Espiral: Cómo no hacer un documental

Julián Alejandro Torres Gaviria

Juliana Molina Arboleda

Trabajo de grado para optar al título de Comunicador Social y Periodista

Directora:

Diana Patricia Cuéllar España



Universidad del Valle

Facultad de Artes Integradas

Escuela de Comunicación Social

Santiago de Cali

Noviembre 2024

Agradecimientos

Infinitas gracias a mis padres, Myriam y José, por sostenerme y apoyarme incansablemente todos estos años. A mi familia, que desde la distancia siempre han estado presentes. Y a Julián, porque sin su tenacidad y paciencia esto no sería una realidad.

–Juliana Molina Arboleda

Agradezco a mis padres, por enseñarme a buscar mi lugar en el mundo. A Juliana, por la terquedad de persistir en este viaje juntos, y al universo, por llevarme a través de caminos sinuosos.

–Julián Alejandro Torres Gaviria

Índice de contenido

Resumen **4**
Abstract **6**
Introducción **8**
1. Investigación **10**
1.1. Fundamentación conceptual 13
1.1.1 Objetivos 13
1.1.2 Antecedentes 14
1.1.3 Marco teórico 41
1.1.4 En búsqueda de nuestra denominación 52
1.1.5 Documental del fracaso 55
1.1.6 Metodología 61
2. Documental **63**
2.1. Sobre el documental 63
2.1.1. Motivación 63
2.1.2. Sinopsis 66
2.1.3. Tratamiento 67
2.1.4. Estructura 69
2.1.5. Escaleta 71
2.2. Bitácora 96
3. Conclusiones **134**
4. Bibliografía **137**
5. Filmografía **143**
6. Anexos **144**
6.1. Teaser del documental "Espiral: Cómo no hacer un documental" 144
6.2. Diarios sonoros 144

Resumen

Espiral: Cómo no hacer un documental, explora el fracaso como un elemento transversal en la creación documental. Operando como dispositivo narrativo, pero también como estética y ética de la imagen. Nutriéndose, al tiempo, de experiencia vital y de investigación —ingenua y descentrada— que en conjunto nos permiten reflexionar sobre el quehacer cinematográfico, las fronteras entre la razón y la emoción, y la fragilidad de los sujetos representados, tanto actores sociales como realizadores; poniendo en crisis los límites entre lo real y lo ficticio, la objetividad y la subjetividad.

El proyecto se sustenta en las perspectivas de Josep Maria Català y Bill Nichols, quienes aportan nociones clave sobre los modos de representación documental, el *posdocumental*, la hibridación narrativa, la reflexividad y la inclusión de la subjetividad en el cine de no ficción. También retoma las ideas de Pablo Piedras sobre el problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo, reflexionando sobre las implicaciones éticas y narrativas de esta perspectiva. Estas aproximaciones se complementan con el concepto de documental del disenso, propuesto por Diana Cuéllar, quien destaca la importancia de los relatos que desafían el consenso, sentando las bases para, finalmente, desarrollar el documental del fracaso.

Asimismo, el marco teórico se enriquece con las reflexiones de Albert Camus sobre la condición humana, los aportes de Susan Sontag en torno a la vulnerabilidad y el poder de las imágenes, y las contribuciones de Judith Butler sobre los límites éticos y políticos de la representación. En este sentido, *Espiral: Cómo no hacer un documental* se desarrolla a

través de una monografía y un corto experimental que dialogan entre sí, cuestionando el quehacer documental a través de la experiencia del fracaso. Nuestro fracaso.

Palabras clave: fracaso; documental del fracaso; hibridación documental; vulnerabilidad; autorreflexión; verdad; razón; emoción.

Abstract

Spiral: How Not to Make a Documentary, explores failure as a cross-cutting element in documentary creation, functioning as a narrative device but also as an aesthetic and ethical stance on imagery. It draws simultaneously from lived experience and from naive, decentered research, which together allow us to reflect on filmmaking, the boundaries between reason and emotion, and the fragility of the represented subjects, both social actors and filmmakers. It challenges the limits between the real and the fictitious, objectivity and subjectivity.

