

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA:

LA REVOLUCIÓN DEL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO ES EL PASO DE SER REPRESENTADOS A AUTOREPRESENTARNOS¹

The revolution of contemporary documentary is the step of being represented to be self-represented.

Por: **Manuel Silva Rodríguez**

Profesor asociado

Escuela de Comunicación Social

Universidad del Valle

manuel.silva@correounivalle.edu.co

Resumen: Esta entrevista con el crítico e investigador Pedro Adrián Zuluaga trata sobre el documental en Colombia. Aborda aspectos como la estética del documental, las políticas de apoyo y de difusión y los cambios más significativos que, en su opinión, se pueden identificar en la realización de documentales a partir de la referencia a obras concretas. Zuluaga destaca el desvanecimiento de las fronteras entre lo ficcional y lo no ficcional, las obras de autores como Marta Silva, Oscar Campo y Diego García, e interrogantes sobre la construcción de la esfera pública.

Palabras Clave: Documental, Documental de Creación, cine y realidad en Colombia, memoria, representaciones, retórica.

Abstract: This interview with the criticist and investigator Pedro adrián Zuluaga is about the documentary in Colombia. This approaches aspects as the documentary aesthetic, the support and difusion policies and the most significative changes thatm in his opinionm can be identified in the making of documentary from rhe reference to concrete works. Zuluaga spots in the dissapearing of the limits between what is fictional and what is non fictional, the works of authors as Marta Silva, Oscar Campo y Diego García, and questions about the constructions of the public sphere.

Keywords: Documentary, documentary of creation, cinema and reality in Colombia, memory, representations, rethoric.

Introducción

Pedro Adrián Zuluaga es periodista, profesor, investigador y crítico de cine. Fue editor de la revista *Kinetoscopio*, uno de los creadores del portal Extrabismos y curador y autor del catálogo de la exposición ¡Acción! Cine en Colombia, presentada entre 2007 y 2008 en el Museo Nacional de Colombia. Actualmente, es programador de la Cinemateca Distrital de Bogotá, forma parte del equipo de programación de cine de Señal Colombia y escribe el blog *pajareradelmedio.blogspot.com*. Es una figura recurrente en foros y espacios de discusión y análisis del cine hecho en el país.

Esta entrevista se realizó en el marco de un proyecto de investigación-creación sobre documental contemporáneo, titulado *Documental de creación. Voces, ideas, imágenes*. El proyecto, que surgió como una extensión del Diplomado Internacional de Documental de Creación de la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle, se fijó como objetivo ofrecer un panorama de voces y conceptos acerca de la actualidad y la tradición del documental, con miradas y testimonios que hacen referencia al contexto nacional e internacional.

Manuel Silva: Lo primero es, en tu concepto, ¿cómo se podría describir la situación documental acerca de sus novedades en la producción que está circulando en el continente y lo que se está haciendo en Colombia?

Pedro Adrián Zuluaga: En este momento el documental es una de las zonas más dinámicas de exploración cinematográfica. Aunque no es tan reciente el fenómeno. Parte de lo que se denomina Documental de Creación, como algo actual, es el reciclaje de una tradición que lleva por lo menos cinco décadas, desde las primeras exploraciones de una Agnès Varda o de un Jean Rouch, en la Francia de los años 60. Exploraciones que estaban motivadas, creo, por un espacio crítico que se abrió en una reflexión académica o crítica en la revista *Cahiers du cinema*. Un cuestionamiento de la producción tradicional francesa y, al mismo tiempo, una variable o revolución tecnológica: lo que fueron las cámaras livianas sincrónicas y la posibilidad de grabar sincrónicamente imagen y sonido. Eso oxigena la aproximación del documental a los sujetos filmados y genera unas posibilidades de exploración que, me parece, ahora se están teorizando, se están categorizando. O sea, en principio cuestionaría, la novedad del Documental de Creación, la novedad de la mirada del yo, del discurso autobiográfico. Me parece que llevamos mucho tiempo en eso. Simplemente, ahora de algún modo se volvió una tradición académica. Tomó un giro académico, hablar en esos términos: el documental del yo, el documental autobiográfico, el giro autobiográfico. Evidentemente, a lo que estamos asistiendo es a un desvanecimiento de las fronteras entre el documental y a ficción. Creo que muchas películas contemporáneas

la zona más interesante, de la zona de mayor riesgo, de lo que se puede llamar cine de autor —aunque este concepto está en crisis— son películas que incorporan esa vocación del cine como registro. En filmes como *Alamar*, la película mexicana, o *El vuelco del cangrejo*, la película colombiana, hay momentos muy concretos que funcionan como registros documentales. Son registros casi antropológicos de formas de vida amenazadas, de tensiones entre tradición y modernidad, que siempre han sido tópicos de interés para el documental y que ahora el cine de ficción los incorpora, les da otra estructura retórica y los pone como una especie de elemento perturbador del código habitual con el que los espectadores reciben el cine de ficción. Funcionan casi como insertos documentales dentro de obras de ficción. Esa es una de las cosas más interesantes, en las películas de ficción están funcionando con la misma vocación de registro y de testimonio si se quiere, o de archivo, que en el cine documental tradicional. Por otra parte, cierto cine documental que efectivamente se está liberando de esas rejillas disciplinarias tan estrictas que habían situado al género en la zona de la verdad del registro poco mediado de la realidad. Creo que estamos superando ampliamente esa camisa de fuerza hacia unas aproximaciones creativas de la realidad. Estaríamos en la misma denominación que tiene John Grierson del documental. No recuerdo ahora los términos exactos, pero trata de una reconstrucción creativa de la realidad. Entonces, no veo que haya tanto rompimiento con respecto a la tradición. Hay más consciencia de los recursos retóricos que están a la mano de los documentalistas, pero recursos que siempre se usaron. Ahora están más diferenciados, por lo menos de parte del análisis académico. Y quizá los espectadores también han involucrado mucho más ese código al momento de la recepción de las películas.

