálogo entre el Jefe de Redacción de *La Verdad* y el periodista Hipólito Mosquera en la sala de redacción de periódico:

- Jefe de Redacción (JR): ¿A qué horas va a terminar?
- Hipólito: Estoy para poner el punto final.
- JR: Está como extensa, ¿no? Creo que va mejor en interiores...
- Hipólito: ¿Interiores? ¡Pero si todos los periódicos le están dando la primera plana!

- JR: Pues trate, periodista.
- H: ¡A las 4 termino!
- JR: Eso espero... Ah, estaba por preguntarle: ¿Es rosado? Por ningún otro medio he sabido que el baúl sea de ese color.
- H: Una fuente de alta fidelidad me lo dijo. Además creo que le pone un poco de condimento al asunto.
- JR: ¿Condimento o invención? Lo conozco periodista...lo conozco. (*La historia del baúl rosado* [Película], 2005, minuto: 0:15:10).

Sin considerar las películas como piezas vinculadas con el cine histórico en estricto sentido⁸, sí es evidente que el paso del tiempo en la recepción le da otro cariz a las películas y la visualización de los fenómenos que ellas quieren señalar. *La historia del Baúl Rosado* y *Tinta Roja* aportan elementos sustantivos para reflexionar y precisar sobre qué conciencia social e histórica de nuestros países tenemos, en tanto que películas de la órbita iberoamericana. Debido a que es visible su preocupación por la ética que atañe a los oficios de quienes protagonizan tales filmes, especialmente, los periodistas, en esa medida son películas que permiten hacer distinciones importantes acerca del oficio y el papel de los periodistas en nuestras sociedades, las cuales viven de cierta manera en permanente estado de conflicto y catástrofe comprometiendo a los medios, en estos dos casos la prensa escrita, a asumir posiciones claras frente a su responsabilidad social (Solano Santos, 2012: 619). En esta dirección es que se entiende la postura del propietario del diario *La Verdad*, al cambiar a su Jefe de Redacción:

- Propietario: No es nada personal, mi querido amigo, el periodista Mosquera ha puesto a leer a todos los bogotanos el periódico, nunca habíamos tenido las ventas tan altas, incluso se ha ampliado la distribución hacia las afueras de Bogotá. ¡El periódico se vende! ¡Las ventas son las ventas! Si no vendes no existes, lo siento.
- JR: Significa que está de acuerdo con los métodos que él utiliza. Con el estilo morboso de su crónica.
- Propietario: Usted se lo permitió durante años, ¿qué reclamos me viene a hacer ahora? Como sea, eso es lo que vende. Qué le vamos a hacer ¿ah? (*La historia del baúl rosado* [Película], 2005, minuto: 0:38:42).

El contexto que tienen ambos periódicos en tanto que diarios ubicados en sociedades democráticas reclama la libertad pero con responsabilidad social. Es decir, estos diarios son la expresión de una sociedad que cree en *la felicidad* y *el bienestar* del individuo como meta principal, desde una clara óptica liberal. Pero, atención, a diferencia de la primera teoría libertaria donde el individuo tiene total libertad para expresar sus ideas, en el contexto de la responsabilidad social, el individuo goza del mismo privilegio pero con deberes concretos frente a su

⁸ José María Caparrós (1997), sobre cine histórico señala que: “Una película histórica sirve para aproximarse al acontecimiento, a los personajes, a los problemas que constituyen su argumento. Esta aproximación será naturalmente más o menos acertada en función de la seriedad, del respeto histórico, de la veracidad en suma, con que se haya realizado el film” (p 9). Con esto los filmes objeto de este análisis se pueden catalogar en lo que el autor caracteriza como ficción histórica, pues evocan un pasaje de la Historia en el cual su enfoque histórico es poco riguroso, más cercano a la leyenda o el relato novelado.