The project is grounded in the perspectives of Josep Maria Català and Bill Nichols, who provide key notions on documentary modes of representation, post-documentary, narrative hybridity, reflexivity, and the inclusion of subjectivity in non-fiction cinema. It also draws on the ideas of Pablo Piedras regarding the problem of the first person in contemporary documentary cinema, reflecting on the ethical and narrative implications of this perspective. These approaches are complemented by the concept of the documentary of dissent, proposed by Diana Cuéllar, who emphasizes the importance of narratives that challenge consensus, laying the foundation for the eventual development of the documentary of failure.

Additionally, the theoretical framework is enriched by Albert Camus' reflections on the human condition, Susan Sontag's contributions on vulnerability and the power of images, and Judith Butler's insights into the ethical and political boundaries of representation. In this sense, *Espiral: Cómo no hacer un documental* unfolds through a monograph and an experimental short film that engage in dialogue, questioning the practice of documentary filmmaking through the experience of failure. Our failure.

Keywords: *failure; documentary of failure; documentary hybridization; vulnerability; self-reflection; truth; reason; emotion.*

Introducción

En el contexto del panorama contemporáneo del cine documental en Colombia, el proyecto *Espiral: Cómo no hacer un documental* emerge como una iniciativa reflexiva que desafía las convenciones del cine documental tradicional, explorando nuevas formas de documentalismo. A través de la monografía y el documental, este proyecto pretende cuestionar los límites del género en su forma, poniendo a prueba la capacidad de hibridación del documental y problematizando el rol del realizador en su obra.

El proyecto se fundamenta en la paradoja del quehacer documental, que radica en la tensión entre la objetividad y la subjetividad. A través de la hibridación de formas, estéticas y modos narrativos, se explora la convergencia entre lo factual y lo ficticio como herramienta para revelar la vulnerabilidad de los sujetos y la complejidad de la realidad circundante. Además, se profundiza en las preocupaciones éticas y estéticas inherentes al acto de documentar, desde la aspiración a la verdad y la objetividad hasta la inevitable intervención del realizador en la construcción del relato.

En términos temáticos, *Espiral: Cómo no hacer un documental* se propone, en la película y la monografía, explorar una realidad muy cercana a todo novato del audiovisual, una que, con la proliferación de nuevas escuelas de cinematografía alrededor del mundo, nos atrevemos a decir que es cada vez más común. Curiosamente, entre tanto relato autobiográfico y reflexivo que ha surgido en la posmodernidad, la cruda y disímil realidad detrás de la pretensión cinematográfica ha sido escasamente abordada desde una perspectiva audiovisual. En nuestro caso, pretendemos problematizar el idealismo del quehacer cinematográfico al ponerlo en relación con aspectos íntimos de nuestra vida, pasando de nuestra relación amorosa a nuestras expectativas para el futuro. Todo ello está

mediado por otro asunto que, aunque resulta lejano en un principio, termina convirtiéndose en un espejo de nuestra propia realidad, mostrándonos que los azares, miedos y turbaciones de la creación artística no distinguen de disciplina.

Hablamos del fenómeno del movimiento bandístico, entendido como el desarrollo y la consolidación de las bandas sinfónicas en Colombia. Estas agrupaciones musicales, compuestas principalmente por instrumentos de viento y percusión, y en ocasiones complementadas con instrumentos de cuerda, interpretan un repertorio diverso que abarca desde música clásica hasta obras populares y contemporáneas.

