

**Universidad Andina Simón Bolívar**

**Sede Ecuador**

**Área de Letras y Estudios Culturales**

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

## **El taller del cineasta**

**la intertextualidad cinética transicional en *Camilo Torres* (1965), un film de Bruno Muel**

Lorena López Guzmán

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2025





## Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Lorena López Guzmán, autora de la tesis intitulada “El taller del cineasta: la intertextualidad cinética transicional en *Camilo Torres* (1965). Un film de Bruno Muel”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

30 de mayo de 2025.

Firma: 



## Resumen

El siguiente trabajo surge de una experiencia personal. Como parte de un colectivo de investigación independiente nos propusimos desde el año 2010 la ardua tarea de la recuperación de la memoria del sacerdote, sociólogo y revolucionario colombiano, Camilo Torres Restrepo. Uno de los resultados fue la realización del documental *El Rastro de Camilo* (2016). Esta experiencia me dio acceso a diversas fuentes en varios formatos, entre inéditas y otras al parecer de poco interés para ser investigadas, me encontré con el material fílmico *Camilo Torres* (1965) del director francés Bruno Muel. Con una duración de 10 minutos y filmada en formato 16 mm, este cortometraje contiene lo que es hasta el momento, la única imagen fílmica del sacerdote revolucionario. En primera instancia, me interesa recuperar la biografía y el proceso creativo-narrativo del director y su film. Segundo, aproximarme a una definición, descripción, narración y reflexión del cortometraje desde los Estudios Culturales y Visuales, desde los conceptos *acto de ver* de Mike Bal; *toma de posición* de Georges Didi-Huberman; intertexto de Julia Kristeva; montaje y remontaje en Bertolt Brech, Walter Benjamin y su heredero interpretativo, Georges Didi-Huberman y desde lo metodológico a través de los niveles de lectura de una imagen propuesto por Javier Marzal Felici.

Palabras clave: imagen, cine documental, toma de posición, acto de ver, archivo, montaje, remontaje, intertexto, intertextualidad cinética transicional



A Camilo, porque se sepa la verdad sobre el paradero de tu cuerpo.

A quienes antecedieron el camino de la memoria:

Gustavo Pérez Ramírez, François Houtart, Leonor “Cebollita” Muñoz,

Isabelita Restrepo, Guitemie Olivieri, Óscar Maldonado,

Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda.

A quienes se convirtieron en guardianes de las imágenes:

Bruno Muel y Jean Pierre Sergent, Diego León Giraldo, Marta Rodríguez,

Carlos Álvarez, Francisco Norden.



## Agradecimientos

Agradezco primero e infinitamente al profesor Santiago Cevallos González por acompañarme hasta el último momento en este largo proceso. A la profesora Cristina Burneo Salazar, por su sororidad siempre y compartirme sus pautas de escritura. A los valiosos aportes que en su momento supieron darme las profesoras Martha Rodríguez Albán y Romané Valeska Landaeta Sepúlveda y los apuntes de los profesores Alejandro Aguirre, Christian León y Alex Schlenker.

A la Universidad Andina Simón Bolívar y al maravilloso grupo humano de docentes y compañeros y compañeras de la Maestría en Estudios de la Cultura, cohorte 2018-2020, en especial a Martina Cobos y Christian Vallejo por el amor y la amistad andina que nos une.

A la generosidad y apoyo del cineasta Diego Briceño-Ordúz al facilitarme el material audiovisual que hace parte de esta investigación y guiarme con sus apuntes cinematográficos. De igual manera, a Gabriel Escalante Guzmán del Archivo Histórico de la Universidad Nacional (Colombia) y el Maestro, Eusebio Leal Splenger (QEPD) de la Oficina del Historiador de la ciudad de La Habana (Cuba) donde por primera vez pude ver y acceder a diversos vestigios de Camilo, sujeto primigenio y movilizador de mi investigación. Asimismo a Nicolás A. Herrera, con quien emprendí años atrás el empeño por recuperar la memoria del Padre Camilo Torres Restrepo.

A todos los amigos transfronterizos que no cabrían en esta página. Especialmente a Verónica Salazar Baena, Ivonne M. Cáceres, María del Carmen Muñoz y Lilian Martínez. A Isabel Rauber y Atilio A. Borón, maestros que impulsaron el camino hacia Quito y a quienes admiro, quiero y respeto profundamente. A quienes aparecieron con las palabras precisas: Brayan Orozco, artista de la sagrada tierra de Piendamó. A los imprescindibles de mi vida por ser la fortaleza para llevar adelante este reto: a mi madre Gloria, mi padre Gustavo, mi hermana Carolina y mi hermano Alejandro. A todos los que me devolvieron la esperanza en la escritura. Gretta, por su gatuna compañía.



## Tabla de contenidos

Figuras .....	13
Introducción .....	15
Capítulo Uno.....	25
Bruno Muel.....	25
1. La cámara transgresora y militante.....	27
2. Tráiler: génesis de un cortometraje no planeado. ....	32
Capítulo Dos .....	39
Montaje: El Taller del Cineasta .....	39
1. <i>Camilo Torres</i> (1965): La vida es eterna en 10 minutos cinéticos .....	43
2. Intro.....	45
3. Apertura: kasha. ....	46
4. Testamento fílmico profético.....	48
[La intertextualidad cinética testimonial] .....	48
5. Geo-rostros: Muel el retratista audiovisual.....	52
[La intertextualidad cinética etnográfica] .....	52
6. In-Sur-Gentes.....	57
[Intertextualidad cinética política/propagandística].....	57
7. Muerte y resurrección .....	60
[Intertextualidad cinética de archivo y memoria] .....	60
8. Coda.....	64
Conclusiones.....	65
<i>In Memoriam</i> .....	71
.....	712
Artefacto .....	73
Obras citadas.....	75



## Figuras

Figura 1. Bruno Muel .....	31
Figura 2. Bruno Muel en París.....	42
Figura 3. Fotograma tambora (00:30).....	47
Figura 4. Fotograma danza Wayúu (00:48).....	47
Figura 5. Fotograma mensaje, plano abierto (1:58).....	49
Figura 6. Fotograma Jesucristo (1:41).....	50
Figura 7. Fotograma rostros (2:16).....	54
Figura 8. Fotograma rostros 2 (2:22).....	56
Figura 9. Fotograma rostros: economías del oprimido (2:56).....	56
Figura 10. Fotograma Guerrillerada (6:18).....	60
Figura 11. Fotograma Mensaje, muerte, entierro y resurrección (10:13).....	62
Figura 12. In Memoriam Bruno Muel .....	71
Figura 13. In Memoriam Camilo Torres Restrepo .....	72
Figura 14. Artefacto. La cámara de Muel, Kodak 16 mm. ....	73
Figura 15. Artefacto. La grabadora de Jean-Pierre Sergent, Stellavox.....	73



## Introducción

No hay acto de desnudez más profundo que escribir. Aquí se albergan motivaciones no solo académicas sino también motivaciones profundamente afectivas.

El sociólogo colombiano Orlando Fals Borda llamaba a esta conjunción de sentidos, aparentemente disímiles, entre la dicotomía del intelecto y la emocionalidad, la razón y el sentimiento, la practicidad y la intuición: *Sentipensar*, es decir, pensar con el corazón y sentir con la cabeza.

Se trata de una forma de pensamiento alternativa, subalterna, más allá de los dogmas. Una antítesis a la lógica positivista, el desarrollismo norteamericano, la mirada eurocéntrica y el predominio exacerbado de una historia y una narrativa hegemonícamente escrita. De ahí que se constituya como una *dialéctica otra* que oscila entre lo vivencial y lo racional.

Estos divergentes puntos de vista y de reflexión —*co-pensar*, diría Catherine Walsh— se hicieron realidad entre un cineasta, Diego Briceño-Ordúz, un psicólogo y militante político, Nicolás A. Herrera Farfán, y quien escribe, una historiadora. Confluimos para dar nacimiento a un nodo de trabajo de investigación colectiva. Desde los márgenes y la diáspora, cada uno en un lugar distinto del continente, de manera horizontal e interdisciplinar, nos propusimos desde el año 2010 la recuperación de la memoria y de todo -posible- vestigio del pasado<sup>1</sup> de una de las figuras más icónicas e importantes para la historia del siglo XX en Colombia: el sacerdote revolucionario Camilo Torres Restrepo.

Uno de los resultados como *colectivo de trabajo* fue la realización del documental *El Rastro de Camilo*<sup>2</sup> (2016), el cual narraba las historias y memorias escondidas de una serie de archivos personales e históricos del personaje, muchos de ellos inéditos, siendo descubiertos durante el proceso investigativo, revelándonos así, no solo al personaje sino también, la historia de un país cincuenta años después de su muerte.

---

<sup>1</sup> Tomo el término *vestigios* desde la definición del historiador británico Peter Burke, en donde se condesarían desde los textos escritos (manuscritos, impresos) hasta objetos, mobiliarios, testimonios e imágenes de diversos tipos (fotografías, carteles, caricaturas, pinturas, películas etc.).

<sup>2</sup> Ver: <https://vimeo.com/251732458>. Realizado por Diego Briceño Orduz, producido por Laberinto Producciones (Colombia) en coproducción con Señal Colombia RCTV y Les films grain de sable (Francia). Productores: Diana Camargo Buriticá y Diego Briceño Orduz. Investigación: Lorena López Guzmán y Nicolás A. Herrera Farfán.

Sumado a ello, reactivaba un debate que parecía haber sido silenciado con el paso del tiempo o que había quedado como una demanda postergada dentro de las agendas políticas de los movimientos sociales, de las militancias políticas e incluso dentro de la guerrilla de la cual Camilo había hecho parte. Esto es, la problematización sobre la desaparición forzada de su cuerpo. Tras su muerte en combate en manos del Ejército Colombiano es hasta la fecha, la más grande incógnita para la historia del país.

Esta pesquisa de largo aliento me situó entre archivos, relevamiento de testimonios y sistematización de información. Y eso implicó también todo un universo de imágenes: entre fotografías, documentales, carteles, caricaturas, etc., del sacerdote colombiano, muchos aún inexplorados. Algunos de estos materiales o fuentes eran de alguna manera novedosos teniendo en cuenta lo que generalmente venía circulando y repitiéndose hace más de cincuenta años atrás.

Con el paso del tiempo estas imágenes se habían vuelto ausentes y no tenían la misma circulación, proyección, impacto o recordación. Para el caso puntual, por ejemplo, del acervo fotográfico de Camilo, muchas de dichas imágenes fueron obtenidas inmediatamente después de su muerte de manos de familiares y amigos, para que fueran usadas en proyectos literarios (como la biografía novelada de Walter J. Broderick) y documentales, casi todos a finales de los años sesenta y la década del setenta.

Con la aparición del internet algunas de estas imágenes tendrían una aparición y circulación a modo de fotogramas o capturas de pantalla, extraídas de revistas, libros y filmes, técnicamente de baja resolución. En cuanto al archivo fílmico, es decir, alguna captura cinética o en movimiento del personaje, era más bien escaso por no decir nulo encontrar alguna evidencia. Encontrar un registro fílmico de este personaje se convertía en casi un tesoro cinematográfico.

Es por ello que, lo que se pudo evidenciar en la mayoría de los casos, es que el uso asignado a las fotografías, por ejemplo, fue mayoritariamente ilustrativo. Un reduccionismo funcional que le daba un cariz de obviedad a las imágenes. Y sin embargo, en esa obviedad encontraba yo que estaba aquello *no dicho, aún oculto* en las imágenes. El historiador del arte W.J.T Mitchell hacía una pregunta básica pero a la vez compleja: *¿qué quieren las imágenes?* Para él, las imágenes no podían ser reducidas a meros objetos inanimados, por el contrario, había en ellas toda una carga subjetiva manifestada en afectos, deseos, expectativas, anhelos, nostalgias, proyecciones, narraciones, entre otros.

Por lo que recuperar, (re)interpretar o analizar las imágenes, no se reducía a dar cuenta de los signos, símbolos o representaciones que allí se encuentran, sino más bien a dar cuenta de esa sincronía subjetiva y creativa que las contiene.

Para el historiador alemán Hosrt Bredekamp “la imagen no es un derivado ni una ilustración, sino un medio activo del proceso de pensamiento” (Bredekamp citado en Keith Moxey 2016, 118). Y en ese sentido, y retomando a Mitchell, más que preguntar por el *qué significan* las imágenes, se trata de indagar por el *qué hacen* las imágenes, *quién* las produce o rescata, *por qué y para qué* las produce y rescata, *cómo* las construye, reconstruye, deconstruye, narra, *cuál* es acaso su función ideológica, cultural, artística y política.

En ese sentido, y en lo que respecta a la evidencia visual alrededor del Padre Camilo, puede decirse que existe un *vacío historiográfico* alrededor de dicha visualidad. En mayor medida reforzada por relatos oficiales -de izquierdas y derechas- en la que se constriñó “la imagen de Camilo en torno a [un] mito complejo y confuso, símbolo mesiánico-militarista: el cura guerrillero. [Esa] icónica imagen de un sacerdote travestido de camuflado [que] había logrado calar en el imaginario de la gente” (López y Herrera 2016, 13).

Estos determinismos históricos reproducidos en espacios intelectuales y políticos llegaron a afirmar que, *poco o nada novedoso* podría ya encontrarse o decirse sobre este personaje. Un personaje que había sido cisma importante de su tiempo, había quedado reducido a un personaje anecdótico, poco estudiado y definido, la mayor de las veces desde la arenga. Una suerte de *fin de la historia* le había sido aplicada a Camilo.

El escritor y periodista colombiano Antonio Caballero, por ejemplo, quien escribió el prólogo para la que se considera la biografía más difundida, mediatizada y literaria del sacerdote colombiano, *Camilo: el cura guerrillero* del escritor australiano Walter J. Broderick del año 1975, llegó a afirmar que:

Esta larga, densa, meticulosa, apasionada biografía de Camilo Torres Restrepo no es otra cosa que la historia de una frustración. Veintiún años después de muerto su protagonista, lo que queda de su vida y de su obra es algo tan tenue, tan inasible, en apariencia tan poco propicio [...] como es el recuerdo de una posibilidad, la nostalgia de una promesa: más da una flor. Flota la sospecha de que tal vez todo lo que había para decir cabía en el subtítulo: “el cura guerrillero”. Pero aun ese acoplamiento de sustantivos, que suena tan excitante, tan promisorio, tan sustancioso como un “discurso de las armas y las letras”, deja un sabor de fiasco: días y noches de calor y mosquitos y monótonos ruidos de la selva, sin que pase absolutamente nada; luego unos tiros y unos muertos; y luego vuelve a no pasar nada otra vez, como en un escorzo irónico de lo que ha sido la

historia de Colombia. Porque hay que reconocerlo: el paso ruidoso y fugaz del cura, político y guerrillero Camilo Torres Restrepo por el escenario público colombiano no dejó ninguna huella: ni en lo eclesiástico, ni en lo político, ni en lo militar. (Caballero 1987, 301)

Sobre tajantes sentencias y relatos momificados no se pueden hacer interpretaciones y resignificaciones de la historia. Así que, contrariando la sentencia de Caballero, me interesé por sacar a la luz, de nuevo, el que quizás es, hasta la fecha, el único testimonio fílmico que logró capturar para el devenir de los tiempos, el mensaje y la figura viva del sacerdote revolucionario, *Camilo Torres* (1965) de Bruno Muel. Trabajo fílmico que además de tener una connotación importante de archivo, fue la primigenia producción (fílmica) que inauguraría y bautizaría como cineasta a Bruno Muel.

Me reencontraba así, con el viejo oficio de historiadora: hurgando archivos, encontrando relatos dispersos y tratando de ordenar otros, para contar, quizás de otra manera, la historia de cómo un cineasta francés terminó filmando para la posteridad, el único testamento fílmico cristiano-político del cura revolucionario. Se trata entonces de historizar el film en medio de dos narrativas: la del cineasta y su protagonista.

La búsqueda por Camilo me había llevado a encontrar diversas fuentes sobre sí mismo y circundante a él. Y se había convertido casi en una obviedad que cualquier hallazgo debía estar puesta la mirada de reflexión y análisis sobre este personaje. Sin embargo, con el pasar del tiempo me fui dando cuenta que quien realmente me interesaba para posar la mirada era el mismo Muel. Sin desligarme del todo del personaje central de Muel, resolvía en todo caso esta “pugna” de personajes entendiendo que el uno necesariamente es correlato del otro. Camilo no existiría sin Muel y viceversa. El casi fugaz pero bien logrado trabajo testimonial sobre Camilo había desarrollado en Muel una vena por un cine crítico y politizado. Camilo Torres fue para Muel su proyecto piloto, de lo que en adelante se cocinaría en su taller de cineasta.

El gran mérito de Muel, además del gran riesgo que implicó salvaguardar este material, fue considerar que era urgente e importante desempolvar aquellas viejas latas de cine que contenían este testimonio fílmico e hilarlo con otras imágenes, propias o en colaboración con otros (práctica colectiva cineasta de aquella época). Dar vida a un cortometraje que encarna en sí mismo, toda una serie de *narrativas estéticas y actos de ver* como práctica connotada política, cultural, ideológica y afectiva.

Son en todo caso, *imágenes-testimonio* del personaje pero también de una generación en medio de un contexto sociohistórico, político, militante, creativo-artístico específico y cuyo legado interpelará a las generaciones subsiguientes.

