



**EL POTENCIAL POLÍTICO DE LA IMAGEN EN EL DOCUMENTAL COLOMBIANO
(1998 – 2010)**

Requisito parcial para optar al título de

**MAESTRÍA EN ESTUDIOS CULTURALES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA
2011**

**YENNY VIVIANA CAMACHO GASPAR
MARTA CABRERA
Directora**

Tabla de contenidos

Introducción.....	3
La alienación de los sentidos.....	8
Siga, esta es su casa.....	22
La existencia doble.....	49
Conclusiones.....	74
Bibliografía.....	79
Filmografía.....	84

EL POTENCIAL POLÍTICO DE LA IMAGEN EN EL DOCUMENTAL

COLOMBIANO

(1998 – 2010)

INTRODUCCIÓN:

Hace algunos años, intenté escalar el Nevado del Ruíz, llegar a la nieve, sentir la satisfacción de haber llegado a la cumbre, pero después de dos horas de espera y dos más enferma me di por vencida, no estaba preparada para el intento. Días enteros me quedé mirando esas piedras con hielo sintiendo el viento helado y de pronto me di cuenta que era la montaña, la que, a pesar de mis intentos, se encontraba reacia a aceptarme. Entendí que esa mole de tierra aparentemente estática pero de movimientos lentos a través de los siglos, que pasaba de un sol quemador a una neblina que no dejaba ver mis manos tenía su forma de hacerse entender.

Es así como en algunas ocasiones explicaba a mis alumnos por qué las cosas no salen como uno las quiere cuando hace un documental. Es, tal vez, en el encuentro con esa realidad que las cosas se deciden, no antes y por supuesto, no después. Deben sin embargo, estar en la capacidad de estar preparados para el momento en el que aquella montaña deje ver el camino. Puede anticiparse el recorrido, puede tenerse preparado el equipo pero sólo en un instante es permitido acercarse y lograr el encuentro con la montaña, o captar aquello que desea ser mostrado. Comprender esto requiere de paciencia y voluntad, fuerza física y mental.

De esta forma, logro volcar en forma lógica “esa” sensación que se tiene al llevar a cabo la realización de un documental. Después de algunos años dedicada a pensar y trabajar en documentales es inevitable, en ocasiones, pensarme aislada de la producción de ideas que se aferran a través mío de esta forma cinematográfica. Por esto este trabajo escrito no viene solo, sino que está acompañado por una realización audiovisual que me ha permitido reflexionar en términos concretos, podríamos decir que materiales, las posibilidades que el documental ofrece, tal como se leerá poco a poco.

Los Estudios Culturales nos dicen que el espectador no es un ser pasivo a la espera de conocimiento o de saberes (Williams, 1974), cualquier persona que observa un documental se encuentra en capacidad de ordenar o reordenar las argumentaciones que se le ofrecen en imágenes y siente en su libre albedrío en formas inimaginables para el artista mismo. Ahora bien, si el interés de este trabajo es la búsqueda del potencial político del documental colombiano, en tanto esencia y no como cine político,¹ es inaplicable el uso de encuestas o entrevistas a espectadores o artistas que pregunten por las asociaciones emocionales en el caso del primero o por el rastro de la realidad en sus producciones para el segundo y que puedan ser cualificables o cuantificables sistemáticamente.

La reflexión personal que realizo tiene la capacidad de mostrar de qué manera el cuerpo del realizador se apropia de ideas, las contextualiza y finalmente la confronta con la máquina.

¹El cine político versa sobre temas de carácter político, a través de realizaciones clásicas. En Latinoamérica surgió entre la década de los sesenta y setenta con el objetivo de hacerse de un espacio de popularización diferente a como se había abordado lo popular, quiere decir que, su intención era convertir a los diferentes pueblos americanos en actores de su propia historia. Los directores creían que el mundo podría transformarse y el cine era la herramienta para lograrlo.

Para ello, me valgo del trabajo audiovisual en mi intento por contar una historia familiar y personal, que puede estar atravesada por discusiones políticas, a las cuales me referiré a lo largo de este trabajo, y que no versa acerca de temas políticos en sentido convencional. Considero que en este marco puedo expresarme desde un territorio propio y visible.

El documental, junto con la fotografía, es un campo del que las disciplinas de las ciencias sociales se han apropiado, por un lado, con un propósito metodológico, esto es, como una herramienta de investigación para el etnólogo; y de otro lado, como una interpretación de los trabajos etnográficos escritos, a pesar de que las imágenes también interpelan una formación “artística” que en ocasiones se pierde con el propósito de contar lo escrito.

El audiovisual no responde a ninguna de estas formalidades, considero que las preguntas que me interesan responder provienen de cuestionamientos personales acerca del oficio del documentalista, y de una profunda preocupación por los fragmentos perdidos de una vida que llega a su fin, como lo verán o habrán visto ustedes.

El resultado lo tomo como una prueba personal de la posibilidad del potencial político del documental puesto en práctica, que es, en efecto, un ejercicio político del cual me apropio, ya que considero, como parte de mi formación en cine, que es en la práctica donde realmente se revelan las contradicciones que como reseñista se tiene ante la obra de arte y que le permiten al documentalista transformarse a sí mismo. Pero y ¿qué es el ejercicio político – personal? La respuesta se encuentra en el primer capítulo de este trabajo.

El segundo capítulo, de carácter más contextual, relata la transformación del documental en Colombia en los últimos 12 años de la mano de la Muestra documental. Esta selección de documentales, que se realiza cada año, me ha permitido tener una selección de trabajos variados, entre formas documentales, temáticas, realizadores reconocidos o no, y lugares de origen como escuelas de realización o instituciones no gubernamentales. Sin llegar a decir que esta selección es un archivo completo si es un fragmento representativo de las realizaciones colombianas que aunado a la teoría del primer capítulo, nunca aislada del contexto nacional, logran crear un abanico amplio del campo documental que se desenvuelve ahora.

La auto-reflexividad, tiene como característica principal fijar una relación entre el realizador y el espectador que “desafia el efecto de realidad” hacia el interior del “texto” (Weinrichter 2004, p. 47), esto es, que habla de los problemas que se encuentran al momento de querer representar el mundo, y es el método del cual me valgo tanto en el escrito como en el audiovisual. Esto se debe a la participación del compañero de viaje: el documental, y en respuesta a las características necesarias para plantear la práctica de este trabajo.

Por esto, el tercer capítulo, complementa el recorrido que cualquier documental hace en el circuito nacional, retomo la idea del realizador como eje reflexivo fundamental con el propósito de indagar por el espacio intermedio en el que fluye la ética, el realizador, la máquina cinematográfica y las imágenes de archivo, en tanto que es un ejercicio de realización y posibilidad de intervención política.

Tanto En el segundo como en el tercer capítulo, la experiencia como estudiante de cine y antropología, así como docente de documental y realizadora, me permite tener un método de interpretación crítico desde la práctica y sobre la práctica, para extraer de modo consciente lo que he aprendido y teorizarlo (si se desea llamar así) pero que no pretende ser una generalización o universalización de la práctica. Escribir auto- reflexivamente ha contribuido a la transformación de mi forma de realización y por ese camino, de mi forma de pensar como realizadora y de sentir como espectadora.

Finalmente, recapitularé los procesos relatados anteriormente con el propósito de canalizar la existencia o no del potencial en el documental colombiano y la implicación de las imágenes en un proceso de intervención dado, en este caso, de carácter personal reflexivo.

LA ALIENACIÓN DE LOS SENTIDOS

Volvamos al punto de partida, por favor. Tu dijiste: “¿Cómo puedes saber acerca de la alegría del pez?” Pero tú ya lo sabías y aun así preguntaste. Conozco la alegría del pez por mi propia alegría al contemplarlos desde el puente.
Chuang-tzu, La alegría del pez

El triunfo de la voluntad (1935) es un documental realizado por Leni Riefenstahl en la etapa previa a la Segunda Guerra Mundial por orden de Adolf Hitler con el objetivo de mostrar el poderío nazi. Actualmente, esta realización se considera una joya de la historia del cine, pero en su momento (hacia 1934) Walter Benjamin “vió” en ella la encarnación de uno de sus mayores temores: “el arte por el arte”.

En palabras de Susan Buck- Morss:

El aparato técnico de la cámara, incapaz de devolvernos la mirada, capta la insensibilidad de los ojos que se enfrentan a la máquina, “ojos que han perdido la capacidad de mirar”. Por supuesto, los ojos aún no ven. Bombardeados por impresiones fragmentarias, ven demasiado, y no registran nada. Así, la concurrencia de sobrestimulación y sopor es característica de la nueva organización sinestésica como anestésica. La inversión dialéctica por la cual la estética pasa de ser un modo cognitivo que está en contacto con la realidad, a ser una manera de bloquear la realidad, destruye el poder del organismo humano de responder políticamente, incluso cuando está en juego su autopreservación, (Buck-Morss 2005, p. 190) (...)

tal alienación de los sentidos, o “anestésica” en palabras de Buck-Morss, es el origen de la estetización de la política, porque “la humanidad contemplaba su propia destrucción con placer. (Buck-Morss 2005, p. 216)

En el texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1935) la preocupación de Benjamin se centraba en que, por la búsqueda de una satisfacción artística se dejaba de lado el sufrimiento o el dolor de las víctimas de la guerra (recordemos que era la II Guerra Mundial), y el espectador empieza a considerar las formas bellas a pesar de su “propia destrucción”. Ejemplo de esto es el *Manifiesto Futurista* de Giuseppe T. Marinetti, publicado en París en 1909, que celebraba el triunfo de la industrialización en Europa repudiando el arte clásico. El movimiento se ocupó del cine en el texto *La cinematografía futurista* (1916) y de nuevo en *La cinematografía* (1936) en el que actualiza sus ideas, convoca a artistas, poetas, pintores, dramaturgos y que en sus primeras líneas se adhiere al naciente fascismo de Benito Mussolini: “Para favorecer literaria y artísticamente a la Revolución Fascista y al Imperio fundado por el intrépido genio político de Benito Mussolini hay que combatir cualquier intento de retorno o de estancamiento en la poesía y en las artes.” (Romaguera 2004, p. 25). Mussolini consideraba que “la cinematografía es el arma más fuerte” y la promovió como parte de la propaganda política del fascismo.

Como vemos, el pensamiento de Benjamin sigue vigente, pero es ahora a través de la misma imagen, y expongo al documental como una posibilidad de devolverle al ser humano su facultad perceptiva, y el cine ofrece la capacidad de reconstruir tal experiencia sensorial perdida a través del shock, que no es otra cosa que la conciencia trabajando ante una realidad narcotizante o la idea a-dialéctica de Ranciere (2007), a la cual llegaremos más adelante.

Desde ahora, propongo entender el documental a partir de categorías inestables, aleatorias y móviles. Ante todo, porque me permite salirme de las definiciones académicas que obstruyen más que ayudan al estudio de este género cinematográfico. Sin embargo, es mejor recorrerlas para dejar claro este punto.

Ejemplos de sus variadas definiciones existen de manera abundante, la más común es por oposición al cine de ficción o, según David Bordwell (1996, p. 157), de hechos ordenados según un argumento, unos actores, un desarrollo planteado de antemano (guión) y un final. Weinrichter (2004) menciona que el término documental se hace insuficiente luego de que toma rasgos esenciales de la ficción y se debiera nombrar por exclusión: no ficción.

“Una categoría negativa que designa una “terra incognita”, la extensa Zona no cartografiada entre el documental convencional, la ficción y lo experimental. En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión (Weinrichter 2004, p. 11).

En ocasiones más recientes, el documental ha sido llamado *postverité*, después de la verdad, más allá de la verdad, que son denominaciones que lucen amplias e incluyentes, pero que finalmente arrastran los mismos problemas ontológicos de verdad, representación o registro a un nuevo nombre. La crisis conceptual del documental se debe al creciente número de trabajos audiovisuales que hibridan los géneros cinematográficos y que no se acomodan al modelo clásico definido de documental: la representación de la realidad.

La representación, según Stuart Hall, es “una parte esencial del proceso mediante el cual se produce el sentido y se intercambia entre los miembros de una cultura. Pero implica el uso

del lenguaje, de los signos y las imágenes que están por, o representan cosas” (Hall, en red), por lo tanto, el significado no puede ser fijado y la interpretación de la realidad también puede ser cuestionada.

Foucault decía que la realidad es un invento del régimen psiquiátrico, es decir, en el dispositivo psiquiátrico del siglo XVIII – XIX se configura un efecto de poder al que llamamos realidad. El poder psiquiátrico, dice el autor, “es ante todo una manera determinada de manejar, de administrar, antes de ser una cura o una intervención terapéutica: es un régimen o, mejor, por serlo y en cuanto lo es, se espera de él una serie de efectos terapéuticos: régimen de aislamiento y regularidad, uso del tiempo, sistemas de carencias medidas, obligación de trabajar, etcétera” (Foucault 2005, 199).

Antes de la cura, el psiquiatra gestiona la experiencia del paciente, y de la implementación de unas reglas concretas para hacer mejores hombres. Y esas reglas van detrás de un objetivo o dirección que le confiere a la realidad un “poder apremiante”, esto es que, “hace que la realidad sea inevitable, imponente, hacerla funcionar como un poder” (Foucault 2005, 201) Poder que se descarga en otro que sabe y que representa la sanidad, es un modo de articulación en el que el poder se intensifica de un lado, así sea problemático. ¿Quién dice que lo que damos por sentado es realidad o lo deba definir el psiquiatra?

Por otro lado, el documental también es definido en relación al realizador, el texto y el espectador, según Bill Nichols (1997). Desde el punto de vista del realizador se da en términos de control: entre menos posibilidades de tener el control del mundo “material” más

se diferencia el documental del cine de ficción. Sin embargo, Nichols menciona que se ignora la cantidad de control en iluminación o decorados que se pueden ejercer en un documental, además de investigaciones previas del tema. Aún así, en documentales en los que toma gran importancia no intervenir en los sucesos filmados, el control se traslada desde el frente de la cámara al equipo de rodaje, a las personas que se encuentran detrás de la cámara y que a fuerza de disciplina “aprenden como deben cohabitar un espacio del que ellos mismos siempre se ausentan” (Nicholls 1997, p. 43).

La siguiente forma de definición es el texto. Según Nichols, los documentales comparten normas, códigos y convenciones que se acomodan en forma lógica según una “representación, razonamiento o argumento” acerca del mundo histórico.

En el documental, una escena típica establece el tiempo y el lugar, así como un nexo lógico con escenas anteriores; presenta la naturaleza probatoria de alguna porción de una argumentación más amplia (como una ilustración, ejemplo, entrevista con testigo o experto, metáfora visual o contrapunto sonido/ imagen) y acaba con sugerencias sobre cómo la búsqueda de una solución puede llevar a otra escena, en otro tiempo o lugar (Nichols 1997, p. 49).

Sin embargo, la organización de un documental depende en gran medida del comentario hablado (asumiendo que haya entrevistas o voz en off) y como tal, pueden presentarse saltos geográficos o temporales sin que el espectador sienta alguna intermitencia en la narración.

La última definición de documental se presenta en relación con el espectador. La experiencia previa permite al espectador comprender e interpretar un documental, es decir que, consciente o inconscientemente ofrece hipótesis sobre el texto (como la solución a un

problema) y los relaciona con las ideas que el texto le ofrece. Por supuesto, este proceso posee una base ideológica. “Rigen muchas de nuestras suposiciones acerca de la naturaleza del mundo – qué hay en él, en qué consiste la acción la acción apropiada y qué alternativas pueden sopesarse legítimamente” (Nichols 1997, p. 55). El espectador infiere que lo visto en un documental, en tanto que real, hace parte del mundo histórico, aunque puede cambiar sus ideas respecto al texto según la acumulación de experiencia o de conocimientos sobre el tema.

Después de todo esto, el documental se plantea como un cuerpo de eventos y decisiones que incluyen al realizador, las formas de expresión y su punto de vista, el “uso” posterior del audiovisual y la audiencia a la cual está dirigido, teniendo en cuenta que sus límites formales se han roto y sus características son relativas a las necesidades del contenido. Breschand dice: “no es otra cosa que el medio para experimentar las conexiones y las ausencias que son nuestras, que nos animan y que fundan nuestros sueños” (Breschand 2004, p. 50). Si bien ha sido utilizado por muchas disciplinas, el documental parte de la preocupación por entender el mundo, es arte y es una forma de expresión.