pensamiento y conciencia⁹. Buscar el equilibrio entre la libertad de expresión y los derechos privados de los demás y los intereses sociales vitales, es el propósito central. En esta tensión es que los periódicos *La Verdad* y *El Clamor* se mueven. Económicamente se ofertan como diarios masivos y populares, porque consideran que su mercado está en el gran público, lo que redundará en temas y tratamientos propios de ese *mercado meta*. Por ejemplo, Faúndez en *El Clamor* revisa un texto de su pupilo Alfonso, le dice:

- Mal. Una mierda. A lo universitario que hace sus tareas.
- Pero responde a las preguntas básicas... – dice Alfonso seriamente contrariado –
- Faúndez mira con detenimiento la pantalla del ordenador, resalta todo el texto y lo elimina.
- ¿Por qué lo borró? – dice Alfonso –. Faúndez se quita los anteojos y lo mira con vehemencia.
- ¿Cuántas veces te tengo que decir las cosas? Quiero algo más que el qué, el quién, el cómo y no sé qué chucha más...quiero que el lector se meta, se identifique...piense que esto le pudo pasar a él...Todos los días se muere alguien, eso no es novedad; tienes que hacer que ese muerto, parezca el primero. Y para eso tienes que encontrar un ángulo diferente, personal...
- Pero usted quiere una historia, yo estoy reportando un hecho, son cosas diferentes, ¿no?-
- Y quién carajos te dijo que reportes un hecho, ¿ah? ¡Claro, que quiero que cuentes una historia, güevón! Esto también es literatura. Barata, sub-literatura si quieres, pero literatura al fin y al cabo. Levántate voy a meterle la mano a esto –. (*Tinta Roja* [Película], 2000, minuto: 21:18).

Aquí hay un indicio de que el problema de la responsabilidad social no es un asunto de postulados y por supuesto de discusiones nada más en la alta dirección, por ejemplo entre gerentes con directores y jefes de redacción. Tiene maneras concretas de expresión en la vida cotidiana de los periodistas. Los periódicos de estas dos películas, políticamente buscan al hombre común y corriente para hacerlo partícipe del acontecer de su localidad, pues a eso tienen derecho como ciudadano, lo que demuestra que *La Verdad* y *El Clamor* no son ajenos a la consideración libertaria de un individuo con derecho a la información, al control sobre el gobierno, a la capacitación para el auto-gobierno. Pero *La Verdad* y *El Clamor* son medios de comunicación que le hace juego a ese liberalismo *laissez-faire* que cree que la libertad del individuo a través de la libertad de la empresa, que se considera el “cuarto poder”, cierto es, que estos relatos cinematográficos presentan las figuras de periodistas proclives a singulares maneras de entender esto y especialmente a considerar que en la corruptela de las relaciones gremiales, institucionales,

⁹ Una herramienta teórica importante para establecer el horizonte mediático de *La historia del Baúl Rosado* y *Tinta Roja*, fue el de la de las *teorías normativas de la prensa* (Fred Siebert y Theodore Peterson). Si bien su estudio data de 1956, no obstante, metodológicamente, contribuyen como punto de apoyo para emprender la comprensión de lo que sucede con los periódicos *La Verdad* y *El Clamor*, su praxis y la sociedad de la que hace parte. Para estos autores, la prensa y los medios de comunicación, toman siempre la forma de las estructuras sociales y políticas en las que actúan. En esa medida, estos periódicos entendidos como empresas periodísticas reflejan el sistema de control social por cuyo intermedio se ajustan las relaciones de individuos e instituciones.

personales, están las llaves para lograr el éxito individual más allá de postulados éticos¹⁰.

Ahora bien, estas consideraciones que arrojaron los textos fílmicos posibilitó un camino comprensivo, desde la ficción cinematográfica, del papel de los diarios *La Verdad* y *El Clamor* en países como los nuestros, y asumir así, con cierta circunspección, la experiencia humana de los periodistas involucrados en el secuestro objeto de su puesta en pantalla, y por supuesto el papel asumido por su casa periodística, el periódico *El Colombiano*, e intentar entender por qué el día de su liberación ningún representante o periodista del periódico, se presentó.