Se trata así, de poner en evidencia, analizar y problematizar este *vestigio visual* que se inscribe en la imagen de o alrededor de Camilo para dar cuenta además, de un contexto cultural, sociopolítico, geográfico y material propio de su tiempo. Imágenes que terminan siendo *artefactos de memoria* de su tiempo y de tiempos venideros. Es decir:

La agencia humana [...] que activa el pasado, corporizado en los contenidos culturales (discursos en un sentido amplio). (Y donde) la memoria [...] se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan *materializar* estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de la memoria*, tales como publicaciones [...] películas, libros de historia [etc.] También se manifiestan en actuaciones y expresiones que, antes que re-presentar el pasado, lo incorporan performativamente. (Jelin 2012, 69-70)

Esta materialidad visual fílmica inscribe a la investigación dentro de los Estudios Culturales y Visuales, en ese propósito de ver e interpretar la realidad y el mundo de una forma crítica, situada, sentipensada o corazonada, territorializada y descolonial. Insistir, en que *la forma de mirar*, que tiene en todo caso este cortometraje, se encuentra entre lo objetivo y lo subjetivo y a los tiempos de hoy y en el marco de los Estudios de la Cultura esto es validado.

En tanto que, quien produce el cortometraje y el público que lo recepciona, no puede escapar de la subjetividad con la que se mira, selecciona, hila, narra y/o escribe. Y que en la convergencia de diversas disciplinas y reflexiones teóricas, desde la transdisciplinariedad se develan construcciones de sentido, *formas de ver*, diálogo transfronterizo entre cultura, geografía y política, pero también entre *quien mira y es mirado*, entre *quien testimonia y es narrado*, entre estas dos miradas que se encuentran: Camilo Torres Restrepo y Bruno Muel.

Situarnos desde la “producción de significado cultural a través de la visualidad” (Brea 2005, 7) y desde “los Estudios Culturales [en tanto ha] servido como un espacio intelectual polifónico desde donde explorar lo social a partir de la complejidad, incluyendo la relación a veces tensa entre producción de conocimiento, posicionamientos políticos, práctica social y vida cotidiana” (Quintero 2010, 39).

En lo que concierne a los capítulos de esta investigación, el primer capítulo dará cuenta inicialmente de la biografía del *sujeto creativo* que emprende la construcción de este cortometraje: el cineasta y camarógrafo francés, Bruno Muel. Seguidamente de la génesis, el desarrollo y el significado que tuvo para Muel el film en el marco de una generación determinada, a mediados del siglo XX. Máxime, cuando ha sido un cortometraje del que no se conoce en su totalidad, tan solo malos fragmentos por internet,

siendo una pieza documental amputada del sentido de totalidad. Una pieza documental casi olvidada de reservorios y archivos, ni siquiera se encuentra en el repositorio de cine más importante de Francia, *Institut national de l'audiovisuel* (el Instituto Nacional del Audiovisual, INA), organismo público francés encargado de archivar y preservar, así como producir, distribuir y comercializar producciones audiovisuales francesas. Sí en cambio, se encuentra en el INA el reportaje junto al también cineasta, Jean Pierre-Sergent de *Riochiquito* o *La Colombie, Guérilleros du Río Chiquito* en su versión francesa. Y sus proyecciones fueron y siguen siendo más bien escasas siendo escuetamente mencionada en algunos trabajos intelectuales sin ninguna finalidad de ser estudiada, narrada y analizada.

Al realizar una revisión por la filmografía o trayectoria de Muel, este film pocas veces aparece nombrado. La más reciente búsqueda por las obras del “activista del cine” como era conocido, arrojó que son pocas las entrevistas, semblanzas y reconocimientos, que hasta la fecha se hayan realizado al camarógrafo y cineasta de los suburbios obreros. Por ello, es fundamental para esta investigación la breve entrevista inédita realizada a Bruno Muel por el cineasta Diego Briceño-Ordúz sobre este cortometraje, quien amablemente me facilitó el acceso privado vía canal vimeo, por lo que se recurre en este texto solo a mencionarla y citar fragmentos de la misma, ante la imposibilidad de compartirla y anexas la respectiva transcripción. Como evidencia de la misma, se adjunta en el cuerpo de este documento la fotografía de Bruno Muel durante aquella entrevista (ver, capítulo dos) y facilitada igualmente por Briceño-Ordúz. Allí, Muel se convierte en fuente de la fuente, siendo su testimonio, insumo para la comprensión del archivo primigenio que nos convoca.

Por otra parte, cuando se realiza la pesquisa filmográfica de referencia directa o indirecta en torno a la figura de Camilo Torres Restrepo, nos arroja el siguiente balance: *Camilo Torres Restrepo* (1966) de Diego León Giraldo, quien fuera estudiante de Camilo en la Facultad de sociología en la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá) y cuyos últimos fragmentos de su film del entierro simbólico de Camilo es usado por Muel para su cortometraje; *Immortalità Camillo Torres un prete guerrigliero* (1969) de Paolo Breccia; *Camilo: el cura guerrillero* (1974) de Francisco Norden, uno de los documentales más difundidos y extensos. Así mismo, a partir de una serie de entrevistas a familiares, amigos, seguidores y detractores se reconstruye el personaje; *Introducción a Camilo* (1978) de Carlos Álvarez, un bello cortometraje sobre el sacerdote a través de la mirada de su madre. Tal como el cortometraje de Bruno Muel, se convierte hasta la

fecha, en la única entrevista filmada a su madre, Isabel Restrepo; *Chircales* (1971) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, que si bien no es propiamente un documental sobre Camilo, la cineasta Marta Rodríguez como estudiante y amiga que fuera del sacerdote, dedica el documental al mismo. Chircales fue la zona periférica a la ciudad de Bogotá donde Camilo llevó a sus estudiantes de sociología para realizar las prácticas, procesos de alfabetización y trabajos territoriales con población migrante-campesina desarraigada por la guerra en Colombia. El documental culmina con la famosa frase del sacerdote *¡La lucha es larga, comencemos ya!*

Dentro de los documentales de la historia reciente se encuentran: *Camilo Torres* (2014) de Iair Kon en la serie televisiva *Iglesia latinoamericana: la opción de los pobres* para el Canal Encuentro de Argentina; *El rastro de Camilo* (2016) de Diego Briceño Ordúz; *Camilo: más que un cura guerrillero* (2016) de David Guevara; *Últimos pasos* (2016) de David Galvis; y *Camilo Torres Restrepo: el amor eficaz* (2022) de Marta Rodríguez. Los documentales de David Guevara (2016) y David Galvis (2016), no son propiamente sobre Camilo, sí en cambio de personas y procesos sociales que inspirados en una *praxis camilista* han desarrollado acciones colectivas o procesos de organización social de lucha y/o resistencia.

Si bien el balance anterior nos arroja una diversidad documental sobre Camilo, solo dos de estas piezas fílmicas tienen la particularidad de haberse realizado cercanos a su muerte. Siendo el cortometraje de Bruno Muel el que logra capturar para la posteridad la imagen en movimiento del sacerdote revolucionario dando su declaración de principios cristianos y políticos. Declaración manifiesta que hace de la pieza audiovisual una suerte de *testamento fílmico profético*

El film, vestigio último de la existencia de Camilo es a la vez metáfora de la *resurrección* de su cuerpo insepulto, desaparecido hasta la fecha. En esta composición fílmica, Camilo emerge desde su tiempo a través de la mediación lograda por Bruno Muel entre la cámara que lo filma y el proceso creativo de pos-producción que se realiza, haciendo de lo filmado una *narrativa de sujeto* para la posteridad. En el acto de filmar, producir y/o “montajear”, Bruno Muel *resucita y vuelve a la vida* a Camilo Torres Restrepo.

Por último, el segundo capítulo se centra en el análisis visual del cortometraje, cuya versión para esta investigación será la que fuera obtenida en el marco de la investigación para el documental *El rastro de Camilo* (2016) a través del mismo Bruno Muel, copia original e inédita, que tiene la particularidad de una voz en off como narrador.

Con una duración de 10 minutos y filmada en formato 16 mm, este *testimonio fílmico* se convierte en una suerte de tesoro cinematográfico. Un cortometraje que sigue teniendo poca, por no decir nula, circulación, difusión y acceso.

Si bien, existe una copia de este cortometraje en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) de la ciudad de La Habana, la calidad no es óptima. Por tanto, para esta investigación se citará la copia anteriormente mencionada.

Por otra parte, a lo largo del texto, el cortometraje y su autor, serán abordados y analizados conceptualmente desde el *acto de ver* de Mike Bal; *toma de posición* de Georges Didi-Huberman; *intertexto* de Julia Kristeva; *montaje y remontaje* con raíces en Bertolt Brech, Walter Benjamin y en herederos interpretativos como Georges Didi-Huberman. En lo que respecta a definiciones y caracterizaciones del documental se tienen en cuenta autores como Erik Barnouw, Christian León, Carlos Ossa, Mariano Mestman y Bill Nichols. Este último, específicamente en lo que tiene que ver con sus modos del cine documental.

El análisis y reflexión visual se hará tomando como referencia algunos de los niveles de lectura de una imagen propuestos por Javier Marzal Felici (2007): nivel contextual, nivel morfológico, nivel compositivo, nivel enunciativo y nivel de interpretación global, Estos se irán desarrollando al final del texto cuando de manera más concreta se desarrolle el análisis descriptivo del cortometraje *Camilo Torres* en el capítulo dos.

De los cinco niveles o momentos propuestos por el autor, se tendrá en cuenta para el cortometraje lo siguiente: (1) Contextual: aspectos como lo histórico, biográfico, cultural, político, etc., y que de alguna manera configuran la mirada y visualidad de la imagen captada. Esta información la provee la misma imagen así como el testimonio del autor y testigos, en caso de haberlos. (2) Morfológico: ciertas formas de representar al otro por su condición de clase, etnia o género; así como algunas propiedades de la imagen tales como el plano, el espacio, el color (blanco y negro, blanco y negro coloreado o retocado, etc.) o el formato de encuadre: vertical, horizontal, en rombo, sin profundizar mucho en ello, en tanto me interesa más un análisis cualitativo que técnico y a su vez comprendiendo mis limitaciones con respecto al tema. (3) Compositivo: en los modos de captar y filmar los elementos frente a la cámara. Es decir, la estructura interna de la imagen en relación dialéctica entre tiempo y espacio, allí implícita. Además la relación entre tiempo y espacio. (4) Enunciativo o mensaje emitido: tratando de detectar lo que Marzal llama *ideología implícita de la imagen* o una *visión de mundo* de quien filma,

ordena y construye un relato a partir de las imágenes. Donde cada imagen da cuenta de unas corporalidades, gestualidades, posturas políticas y caracterización y ubicuidad de personajes en tanto posibles jerarquizaciones sociales. (5) Interpretación global: que sugiera un criterio o posicionamiento sobre la imagen y su relato en diálogo con su contexto socio-histórico y lo allí representado.



## Capítulo Uno

### Bruno Muel

El hombre es un ser situado y fechado.  
Gabriel Marcel

El sujeto no puede desligarse de su contexto histórico, en tanto su testimonio de vida es resultado de ello. Ya en 1852, Karl Marx advertía en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte* que, si bien las personas hacen su propia historia, no la hacen a su libre arbitrio o mediadas por circunstancias que elijan, sino que se encuentran condicionadas por aquellas que les son legadas por el pasado (Marx 1852, párr. 2). En ese sentido, lo biográfico se constituye a partir de unas condiciones socio-históricas, culturales, políticas, geográficas, étnicas, entre otras, que circundan al sujeto.

Pero también, puede constituirse de dos maneras: a partir de sí mismo, desde una selección de recuerdos del pasado que reconozco y acepto como *posibilitadores de sentido* para una narrativa que voy construyendo sobre mi propia existencia. O por el contrario, el sujeto que *es* y *existe* a través de terceros, desde enunciaciones otras o de futuras generaciones, que en el ejercicio de recordarlo, evocan, verbalizan, representan, actualizan, materializan, hacen visible al sujeto.

Este rescate de lo biográfico solo es posible desde “el cultivo de la memoria [que] forma parte de la experiencia vivida, [o en] el manejo de la historia [que] requiere un proceso de aprendizaje y el desarrollo de una cierta capacidad de abstracción” (Bermejo 2005, 12). Se trata de una memoria activa constituyendo un *sentido de pasado* a través de “un proceso subjetivo activo y construido socialmente en diálogo e interacción” (Jelin citada en Mercado 2005, 173).

Este ejercicio de construir *un sentido de pasado* también es posible a partir de las imágenes, y coloca a Muel como una suerte de conjurador y artesano de los sujetos, objetos y hechos extraviados que cobran vida a través de una narrativa de memoria (visual) materializada en el formato de documental. En ese sentido, “el realizador de una imagen o el director de un filme, más que ser un creador, es una instancia creada por las personas filmadas, los lenguajes audiovisuales, las influencias artísticas y los patrones culturales” (León 2022, 48).

La palabra escrita ya no es la única forma de indagar el pasado. El cine documental (confluencia de sonido, imagen y montaje) “como un nuevo régimen de visualización de

la historia [...] realiza una tarea de escritura del pasado a través del material audiovisual” igualmente válido (León 2022, 158).

No en balde, el historiador británico Peter Burke ha sido uno de los más notables defensores de las fuentes visuales expresadas en el arte, la cartelería, la fotografía, el cine, y otros, para reconstruir la historia. En tanto que lo audiovisual ha logrado incorporar para sí mismo todo un trabajo de archivo, fuentes y metodología histórica en cuanto a relatos del pasado (León 2022, 158-159).

Muel, sin pretenderlo, convierte en todo caso este cortometraje en un documento visual histórico. No solo como totalidad, sino como fuentes fragmentadas del mismo. Es decir, es un documento visual histórico en todo aquello fragmentario que lo compone: el testimonio último y central de Camilo, las imágenes de la Colombia de los años sesenta, el bombardeo a la zona guerrillera de Riochiquito, el entierro simbólico de Camilo. A través de la interacción real con estos sujetos y fragmentos del pasado, Muel también (re)construye una experiencia narrativa, visual e histórica de vida para sí mismo.

Y es que una vida individual solo puede cobrar sentido siendo reconocida desde *otros* y los discursos culturales que lo enmarcan como expresión de lo colectivo. “La experiencia y la memoria individual no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido” (Jelin 2012, 69).

Es así como el sujeto trasciende en su existencia, en tanto su vida ha logrado impactar y agrietar una generación y/o un tiempo histórico, lo que hace que *otros* lo elijan para narrarlo y narrar el tiempo mismo que lo circunscribe. Es decir que el sujeto existe porque habita en *la presencia* y reconocimiento de *un otro* que lo apropia, reclama y enuncia como suyo.

En todo ejercicio de reconstrucción biográfica, por mínima que sea, se establece y constituye una representación en perspectiva –nunca una reproducción objetiva–, en tanto quien escribe, adopta consciente o inconscientemente una situación histórica y un interés particular que motiva dicho recorrido. Remitiéndonos a una experiencia histórica específica.

Trascender los simplismos descriptivos con los que se suele narrar un sujeto para dar cuenta de la complejidad de su vida, de su tiempo y de su significación implica, valga la redundancia, implicarse o *tomar posición* que en términos de Bertolt Brecht y Georges Didi-Huberman, significa situarnos en el tiempo histórico que nos interpela desde una posición no solo estética sino política y reflexiva.

Así mismo, implica desmarcarse de las formas tradicionales de reconstrucción y narración biográfica. Algo que Bruno Muel logra desde una narrativa cinematográfica visual transgresora en la que entrecruza el testimonio, el cine etno-antropológico y militante, cine ojo o cine de lo real y el *cinema varieté*.

### 1. La cámara transgresora y militante.

*Ustedes buscan [...] el que fue crucificado. ¡Ha resucitado! No está aquí.*  
Marcos 16:6

Nacido el 30 de abril de 1935 y fallecido el 13 de abril de 2023 este cineasta, camarógrafo, reportero, escritor y productor de origen francés, se ha caracterizado por un compromiso político y militante en sus trabajos cinematográficos, propio del momento histórico de las décadas de los años sesenta y setenta caracterizadas por la dicotomía colonialismo y descolonización europea, la *Guerra Fría* y la polarización política, ideológica, cultural, económica y militar; América Latina, los golpes de Estado y los cruentos gobiernos bajo estrategias militares; el nacimiento y auge de las guerrillas; las reformas agrarias y el conflicto por la tenencia de la tierra, así como diversos procesos de organización, liberación y resistencia.

Definirlo bajo un único género fílmico-documental sería, a mi modo de ver, imprudente. Bruno Muel es más una mixtura de tradiciones y generaciones del cine que le antecedieron y de las que hizo parte. Un *hombre-cámara* en constante tránsito.

Sus inicios como camarógrafo y director de fotografía se ven reflejados en sus trabajos: *Algérie, année zéro* (1962) de Marceline Loridan y Jean-Pierre Sergent; *Rio Chiquito* (1965) de Jean-Pierre Sergent; *L'Arriviste* (1968) de Marc Bernol; *Les Trois Cousins* (1969) de René Vautier; *Festival panafricain d'Alger* (1969) de William Klein; *Les Ajoncs* (1970) de René Vautier; *Si j'te cherche... j'me trouve* (1974) de Roger Diamantis; *Quand les femmes ont pris la colère* (1978) de René Vautier y Soazig Chappedelaine; *Tango* (1979) de Jorge Cedron y *Le Dos au mur* (1971) de Jean-Pierre Thorn.