Cuestionar el uso que se le da a las imágenes, más allá de la pasividad o el realismo, nos permite “mirarlas de nuevo” y replantear los efectos que en el espectador producen (ideología). No existe lo real en sí, sino configuraciones, percepciones de lo real que construyen lo visible y lo enunciable. Dimensiones que Foucault, según Deleuze (1987), tomó como formas privilegiadas de articulación del saber. Las visibilidades o los enunciados no son evidentes, por supuesto, es necesario “romper las palabras y las cosas” para encontrar

los enunciados y la luminosidad de los estratos². Porque los enunciados no están en las palabras y las visibilidades no están en las cosas (Deleuze 1987, p. 81). Es así que, los enunciados no son legibles o decibles y las visibilidades no son vistas o visibles, son elementos “a priori” que se enlazan o se entrecruzan según ciertas condiciones dadas por tal o cual estrato, es decir, del saber.

Por lo tanto, debe tenerse en cuenta que, al igual que cuando se toma una fotografía, referirse al documental es haber sido testigo de la existencia de UNA realidad, ya no miméticamente hablando; su importancia no proviene de ser arte sino, que está dada en relación al contexto tiempo-espacio en el que ha sido creada, y consecuentemente, la función ejercida por el autor no está aislada de la opinión pública, de la lucha por el poder y de su maniobra política.

Tal politización de lo estético es vuelta a ver por Jacques Ranciere (2007) cuando menciona que el régimen estético de las artes es la muerte de la representación entendida como mimesis. La política, al igual que el arte, construye ficciones o “arreglos materiales de los signos y las imágenes” (proceso comunicativo) que propicia según Jean-Claude Levêque “una transformación de la sensibilidad común a partir de la cual se funda la comunidad política” (Levêque 2005, p. 193) y se le ofrece representación a aquellas personas que no lo tienen en una búsqueda democrática o equitativa de poder.

² Los estratos son, explicados por Deleuze, como “formaciones históricas, positivities o empiricidades. «Capas sedimentarias», hechas de cosas y de palabras, de ver y de hablar, de visible y de decible, de superficies de visibilidad y de campos de legibilidad, de contenidos y de expresiones (...) cada estrato, cada formación histórica implica una distribución de lo visible y de lo enunciable que se produce en ella.” (p. 75)

Por eso, Ranciere plantea que el vínculo entre política y arte debe explicarse desde la unión entre la política de la estética y la estética de la política (Rancière 2007, 55). Pero para entender esto es necesario explicar el marco en el que se desarrolla su idea.

Para este pensador, lo político y la política son dos elementos cruzados y diferentes. Lo político es un escenario de apariencias, donde las personas se pronuncian a través del discurso y en ocasiones, de la acción. En este espacio / escenario se desenvuelve la relación entre “la policía” y “la política.”(Rancière 2007, 17).

La política “es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes. Ella rompe la evidencia sensible del orden “natural” que destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia, a la vida pública o la vida privada, asignándolo desde el principio a tal o cual tipo de espacio y de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir. Esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término “policía. La política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles” (Ranciere 2010, p. 62)

La política empieza cuando hay un desquebrajamiento en la distribución de esos espacios dados por la policía, y las personas destinadas por esta última toman parte (se hacen visibles) del mundo, esto es lo que Rancière llama “proceso de subjetivización” o disenso.

Algunos se preguntarán ¿por qué disenso? Esta categoría refiere a una inadaptación mimética o ética del medio, es “un choque de dos regímenes de sensorialidad” que en el caso del arte emborrona los límites del artista que sabe que es lo quiso decir con su obra y el espectador que se limita a mirar.

Abrir y dejar la brecha abierta entre visualidad y enunciación es el eje fundamental que me permite hacer este tipo de asociaciones. Dice Ranciere:

despachar a los fantasmas del verbo hecho carne y del espectador vuelto activo, saber que las palabras son solamente palabras y los espectadores solamente espectadores puede ayudarnos a comprender mejor el modo en que las palabras y las imágenes, las historias y las performances pueden cambiar algo en el mundo en el que vivimos. (Ranciere 2010, p. 28)

Existen eventos, procesos aparentemente individuales que afectan otros cuerpos, que no necesariamente pasan por la teoría cultural sino que se encuentran más allá o más acá (aún no lo sé con seguridad) de la experiencia estética o del cuerpo mismo. Es allí, en ese intersticio entre lo enunciable y lo visible, que se establece una forma de potenciación política de la imagen.

La potencia, por su parte, sería un modo de ser de la esencia: “la esencia se dice a través de la potencia de su manifestación como repetición de lo mismo y como afirmación de la diferencia” (Comolli por Cangi 2007, p. 336) Es la diferencia lo que nos permite abrir las puertas de las reglas culturales establecidas que inevitablemente nos hacen, nos dan identidad, y nos encuadran. Es así que, *creer* y *buscar entender* son las herramientas que busco aplicar en este trabajo.

No obstante, es necesario aclarar que no es reducir el campo de la visibilidad al enunciado, o al contrario, el enunciado a la visibilidad, son, como diría Deleuze respecto de Foucault, irreductibles uno al otro. Las imágenes valen más de cien palabras como dice el dicho solo con el propósito de “diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible. Pero lo hacen a condición de no anticipar su sentido ni su efecto” (Ranciére 2010, p. 103).

En otras palabras, “estética”, en términos de Ranciére, “designa un modo de pensamiento que se despliega a propósito de las cosas del arte y al que le incumbe decir en qué sentido éstas son objetos de pensamiento. De modo más fundamental, es un régimen histórico específico del pensamiento del arte, una idea del pensamiento según la cual las cosas del arte son cosas del pensamiento” (Ranciére 2006, p. 22). La estética no está relacionada con el gusto, sino por la idea paradójica de un pensamiento sensible (no pensante – que no puede ser d-escrito) y el pensamiento ofrecido por la obra de arte.

Otro ejemplo es cuando Ranciére analiza las imágenes en relación al montaje (o la unión de planos), y localiza dos tipos: el montaje dialéctico y el montaje simbólico. El montaje dialéctico es de oposición, y el segundo busca una relación diferente co-dependiente de la realidad y basada en el misterio, que en términos del autor es una categoría estética como cualquier otra en el arte.

En la cinematografía podrían equipararse de esta forma: el montaje dialéctico al montaje constructor de Eisenstein y el montaje simbólico al montaje del cine-ojo de Vertov. Para

el cine de Sergei Eisenstein, cineasta ruso de comienzos del siglo XX, el montaje se recrea por asociaciones en la mente del espectador, que empieza con una imagen, luego a varias de ellas hasta lograr una secuencia lógica y ordenada o de acciones dramáticas con principio, desarrollo y final. Eisenstein buscaba efectos catárticos del espectador ante la obra haciéndole reflexionar sobre el significado y contenido de esta, mientras cumplía cometidos político– artísticos como enseñar al espectador mientras se divierte. (Bazin 2005, p. 48)

El cine-ojo de Dziga Vertov despliega las posibilidades del cine de investigación como no se pensaba antes de 1929, cuando realizó *El hombre de la cámara* (1929). Vertov descarga a la práctica documental del tema, y busca que el cine se invente a partir de sí mismo; comenzando desde el montaje descubre una nueva forma de juntar dos planos que no se sucedían por asociación (Eisenstein) sino de acciones que proceden de una colisión. El montaje se entiende reversible, volátil y borrable, que provoca encuentros aleatorios y favorece la confusión en la percepción del espectador. (Breschand 2004, p.23)

Este tipo de montaje se acerca al hombre individual, a un espectador dotado de sensibilidad que comporta una connotación política. La propaganda política realizada por medio del cine es contradictoria: se trata de llegar a las masas, pero para alcanzar al individuo. Vertov se separa de la masificación, pero irónicamente desenmascara la facilidad con la que el cine la manipula.

Para Ranciére, esto es asimilable a las prácticas políticas donde el formalismo no da paso a nuevas formaciones de comunidad. La nueva forma a-dialéctica de las imágenes, esto es,

dotadas de una irracionalidad aparente, daría forma a una *hipérbole de la razón* que entraría en conflicto con la búsqueda de la representación orgánica.

Considero que es allí, en este intercambio de ideas y de reflexiones, donde se establece una relación “alterada” o inusual con el espectador, y por ende, se hace política.

El documental, como cualquier artefacto cultural, puede o no subordinarse a construir “una realidad histórica que quizá no veamos de ningún modo, elaborado por una buena parte de la misma a partir de fragmentos de mito y realidad, del tejido de ideologías en ocasiones contradictorias que ya están en circulación dentro de la cultura” (Nichols 1997, p. 41). Es decir, las imágenes son ineludibles para el individuo, y la ideología, en tanto creencia naturalizada (propias del contexto, del tiempo, de la sociedad en general) depende de ellas porque se instalan en nuestra conciencia.

Como espectadora me encuentro en una sala de cine, veo lo mismo que otras personas, me siento representada en el cine, hay un lenguaje retórico donde el enunciado se refiere a otra imagen, a otra aparición en pantalla.

Los efectos de realidad que posee el documental reclama a su contrario: las formas de la artificialidad, así como el reaseguramiento de los límites de lo cinematográfico, (¿qué es documental?, ¿qué es ficción?), y el juego con otras categorías como el teatro, fotografía, imágenes de archivo, animación, etc. con el propósito de crear alianzas que le permitan desestabilizar la idea habitual de que el cine se asemeja a la vida misma.

Por ende, entender este mecanismo puede llevarme a contemplar el documental como una forma de reflexión sobre la manera como el individuo, al tiempo que realizador y espectador, se apodera de los eventos cotidianos, los apropia y los transforma. Esta potencia del documental, es decir, el rastro que queda en los materiales fílmicos después de aprehenderlos de la realidad (esencia), pueden o no presentarse en el documental colombiano y esa también es la búsqueda de este trabajo, realizada a través de la práctica auto-reflexiva.

En esa línea, y ante la variedad de formas audiovisuales relacionadas con el documental, destaco uno de peculiar interés para mí, el documental reflexivo, en ocasiones llamado también poético, y que según Weinrichter (2004), centra su atención en los procesos entre cineasta y espectador, alterando así la ecuación esencial del género: ya no habla sólo del mundo histórico sino también de los problemas y las cuestiones en juego a la hora de representarlo. Es decir, permite contar una historia y reflexionar sobre esa historia al mismo tiempo, e incluso a veces sin la necesidad de mediar palabras. Por ejemplo, *Reassemblage* (1983) dirigido por Trinh T. Minh-hà, en el que la directora se acerca a una comunidad de Senegal y se pregunta por la construcción de la imagen. Minh-hà pone en entredicho las pretensiones realistas del documental, hace frente a los estereotipos colonialistas de “primitivismo” y se decanta por una estrategia narrativa entre poética y teórica usando primeros planos o comentarios como “no intento hablar por ellos, sino con ellos” que repite a lo largo del documental pero con entonaciones diferentes.

El documental reflexivo surge de la duda y la suspicacia que invadieron a los realizadores en la década de los setenta y ochenta ante la postura que otras modalidades (de observación, por ejemplo) establecían del mundo histórico.

El problema estriba en que la transparencia y la capacidad de autorización del lenguaje, la capacidad de conocimiento del mundo visible y el poder para verlo desde una posición desinteresada de objetividad (no de patología), el supuesto de que la transformación proviene de la intervención persuasiva en los valores y creencias de sujetos individuales (no de debates acerca de la ideología del sujeto como tal) son las piedras angulares de la tradición documental. Al haber estado bajo el abrigo del escepticismo y la duda radical durante la mayor parte de su historia, el discurso institucional de que disponían los realizadores de documentales tenía escasas herramientas a su disposición para abordar la cuestión de lo reflexivo o lo irónico y, menos incluso, para verlo como una herramienta política potencialmente más poderosa que la presentación directa y persuasiva de un argumento (Nichols 1997, p. 100).

El objetivo es prestar atención a lo que ocurre ante la cámara cuando se está ante el “otro”, enfrentarse a desafíos formales, estructurales y generar posibilidades políticas junto con la imagen. En cualquier caso, no se trata de comprender los contenidos ideológicos de los documentales colombianos, ni de hacer un recorrido por la crítica (escrita) documental, sino apostar por un proceso distinto de pensamiento. Me embarco en un viaje personal destinado a buscar una frontera móvil, que me permita pensar de manera diferente el documental que se realiza en el país, re-contextualizalo desde la colectividad (lo que se ha escrito), orientarlo hacia una experiencia individual con el objeto de re-pensar la eficacia política de la forma. De esta manera, asumo una posición política cuando establezco nuevas conexiones entre el mundo histórico, el texto, el cuerpo y la máquina en el documental.

SIGA, ESTA ES SU CASA

No seas demasiado interpretativo. El hombre es mucho más irreflexivo y confuso de lo que piensan aquellos a quienes un destino envidioso ha convertido en poetas.

Walter Serner

Hace algunos años, cuando pensaba en graduarme de antropología, no pude pensar en realizar una tesis más que sobre el cine documental que tanto me interesaba. Puedo decir con seguridad que en los primeros años del siglo XXI, la documentación era mínima, no había Internet (o yo no tenía acceso a él) y los artículos acerca de temas relacionados con el documental como la antropología visual, el cine etnográfico o el cine-ensayo, eran contados con los dedos de una mano.

Tal campo de investigación no había encontrado un espacio de discusión en el contexto nacional, si bien se “hablaba” (que no se escribía) de documental, se hacía referencia al documental militante de Martha Rodríguez, el cine de la pornomiseria de Carlos Mayolo y Luis Ospina, al documental para televisión de Oscar Campo o a series como *Yuruparí* o *Aluna* en la década de los ochenta, que resultaron bastión y desvaradero de muchos cineastas convertidos en documentalistas.

Por supuesto, se habían escrito cosas en el mundo desde la década de los cuarenta, pero apenas si llegaban al país los libros o compilaciones de Margaret Mead, Gregory Bateson en

Estados Unidos o del idolatrado Jean Rouch en Francia. Con gran esfuerzo, lograba encontrar resúmenes recopilatorios de textos que hicieran referencia al “Cine documental como registro etnográfico”, que era de mi interés. Por esto, abarqué América Latina, y en algún momento cualquier cosa que se relacionara con ello, y fue así como encontré los planteamientos de la antropóloga española Elisenda Ardevol. En sus textos de aquel entonces como *La mirada antropológica o la antropología de la mirada; de la representación visual de las culturas a la cámara de video como técnica de investigación etnográfica* (1995) o *Imagen y cultura; Lecturas en cine etnográfico* (1995), aun inseguros acerca de las posibilidades del registro audiovisual, mencionaba con emoción el uso de las tecnologías audiovisuales como parte del estudio de la cultura.

Los temas de estudio de Ardevol eran dos: el registro audiovisual como herramienta de estudio antropológico y la imagen como campo de investigación. El primero partía de la imagen como un producto cultural, y de allí que sus usos fueran aportes de cambio en las identidades colectivas. El segundo, sugería entender las imágenes como portadoras de significado en sí mismas, y preguntarnos por los procesos creativos y que dan sentido a las fotografías o videos que hacemos. Desde la antropología visual, entendida como un espacio interdisciplinar (que yo llamaría liminal) entre la antropología, la comunicación social y las tecnologías de la imagen, pretendía entender las representaciones visuales y mirar a través de las imágenes rastreando el contexto en el que se producían. Ardevol se preguntaba a través de esta revisión por el lugar de la antropología; ¿ésta se encuentra situada en la imagen o en el texto?, ¿en la relación entre los dos? y finalmente, ¿la imagen transmite conocimiento útil para la antropología?

La cuestión que planteo es que la interpretación de la imagen cinematográfica desde la antropología está estrechamente vinculada a la posición epistemológica del etnógrafo en relación a la técnica que utiliza. Sostengo que un examen de los propios presupuestos culturales sobre la experiencia de "ver cine" está en la base del desarrollo del cine como instrumento teórico; esto supone calibrar qué tipo de datos estamos construyendo, analizar cómo el modo de representación audiovisual interviene en el proceso etnográfico, y valorar el alcance de los procesos comunicativos generados por la presencia de la cámara durante y después del trabajo de campo. Un análisis cultural sobre el medio cinematográfico proporciona al etnógrafo nuevos modos de relacionar datos y análisis teórico, práctica de campo y proceso de comunicación. (Ardévol 1998, en red)

Pero me pregunté si esta nueva estrategia etnográfica no estaba ligada exclusivamente a las imágenes producidas por y para antropólogos, considerados meros asesores en el caso del documental, y no como posibilidad de la formación disciplinar. Y si la antropología visual era interdisciplinar, ¿dónde quedaba la teoría cinematográfica?, ¿y el cine etnográfico, más cercano al documental, de qué manera se diferenciaba o se asemejaba a éste?, ¿acaso no habían más posibilidades formales? Al final, el video, las imágenes, seguían atadas a la condición de ser "sustentaciones" de las ideas del antropólogo, en otra forma de cuaderno de campo. Finalmente, en aquella tesis apenas si logré notar diferencias entre la antropología visual, el documental y el cine etnográfico, diferencias que ingenuamente pensé podrían hacerse, y no logré llegar a unas conclusiones, sino que quedé abrumada por el mar de espacios sin llenar en el contexto colombiano.