Este fenómeno, vigente por más de medio siglo y de especial importancia en las zonas rurales del país, ha llegado a constituir una tradición cultural fundamental en la formación musical de miles de jóvenes. Las bandas sinfónicas no solo representan un espacio de desarrollo artístico y personal, sino que también ofrecen una ventana hacia un mundo diferente al de la realidad circundante, que a menudo resulta indeseable. A su vez, encarnan una metáfora de la vida misma, entendida como una espiral de crecimiento, conflicto y renovación. Al documentar algunas experiencias de los integrantes de la banda y su relación con el entorno, buscamos ilustrar cómo estos procesos cíclicos reflejan la complejidad de la existencia humana.

En un contexto social y cultural permeado por las dinámicas contemporáneas de la globalización y la inmediatez, nuestra intención es producir una pieza documental que trascienda la mera representación del fenómeno musical, ofreciendo una reflexión sobre temas como la sobrecarga de información, la banalidad de la imagen, el amor (que, querámoslo o no, ha sido el vínculo que nos ha mantenido juntos en este proceso y que, desde el inicio de nuestra carrera, ha evolucionado como una relación amorosa que ha

madurado con el tiempo, atravesando tanto los desafíos académicos como los emocionales), el fracaso, y, si se quiere, el amor a las causas perdidas. el fracaso y, si se quiere, el amor a las causas perdidas. En este sentido, el documental no solo se concibe como una ventana hacia el mundo de la Banda Juvenil Nariño, sino también como un espejo de nuestro interior, en el que se reflejan nuestras luchas, anhelos y contradicciones, como compañeros de trabajo y de vida. A través de nuestros diálogos sobre el documental y su realización, buscamos trascender el acto de observar para ofrecer una reflexión distintiva sobre la condición humana y el constante proceso de búsqueda de identidad y significado en un mundo mutable.

A partir de nuestra experiencia con la comunidad de La Banda Juvenil Nariño, hemos formulado una serie de interrogantes que surgen tanto de nuestra singularidad intelectual como de la experiencia vital compartida con los jóvenes músicos. En este sentido, nos proponemos ser partícipes activos en las narrativas capturadas, conscientes de que la intervención y el interés de los realizadores son elementos que movilizan y resignifican la reflexión documental. Reconocemos, además, el papel crucial del realizador como partícipe activo de la obra, constituyéndose como mediador entre el documental y el espectador, asumiendo la delicada responsabilidad de capturar y comunicar las experiencias de manera ética.

1. Investigación

El proyecto de investigación, originalmente titulado *Ecos del Sur*, surge tras un viaje improvisado en agosto de 2022 a Samaniego, un pequeño municipio situado en las montañas del departamento de Nariño, Colombia, con aproximadamente 49,000 habitantes. Samaniego, históricamente marcado por la violencia del conflicto armado colombiano, ha

sido escenario de disputas entre grupos ilegales y ha vivido las consecuencias de la presencia de actores armados en su territorio. A pesar de estos desafíos, el municipio ha sostenido en el tiempo su identidad cultural y la riqueza musical, demostrando una notable resiliencia ante los retos sociales y económicos derivados del conflicto armado.

El proyecto se consolida en octubre del mismo año, después del acompañamiento a La Banda Juvenil Nariño durante su participación en el Concurso Nacional de Bandas de Paipa. Fue tras esta experiencia que el equipo decidió iniciar un proceso de investigación documental sobre la banda, adhiriéndose a los postulados del *cinéma vérité*. Este enfoque buscaba capturar las vivencias cotidianas de los jóvenes músicos, visibilizando el impacto de la música en sus vidas y en la comunidad.

Nuestro segundo viaje lo realizamos al municipio de Paipa, debido a que la banda ganadora del Concurso Departamental de Bandas Musicales de Samaniego, La Banda Juvenil Nariño, avanzaba al Concurso Nacional de Bandas que se celebra en Paipa. Este viaje nos acercó un poco más a las dinámicas y realidades de las personas con las que queríamos trabajar, y a partir de allí pudimos esbozar, de manera vaga, un pequeño listado de temas de interés para el documental que podrían ser problematizados: el territorio, la violencia, la música y las subjetividades. Sin embargo, al poner en escena nuestras propias frustraciones y conflictos, tanto como sujetos como objetos de investigación, surgieron interrogantes sobre los límites entre lo real y lo ficticio, la pretensión de control y objetividad, y la ética del realizador. Este proceso nos llevó a revisar las propuestas teóricas del *posdocumental* desarrolladas por Josep Maria Català, con el fin de reconsiderar nuestro enfoque narrativo y metodológico.