Sin embargo, su gran aparición como camarógrafo en el mundo del cine la hizo en el documental francés *Algérie année zéro* (1962) bajo la dirección de Jean Pierre

Sergent y Marceline Joridan, film que narra los inicios de la independencia argelina. Posteriormente tuvo protagonismo como director en trabajos colaborativos con Jean Pierre Sergent, Théo Robichet y Chris Marker, éste último, uno de los más recordados como parte del mítico Grupo Medvedkine<sup>3</sup>, colectivo de cineastas y trabajadores franceses que se dedicaron a la realización de talleres y producción de cine tras el estallido de mayo de 1968.

Los talleres del Grupo Medvedkine eran liderados por Chris Marker, Mario Marret, Jean-Luc Godard o Bruno Muel, quienes ponían a disposición de los trabajadores material cinematográfico, cámaras y conocimiento técnico, con el propósito de que los obreros pudieran apropiarse de la imagen y generar la propia representación de sus condiciones de existencia y trabajo.

De esta alianza surgen, entre 1967 y 1974, “un conjunto de películas que desbordan en sus contenidos y en su inventiva formal [...] lo que se entiende como cine militante” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía 2018, párr. 4). Películas icónicas como *Classe de Lutte* (1968-1969) primer film realizado por los obreros del grupo Medvedkine.

Como director se destacan sus trabajos: *Camilo Torres* (1965) (co-director Jean-Pierre Sergent); *Week-end à Sochaux* (1972); *Septembre chilien* (1973) (co-director: Théo Robichet); *Avec le sang des autres* (1975) y *Rompre le secret* (1982). Se le reconoce por, *Sochaux 11 juin 68* (1970) y *Avec le sang des autres* (Con la sangre de los otros, 1974). Esta última, una denuncia de la explotación capitalista hacia los trabajadores.

Sin embargo, es con el documental militante *Septiembre chileno* (1973) que Muel gana mayor visibilidad y reconocimiento. Sensiblemente afectado ante el derrumbe del sueño socialista chileno, su cámara sería testigo de los momentos *ad posteriori* al golpe de Estado por parte del General Augusto Pinochet al presidente Salvador Allende. En una entrevista por el año 2013, Muel recordaría este momento:

---

<sup>3</sup> “El realizador francés Chris Marker organizó los Grupos Medvedkine, en las localidades francesas de Sochaux y Besançon. Previamente conoce al cineasta ruso Alexander Medvedkine, y del encuentro surge la iniciativa de nombrar así a los colectivos de cine político que por su impulso comienzan a filmar los conflictos obreros más importantes antes, durante y después de los sucesos de mayo. La experiencia de Alexander Medvedkine –que fue parte del Ejército Rojo y que tras la revolución impulsó el “Cinetren” recorriendo el amplio territorio soviético y retratando la vida de obreros y campesinos con quienes elaboraba conjuntamente cada película– inspiró la práctica de los jóvenes franceses” (ver Violeta Bruck y Jorge Galeano, Grupo Medvedkine, 2020, párr. 2).

Cómo dar cuenta mediante una película, filmada en unos días justo después del golpe de Estado del 11 de septiembre, las heridas, el duelo, las desapariciones, los rumores, vividos por cientos de miles de chilenos que habían visto este colapso brutal que les había dado vida y esperanza durante los tres años de Unidad Popular. En la mañana del 12 de septiembre de 1973, escuché la noticia del golpe por radio y decidí ir a filmar en Chile. [...] yo era un tomador de imágenes. En ese momento estábamos inmersos en la aventura de los grupos Medvedkine, lanzados en 1967 en Besançon por Chris Marker y que continuaron en Sochaux. Con nuestros amigos, los trabajadores de la cadena de montaje de Peugeot, como creo que en todos los grupos militantes, hablábamos a menudo de Chile. Habíamos visto juntos películas de América Latina. Lo que estaba sucediendo allí estaba cerca de nosotros. (Muel 2013, párr. 1 y 2)

A veces y sin proponérselo, Muel lograba capturar en sus trabajos, momentos y testimonios inéditos que se convertían en imágenes poderosas para la posteridad. Este documental por ejemplo, registró las primeras imágenes de los prisioneros en el Estadio Nacional, así como el funeral del poeta Pablo Neruda, suceso que se convirtió en una oportunidad para la nueva oposición de movilizarse, expresarse y rechazar el régimen militar. Las imágenes contrastantes entre la oficialidad dictatorial *versus* la clandestinización del Partido Socialista y los herederos del Allendismo darían cuenta de los relatos antagónicos por los que atravesaría el pueblo chileno décadas después.

En sí mismo, Muel fue una imagen caleidoscópica que incorporó diversas narrativas y géneros del cine. Si bien fue semilla generacional fundante del cine político y militante, fue también heredero del cine reportero de Dziga Vertov de los años veinte, sobre todo, en la particular técnica fílmica de hilar fragmentos, secuencias, para posteriormente dar un sentido de totalidad al film. El llamado de Vertov por un *cine-verdad* (Kino-Pravda) convertido en Manifiesto, tendría puntos de encuentro al tipo de *cine realidad* que décadas después Bruno Muel haría premisa al devolverle al cine la prosa de la vida y en la que el cineasta se convierte en artesano del arte del cine proletario (Barnouw 1996, 54-55).

Su cine tenía elementos del cine documental-cronista propio de la década del cincuenta, pos-segunda guerra mundial. Allí, los cineastas se convertían en una suerte de historiadores y/o cronistas audiovisuales, filmando los grandes sucesos del momento o haciendo uso de archivos cinematográficos y fotográficos para la producción de las películas. Para el cronista cinematográfico “casi toda reliquia o vestigio histórico [se convertía] en potencial instrumento narrativo” (Barnouw 1996, 183). Por el contexto, muchas de estas películas tenían la influencia del cine de Jean Rouch, considerado uno de los pioneros del documental etnográfico-antropológico.

En Muel, esto se haría evidente en dos producciones cinematográficas filmadas en Colombia en el año 1965: *Riochiquito* y *Camilo Torres*. La primera, una película sensible a su tiempo histórico que retrató la vida cotidiana de campesinos alzados en armas y organizados en las llamadas “Zonas de Autodefensas Campesinas” o “Repúblicas Independientes”

Pero además, porque Muel sería testigo directo (junto al también director y sonidista francés, Jean-Pierre Sergent) del bombardeo perpetrado por el Estado colombiano a estas zonas campesinas alzadas en armas mientras realizaban la filmación. En ese sentido, *Riochiquito* (con Muel como camarógrafo) se convirtió en la única pieza fílmica que logró grabar dichos bombardeos, los cuales fueron el origen fundante de lo que posteriormente se llamaría como FARC-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo).

La película [*Riochiquito*] mide unos ciento cuarenta metros, y forma un solo rollo de 18 centímetros de diámetro. Es chica, de modo que quedó bien escondida en una caja de hojalata. Las imágenes, en un blanco y negro digno del expresionismo alemán, viajaron mucho desde la selva tolimense de la cordillera colombiana hasta cines de toda Francia, pasando por París, La Habana y quien sabe que otras ciudades por las que transitó un transportador clandestino a mediados de los años 60, en plena Guerra Fría (Relato –El cuento de la realidad- 2025, punto 1, párr. 1).

La segunda, una película con la única entrevista filmada al sacerdote revolucionario que contrasta con imágenes llenas de matices etnográficos. Es decir, Muel se convierte en un documentalista observador situando la cámara en los territorios, en las calles, con planos que pasan de un paisaje a otro, de una comunidad a otra, de la periferia a la ciudad, yuxtaponiendo realidades sociales, económicas y culturales diversas del territorio colombiano.

Muel observa al otro y registra así, la vida cotidiana de comunidades que contrastan con su ser europeo, francés, ateo e ilustrado. Así, quedan para la posteridad la mirada de Muel sobre estas comunidades costeras, rurales, andinas, ciudadanas, de pueblos indígenas, afro caribes y mestizos, llevando a cabo sus actividades económicas, creencias religiosas, ritualidades y prácticas culturales.

En entrevista inédita, Muel, contaría lo que sería el origen y su transición de camarógrafo a director de cine gracias a esta película poco conocida, difundida o nombrada dentro de su filmografía, *Camilo Torres* del año 1965:

Cuando volvimos [de Colombia] Jean-Pierre Sergent hizo una película con la filmación de *Río Chiquito* [1965], que era un todo, coherente y que era un documento y no un documental, que fue transmitido por *5 colonnes à la une*, que era el gran espectáculo del reportaje de la época, el único y el mejor. Y luego, quedaron estas imágenes, así que no sabíamos qué hacer, es decir, la entrevista a Camilo Torres y el rodaje en el norte de Colombia, y ahí fue donde hice un acto de transgresión. Dije que soy camarógrafo, pero voy a buscar a los actores para que estas imágenes no se pierdan y así es como hice este montaje con imágenes que aparentemente, no son ilustraciones de lo que dice Camilo Torres, pero a pesar de todo, lo son un poco [...] antes de hacer esta transgresión, no estaba titulado como Director, de hecho, me convertí en director a partir de esta película. (Briceño 2010, entrevista personal)

Lo que Muel llamó *un acto de transgresión* es lo que de alguna u otra manera, sería su sello identitario en futuras producciones cinematográficas, una interconexión entre la visualidad retratista, paisajística, etnográfica, artística y política. Pero además, el sello identitario del cine de la época, de la politización del cine como punto culminante, el auge de las vanguardias, la autorreflexión, los Manifiestos, la contracultura y la experimentación. Un cine colectivo, militante y descolonial en reivindicación de los subalternos y *los de abajo*. Un cine de espacio abierto, exteriorizado de las salas de cine para colmar calles, fábricas, espacios sindicales, entre otros.



Figura 1. **Bruno Muel**

Fuente: *Dossier Le Documentaire. Positif No.529, 2005*

En: <https://www.peripherie.asso.fr/patrimoine/les-transgressions-d-un-homme-la-camera>

## 2. Tráiler: génesis de un cortometraje no planeado.

Desde mediados de la década de 1930, los militantes liberales en los territorios habían comenzado a sufrir vejámenes, persecuciones y asesinatos por parte de bandas paramilitares al servicio de terratenientes y cuerpos policiales de orientación conservadora. Estos ataques arreciaron después del 9 de abril de 1948, cuando fue asesinado el jefe liberal Jorge Eliécer Gaitán en las calles bogotanas. Desde entonces, grupos campesinos se organizaron en movimiento de autodefensa armada campesina de orientación liberal para hacer frente a la violencia.

Cuando el gobierno militar encabezado por el general Gustavo Rojas Pinilla llamó a la paz y propuso la amnistía en 1953, varios contingentes rebeldes fieles al directorio nacional Liberal depusieron las armas, principalmente las ubicadas en la zona de los Llanos Orientales. Sin embargo, en otras regiones, hubo desobediencia y siguieron operando grupos bajo dos modalidades: unos devinieron en bandas de asaltantes y criminales y otros establecieron relaciones con los comunistas, quienes habían llamado a la autodefensa popular y habían destinado dirigentes políticos para asentarse en los territorios con el propósito de articular, y orientar los movimientos armados. Uno de estos últimos grupos se había asentado en Marquetalia, una zona geográfica al sur de Colombia.

A comienzos de la década de 1960, los dirigentes conservadores comenzaron a denunciar que aquellos territorios controlados o influenciados por las guerrillas –como las de Marquetalia– funcionaban como auténticas “Repúblicas Independientes” ante las cuales debía actuarse con todo el peso de la ley.

En este contexto, Pepe Sánchez, un joven cineasta y militante comunista, convertido luego en un afamado director, fue interpelado por su amigo y dirigente del Partido Comunista Colombiano, Diego Montaña Cuéllar en la idea de hacer un documental sobre aquellas regiones campesinas, pero no tuvo eco sino tiempo después tras el bombardeo a la región campesina sublevada de Marquetalia en mayo de 1964. Así, a comienzos de 1965 Montaña lo llamó de nuevo para preguntarle si seguía interesado y le contó que llegarían “dos cineastas franceses enviados por el documentalista holandés Joris Ivens<sup>4</sup>, en su momento conocido como *el Holandés errante*”, y quería que participara como “consejero y traductor” (Romero 2016, párr. 5 y 6).

---

<sup>4</sup> Cineasta documental y artista militante neerlandés. Influenciado por el cine soviético y reconocido por sus documentales partisanos y la guerra civil española de los años treinta. Su cine es considerado poético, político y comprometido.

El 9 de agosto de 1965, Jean-Pierre Sergent y Bruno Muel, dos jóvenes cineastas franceses, arribaron a Colombia gracias a la mediación de Diego Montaña Cuéllar y a la financiación de Joris Ivens. Decían ser turistas y etnomusicólogos y filmaron gran cantidad de imágenes de tipo antropológico mostrando la vida cotidiana y las prácticas culturales de la comunidad indígena Wayuu en el departamento de la Guajira (imágenes que luego serían usadas para el montaje del cortometraje de Camilo Torres). En esta travesía, Bruno Muel estaría a cargo de la cámara y Jean-Pierre del sonido.

La misión pactada con el Partido Comunista Colombiano (PCC) seguía intacta: realizar un cortometraje que diera cuenta de la existencia de las guerrillas campesinas de Marquetalia (luego las FARC-EP) y sus zonas estratégicas denominadas como *Repúblicas Independientes*. Sin embargo, en una entrevista, el cineasta, guionista y sonidista, Jean-Pierre Sergent recordaría que:

Mi idea era grabar un gran documental sobre Colombia [...] no solamente sobre los rebeldes de Riochiquito. Tenía muchas ideas, Colombia era un país muy interesante porque era como un conglomerado de toda América Latina: tiene un litoral en el Pacífico, otro en el Caribe, tiene el altiplano con poblaciones indígenas, población afro-descendiente. El poder político busca modernidad y democracia. La economía es tan rural como industrial. En fin, me parecía apasionante el país. Y en esa época América Latina interesaba a los europeos, me acuerdo que el corresponsal del periódico *Le Monde* [Marcel Niedergang] había escrito un libro, *Las 20 Américas Latinas*. Pero el proyecto inicial era grabar un largometraje, quería quedarme seis meses. Y dentro de todo el recorrido quería mostrar la lucha armada. (Relato –El cuento de la realidad- 2025, punto 5, párr. 13)

Sergent y Muel se alojaron inicialmente en casa del reconocido intelectual marxista, Nicolás Buenaventura Alder en la ciudad de Bogotá. De allí, se dirigirían hacia el norte del país, para hacer algunas tomas “turísticas” y “etnográficas” de La Guajira, esperando el llamado para dirigirse finalmente a cumplir la misión en el sur del país, la zona de Marquetalia. En el ínterin, de vuelta a la ciudad de Bogotá, el Partido Comunista los contactó por primera y única vez con Camilo Torres Restrepo. Muel recordaría que, cuando llegaron al país, ya habían escuchado hablar del Frente Unido del Pueblo:

Ellos [los comunistas] nos pusieron en contacto con Camilo Torres, quien en ese momento había tomado un papel muy importante en la creación del Frente Unido, él fue el responsable de escribir la plataforma, [...] del proyecto político de la izquierda unida, del Partido Popular de Izquierda. [...] yo había visto en ese momento, una foto en uno de los grandes periódicos de Bogotá para organizar

una reunión en una plaza [...] en la que se amontonaron una enorme cantidad de personas para escuchar a Camilo Torres [...] nosotros filmamos en septiembre, de finales de agosto a principios de septiembre de 1965. (Briceño 2010, entrevista personal)

Para Muel, como para la generación de ese tiempo, las fotografías en los periódicos que retrataban una muchedumbre colmando las plazas públicas y quebrantando el Estado Sitio para escuchar al sacerdote revolucionario, eran imágenes poderosas e inéditas, las cuales lograban impactar en el imaginario colectivo de una sociedad que al menos desde el último y gran liderazgo en la figura del liberal Jorge Eliécer Gaitán no habían sido testigos de la emergencia de otra figura pública capaz de congregarse, organizar y alterar el escenario político nacional.

Para estos jóvenes cineastas “cuando se filmó [a] Camilo Torres, fue [como] parte de la descripción de la vida política de la oposición colombiana, de la oposición democrática, de la posición revolucionaria de la República” (Briceño 2010, entrevista personal). Y si bien, no era Camilo el personaje por el cual habían viajado a Colombia a filmar, dice Muel “sí, habíamos oído hablar de él cuando llegamos, vimos [...] fotos de una reunión en [...] una plaza en Bogotá donde había mucha gente [...] en ese momento, no me llamaba la atención que fueran los comunistas quienes trabaja[ran] con Camilo Torres” (Briceño 2010, entrevista personal). Quizás por esa relación dicotómica entre religión y política, fe cristiana y ateísmo comunista en un contexto socio-histórico donde aún no nacía la Teología de la Liberación, ese gran cisma de creencias y acciones dentro de la iglesia Católica donde Camilo fue sin duda, semilla fundadora de dicho movimiento social y corriente teológica cristiana en América Latina.