MS: Planteas que parece haber una distinción entre teoría y praxis: por un lado, los realizadores, los directores, han estado haciendo el cine a su manera, como lo entienden, como lo sienten, respondiendo a las preguntas de un momento determinado. Y, por otro, los críticos, los analistas, han mantenido un discurso que parece no estar muy acorde con lo que pensaban y hacían los realizadores, pero que sólo ahora en la academia se ha tenido consciencia de ello y se ha convertido, por lo tanto, en un discurso frecuente. Pero, ¿ese discurso no ha afectado también a los mismos realizadores y directores?



PAZ: Creo que allí hay una retroalimentación, que en los momentos de mayor renovación de las formas cinematográficas lo que se ha dado precisamente es un acuerdo o una suerte de complicidad entre la reflexión y la praxis. Puedo mencionar casos concretos. El más reconocido de todos es la Nueva Ola Francesa, un movimiento que surge primero en la teoría, en una teoría no formada en las universidades, sino en el espacio de la discusión, en lo que se llamaría el campo cinematográfico, para usar la palabra campo en el sentido de Bourdieu. Pero también uno puede pensar para el caso latinoamericano en un Glauber Rocha como un teórico que pensaba el cine al tiempo que lo hacía. Ustedes vienen de Cali, el origen de la renovación de las formas filmicas que se dan en el cine vallecaucano tiene un origen cineclubístico y no, digamos, teórico. No es un aparato teórico formulado desde un espacio académico, pero sí una reflexión que se produce, inicialmente, en el hecho de consumir la tradición de forma consciente en un espacio como el Cineclub de Cali. Concretar ese consumo especializado de cine en una revista como *Ojo al cine* y después pasar a la práctica marca el carácter de las obras de los realizadores caleños. Es una conjunción entre una consciencia de la tradición, una forma especializada de consumo de cine, la que se da en el cine club, unas prácticas de escritura sobre cine, que se dan en la revista, y, finalmente, muchos de los trabajos iniciales del grupo de Cali, que realmente son trabajos teóricos expresados en formas audiovisuales. *Agarrando pueblo* es un trabajo teórico. En *Oiga, Vea* hay una reflexión teórica, muy intuitiva si se quiere pero hay conceptos en movimiento, hay ideas sobre el cine, reflexiones sobre la tradición. Es decir, el documental que se da en esos momentos en Cali es totalmente autoconsciente, implica tener unas posturas que yo diría, en ese momento, muy intuitivas, pero que ahora vemos muy autoconscientes, autoreflexivas.

MS: Sin centrarnos en el problema de si es o no novedad, en una de las entradas de tu blog planteas en relación con el cine de ficción en Colombia, un cine nuevo y un cine viejo. ¿Esa distinción también se podría hacer extensiva al cine documental hecho en Colombia? Y si así fuera, ¿qué caracterizaría al cine nuevo documental en relación con el viejo?

PAZ: Lo miro en relación con productos porque es muy difícil establecer estas categorías de manera abstracta, aunque, evidentemente, muchos de los elementos estilísticos vienen de la teoría. Cuando uno se encuentra con trabajos como *La hortúa*, de Andrés Chávez, *Corta*, de Felipe Guerrero, *Bagatela* y *Nacer*, de Jorge Caballero, *19 grados sur 65 oeste*, de Juan Soto, o *Los abrazos del río*, de Nicolás Rincón, encuentra unas coincidencias que no pueden ser gratuitas. Primero, directores jóvenes: hay un asunto generacional. Si vamos a hablar de los estilos, tienen un componente generacional y un componente geográfico. Por otra parte, ese carácter generacional explica en parte la aproximación cinéfila de estos directores. Se han formado viendo cine, en la tradición del cine de autor. Me parece que en el caso de los documentalistas se da, de alguna manera, una liberación de los elementos de denuncia y de los elementos de ese documental un poco atado a la necesidad de expresar un mundo particular nacional, como fue una característica de la tradición del documental en Colombia. Un documental que intervenía en el campo político y en el campo social. Creo que los documentalistas ahora son mucho más conscientes de que están hablando a otro tipo de público, que su influencia está menos dada en el espacio político que en el espacio artístico. Son documentales que se plantean más como documentales de creación, más como obras de arte que como productos que influyen en la esfera pública, en el sentido de poner de presente temas o funcionar como discursos contra informativos. Es decir, se plantean menos las coyunturas casi que periodísticas o contra periodísticas que se planteaban los primeros documentales de Marta Rodríguez, Jorge Silva o Gabriela Samper. No es que no tuvieran elementos artísticos o exploraciones del lenguaje, pero los movilizaba una urgencia de denuncia, casi de contra-información que, me parece, los documentalistas recientes no tienen. Eso les da una mayor libertad, incluso, aunque traten temas muy sensibles de la agenda pública. Un documental como *La hortúa*, de Andrés Chávez, sobre el hospital de Bogotá que fue abandonado por el Estado pero no por los trabajadores que permanecen ahí, es un documental que se resiste

absolutamente a ilustrar el tema. Hace una aproximación bastante lateral, asistimos a un juego formalista si se quiere, a una captura de atmósfera y de realidades que van más allá de lo informativo y de lo ilustrativo. Eso es una diferencia fundamental con el documental anterior. Me parece que es sano, liberador. Evidentemente, hay mucho documental que sigue manteniendo una vocación contra-informativa. Uno piensa en los reportajes periodísticos o los trabajos de Hollman Morris en *Contravía*. Incluso algunos trabajos de Marta Rodríguez todavía funcionan muy bien en ese espacio del documental como alternativa de información. Trabajos como *Meandros*, de Héctor Ruiz y de Manuel Ruiz, funcionan muy bien en ese sentido. Pero otros documentales definitivamente van en otra dirección, hasta llegar al caso de una experiencia tan radical como la de *Corta*, de Felipe Guerrero, que se hace en un momento donde el tema de los corteros está en la agenda pública y él se resiste a ilustrar esa coyuntura. En cambio hace una exploración sensible, de los sentidos, del mundo de los corteros. El asunto queda un poco difuminado a favor de una exploración formal y de la reflexión sobre la materialidad del cine, que en una película como *Corta* es bastante importante, tanto o más que la mirada a un tema particular, el de los corteros. Tanto en *Corta*, en *Nacer*, como en *19 grados sur 65 oeste* vuelvo a la palabra autoconsciencia. Primero se está haciendo cine y después otra cosa. Pero primero el cine. Entendiéndolo como discurso artístico autónomo, que si bien tiene una fuerte implicación con la realidad, y en el documental eso se da con mucha mayor asertividad, es un discurso autónomo. Encuentro esa autonomía en estos nuevos documentalistas.