De la mano de antropólogos (que ahora veo un tanto radicales) como el español Carmelo Lisón, reafirmé la idea de que la antropología visual se sustentaba en una forma de escritura

dirigida a expertos dentro de la misma disciplina. Lisón dice: “la antropología visual es la interpretación de datos bajo la tutela de marcos antropológicos, desde el momento en que se empieza a realizar hasta terminar con la edición (...) solo quienes hayan realizado una investigación antropológica previa pueden crear antropología visual” (Lisón 1999, p. 20), gran contradicción si vemos las realizaciones antropológico-visuales que se realizan actualmente, que poco o nada tienen que ver con una investigación “antropológicamente” autorizada o con la admiración que documentalistas no enlistados en esta ciencia provoca en el campo mismo. Por ejemplo, Chris Marker con documentales como *Le Fond de l'air est rouge* (1977), reconstrucción histórica de las condiciones de las izquierdas del mundo o *Sans soleil* (1983), documental que establece un diálogo con las imágenes, grabadas en un viaje a Japón, y aquello que subyace en ellas: su ideología. Ambos trabajos son recorridos etnográficos, pero sobre todo son reflexiones sobre cómo se construyó el imaginario revolucionario o las utopías que flotaban en el ambiente de la década de los setentas en Asia, a través de tres líneas argumentales: memoria, tiempo y muerte. Ambos apelan a la sapiencia del espectador para unir las palabras, que parecen ser recitadas al ritmo de la meditación del viajante y las imágenes expuestas.

El cine etnográfico viene de la mano de la formación del cine con aquellos exploradores enviados desde 1895 por los hermanos Lumiere a recorrer y mostrar lo que medio mundo desconocía del otro medio, y que se encandilaron por costumbres desconocidas y lugares exóticos. No obstante, es Karl Heider quien escribe el libro insignia “*Ethnographic film*” (1976), en el que define al cine etnográfico como un producto de la investigación antropológica y a la etnografía como “una forma de hacer una descripción detallada y análisis

del comportamiento humano basado en una observación a largo plazo sobre la cultura”. (Heider 2006, p. 5) Heider se hace aquí la pregunta por “¿cómo puede (la capacidad visual de) un film complementar la (capacidad léxica de) la etnografía?” (Heider 2006, p. 3), y

propone que la filmación etnográfica cumpla con los mismos criterios exigidos a una monografía escrita, pero mantiene la producción de cine etnográfico ligada a las técnicas cinematográficas y criterios estéticos procedentes del cine documental. La cámara no forma parte del proceso de investigación y el trabajo de campo es anterior a la descripción cinematográfica. El estilo de producción, la forma de mover la cámara, responde a una actitud de documentar audiovisualmente las tesis defendidas por el antropólogo (Ardevol 1998, en red).

Esto quiere decir que el objetivo del cine etnográfico es hacer precisamente el filme más “etnográfico”, esto es, que los aspectos etnográficos (registro detallados de los acontecimientos) se encuentran por encima de lo cinematográfico y no en una relación equivalente entre la cientificidad social y lo artístico, como planteaba Heider en un comienzo en su libro *Ethnographic film*. El aspecto cinematográfico, que usa indistintamente junto con lo artístico, no es relevante en sus preocupaciones, excepto como medio para lograr mejores observaciones etnográficas.

Si bien la antropología visual es mucho más que cine etnográfico o una mera técnica, también comprende las audiencias televisivas, y siendo la imagen fuente de conocimiento en tanto proceso de comunicación, también hace parte de su campo de estudio. No obstante, encuentro dos errores en eso: uno, que “teóricamente” debían cumplirse una serie de reglas desde la perspectiva de la antropología para pertenecer a ella y dos, asumir que en el documental cabe todo registro de eventos ligados al comportamiento humano que son

captados por un realizador / antropólogo, esto es, que asocia todo registro visual a una producción documental, que a su vez inscribe como cine etnográfico, cine transcultural o cine observacional, según los requisitos previamente aceptados.

Posteriormente, el antropólogo visual Jay Ruby propondría estudiar la antropología desde el concepto de reflexividad, de forma que el cine adquiriera una función en “la comunicación de conocimiento antropológico. Ser reflexivo en términos de trabajo antropológico es insistir en que los antropólogos revelen sistemática y rigurosamente su metodología y su posición personal como instrumentos en la generación de datos.” (Ruby 1995, pp. 162) Más adelante, para complejizarlo más, dice que reflexividad:

“Significa que el productor deliberada e intencionalmente explicita a su audiencia las presunciones epistemológicas encubiertas que le determinan a formular un conjunto de preguntas en un determinado sentido, buscar respuestas a estas cuestiones de una forma determinada y finalmente presentar sus descubrimientos de una forma concreta” (Ruby 1995, p. 168).

Ruby aboga por la introducción sistemática de la metodología dentro del estudio etnográfico, pero en ese momento, la reflexividad no era factible debido a la degradación exponencial de los temas abarcables, y por ende, de los resultados que se obtengan de ellos, debido a un “empirismo ingenuo o si se quiere un pragmatismo positivista” como lo denomina Ruby (Ruby 1995, p. 165). Pero, en términos prácticos, ¿era posible llevar a cabo tamañas intenciones en un texto que no fuera escrito? Definitivamente, Ruby no lo creía posible; el documental y el cine etnográfico eran dos vertientes complementarias de uso completamente diferente, esto es, se le da un nombre que las diferencie entre sí y de esa manera se le otorgan

reglas de pertenencia. Una cosa era la antropología visual, otra el cine etnográfico y otra muy diferente el documental.

Luego de presentar la tesis de pregrado en antropología, seguí pensando que, si la antropología visual se centraba en el cine etnográfico y si éste a su vez se inscribía en un campo más grande como el documental, entonces ¿cómo se relaciona el documental con la antropología – etnografía?, ¿con lo cinematográfico?, ¿acaso la forma no era importante?, ¿el documental no es arte también?

El documental ofrece un campo de acción más amplio, que no es reducible a lo etnográfico, a las preocupaciones metodológicas del uso de la cámara, o al uso de la imagen para entender otras formas de ver sin caer en paralelismos, discusiones o enfrentamientos entre ciencia y arte. Es evidente que las reflexiones y propuestas artísticas fueron dejadas de lado como el “coco” subjetivista que debía ocultarse bajo las observaciones científicas. De este modo, se sustentaba el menosprecio que algunos antropólogos sentían por el “cine etnográfico” dadas sus concesiones artísticas, y del sentimiento recíproco de estos últimos frente a lo aburrido del filme etnográfico. Me pregunto si esto ha cambiado.

Esta mirada desde la antropología acerca de las posibilidades del documental como registro etnográfico se hacía presumible desde la teoría, pero no creía que se pudiera escribir sobre el documental sin tener en cuenta el otro lado, esto es, la técnica, la forma o la estética. Y con esa idea en mente, me inscribí a la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional.

Allí, después de desvariar un tiempo en torno al género argumental, retomé mi objetivo, que era entender el “otro lado” de la producción documental: la técnica, el valor de plano (que nada tiene que ver con rangos de apreciación, sino con el tamaño del encuadre), la razón de ser de un acercamiento al personaje, la importancia de saber escuchar a través de la imagen misma y sobre todo, poder razonar con el comportamiento humano que despierta una cámara.

Corría el año 2002 y si bien la Escuela de Cine y Televisión me ofreció apreciaciones diferentes a las ideas teóricas que traía conmigo, no lograba encajar estas “formas de hacer”, que oscilaban entre lo antropológico y lo artístico/técnico. De repente, me re -encontré con la Muestra Documental -digo que re- encontré porque había asistido anteriormente a este espacio, pero sus reflexiones y sus documentales no encajaban en mi concepción de “científica social” de lo que debía o no permitirse un documental. Esto quiere decir que los veía faltos de información; todo el tiempo, me preguntaba: ¿y el contexto?, ¿y la economía?, ¿y el origen?, ¿y lo social?, ¿y las reflexiones culturales?, ¿y de dónde se sacó ese tema?, por esto no encontraba nada que me satisficiera, pero esa situación estaba por cambiar.

La Muestra Documental, que se realiza cada año en Bogotá desde 1998, nació bajo la promoción del “Seminario Pensar el documental”, de la mano de realizadores y productores colombianos junto con el Ministerio de Cultura, quienes trajeron al país algunos de los personajes más relevantes en el desarrollo del documental en el ámbito mundial y regional, tales como Patricio Guzmán, Frederick Wiseman, Juan Carlos Rulfo, Anne Baudry, Jacques Bidou, Marco Williams, Kurt Rosenthal o Eduardo Martínez, reconocidos por las diferentes perspectivas y tipos de propuestas estéticas de sus trabajos.

Dice Ricardo Restrepo que,

“durante un encuentro de realizadores y productores latinoamericanos convocados en noviembre de 1999 en Quito, Ecuador para un seminario de comercialización de documentales auspiciado por el Gobierno de Francia. Realizadores y productores de América Latina, tuvimos la oportunidad de intercambiar experiencias y métodos de producción documental ante un panel de las principales casas productoras de Francia.

En las conclusiones de este seminario-taller, quedó el compromiso de crear un organismo que sirviera de puente entre los documentalistas en Latinoamérica. Colombia fue designada como la promotora y sede del proyecto” (Alados 2010, p. 9).

Así fue como tomó forma Alados (Asociación Latinoamericana de documentalistas), organización entre cuyos fundadores figuran algunos de los realizadores más reconocidos en las décadas anteriores, como Diego García Moreno, Luis Ospina, Marta Rodríguez, Oscar Campo, Pía Quiroga, Ricardo Restrepo y Gustavo Fernández.

Cabe anotar también que si miramos la biografía de cada uno de estos personajes, todos tienen en común haber recibido clases de educación superior en universidades de Estados Unidos y en la mayoría de los casos, en universidades en Francia. Esto se hace relevante, como lo veremos después con más detalle, en el hecho que la perspectiva de las realizaciones documentales “estudiantiles” se verán influenciadas posteriormente por la formación y visión adquirida esta generación durante las décadas de los setenta y ochenta.

Según dice en su página electrónica, la Corporación Alados (Asociación Latinoamericana de documentalistas):

“se constituye en uno de los más serios y prolongados esfuerzos por suplir tanto las carencias y necesidades del sector audiovisual, como la necesidad de los colombianos de recrearse en sus historias e identificar sus realidades a partir de la visión de los documentalistas de Colombia y el mundo.” (Alados, en red)

Es de esta forma cómo nace la Muestra Documental, el único, y por lo tanto, más grande espacio nacional dedicado exclusivamente al documental, foro que se ha convertido en la principal fuente de información para conocer el desarrollo de este género en el ámbito nacional, y que constituye una ventana a las realizaciones del “resto del mundo” (que a veces parece reducirse a Francia).

A partir de entonces, ‘Alados-Colombia’ se ha constituido como una corporación independiente sin ánimo de lucro, instituida como persona jurídica de derecho privado, dotada de patrimonio propio, autonomía administrativa y establecida con fines de interés público-social no lucrativo.” (Alados, en red)

No obstante, debe tenerse en cuenta que el acceso a los invitados internacionales se “autogestiona” cobrando el acceso a las conferencias, es apoyado por el Ministerio de Cultura y que la Muestra evidencia de la producción de documentales a nivel nacional elegidos por una Junta directiva, que permanece casi igual desde sus inicios, junto con un grupo de invitados provenientes de otras disciplinas como la sociología o la antropología.

Tales aclaraciones vienen a lugar si creemos que la producción nacional de documentales se reduce a lo presentado en este evento, que se reduce a algún formato estético más o menos cinematográfico o se encuentra aislada de otros espacios de producción como las escuelas de cine o de comunicación social, que son quienes les proveen a la Muestra la mayoría de las producciones presentadas.

Si analizamos el registro de documentales presentados en la Muestra, la mayor parte de los documentales son trabajos provenientes de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional o del Departamento de Comunicación Social de la Universidad del Valle y en los últimos años de nuevos programas de cine en otras ciudades como San Andrés, Cartagena, o Bucaramanga; así como una nueva sección de video indígena, esto es, realizado por comunidades indígenas y afrodescendientes, que ofrece una perspectiva diferente al papel del realizador y la eterna pregunta ética de éste al moverse en un contexto que no le es propio.

La Muestra ha tardado 12 años en convertirse en el evento que es hoy, por lo menos en el ámbito del documental nacional. Entre 1998 y 2002, la participación del público era mínima a pesar de la calidad de los documentales presentados y del peso de sus invitados, que eran realizadores/ pensadores del documental reconocidos mundialmente. Pensemos que Juan Carlos Rulfo en México o Patricio Guzmán en Chile, quienes le dieron nuevos aires al documental latinoamericano apostando por nuevas formas de realización que no chocaban con sus preocupaciones sociales o en Frederick Wiseman en Estados Unidos, quien ha sido uno de los pocos documentalistas reconocidos por mantenerse en el marco del documental de observación hasta llevarlo a su máxima expresión.

La etapa posterior a 2002 (y acá me uno vivencialmente a la Muestra) ha transformado mi manera de ver (el) documental. En una conferencia de Claudine Bories, en ese mismo año, que tituló *¿Por qué filmar lo íntimo?*, mencionaba que

“Filmar lo real era filmar lo visible y organizado socialmente. Filmar a los individuos identificados con su estatus social, económico o étnico. El documental ha sido esencialmente un utensilio que permite descifrar este mundo desde la estructura colectiva. En cambio lo íntimo era la esfera privilegiada de la ficción, no hay un solo film de ficción que no trate el amor, la violencia y la muerte. Todo este universo de sentimientos y de lo invisible parecía ser prohibido para el cine documental... es una revolución. El cine documental tiene un problema y es que filmar lo real de un sentimiento o un deseo, no es el mismo compromiso para el realizador y espectador que filmar una huelga o un escrito que cuenta como escribe” (Bories 2009, p. 64).

Entonces estaba bien “hablar” de un sentimiento o de un deseo, que la introversión no era (ni es) banal, era documental también plantearse las reflexiones con anterioridad: ¿por qué lo filmo? y ¿para qué lo filmo?, y era también antropológica, porque estas preocupaciones éticas me permitían entender el contexto en el que me desenvolvía. Digamos que aún necesitaba la valoración de un extraño para creer que lo que pensaba iba por un buen camino, o por lo menos, por uno decente.

El año anterior habían caído las Torres Gemelas en Nueva York y en los años subsiguientes, las cavilaciones se volcaron sobre los actos terroristas, la guerra, la ética documental o la responsabilidad del documentalista, pero los temas y la forma de realización se mantuvieron, por lo menos a nivel nacional. Sin embargo, entre 2000 y 2002 se evidencia un cambio que

radica en el cambio generacional, la invasión de la tecnología más manual usada para grabar y la proyección de los trabajos estudiantiles como se evidencia en la Muestra Documental.

Podemos observar que en la Muestra documental, las primeras ediciones resumen trabajos de la década de los ochenta y noventa como: *El mundo es plano* (1998) de Carlos Bernal, *Seguimos adelante* (1990) de Patricia Castaño y Adelaida Trujillo, *Tulia de San Pedro de Iguaque* (1992) de Jorge Echeverry, *Colombia horizontal (la cama, la hamaca, la estera, la acerca y el ataúd)* (1990) y *Las castañuelas de Notre- Dame* (2001) de Diego García Moreno, *Lumbalú (Baile muerto)* (1992) y *Mónica Rodríguez* (1998) de Erwin Goggel, *Los cuentos del capitán* (1981) de Jorge Nieto, *La mirada de Myriam* (1986) de Clara Riascos o *Amor, mujeres y flores* (1989) y *Los hijos del trueno* (1995) de Marta Rodríguez, todos con temáticas netamente testimoniales, sea que provengan de personajes llaneros, campesinos, afrodescendientes o indígenas, marcadas por las prácticas del cine directo heredadas y vividas por estos directores en la década de los sesenta y setenta en Europa, y sustentadas en la grabación de las observaciones sistemáticas de los hechos cuando estos ocurren, junto con la herencia de la televisión que amparaba a realizadores capaces de rodar de manera rápida y prácticamente sin guión.