3.3. El Acontecimiento. El secuestro de dos periodistas en Antioquia

En estos veinte años se pudo observar cómo los medios de comunicación colombianos, fueron vitales en este nuevo proceso de globalización económica y cultural. Las exigencias de la economía hicieron que fuera determinante la inclusión del medio en ella, no como aparato para la circulación de ideas y la difusión libre de información, sino que actuara como empresa productiva regulada por las leyes del mercado (Rey, 2006:19-35). Con esto, en los medios periodístico colombianos la información pasó a ser un producto. Las piezas informativas como la noticia, la crónica, el reportaje, en todos los medios se presentaron, adicionales a la importancia informativa, como productos en vitrina, como espectáculo, para captar audiencias y patrocinadores. Es una experiencia que lleva a poner en jaque la libertad informativa, pues los medios y los periodistas estarían condicionados y determinados por esta nueva operaciones. De cierto modo lo había señalado Guillermo Cano Isaza en 1984, cuando manifestaba su inquietud frente a las manipulaciones que pueden ser objeto los periodistas:

Pero no son sólo los guerrilleros los que manipulan a los periodistas y a la prensa. Existe, todos lo sabemos, la manipulación oficial y de los grupos económicos. Las tres igualmente nocivas. La oficial, mediante los halagos y peor aún mediante las presiones y hasta con las amenazas y las sanciones. Los gremios, finalmente, quieren una prensa a su servicio, incondicional y abyecta. Los periodistas parecen peleles. O pilotos navegando en un mar minado por los inermes enfrentados y con brújulas amañadas que impiden fijar una ruta firme¹¹ (Guillermo Cano Isaza, 1984).

Con este derrotero conceptual y crítico frente a la experiencia periodística del período elegido, se miró con detalle qué datos arrojaba esta realidad. Allí se encontró el reporte grueso y detallado de las fundaciones: Fundación Guillermo Cano y la Fundación para la Libertad de Prensa – FLIP –. En este informe aparece el caso de los periodistas Jaime Horacio Arango y Jesús Abad Colorado. ¿Pero, qué llamó la atención para que fuera seleccionado como el posible acontecimiento que

¹⁰ Requejo Alemán (2007), elige la perspectiva del reportero para pensar cómo y de qué manera el periodismo de investigación, el nuevo periodismo, el periodismo de precisión, el periodismo de servicio, el periodismo de anticipación, el periodismo cívico, el periodismo de soluciones y el periodismo participativo, han aportado a su ejercicio profesional. Se puede ampliar *El reportero a la luz de las nuevas corrientes de revitalización periodística*. Anagramas: rumbos y sentidos de la comunicación, Vol. 5, núm. 10, pp. 91- 110.

¹¹ En: *1986-2006: Apuntes a dos décadas de periodismo bajo presión*, p. 59.

sería objeto del proceso creativo posterior? Básicamente, entre varios criterios definidos para abordar la base de datos, nos detenemos en este texto, en el nivel de información desplegada en los medios, para lograr lo que Rodrigo Alsina llama la “trascendencia social” dada por la publicación del acontecimiento. Así, fue diseñada una matriz de análisis de la información que entregaba la base de datos con preguntas que orientaban los criterios establecidos, por ejemplo: ¿El acontecimiento ha sido publicado en medios? ¿Qué efectos tuvo? ¿El acontecimiento se refiera a un tema político?

Con esto, el acontecimiento se presentó a escasos 50 minutos de Medellín. Frente a la publicación, se revisó la información desplegada por los medios masivos desde el jueves 5 hasta el lunes 9 de octubre de 2002, en los periódicos nacionales *El Tiempo*, *El Espectador*; en los regionales *El Mundo* y *El Colombiano*.