MS: Eso sugeriría también un cambio, por lo menos teórico, en relación con la pretensión de cierta tradición del documental que ha tenido ese vínculo tan estrecho con las realidades sociales, políticas y que ha pretendido que con el documental se podría cambiar de alguna manera el mundo. En tu planteamiento estás hablando de un discurso casi auto-referencial, de un metadiscurso. Por lo tanto, la relación del documental con el público amplio en el sentido de querer mover socialmente a través de un mensaje, se estaría modificando. Se estaría convirtiendo en lo que tú has dicho, en un discurso que es autónomo y auto-referencial.

PAZ: Sí, digamos que hay una zona del documental que está explorando esa vertiente auto-referencial, autoconsciente, cinéfila si se quiere. Hay una combinación de elementos, también es un discurso que surge cuando las utopías políticas están en crisis, cuando se plantea claramente la consciencia de que el cine no va a cambiar el mundo, de que no es la punta de lanza de la revolución. Ese tipo de desencanto político marca mucho a esta nueva generación y la aproximación a la realidad de estos documentalistas. No se va a cambiar la realidad y evidentemente hay una consciencia mucho más clara de los límites. El tema de la circulación tiene mucho que ver y no se puede dejar de lado. Son mucho más conscientes los documentalistas de que la circulación de estos trabajos es incluso más restringida de lo que fue la circulación de los documentales de los años 60 o 70, porque ciertos espacios de circulación se han perdido, ciertas comunidades de base, cierta base estudiantil, cierta estructura de circulación de productos documentales que existía en los años 70. Han aparecido otros espacios evidentemente: festivales especializados, sobreviven algunas salas, la televisión pública a veces se da por enterada y le da un espacio a estos documentales. Pero hay mucha más consciencia de que se le está hablando a un público de nicho. Eso también ha marcado el tipo de lenguaje, de pronto más sofisticado, que están usando estos documentalistas.

MS: Hablando de estos circuitos de circulación y de las agendas públicas veo una divergencia. Me gustaría que buscaras, si es posible, algún punto de convergencia entre la autoconsciencia del lenguaje del documental y cinematográfico en relación con esa diversificación de agendas alrededor de las sensibilidades generadas en torno a la sexualidad, género, etnia, raza, etc., etc. El documental sigue utilizándose como un vehículo para situar en la esfera pública comunidades minoritarias, invisibilizadas en ella.

PAZ: Lo decía al comienzo. Hay un tipo de producción que no es la más interesante, pero está movilizándose en algunos espacios de circulación que empiezan en convocatorias, se definen en festivales, en encuentros, en muestras; están dando apertura a la exhibición de materiales relacionados con memoria, el gran tema de la Colombia contemporánea y el gran tema de buena parte del documental. Pero alrededor de la memoria hay ciertos temas afines o cercanos: feminismo, comunidades “subalternas” o marginadas y otros discursos que están emergiendo de manera muy fuerte, como el ecologista. Esos espacios de circulación están favoreciendo espacios de producción; en todo caso, estamos volviendo a aterrizar. O sea, yo, como programador de la cinemateca, ¿de qué me he dado cuenta, de qué me he hecho consciente en estos seis, siete meses que he estado acá?, de que el documental se sigue utilizando en buena medida como ilustración. Pero no sólo el documental, también la ficción, como ilustración de ciertas agendas ideológicas que marcan su recepción de manera muy fuerte. Eso no está del todo mal, pero es un tipo de documental que está atado a unos vínculos que lo determinan fuertemente en términos de libertad creativa, de uso retórico de ciertos elementos. Es un documental que se está produciendo casi que de forma programática, para responder a ciertas coyunturas. Un documental que está incorporando la memoria testimonial de todos los implicados en el conflicto armado colombiano, víctimas y victimarios, sobre todo víctimas, por supuesto, porque es el tema central en esta coyuntura de justicia transicional o de post-conflicto, en medio del conflicto, lo que la hace todavía más complicada. Ponía en relación en mi blog dos documentales: *Impunity*, de Hollman Morris y Juan José Lozano, y *Testigos de un etnocidio*, un documental que caía en la trampa del mismo tipo de discurso del poder o que podía ser utilizado en el mismo sentido, pues finalmente estamos hablando de lo que en estos



días escuché nombrado como discursos agonísticos. Es decir, de gobierno y oposición, en términos irreconciliables, que finalmente polarizan. Y esa polarización tiene unos interesados. Tiene un juego político. Ambos documentales, *Testigos de un etnocidio* e *Impunity*, al nombrar claramente un espacio de víctimas y un espacio de victimarios están desconociendo la complejidad del conflicto en Colombia. Yo decía, un poco arriesgada e hipotéticamente, que ese documental era simétrico a los intereses del poder porque al poder le interesa polarizar. Después, volviendo a ver *Testigos de un etnocidio*, creo que me equivoqué, que es un documental mucho más interesante, no solo como documental de archivo y como reflexión sobre el archivo, sino también como reflexión sobre la figura del documentalista, porque Marta Rodríguez hace una autoreflexión sobre ella como testigo. Finalmente, los testigos de un etnocidio son ella, Jorge, Fernando y todos los que han trabajado en esos documentales.