Respecto al cine directo, Jean Breschand dice:

“La gran novedad de la cámara al hombro y del sonido sincrónico es la de poder incorporarse al acontecimiento filmado. La realidad no se recrea ante la cámara como una escena ante al espectador, Merced a su nueva anatomía, la cámara puede llegar al corazón del acontecimiento. Aunque no por ello deje de influir en su desarrollo, se gana así la tensión de un presente captado en su surgimiento. En adelante, el filme será la huella de un encuentro con una situación que, por así decirlo, resulta “precipitada” por el rodaje. Las consecuencias son de varios órdenes. La duración de

los planos depende de la escena filmada. Como la cámara se adentra en el suceso para captar la lógica de su movimiento, los planos y las secuencias irán ganando cada vez más longitud, a veces hasta confundirse entre sí (...) La película deviene así, explícitamente, un modo de intervención sobre la propia realidad” (Breschand 2004, p. 30).

Lo vemos con *El mundo es plano* (1998), documental de Carlos Bernal que testimonia las diferentes facetas del ható en el llano y la secuencia de la musicólogo que explica el contexto de la música llanera mientras se mece junto a su hija en la hamaca o con *Colombia horizontal* (1990), que retoma temáticamente elementos cotidianos que se van introduciendo en la identidad y sigue los acontecimientos que se suceden alrededor de estos objetos. *Las castañuelas de Notre- Dame* (2001) acerca de la vida de Jairo Tobón, sacristán de la Catedral de Notre-Dame en Francia, mezcla elementos “clásicos” como la entrevista, la voz en off, el seguimiento de personaje con reminiscencias a través de espacios llenos de recuerdos como el Seminario de la compañía de Jesús en Santa Rosa de Viterbo, Boyacá o la Catedral de Sal de Zipaquirá.

De aquellos se pasa a documentales como *Andar con-tacto* (2002) de Dixon Quitian y Juan Carlos Arias, *Como voy a olvidarte* (2002) de Jorge Enrique Botero, *Bajo el auspicio de Hare* (1999) de Enrique Zambrano, *De(s)amparo polifonía familiar* (2002) de Gustavo Fernández, *Hyla Labialis* (2002) de Jorge Andrés Silva, *Las mujeres del molino* (2002) de Claudia Bautista, *4* (2002) de Juan Manuel Betancourt o *Rotativo X* (2002) de Adriana Moreno, que presentan temas variopintos de carácter netamente urbano o que refieren a personajes lejanos (los secuestrados, por ejemplo) pero narrados desde la ciudad, tal como

sucede en *Cómo voy a olvidarte* (2002) que da cuenta de la dificultad de la familia del Coronel Luis Mendieta en sobrellevar su secuestro.

Tanto *Las mujeres del molino* (2002), como *Hyla labialis* (2002) y *4* (2002) son trabajos de grado y de taller de documental estudiantiles de la Universidad Nacional de Colombia. Estas tres realizaciones tienen en común el uso de herramientas cinematográficas diversas, provenientes de lo experimental, es decir, igualmente preocupadas tanto por el tema como por una búsqueda narrativa, estéticamente hablando.

Las mujeres del molino fue uno de los primeros documentales que ví cuando empecé la carrera de cine, era el retrato de un par de mujeres dedicadas a la molienda de trigo en Santander, muy formal hasta acá, pero que también era el recorrido de Claudia Bautista, la directora, por reencontrarse con sus raíces. Narrativamente conmovedor, este documental me convenció de la posibilidad tangible de hacer algo “bonito” y de gran reflexión. Al contrario, *Hyla Labialis* proponía un acercamiento fotográfico del mundo de los batracios (de huevos a ranas, de lento a silencioso) en contraste con la caótica ciudad de Bogotá.

A pesar de no encontrarse registro de los documentales presentados en la Muestra entre 2003 y 2005, muchos trabajos del taller de documental, así como trabajos de grado realizados en este periodo fueron seleccionados. *Con otros ojos* (2006) de Camila Olarte, *En escena* (2006) de Camilo Palacios, *Documental siniestro: Jairo Pinilla, cineasta colombiano* (2006) de Ciro Guerra, *El Mágico* (2005) de Camilo Martín, *Cumbal, caminos de hielo y azufre* (2005) de Handrey Correa o *Curso 29* (2005) de Juan Mauricio Piñeros y Cristian Corradine fueron

algunos de los escogidos. Pero si en algún instante eso significó cambios en las propuestas documentales en este espacio, el deseo se quedó en veremos.

En ese momento, la Escuela de Cine y Televisión tenía a Gustavo Fernández como profesor de documental, lo que propiciaba un cambio en la manera de acercarse al “objeto de estudio”. Nunca logré asistir a sus clases y por eso decidí ver y leer por mi cuenta todo aquello que él presentaba o mencionaba; al tratar de seguir sus planteamientos, me encontré con la teoría documental francesa. No resultaba sorprendente que Fernández, como alumno de Jean Rouch, propusiera la cámara participante, pero sí sorprendía en cambio el amplio espectro de posibilidades para acercarse a la realización documental que durante esos últimos años ofrecía y sigue ofreciendo la escuela francesa: una constante auto-crítica de la relación entre el espectador y el realizador y una búsqueda estética que revirtiera tales paralelismos, tal como lo vemos en los trabajos de Jean Louis Comolli, Raymond Depardon, Stephan Breton o Chris Marker. No obstante, la pre-formación en el documental es muy fuerte, la televisión y particularmente los canales como National Geographic o Discovery, entre otros, ofrecen modelos de realización clásicos más conectados al informe periodístico, de forma que los trabajos institucionales, estudiantiles, etc. siguen estos modelos y se producen de la misma manera.

La diferencia entre documental e informe periodístico se encuentra en la construcción entre el espacio y el tiempo, según Anne Baudry, “es una manera de abordar la película como hace un artesano frente a un objeto que debe fabricar” (Baudry 2009, p. 24). Al contrario del reportaje que busca las imágenes que le den sustento a la información recolectada de manera

rápida y cohesivamente, el documental “se toma su tiempo”, la edición es larga, busca retomar esos elementos que parecieron importantes para ser grabados para volver a ser puestos en consideración frente a la idea principal, a los participantes y a la posible visión del espectador.

Lo que sucedía en la ECTV de la Universidad Nacional era paralelo al desarrollo de la Muestra Internacional Documental, que por medio de la Embajada francesa traía – y continúa trayendo- los documentales galardonados en sus festivales. De Francia, como de ningún otro lugar llegaban las reflexiones y sobre todo los atrevimientos estéticos más feroces. Por supuesto, existen otros tipos de documentales en el mundo. En Estados Unidos, por ejemplo, las discusiones acerca de la guerra en el exterior se volvieron hacia el propio país a través de *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore. Sus contribuciones teóricas, sin embargo, presentan tan solo dos nombres importantes: Bill Nichols con *La representación de la realidad* (1991) y Michael Renov con *The subject of documentary* (2004), trabajos con sendas deliberaciones en torno al concepto de documental y de los cuales se sirven la mayoría de los textos teóricos del tema.

En el contexto nacional, sin embargo, las “preocupaciones” son de otra índole, preocupaciones que pueden ser leídas a través de las temáticas de los documentales; entre 2006 y 2008, por ejemplo, la Muestra Documental presentó 65 documentales, un promedio de 20 por año, de los cuales 15 tratan el conflicto armado. Entre ellos se encuentran *Mujeres no contadas* (2005) de Ana Cristina Godoy, *Soraya; amor no es olvido* (2006) de Marta Rodríguez y Fernando Restrepo, *El último colono* (2007) de Julián Amaya y Hanry Caicedo,

La casa nueva de Hilda (2006) de Silvia María Hoyos, o *Un asunto de miedo* (2007) de Juan Pablo Bonilla.

Según Gustavo Fernández, los documentales que reflejan la violencia del país, al igual que como parte del arte, “logran darle una dimensión estética a estas representaciones” al igual que genera otro tipo de pensamientos o de comportamientos. ¿Cuáles? Se preguntarán algunos y la respuesta como planteaba al comienzo de este escrito sigue siendo ilimitada, o por lo menos abierta a un sin número de posibilidades. Fernández plantea la necesidad de tomar al documental como “un médium para que esa sociedad hable por sí misma” (Fernández 2008, p. 142) a pesar, y esta es una de sus grandes preocupaciones, de que requiera una punto de vista ético que el país parece no reconocer necesitar, tal como lo vemos en las temáticas de los documentales.

La ECTV es un lugar aislado, tanto en lo espacial como en lo académico, del resto de facultades de la Universidad Nacional, y si bien pertenece a la Facultad de Artes, no mantiene ningún tipo de intercambio académico con otros programas curriculares, a excepción de materias como Historia del Arte, que se compartía con estudiantes de Bellas Artes, y que se tornaba aun más difícil por la cantidad de horas que se dedicaban a los trabajos de realización. Estas características hacen de la ECTV un espacio apartado de los problemas universitarios (académicos o económicos), de los movimientos intelectuales que puedan generarse e incluso de los eventos que se suceden fuera de los confines de la universidad.

Al finalizar la carrera (2007), muchos de mis compañeros escogieron hacer documental porque lo consideraban más fácil de llevar a cabo y también podría ser más barato. Lo segundo es cierto, pero lo primero no lo es tanto. Cuando se es estudiante, las materias de documental se centran en el Taller de realización en cuarto semestre y luego, si era posible, una profundización en documental, con dos materias dictadas en la carrera como Documental I y Documental II y otras dos de escogencia dirigida, entre las que se encontraban materias de antropología (si el sistema de adiciones académicas lo permitía) como Técnicas de investigación, enfocada en trabajos de observación. Así, al llegar a la elaboración del trabajo de grado, muchos no tenían experiencia en procesos investigativos, y la búsqueda de información / reproducción se realizaba de manera empírica.

En este contexto, separado del resto de otras formas de pensamiento académico, muy pocos estudiantes buscan información por su cuenta y las temáticas, así como las estructuras de los documentales, son un reflejo de estas carencias. En el momento en que me gradué, se presentaron otros cuatro trabajos documentales, todos con referencias urbanas, entre ellos, *Artículo indefinido* (2007) de Teresa Arciniegas, acerca de la manera como los estudiantes de la Universidad Nacional afrontan los problemas académicos; *La luz perpetua* (2007) de Miguel Hernández, un recorrido por la vida de una mujer que murió asesinada y cómo los familiares asumen el duelo después de muchos años y *Extras* (2007), documental que realicé tomando como tema la cotidianidad y las aspiraciones de la vida de José Luis Alzate, un extra de televisión.

En la Universidad Nacional los cambios curriculares y la selección de docentes había sido un tema álgido que se trataba en las reuniones curriculares. Siendo estudiante, y a punto de graduarme, era evidente el cambio de profesores que estaba sucediendo en la ECTV, la selección de cargos retiraba a los maestros más antiguos (con experiencia, pero sin estudios de posgrado) por unos nuevos con formación académica de nivel de maestría. Mientras tanto, los cambios curriculares, que promulgaban la acreditación internacional, hacían reformas al interior de las carreras (muy protestados por parte de los estudiantes), que consistían en la introducción de nuevas materias como Televisión II y III, Diseño de producción de documental, nuevas líneas de profundización (televisión, por ejemplo) y la reformulación de otras como las líneas de guión y documental.

Luego, al ingresar como profesora de documental a la ECTV, las reuniones curriculares y disciplinarias eran regulares, el pensum era materia de discusión diaria y los docentes con puntos de vista enfrentados acababan trenzados en rencillas. Por un lado, había profesores que abogaban por mantener el carácter cinematográfico que había destacado a la ECTV ante otras instituciones de igual carácter y por el otro, quienes pedían transformaciones radicales partiendo desde los contenidos de las materias. Estos últimos, en su mayoría profesores egresados de la carrera de Comunicación social de otras universidades, inconscientemente incorporaban elementos de realización propios de la televisión (formatos de guión, por ejemplo) a un formato tan diferente como el cine, del cual eliminaban las reflexiones teóricas.

Las diferencias no se han zanjado y permanecen aún al interior de la ECTV, pero las exigencias de la Facultad de Artes requerían decisiones rápidas y convirtió las mesas de discusión en juegos de bingo. Por ejemplo, se retiraba un crédito de determinada materia para colocarlo en otra, se removía una materia si el nombre se repetía en los programas que la facultad ofrecía o lo cambiaban para sortearlo como opcional y la última disposición fue aumentar el número de semestres de nueve a diez porque los estudiantes no se estaban graduando en el periodo que les correspondía.

Algunos cambios, aunque exabruptos, tenían argumentaciones válidas, como el aumento de materias con contenido teórico y trabajos escritos para promover una mejor escritura de guiones. Sin embargo, si se tiene en cuenta que la rama administrativa de la Facultad de Artes, como el Director de Facultad o el Secretario académico, es elegida por el voto de los directores de carrera, y que se escogen por “el favor que pueden hacerle a la carrera”, las resoluciones finales no se regían por principios netamente académicos. Y de esa forma, los decretos académicos pasaban y firmaban.

¿De qué manera esto influye en el devenir del documental dentro de la ECTV? Las materias que le brindan apoyo al taller de realización documental, como *Teoría del cine documental* se integró a la teoría general del cine e *Instrumentos de investigación* se eliminó. En la línea de profundización, que corresponde a los últimos tres (cuatro) semestres se sumaron materias como *Producción de documental I y II* y *Diseño de producción documental*, sin saber con certeza que significaba o quién estaba en capacidad de dictar sus clases porque no abundan en el país los académicos formados en cine, con contadas excepciones como Juan Carlos

Arias, Alejandro Cook o Gustavo Fernández, y si abundan más bien un trabajador del cine convertido en profesor. En esa línea, los estudiantes no tienen una formación que incite a pensar el documental de manera diferente a la convencional, a lo que ven en la televisión.

Los cambios tienen que sucederse y la academia debe transformarse con las nuevas tecnologías o con el nuevo tipo de estudiante que entra a la universidad. Alguna vez un profesor se preguntaba por qué los estudiantes no hacían más trabajos experimentales, y creo que se debe también, fuera de las cosas que expuse anteriormente, a una falta de conocimiento de la manipulación fílmica física, como las cintas de cine o de video, y del poco interés en los detalles que las imágenes ofrecen. En el tiempo que fui docente (2 años y medio) en la ECTV, con un promedio de 15 estudiantes por semestre, tan solo un puñado buscó transformar su idea de documental.

En el mismo periodo que se desarrollaban las discusiones administrativas, se presentaron trabajos de grado con productos documentales como *Soy Naya* (2008) de Alberto Tamayo, sobre la expropiación de tierras a los afrodescendientes en las riveras del Río Naya, Valle del Cauca; *El mito del nómada* (2008) de Camilo Monroy, que hacía un recorrido por Suramérica en busca de la aurora austral; *Cuando el río suena* (2009) de José Manuel Grueso acerca de un grupo de músicos tradicionales cerca a Quibdó; *Chigiüalo* (2010) de Juan Camilo Castillo, que cuenta el rito de entierro de un bebé en una zona rural del Pacífico; o *Nazareno, el milagroso de Payán* (2010) de Omar Quiñones, que registra las fiestas patronales de Magüi, Payán. En estos trabajos se hace evidente la importancia del origen y bagaje de los estudiantes de la ECTV como factor decisivo al momento de elegir el tema,

desarrollo y producción de los trabajos, lo que no es sinónimo de una mayor preocupación por el país. En estos casos, Omar Quiñones provenía de Magüi, Payán y Juan Camilo Castillo, José Manuel Grueso y Alberto Tamayo algún familiar trabajaba en estas zonas del Pacífico.

Muchos son los trabajos documentales que se siguen haciendo en la ECTV, pero pocos han logrado pasar la barrera de la presentación en clase o en las sustentaciones, a pesar que algunos de estos se realicen con la idea de venderlos como pilotos para series en Señal Colombia. El circuito nacional solo permite la presentación en festivales como el de Cartagena, Santa fe de Antioquia o la Muestra Documental e internacionalmente, hasta hace algún tiempo se presentaban en el Festival de San Sebastián, en la muestra de estudiantes.