Documentos de archivo que no sólo arrojaron información sobre el acontecimiento, sino que permitieron establecer su trascendencia. Esta revisión documental en periódicos de la época sirvió para instituir información útil y abordar el contexto espacio-temporal en que se dio. Hay que resaltar, en la perspectiva de la recuperación de la memoria, que los medios radiales y televisivos también fueron consultados y el almacenaje de cierta información tiene un promedio máximo de 2 años. Claro está, hay acontecimientos que ciertamente en virtud de la “trascendencia social” del acontecimiento se conservan con más cuidado. Evidentemente son esos acontecimientos que la historiografía determina en su relato como “lo debido” para conservar una cierta idea de memoria e identidad. Del caso de estos dos periodistas no quedaban registros radiofónicos ni televisivos, de tal manera que la prensa escrita, en papel, se configuró en principal fuente de memoria de esos acontecimientos podríamos decir de menor intensidad.

Se procedió al diseño de una matriz de análisis del acontecimiento que íbamos alimentando con los datos que llegaban. De igual forma los testimonios orales fueron tomados y analizados empleando técnicas de recolección de información aplicadas en procesos de investigación cualitativa. Técnicas empleadas fundamentalmente en la construcción de Historia de Vida (Aceves, 1998: 235). Lo que dio un mayor rigor al manejo de la información y por supuesto en el proceso de análisis, pues fue considerado un sistema que daba un enfoque a la información por recoger y luego una orientación de destino. Lo que daba y definía el rigor en la captura y manejo de la información con la intención de que el acto de creación estuviera lo mejor documentado posible.

Es importante resaltar que el trabajo dramático propuesto está determinado por la noción de ficción. Allí, entonces, un concepto sustancial aparece, el de Trama (Ricoeur, 2001:197-210). La trama nos sirvió como concepto que vincula a la historia y la ficción y opera en ambas de igual forma, pues en ella es donde se evidencia la acción de los personajes y el contexto donde se desenvuelven en el tiempo, y por supuesto, robustece para el espectador-historiador, el sentido de los acontecimientos. Debido a esta consideración conceptual, la recolección de datos también se orientó hacia otros sucesos reportados por los entrevistados y por los archivos. Se recabó información relacionada con el ámbito político, social, deportivo, artístico, que tuviera algún vínculo con lo vivido por los personajes, que

tuviera que ver con su mundo y el contexto social de los tres días en que se produjo el cautiverio.

Asuntos tales como el asesinato de alcaldes durante ese período que dejó un saldo fatal de 18 burgomaestres, ultimados por FARC, ELN y Autodefensas; el partido de fútbol de Colombia vs. Paraguay con triunfo de este último por 2 goles a cero en las clasificatorias para el mundial Corea-Japón; el cierre de algunas salas de cine en Medellín, 3 de ellas; el lanzamiento público por parte del Ministerio del Interior, con el decreto 1592, de la creación de un programa especial para proteger a los periodistas que se difundió justo ese mismo fin de semana del secuestro, pues se basaba en que desde 1980 a 1999 fueron asesinados 92 periodistas por razones de oficio en Colombia; así como otros asuntos que permitieron crear un contexto necesario para comprender el acontecimiento y nutrir la trama con aspectos sustanciales.

De esta manera, el mundo de la vida se ofreció como una coordenada que presenta dos bifurcaciones: la actualidad y la historia. En donde la actualidad estuvo signada por la identificación de sucesos reportados. Y la historia, fundada en el señalamiento de problemáticas en perspectiva.