Y hay una reflexión sobre el cine, que es muy moderna e interesante. O sea, no es el simple discurso periodístico. Finalmente, volviendo a ver *Testigos de un etnocidio* me doy cuenta de que como documental va mucho más allá. Puede que en términos formales sea un documental de urgencia, una categoría también interesante. Hay un documental de urgencia, ya sea pensándolo como el documental de registro, tipo Contravía, o los reportajes de Hollman Morris, a los que no se les puede pedir que sean bien encuadrados o bien iluminados porque se pierde el registro. Esos documentales se justifican es en el haber estado ahí. Es un tipo de documental que está respondiendo a las urgencias de la agenda pública nacional, el documental de la memoria, el documental del yo, el documental de las minorías. Es urgente porque está dando voz a unas voces que necesitan expresarse de forma inmediata. Allí hay una zona interesante. Para mi gusto no es lo que encuentro más estimulante, prefiero la otra zona de exploración, más reposada, más cinéfila o autoconsciente. Pero es la convivencia de discursos la que finalmente demuestra el dinamismo de la producción documental en este momento.

MS: Hemos hablado de elementos que podrían integrar lo que puede ser un contexto del auge o reconocimiento del documental de creación, contemporáneo, nuevo documental o como se le quiera llamar. Hacías referencia al componente tecnológico cuando hablabas del trabajo realizado en los años 60. Sin embargo, en los inicios del siglo XXI hay unas transformaciones y unas diferencias sustanciales con respecto a aquel momento. En ese sentido, ¿cómo ves el componente tecnológico como elemento que ha contribuido al desarrollo del lenguaje del documental y en general del audiovisual para experimentar, para salirse de márgenes que antes estaban establecidas?



PAZ: Se está pasando la representación que implica un ejercicio de poder. ¿Quiénes tienen los medios y el saber hacer uso de esos medios para representar al otro, para hablar por el otro? Aunque el documental se enmascara como el discurso que le da la voz al otro, siempre mantenía unas jerarquías entre quien filmaba y quien era filmado. Quien filma es el que tiene el poder de usar los medios. No solo el poder económico de adquirirlos, también la capacidad técnica de saber qué hacer con ellos. La gran revolución del documental contemporáneo es el paso de ser representados por otro, que alguien hable a nombre mío, incluso si me deja hablar, a autorepresentarme. El caso más concreto de este cambio se da en la autorepresentación que en este momento están haciendo los indígenas de sus propias problemáticas. Esto viene de un proceso largo de transferencia de conocimiento, de transferencia de medios, desde los talleres de los años 80 y 90: el taller emblemático de Marta Rodríguez e Iván Sanjinés en Popayán. Asumir la representación de parte de los propios indígenas, tomar las cámaras, apropiárselas, aprender a usarlas, utilizar las imágenes, en muchos niveles es una verdadera revolución. Si algo encuentra uno en estos movimientos es, primero, un cuestionamiento profundo a las estructuras industriales, donde de todas maneras estaba inserto el documental. Porque aunque fuera un discurso minoritario estaba inserto en unos mecanismos de producción y circulación de alguna manera industriales. Y luego, encuentra un cuestionamiento muy claro a la figura del autor. Lo más interesante de todo este discurso o de toda esta producción indígena es el cuestionamiento a la idea del autor: creación colectiva, desaparición de la figura del director como el que filma y suscribe un mundo atravesado por su subjetividad, aunque sea el discurso de documental tradicional que habla de una realidad objetiva.

Ese cambio de la representación a la autorepresentación se está dando en muchos niveles, no solamente en el caso indígena, que me parece el más avanzado, ya lleva más de dos décadas de desarrollo. Se está dando en las comunidades minoritarias las cuales están asumiendo su propia representación en el cine comunitario. En Cali hay ejemplos, también en Bogotá. Lo que se está produciendo en las localidades, donde las propias poblaciones para usar un término político —entendiendo poblaciones como afros, indígenas, gays—, están asumiendo su propia representación. Eso desbarajusta las jerarquías tradicionales de la representación cinematográfica y cuestiona fundamentos de esa representación, como el estatuto industrial de la producción cinematográfica y del autor, lo cual me parece fundamental. Si uno ve muchos de estos trabajos, aunque hablen en primera persona no se están planteando como cine de autor, como ese cine autoconsciente de la tradición y autoreflexivo. Ahí se está dando un giro, pero no solamente en el documental sino también en la ficción.

MS: Hablando de esta voz personal característica de tantos trabajos contemporáneos del cine documental —y no sólo del documental, pues también está la producción literaria, testimonial, etc. —en algún momento pones esto en cuestión. Voy a leer unas frases de una entrada de tu blog: “El documental contemporáneo, que pregona su demarcación del periodismo es una fiesta de la subjetividad”. Al concebir el documental como un producto que, así sea a un círculo reducido, llega con su mensaje y pretende comunicar, ¿cómo conciliar esta eclosión del individualismo, de la separación de los sujetos, pensando cada uno en sí mismo, y la circulación pública de estos discursos? ¿En qué terminamos, si hablamos de autoconsciencia, terminan por ser un tipo de productos que sólo interesan a su creador?

PAZ: Yo separaría autoconsciencia, que me parece un término referido más a autoconsciencia de los medios, capacidad de reflexionar sobre lo que se está haciendo, de ser consciente del dispositivo. Eso me parece que es autoconsciencia. La expresión del “yo” creo que es otra cosa. Lo plantearía en los términos de Hannah Arendt, cuando habla que la esfera pública está constituida por intereses privados. La dificultad que ella encuentra para definir la esfera pública en los años 60 es absolutamente vigente ahora, con todos estos discursos de la subjetividad que aparecen en las redes sociales y en una zona que va más allá del mundo del arte, de la literatura, de la expresión del yo, con un cierto tipo de elaboración, que se da en la literatura y en el documental. Hay una proliferación del yo en todos los espacios posibles, es el sujeto autobiográfico puesto como el centro de la vida social. Ahora, la pregunta tuya es cómo se conecta con una esfera pública y creo que allí hay un desafío potente para todos. O sea, qué es lo que hace que ciertos discursos del yo terminen predominando, porque ahí tampoco jugamos de forma simétrica, por supuesto. Hay ciertos discursos que se vuelven dominantes. No sé, es la pregunta más difícil de todas...