El documental nacional tiene poco espacio para moverse, a excepción de los festivales que comenté antes, y lograr que un documental llegue a salas de cine como estreno nacional ocurre muy pocas veces; antes tendría que hacer un recorrido por los festivales documentales internacionales con el propósito de ganar reconocimiento. Por ejemplo, un documental como *Pequeñas voces* (2010) dirigido por Jairo Carrillo y Oscar Andrade, que presenta los testimonios de un grupo de niños desplazados (entre 8 y 13 años) que crecieron en medio de la violencia, por medio de entrevistas y dibujos, y que será estrenado en salas de cine (toda una excepción), primero fue ganador del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) que ofrece el Fondo Mixto para el Desarrollo Cinematográfico (Proimagenes - Colombia), del premio que ofrece Jan Vrijman Fund de Holanda y el Gotembor Film Fund de Suecia. Además,

“Ha tenido un amplio recorrido por más de 40 festivales internacionales, el cual comenzó, hace casi un año, en la Jornada del Autor (Venice Days) del festival de cine más antiguo del mundo, el Festival de Venecia, convirtiéndose en la primera película colombiana de animación que participa en este importante festival. En este periplo, además de los buenos comentarios, ha obtenido una Mención de Honor en el XIII Festival de Cine de Derechos Humanos de Buenos Aires y una India Catalina en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias –FICCI-, fue la película de apertura del festival Visions du Réel y además participó en el Festival IDFA en Holanda, Hot Docs (Canadá), la sección *Travelling* del Festival Internacional de Animación de Annecy, la segunda edición de Ventana Sur, el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, el Festival Internacional de Cine de Miami –MIFF-, la versión 23 de Rencontres Cinémas D’Amérique Latine de Toulouse, el Bafici, la 7ª Diáspora Colombia-Barcelona, entre otros” (Carrillo, en red).

Otro documental como *Impunity* (2010) dirigido por Holman Morris y Juan José Lozano, que retrata el

“proceso para juzgar a los grupos paramilitares -acusados del asesinato de miles de colombianos- es diseñado por el gobierno para alcanzar "la paz y la justicia". El proceso llega sin embargo a un abrupto fin cuando los intereses políticos y económicos de algunos sectores en la guerra paramilitar se descubren. ¿Estarán las víctimas condenadas a seguir siendo víctimas para siempre o podrán al fin superar la impunidad?” (Morris, en red).

presentado en salas no comerciales de Bogotá, ha sido

“Selección Oficial del IDFA 2010 en Amsterdam (Holanda), recibir una Mención Especial en el Festival de Cine y Foro Internacional de Derechos Humanos –FIFDH- 2011 en Ginebra (Suiza), el Camera Justitia Award del Movies That Matters Film Festival 2011, realizado en La Haya y el Premio SIGNIS como Mejor Documental en el Festival de Cine Latinoamericano de Toulouse (Rencontres Cinémas d’Amérique Latine) 2011. Así mismo, fue seleccionado para la XVII Muestra de Cine Latinoamericano de Cataluña y el Festival de Cine de Human Rights Watch en Londres y Nueva York.” (Morris, en red)

Lograr el mérito de estrenar en salas comerciales requiere de apoyo económico privado y un gran esfuerzo personal si no se desea ser coartado por las instituciones que le patrocinan. Un ejemplo de esto es el documental *Tule Kuna, Cantamos para no morir* (2007) dirigido por Germán Piffano, que retrata el regreso del pueblo Kuna en el Darién al Congreso General que no se celebraba desde antes de la separación de Panamá, y que fue ganador del premio DOCTV IB (Iberoamérica), que se otorga en Brasil a un proyecto seleccionado (por país), con un contrato de coproducción por un valor entre los \$100.000 a los \$20.000 dólares, además de la exhibición por los canales de televisión asociados (cadenas nacionales). A pesar del triunfo que representa el ser galardonado, el realizador (en calidad de productor) pierde los derechos de autor de la obra y el producto final debe ser visto y autorizado por los expertos de DocTV IB, y en su defecto, cambiarlo hasta resultar conveniente para ellos.

El premio del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) administrado por el Fondo Mixto para el Desarrollo Cinematográfico (Proimagenes - Colombia), fue instituido como parte de la ejecución de la Ley 814 de 2003, más conocida como Ley de Cine. Este Fondo, que realiza anualmente la convocatoria más grande de apoyos a la cinematografía en Colombia, otorga estímulos para Escritura de Guiones para Largometraje de Ficción, Investigación para Largometraje Documental, Desarrollo y Producción de Largometrajes, Postproducción de Largometrajes, Realización de Documentales, Realización de Cortometrajes y Formación Especializada para el Sector Cinematográfico.

Desde que comenzó su ejecución, el FDC ha sido fundamental en la producción cinematográfica colombiana, representando una nueva posibilidad de financiación en el caso

de las producciones documentales, así como, una oportunidad para llevar a cabo trabajos de documentalistas recién iniciados, puesto que no sólo existe el estímulo para producciones documentales de 52 minutos pensadas para televisión, sino que también se ha dado la posibilidad de producir documentales para exhibición comercial, que van encontrando con el paso del tiempo su espacio junto a los largometrajes de ficción.

Las premiaciones con criticadas todos los años, por ejemplo, por haber reducido el número de estímulos en la categoría de realización documental u otorgar premios a los ganadores de pasadas convocatorias. Sin embargo, el proceso se hace a través de jurados nacionales e internacionales expertos en el tema según la categoría que juzgan, sin ninguna presión por parte de las directivas de Proimagenes, por supuesto, cada documentalista está en la libertad de tomar partido por alguno de los participantes, más por una afinidad con el género documental que trabaje que por una relación personal, y posteriormente, cada decisión debe ser argumentada ante los otros jurados.

En el caso de Proimagenes los jurados y algunos académicos se alimentan de los movimientos internacionales, de las discusiones que se fomentan en el mundo, de eso no hay duda, y de esa manera juzgan los proyectos que llegan a sus manos.

De la misma forma, se han financiado con dineros del FDC programas de formación de públicos y formación especializada a través de diplomados, maestrías y otros cursos informales, los cuales han permitido un mayor grado de especialización de la gente que quiere hacer cine documental, lo cual está contribuyendo a la consolidación de entidades

como Alados (de la cual depende la Muestra Documental) y la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Colombia, fundada en 2010.

A través de este recorrido es posible entender cómo el documental se transforma lentamente en el país, bajo la influencia de factores académico - teóricos, académico – prácticos, económicos y geográficos. Dimos vuelta al circuito nacional y volvemos a la Muestra Documental. Las relaciones entre los campos de la realización documental, que incluye directores, patrocinadores y muestra, aún se construyen, y se desvanece por algunos años, pero vuelven a salir a flote con nuevas propuestas.

Evidencia de esto es la Selección Daupará, muestra indígena y afrocolombiana que ahora acompaña a la Muestra Documental. Este cine etnográfico, hecho por sus protagonistas, fomenta el uso de las tecnologías como una herramienta de autorrepresentación y aunque entre los objetivos se encuentra recuperar tradiciones perdidas, al forzar los recuerdos, es importante entender que esas grabaciones no significan autopreservación. El aparataje tecnológico debe ser una herramienta para sí mismos, y en la medida que los pueblos lo deseen para ser reconocidos por otros pueblos, pero no pueden convertirse en una única memoria de un pueblo.

La cantidad de documentales inscritos en las convocatorias o en las muestras nacionales ha aumentado exponencialmente. En los últimos años, y aunque bien puede leerse como un resurgimiento del documental, tal vez hay que analizar con cuidado esta afirmación. Primero, las escuelas de cine han aumentado en número, lo que implica nuevos estudiantes, y más

clases de documental, aunque no necesariamente un interés por el documental mismo; segundo, las formas de realización no son variadas ni ofrecen transformaciones estéticas, es decir, permanecen dentro de los límites del documental más tradicional y por lo tanto, no se piensa mucho en sus posibilidades políticas, sociales, o artísticas; y tercero, si antes se llamaba institucional, crónica o reportaje ahora es “documental”, contribuyendo así a ampliar la definición misma de documental.

LA EXISTENCIA DOBLE

“Antes de escribir sobre mi mismo voy a escribir sobre los abuelos,
y voy a tratar de entender lo que les pasó a ellos para entonces entenderme a mí”.

Gunther Grass, El tambor de hojalata.

¿Qué historias vale la pena contar? Esta parece ser esta la pregunta más frecuente a la que me he visto abocada desde que decidí hacerme “documentalista”. Siempre con el afán de conocer del mundo, mi fascinación es viajar, donde sea, como sea, y creía que la labor del documentalista era recorrer el mundo visitando lugares, preguntando cosas y grabando personajes. Pero la preocupación que me surgía cada vez que me planteaba esa pregunta se debía, creo firmemente, a una cierta falta de conexión con el mundo que me rodeaba.

Por mucho tiempo me sentí vacía de ideas, nada parecía lo suficientemente interesante, llamativo o agradable, y me frustraba mi incapacidad por encontrar algo que llamara mi atención. Escoger el tema resulta, en ocasiones, lo más difícil del proceso.

Como profesora de documental me era muy familiar entender los inconvenientes a la hora de escoger un tema, de imaginarlo, de investigarlo y de llevarlo a cabo. Alguna vez un estudiante que había conocido a una estudiante de canto ciega en la universidad le había contado sobre su forma de acercamiento a los colores a través de metáforas. La preocupación de él, sin embargo, era encontrar “eso” que pudiera ser re-presentado en un corto de carácter documental.

¿Eso?, ¿Qué es eso? Claramente se trata del tema, pero enfocado en la posibilidad de la imagen. Pero (y es un gran pero) el lenguaje cinematográfico no es creación, es más, ni siquiera provee ideas, por el contrario, es una herramienta que permite expresarse pero no la posibilidad en sí de hacerlo. Esto es que, y bien lo entiende la estética, el realizador no es solo aquel que emplea sus manos, y las herramientas, sino aquel que sabe cómo utilizarlas en función del tema.

Teniendo aquello claro, cualquier cosa puede ser “presentada” con un buen uso de las herramientas cinematográficas, a pesar de no poder aspirar a mostrarlas de la manera en que se viven. Las características del documental que he mencionado en los capítulos anteriores y retomaré acá, parecen estar inscritas en la conciencia de cualquier individuo con televisor y van derecho a afirmar que éste equivale a la realidad y que incluye temas como animales, flora silvestre y la Segunda Guerra Mundial.

Considero que una de las primeras barreras que se deben vencer cuando se pretende hacer documental es encasillarse, nada está escrito acerca de este género, no hay técnica, reglas, estructura, sonido, color o acercamientos que puedan ser enseñados previamente o puedan aprenderse de un libro. El documental es un devorador de géneros cinematográficos, se alimenta de lo que encuentra: desde otras formas de realización como la ficción o el experimental, (historias con orden o de un cierto inacabado de la imagen cercano a las nuevas propuestas artísticas como el videoarte) hasta imágenes de archivo, cintas procesadas, fotografías, etc. y allí precisamente reside el espectro de posibilidades de los realizadores.

Tener una idea en la cabeza de lo que puede ser o no un documental, de lo que puede contener y de lo que no, es un impedimento para lo que se desea expresar. Aquel estudiante encontraba fascinante el mundo que su “protagonista”, la estudiante ciega, le presentaba, pero ¿es posible representar ese mundo de colores nunca visto? (que era en realidad de texturas), ¿era posible narrar (mostrar) algo que no se veía?

Luego de un primer acercamiento, con grabación incluida, me dice el estudiante, que se define como “enamorado”, (no sobra decir la extrañeza que semejante afirmación me causó, aunque lo decía en sentido figurado), con lo nuevo que aprendía. Desde otra perspectiva, digamos más investigativa – antropológica, sería de gran importancia entender las relaciones entre la falta de visión de la estudiante y la forma como aprehendía el color; sin embargo, no era eso a fin de cuentas lo que sus imágenes (sin orden/ sin edición) me mostraron.

Luego de pensar un tiempo, la dificultad se encontraba en querer sacar, extraer del tiempo presente, aquello que se ha vivido, el error está en pensar que la cámara es un elemento mágico que reproduce la vida, cuando la cámara es un elemento más del artista/realizador, es una extensión de la mano y por lo tanto, tiene limitantes.

La cámara se convierte en una extensión del cuerpo, una otra puerta a la percepción del mundo. La cámara es la niña mimada, mote que recibe frecuentemente, porque es herramienta de trabajo tanto como el elemento que permite guardar los instantes que parecen importantes; sin ella hay vacío.

El documental encuentra su valor, para la mayoría de las personas, en el registro de acontecimientos, ¿qué pasó? es la pregunta habitual que parece responderse con afán, muy en relación al periodismo. Por ejemplo, realizadores como Holman Morris, busca “documentar” Colombia desde una perspectiva periodística, recorrer el país “contando” la guerra que vivimos, dice:

“El relato no puede ser un relato de fantasmas y de sombras, la gente tiene que ver a las víctimas, tiene que ver su dolor, tiene que compartir su dolor, si quiere, tiene que ver lágrimas y tiene que ver sangre. Me parece que el estar mostrando fantasmas, el no mostrar desplazados, el no mostrar combates porque son imágenes muy fuertes han contribuido, sobre todo en los últimos cinco años (gobierno de Uribe), a hacerle creer a Colombia que en este país no existe un conflicto armado, porque no lo estamos viendo, no lo estamos mostrando” (Morris, 2009, 145).

La reflexión que Morris hace de su labor se enfoca exclusivamente en el contenido, que aunque haga referencia a la presentación de los “personajes”, prefiere la documentación cruda de los acontecimientos. Por esto, para algunos reseñistas y a ello se refiere también el

propio Morris, su trabajo no puede ser considerado como documental, pero no debemos caer en limitantes; las posibilidades de realización son muy amplias y las herramientas de transformación de la imagen se extienden cada vez más.

Para aquellos que convivimos en ambientes de grabaciones, se convierte en hábito un proceso simplificado de observar y grabar al tiempo que pensar en posibles formas de edición. ¿De qué manera lo expongo?, ¿De qué forma pueden ser narrados estos acontecimientos?, ¿es mejor en un plano general, que un detalle de la mano?, ¿qué busco y qué encuentro? Estas son las preguntas que me hago cuando decido oprimir el botón **rec** (grabar), con la certeza de que aquello me enseña algo, me cuenta una historia o me hace pensar y remitirme a algo familiar, y que ese camino puede ser significativo para cualquier persona.

Por lo tanto, (volviendo al estudiante), la posibilidad de grabar las texturas (colores), aunque factible, no entraba en conexión con el mundo que su protagonista le había mostrado. ¿Qué hacer? Si la brillantez de su trabajo se encontraba en la relación que él como realizador, incluso como aprendiz, había establecido con su protagonista y no con los conceptos, entonces la aproximación debía provenir de él mismo. Él era quien había creado las conexiones y a través de él era muy fácil entender lo que ella le había hecho “ver”.

El elemento “artístico” está condicionado por la calidad estética (intensidad), o en el carácter individual que hace de ese fenómeno algo nuevo, y no solamente por la mera representación del fenómeno existente. La inventiva es la cualidad que hace que una obra sea considerada

arte, y aunque el sujeto debe tomar decisiones sobre su obra también está obligado a ejercer tal libertad.

Supongamos que un artista/realizador quiere retratar el carácter emocional de una persona: lo primero que hará será modificar la emoción que desea representar o en el caso de un objeto volverá a este en términos de composición, luz, forma y relaciones que le conforman. El realizador, por lo tanto, ha modificado y creado un objeto nuevo basado en sus percepciones individuales, aunque podríamos también decir que eso hace cualquier persona que toma una cámara fotográfica o de video y graba el cumpleaños número quince de la prima. La diferencia se encuentra en que el significado de la fiesta es literal mientras que la reorganización del objeto o la emoción de-muestran la visión/imaginación del realizador.

El realizador abstrae, no el instante/ presente, sino las condiciones de existencia del objeto/emoción que desea presentar y no la cosa física en sí. La abstracción/selección se hace a favor del objeto, personaje o emoción y (para quien tiene una cámara en la mano) esta selección debe ser práctica y en ocasiones cruel, quiere decir esto que no se rebasan las cualidades del individuo en su medio ambiente pero si se modifica su presencia física. Para el arte no existe lo permanente, y de allí que sus asociaciones sean infinitas.

La expresión del artista se relaciona directamente con el material de tal manera que asume una posición ante el mundo, toma de ello y luego lo devuelve transformado. Si bien el artista puede o no comunicar de manera clara su trabajo, sí determina el público con el que intenta relacionarse, y esto se logra a través de lo que se dice y cómo se dice. Ambos elementos son

necesarios para la buena resolución de un documental, y de esa decisión que se tome para dar forma a la realización dependerá la apreciación estética.