Al regresar de nuestro segundo viaje, nos embarcamos en la tarea de construir el documental. Creíamos que, con el material grabado, tendríamos suficiente para crear una narrativa. Craso error, fue en ese momento cuando nos dimos cuenta de que nunca tuvimos claro de qué se trataba el documental. Cegados por la emoción, le dimos rienda suelta al video digital, creyendo, ingenuamente, que en el montaje emergería el documental, como por obra de magia.

La falta de planeación, sumada a las dificultades logísticas de trabajar con una realidad lejana (tanto en sentido literal y figurado), y a las limitaciones creativas autoimpuestas por pretender enmarcarse en una modalidad específica de la narración documental, nos llevó, en un principio, a la frustración absoluta. Sin embargo, esta situación nos obligó a reconfigurar el enfoque inicial. Al dialogar y reflexionar sobre el documental, el rol del realizador y el acto de crear, comprendimos que la frustración y la fragilidad humana hacen parte de todo proceso, y que los relatos rara vez exploran discursos contrarios al éxito. De ahí que uno de los hallazgos más significativos haya sido el fracaso: no solo como temática, sino también como dispositivo narrativo y estética de la imagen.

Finalmente, articulamos la experiencia documental en torno a este concepto —el fracaso— y a nuestra experiencia como realizadores e investigadores en el registro de La Banda Juvenil Nariño. Así nació el proyecto *Espiral: Cómo no hacer un documental.*

A continuación, se presentan los elementos fundamentales que sirvieron de base para la formulación del proyecto, con el propósito de contextualizar el presente documento. Este apartado inicial actúa como un preámbulo para la introducción de la bitácora de

investigación, la cual constituye un registro reflexivo y personal. Antes de sumergirse en este relato, se enmarca dicha bitácora dentro de los principios y objetivos básicos que guiaron la concepción del proyecto, el cual está compuesto por un documental y una monografía. Mientras el documental aborda la dimensión audiovisual de la obra, la monografía desarrolla los elementos conceptuales que sustentan su realización y acompaña la bitácora en la construcción de una reflexión integral sobre el proceso creativo.

1.1. Fundamentación conceptual

1.1.1 Objetivos

1.1.1.1 Objetivo general

Hacer un documental que revele los aprendizajes y hallazgos surgidos del proceso fallido de dos jóvenes estudiantes de Comunicación Social en la realización de su propio proyecto, exponiendo las tensiones, frustraciones y reflexiones que emergen del choque entre sus ideales y la realidad.

1.1.1.2 Objetivos específicos

- Examinar el papel del fracaso como una oportunidad para redescubrir el propósito del documental y la relación entre los realizadores, convirtiendo el fracaso en un proceso de autoconocimiento.
- Construir una narrativa en primera persona que se apropie del caos y la frustración como elementos estructurales del documental, reflejando el proceso caótico de creación.
- Explorar la plasticidad de la imagen y el lenguaje audiovisual mediante la alteración del archivo y el uso de animaciones sencillas con formas geométricas y texturas, cuestionando la transparencia y autenticidad en el documental.

- Usar el concepto de espiral como elemento narrativo y estético, simbolizando el ciclo repetitivo de reflexiones, intentos fallidos y la crisis existencial que atraviesan los realizadores.
- Reflejar cómo el documental evoluciona desde un proyecto académico fallido hacia una exploración íntima y sincera, tanto en lo personal como en lo creativo.
- Usar el filme como vehículo para reflexionar sobre los límites éticos y estéticos del quehacer documental.