Finalmente, el destino del material fílmico que contenía las imágenes de *Riochiquito*, Camilo Torres y los distintos viajes como turistas y etnólogos de Sergent y Muel por varias regiones del país, estaría signado por experiencias de persecución y clandestinidad.

Una vez internados en los campamentos guerrilleros de las FARC-EP, Muel y Sergent, se harían cargo del registro audiovisual no solo la vida cotidiana de la guerrillerada, sino que, además, quedaría para la posteridad las imágenes de uno de los tantos bombardeos ejecutados por el Ejército —desde Marquetalia en el año 1964— a estas *Repúblicas Independientes*. Bruno Muel en entrevista al diario oficial del Partido Comunista Colombiano, recuerda este suceso:

Al principio pasamos unos días muy tranquilos. Pudimos filmar escenas de la vida cotidiana de los campesinos mezclados con los guerrilleros. Cocinando, haciendo el sancocho. Después vinieron los bombardeos. Los dirigentes sabían que iban a bombardear [...] Los campesinos huían, los aviones sobrevolaban. Los guerrilleros no tenían miedo. Nosotros tampoco. Nos sentíamos protegidos. Al mismo tiempo que evacuábamos la zona nos íbamos internando en lo profundo de la selva, la situación se ponía más dura. [...]

Después teníamos que salir con Jean-Pierre y nuestros dos amigos bogotanos. [...] Empezó entonces una larga marcha con una pequeña columna de guerrilleros que abrían trocha con sus machetes [...] Al cabo [...] salimos a un claro. Allí llegó un carro que nos llevó a Bogotá. Logramos contactar a la Embajada de Francia. Al día siguiente nos detuvieron separadamente. A mí me detienen al llegar a casa de un etnólogo donde nos quedábamos. [...]

En cuanto a nuestro material, nos habíamos puesto de acuerdo con Jean-Pierre para decir que lo habíamos perdido. Que lo habíamos escondido al lado de un árbol pero que no sabíamos. Los guerrilleros nos habían recomendado dejarlo todo, la cámara, las cintas de lo que habíamos filmado. Es por eso que cuando nos detuvieron no teníamos nada [...] Finalmente salimos expulsados de Colombia. Fue ya en París, como tres meses después, que recibí una llamada de un tal Feliciano [militante del Partido Comunista Colombiano] diciendo que tenía las cintas. Fui a la cita y, en efecto, tenía pequeñas bobinas cocidas al forro de la gabardina. (Salamanca 2016, párr. 17, 18 y 19)

Sobre este mismo hecho, Pepe Sánchez señaló:

Todo quedó registrado en las cámaras. [...] La andanada de metralla y fuego terminó a las cinco de la tarde [...] En veinte minutos, quedaron para la posteridad escenas de ranchos quemados, vuelos rasantes de la aviación militar, éxodo campesino, arengas de Marulanda o de Jacobo Arenas y decenas de hombres con el fusil al hombro emprendiendo una lucha que marcó medio siglo de historia [...] El material fue editado en París con locución de Alberto Rojas Puyo [...] Yo quise filmar más el lado humano de la tragedia, pero los franceses le dieron más fuerza a la parte política [...] Fueron quince largos días de marcha [...] Los cineastas franceses fueron detenidos a su regreso y en menos de 24 horas expulsados de Colombia [quedé] a cargo de los rollos y [de preservar] el material. (Romero 2016, párr. 10, 11, 12 y 14)

Jean-Pierre Sergent se había hecho cargo del montaje de *Riochiquito* “escogiendo las imágenes y escribiendo la voz en off [para que] el Partido lo [enviara] a la Primera Conferencia Tricontinental de La Habana el 3 y 15 de enero [de 1966 y] estrenar [allí] la película” (Relato –El cuento de la realidad- 2025, punto10, párr. 3).

Tras la experiencia de la filmación de *Riochiquito*, Jean-Pierre y Bruno no volverían a verse: “Jean-Pierre era muy joven e impetuoso mientras Bruno siempre fue un tipo calmado y cándido. Sus temperamentos no empataron” (Relato –El cuento de la realidad- 2025, punto12, párr. 3).

El único testimonio que Muel dejaría por escrito sobre su experiencia de *Riochiquito* se encuentra en su libro *Rushes de Bruno Muel*, capítulo, “La Neuvième” (“La Novena”). Allí, Muel daría cuenta de la tensión y la diferencia de mirada entre él y

Jean-Pierre Sergent. Pues “mientras Jean-Pierre Sergent quería “dirigir su mirada”, Muel aspiraba a dejarla “correr en libertad” para “atrapar al vuelo un poco de realidad” (Camacho 2021, párr. 4).

Posterior a ello, saldría la noticia en los diarios parisinos de la muerte en combate del sacerdote Camilo Torres Restrepo tras pocos meses después de haberse incorporado a las filas guerrilleras. Allí, Bruno Muel desempolvaba las latas fílmicas que había conservado de aquel viaje a Colombia y que contenían la entrevista al sacerdote revolucionario. Al decir de Muel “no fue tanto una entrevista, fue [...] más una declaración de él, como *un manifiesto* de lo que quería hacer” (Briceño 2010, entrevista personal).

Tras el impacto de una muerte trágica, Muel se embarca en la realización de un *cortometraje homenaje*:

El sentimiento de la obligación de hacerlo apareció cuando recibimos de Colombia las imágenes grabadas del momento de la muerte [y el] homenaje a Camilo Torres, no su entierro, ya que su cuerpo nunca fue entregado por el Ejército. Y estas imágenes, [...] filmadas en las calles de Bogotá por activistas colombianos que nos enviaron a Francia, [...] llegó un día, [...] no sabemos quién lo filmó, jamás lo supe, y yo me dije, si ellos están allá filmando por qué desaprovechar este material que tiene que ser usado obligatoriamente. Así es como todo esto comenzó para mí. (Briceño 2010, entrevista personal)

Muel, que sin ser miembro del Partido Comunista Francés como muchas veces se llegó a afirmar, sí era hijo de su tiempo y sí quiso de alguna manera, cambiar el mundo. “Pero su anhelo no se debió a un compromiso político, sino a un sentimiento que menciona varias veces: ‘Sé muy bien que hablo demasiado de amor, pero ¿cómo podemos filmar sin amor?’” (Camacho 2021, párr. 7).

Desde ese lugar de enunciación, el amor, narra y *toma posición*. Se compromete con su tiempo, abriendo el taller del cineasta, entregándose así, al ritual del escudriñamiento de los fragmentos: los denominados *rushes*<sup>5</sup>, ese metraje sin editar, la materia prima que constituye y construye el previo bosquejo y/o la bitácora visual de cada uno de sus viajes. Allí, Muel elige, delimita, recorta, pega, hila, narra. Se entrega al proceso creativo del *montaje*: esa *prosa visual* y biográfica propia del cineasta.

Es el momento creativo y narrativo donde la escritura se sustituye por imágenes haciendo del instante cinético algo perdurable en el tiempo. Imágenes que revelan una

---

<sup>5</sup> Los *rushes* hacen alusión al material de filmación sin editar, las primeras impresiones de una película en tiempos de lo análogo. En la actualidad, se sigue usando la palabra para dar cuenta de las imágenes en movimiento previas al proceso de montaje y/o edición.

idea de pasado, un *conocimiento no verbal* atravesado por elecciones subjetivas y emotivas del cineasta, y que como la fotografía es expresada en dos tiempos. Para el fotógrafo e historiador brasileño Kossoy (2001, 42 y 44) existe un tiempo de creación y un tiempo de representación. El primero hace alusión al momento en que se produce, captura y/o fija el acontecimiento. Se trata de la génesis misma de un fragmento de pasado como primera imagen de realidad. El segundo se refiere al tiempo que ha sido removido para ser revelado y conjugado a una totalidad de realidad, un tiempo histórico anclado a través de una serie de imágenes. Es así como fotógrafos y cineastas reducen y reciclan sus recuerdos en imágenes (con los tiempos que las constituyen) en la finalidad de que tengan una nueva función de vida.

En Muel, el montaje se convierte en la memoria de su(s) viaje(s). Si bien, parecen secuencias disímiles en realidad, se corresponden a una mirada y una narrativa situada, geográfica, generacional y contextualmente colombiana y latinoamericana. Muel, hace justamente de lo disímil, del tiempo fragmentado y no lineal, una síntesis de sentido reelaborada y reinterpretada. Una bitácora visual de un viaje en movimiento donde Muel deja para la posteridad su vivencia, mirada y percepciones que como cineasta capturó y construyó de este rincón del continente.



## Capítulo Dos

### Montaje: El Taller del Cineasta

Usé las imágenes que tenía  
porque no teníamos ningún material filmado.  
Bruno Muel.

Tal como Dziga Vertov, cineasta de principios del siglo XX, Bruno Muel había trabajado como compilador de tomas que habían sido filmadas por otros. Podría decirse, que ambos eran una suerte de hiladores de secuencias, cuya finalidad era dar sentido de totalidad al film. Este entramado de material visual caleidoscópico se convirtió en una de las técnicas más recurrentes para una generación de cineastas. La observación *in situ* a través del registro de imágenes y captación de sonidos cobraba relevancia, más que la realización de una investigación. Esto significaba, mostrar la realidad tal cual se presentaba pero sin dejar de poner en evidencia el lugar de enunciación del documentalista.

Quien filma no es solo un productor de imágenes. Es también un compositor, un artesano que hila y edita fragmentos de realidad para devenir en el resultado final de una totalidad, de una imagen polisémica e intertextual. Este proceso creativo diverso, inmenso y rizomático diría Didi-Huberman, es posible a través de una arqueología del fragmento sobreviviente: el *montaje*.

Hija del capitalismo industrial, más que una técnica esteticista y mecánica, el montaje es una posibilidad de pensar y conectar las imágenes, sonidos, formatos y temporalidades sobrevivientes, en la confluencia de una dialéctica del tiempo.

Desde la concepción benjaminiana y brechtiana, las imágenes y textos son fragmentos de realidad que a través del montaje expresa un sentido histórico, documentado y reflexivo de la existencia. El montaje no es en todo caso un acumulado de datos, sí en cambio, la materialización de esa realidad histórica y subjetiva que se hace manifiesta en una imagen visual global y a la vez fragmentaria. Hay allí una dialéctica de sentido, un *modo de ver*, expresado a través del film.

Walter Benjamin siempre fue un coleccionista y tejedor de los detalles. Y su concepción de montaje bien podría pensarse como un método poético del fragmento.

Un ejercicio de composición, conexión, ensamble y encadenamiento donde la búsqueda por lo pequeño e incluso lo imperceptible era lo verdaderamente significativo. Por tanto, “su mirada es fragmentaria, no porque renuncie a la totalidad, sino porque la busca en los detalles casi invisibles” (Sarlo 2000, 26).

Para Bertolt Brecht, en cambio, el montaje es una forma de pensar la realidad críticamente, alejándose de la espectacularización del *otro* y su realidad. Es un recurso pero también es una función política y poética. El montaje para Brecht, resignifica el material registrado, acopiado y filmado, con un propósito e intencionalidad: la visibilización de imágenes olvidadas, la sublevación de estas y la trasgresión del tiempo, el sujeto y el mundo. Como resultado, se da la materialización de un film “que privilegia una reconstrucción del pasado y que interpreta el momento histórico a partir de imágenes que actúan como pruebas documentales” (Aprea 2015, 45-46).

Sin embargo, el montaje necesita de *la mirada*, para Mieke Bal se trata de *actos de ver o* actos de la mirada, los cuales no se reducen al único y exclusivo sentido hegemónico de la vista, sino que busca en todos los sentidos anclados del cuerpo para conectarse, así, con el acontecimiento, la experiencia y la consecuencia de una totalidad sensitiva-corporal. El *acto de ver* se amplifica cuando pasa por el acto de ver de lo afectivo, cognitivo e intelectual (Bal 2016, 31). Didi-Huberman (2013, 21) dirá que es esta mirada en el montaje lo que hace posible y “visible los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto”

El montaje y el acto de mirada confluyen. Pero este no puede ser posible sin la variable del tiempo. En el montaje, el tiempo es otro. Son otros. Es un tiempo que va y viene rompiendo la lógica de lo cronológico y en cambio da cabida a lo diacrónico y lo sincrónico. “Ese juego del tiempo es de alguna manera lo que da cuenta del pensamiento de quien hila esas imágenes. Un diario no solo de imágenes sino de pensamiento. [En esto consiste la] sala de montaje, en la que se fomenta y se piensa toda la obra del [...] creador audiovisual” (Didi-Huberman 2021, 20).

La ausencia física de Camilo es real. No hay cuerpo. No hay evidencia. No hay fragmento aparentemente representable. Sin embargo, ante la tumba inexistente y la metáfora del vacío, aparecen otras miradas que buscan, justamente en el vacío, la resurrección del ausente. El vacío entonces deja de ser vacío tras el acto mágico de *hacer aparecer* en el recurso del montaje.

*Camilo Torres*, vestigio del pasado, intertextual, multitemporal y polisémico se reconstruye a retazos, adquiriendo una connotación de archivo al tener dentro sí, *imágenes otras* y sobrevivientes de un pasado que en el devenir del tiempo siguen recreando un personaje, un mensaje (político-religioso), una geografía y una historia de continente y país.

Pero también, *Camilo Torres* adquiere una connotación de memoria. En tanto que, al ser expuesta justamente en el devenir del tiempo, quien mira apelará al recuerdo, regresando a aquel instante que ha sido mirado, con la carga subjetiva de lo sentido, vivido y reflexionado. Este film no es solo un formato de cine documental, es también archivo, testimonio y dispositivo de memoria.

En los estudios del cine documental, la dimensión subjetiva y objetiva del trabajo con el pasado ha sido problematizado a través del uso del testimonio y el archivo, ambos recursos fundamentales dentro del lenguaje cinematográfico no ficcionalizado, Estas dimensiones marcan polaridades en permanente tensión e intersección, dentro de las estructuras figurativas y narrativas del cine documental. Del lado del testimonio se ubica el plano subjetivo de la narración, asociado a los procesos de memoria y a la fidelidad del acto de testación. Del lado del archivo, se ubica el plano objetivo de la narración, relacionado con los procesos de la historia y la veracidad de los actos de documentación. (León 2022, 163)

Muel va a sobreponer el plano subjetivo y el plano objetivo. Y en esa sobreposición, habrá imágenes-testimonio con imágenes etnográficas, y contextuales del tiempo histórico, haciendo de ello una imagen-totalidad, a su vez que un *testamento visual* de Bruno, Camilo y su tiempo. Aunque parezca caótico, la dispersión es parte del montaje. Y lo que parecen ser imágenes inconexas, al final encuentra sentido en esta sucesión de contradicciones visuales. Es un caos compuesto, diría Brecht.

En el montaje habita el conflicto. Que en la poética brechtiana –dirá Didi-Huberman- no es más que el arte de disponer las diferencias. “El montaje sería un método de conocimiento y un procedimiento formal nacido de la guerra que toma acta del “desorden del mundo” [...] toma posición en el debate estético y político entre-guerras” (Didi-Huberman 2021, 77).

En Muel, esta *toma de posición* parte de una identidad europea y cinematográfica disidente, que se ha visto interpelada como consecuencia de un contexto sociopolítico tricontinental disruptivo y descolonizador en África, Asia y América Latina. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, con la derrota de los totalitarismos, se dio un reacomodamiento geopolítico e ideológico mundial, con movimientos de resistencia y

liberación que fueron resquebrajando el colonialismo europeo, gestándose así, nuevos Estados nacionales, gobiernos y fronteras. Muel como otros cineastas europeos de su generación optarían por una mirada y narrativa transfronteriza, anticolonial e intercultural.



Figura 2. **Bruno Muel en París**

Fuente: *Archivo personal*. Cali, Colombia, 2020.

Elaboración: Diego Briceño-Ordúz

En *Camilo Torres* hay montaje y remontaje de *fragmentos-otros* que dialogan y se interseccionan a través de cuatro materiales fílmicos distintos: 1. las imágenes de apoyo de índole etnográfico que previamente y durante el viaje ha sido filmado. 2. el testimonio de Camilo. 3. las imágenes que constituyeron el documental de *Riochiquito*, 4. Las imágenes del entierro simbólico que toma prestadas del documental *Camilo Torres Restrepo* (1966) de Diego León Giraldo. En este cruce de miradas entre archivo cinematográfico, testimonio, militancia política y antropología clandestinizada, se construye la narrativa central del personaje.

En el remontaje, se permite usar materiales producidos por otros o la incorporación de documentos de archivo. En el trabajo de Muel esto es evidente, desde la colectivización de las fuentes fílmicas hasta la aparición de fragmentos fílmicos que contienen dentro de sí otros soportes visuales, como cuando aparecen los archivos de periódico que anuncian la muerte del personaje.

En ese sentido, al vincular en el proceso de remontaje, fuentes en otros soportes o imágenes ajenas a su propia producción, lo que se conoce como material de archivo, presenta algunos elementos y características que, sin ser precisamente un documental histórico, se le acerca un poco.

El cortometraje sería en ese sentido un gran texto constituido de otros textos. Lo que significa que “las imágenes como los textos en la literatura, construirán un mosaico de citas/visualidades donde cada una ha de ser absorbida para así transformarse en otra visualidad distinta” (Kristeva 1997, 3).