El espectador puede o no sentirse identificado con la obra, es a través de ella que se identifica o será utilizada como ilustración, material histórico, académico, etc., se convertirá en parte del común de las personas que las perciben. La obra puede convertirse en una creación autónoma solo la forma de comunicarlo es parte del realizador, ya que el artista toma las decisiones correspondientes sobre cómo mostrarlo. La paradoja (de nuevo) es ejercer la libertad de la creación teniendo en cuenta que este se encuentra influenciado por su contexto, su experiencia o por las estrategias de mercado.

Por otro lado, es curioso como la palabra *relato* aparece muy seguido en las descripciones documentales o fotográficas, siempre en relación al instante que fusiona contenido histórico o cultural con la intensidad de la interpretación de la imagen. Es debido a esto último que cierto grupo de documentales, entre los que se incluyen los de las cadenas televisivas como National Geographic, Discovery Channel, Señal Colombia, etc., no son considerados como pertenecientes al ámbito del arte.

Nosotros, tanto realizadores como espectadores, decidimos que es arte y que no, debido al relativismo de lo estético, la comunidad se configura a través de ella, se identifica y si es posible, se transforma. Pero no solo el espectador se transforma, también el realizador lo hace a través de las decisiones que toma, de los juicios que realiza o de los pensamientos que

le surgen. El arte se sumerge en la experiencia, no es la experiencia en sí, porque esta le sobrepasa.

La experiencia estética, sea del realizador como del espectador, es una manifestación, al tiempo que un registro de lo que se vive, y de cómo una sociedad se transforma porque mientras se produce o se crea, somos el contenido de las experiencias y de la cultura a la cual pertenecemos. La experiencia, sugiero, se da en el proceso artístico con el yo (que crea), es individual y ordenada.

Los objetos observables adquieren significados diferentes, dado que, en términos estrictos, son fusiones armónicas de diversos medios plásticos que finalmente van a causar algún tipo de emoción en el espectador. Las cualidades del ojo van acompañadas de cualidades emotivas y táctiles y es por ello que los colores responden a estímulos materiales, imaginativos o intelectuales de los objetos y no a su posibilidad de visión.

El documental fija instantes y no hay nada que los haga volver. El realizador no puede proyectar el recuerdo, al contrario, debe poner sus pensamientos a través de los elementos que le son pertinentes como las imágenes de archivo, grabaciones o manipulación de la imagen (que no de la esencia). Existe también el momento en el que el realizador debe poder olvidar; no es posible plasmar todos los acontecimientos sin horas y horas de material sin editar y aún así sería imposible recolectar toda la información que se genera. La crueldad que mencionábamos antes se relaciona con esto, con la practicidad que debe tenerse para recolectar las imágenes, que se desborda al tener que escoger qué se extrae y qué no.

El proceso comunicativo que se genera con un documental (obra de arte posible) es rechazado por ser incongruente con el mundo físico y alejado del lenguaje escrito u oral, más familiares y comunes en nuestro contexto familiar o quehacer intelectual. Existen gran número de contactos externos y con los cuales nos relacionamos, perpetuados por las instituciones políticas, que no registramos como fuerzas integrantes, y de las cuales nos acostumbramos a sus consecuencias sin hacerlas parte de nuestra experiencia.

La noción del documental como devorador, a la cual me refería antes, se materializa cuando en el esfuerzo de entender otras circunstancias o personas, aprendemos a ver a través de su punto de vista, reconocemos algo nuestro en ello, aprendemos y ampliamos nuestra propia estructura mental. El conflicto que se presenta a la hora de tomar decisiones acerca del protagonista o de la toma en cámara de algún evento hacen parte de la formación artística, es muy común la resistencia con la que los acontecimientos, que sufre el documentalista, sean parte de las preocupaciones a las que se enfrentan tanto quienes empiezan como quienes llevan años en el oficio, pero el descubrir que la resistencia hace parte del ambiente en el que nos desenvolvemos, proporciona al final nuevas herramientas y nuevas preguntas.

El método científico hace que reverenciamos la experiencia, al mismo tiempo que contiene el deseo de expresar esa experiencia. La ciencia diversifica los materiales, nos hace considerar el mundo como una forma, pero en ocasiones es necesario reunir las experiencias y utilizar la imaginación. En *En las mañanas frías*, ejercicio audiovisual que acompaña este trabajo, la

respiración de mi abuela, sus recuerdos perdidos y su existencia son elementos aparentemente inconexos, pero que generan una visión de lo que esa persona es para mí.

El recuerdo y el olvido son poderosos esfuerzos del ser humano. Volver al pasado para recuperar el recuerdo con todos sus elementos, en los mismos términos en que se vivió, es una de las acciones más comunes que provocamos en nosotros. Recordar es una herramienta para imaginar el mundo del que provenimos, así, en nuestros propios términos cuando razonar no se puede. Por lo tanto, es el “presente” (grabado), que se vive, el que se impregna de un futuro mejor y que se llena de valores completamente diferentes.

La libertad de escoger las imágenes que nos provocan algo emocional o intelectualmente se agota, debido a que la interacción entre el evento y el material que se graba debe ser reconocida por los expertos (y patrocinadores) en relaciones objetivas que conceda condiciones apenas favorables a la experiencia estética. Los ojos se acostumbran a lo que usualmente se le ofrece, y buscan ese material para su satisfacción, de allí la importancia de la imaginación, del uso diverso de los recursos técnicos, porque son productores de deseos y necesidades diferentes a las establecidas.

Puede decirse que toda obra documental trabaja propuestas formales de puesta en escena, lo que nos hace replantear la idea del realismo, no como reflejo histórico (sucedió así) sino en tanto prueba argumentativa (estuve allí) y lo inadecuado que es el uso de la ética como característica de este género, que se extiende y se sigue extendiendo en posibilidades discursivas, estructurales y de recursos. La diversidad actual que se le da a las imágenes

permite expandirse textualmente (lo que se quiere decir) y en el documental, al sumar tecnología, montaje y discurso ha llegado al punto de utilizar esta hibridación como un reflejo de la imposibilidad de aprehender el mundo de manera “realista”. Al ver un documental pensamos que el realizador estuvo en ese lugar, con esas personas; las imágenes se vuelven prueba de lo vivido

Los avances tecnológicos no implican necesariamente el advenimiento de una mejor representación del mundo, al contrario, favorecen la experimentación, así como una intimidad con el cuerpo del realizador (camarógrafo) a la par que una necesidad de narrarse, de explorar su vida cotidiana y los personajes o situaciones que se encuentren más cercanos, como sus familiares. La innovación tecnológica ha contribuido a la transformación de las temáticas y contarse es una de ellas.

El recuerdo que hace parte de nuestras vidas se reconstituye, se des-presenta, y se convierte en un elemento más que nuestra imaginación produce para tener la certeza de nuestra identidad, ¿de dónde venimos?, ¿qué somos?, ¿cómo nos configuramos? Es tarea del documental fomentar un lugar crítico, un lugar donde la creencia y las preguntas sean constantes.

El miedo, la duda de filmar al otro es característica fundamental para quienes filmamos documentales. Miedo de empujarlos a hacer cosas que no quieren, de repetir eventos e incluso de transformar la situación en una película de ficción, temor a no terminar el documental, de no lograr cumplir el objetivo propuesto, de no sentirse completamente

comprometido en el proceso, eventualmente las respuestas se van dando mientras se desarrolla el documental.

Una de las primeras recomendaciones que se da a los estudiantes primerizos, y que se repite frecuentemente en las clases de documental, es no empezar por filmar lo propio, porque es arriesgado filmar algo de sí mismo, algo propio del abanico subjetivo, así que es frecuente que el proceso sea truncado por las consecuencias de los descubrimientos. Por ejemplo, un estudiante entusiasta (joven y primerizo en el documental) es un apasionado del trabajo fotográfico que su padre hace y decide tomarlo como protagonista de su realización, al poco tiempo se da cuenta que, para lograr un buen retrato de su progenitor debe entenderlo desde puntos de vista diferentes, (que aunque padre también es hombre, esposo y fotógrafo) finalmente, se da cuenta que lo que ha descubierto no es de su agrado, y su padre ha dejado de ser el objeto de su admiración fotográfica para convertirse en un hombre frustrado por el artista que no pudo ser.

El camino para realizar un documental no se produce (solamente) por el deseo, al contrario, hay relaciones que quieren fabricarse, puertas que deben abrirse y personas que deben convencerse. Ese tipo de relaciones, entre el temor, la duda y la seducción que produce el conocimiento del otro es lo que permite una buena comunicación entre las partes, primero y después con el espectador.

Las tácticas de acercamiento son extensas, sean familiares o no, y requieren constantes negociaciones que no están establecidas explícitamente, la situación puede salirse de control

o el personaje abandonarlo todo. A pesar de que el miedo más difícil de superar está en el otro, y sólo logra superarse cada vez que deja de filmarse, son necesarias para que los eventos se conjuguen y se produzca la transformación que el realizador hace en sí mismo, en su trabajo y si es posible, en el espectador.

Algo habrá de insoportable en este proceso: para el protagonista será el no reconocerse y la posibilidad de ser juzgado por un espectador, y lo es también para el realizador que cree que una vez acabada la filmación siempre sigue habiendo algo más que no encaja y algo que faltó captar. El resultado es el deseo de lo inconsciente, lo que queda más allá o más acá de la conciencia, tal como un documental puede representarlo.

Realizar un documental es deshacerse del miedo al otro, a identificarse o reconocerse en él. Cada protagonista se presenta como un cuerpo móvil, siempre inscrito en el resultado, alejado del hombre común, que somos nosotros mismos. ¿Cómo lograr reflejar un cuerpo común, sencillo, pero no reducido a los cuerpos que vemos en las películas de ficción? Por experiencia, pienso que es mejor abrirse al miedo para hacerlo parte del documental mismo. El documental refleja el mundo al tiempo que lo construye. Durante mucho tiempo dudé en recurrir a mi abuela como eje central del ejercicio audiovisual, pero me animaba la idea de tenerla a futuro para mí, ella permanecería conmigo todo el tiempo que estuviera realizando este trabajo, no como objeto de conocimiento sino como punto de reflexión y de encuentro con mi proceso como realizadora.

Al final, no se trata de darle voz a quien no tiene y reafirmar un gesto de poder, sino ofrecerle a estas personas una posición de fuerza; el realizador no da, al contrario, toma y se desprovee de todo en el proceso. Por ejemplo, en el documental *Ellos y yo* (2001) dirigido por Stephan Breton, que cuenta una de las tantas visitas que un etnólogo (Breton) hace a un pequeño pueblo en Nueva Guinea. Habla el idioma de aquella gente, que se pasea por entre las montañas, que viven discutiendo por el uso de la tierra y sienten cierta prevención por el etnólogo. Breton filma las relaciones comerciales que tiene con ellos, más interesados en su dinero que en establecer algún tipo de relación y a pesar del disgusto que esto le provocaba termina por comprender que vivir junto a ellos como cualquier vecino, requiere hacer parte de su sistema económico. Breton huye de las convenciones que hacen al “otro” un pueblo exótico, en el que podría haber caído fácilmente teniendo en cuenta que es un pueblo aislado sin contacto permanente con otras comunidades y sin estudios etnográficos previos, y se coloca él como referente (jamás le vemos frente a cámara, es él con la cámara en conversación con ellos) meditando en los vínculos que le une a ellos y como se deshace de sus intereses académicos para empezar de nuevo como si de una visita familiar se tratara.

La cámara / el proceso cinematográfico regula y es decisión del realizador diferenciar la realidad del plano a la de la imagen, separar el sentimiento de haber vivido el acontecimiento, de lo pensado en el momento de filmarlo y de lo que se experimenta al verlo proyectado. Así, luego de grabar a mi abuela y empezar a montar las imágenes, no lograba desprenderme emocionalmente de ellas, parecía que cada vez que cortaba un plano, cortaba parte de lo que ella significaba para mí, siendo que desde un comienzo había fragmentado el cuerpo, grabé sus brazos curtidos por el sol y el viento, sus manos, su espalda, su cabello. El

montaje pueden mostrar partes de cuerpos, restos de una presencia, todo aquello que la cámara hace aparecer, como un estado intermedio entre aquello que está en el mundo y lo que logramos ver.

Este universo produce/crea una fracción de tiempo y espacio paralela que se funde con la percepción del día a día. Son fragmentos de cuerpos, fragmentos de seres que dejan su presencia en un mundo que se intercala con nuestra mirada. La presencia es capaz de dar vida a un documental, es increíble cómo puede revelar personajes sencillos o contribuir a desvirtuar seres fascinantes.

El diálogo entre la cámara y el protagonista es diferente a otros, pues se crea por encima de toda conciencia, y se debe a que el cuerpo se reduce a la máquina, y no al contrario. La cámara (máquina) es deseada, en ocasiones necesitada porque no seduce y no es seducida por el humano, (es máquina) pero nos rechaza en ocasiones y tal vez allí se encuentra la razón del miedo a ser filmados.

La relación entre realizador y el sujeto filmado se negocia en una gran gama de posibilidades, desde el fuera del campo (imagen) y lo que está en campo, hasta lo positivo o negativo de cada situación; cada punto se enfrenta y se intercepta en una dependencia mutua. Por ejemplo, en una ocasión le pregunté a mi abuela si era incómodo que la grabara todo el tiempo, su respuesta fue negativa, le tenía sin cuidado la cámara, por el contrario, le molestaba que la mirara todo el tiempo mientras hacía algún oficio. La cámara para ella,

perteneciente a una generación bastante anterior a la emergencia de las cámaras de video, no simboliza la mirada, sino que es un objeto más junto con el VHS o el DVD.

En contra de la pretendida objetividad y transparencia del mundo, el documental permite encontrarnos con las dudas, mediante la confrontación explícita de éstas a las cuales nos enfrentamos como realizadores. No obstante, el documental se agota creyendo firmemente que mira el mundo, cuando en verdad es solo una mirada al mundo y que éste nos devuelve. Como dice Comolli, “el cine intercambia con placer una realidad construida, elaborada, que incluye lo faltante, que incluye nuestro lugar y lo que falta a nuestro lugar” (Comolli 2002, p. 60) Por lo tanto, se vuelve imposible aislar las relaciones del mundo en el documental, porque éste, al contrario de lo que muchos esperan, es una suma de relaciones que no es posible mostrar, visibilizar o demostrar. Recrear esas relaciones y ponerlas en imágenes confirma al documental (sino al cine en general) como una puesta en escena del mundo.

El corte, la costura, el salto en la sala de montaje, también hacen parte de este sistema de relaciones. La asociación de planos hechos en el computador y luego en la cabeza del espectador crea las ideas de irrupción. Crean el efecto de lo real, al desarmar y volver a relacionar las historias que la realidad tiene y narra. El montaje es una operación mental previa al rodaje, en el rodaje y después de este, y por consiguiente es borrrable, alterable e indispensable en el proceso que llevamos, este es, el de perder el dominio del mundo.

El montaje le abre posibilidades a la interpretación y al azar, debido a que el proceso ha cambiado mi mirada y el contexto en el que me desenvuelvo. Como realizadora decido

olvidar y renuncio a mi condición de espectadora, reconozco los límites de la representación y las herramientas materiales que necesito para llevarlo a cabo. La mirada se transforma, jamás se vuelve a ver de la misma manera porque desarmar las imágenes y volverlas a armar forma una vida.

Si tomáramos cientos de fotografías y las colocáramos en un orden específico, se determinaría una acción; con los “frames” sucede lo mismo, primero el proceso de edición y luego la mirada del espectador transforma esos fragmentos en un resultado coherente en espacio y tiempo. La contradicción del espectador está en que, a pesar de que lo que encuentra en frente no es la realidad misma, sí puede ser una vida mostrada, por que el montaje le regresa la vida que había perdido al ser fragmentada.

El documental registra ante todo cuerpos, lugares, miradas y allí radica su fuerza: en lograr que los cuerpos ejerzan resistencia a las ideas preconcebidas, a los deseos de una industria y transmitir “algo” del mundo histórico, así el referente se desvanezca. El montaje une fuerzas elementales, por eso el documental también es arte, porque exalta la posibilidad de la fragmentación del cuerpo y aún así, posee el poder de articular, esto es, de unir planos, producir secuencias argumentativas de un tema, proporcionándole libertad y maleabilidad al documental, además de desplegar en un producto cinematográfico la segmentación del mundo.