3.4. Aprendizajes en torno al periodismo y el conflicto armado

Con la información recabada se lanzó una primera hipótesis argumental, la cual se expresa en el guion literario. Esto significa la creación de un mundo que se comparte al espectador y da cuenta de lo sucedido el 6,7 y 8 de octubre de 2000. Aunque suene redundante, lo que el espectador ve en el telefilme *Dos Caras* es una nueva/otra realidad. Pues todo lo que él verá en la pantalla ha ocurrido, es verdad, y los datos lo confirman, pero no se expresa tal como la vida es o fue. De lo que se trata con la dramaturgia del acontecimiento, es que el “dato”, orienta y determina el proceso de imaginación. Desde una premisa de orden narratológico digamos que la vida es, y el relato tiene un orden, una finitud y un narrador. Para *Dos Caras*, se determinó en el proceso de documentación, que el punto de vista que ofrecía el personaje Jaime Horacio era una postura adecuada para desarrollar el relato. Pues su falta de experiencia contra la veteranía de Jesús Abad en temas de “orden público”, sus circunstancias personales, como el hecho de padecer epilepsia desde muy niño y estar sometido al consumo de un medicamento esencial como el fenobarbital para mantener su estabilidad, y las condiciones profesionales de joven neófito en el oficio para cubrir orden público pues al momento se dedicaba a temas de cultura y farándula, ofrecieron una posibilidad más dramática al momento de presentar el acontecimiento.

En esa medida fue el relato de Jaime Horacio el que sirvió como eje narrativo, y sobre la narración de éste se fue construyendo la trama. Una trama compuesto por las experiencias de Jesús Abad, de los otros personajes que también fueron retenidos ese día y de quienes oficiaron como garantes para la posterior liberación especialmente Jaime Jaramillo Panesso, presidente de la Comisión de Paz de Antioquia, y por supuesto a partir de la información recabada en la búsqueda.

La investigación reportó que los periodistas ya habían hecho su trabajo periodístico sobre la situación en la zona de conflicto. Un bloqueo del ELN a la

región del cercano oriente de Medellín¹²; decidieron almorzar pues el ambiente estaba calmado según reportes de la IV Brigada del Ejército colombiano que ya patrullaba profusamente la vía principal que conecta esta capital de región con Bogotá. Una vez se desplazaban de regreso a Medellín, en el Peaje de Guarne, que durante todo el transcurso de su vieja no informo de acciones sospechosas, se encuentran súbitamente con la toma de la guerrilla a las instalaciones. Tal vez el tiempo que se tomaron en el almuerzo fue el tiempo que necesitaron para evitar lo vivido posteriormente.

INT/EXT. CAMPERO /PEAJE SANTUARIO. DIA

[...] CHUCHO [Jesús Abad Colorado]:

¡Ponete el chaleco!

Jaime [Jaime Horacio Arango] de inmediato acata la idea.

FABIO [Conductor del periódico *El Colombiano*]:

¿Nos devolvemos?

De pronto, un par de hombres armados se aparecen a lado y lado del campero. Desde atrás de Jaime se aprecia el arribo de los hombres. El que va por el lado de Chucho súbitamente levanta un fusil y apunta hacia el campero. El hombre que se acerca por el lado de Fabio, el JEFE ESCUADRA, 25-30 años, tiene una pistola desenfundada. Jaime está pasmado.

JEFE ESCUADRA:

Buenas tardes, señores. ¿Qué los trae por aquí?

Jaime mira y agacha la mirada. No se le ocurre decir nada.

CHUCHO:

Buenas tardes, hombre. Somos periodistas.

JEFE ESCUADRA:

¿Periodistas? ¿De qué medio?

CHUCHO:

El Colombiano. Vamos p' a Medellín...

JEFE ESCUADRA:

¿Tienen algún carné? ¿Y ese milagro que los vemos por estos lados?

Chucho y Jaime le entregan a Fabio el carné y este al Jefe.

CHUCHO:

Pues, hombre, vinimos a reportar cómo están las cosas...Y ya vamos cogidos de tiempo para el cierre de la edición...

JEFE ESCUADRA:

¿Cómo están las cosas? Pues vueltas mierda, ¿acaso no ve? ¡Qué van a saber, si ustedes hace rato no informan lo que pasa en este país!

El Jefe se retira y deja a Chucho con la palabra en la boca. Desde el interior del carro se ve que habla por radioteléfono. Mientras tanto, en el interior los tres hombres solo se miran. Jaime ve que el Jefe Escuadra hace unas indicaciones y otro hombre armado se acerca corriendo. El Jefe se acerca al campero, les devuelve los documentos, al tiempo que habla:

JEFE ESCUADRA:

¡Vengan con nosotros! ¡Y rápido que todo esto lo vamos a volar!¹³

¹² La zona del oriente referida está a una hora y media de la ciudad de Medellín.