*Camilo Torres* es en términos de Julia Kristeva un *intertexto* y como proceso de creación es en Bertolt Brecht, Walter Benjamin y Didi-Huberman, un *montaje*. Si juntáramos ambas ideas, podríamos pensar en una suerte de *intertextualidad cinética transicional* en la que más que pensar un texto sobre otro, una imagen sobre otra, casi de manera literal, se trataría más bien de comprender lo intertextual como el diálogo (cíclico) posible entre diversas formas de texto, sean estos escritos, visuales u orales, y haciéndose visibles a través de la acción y transición que brinda el soporte audiovisual del documental o cortometraje.

Dicha *intertextualidad cinética transicional* estará constituida por micro narrativas que al aunarlas derivarán en la macro narrativa documental. Cada una de estas posibles micro narrativas con un significado distinto pero confluyente: la geografía y las comunidades colombianas como intertextualidad cinética etnográfica, las imágenes de la guerrilla como intertextualidad cinética político/propagandístico, las imágenes de Camilo como intertextualidad cinética testimonial, y las imágenes de la muerte y entierro simbólico de Camilo como intertextualidad cinética de archivo y memoria.

### **1. *Camilo Torres* (1965): La vida es eterna en 10 minutos cinéticos**

Sí, él [Camilo] quería  
y estaba completamente de acuerdo  
con la filmación y lo hizo  
sin la necesidad de empujarlo,  
es por eso que digo  
que es más una declaración,  
un manifiesto  
o un mensaje.

Bruno Muel.

De todas las formas de expresión y creación visual, las imágenes fotográficas y audiovisuales, son quizás las más revolucionarias en cuanto a las formas de producción de sentido haciendo “posible lo impensable: capturar el tiempo, haciéndolo portátil, [representable] oscilando entre lo efímero y lo eterno” (Kossoy 2001, 22).

La posibilidad de capturar el instante revelaría a la humanidad información sobre lugares, personajes y acontecimientos, información sobre un tiempo que ya no existe pero que cobra vida cada vez que, en un tiempo presente, este *tiempo pasado* es buscado, reclamado e interpelado. Es así como lo cotidiano y lo extraordinario queda congelado en una imagen, proveyendo “el testimonio visual y material de los hechos a los espectadores ausentes de la escena” (Kossoy 2001, 30).

Quizás por ello, Roland Barthes decía que la imagen fija o cinética que logra capturar al sujeto tenía algo semejante con la resurrección (2017, 129). Dota de misticismo al sujeto que ha sido capaz de volver a la vida, y en un acto de rebeldía, aún sin tumba, el cuerpo que vence a la muerte, regresa en *otro cuerpo*, otra materialidad, trascendiendo o resignificándose para ser de nuevo nombrado y tener una oportunidad de existencia en el devenir del tiempo.

Muel, a través de su cine documental ha resucitado y sublevado a Camilo. Le ha devuelto un nombre, una identidad, un lugar en la historia. Porque cuando un *otro* reconoce aquello que falta, “es un hueco que puede llenarse y en ese caso representarse, pero para que eso sea posible el camino será [...] el de encontrar las palabras, los gestos o los símbolos que hagan posible este trabajo” (Mercado 2005, 170).

El cineasta a través del trabajo de exhumación de estas huellas visuales hace posible esta representación y con ello que el sujeto reaparezca. Primero ante sí mismo, y como artesano de la imagen, convertirlo en otra materialidad representada. Posteriormente, para un público presente y futuro, que como resultado del proceso de montaje, se encuentra ante una interacción y totalidad de la imagen.

En este ejercicio visual, aquello que ha sido *visto* “habita y se expresa [en] una doble producción social de sentido: desde el ojo de quien la produce y desde el ojo de quien la recepta. Y es en ese diálogo, entre el hacedor y el receptor que se constituyen las narrativas” (López 2018, 186).

En *Camilo Torres* el relato visual construido por Muel se convierte en un testimonio histórico, al igual que si pensamos en el *backstage* del relato visual que es ya en sí mismo una historia. Los acontecimientos y/o hechos históricos allí narrados y mostrados bajo la mirada e interpretación inicialmente del cineasta son posteriormente proyectadas a un espectador, que como el cineasta, tendrá una mirada e interpretación de los hechos, sea esta semejante o disímil del mismo.

El cine documental en todo caso no escapa de la constante (re)interpretación. Y con el correr del tiempo es siempre proclive a nuevas miradas ante hallazgos de novedosas fuentes, interpretaciones y estudios actualizados *ad posteriori* del creador.

Tras el uso y vinculación de otras fuentes y testimonios, el cineasta, tal como el historiador, reconstruye historias bajo el uso de las mismas en un marco de tiempo, espacio, prácticas y sujetos determinados. En ese sentido, el cineasta no se reduce solo a dar cuenta de lo que sucedió, al cineasta le interesa además que, a través de aquello que sucede, pueda narrarse una historia con estructura artística, poética, sonora.

El cineasta tiene entonces la capacidad de conseguir una *sensación de presencia* en ese tiempo y espacio que el espectador está mirando. Esa sensación tan bien expresada en esa frase quizás mal citada o parafraseada y atribuida al Che Guevara tras su viaje por América Latina entre los años 1951-1952: “¿Cómo voy a sentir nostalgia de un mundo que no he conocido?”. Quizás es esa la magia del cineasta. Hacer creer y vivir pasados como si fueran presentes en la disruptiva del tiempo y el espacio.

A continuación, quisiera dar cuenta de este relato visual a través de una aproximación descriptiva, reflexiva y analítica. Para ello, tendré en cuenta los niveles de lectura de una imagen propuestos por Marzal Felici, citados previamente.

Así mismo, desarrollar la categoría de análisis de *intertextualidad cinética transicional* donde se han conjugados los conceptos de intertexto y montaje, al fragmentar el film benjaminianamente<sup>6</sup> en un intento por dar cuenta de las micro narrativas, mencionadas líneas arriba y que vale la pena recordar: intertextualidad cinética etnográfica, intertextualidad cinética político/propagandístico, intertextualidad cinética testimonial e intertextualidad cinética de archivo y memoria.

## 2. Intro.

Un *Camilo Torres* en letras blancas y en mayúsculas hace su entrada para inmediatamente después anunciar los créditos del documental–reportaje. Si bien, el cortometraje de realización francesa anuncia una dirección conjunta entre Bruno Muel y Jean-Pierre Sergent, la realidad es que fue solo Bruno Muel el artífice de este cortometraje.

Como era propio de la época, el cine se hacía de una manera colectiva y colaborativa. Así se entiende en muchos de los casos la forma en que eran citados los

---

<sup>6</sup> Entendiendo las nociones de un tiempo histórico y de narrativas visuales como no lineales, literales, ni homogéneas.

créditos fílmicos. En este caso, debemos recordar que Muel y Sergent habían viajado juntos para filmar *Riochiquito* (Muel en calidad de camarógrafo y Sergent como sonidista y dirección de este último film).

Al tener de alguna manera cierta implicancia en el film, Muel mantiene en los créditos conjuntos a quien fuera su compañero de filmación. Se sabe por entrevistas y testimonios que el sonido para este film *Camilo Torres* estuvo a cargo de Jean-Pierre Sergent y la cámara a cargo de Bruno Muel. Finalmente, es una película en formato cortometraje dirigida por Bruno Muel, en formato de película 16 mm, en blanco y negro, con una duración de 10 minutos, en soporte núcleo Kodak, idioma versión en francés, producida por los estudios fílmicos Dovidis<sup>7</sup> y con colaboración en montaje de Nicole Schlemmer.

La cinta sigue su curso y un sonido rasposo, lluvioso, saltante pero cálido, — asemejando las agujas deslizándose sobre los discos de vinilo — nos da la apertura. Junto a él, un fondo negro con titilantes letras, líneas y pequeños puntos blancos asemejando velos de luciérnagas o repetidos destellos de estrellas que nos recuerdan la analógica imperfección. Esa cicatriz impalpable sobre una cinta cinematográfica malograda por el paso del tiempo.

### **3. Apertura: kasha.**

Un universo en blanco y negro se despliega. Una Kasha (o tambor para la cultura occidental) irrumpe el silencio. Los golpeteos emanan de las manos de un hombre de la comunidad indígena Wayúu en la península de La Guajira, al nororiente de Colombia. Entre golpeteos se alcanza a percibir el sonido del murmullo de gente y una gran risa fuera del cuadro. Los golpeteos siguen anunciando la apertura de un baile ritual: La Yonna, danza de las bienvenidas, las celebraciones, los pagamentos, las cosechas, las revelaciones de sueños y los tránsitos de las mujeres de la comunidad hacia la pubertad. El golpe de la kasha también simboliza y es la entrada de Muel a este territorio y continente. Pero es también, aún sin saberlo, su rito de iniciación como cineasta. Su pasaporte al cine implicadamente político, intercultural y descolonial.

---

<sup>7</sup> Productora francesa de cine fundada en 1950 por el productor Pierre Neurrise, quien tuvo a su cargo cineastas reconocidos de la denominada vanguardia de la *NouvelleVague* como Chris Marker y Joris Ivens.



Figura 3. **Fotograma tambora (00:30)**

Fuente: *Cortometraje Camilo Torres. Archivo personal.* Cali, Colombia, 2020.

Elaboración: Lorena López Guzmán

El sonido de la kasha (fonéticamente se asemeja a la palabra casa en español) se acelera. El brusco giro de secuencia nos muestra la danza coqueta de una joven pareja wayúu. La cámara intenta capturar el rostro sonriente de la joven pero prefiere llevarnos a un plano abierto de un baile de pies desnudos sobre la arena. La secuencia sigue para mostrarnos el lugar desde el cual filma la cámara: una ranchería de madera, encuadrando el baile desde un ventanal.

Cuadro tras cuadro la pareja sigue bailando. Una polvareda de arena emerge del suelo a cada paso de baile. El viento sopla y la toma luce claroscuro. La imagen nos hace suponer que se trata de un atardecer. Quien mira, captura a través de su cámara no solo una danza con movimientos y corporalidades determinadas (por territorio, cultura y costumbres) sino que también, captura para la posteridad una sonoridad situada, local, disímil de Occidente y encarnada en la tradición wayúu de generación en generación.



Figura 4. **Fotograma danza Wayúu (00:48)**

Fuente: *Cortometraje Camilo Torres. Archivo personal.* Cali, Colombia, 2020.

Elaboración: Lorena López Guzmán

En medio de la danza emerge una voz en off masculina francesa<sup>8</sup> haciendo perder de vista el juego de la danza volcando su mirada en el vaivén de una copa de palmera. Mientras tanto sigue repicando el sonido de la kasha, y la voz en off anuncia la entrada del personaje central: Camilo Torres. Recurrir a la voz en off en el cine documental, al menos en este caso, es característico del modo expositivo del crítico de cine, Bill Nichols, con el fin de darle guía y orden a la narrativa y trama al mismo.

La voz en off se convierte en la representación de la voz omnisciente del cineasta. Una secuencia de sonido que queda suspendida para interlocutar con la imagen y hacer las veces de puente entre el tiempo pasado y presente. Es una voz guionada que contextualiza, conecta pero también contrasta con los sonidos y voces in situ allí capturados por el cineasta. Es la pausa requerida que abre paso a la secuencia testimonial de Camilo.

#### **4. Testamento fílmico profético. [La intertextualidad cinética testimonial]**

Hijo de un convulsionado tiempo, Camilo había renunciado a su clase social y a su sacerdocio. Despojado de la sotana se entregó a su proyecto político. Entre los meses de mayo y octubre de 1965 vivió intensamente la organización y agitación política de su proyecto el Frente Unido del Pueblo (FUP) propagando *el mensaje* a nivel nacional. Eran tiempos de concentraciones masivas en plazas y auditorios en medio de un Estado de Sitio declarado por el gobierno de turno, de señalamientos por parte de la elite dirigente y eclesial, desacreditación mediática expresada en editoriales de periódicos, radios y caricaturas; además, de persecución política manifestada en amenazas y acciones directas contra su vida.

Su última aparición pública se realizó a principios de octubre de 1965. En medio de amenazas, hostigamientos policiales, interceptación de comunicaciones y un ambiente político enrarecido que podría haberlo costado la vida, desapareció del mapa político nacional a mediados del mismo mes para asumir una vida clandestina al incorporarse a la guerrilla del Ejército de Liberación Nacional (ELN).

Camilo sembró su mensaje sobre la base del fundamento liberador del *amor eficaz* e hizo de su cristianismo, un cristianismo dialéctico entre el humanismo, el amor al prójimo, la crítica, lo revolucionario y el testimonio profético. En ese sentido, puso a

---

<sup>8</sup> Hasta la fecha no se sabe quién es realmente el narrador. En una entrevista a Jean-Pierre Sergent, decía que muchas de las películas, y especialmente *Riochiquito* quien mayoritariamente colaboraba para la voz en off era el actor y escritor francés Maurice Garrel

dialogar y discutir la relación entre *cristianismo-marxismo*, *cristianismo-socialismo* y *cristianismo-revolución*. Es así que, entre los años de 1965 a 1966 asistimos a un cristianismo profético y revolucionario como consecuencia de un proceso de radicalidad de sus ideas y su acción (Herrera 2018, 175).

Por ello es tan importante este único y último testimonio. Camilo aparece ante la mirada de la cámara de Muel hablando y retando en un perfecto francés a quienes considera sus pares (a favor o en contra) en los distintos sectores eclesiales, intelectuales, políticos y sociales. La puesta en escena: un hombre de mediana edad, bien vestido, traje negro, enviando su mensaje en medio del campo colombiano y una derruida caseta campesina. Camilo se expresa y modula con ademanes propios de un sacerdote, profesor e intelectual para decirle al mundo que:

Descubrí el cristianismo como una vida centrada en el amor al prójimo. Como me di cuenta que valía la pena comprometerme con ese amor, entonces me hice sacerdote y hacerme un servidor del amor al prójimo de tiempo completo. Cuando me di cuenta que en Colombia no se podía realizar el amor al prójimo sólo con obras de caridad sino que había que cambiar la estructura económica, política y social del país, me di cuenta de que el amor al prójimo estaba muy ligado a la revolución. (López-Guzmán 2025, transcripción personal del film)

Esta primera entrada en escena es contundente. Camilo emite un mensaje dicotómico, que va desde el compromiso con el cristianismo hasta la revolución. Pero también es un mensaje sociológico. En su mensaje ha hecho un análisis de realidad del país, lo que lo lleva a concluir que, ante la injusticia estructural, el amor al prójimo opta por las últimas consecuencias del sino de su época: la lucha armada.



Figura 5. **Fotograma mensaje, plano abierto (1:58)**

Fuente: *Cortometraje Camilo Torres. Archivo personal*. Cali, Colombia, 2020.

Elaboración: Lorena López Guzmán

La mirada hacia la cámara vuelve y como si fuera una suerte de profeta se entrega a la predica de su palabra. Aquí, el profeta es entendido como un intérprete creativo y persuasivo de la realidad de su tiempo. Pero también como un mensajero de Dios, vaso comunicante y un canal de conciencia para servir al pueblo. Y mientras el cura rebelde sigue hablando en francés, en contraste van apareciendo imágenes religiosas de un pueblo devoto, construyéndose así, una secuencia mística situada. Y es que, esta superposición (entre imágenes que pasan) de una representación crística, de alguna manera, resignifican el mensaje y le dan sentido al mismo.



Figura 6. **Fotograma Jesucristo (1:41)**

Fuente: Fuente: *Cortometraje Camilo Torres*. Archivo personal. Cali, Colombia, 2020.

Elaboración: Lorena López Guzmán

Evocar a Cristo en Camilo es colocarlo al nivel de mártir y profeta. Y es este *encarnamiento* de Camilo en Cristo lo que lo devuelve a la vida bajo la forma de un mesías activo, como vínculo entre generaciones y las luchas de su tiempo. Como plantea Mariano Mestman:

Sin olvidar que estas imágenes remiten a un tipo de dolor padecido por divinidades o mártires cristianos, opuesto al dolor considerado *justo* del merecido castigo a los infieles, podemos pensar que en una coyuntura histórica de expresión pública de tendencias progresistas e incluso revolucionarias en la Iglesia Católica, la figura del Che-Cristo [o el Camilo-Cristo] reunía las condiciones para integrarse como símbolo de las luchas de liberación regional. (2010, 149)

En su mensaje Camilo reconoce una *otredad*, donde Muel al reconocer a Camilo y mostrarlo al mundo, de alguna manera también la reconoce:

El crédito otorgado a la palabra del otro hace del mundo social un mundo intersubjetivamente compartido [...] la confianza en la palabra del otro refuerza no solo la interdependencia, sino también la similitud en humanidad de los miembros de la comunidad [...] el intercambio recíproco consolida el sentimiento de existir en medio de otros hombres [y mujeres]. (Ricœur 2008, 214)

Porque en *el otro* me reconozco no como distancia, sino como proximidad. Y desde ese lugar de reconocimiento y enunciación del amor, Camilo y Muel se encuentran y narran para sí y para los demás un posicionamiento (revolucionario) ante el mundo.