El documental fragmenta cuando graba y une cuando edita, esto no será el final del evento, pero queda la certeza de que tanto los protagonistas como yo formamos parte del mundo, que

vivimos en él y que, más allá de la melancolía, clausuramos la historia pensando que algunos otros espectadores devolverán esta mirada.

El corte, la fragmentación de la realidad por la máquina dejará una fisura en la que se pierden elementos de la realidad y el montaje tendrá la tarea de retomar esos planos por medio de la repetición con el objetivo final de atravesar la vida en ellos. El documental ofrece examinar el mundo, lo pone en duda, al tiempo que lo crea y lo limita a un mínimo de duración. Para ello, se usan ralentes, saltos, cortes, aceleraciones o se manipula la imagen con el propósito de sustituir el tiempo de la vida real por uno que apenas es material.

El montajista, regularmente, dispone de las imágenes desligadas de su representación y disfruta el mundo a partir de ellas. La magia que muchos cineasta le adjudican al cine depende de horas de estudio y de encierro con máquinas de edición, cámaras, casetes y sincronizadores de sonido avanzados, lo que hace paradójica su concepción romántica y explica la desilusión con el espejismo del cine. A través de acciones muy técnicas por parte del realizador es que el espectador disfruta de la "magia".

En clase utilizaba a menudo metáforas para explicar la esencia de la participación en el proceso de elaboración de un documental, para lo cual siempre hablaba de las montañas y el ejercicio que implica escalarlas y caminarlas. Cuando se es montañista, se debe estar en armonía con la naturaleza y las personas que van con uno, no sólo por los factores ambientales, sino por cuestiones de apoyo mental.

El montañismo, al igual que el documental, es un esfuerzo de un grupo de individuos que se unen para llegar al tope de una montaña, que en el tema que nos ocupa, equivale a mostrar una realidad. El estar en medio del trabajo de campo, con una cámara en la mano a la espera del suceso que te incite a prenderla es como esperar a que el clima de montaña cambie, nunca se sabe. La preparación lo es todo, tanto física como mentalmente -independientemente del tema, no se puede avanzar sin los cables necesarios para conectar el micrófono o la batería adecuada. Puede decirse que se genera una especie de elitismo en el proceso, soy yo y mi cámara, y mi entendimiento de lo que está sucediendo, me hago responsable o no de lo que veo, me adentro en la intimidad de las personas y seguiré, son preguntas que me hago constantemente.

Hace algunos años grabamos con un equipo de documentalistas en la Cárcel del Buen Pastor durante casi un mes, prácticamente vivíamos allí, nuestra jornada empezaba a las 7 de la mañana y terminaba a las 5 de la tarde, cuando las reclusas eran encerradas en sus patios correspondientes. Los eventos como las comidas o las clases de manualidades se llevaban con regularidad, pero los rostros siempre eran muchos y las historias a cual más de difícil, pero cada protagonista que encontramos tenía un cierto desprecio o desparpajo por el contexto que le rodeaba y que les llevó a cometer delitos.

Me alegra en ocasiones, el haber empezado ese trabajo de manera inocente, no me cargaba el mundo ni esperaba que alguien lo hiciera por mí, pero a pesar de estar un ambiente de encierro, vi y supe cosas que no se borran de la cabeza. Mujeres maltratadas, adictas o violentas eran el día a día. ¿Qué grabar?, ¿de qué manera hacerlo?, la oportunidad se

presentaba cada vez que nos colocaban los sellos de entrada y nos abrían las puertas de los patios y de las celdas para poder conocer a estas personas.

Los límites de lo personal son reales, y con personas tan volátiles como las reclusas debíamos estar pendientes a todo momento. El otro nos atraía y al mismo tiempo nos repelía, así como nos llegaban sus historias de violencia guerrillera o paramilitar, sicariato, dolor y tragedias familiares, así también era también frecuente conocer el prontuario de cada una de ellas. Esa relación de conocimiento- odio (aunque también podríamos llamarle de deseo) es muy frecuente en los trabajos documentales, a diferencia de la ficción, donde se puede manipular a los protagonistas.

A diferencia de los trabajos documentales que reflejan situaciones o personajes ajenos a nuestro diario vivir (al mío como realizadora, al menos), los trabajos personales requieren de una reflexión profunda acerca de nosotros mismos o de las personas que nos rodean y que habremos de mencionar. En este tipo de documental reflexivo, o autorretrato, es de vital importancia el sujeto que se auto-enuncia y su relación con el aparataje tecnológico, junto con las estrategias formales (entre ellas el material del archivo) con el que se filma.

El aparataje tecnológico lleva en su haber, en su mecanismo de configuración del mundo, una idea de humanidad. Esto es porque el conjunto de aparatos influyen en el sujeto que se representa, y en sus prácticas o formas de representación. Estos factores, junto con las concepciones de subjetividad (puesta en entredicho de la objetividad) forman del documental

reflexivo un género dúctil, a través del cual es posible entender las alianzas que unen al sujeto con la maquinaria tecnológica.

Si tenemos en cuenta que la relación entre cuerpo filmado y cámara filmante es registrada en una cinta, y de su manejo (profesional o no) depende la presentación de una o un grupo de personas es pertinente creer que verse en imagen determina la relación con el cuerpo (al cual ve) y con los cuerpos que se representan. Las cámaras digitales al alcance cualquier persona, por ejemplo, permiten contar historias personales causando que el autor utilice al aparato tecnológico como una extensión de su propio cuerpo.

En el documental reflexivo son el cuerpo, la experiencia puesta en práctica y el sentir del realizador los que unen el momento material con el mental (el tiempo, la muerte, la memoria, la historia, etc.), que no es nada menos que la pluralidad del mismo sujeto representado. Si, la experiencia del “yo” en el documental se produce a partir de una preocupación por una verdad esencial, que para “mi” mundo es la posibilidad de muerte de un ser querido, en el transcurso del montaje me doy cuenta que no es de la única manera en que se da. Como realizadora y nieta la decisión de escoger las secuencias en las que ella cose y habla, se debe también a que me siento identificada con su forma de ser y con sus respuestas ante las situaciones. No quiere decir que para toda realización documental sea así, pero el sentirme yo en ella o reconocerme como parte de ella dejó por fuera la voz en off (tan común en los documentales reflexivos) como una herramienta para explicar- me ante el espectador.

En el documental los materiales a usar pueden ser variados: desde material de archivo, privado o familiar convertido en objeto de deseo y atracción, al tiempo que es manipulado, transformado y/o reformado por medio del proceso creativo. En ese espacio entre lo material y lo mental se encuentra una resemantización del material de archivo, tomando como forma de expresión lo que en primer lugar fue un espacio mental.

Muchos de los ejercicios documentales autorreflexivos a los cuales me he enfrentado han sido fallidos, en ocasiones es imposible mantener la distancia con las imágenes, esto es, mantener una distancia entre lo personal y los sujetos del documental (en los que me incluyo). Elaborar un espacio en el que me incluya junto con lo que me rodea es muy complejo, esa mirada clínica y a la vez “desinteresada” de mi abuela, y asegurar esa brecha abierta es en sí contradictoria de cara a los acontecimientos retratados.

La relación entre el cuerpo y el aparataje tecnológico es dada por la inscripción del cuerpo en la imagen a través de nuevas propuestas como los celulares con cámara, cámaras fotográficas con opción de video, cámaras web, etc. Recuerdo que estando en primer semestre de la carrera de Cine, el primer trabajo de realización que tuvimos fue hacer un autorretrato. Cada ejercicio se convirtió en un monólogo de lo que creíamos ser, y el lugar en el que nos ubicábamos frente a la cámara resultaba casi un confesionario, los lugares en los que usualmente nos sentíamos seguros para hablar como habitaciones o sitios abandonados ofrecían incluso posibilidades de discurso. Lo último era que nunca me había molestado mi propia imagen hasta en el momento que tuve que presentarlo en clase, debido tal vez a que no podía reconocermé, esa persona era un “yo” diferente.

Esta tensión, teniendo en cuenta la línea de pensamiento de Walter Benjamin, se da cuando la ontología de la imagen se transfiere al producto (el documental reflexivo en este caso). Los cuerpos en la imagen expuestos a una verdad implican una mediación de carácter temporal y humano (teniendo en cuenta que el “yo” filmado no “soy” el cuerpo filmante) porque el cuerpo filmado atraviesa la imagen, mira, habla e interpela, mientras que el filmante se disocia del momento.

Las propuestas de video actual, con mucha ingeniería electrónica en ellas, propician también nuevos temas asociados al tiempo, la memoria, así como con el material de archivo. La apropiación de este tipo de material se da, como en el caso de *Nobody's business* (1996) de Alan Berliner, para construir estructuralmente el documental, legitimar el uso de decisiones formales (como el uso de la entrevista) y afirmar las palabras del protagonista (el padre de Alan Berliner). De otro lado, como en *200.000 phantoms* (2008) de Jean Gabriel Periot, que constituye una reflexión sobre el horror, la vida y la muerte; en diez minutos el director nos estimula a pensar las imágenes (fotográficas) superpuestas también para indicar el paso del tiempo y la memoria.

El documental autorreflexivo es un género en el que el contenido y forma son dependientes entre sí, si tenemos en cuenta la relación entre aparataje tecnológico y sujeto filmado. Más que una redundancia en su proceso, esto es, de hablar sobre sí mismo, este género documental hay que entenderlo como una obligación sobre sí mismo, para repensarse y volverlo maleable. Dejemos el automatismo de la máquina a un lado y pensemos que no está

dominada por el sujeto que la usa, sino al contrario, debemos entonces reconsiderar el uso creativo del aparataje que se convierte en un aliado en el proceso creativo. Aparecen entonces fricciones entre estos dos elementos, desestabilizando la hegemonía de la imagen frente al sujeto, sea realizador o espectador.

La relación entre realización, proceso, cuerpo e imágenes de archivo son vertientes del gran proceso de llevar a cabo un documental auto-reflexivo (o el que intenté llevar a cabo). Por un lado, se encuentra la carga teórica cinematográfica que tiene el documental, con contradicciones epistemológicas. Por otro lado, en el horizonte tecnológico, este género es interpretado como una deformación creativa de la imagen, en el que hibridar los medios (archivo, fotografías, grabaciones recientes) junto con su manipulación (ralentes, aceleraciones, filtros) se usa regularmente. Y por último, las imágenes de archivo, que, al ser retiradas de su contexto histórico, reformulan su relación con éste, ya que al leerlas en el tiempo presente se las libera de su peso subjetivo y de la carga ideológica que alguna vez fueron parte de ellas. Cuando las imágenes de archivo de mi abuela llegaron a mis manos, nadie tenía conocimiento de quién las había tomado, cuándo habían sido realizadas o en qué lugar sucedieron exactamente, por lo tanto, las manipulé codiciosamente estando descontextualizadas y tanto era el interés en lo que esas imágenes tan lejanas y al mismo tiempo tan cercanas podrían llegar a decirme acerca del pasado familiar que las pensaba, no como el imaginario de una época, sino que las transformé haciéndolas de mi propiedad.

La historiadora cinematográfica Marís Luisa Ortega decía en una entrevista que el documental latinoamericano había encorsetado los géneros, con cantidad de películas en

primera persona, todas en una misma dimensión. Esta afirmación me hizo pensar de nuevo en esos temas a los cuales se recurre habitualmente, en las que incluye el de los abuelos. Pero creo que, aunque la enunciación de Ortega es cierta, son temas que no van a agotarse porque cada modo de filmar tiene una fuerza, una verdad y unos límites.

Luego de pensar todo esto, un día cualquiera en una cafetería observé desde dentro cómo una mujer indígena, que vendía ropa en la calle, recogía sus cosas muy absorta en su trabajo. Cada cuerda que ataba, la manera como doblaba la ropa dentro de las bolsas para que cupiera, cada cosa que hacía me parecía fascinante, y me di cuenta que la preocupación por encontrar un tema se desvanecía. ¿Cuántas personas pasaron a su lado y no la vieron?, ¿cuántas personas se percataron de la forma como ataba el envoltijo? Algunas personas pudieron verla pero creo que pocas (¿sería solo yo?) encontraron belleza en lo que hacía.

Por esto, la siguiente vez que viajé a visitar a mi abuela, tan enferma como se encontraba, la vi de manera diferente. Me mueve la melancolía, en ocasiones la tristeza de hacer el documental que acompaña este escrito y no estoy segura que sean los mejores argumentos para empezar. Pero sus ojos que siguen mirando con cariño, sus manos que le duelen, su corta estatura, cosas que daba por sentadas se hicieron muy grandes; después de esto, ¿cómo no voy a enfrentarme a mi mayor miedo a través de un documental? si puedo entender y aprender en el proceso todo lo que ello implica.

CONCLUSIONES

Mi mayor interés es reconocer el afecto, los deseos y las fuerzas que se sedimentan en la imagen cuando se realiza un producto audiovisual, que es para mí donde se encuentra el potencial político de la imagen en el documental.

El cine político de la década de los sesenta y setentas que reivindicaban la lucha obrera como *La hora de los hornos* (1966 – 1973) de Fernando Solanas y Octavio Getino, representaba el paradigma político y era presentado en las fábricas y se utilizaba como objeto de reivindicación de las luchas sindicales. Las imágenes y la política se oponían al tiempo que eran inseparables una de la otra, relación que se ha vuelto más fuerte con el paso del tiempo por cuenta de la efectividad de las imágenes y el uso que de ellas se hace.

No induce o significa necesariamente un movimiento político, o no todas las luchas políticas se incluyen en la imagen, pero como lo veíamos, hay que aprender a trabajar con la maquinaria tecnológica, no por o desde ella, sino, más bien imaginar actos de creación u otras posibilidades: ¿Cómo se podría llevar a cabo desde la imagen?

El documental me interesa no solo por mi formación sino porque reflexiona (como género) todo el tiempo en torno a la representación: ¿cuál es su contenido?, ¿de qué manera se muestra? y son las respuestas a estas preguntas la perspectiva fundamental de los estudios que se hacen de la imagen, y que desde los Estudios Culturales son de vital importancia como “modos de representación (entiéndase el o los sujetos productores de la representación,

las formas y marcos teóricos en los cuales se inscriben, las opciones estéticas e ideológicas que subyacen tras el acto de representar), sus prácticas y sistemas de representaciones” (Szurmuk 2009, p. 252) Cabe señalar que este trabajo mira también desde otra perspectiva, desde el rastro que dejan las grabaciones, un modo de creación que concierne más a la manipulación que a la representación. El contenido es importante, pero la forma no puede dejarse de lado y que mejor manera de acercarse a entender ese complejo proceso que a través del realizador.

Para los Estudios Culturales, desde la perspectiva de Jesús Martín-Barbero “las prácticas culturales actuales solo pueden ser explicadas tomando en cuenta su relación con los nuevos medios tecnológicos. Para este autor, el discurso como práctica social, no puede dissociarse de los formatos y soportes de lo vehicular” (en Szurmuk 2009). El descentramiento, como lo llama Martín-Barbero, consiste en que el saber (fuente del poder), se ha dispersado hacia otras formas discursivas (tecnológicas, por ejemplo); la des-localización por su parte refiere a la esparcimiento del conocimiento por fuera de un contexto temporal y “el emborronamiento de las fronteras que lo separan del saber común” (Martín-Barbero 2003, p. 20). El autor hace referencia al saber legitimado por la escuela, que tiene el libro como eje fundamental, y la transformación a la que debe someterse las instituciones respecto a las “competencias de aprendizaje que los nuevos sujetos llevan a la escuela” (Martín-Barbero 2003, p. 26).

“Lo que se pone en juego es la capacidad de las instituciones académicas de rebasar, en la docencia como en la investigación, el plano de la renovación de contenidos o de las técnicas, y afrontar el diseño de los modos de producción de conocimiento (...) Transdisciplinaridad significa, de un lado, la des-jerarquización de los conocimientos para que sea posible dar cuenta de las dinámicas y transformaciones sociales, y, de otro, la asunción de la pluralidad de los discursos y lenguajes sociales –desde la abstracción científica a la ficción literaria, pasando por la crónica y el relato de vida, el

lenguaje escrito, el audiovisual y el hipertextual-, como diversos modos de acceso a y de expresión de la irreductible multidimensionalidad de lo social” (Martín-Barbero 2003, p. 27)

No se trata, a mi juicio de tomar la tecnología como eje central de los problemas sociales o políticos de la sociedad, sino en entender que es a través de ella o con ella que la creatividad del ser humano puede verse con mayor abundancia.