¹³ En: *Creación Audiovisual del Acontecimiento*, p.75-76.

En cierto sentido el proceso de creación es cercano a lo que establece (Seger, 1995: 59-85) frente a la existencia de una trama central y otras secundarias. Para este caso fue el contacto de Jaime Horacio con Jesús Abad, el Comisionado de Paz de Antioquia, los guerrilleros y sus jefes, los trabajadores del Peaje. La investigación dejó claro que, con este pasaje que ilustra el guion, para el período no todos los periodistas se “dejaban secuestrar” para lograr alto *rating* o porque de alguna manera comulgaban con las ideas de movimientos armados. Idea que empezó a cuajar en la opinión pública local, pues, en el fondo asumía, al igual que *El Clamor* y *La Verdad*, los periódicos de la ficción, que los medios están inmersos en mercados informacionales y estos condicionan estructuras y sentidos de sus mensajes.

El siguiente fragmento ilustra, de acuerdo con el testimonio de Jaime Horacio y el cruce con el testimonio de Jesús Abad, que el trabajo de escritura está en una tensión constante por el relacionamiento entre lo real y lo ficticio. Así, fue posible hacer visible posiciones políticas, éticas, frente al oficio, el momento histórico, etc. Ya que, de este relacionamiento se establecen los órdenes estructurales de la obra: el sensorial, el temático, lo dramático, y lo narrativo (López Lizarazo, 2015: 47). En este caso, la incertidumbre y el autoreconocimiento por parte de los periodistas de ser objeto de una disputa política, pues a ese nivel de ignominia se lleva al ser humano y por supuesto el rol social que en términos de profesión significa.

EXT. PARAJE CARRETERA VECINAL – CASITA DE CAMINO. DIA.

Chucho vuelve al presente porque le están ofreciendo una taza de chocolate. Un anciano le acaba de entregar la bebida y luego va a donde Jaime y a él también le da. Chucho sorbe. Jaime se acerca.

JAIME:

¿Otra vez nos dejaron esperando?

Chucho solo hace una mueca de tedio sobre todo lo que pasa.

CHUCHO:

No hermano, es que todavía tengo piedra... ¡Qué!, uno no vale sino porque es periodista, pero en qué termina eso...en un papel tirado en un rincón...

JAIME:

Calmao, Chucho... ya va a terminar todo esto... yo no creo que se quieran quedar con nosotros, ¿con lo caro que salimos...? y si no vea...

Jaime muestra la bolsa de pastillas¹⁴.

CHUCHO:

Hermanito, duele sentirse mercancía en un proceso...el que sea: de paz de guerra, el que sea...

En ese momento llega el mismo campero en el que se los llevaron del peaje¹⁵.

El día y momento de la liberación la casa periodística comprometida con estos periodistas no se presentó. La investigación permitió establecer que fueron diversos medios a cubrirla no sólo por ser personas secuestradas, sino colegas cautivos. Esto marca de manera áspera las relaciones entre periodistas y entidad informativa, pues en el fondo lo que existe entre estos es una llana relación contractual. Finalmente,

¹⁴ La guerrilla suministra el fenobarbital a Jaime Horacio posterior a su ataque. El suministrado es excesivo en cantidad, con lo cual los periodistas infieren que han quedado muchos pacientes sin su futuro medicamento.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 98.

aunque es probable que no sea compartido el papel asumido por la casa periodística, se comprende su actuación por la situación misma de disputa y negociación.