MS: Luego, en la misma entrada del blog, dices: “más interesante y complejo, y asimismo a la orden del día, es pensar cómo el documental configura subjetividades e inventa y define nuevo sujetos políticos”. Entonces tú también hablas de otro lugar, del lugar de la enunciación, de sujetos que enuncian en medio de esa proliferación. ¿Qué está pasando con esa circulación y la subjetividad que se está configurando?



PAZ: Lo que pienso es que el yo se define o configura en el momento en que se enuncia, en el momento que se convierte en un relato. Creo que el documental y muchos discursos del yo que se expresan en distintos productos culturales, definen subjetividades, la subjetividad se define en el momento en que se convierte en relato. Antes de eso no existe. La subjetividad es finalmente el espacio en el que se enuncia. Voy a poner un caso concreto. En el documental sobre la memoria, por llamarlo de alguna forma, este espacio que se ha abierto en los últimos años cuando las víctimas hablan, los victimarios hablan, y todos los que de alguna manera han estado involucrados en el conflicto armado, por supuesto que se está creando un sujeto político: cuando usted le pone un micrófono a una víctima, primero es un desafío muy grande porque la puede estar revictimizando, la puede estar condenando a que evalúe su vida en relación con una experiencia que la define y la esencializa. Al reducir a la víctima la está poniendo en un lugar de enunciación complicado, del cual es muy difícil salir. Entonces ¿qué encuentra uno en muchos documentales?, evidentemente víctimas o victimarios cuya subjetividad se está definiendo en el mismo momento en el que están hablando para el documental, porque están rememorando, se están haciendo conscientes de la experiencia, la están racionalizando, la están volviendo relato.

Me parece un espacio problemático todas estas demandas de memoria, que muchas veces son demandas exteriores a los propios sujetos. Había una cosa que me impresionaba en los documentales de Marta Rodríguez, no lo llamaría un problema ético, pero Marta tiene la capacidad de preguntar y preguntar y preguntar, como de pulsar en los entrevistados o en la gente que usa como informantes o testimonios. O sea, demandarles unas memorias, estar permanentemente sacándoles información. Es un proceso más largo que el del periodismo, no tiene las urgencias ni los tiempos del periodismo, ¿pero en qué se diferencia del periodismo? Esa es una pregunta a la cual tampoco tengo ahora la respuesta muy clara, pero muchos de estos documentalistas, al darle la voz a ciertos sujetos, los están volviendo unos sujetos políticos. Y puede que los estén esencializando o reduciendo a ciertas condiciones. Y no sólo con las víctimas. Cuando usted le da la voz a un gay o a un afro y lo pone a hablar como gay, como afro, como lo que sea, le está dando un lugar de enunciación del cual después es muy difícil salirse. Sobre esto no he pensado mucho, pero todas las discusiones sobre lo problemático de la memoria están relacionadas. ¿Qué tanto recordar puede significar revictimizarse? ¿Que tanto es mejor olvidar? ¿Qué mecanismos de selección o de supervivencia están implicados en esos procesos de recuerdo y rememoración? Son términos muy complejos que, me parece, van mucho más allá de esa idea un poco ingenua, de esa demanda que se le hace al documental. Una demanda de memoria sobre la que, me parece, no se ha reflexionado lo suficiente.



MS: Detengámonos en lo que podríamos llamar un contexto del arte y un contexto estético. Venimos hablando de cine documental y haciendo referencia a directores, a películas. Pero eso deja por fuera el modo como desde otros campos artísticos se han acercado a la imagen, a la imagen en movimiento, y se han terminado difuminando algunas fronteras. Y eso ha afectado tanto al documental como a las artes visuales.

PAZ: Sí, claramente. Me parece más interesante lo que se podría llamar el cine expandido, el cine que sale del espacio tradicional de consumo que es la sala de cine y del ámbito doméstico, que es otro espacio casi institucional de consumo. El cine que se lleva a otras plataformas, ya sea el espacio institucional del museo. Estamos en un momento donde, por ejemplo en Colombia, el discurso, aunque de forma muy incipiente, está emergiendo. Diego García, cuya cercanía con el mundo del arte lleva mucho tiempo, ha hecho documentales sobre artistas y tiene cierta relación con ese ámbito, lo hace con *El corazón*. No es un documental sobre un artista pero tiene un estreno, una circulación que desborda el ámbito de consumo institucional del cine. Cuando él inventa esa idea de que le vamos a medir el pulso al país, hace un gran evento que involucra espacios, disciplinas, reflexiones de distintos ámbitos. Saca al documental de su nicho y lo convierte casi en una performance social, con una clara consciencia del poder curativo de la memoria. Creo que Diego es un poco ingenuo, es una ingenuidad que le permite hacer las cosas, por supuesto, en el sentido de creer que la memoria es curativa; no creo que necesariamente sea curativa en todos los casos. Es más problemático. Lo que está haciendo con *Proyectando memoria*, lo de Beatriz González, finalmente es eso. No solamente porque Beatriz González es una artista, sino porque lo que él está intentando es expandir el ámbito de exhibición del documental y llevarlo a un cuerpo social. Lo que él hace es sacar al documental y al mismo tiempo al arte de espacios de circulación institucional. Allí hay una revolución por varios lados. En el caso de un documental como *Corta*, de Felipe Guerrero, el documental mismo es bastante explícito en su vocación plástica. Tiene un pie en la mirada a los corteros, en el registro de sus actividades, de su trabajo, de la relación entre reposo y actividad. Pero es una reflexión sobre la materialidad del cine. Le queda corto el espacio de la proyección en una sala de cine, porque tiene un sonido inmersivo, provoca una sinestesia total, una apelación a distintos sentidos. Lo veíamos en Cartagena y hablábamos con Felipe. Ese documental demandando otros espacios de exhibición. Y él ya lo había pensado. Ha pensado en hacer unos estrenos donde se vean distintas pantallas proyectándose simultáneamente. Eso tampoco