En ese sentido, no se trata aquí de una reivindicación del amor en las expresiones de lo meramente bello o estético. Es más profundo que ello. Desde cada uno de sus campos, el sacerdocio en Camilo y el cine en Muel, se trata de una praxis del amor en clave política “[...] como propósito del conocimiento. Conocer para llevar a la práctica aquello que se piensa. [...] Por tanto, toda praxis es acción transformadora y revolucionaria” (Dussel 2016, 253).

A través del mensaje hecho testimonio y viceversa, Camilo se narra a sí mismo, siendo capaz de (re)interpretar su tiempo histórico de la mano de su vivencia y del evangelio.

Para no entrar en conflicto con la disciplina eclesiástica pedí permiso para dejar la disciplina, alejarme de las leyes disciplinarias eclesiásticas pero me seguiré considerando un sacerdote hasta la eternidad. Creo que ejerzo mi apostolado llevando a cabo la revolución por el amor al prójimo y para beneficio de las mayorías colombianas. Llamo revolución a un cambio rápido y fundamental de las estructuras económicas, sociales y políticas. Creo que el primer objetivo de la revolución debe ser la toma del poder por la clase popular. Después de la toma del poder por la clase popular vienen las realizaciones revolucionarias que giran principalmente sobre la propiedad de la tierra, la reforma urbana, una planificación integral de la economía, relaciones con todos los países del mundo, la nacionalización de varias fuentes de producción, los bancos, los transportes, los hospitales y otras reformas indicadas por la técnica para favorecer a las mayorías y no a las minorías como sucede hoy en día. (López-Guzmán 2025, transcripción personal del film)

Su testimonio es un mensaje que conecta con la coyuntura en la cual se encuentra inmerso. Es un mensaje radical, contundente pero sosegado. En ese sentido, queda claro que, el testimonio de Camilo filmado por Muel tiene la fuerza motriz de un relato anti sistémico en el que se termina de constituir la figura de Camilo como protagonista del film y figura histórica en el devenir del tiempo.

## 5. Geo-rostros: Muel el retratista audiovisual. [La intertextualidad cinética etnográfica]

Una serie de rostros diversos empiezan a aparecer, secuencia tras secuencia: indígenas, negros, campesinos, militares, niños, mujeres, guerrilleros, rostros de los laburantes empobrecidos se sobreponen e interactúan tras el mensaje de Camilo. En algunas de las pocas semblanzas que pueden encontrarse sobre Muel suelen recordarlo como alguien que buscaba retratar los rostros de los oprimidos.

Muel es un fotógrafo de la cinematografía. Muchos de sus fotogramas son evidencia de ello. Más que una mirada azarosa cada fotograma da cuenta del cuidado y la tranquilidad de su mirada con la cual ha registrado una parte del mundo. Muel mira y es mirado. Es un acto sostenido de la mirada que en la contemplación de lo bello también politiza y reflexiona.

Muel es un retratista del cine. Productor del retrato hecho movimiento. Retrato en el que habitan fisonomías, rasgos, pieles, texturas diversas en interacción con un hábitat, entornos culturales, comerciales y económicos. La narrativa visual de Muel es también una geografía corpórea, muchas veces de cuerpos vencidos pero también sublevados. Muel distancia la cámara no por jerarquía, más bien, para encontrar la cercanía con eso otro que no es y a lo que no pertenece. Una larga secuencia de imágenes de rostros, sin ninguna intervención más que del sonido natural de lo filmado sigue su curso. Un extenso silencio invita a la contemplación de lo allí visto. Sucesión de paisajes, sonidos y economías otras.

El brusco agitar de una mujer wayúu con atarraya interrumpe el silencio. En ese corte abrupto de nuevo se abre paso el mensaje de Camilo. Retoma la palabra que previamente había sido pausada para dar cabida a los desposeídos que él ha dicho amar. Allí, Camilo hace otro gran anuncio: como consecuencia de su entregado compromiso político se retira de la Iglesia, renuncia al servicio sacerdotal. Renuncia a su más sagrada investidura espiritual no solo ante la cámara, sino también ante el mundo. Hace público su duelo. Se transfigura en *otro*, se despoja pero a la vez se enviste, en términos cinematográficos se monta y se desmonta.

Camilo su renuncia y a la vez, su apuesta por la dignidad de un *otro* oprimido y desposeído, un *otro* que ha tenido la oportunidad de conocer a lo largo de su vida. Inicialmente y tras su paso por Europa en los años cincuenta en las zonas carboníferas de Lieja compartiendo su tiempo con mineros migrantes de España, Polonia e Italia; así como su acercamiento y colaboración a procesos sociales y ecuménicos contra la

exclusión y la pobreza con los Curas Obreros (Bélgica, Francia y España), el Sindicalismo Cristiano y la Juventud Obrera Católica (JOC); las campañas de los *Chiffoniers d'Emmaüs* del Abate Pierre y la París periférica de los pobres exiliados y milicianos argelinos (Pérez, 2009, 98). En Colombia en los años sesenta, sería en los cinturones de miseria de las grandes ciudades del país, en el trabajo territorial y de alfabetización en zonas periféricas de la capital y en los procesos campesinos a lo largo y ancho del país por la reforma agraria y el cese de la violencia estatal contra los mismos.

En cada transición, en cada plano, Muel hace visible a los invisibles. Pone rostro y cuerpo a esos *otros* que son vistos, filmados y expuestos a través de una mirada no intrusiva pero sí directa. Las imágenes implícitamente impugnan la injusticia social y la miseria. Las transiciones entre plano y plano entremezclan lo cotidiano con lo sagrado, lo cultural con lo social y lo económico. Por momentos, Camilo es una voz en off que va enlazando su mensaje, sus ideas políticas y convicciones cristianas con los retratos o planos de gente diversa realizados por Muel.

Todos los poderes están en manos de una minoría constituida por unas cincuenta familias y creo que las decisiones para el bienestar de las mayorías no deben partir de esa minoría. Con toda seguridad los resultados de la revolución no serán peores que la situación actual si consideramos que diariamente mueren de hambre cien niños, si consideramos que niñas de diez años son llevadas a la prostitución, que hay criminales y que trescientos mil campesinos han muerto a causa de esta estructura, entonces veremos que la revolución no va a ser peor que la situación actual. (López-Guzmán 2025, transcripción personal del film)

Las imágenes en Muel no son una puesta al azar como quizá podría suponerse al verlas a primera vista. A cada fragmento de mensaje de Camilo, Muel incorpora imágenes que puedan de alguna manera soportar, validar, recrear, dialogar con todo lo dicho por el protagonista. Las marcadas contradicciones sociales y económicas que Camilo denuncia, dialogan con la secuencia de imágenes de rostros y cuerpos trabajadores en zonas periféricas y condiciones de vida precarizadas.

La cámara de Muel viaja entre los modos de vida del campo, la costa y la ciudad y dentro de esta última, las contradicciones ante la falsa idea de la abundancia y el progreso. En Muel, es el inicio de una mirada fugada, itinerante, explorativa. Pero es también una mirada secuencialmente ordenada, etnográfica, donde los rostros van pasando cual si estuviéramos frente a las páginas de una bitácora de viaje o un album fotográfico.

Cuando el cineasta registra en la película los gestos o los hechos que le rodean se comporta como un etnólogo que registra en su cuadernillo de apuntes las observaciones; cuando a continuación las monta es como el etnólogo que redacta su informe; cuando los difunde hace como el etnólogo que entrega su libro para ser publicado y difundido... en todo ello aparecen unas técnicas muy similares, y en dichas técnicas ha encontrado realmente su camino el film etnográfico. (Rouch 1985, 73-74)



Figura 7. **Fotograma rostros (2:16)**

Fuente: *Cortometraje Camilo Torres*. Archivo personal. Cali, Colombia, 2020.

Elaboración: Lorena López Guzmán

Muel desde una mirada observacional expone etnográficamente dinámicas y patrones culturales en correlación con dinámicas sociales, económicas y territoriales. No intenta analizar, definir o exotizar las comunidades allí filmadas, más bien, hace de lo filmado una narrativa visual de la cultura en medio de contradicciones y relaciones de desigualdad. A su vez, retrata una gestualidad y corporalidad que demarca la dicotomía entre la elite y lo popular (rural y urbana), esa confluencia y disparidad visual entre lo tradicional con lo contemporáneo.

Esto se refleja en geografías agrestes e inhóspitas como La Guajira, otras inexploradas y clandestinas como los montes colombianos caminados y habitados por las incipientes guerrillas, otras, de nacientes y precarizadas ciudades.

La dicotomía entre elite y clase popular Muel lo captura entre las tensiones que se generan dentro del personaje mismo de Camilo y la incorporación plano a plano de diversas expresiones, rostros y cuerpos de dicha clase popular.

La contradicción y antagonismo del protagonista con su propia clase social, se contiene en el gesto y en el que Muel mayoritariamente apunta, a la cercanía del primer y mediano plano. A este tipo de personajes con estas contradicciones de clase, el sociólogo colombiano, Orlando Fals Borda los llamó *disórganos*, o simplemente *antiélites*. Una suerte de *desprendimientos* de las élites, “personas que ocupando posiciones de alto prestigio se enfrentan a los grupos dominantes para arrebatarnos [dicho] poder político” (2012, 110) y así “adherir y representar los intereses populares y [ponerse] al servicio de sus luchas” (Herrera 2018, 50). Estas *antiélites* son *subversores morales* que “pueden llegar a ser héroes nacionales o mártires y/o santos seculares” (Fals Borda 2012, 49).

En ese sentido, las *antiélites* asumen un compromiso ético-político con sus semejantes vilipendiados, promueven nuevos debates e ideas de liberación –que incluso se expresan como una ciencia propia, raizal, anticolonial que reconoce y vincula el saber popular–, y desarrollan una determinada praxis de militancia política y revolucionaria, tal como lo hiciera Camilo.

Finalmente y en lo que respecta a estas secuencias, el mensaje testimonial y visual colocan a Camilo y a Muel como narradores de un mundo real y circundante. Uno, Camilo, visiblemente presente, objetivamente y a la vez, reflexivo de la realidad y sus acontecimientos. Otro, Muel, no visible, hilandero de imágenes que entre planos y secuencias reconstruye tiempos, pasado-presente y un doble pasado y testimonio. Este último entendido desde el testimonio vital e individual en Camilo y por otra parte, desde la reconstrucción narrativa visual en Muel en los que ambos construyen o aportan a un testimonio o narrativa macro social y colectiva de una generación y una época.

Y si bien, ese pasado ya no existe, hay una serie de huellas que hacen posible volver presente lo pretérito. Aflorar aquello que ha sido filmado a través del filtro selectivo de la memoria la cual logra el cometido de conmover justamente en esa dialogicidad del testimonio



Figura 8. **Fotograma rostros 2 (2:22)**

Fuente: *Cortometraje Camilo Torres. Archivo personal. Cali, Colombia, 2020.*

Elaboración: Lorena López Guzmán



Figura 9. **Fotograma rostros: economías del oprimido (2:56)**

Fuente: *Cortometraje Camilo Torres. Archivo personal. Cali, Colombia, 2020.*

Elaboración: Lorena López Guzmán

## 6. In-Sur-Gentes. [Intertextualidad cinética política/propagandística]

Pausado, sereno y firme, irrumpe Camilo: “somos amigos de todos aquellos que son revolucionarios y enemigos de todos los que sean contrarrevolucionarios”. Y una serie de diapositivas secuenciales de varios de los rostros en primer plano de los líderes más reconocidos de la guerrilla interactúan visualmente con el mensaje de Camilo: “creo que podré colaborar con los comunistas”. Una conjunción de imágenes en primer plano y plano medio de la guerrillerada en las montañas de Colombia continúa haciendo su aparición.

Porque creo que los comunistas tienen elementos revolucionarios. Tendremos sobre todo problemas con los Estados Unidos porque la burguesía colombiana está muy ligada a los intereses americanos por lo que creo que por lo mismo que invadieron a la República Dominicana también invadirán a otros países puesto que ya han decidido intervenir no solo a los países donde haya gobiernos comunistas sino como ha dicho el mismo gobierno americano, donde hayan gobiernos que estén en contra de los intereses americanos. Creo que en el caso de Colombia y en el de toda América Latina cuando el pueblo se decida a luchar hasta el final no habrá fuerza material que pueda ser superior a la fuerza de un pueblo que ansía su libertad. (López-Guzmán 2025, transcripción personal del film)

En la reivindicación de la guerrilla como actor político y legítimo, Muel pone a dialogar las imágenes testimonio de Camilo con la guerrillerada que fue filmada en *Riochiquito*. Sin duda, existe un vínculo fílmico y orgánico entre *Riochiquito* y *Camilo Torres*, en la que Muel hace una reapropiación de lo filmado junto a Jean Pierre Sergent durante su estadía con esta comunidad campesina y armada, y que durante el rodaje serían testigos directos del bombardeo de la misma, en manos del ejército colombiano.

En ese sentido, *Riochiquito*, como parte (fílmico-narrativa) integrante de *Camilo Torres* tiene elementos propios del *cine guerrilla* de la época, esto es, un estilo de cine independiente, con bajo presupuesto, rodaje clandestino, equipos básicos y fáciles de movilizar, cámara en mano (ambas películas hicieron uso de una cámara kodak con formato 16 mm) y locaciones básicas pero reales. “Trabajos que desafiaban el discurso oficial, y se convertían –además de invaluable valor histórico- en auténticas piezas contrainformativas” (Becerra 2016, 224).

El género toma este nombre porque además de las características anteriormente señaladas, se dan en contextos de riesgo y guerra no convencional, mayoritariamente guerras civiles con pequeños grupos armados de civiles insurgentes, que la historia ha denominado como *guerra de guerrillas*.

Por otra parte, la dialéctica entre el tiempo sincrónico y diacrónico se hace evidente. Esta discontinuidad del tiempo es validado por Muel. Los saltos temporales más que ser un caos para Muel se convierten al menos para el film de *Camilo Torres*, en la mejor manera de narrar esta historia. Y si bien, como dice Beatriz Sarlo “el cine era tiempo y presentaba al tiempo como su materia prima” (2000, 60). Muel rompe los tiempos como una manera también de distanciarse de esa mirada y percepción de la producción en serie y de la linealidad de la vida. Aquí el montaje construye otro tiempo (otros tiempos) entre fragmentos visuales simultáneos y diversos. Es así como, *Riochiquito* y *Camilo Torres* se vuelven vasos comunicantes entre imágenes y la voz en off de Camilo.

Creo que hay varias guerrillas en Colombia y también bandidos y que hay que hacer una distinción entre los dos. Las guerrillas están formadas por gentes que tienen una conciencia política y creo que si tenemos el apoyo de las guerrillas, que ahora están ahí para defenderse, para reconquistar las ciudades, creo que por el momento son un punto de apoyo para el futuro en que habrá revoluciones de tipo nacional y popular y estarán verdaderamente unificadas y organizadas a escala nacional. (López-Guzmán 2025, transcripción personal del film)

Si bien, el cine de los años sesenta y setenta estuvo plagado de un cine que promovía la transformación y la utopía revolucionaria como consecuencia de las coyunturas históricas de esas décadas, contrario a lo que se pueda pensar, *Camilo Torres* no es un cortometraje de propaganda política, ni sobre las elecciones de vida que hiciera el personaje, sí en cambio, un instrumento de politización en el marco de la mirada homenaje del director.

Un primer plano del rostro de Camilo conecta con su voz hablando en perfecto francés. A través del recurso de la voz en off Camilo vuelve a la vida. Porque ante la ausencia, Muel transfigura su voz en una presencia. 10 minutos y unos segundos más fueron suficientes en este film para salvaguardar el mensaje de Camilo. Un mensaje que *ad posteriori* paradójicamente se convertiría en el convite a la revolución de generaciones futuras. Fragmentos que serían usados como propaganda revolucionaria de las ideas de Camilo. Pero también, y sin saberlo, el mensaje último que antecede la tragedia de su muerte.

Considero que primero deben agotarse todas las vías pacíficas. Creo que la última palabra sobre la vía a tomar no le toca a la clase popular. Creo que el pueblo, que es la mayoría, tiene derecho al poder. Hay que preguntarle a la oligarquía cómo va a entregar el poder. Si lo va a dar de una forma pacífica lo tomaremos de una

forma pacífica pero si lo va a dar de una manera violenta entonces lo tomaremos de una forma violenta porque creo que el derecho del pueblo está suficientemente justificado como para tomar un camino de violencia. (López-Guzmán 2025, transcripción personal del film)

De Muel se ha dicho equivocadamente que era miembro del Partido Comunista, como comentaba arriba, él mismo ha declarado que era más bien un romántico solidario de las luchas sociales y las buenas causas. Por ende y acorde a los procesos en los que Muel venía gestando su identidad política y artística, reivindica y recuerda el film de Camilo Torres para decir que:

Con Jean Pierre Sergent [...] tuvimos la experiencia de haber realizado una película con Marceline Loridan, que se llamaba “Algérie, année zéro” sobre la independencia de Argelia, y yo mismo había sido llamado a Argelia. Había visto de primera mano cómo era la opresión de un pueblo por parte de un ejército de ocupación, en el caso de Argelia era una lucha de independencia, en el contexto de Colombia, era otra cosa. Es por eso que la lucha armada en la guerrilla me parecía algo normal en un país que tiene tanta opresión de clase y que todos conocían. Así que, cuando se filmó Camilo Torres, fue para una parte de la descripción de la vida política de la oposición colombiana de la oposición democrática de la posición revolucionaria de la República. (Briceño 2010, entrevista personal)

Sin pretensiones rimbombantes ni propagandísticas, Bruno Muel es sobrio, y sereno en cuanto a las imágenes escogidas de la guerrilla. Otra vez, silencio. Pausa. Más silencio... Un extenso y único plano de Camilo reivindicando políticamente a las guerrillas se ve interrumpido abruptamente. Pausa. Silencio. Un cabezote de un periódico nacional se lee levemente. Se alcanza leer en letras grandes, Camilo Torres. El plano del periódico se abre. Ahora se lee en grande la palabra; muerto. Un plano que se abre lentamente. El rostro de Camilo muerto, exhibido en la primera plana de los periódicos como trofeo de guerra. Más silencio...