1.1.2 Antecedentes

La intersección entre el cine documental y la realidad social ha sido un tema recurrente en la teoría cinematográfica. Desde su surgimiento, el documental ha intentado captar y reflejar la experiencia humana en su diversidad y complejidad. El caso de nuestro primer viaje a Samaniego, Nariño, en agosto de 2022, ilustra esta constante búsqueda.

Este primer encuentro se caracterizó por ser una exploración: un trabajo meramente de observación y registro de una realidad particular —desconocida para nosotros—, la de La Banda Juvenil Nariño de Samaniego, Nariño, inscrita en el contexto del Concurso Departamental de Bandas de Samaniego, que se realiza anualmente.

Tras finalizar este primer acercamiento audiovisual y comenzar un nuevo ciclo académico, nuestras apreciaciones sobre la experiencia develaron la necesidad de conocer más acerca del fenómeno cultural de las bandas y el territorio de Samaniego, Nariño.

Nos adentramos, pues, en el contexto de La Banda Juvenil Nariño, investigando en torno a la dualidad del territorio: marcado por el conflicto e influenciado por el narcotráfico, pero, a la vez, portador de una rica tradición musical.

Por un lado, el municipio de Samaniego, ubicado en el suroccidente de Colombia, ha sido profundamente marcado por décadas de violencia armada que han transformado su tejido social y económico. Este conflicto tiene sus raíces en la violencia política de los años 50, cuando Colombia se encontraba sumida en un periodo de inestabilidad que también afectó a esta región. Sin embargo, el conflicto se intensificó a partir de los años 70, cuando la violencia se transformó en una guerra civil entre el Estado y los grupos guerrilleros.

Por su ubicación estratégica, Samaniego se convirtió en un escenario crucial para la expansión de las guerrillas. Paralelamente, el narcotráfico, que para entonces ya se consolidaba en Colombia, exacerbó las tensiones y aceleró la confrontación armada, posicionando a la región en el centro del conflicto.

Durante los años 70, Colombia se consolidó como uno de los principales países productores de cocaína en el mundo, lo que dio lugar a una "economía de guerra" (Mouly, Garrido, & Idler, 2019), que se nutría del narcotráfico y los cultivos ilícitos. Esta situación no pasó desapercibida para los actores armados que operaban en Samaniego. El municipio, con su terreno montañoso y de difícil acceso, resultaba ideal para las guerrillas, no solo por su geografía, sino también por su conexión con importantes rutas del narcotráfico. Hacia el oeste, el municipio se comunica con Tumaco, en la costa del Pacífico, una vía clave para el tráfico de drogas hacia mercados internacionales; al norte, se conecta con el Valle del Cauca, y al sur, con la frontera ecuatoriana, facilitando el tránsito transnacional.

El primer grupo guerrillero que se estableció en Samaniego fue el Ejército de Liberación Nacional (ELN), en 1988, aprovechando el vacío dejado por el Estado para prometer justicia social y consolidar su control sobre las zonas rurales. Un año después, en

1989, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) llegaron al municipio, particularmente en la zona sur-central, donde fortalecieron su dominio sobre los cultivos de coca y amapola. Para los años 2000, con el auge del narcotráfico, los cultivos ilícitos se expandieron significativamente. En 2007, la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito (UNODOC) reportaba 24 hectáreas de coca sembradas en Samaniego; un año después, en 2008, la cifra aumentó a 120 hectáreas, reflejando el creciente impacto del narcotráfico en la economía local y en la dinámica del conflicto armado. (Comisión de la Verdad, n.d.)

El control territorial de Samaniego no solo fue disputado por las guerrillas. En los años 2000, las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC) ingresaron al municipio con el objetivo de combatir a los grupos insurgentes y controlar las rutas del narcotráfico. Tras su desmovilización en 2005, emergieron nuevos grupos armados que ocuparon el vacío dejado por las AUC, como los Rastrojos y las Águilas Negras, intensificando la lucha por el control de las tierras y los cultivos ilícitos. Esta pugna por el territorio provocó un aumento en la violencia y los desplazamientos forzados, dejando a la población civil atrapada en medio de una guerra territorial (Mouly, Garrido, & Idler, 2019).