es nuevo, pues Abel Gance con *Napoléon* lo intentó y se ha intentado en muchos ámbitos y muchas épocas. Pero cierto tipo de trabajos, por esa apelación a un mundo que no es racional específicamente, ciertos documentales contemporáneos están apelando a un espacio más de la plástica donde, sin desconocer eso que acabo de mencionar, también es un espacio de la sensibilidad y de los sentidos. Se da en el caso de *Corta* y en otros documentales que, por el uso de las nuevas tecnologías —y aquí podemos conectar esa pregunta que hacías ahora—, están llegando como a unos niveles de abstracción. El digital tiene la posibilidad de un uso donde esa voluntad de registro puede ser favorecida y hay también un uso que le da cierta capacidad de abstracción a las imágenes. Juan Soto, el director de *19 grados 65 sur-oeste*, tiene muchas imágenes en este documental que alcanzan esa cercanía con la pintura abstracta. Entonces eso es algo que se está dando por una posibilidad técnica, que es el cine digital. Y también como una idea de quitarle al documental ese pie tan fuertemente arraigado en la representación mimética de la realidad. Esa idea de que el documental es el registro más próximo a la realidad, que lo condena a ilustrarla de alguna forma, solamente a ilustrarla.

MS: La ley 814 del 2003 o Ley del cine sin duda ha impactado el aumento de producciones en el país. En el ámbito del documental, ¿cómo está la relación Estado-fomento de la producción en el marco de la ley y de otras políticas?

PAZ: Eso es una cuestión muy problemática. Si bien ha habido mucha continuidad en las políticas de subvención y apoyo al largometraje de ficción, frente a otros formatos como el corto y el documental, ha habido mucha experimentación, por ser un poco generoso, o improvisación. Ha habido un juego de ensayo y error. Si ustedes revisan las convocatorias desde el 2004 han cambiado casi todos los años, lo cual no ha pasado con el cine de ficción, en el que ha habido más continuidad. Esto no habla necesariamente mal de las políticas públicas, también habla de una voluntad de hacer ajustes. Pero es un poco no saber qué hacer con eso, lo que siento que pasa con la política pública para el documental y el corto. Claro, la ley surge con una vocación industrial y estos, de alguna manera, no son discursos que circulen fácilmente en los canales tradicionales de las salas de cine. Ha habido ejemplos como *Illegal* o como los *Archivos privados de Pablo Escobar*. No sé si sea responsabilidad de la ley, pero también hay un contexto internacional que es más favorable al documental en salas. Ejemplos muy emblemáticos son *En construcción*, de José Luis Guerín, o *Allende*, de Patricio Guzmán. Sin mencionar a los pesos pesados como Michael Moore con sus documentales, que han sido éxitos comerciales y han tenido espacios muy privilegiados de circulación en salas de cine. Pero es un poco no saber qué hacer, no saber dónde poner estos formatos. Y como la Ley de cine no involucra en el caso colombiano a la televisión, me parece que es mucho más complicado hacer una política coherente. Porque, claro, la relación del documental con la

televisión es fundamental. La televisión es la gran coproductora y la gran movilizadora del documental contemporáneo, si se quiere, por mucho que la relación de los canales con el documental haya cambiado o haya tenido unos giros. Y como aquí la Ley de cine no se puede meter con la televisión o no puede intervenir en las políticas de apoyo de la televisión al cine, es mucho más difícil hacer una política coherente porque queda como una pata coja. Plantear un documental que circule en salas desde el Estado es muy complicado, porque finalmente son realidades de mercado que no se pueden imponer desde arriba. O sea, por mucho que se favorezca un documental, por ejemplo uno terminado en 35mm, y eso que también se experimentó dentro de las convocatorias, está llamado a fracasar porque no hay una realidad de mercado que respalde ese tipo de iniciativas.

MS: Hablemos de la formación en Colombia. Por lo que tú conoces como profesor, como investigador, ¿las facultades, los departamentos de comunicación, de cine, etc., vienen formando documentalistas que estén renovando el lenguaje, como se puede pensar que han dicho algunos, sobre el cine de ficción?