Figura 10. **Fotograma Guerrillerada (6:18)**

Fuente: *Cortometraje Camilo Torres*. Archivo personal. Cali, Colombia, 2020.

Elaboración: Lorena López Guzmán

## 7. Muerte y resurrección. [Intertextualidad cinética de archivo y memoria]

El rostro de Camilo abatido desaparece. Silencio. Una gigantesca pancarta se agita con la leyenda ¡Camilo la revolución será la respuesta a tu muerte! Silencio. La pancarta camina entre las gentes y las calles de la ciudad de Bogotá. Silencio fúnebre que acecha. El cortometraje ha enmudecido. Es la transición abrupta de la vida a la muerte. Un entierro simbólico. No hay cuerpo. Solo ausencia. Fin.

El personaje central e hilo conductor de esta historia, desaparece. *Camilo Torres* es ahora un fragmento de otro fragmento para convertirse en otra cosa. *Camilo Torres* es ahora testimonio y archivo. Un fragmento de memoria visual que como dice Bruno Muel, quizás “sirva de imagen base para una película más larga que hable de Camilo Torres”. (Briceño 2010, entrevista personal)

Tal cual como el film de *Riochiquito*, la película de *Camilo Torres Restrepo* (1966) de Diego León Giraldo y *Camilo Torres* de Muel, se corresponden orgánicamente, están unidas bajo el sino de Camilo. Sobre aquellas imágenes del entierro simbólico que fueron motivación e inspiración para Muel, sobre lo preexistente, *imágenes otras* y archivos dispersos, ha construido un final para esta historia.

Ambos comparten la premisa de convertir la ausencia en presencia. “Su entierro simbólico, las misas en su honor, manifestaciones de inconformidad por lo acontecido [...] debían paliar la carencia” (Becerra 2016, 226). Este pequeño fragmento visual de Diego León Giraldo tomado por Muel representa además ese vínculo de camaradería en el cine de la época. Allí donde:

Trascienden las imágenes compartidas [...] la cámara es la misma que utilizaran los franceses. Este gesto revela un espíritu, en que cineastas no solo comparten imágenes o su visión, simplemente, lo compartían todo. Bajo esta premisa, conceptos como plagio, derechos de autor o pago de royalties, era completamente ajenos a esta lógica creativa, basada en el intercambio y la libre circulación de las ideas, medios y materiales [...] las restricciones materiales se convertían en virtudes artísticas. Esta estética del fragmento abría las puertas a la creación por el collage, confrontando materiales disimiles, cuyo dialogo conspiraba en pro de la expresión efectiva de una idea. Abría la puerta también, a la (re)construcción simbólica. (Becerra 2016, 224-225)

Los días posteriores del combate en el que cayera abatido el cura revolucionario, las imágenes seguirían circulando. Las narrativas mediáticas oficiales mostraban un Camilo barbado, de rostro ensangrentado y ojo amoratado, como expresión y evidencia mercantil del horror. “Ese rostro, de mirada apagada, desfigurado a balazos, era el ‘trofeo’ que había que mostrar” (Becerra 2016, 226).

Los periódicos ofrecieron un espectáculo abyecto de su cuerpo (de) mostrando con estas imágenes *lo real* de su inexistencia. La foto icónica de la primera plana no buscaba solo informar, sino de dar “un parte de victoria” y convertir su muerte en una teatralización.

El cadáver públicamente exhibido, exacerbaba todos los límites de la violencia. En consecuencia, todo vejamen y atrocidad ejercida sobre el cuerpo había sido legitimada a través de esta imagen. Es un cuerpo que *ya no es* cuerpo, transfigurado en despojo y arrojado a una fosa común. “El cadáver, el más repugnante de los desechos, [ese] límite que lo ha invadido todo, un *yo* expulsado [...] el cadáver [...] el colmo de la abyección [...] amenaza real [...] que perturba una identidad, un sistema, un orden [en tanto que] todo crimen es abyecto” (Kristeva 1988, 10-11).

Muel antítesis de todo aquello y de hacer de la muerte un espectáculo, prefiere rescatar y desenterrar el material fílmico, resucitando y politizando así, a través de la mediación del documental, a Camilo cuántas veces sea necesario.

Ante la certeza de la muerte, se le declara inexistente. Por ello, Muel lo transfigura en otro cuerpo, un cuerpo que se hace film, testimonio, archivo, otrora rastro, huella y evidencia de su existencia., construyendo así, una resistencia narrativa en movimiento.



Figura 11. **Fotograma Mensaje, muerte, entierro y resurrección (10:13)**  
 Fuente: *Cortometraje Camilo Torres*. Archivo personal. Cali, Colombia, 2020.  
 Elaboración: Lorena López Guzmán

Emerge así, la figura del desaparecido, aquel que se nombra como lo *no presente*, “un punto medio entre la presencia constatada y la ausencia, [cuya] temporalidad, la desaparición, dura siempre. En cuanto a la espacialidad, el desaparecido *habita* en medio del mundo, en [...] los lugares que se puede nombrar” (Déotte 2004, párr. 4).

El desaparecido, esa fosa incognoscible que representa para el victimario, el vacío y el silencio necesario para poner fin a la leyenda. Exterminarlo es poner fin a la heroicidad que le ha sido investida en el mundo de lo real, y a futuro, en el mundo de lo simbólico y lo representable.

Poner de presente las imágenes del entierro simbólico es de alguna manera una disputa por la memoria oponiéndose así, a la narrativa del victimario, esa siniestra narrativa y fórmula de la desaparición forzada llevada a cabo por regímenes totalitarios, dictaduras y democracias de mano dura, y precedida de relatos antagónicos de *construcción de enemigo interno*. Un relato de *otredad negativa* que convierte en indeseables a los *subversores* de aquellos valores del orden social vigente establecido.

Es así como “la memoria y el olvido, la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales [sobre todo] cuando se vinculan a acontecimientos traumáticos de carácter político y a situaciones de represión y aniquilación o cuando se trata de profundas catástrofes sociales y situaciones de sufrimiento colectivo” (Jelin 2012, 45). Pues son

estos los escenarios de mayor tensión y disputa en la construcción y significación de *otras narrativas*.

En ese mismo sentido, los cuerpos que tienden a recordarse, a perpetuarse en el tiempo, incluso después de su muerte, son aquellos considerados y/o definidos como *sujetos históricos*, es decir, aquellos que lograron impactar sobre la esfera de lo público, en la relación dialéctica con los hechos y procesos de su tiempo y como parte activa de un grupo, colectivo, comunidad cultural, intelectual o política, élite o clase social determinada.

El caso de Camilo Torres presenta esta tensión: entre querer ser olvidado por las élites que controlan el Estado y ser recordado por los movimientos sociales y populares. Es por ello que hay una exterioridad que lo niega y en el acto siniestro del borramiento y la desmemoria, lo transfigura en desaparecido. ¿La finalidad? que no exista simbolización, ni representación alguna *ad posteriori*, como negación absoluta de su existencia. Diría Georges Bataille “el muerto es un peligro para los que se quedan” (1997, 50) por ende, es un deber hundirlo en la tierra.

El desconocimiento del paradero de su cuerpo convierte a Camilo en el *eterno ausente* y su *no lugar* termina representando el duelo irresoluto del cuerpo insepulto, la imposibilidad del rito, la sacralización y la peregrinación. Sin tumba, sin monumento, sin lugar de encuentro lo que hay para el desaparecido es la negación a ser representado.

No en balde el General Álvaro Valencia Tovar, quien llevara a cabo la operación militar donde cayó abatido Camilo y autor confeso del ocultamiento de su cuerpo, confirmaría en una entrevista esta necesidad de negar el rito y la tumba: “No quería que el cadáver de Camilo fuera convertido en una bandera política, de peregrinaciones todos los años y oratoria de extrema, toda esa farándula no la quería (Briceño 2016, min 22:37).

A ese vacío se le opone Muel, cuando da cuerpo a Camilo a través de su film, “en cuanto aparece como la materialización de una lucha por los sentidos otorgados al pasado, no resuelto y en constante resignificación de los acontecimientos” (Mercado 2005, 176).

Que exista esta evidencia fílmica, como una pequeña porción de pasado reconstruida a través de diversos archivos fílmicos, hace de *Camilo Torres* un gran archivo audiovisual en sí mismo. A través del acto cinético creativo y el conjuro de la cámara, Muel restituye al desaparecido, logrando que la desaparición de su cuerpo se transfigure en la *imagen metafórica* de un Camilo resucitado que, como la figura de Jesús, han vencido a la muerte y al sepulcro vacío.

## 8. Coda.

Entre fragmentos visuales Muel reapropió y construyó una narrativa alrededor de *Camilo Torres*. Por un lado, tras su paso por Colombia las imágenes filmadas son un reflejo de la memoria individual vivenciada por él. Por otra parte, en las intersecciones de la memoria, aquello que inicialmente fue individual, Muel lo convierte en memoria colectiva al aunar lo propio con otras memorias. Este el caso de las imágenes fílmicas que Muel conjuga: *Riochiquito* con Jean-Pierre Sergent y *Camilo Torres Restrepo* de Diego León Giraldo.

Lo anterior implicó un trabajo de selección y ordenamiento dejándonos para la posteridad una percepción parcial de mundo, un fragmento audiovisual de pasado acorde o en dialogicidad a su contexto histórico, así como a la estética, las tradiciones y recursos fílmicos que lo atravesaron y representaron en ese momento. Y es que, lo que la memoria no logra mantener como algo exacto, se logra a partir del proceso práctico y de rearme del montaje. Lo real se convierte en documental, hilando fragmentos disímiles pero significantes, con el fin de mantener “un vínculo con la experiencia histórica vivida por alguien” (León 2022, 62) en este caso, el doble vínculo testimonial entre Muel y Camilo Torres.

Como en la literatura, la intertextualidad en el cine documental dispone de la presencia de uno o varios textos, contenidos en otro texto relacionándose entre sí para construir y comprender un contexto. Considerar la intertextualidad nos puede ayudar a comprender y a explicar las imágenes y/o secuencias que se superponen al criterio temporal y estético de Muel. A través de la composición fílmica o montaje se dan cuatro momentos intertextuales cinéticos: testimonial, etnográfica, político/propagandístico y de archivo y memoria.

*Camilo Torres* no es una biografía, ni es una historia narrada de principio a fin, no es un film espectáculo, ni estetizante, es un ejercicio de intertextualidad en la que hay una apropiación objetiva de materiales fílmicos pero también una apropiación emotiva y creativa de una obra en pausa, suspendida en el tiempo a la que se puede volver cuantas veces se quiera como espectadores, investigadores o creadores.

## Conclusiones

Lo personal: Susan Sontag decía que *fotografiar es apropiarse de lo fotografiado*” (2006, 16) lo que bien puede traducirse a la idea de que *filmar es apropiarse de lo filmado*.

Todo proceso de escritura conlleva una implicancia intelectual y académica, en la que procuramos poder saldar los temas y pesquisas que nos hemos trazado. En ello, también circunda nuestra carga subjetiva, afectiva y por qué no, intuitiva. No en balde leemos lo que leemos, elegimos lo que elegimos y escribimos lo que escribimos. El camino de las imágenes tiene un poco de ambas. Va y viene entre la objetividad y la subjetividad. No ha sido fácil. Máxime cuando era la primera vez que tomaba el riesgo de adentrarte en el estudio de las imágenes para comprenderlas

En ese sentido, elegí y me permití enfocar en las imágenes de y en torno al personaje de Camilo Torres Restrepo en tanto era un personaje que había venido trabajando y escarbando en diversos archivos en el último tiempo ante un largo proceso de investigación para un documental y en el que terminaron realizándose otros ejercicios y artefactos de memoria.

Sin embargo, tuve momentos de saturación, desencanto y ruptura con el personaje, más que por él mismo, por algunos espacios académicos, militantes, políticos e insurgentes que lo fragmentaban y diseccionaban para reclamarlo como suyo. Estar por fuera de la línea, al margen, en otra dirección, me hacía una *no alienada* como decía Camilo, y eso de alguna manera me parecía poético. En “las disputas por la memoria” pude reconocirme *al margen de*, reconciliándome así, con el personaje, las fuentes y la investigación.

En la intertextualidad de fuentes diversas descubrí el universo de Bruno Muel. Y entendí que no era Camilo por sí mismo, era a través de la mirada y todas las capas visuales de Muel alrededor de Camilo. Era Muel y su propuesta fílmica. Sí, ese cineasta que aparecía como una suerte de segundón ante los demás cineastas de su generación. Un rastro perdido. Poco nombrado, al menos en Colombia, lugar donde contradictoriamente había dejado una importante impronta fílmica.

En mí siempre ha habitado un lugar de enunciación primigenio: la historia. He optado la mayoría de las veces por la historia como disciplina para que sea ella quien me oriente a ver, comprender y habitar el mundo. Y la manera en que muchas veces comprendo el mundo es a partir de querer narrar alguna nostalgia que hago propia y que no me pertenece.

El protagonismo siempre se lo había llevado Jean-Pierre Sergent. Y, quizás, ese ninguneo de la historia, hizo que eligiera quedarme con el retratista cinematográfico, con el artesano del montaje. Muel que había pasado de ser solo un productor de imágenes para otros en su rol primigenio de camarógrafo, a convertirse en tejedor, armador y narrador de historias.

En lo personal este es un trabajo de reconciliación, conmigo, con Camilo y su generación, con la escritura, con el oficio de historiadora. Es por ello que me he tomado la libertad de que mi primera conclusión sea subjetiva y emotiva.

Lo académico: quizás uno de los hallazgos que más destaco al elegir la fuente fílmica de *Camilo Torres* de Bruno Muel es que queda abierta la puerta para seguir profundizando en su análisis y descripción fílmica. Para mí es un pequeño inicio de lo que bien puede hacerse con este documental en términos conceptuales, críticos, reflexivos y narrativos. Aunque parezca una redundancia y a la vez una obviedad, el documental se reconstruye, existe y reapropia de otras fuentes pero también se produce a sí mismo como un nuevo documento, fuente de la historia y evidencia de la historia y evidencia futura.

Considero que queda aún un gran vacío en lo que respecta a esa mirada antropológica del documental. Queda abierta la posibilidad para mayores y profundos análisis en aspectos visuales como lo etnográfico, lo político e incluso lo emotivo.

En términos históricos queda la satisfacción de haber podido volver a la luz, poner sobre el presente esta historia que estaba desperdigada o mal contada. Dejar claridades sobre quién realmente había realizado el cortometraje y sus motivaciones. Aquí procuré no limitarme a la narrativa *per se* del documental. Era importante dar cuenta de los hechos que precedieron para que este cortometraje fuera posible. La historia subterránea del film que también la hace única.

Fue además satisfactorio haber podido conectar a Muel con autores que en un comienzo se me dificultaron, pero que poco a poco me dieron los insumos conceptuales y metodológicos para esta aproximación analítica. Didi-Huberman, discípulo consagrado de Walter Benjamin y Bertolt Brech, sin duda, el faro a la hora de poder acercarnos a cualquier fuente fílmica desde su idea “traducida” y aterrizada de conceptos como toma de posición y montaje. Ambas coexisten y se correlacionan pues el montaje existe ante una toma de posición que le precede. Así como la toma de posición se materializa a través del montaje.

Comprender ello es de alguna manera interrogar la forma o los modos de ver del documentalista y el film documental como el resultado final del mismo, el cual no es unívoco, si en cambio una pluralidad y mixtura de narrativas visuales y cinematográficas. Tomar posición es tan simple como tener la capacidad de situarse en el tiempo que le corresponde con capacidad de crítica y reflexiva, donde las situaciones e imágenes sean criticadas y narradas dialécticamente. Tomar posición es un acto de toma de conciencia donde no se puede pensar la imagen desconectada de lo político y sin conciencia del tiempo histórico. Para Walter Benjamin, tomar posición es también hacer pensar. En Muel ese acto o toma de conciencia se da tras la muerte de Camilo “modificando justamente, de manera crítica, las posiciones respectivas de las cosas, de los discursos, de las imágenes” (Didi-Huberman 2021, 99).

Por otra parte, el montaje podría pensarse como ese andamiaje o estructura básica y fundamental que se necesita para que exista la narrativa del documental. Para ello, se necesita de documentos visuales previos, donde la imagen se convierte en la herramienta de trabajo a ser resignificada o resemantizada hacia otra producción de sentido o de realidad. Es decir que, para hacer un montaje “tiene que haber un choque entre dos imágenes y, generalmente, de este choque surge una tercera” (Didi Huberman 2007, 4).