El año 2008 fue un punto de inflexión en la intensificación del conflicto en Samaniego. No solo creció la extensión de los cultivos de coca, sino que también se disparó el número de víctimas. Según la Red Nacional de Información (RNI), en 2007 se registraron 1.007 homicidios en el municipio; sin embargo, para 2008, la cifra alcanzó los 3.999, reflejando el trágico impacto de la violencia en la población (Comisión de la Verdad, n.d.).

A lo largo de su historia reciente, Samaniego ha sido escenario de eventos violentos que han dejado profundas cicatrices. En 1994, el asesinato del exalcalde Alejandro Bastidas, quien se había opuesto a las imposiciones del ELN, mostró la vulnerabilidad de las autoridades locales frente a los grupos armados (Mouly, Garrido, & Idler, 2019). En 2001, una masacre perpetrada por paramilitares en la vereda Las Rosas estremeció al municipio; las víctimas fueron sacadas de sus casas, torturadas y asesinadas (Rutas del Conflicto, n.d.). La violencia continuó en 2020 con la masacre de ocho jóvenes, un hecho que conmocionó al país y puso en evidencia la persistente inseguridad en la región (Centro de Memoria Histórica, n.d.).

El conflicto no ha cesado. En marzo de 2021, nuevos enfrentamientos entre actores armados provocaron los desplazamientos forzados de varias comunidades asentadas en las zonas rurales del municipio. En agosto de 2023, una vez más, el temor se apoderó de las periferias y cientos de personas abandonaron sus hogares, forzadas por las amenazas de los grupos armados. La huida masiva desbordó el centro del pueblo y provocó una crisis humanitaria que transformó las escuelas y los espacios públicos en improvisados refugios (Kavilando, 2023). La más reciente escalada de violencia tuvo lugar en agosto de 2024, cuando un atentado con una motobomba en vísperas del Festival Departamental de Bandas de Samaniego recordó que la violencia sigue siendo una amenaza constante para la comunidad (Infobae, 2024).

Por otro lado, encontramos el asunto de la educación musical como un elemento clave en la transformación social y la construcción de paz, tema ampliamente abordado desde las ciencias sociales. El artículo *Incidencia de la música en la transformación social y la construcción de paz en el territorio rural de Catambuco (Nariño, Colombia)* recaba

estudios realizados en diferentes poblaciones rurales del país, encontrando, de manera general, que la experiencia musical permite construir una identidad artística con el territorio, creando tejido social. Además, se mencionan estudios psicológicos que resaltan el impacto a nivel cognitivo en niños y jóvenes de la educación musical, permitiéndoles no solo desarrollar una sensibilidad artística, sino también inculcando ideas de "empoderamiento y emancipación" (Rodríguez & Cabedo, 2017, p. 2), estimulando el desarrollo del bienestar emocional y las habilidades sociales.

El artículo en cuestión toma como caso de estudio a la Asociación Banda Escuela de Música Guadalupana del corregimiento de Catambuco. En principio, se establece que dicha banda se concibió como mecanismo pedagógico para hacer frente a la drogadicción, la delincuencia y el alcoholismo, haciendo énfasis en la en la mediación afectiva de los gestores del proyecto con la comunidad.

En este caso, los actores sociales cumplen el rol de individuos de estudio, y se limitan a ser un objeto de investigación que establece comunes denominadores en la experiencia de la música como actor social en la transformación y construcción de paz. Así, la investigación se enmarca en una homogeneidad de casos que no permite abordar los aspectos particulares de los sujetos, y mucho menos ahondar en lo que, para nosotros como realizadores, era fundamental en nuestro proyecto: la multiplicidad de relatos, vivencias y experiencias de vida articuladas a la banda.