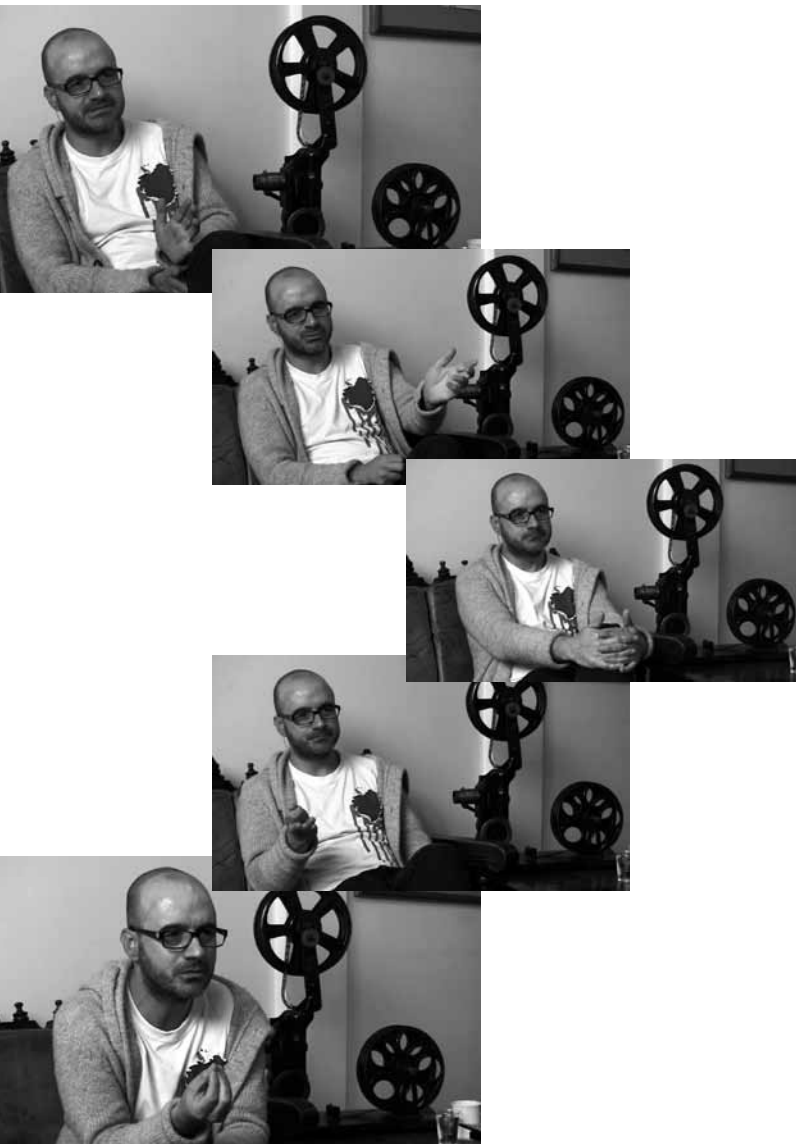
PAZ: No estaría muy seguro de decir algo coherente al respecto. Creo que la mayoría de documentales interesantes de los últimos años han salido, si bien en algunos casos por directores que han sido formados en universidades, por fuera de los espacios de producción universitaria. Uno ve, por ejemplo, en el cine de ficción cosas muy interesantes como Contravía Films, que surge de alguna manera por un grupo de creadores y productores que sí tienen un origen en la Universidad del Valle. O directores como Rubén Mendoza, Ciro Guerra o Libia Estela Gómez, muchos que han surgido en la Escuela de Cine de la Universidad Nacional. Para el caso del documental lo veo distinto. No me parece tan clara la relación. No la había reflexionado. Hay documentalistas como Piñeros, de *Curso 29*, que son formados en la universidad, pero no estaría tan seguro de una respuesta. Sí creo que la formación de documentalistas, por lo menos de lo que conozco de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional, no es muy intensiva. Se está trabajando más la formación en distintos elementos del cine de ficción, a pesar de que, por ejemplo, hay muy buenos documentalistas, o muy buenos documentales más bien, que están surgiendo en la Universidad de Antioquia como *Mu Drua*. No sé si eso sea más una cosa intuitiva o responda a un proceso de formación universitaria de forma consciente. Las universidades aprovechan estos casos, de estudiantes que logran sacar ciertos productos en el propio espacio formativo y los aprovechan para promocionarse. Pero no sé qué tanto ese tipo de productos sean movilizadas desde el propio proceso académico.

MS: Y en términos de circulación en festivales en el país, ¿el espacio para el Documental de Creación está ampliándose o sigue siendo restringido a un público específico?



PAZ: La primera vez que escuché hablar de *Documental de Creación* fue en unas convocatorias de Señal Colombia, en Diálogos de Nación. Allí se hicieron algunos trabajos que se pueden clasificar dentro de las estructuras retóricas del Documental de Creación, como *El Reino encantado*, algo de Oscar Campo se hizo dentro de estas convocatorias. Era la televisión pública, en concreto Señal Colombia, nombrando claramente desde una voluntad de favorecer un espacio de circulación para documentales de creación. Pienso que ha habido una especie de encogimiento de ese espacio. Me parece que incluso en los canales públicos —y lo digo con conocimiento de causa porque estoy trabajando en la programación de Señal Colombia—, hay una demanda de rating que no existía hace 10 años. Es un componente nuevo en los canales públicos que aparentemente tendrían que estar por fuera de esas consideraciones. Los documentales en esos espacios de los canales públicos marcan de forma muy minoritaria y se vuelven productos sospechosos. Ahora, cuando aparece por ejemplo el caso de *La sierra*, que primero se emite en Caracol y tiene unos picos de audiencia impresionantes para un documental, eso hace que el canal empiece a convocar a documentalistas a ver qué más hay, pensando que van a repetir la experiencia. Pero encuentran rápidamente que no, *La sierra* es un caso excepcional, es un documental sensacionalista mucho más cercano a lo que puede ser un documental tipo Pirry o *Séptimo día*. Si se quiere, es un tipo de investigación de choque, y no pueden repetir la experiencia. Ese espacio de circulación en los canales privados que se había abierto y que estaba destinado a fracasar finalmente termina desapareciendo. Evidentemente, se siguen emitiendo algunas cosas como lo de Galán o lo de Pablo Escobar en espacios de Caracol o de RCN¹. Pero el Documental de Creación está circulando en festivales y está reducido a un nicho de consumo. Los documentalistas tienen muy claro a quién le están hablando y para quién están produciendo. Felipe Guerrero, Jorge Caballero, el propio Juan Soto o Andrés Chávez, son los más radicales en exploración de lenguaje, saben que sus trabajos van a tener una circulación muy restringida y que esa circulación está dada en los espacios de los festivales especializados, como la Muestra Documental o las franjas de los festivales mayores que se abren para estos formatos. Pero, incluso, un espacio tan posicionado como la Muestra Documental tiene problemas para incluir este tipo de trabajos. Hay un caso emblemático, el de *16 Memorias*. Fue de los documentales más exitosos. Hace parte de una corriente internacional de documental de archivo, de *found footage* o de *compilations films*, como lo queramos llamar, pero es un trabajo que nunca se estrenó en la Muestra Documental. Cuando llegó a los seleccionadores se enfrentó a una suerte de incompreensión. Sería interesante rastrearla, porque se dio una discusión interna sobre si ese trabajo respondía al documental como cine de lo real. O sea, todavía se mantiene esa idea de que el documental es el cine de lo real, idea que marca fuertemente la programación de la Muestra. Ni siquiera en esos espacios, que son los que tendrían que dar cuenta de la renovación del documental, esos documentales han resultado cómodos. *19 grados sur 65 oeste* tampoco se presentó. La Muestra Documental maneja cierta ortodoxia respecto a qué es documental, una asociación muy clara con el cine de lo real. Estos trabajos tienen unos espacios de circulación minoritarios y se están encogiendo cada vez más. Por lo tanto, son productos que hay que proteger, aunque no sé desde qué espacios. Algunos festivales son, de alguna manera, solidarios con este tipo de experimentaciones, pero tampoco creo que eso sea una cosa que a largo plazo vaya a durar mucho, porque los festivales también funcionan por modas. Durante ciertos periodos se enamoran de cierto tipo de productos, pero son amores muy infieles, cambian de gustos rápidamente.