El documental refleja el mundo, se carga de una profunda preocupación por la vida en general y constantemente redefine sus límites; es un género que admite reformulaciones y re-ubica la imagen constantemente. Es un proceso de desciframiento de la imagen y para ello tengo que ubicarme contextualmente, no solo para saber de las imágenes, sino para pensar la imagen de las cosas.

La inestabilidad del género impide que se naturalice, que tenga parámetros, que conmemore y se instale en el subconsciente. Adquiere nuevas formas, modifica el uso de la técnica, incita a pensar diferente, recordemos que el documental es también “nombrado” no-ficción, post-verité, docu-mental, etc., incluye acercamientos antropológicos y discute teoría del arte.

Algunos pensadores del documental (María Luisa Ortega, por ejemplo) se habrán cansado de ver el mismo formato autorreflexivo una y otra vez, pero no es el caso de las realizaciones que se producen en Colombia. En los años que lleva la Muestra Documental, han sido pocos los documentales que experimentaron con la forma o pusieron en entredicho su posición de verdad o representación; o que, desde la Universidad Nacional, como institución que propicia

investigar nuevas maneras de contar, se hayan visto trabajos con discusiones acerca del documental mismo.

Pensar el documental desde el contexto colombiano requiere de más aproximaciones, no solo históricas sino temporales o académicas, que contextualicen la producción con los eventos nacionales. El documental colombiano carece en buena parte de la potencialidad que buscaba en un comienzo, de la esencia, y tiene como eje fundamental la temática (aleatoria) como se evidencia en el recorrido por el circuito nacional y académico.

La imagen significa muchas cosas dependiendo de quien la tenga en frente o desee hacer con ella, pero algo de mí, como realizadora, queda en ella, una estela, un algo que se deposita en el proceso creativo y que no solo refiere a la cantidad de trabajo acumulado, ni la posición como documentalista. Para ello, Martín Barbero menciona que es necesario

“descifrar las prácticas en que se fusionan como nunca antes lo había hecho el arte y la tecnología, pues también por la técnica pasan modalidades claves de percepción y cambios de la sensibilidad que anudan de forma innovadora el trabajo y el juego, lo real y lo virtual, lo imaginario y lo onírico. Pensados así, estos saberes transversales (o como se llamaban antes: generales) crearán malestares profundos en las áreas especializadas de formación, pues entrañan un desbibujamiento de lo que está amarrado y ordenado de manera lineal, transformándolo en un conjunto intertextual polisémico y polifónico” (Martín-Barbero 2003, p. 32).

Por esta razón, me era necesario implicar a las imágenes en el proceso político, aparte de su discurso de representación o por lo menos no dependiente de este, sino desde la política de la estética entendida como el “sentido en que las formas nuevas de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible” (Ranciere 2010, p. 65), desde el contexto en el cual me muevo

como documentalista, desde la materialidad que le envuelve, para de esta forma de entender las posibilidades de la imagen y por ende de los dispositivos tecnológicos. Así para mí y por último, el poder político del documental se encuentra en los desafíos artísticos / de forma que se le presentan y en las transformaciones que de este haga el realizador.

BIBLIOGRAFÍA

Alados, Colombia (ed). Alados-Colombia. En: *Revista Ala cinco*. Cuaderno 5 (enero – abril, 2002); pág. 9. ISSN: en trámite.

--. *Muestra Internacional Documental. Perfil*. Disponible en: http://www.aladoscolombia.com/muestra_internacional_documental%20perfil_2010.pdf

Fecha de consulta: Noviembre de 2010.

Ardevol, Elisenda. Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y medios audiovisuales. En: L. Calvo. *Perspectivas de la antropología visual*. Revista de Dialectología y tradiciones populares del CSIC. Madrid, 1998. Disponible en: <http://www.uhu.es/cine.educacion/cineyeducacion/lecturasdecinedocumental.htm>

--. *La mirada antropológica o la antropología de la mirada; de la representación visual de las culturas a la cámara de video como técnica de investigación etnográfica*. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona. Bellaterra, 1995. Disponible en: http://cv.uoc.edu/~grec0_000199_web/pagina_personal/ardevol_tesis.pdf

--. Pérez Tolón, L. (eds). *Imagen y cultura; Lecturas en cine etnográfico*. España: Publicaciones del Área de Cultura, Diputación de Granada, núm. 3, 1995.

Baudry, Anne Baudry. Elaboración del guión en el montaje. En: *Sólo memorias. Muestra Internacional Documental 1998 / 2008*. Bogotá: Corporación Alados, 2009.

Bazin, André. *What is cinema?* University of California Press. 2005.

Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Editorial Paidós, 1996.

Bories, Claudine. ¿Por qué filmar lo íntimo?. En: *Sólo memorias. Muestra Internacional Documental 1998/2008*. Bogotá: Alados Colombia, 2009.

Bourdieu, Pierre. “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Revista Criterios*, n° 25-28, enero 1989- diciembre 1990, pp. 20-42. Trad. Desiderio Navarro.

Breschand, Jean. *El documental*. La otra cara del cine. Barcelona: Editorial Paidós, 2004.

Buck-Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona editora, 2005. Trad. Mariano López Seone.

Cangi, Adrián. “Jean-Louis Comolli. El milagro singular de un cuerpo y una palabra como potencial del cine”. En: La Ferla, Jorge. *Artes y medios audiovisuales: un estado de situación*. Buenos Aires: Aureliano Rivera: Nueva Librería, 2007, pp. 336 – 339.

Carrillo, Jairo; Andrade, Oscar. *Pequeñas voces*. Página oficial. Colombia, 2010. Disponible en: <http://www.pequeñasvoces.com/> Fecha de consulta: Julio de 2011

Comolli, Jean-Louis. *Filmar para ver*. Buenos Aires: Ediciones Simurg / Cátedra La Ferla (UBA), 2002

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1987. Trad. Miguel Morey.

Durán, Mauricio. *La máquina cinematográfica y el arte moderno*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2009

Fernández, Gustavo. Memorias 2007. En: *Catálogo de la 10ª muestra internacional documental*, Bogotá, 2008.

Foucault, Michel. “Clase del 9 de enero de 1974”. En: *El poder psiquiátrico*. México: Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 199 – 228. Trad. Pons, H.

Hall, Stuart (ed.) “El trabajo de la representación”. *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London: Sage Publications, 1997, Cap. 1, pp. 13-74. Trad. Elías Sevilla Casas. Disponible en: <http://www.ram-wan.net/restrepo/intro-eeccs/hall-el%20trabajo%20de%20la%20representacion.pdf> Fecha de consulta: Octubre de 2009

Heider, Karl. *Ethnographic film*. University of Texas Press, (1976) 2006.

Levêque, Jean-Claude. “Estética y política en Jacques Rancière”. *Revista Escritura e imagen*, n° 1, 2005, pp. 179- 197.

Lisón, Carmelo. Bases para la construcción de una antropología visual. En: Espina Barrio, Ángel. *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica*, II. España: Instituto de Investigaciones antropológicas de Castilla y León, 1999.

Martín Barbero, Jesús. Saberes hoy: diseminaciones, competencias y transversalidades. En: *Revista Iberoamericana de educación*. No. 32; pp. 17- 34, 2003.

Morris, Holman; Raymond, Peter. Documentar en el frente. En: *Sólo memorias. Muestra Internacional Documental 1998/2008*. Bogotá: Alados Colombia, 2009.

--. *Impunity*, Página oficial. Bogotá, 2010 Disponible en:

<http://www.impunitythefilm.com> Fecha de consulta: Mayo 1, 2011

Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Barcelona: Editorial Paidós, 1997.

Ortega, María Luisa. *El giro hacia la primera persona*. Entrevista disponible en: <http://documusac.es/m%C2%AA-luisa-ortega-el-giro-hacia-la-primera-persona> Fecha de consulta: Junio 20 de 2011.

Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: editorial Manantial, 2010. Trad. Ariel Dillon.

--. *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra, 2007. Trad. Alejandro Madrid.

--. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona – Museo de arte Contemporáneo de Barcelona, 2007.

--. *El inconsciente estético*. Buenos Aires: del Estante, 2006.

Renov, Michael. *The subject of documentary*. Minnesota Press, 2004.

Romaguera I Ramió, Joaquim; Alsina Thevenet, Homero (eds.) *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2007.

Ruby, Jay. Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cine. En: Ardevol, Elisenda; Perez Tolón, Luis. *Imagen y cultura. Perspectiva del cine etnográfico*. España: Diputación provincial de Granada, 1995.

Szurmuk, Mónica; McKee (eds.) Irwin, Robert. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México: Siglo XXI, 2009.

Weinrichter, Antonio. *Desvíos de lo real*. El cine de no-ficción. Madrid: T&B Editores, 2004.

Williams, Raymond. *Television, Technology and Cultural Form*. London: Collins, 1974.

FILMOGRAFÍA

Amaya, Julián; Caicedo, Henry. *El último colono*. (2007) 7 min.

Arciniegas, Teresa. *Artículo indefinido* (2007) 52 min.

Arias, Juan Carlos; Quitian, Dixon. *Andar con-tacto* (2002) 48 min.

Bautista, Claudia. *Las mujeres del molino* (2002) 52 min.

Bernal, Carlos. *El mundo es plano* (1998) 52 min.

Bernal Rueda, Alejandro. *Uno es policía* (2006) 30 min.

Betancourt, Juan Manuel. *4* (2002) 27 min.

Bonilla, Juan Carlos. *Un asunto de miedo* (2007) 8 min.

Botero, Jorge Enrique. *Como voy a olvidarte* (2002) 26 min.

Breton, Stéphane. *El mundo exterior* (2007) 52 min.

--. *Verano silencioso* (2003) 62 min.

--. *El cielo en un jardín* (2003) 62 min.

--. *Ellos y yo* (2002) 63 min.

Camacho Gaspar, Viviana. *Extras* (2007) 26 min.

Castillo, Juan Camilo. *Chigualo* (2010) 25 min.

Campo, Oscar; Borrero, María Clara. *Crónica roja* (1993) 25 min.

--. *Un ángel subterráneo* (1990) 25 min.

--. *Pacífico negro* (1988) 25 min.

Carrillo, Jairo; Andrade, Oscar. *Pequeñas voces.*(2010) 75 min.

Castaño, Patricia; Trujillo, Adelaida. *Seguimos adelante.* (1990) 48 min.

Comolli, Jean-Louis. *Nacimiento de un hospital* (1991) 67 min.

Correa, Handrey. *Cumbal, caminos de hielo y azufre* (2005) 54 min.

Depardon, Raymond. *10e chamber. Instants d'audience* (2004) 105 min.

--. *New York, N.Y.* (1986) 10 min.

--. *Urgences* (1988) 105 min.

--. *San Clemente* (1982) 90 min.

Echeverry, Jorge. *Tulia de San Pedro de Iguaque* (1992) 21 min.

Fernández, Gustavo. *Tiempos de arena* (2008) 80 min.

--. *Al son del parque* (2006) 87 min.

--. *De(s)amparo polifonía familiar* (2002) 90 min.

García Moreno, Diego. *El corazón* (2007) 80 min.

--. *Las castañuelas de Notre Damme* (2001) 52 min.

--. *Colombia horizontal (La cama, la hamaca, la estera, la acera y el ataúd)* (1999) 125 min.

Goggel, Erwin. *Intervención* (2005) 54 min.

--. *Mónica Rodríguez* (1998) 30 min.

--. *Lumbalú (Baile muerto)* (1992) 20 min.

Grueso, José Manuel. *Cuando el río suena* (2009) 25 min.

Guerra, Ciro. *Documental siniestro: Jairo Pinilla, cineasta colombiano* (2006) 19 min.

Guzmán, Patricio. *El caso Pinochet* (2001) 110 min.

--. *Chile, la memoria obstinada* (1997) 52 min.

--. *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*. Tercera parte: El poder popular (1980) 100 min.

--. *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*. Primera parte: La insurrección de un pueblo sin armas (1978) 191 min.

--. *La batalla de Chile: la lucha de un pueblo sin armas*. Segunda parte: El golpe de estado (1977) 100 min.

Hernández, Miguel. *La luz perpetua* (2007) 63 min.

Hoyos, Silvia María. *La casa nueva de Hilda* (2006) 114 min.

Marker, Chris. *Matta '85* (1985) 15 min.

--. *Le Fond de l'air est rouge* (1983) 240 min.

--. *Sans soleil* (1983) 100 min.

--. *Les statues meurent aussi* (1953) 30 min.

Martín Ortiz, Camilo. *El mágico* (2005) 95 min.

Michael, Moore. *Bowling for Columbine* (2002) 120 min.

Minh- hà, Trinh T. *Reassemblage* (1983) 40 min.

Monroy, Ana Cristina. *Mujeres no contadas* (2005) 54 min.

Monroy, Camilo. *El mito del Nómada* (2008) 60 min.

Moreno Acosta, Adriana. *Rotativo X* (2002) 15 min.

Morris, Holman. *Impunity* (2010) 84 min.

Nieto, Jorge. *Los cuentos del capitán* (1981) 33 min.

Olarte, Camila. *Con otros ojos* (2006)

Ospina, Luis. *Un tigre de papel* (2007) 120 min.

--. Mayolo, Carlos. *Agarrando pueblo* (1977) 28 min.

--. *Oiga vea* (1971) 27 min.

--. Mayolo, Carlos. *Monserate* (1971) 8 min.

--. Mayolo, Carlos. *Iglesia de San Ignacio* (1970) 6 min.

--. Mayolo, Carlos. *Quinta de Bolívar* (1969) 4 min.

Palacios, Camilo. *En escena* (2006) 20 min.

Palau, Esperanza. *Serie Aluna: Llanos, mitos y leyendas* (1989) 25 min.

--. *Serie Aluna: En la Sierra se sostiene el mundo* (1990) 25 min.

Piffano, Germán. *Tule Kuna, Cantamos para no morir* (2007) 52 min.

Piñeros, Juan Mauricio; Corradine, Christian. *Curso 29* (2005) 67 min.

Quiñones, Omar. Nazareno, *El milagroso de Payán* (2020) 25 min.

Quiroga, Pía. *Sinú, tierra de agua.* (2001) 54 min.

Ramírez, Fernando. *Serie Aluna: Amor y sociedad* (1990) 25 min.

Riascos, Clara. *La mirada de Myriam* (1986) 25 min.

Riefenstahl, Leni. *El triunfo de la voluntad* (1935). 144 min.

Rodríguez, Marta; Restrepo, Fernando. *Soraya, amor no es olvido* (2005). 52 min.

--. *Los hijos del trueno* (1995) 52 min.

--. Sanjinés, Jorge. *Memoria viva* (1993). 30 min.

--. Silva, Jorge. *Amor, mujeres y flores* (1989). 52 min.

--. *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982) 100 min.

--. Silva, Jorge. Planas, *testimonio de un etnocidio* (1972) 37 min.

--. Silva, Jorge. *Chircales* (1972) 42 min.

Ruiz Ardila, Jorge; Triana, Gloria. *Serie Yuruparí: Cantos en la mina de Polonia Alegría* (1983) 25 min.

--. *Serie Yuruparí: Cuadrillas de San Martín* (1983) 25 min.

--. *Serie Yuruparí: La marimba de los espíritus* (1983) 25 min.

--. *Serie Yuruparí: Minería del hambre* (1983) 25 min.

--. *Serie Yuruparí: Angélica La palenquera* (1984) 25 min.

--. *Serie Yuruparí: Farnofelia curramera* (1985) 25 min.

Rulfo, Juan Carlos. *En el hoyo* (2006) 84 min.

--. *Del olvido al no me acuerdo* (1999) 75 min.

Silva, Jorge Andrés. *Hyla Labialis* (2002) 23 min.

Solanas, Fernando; Getino, Octavio. *La hora de los hornos*. Primera parte: Neocolonialismo y violencia (1966) 85 min.

--. *La hora de los hornos*. Segunda parte: Acto para la liberación (1967) 111 min.

--. *La hora de los hornos*. Tercera parte: Violencia y liberación (1968) 35 min.

Tamayo, Alberto. *Soy Naya* (2008) 30 min.

Uribe, Adriana. *Alamar* (2005) 35 min.

Vertov, Dziga. *El hombre de la cámara* (1929) 80 min.

Wiseman, Frederick. *Model* (1980) 129 min.

--. *Hospital* (1970) 84 min.

--. *High School* (1968) 75 min.

--. *Titicut follies* (1967) 84 min.

Zambrano, Enrique. *Bajo el auspicio de Hare* (1999) 52 min.