También, encontramos que el tema de las bandas juveniles en poblaciones rurales no ha sido abordado ampliamente desde la práctica audiovisual. Sin embargo, hallamos un referente cercano, propuesto por Óscar Ordoñez Rojas de la Escuela de Comunicación

Social de la Universidad del Valle, quien en el documental *Miranda* (2016) retratan a la banda municipal de Miranda, Cauca, desde la singularidad de dos de sus integrantes, quienes sirven de ejemplo para demostrar el poder transformador de la educación musical.

A pesar de que el documental pareciera inscribirse dentro de la modalidad del cine observacional, la inclusión de entrevistas de corte formal rompe la diégesis de lo real, sobre todo porque son precisamente las entrevistas las que llevan el hilo conductor del documental. En ese sentido *Miranda* (2016) adquiere un tono que tiende más hacía lo reflexivo. En cuanto a la forma, la estética, el montaje y la cámara, concluimos que el documental se asemejaba más a un ejercicio de corte periodístico.

A partir de estos primeros hallazgos, comenzamos a cuestionarnos sobre la naturaleza de nuestro proyecto y a examinar los postulados del cine observacional y del *cinéma vérité*, representados en obras como *Crónica de un verano* (1961) de Jean Rouch y Edgar Morin y *San Clemente* (1982) de Raymond Depardon.

El cine observacional, como se aprecia en el cine de Frederick Wiseman, promueve la idea de una "no intervención", donde el documentalista se presenta como un observador imparcial que captura la realidad sin interferir en ella. Sin embargo, esta postura suscita interrogantes éticos y metodológicos sobre la objetividad y el papel del realizador en la representación de los actores sociales. ¿Cómo acercarnos a la comunidad? ¿Cómo ser objetivos? ¿Cómo evitamos influir en los actores sociales? ¿Cómo mostrar la verdad? ¿Cómo dejamos de subjetivar?

Las dificultades para mantener esta postura de neutralidad se hicieron evidentes durante nuestra investigación. La elección de qué filmar y cómo hacerlo es, en esencia, una

decisión mediada por la subjetividad del realizador. Concluimos, entonces, que el "grado cero" del documental es un supuesto inalcanzable y que la presunción de objetividad carece de sentido, ya que el realizador no se relaciona con sus actores sociales de manera horizontal. Además, el dispositivo —la cámara— supone una reconfiguración espacial y transforma la manera en que los actores sociales se relacionan en función del objeto, lo que implica, aunque no se desee, la transformación de estos sujetos.

Estas reflexiones en torno a la representación y la ética en la modalidad observacional nos llevaron a replantear nuestro enfoque. En lugar de adoptar una perspectiva meramente observacional, decidimos buscar una relación más horizontal con nuestros actores sociales.

Propusimos, entonces, una experiencia comunitaria que permitiera el intercambio de saberes y que se alineara con las propuestas del cine comunitario. Como señala el texto *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*, el cine comunitario promueve la participación activa de los ciudadanos en la construcción de sus propias narrativas, convirtiéndose en un espacio donde las voces de las comunidades marginadas pueden ser escuchadas. Al integrar este principio en nuestro proyecto, pretendíamos no solo documentar la realidad de La Banda Juvenil Nariño, sino también crear un espacio de co-creación con los jóvenes de la banda.

Nuestra intención era ofrecer jornadas pedagógicas para los jóvenes, según su interés, que los familiarizaran con el mundo del audiovisual: sonido, fotografía y escritura. Para ese momento, el objetivo de ser "mosca en la pared" se había transformado en el de ser vehículos de sus historias, mediadores entre el mundo y su realidad particular.

Uno de nuestros movilizadores se fundamentó en que las historias individuales aportan a la comprensión de temáticas comunes. Supusimos que ellos podrían constituirse como “la parte por el todo” para comprender el fenómeno musical de las bandas sinfónicas, la educación musical en el contexto rural colombiano, la educación musical como agente de transformación social y promotor de paz en territorios azotados por la violencia, así como un ejemplo de la juventud en crisis.