MS: Aunque prefieres hacer referencia a obras completas, voy a plantearte esta pregunta en términos generales. Si encuentras referentes concretos, los dices. ¿En qué riesgos podría incurrir esta práctica del documental?, ¿qué le criticarías potencialmente o en situaciones concretas?



PAZ: Parecería una contradicción lo que digo, pero podría caer en el riesgo de un hermetismo. Sí, de una separación. Vuelvo otra vez a lo concreto. En este momento el principal desafío en el cine colombiano es conciliar públicos, encontrar una frontera o una zona intermedia entre un cine que aparentemente apela al gusto popular, que no hace ningún trabajo de exploración de lenguaje y que al no hacerlo, lo retrasa. Trabajos como los de Dago García o algunos de Harold Trompetero, están supuestamente dirigidos al gusto popular. No tengo nada contra el cine comercial, pues finalmente la solidez de una industria depende de un buen cine comercial. Pero creo que también tenemos que redefinir lo que es el cine comercial. Y hay ejemplos en Colombia que hablan de cierto tipo de productos que pueden funcionar, que pueden conciliar las exigencias de una taquilla con las exigencias de otros públicos más especializados, ya sean críticos o un público que no se siente interpelado, que no se siente convocado con esas narrativas tan cercanas a la televisión, como pueden ser las de un Dago García o Harold Trompetero. Por otro lado, está ese discurso extremadamente hermético. Bueno, extremadamente hermético es una exageración, pero películas que no llegan al público porque son demasiado nuevas. Quizás se necesite tiempo y que la gente entre en ese código. Estoy pensando en trabajos como *El vuelco del cangrejo*, *La sirga* o *La sombra del caminante* que al apelar a otro tipo de fórmulas, si se quiere, porque también son fórmulas, se están divorciando del público. Están creando una frontera que me parece muy peligrosa, una disyunción entre un cine que experimenta pero no le llega al público, y que tendría que encontrar la manera de llegar.

MS: Me surge una inquietud. No sé si te lo has preguntado o has pensado en esto: a mí no acaba de convencerme mucho la etiqueta de *Documental de Creación*. Sin meditarlo mucho tiendo más a pensar en la etiqueta de documental de autor. Ahora, este concepto de autor es problemático, nunca se ha diferenciado entre cine de autor o cine de productor, y en la literatura la noción de autor fue muerta por Roland Barthes y luego la revivió, desde otra perspectiva, Michael Foucault. Qué piensas de esa etiqueta de Documental de Creación y documentalista de creación, que para mí tiene como un dejo neoplatónico que no acaba de convencerme.

PAZ: Ahí funciona lo que decía Rick Altman sobre los géneros cinematográficos, que tienen distintos usos. Un uso para los productores a la hora de gestionar los productos en ciertas zonas de deliberación, donde tienen que defender en papel o en proyecto lo que se va a hacer; etiquetas de distribución y cierto horizonte de expectativa en la recepción. Rick Altman lo plantea con los géneros cinematográficos y uno podría pensar que el Documental de Creación funciona como un género. Pero es mucho más interesante mirar cuestiones de estilo o retóricas, más en el orden de ideas que menciona Bill Nichols en su célebre libro *La representación de la realidad*, donde hay unas categorías más precisas, por supuesto, que tienen que ver con la aproximación, con elementos retóricos, exposición, interactividad, en fin, todo ese tipo de cosas que sí se pueden analizar dentro de la narrativa de los documentales. Pero en el Documental de Creación cabe cualquier cosa. O sea, ¿qué es lo propio en la estructura retórica de un Documental de Creación? ¿La presencia fuerte del yo del documentalista? No necesariamente, porque el yo del documentalista puede estar en cualquier otro tipo de documental. Incluso en un documental muy precario en términos creativos, en un documental testimonial o donde el testimonio del director sea predominante. Ahí también está ese elemento biográfico, sin que signifique que haya una, como decía Grierson, aproximación creativa a la realidad. Pienso que el término es muy equívoco, pero lo pondría en el contexto del uso que le dan ciertas instituciones. Ya sea el productor a la hora de hacerlo circular o los espacios de exhibición a la hora de definir familias. Sí, finalmente, funciona más como una etiqueta de consumo, más que como funcionaría el género en otro sentido, que es como una estructura narrativa, el tercer uso que le da a la palabra género Rick Altman. Cuando uno se plantea hacer una película de género, de alguna manera se somete a unas normas, a unos códigos que debe respetar o que puede mezclar de forma consciente, pero conociendo los riesgos. En el documental de creación no se aplican las tres categorías del uso de la palabra Género. Tal vez dos de las tres, pero como estructura retórica no la veo muy clara.

Notas

¹ Referencia a documentales periodísticos realizados por estos canales con motivo de la actualidad mediática que cobró la figura del candidato presidencial Luis Carlos Galán Sarmiento, por el aniversario de su magnicidio, ocurrido en agosto de 1989, y la del narcotraficante Pablo Escobar, por una serie de televisión.

² Esta entrevista es resultado de un proyecto actualmente en desarrollo titulado *Documental de creación. Voces, ideas, imágenes*. La investigación, adscrita al *Grupo de Investigación en sonido, imagen y escritura audiovisual Caligari* de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, cuenta con el apoyo financiero de la Vicerrectoría de Investigaciones de la Universidad del Valle en el marco de la convocatoria interna de proyectos de creación artística y humanística 2012.