INT/EXT. CAMPERO GUERRILLA / ESTADERO. (Atardecer)

Desde el interior del campero se observa que llegan cerca a un estadero. La mujer indica que se detengan detrás de un campero. Se acerca por un costado. Jefe Escuadra y Jaime Jaramillo Panesso¹⁶, 50. La mujer desciende. Los dos periodistas descienden y son abrazados por el Comisionado. Se observan que dialogan. A continuación se aprecia que Jefe Escuadra levanta un brazo y llega un grupo de cinco periodistas que los saludan, los abrazan. Se aprecian logos en chalecos, RCN TV, TELEANTIOQUIA NOTICIAS, cámaras, grabadoras. Se aprecia, desde el interior del campero, que Panesso da unas indicaciones y Jefe Escuadra da algunas órdenes. Todos se dispersan. Los dos periodistas regresan al campero guerrillero. Se acomodan. Jaime y Chucho se ven pensativos.

JAIME:

No vino nadie del periódico... ¿cierto?

Chucho lo mira y aprueba en silencio. Cada uno se sumerge en sus pensamientos¹⁷.

Y más adelante,

EXT. FACHADA ESCUELITA. NOCHE.

(Esta escena lleva música todo el tiempo) Jaime observa a todos los periodistas, uno a uno. Esta aturrido. Ve sobre un pupitre, varias grabadoras. Timoleón llega a este y empieza a hablar. Entonces Jaime que tiene a Eduardo Bermúdez¹⁸ a su lado, le pide papel. Él le facilita, de entre el chaleco, una libreta de apuntes. Jaime toma nota. Timoleón saca un papel y lee un comunicado¹⁹.

Ciertamente, la responsabilidad social del periodista está en cubrir y garantizar la información. Informar objetivamente lo sucedido, certificar una perspectiva conforme el acontecimiento que se reporta en función de un sistema de ideas, valores y creencias que no sólo condicionan la casa informativa sino, por supuesto, la sociedad de la que se hace parte (SOLANO SANTOS, 2012:613). Ahora bien, ¿cómo entender todo esto cuando el propio periodista cautivo es quien debe cubrir su liberación?

4. Conclusiones

El proceso de reconstrucción histórica, de la mano de la investigación-creación, ha trascendido lo que en su momento sobre el acontecimiento fue reportado con su titular inicial: “Nuevo Golpe al Periodismo”²⁰. Más allá del reporte sobre el

¹⁶ Presidente de la *Comisión Facilitadora de Paz de Antioquia*, la cual nace en el año 1995, mediante sanción gubernamental del entonces gobernador de Antioquia, Álvaro Uribe Vélez. Con el propósito principal, en ese momento, de ser mediadora en el conflicto que viven paramilitares y guerrilleros en la región norte de Urabá, Antioquia. Ver, Periódico El Tiempo, en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-315132>

¹⁷ *Ibíd.*, p.99

¹⁸ Periodista de televisión, para ese entonces corresponsal para RCN TV. Noticias.

¹⁹ *Ibíd.*, p.102.

²⁰ Portada periódico *El Colombiano*, 6 de octubre de 2000.

secuestro de los dos periodistas en términos del qué, quién, cómo y cuándo; se desentrañan los porqués y se vinculan con una problemática central: la experiencia de cubrimiento y silencio frente a temas álgidos vinculados con el conflicto armado en un país como Colombia.

Ahora bien, esta experiencia desvela dos roles: el periodista, en este caso dos periodistas con experticias diferentes, y la del medio de comunicación, para este acontecimiento, el periódico *El Colombiano*.

Frente al periodista, la labor de estos frente al conflicto, una exigencia de lo mejor de sí por la trascendencia de este tipo de acontecimientos. Por lo que se estableció quedó suficientemente demostrado el valor profesional y ético de estos dos hombres. Y en la presentación de la información que derivó el cubrimiento del mismo, un tratamiento a la información ajustado a principios de equilibrio y objetividad para que los lectores pudieran asumir con sus propios recursos cognitivos de qué manera tal acontecimiento podía afectar sus vidas, individual y colectivamente.