El montaje no busca homogeneizar las imágenes sino disponer y exponer las diferencias rompiendo así, con las narrativas lineales y jerárquicas. Es una contradicción visual a destiempo. Un desorden del mundo que el montaje recompone “yuxtapone trozos de realidad totalmente diferentes en los hechos aislados, arrancados de su contexto” (Didi-Huberman 20221, 98). Enlaza tiempos, mundos y memorias distintas lo que lo convierte en el método por excelencia para hacer composición y articulación dialéctica. El montaje no es solo una cadena de datos o imágenes, es la materialización de una visión y realidad histórica que a su vez, posibilita la sobrevivencia de las imágenes.

Así mismo, fue importante lograr la adaptación de ciertos conceptos o categorías de análisis para que fuesen útiles a los fines de la investigación. Una de ellas sin duda fue Julia Kristeva y el concepto de intertexto o intertextualidad. Aquí no se constriñe el concepto solo al campo de lo literario sino que, bien puede aplicarse al campo del cine, a partir de la premisa de que “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto [...] y el lenguaje se lee, por lo menos, como «doble»” (Kristeva 1997, 3).

Es la posibilidad entonces de construir y comprender los fragmentos visuales cinéticos, como un mosaico de material fílmico en la que toda imagen o secuencia de imágenes cinéticas es absorbida para que sea transformada en otra imagen o secuencia.

A esta dinámica entre imágenes o secuencias, la he denominado como *intertextualidad cinética transicional*. Con ello, se busca poder definir, pensar y caracterizar diversas imágenes dentro del film *Camilo Torres*.

Lo que significa la presencia de otras narrativas visuales cinéticas dentro del film como efectivamente ocurre en dos casos concretos, así como la presencia de otro tipo de narrativas por fuera del marco de lo visual, como por ejemplo el uso de la voz en off y el uso de fuentes documentales como el periódico.

Se busca así una dialogicidad intercultural e interdisciplinar (la mirada situada cinematográfica de Muel con las otras miradas del film de índole antropológica, testimonial y política). Por tal razón, en este trabajo quedan enunciadas una serie de categorías como posibilidad de ordenar los fragmentos visuales que hacen parte del cortometraje y puedan de esa manera ser comprendidos.

La conjunción de ideas entre Kristeva y Didi Huberman, constituyen de alguna manera, las siguientes micro categorías y narrativas descriptivas: intertextualidad cinética etnográfica, intertextualidad cinética político/propagandístico, intertextualidad cinética testimonial, e intertextualidad cinética de archivo. Mismas que están contenidas en una macro categoría denominada *intertextualidad cinética transicional*.

La intertextualidad alude por sí misma a un diálogo cultural. La cultura como resultado de la creación humana, entre la que se encuentra la filmación y producción de imágenes en movimiento: el cine documental, se agrega y hace uso del adjetivo y característica de cinética para que pueda distinguirse de la imagen fija. Además del adjetivo transicional que en este caso alude al paso inevitable entre una imagen a otra.

Para Kristeva, todo texto es absorción y transformación de otro texto, en síntesis, podríamos decir que, todo film es absorción y transformación de otro film. La intertextualidad es entonces un espacio de creación, intercambio y circulación de ideas individual y colectiva, cuyos resultados se materializan y expresan en dispositivos culturales de pensamiento y memoria.

Finalmente, habría que decir que el film de Muel es un film imperfecto, de estética disonante: sucesión de planos, secuencias alternadas con pantallas en negro. No hay texto o palabras que compongan intertítulos, sí en cambio secuencias limpias, en las que de vez en cuando nos interpela una voz en off de un narrador omnipresente, intercalando con la

voz testimonial de Camilo, Prevalecen espacios de silencio o suaves sonidos ambiente de lo que pudo registrarse por su paso en los territorios filmados.

El film de Muel hizo posible la reconstrucción de un fragmento de pasado. A través del montaje y el uso de archivos fílmicos y el testimonio, convirtió su film en una fuente para el tiempo presente y futuro.

*Camilo Torres* ensamble de retazos fílmicos, sigue abierto a la posibilidad no solo de otros análisis y reflexiones sino de otras posibilidades de montaje, composición inacabada. No hace relatos de totalidad, es un relato fragmentario. Y que, como Walter Benjamin, la mirada de Muel:

Es fragmentaria, no porque renuncie a la totalidad, sino porque la busca en los detalles casi invisibles. Construye [...] a partir de citas [imágenes] excepcionales y no solo de series de acontecimientos [...] la forma de la evidencia histórica [...] se encuentra en las imágenes [...] nada puede ser terminado por completo [...] cada pliegue remite a otro pliegue y desplegar las hendiduras de un texto, un recuerdo [una imagen] conduce al encuentro de nuevas hendiduras; alisar una imagen [...] es encontrar en la nueva superficie las líneas de la superficie anterior pero modificadas (Sarlo 2000, 26, 33 y 34)

*Camilo Torres* es un tributo y contrario a lo que pudiera suponerse, no es propaganda política e insurgente, pese a que años después hayan fragmentado su testimonio con el fin de ser usado para ello. El resultado es de alguna manera una memoria tensionante y en disputa. Los mayores desafíos siguen siendo la superación de definiciones deterministas, simplistas, cliché, así como los abusos e instrumentación política sobre su cuerpo desaparecido.

Para Muel, Camilo Torres es un asunto personal, fue el personaje que no solo lo hizo querer hacer este tipo de película sino que fue el acto fundante de él como director de cine. No hay una narrativa conclusiva, y aunque el final de la vida de Camilo y del film es la secuencia de la muerte, este sigue siendo un capítulo abierto para futuros investigadores, cineastas y para la historia del país.



## *In Memoriam*

*-Así que para ti ¿es un asunto personal?*

*-Sí, para mí es algo personal [...] eso es lo que me hizo querer hacer este tipo de película y convertirme en director.*  
*(Briceño 2010, entrevista personal)*

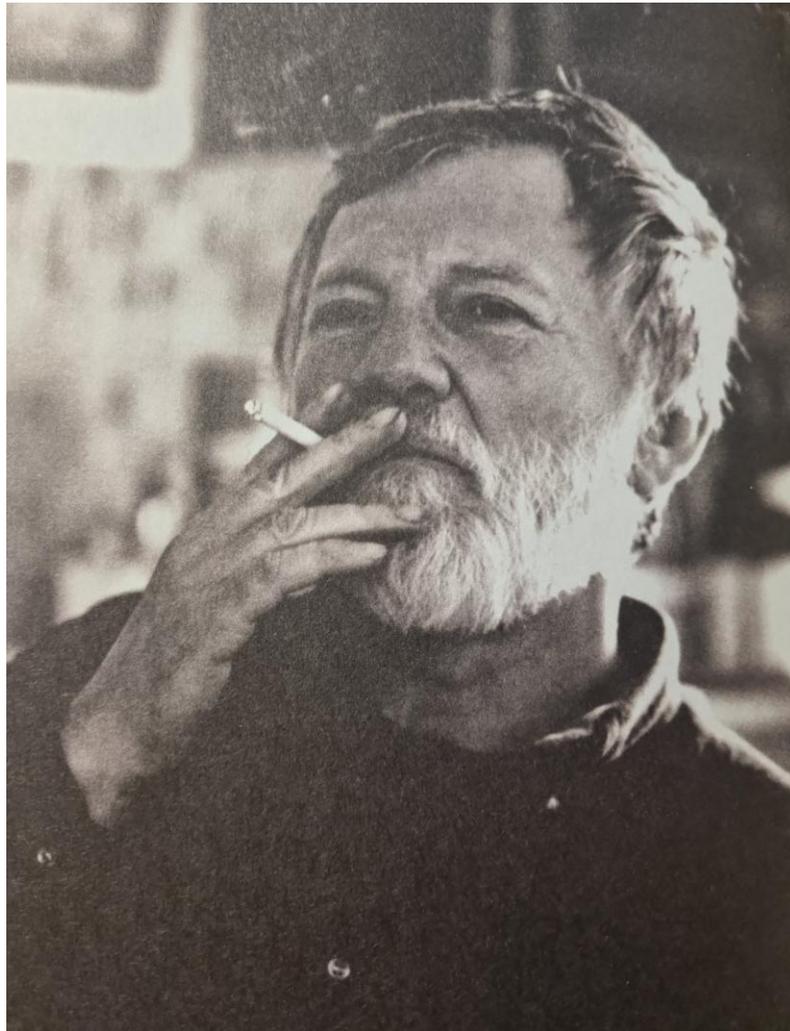


Figura 12. **In Memoriam Bruno Muel**

Fuente: *Un jour, les ouvriers s'emparèrent du cinéma militant*, s.f

En: <https://www.estrepublicain.fr/culture-loisirs/2023/05/04/un-jour-les-ouvriers-s-empararent-du-cinema-militant>

*Para no entrar en conflicto con la disciplina eclesiástica  
pedí permiso para [...] alejarme de las leyes disciplinarias eclesiásticas  
pero me seguiré considerando  
un sacerdote hasta la eternidad.*



Figura 13. **In Memoriam Camilo Torres Restrepo**

Fuente: *Banrep Cultural/La enciclopedia*. Bogotá, Colombia, 2023

En: <https://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Archivo:Camilo-torres-1964.jpg#filehistory>

Elaboración: Abdú Eljaiek

## Artefacto



Figura 14. **Artefacto. La cámara de Muel, Kodak 16 mm.**

Fuente: *Filmoteca UNAM. Museo virtual de aparatos cinematográficos*. México D.F., México, 2025

En: <https://museovirtual.filmoteca.unam.mx/aparatos/cinematograficos/seccion-amateurs/camara-cinematografica-kodak-de-16mm/>



Figura 15. **Artefacto. La grabadora de Jean-Pierre Sergent, Stellavox.**

Fuente: Relato –El cuento de la realidad-. s.f. “Riochiquito: la historia del documental que captó el instante en el que nacieron las FARC”

En: <https://app.relatto.com/cronica/riochiquito-la-historia-del-documental-que-capto-el-instante-en-el-que-nacieron-las-farc16mm/>



## Obras citadas

- Aprea, Gustavo. 2015. “El documental, la memoria y las otredades”. En: *Hacer con los ojos. Estados del cine documental*, Ed. Cristina Burneo y Christian León. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Corporación Cine Memoria.
- Bal, Mike. 2016. *Tiempos transtornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal.
- Barthes, Roland. 2017. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Madrid: Paidós.
- Bataille, Georges. 1997. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.
- Becerra, Sergio. 2016. “Colombia. En torno a Camilo Torres y el Movimiento Estudiantil”. En: *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Ed. Mariano Mestman. Buenos Aires: Akal.
- Bermejo Barrera, José Carlos. 2005 *Sobre la historia considerada como poesía*. Madrid: Akal.
- Biceño-Ordúz, Diego. 2016. *El Rastro de Camilo*. Colombia: Laberinto producciones y Señal Colombia RTVC. Francia: Les Films Grain de Sable. Copia digital.
- 2016. Video en RTVC Sistema de Medios Públicos. <https://www.rtvcpay.co/peliculas-documentales/el-rastro-de-camilo>
- 2016. Video en Vimeo. <https://www.vimeo.com/251732458>
- Bruck, Violeta y Galeano, Jorge. 2020. “Grupo Medvedkine”. *La Izquierda Diario*. Accedido 25 de agosto de 2024. <https://www.laizquierdadiario.com/El-recomendado-del-domingo-Grupo-Medvedkine>.
- Caballero, Antonio. 1987. “La ejemplar vida fracasada de Camilo Torres”. En *Camilo el cura guerrillero*, por Walter Broderick, 301. Bogotá: El Labrador.
- Camacho Arango, Carlos. 2021. “Riochiquito rushes”. *El Malpensate*. 13 de agosto de 2024. <https://elmalpensante.com/articulo/riochiquito-rushes>
- Déotte, Jean-Louis. 2004. “Las paradojas del acontecimiento de una desaparición”. En *Memorias en conflicto. Aspectos de la violencia política contemporánea*, editado por Belay, R., Bracamonte, J., Degregori, C. I., & Vacher, J. J. Lima: Institut français d'études andines. doi:10.4000/books.ifea.536
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Arde la imagen*. Oaxaca: SerieVe.
- 2007. “Un conocimiento por el montaje”. *La revista del Círculo de Bellas Artes*. Accedido el 13 de marzo de 2025. <https://minerva.cbamadrid.es/un-conocimiento-por-el-montaje/>

- 2008. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1* (2.<sup>a</sup> edición). Madrid: Machado.
- 2021. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid: Machado.
- Dussel, Enrique. 2016. *Filosofías del Sur. Descolonización y transmodernidad*. México D.F: Akal.
- Fals Borda, Orlando. 2012, “La subversión justificada y su importancia histórica” y “La antiélite y su papel en el cambio social”. En *Ciencia, compromiso y cambio social. Orlando Fals Borda. Antología*, compilado por Nicolás Armando Herrera Farfán y Lorena López Guzmán. Buenos Aires: El colectivo.
- Herrera Farfán, Nicolás Armando. 2018. *Saber colectivo y poder popular. Tentativas sobre Orlando Fals Borda*. Buenos Aires: El Colectivo /Bogotá: Desde Abajo.
- Jelin, Elizabeth. 2012. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Kristeva, Julia. 1988. *Poderes de la perversión*. México DF: Siglo XXI.
- Kristeva, Julia. 1997. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”, en *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. Ed. Desiderio Navarro (La Habana: Casa de las Américas).
- Kossoy Boris. 2001. *Fotografía e historia*. Buenos Aires: La Marca.
- 2001. “Los tiempos de la fotografía”. *Alquimia* 13 (5): 41-45. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/alquimia/article/view/11571>
- León, Christian. 2022. *La pulsión documental. Audiovisual, subjetividad y memoria*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / El Conejo.
- Marx, Karl. 1852. “El dieciocho brumario de Luis Bonaparte”. Accedido el 13 de marzo de 2025. <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1850s/brumaire/brum1.htm>
- Marzal Felici, Javier. 2007. *Cómo se lee una fotografía, interpretaciones de la mirada*. Madrid: Cátedra.
- Mercado, Mónica. 2005. “La representación de la muerte o los límites de lo irrepresentable”, en *Arte y Psicoanálisis. El vacío y la representación*, editado por Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba, 173. Córdoba: Brujas.
- Mestman, Mariano. 2010. “La última imagen sacra”, en *Los fantasmas de Ñancahuazú. Proyecto para el día que me quieras*, editado por Leandro Katz, 145. Buenos Aires: La Lengua Viperina.

- Mitchell, W.J.T. 2009. “Metaimágenes”, en *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- Moxey, Keith. 2016. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires: Sans Soleil.
- Muel, Bruno y Sergent, Jean-Pierre. 1966. Camilo Torres. Francia: Dovidis. Copia digital.
- 1965. “Riochiquito”. Video de YouTube, a partir de una película en Francia, 1965. <https://www.youtube.com/watch?v=Nkgv3LoQY2o>
- 1965. “La Colombie, Guérilleros du Río Chiquito”. Video del Institut national de l’audiovisuel. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/caf92035704/la-colombie>
- 2013. “A propósito del film Septiembre chileno 1: Rodaje en Chile”. *Périphérie*. 16 de octubre. <https://www.peripherie.asso.fr/patrimoine/propos-du-film-septembre-chilien-1-tournage-au-chili>
- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2018. “La imagen sublevada. Cine anónimo y colectivo en mayo del 68”. Accedido el 20 de octubre de 2019. <https://www.museoreinasofia.es/actividades/imagen-sublevada>
- Pérez Ramírez, Gustavo. 2009. *Camilo Torres Restrepo. Mártir de la liberación*. Quito: La Tierra.
- Quintero Rivera, Mareia. 2010, “Respuestas a un cuestionario: posiciones y situaciones”. En *Entorno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas*, editado por Nelly Richard, 39. Santiago de Chile: Arcis / Buenos Aires: CLACSO.
- Relato –El cuento de la realidad-. s.f. “Riochiquito: la historia del documental que captó el instante en el que nacieron las FARC”. Accedido el 13 de marzo de 2025. <https://app.relato.com/cronica/riochiquito-la-historia-del-documental-que-capto-el-instante-en-el-que-nacieron-las-farc>
- Ricœur, Paul. 2008. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas Barragán, Luz Ángela y Nicolás Armando Herrera Farfán (Ed.). 2018. *Camilo Torres Restrepo. Polifonías del amor eficaz*. Buenos Aires: IEALC-UBA
- Romero Ospina, Roberto. 2016. “Filmé a Marulanda en plena guerra. Recuerdo inédito del director sobre su intervención en el filme *Riochiquito*”. *El Espectador*. 26 de diciembre de 2024. <https://www.elespectador.com/colombia2020/pais/filme-marulanda-en-plena-guerra-articulo-855042/>
- Rouch, Jean. 1985. “El cine del futuro”. En: *Cine, antropología y colonialismo*, Ed. Adolfo Colombres. Buenos Aires: Ediciones del sol.

- Salamanca Huertas, Manuel. 2016. "Bruno Muel: Los guerrilleros no tenían miedo". *Semanario Voz*. 14 de octubre. <http://semanariovoz.com/bruno-muel-los-guerrilleros-no-tenian-miedo>
- Sarlo, Beatriz. 2000. *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. México D.F: Alfaguara.