Ahora bien, para el medio de comunicación, desde la responsabilidad social, el reconocimiento de que este se desenvuelve en una sociedad y está al servicio de ella. En la medida en que es el vehículo privilegiado para difundir los sucesos de un localidad, una región, pero también para brindar el marco interpretativo de los mismos. El medio de comunicación está al servicio de la sociedad y no ésta al servicio del medio, ya que este debe responder a requerimientos sociales comunes conforme normas culturales, para este caso, el marco que establecen los derechos humanos.

Con todo lo anterior, más allá de relacionamientos entre individuos y organizaciones empresariales, mediados por contratos laborales, de lo que se trata es de comprender que la responsabilidad social de los medios se inicia en el vínculo con los propios periodistas mediante un sistema de valores éticos y humanos. Ciertamente, si las “ventas son las ventas”, como dijera el dueño del periódico *La Verdad*, los periodistas serán un objeto más en el entramado mercadotécnico y la responsabilidad social nada más una cintilla decorativa para el empaque informativo.

5. Referencias bibliográficas

- Aceves, Jorge (1998): “La historia oral y de vida: del recurso técnico a la experiencia de investigación”, en Galindo Cáceres, Jesús (coord.): *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación*. México, Pearson, pp. 207-276.
- Rodrigo Alsina, Miguel (1989): *La construcción de la noticia*. México, Paidós.
- Botelho, Fabio (2008): “La fenomenología de Maurice Merleau-Ponty y la investigación en comunicación”. *Signo y Pensamiento*, Vol. XXVII, Nro. 52, 69-83. Bogotá, Universidad Pontificia Javeriana.
- Castells, Manuel (2000): “Globalización, sociedad y política en la era de la información”. *Bitácora Urbano Territorial*, Nro. 004, 42-53. Primer semestre. Bogotá, Universidad Nacional, pp.42-53.
- Ferro, Marc (2000): *Historia contemporánea y cine*. 2ª edición. Barcelona, Editorial Ariel.
- Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (2006): *Largometrajes Colombianos en Cine y Video 1915-2006*. Bogotá, Colombia.

- Fundación Guillermo Cano Isaza (2007): *1986-2006: Apuntes a dos décadas de periodismo bajo presión*. Bogotá, Fundación Guillermo Cano.
- Gómez, Libia Stella (directora, 2005): *La historia del baúl rosado* [DVD], Colombia, Felis Films (Colombia), Moro Films (México), Oberon Cinematográfica (España).
- González, Elvia M. (2006): *Sobre la hermenéutica. O acerca de las múltiples lecturas de lo real*. Medellín, Sello Editorial U de M.
- Lombardi, Francisco J. (director, 2000): *Tinta Roja* [DVD], España / Perú, Inca Films S.A., Tornasol Films, Televisión Española (TVE).
- López Lizarazo, Carlos (2015): *Creación Audiovisual del Acontecimiento*. Medellín, Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Real Academia Española (2001): *Diccionario de la lengua española*, Edición 22, [en línea] Disponible en <http://buscon.rae.es/draeI/>
- Ricoeur, Paul (2001): *Del texto a la Acción. Ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Seger, Linda (1995): *Cómo convertir un buen guion en un guion excelente*. Madrid, Rialp.
- Solano Santos, Luis (2012): "La responsabilidad social de los medios de comunicación ante el conflicto y la catástrofe". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, Vol. 18, Núm. 2, 613-622. Madrid, Servicio de Publicaciones de la Editorial Complutense.
- Stam, Robert (2001): *Teorías del Cine*. Barcelona, Paidós.
- Suárez Monsalve, Ana María (2008 a): "Intervención del comunicador en la construcción de identidades". En Galvis, Carlos y Suárez, Ana María (comps.): *Investigación en comunicación: vigencia y prospectiva*. Medellín, Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Suárez Monsalve (2003b): "Responsabilidad social de la comunicación corporativa". *Anagramas: rumbos y sentidos de la comunicación*, Nro. 2, 82-91. Enero-Junio. Medellín, Sello Editorial Universidad de Medellín.

Carlos Alfonso López Lizarazo es Profesor Investigador de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Medellín (Colombia), comunicador social y periodista.