Para ejecutar nuestro proyecto desde la esfera de lo social y comunitario, nos asesoramos con docentes y pares académicos sobre cómo podríamos realizar el abordaje con los jóvenes, entendiendo que era una apuesta muy retadora, sobre todo por la brecha geográfica y cultural que nos separaba de la realidad y las personas que queríamos explorar. Esto nos llevó a buscar estrategias tecnológicas para mejorar la comunicación. La idea consistía en articular a los jóvenes con el proyecto a través del intercambio constante de ideas. Por ello, les planteamos, y nos planteamos, elaborar una especie de “diarios sonoros” semanales, a través de los cuales compartiríamos malestares, intereses, expectativas, vivencias y formas de habitar el territorio.

No obstante, las imposibilidades comenzaron a aflorar.

El contexto social y político de la región se presentó como un reto significativo, lo que nos obligó a posponer nuestro encuentro y a replantear nuestras estrategias de acercamiento con la comunidad.

A principios de 2023, el cierre de la vía Panamericana debido a graves deslizamientos de tierra en los departamentos de Nariño y Cauca, llevó a una crisis de movilidad y abastecimiento en la región. Se estimó que la reparación de la carretera podría

tardar meses (Portafolio, 2023; El Tiempo, 2023; La República, 2023). Este cierre coincidió, como era de esperarse, con nuestra intención de viajar, lo que retrasó nuestro viaje por algunos meses.

Asimismo, a medida que buscábamos establecer un diálogo fluido a través de redes sociales y servicios de mensajería, y cuando se acercaba el momento de viajar nuevamente, nos enfrentamos a un obstáculo que había estado presente desde el momento cero, pero que deliberadamente habíamos obviado: la realidad violenta de Samaniego. Por aquellos días, la violencia se encontraba exacerbada por el choque de distintas insurgencias que se disputaban el control del municipio, tras los "fallidos" acuerdos de paz, los cuales dejaron un vacío de poder en los territorios donde históricamente nunca ha llegado el Estado. Todo esto nos llevó a reconsiderar, una vez más, la viabilidad de nuestra intervención.

Nos resultaba altivo, o cuanto menos pretencioso, pretender (con nuestras evidentes carencias) abordar un tema tan sensible en un territorio tan convulsionado, cuya población, en palabras de medios de comunicación nacionales, estaba inmersa en "un ciclo de vulnerabilidad y desprotección". Los informes presentados en ese entonces sugerían que los habitantes tenían acceso limitado a servicios esenciales. La comunidad clamaba por atención inmediata y por soluciones sostenibles que abordaran no solo la crisis humanitaria, sino también las raíces del conflicto (Infobae, 2023; Procuraduría, 2023; Kavilando, 2023).

Frente a los desafíos que representaba nuestra movilización al territorio, tanto por las difíciles condiciones viales causadas por los desastres naturales como por la situación de orden público, decidimos que debíamos preservar nuestra integridad física. Por lo cual, exploramos maneras de reconstruir el proyecto, guiados por los principios del

posdocumental propuestos por Josep Maria Català en su libro *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental*, con el fin de adoptar un enfoque que nos permitiera explorar las fronteras entre la realidad y la ficción, ofreciéndonos nuevas posibilidades de narración surgidas del encuentro y la mixtura entre diferentes modos de representación. La flexibilidad narrativa y estética que ofrece el posdocumental se presentó como la mejor manera de articular nuestras ideas y reflexiones.

Durante las charlas sobre posibles temáticas, abordajes y escaletas, comprendimos que teníamos algo significativo que compartir. Descubrimos similitudes en los sentimientos de nuestros actores sociales, quienes también se preocupaban por la vida y el futuro. Un día cualquiera, sin aviso, nos asaltó una idea: de algún modo, somos igual que los niños con sus instrumentos musicales; solo que, en lugar de flautas, trompetas y clarinetes, tenemos cámaras, micrófonos y luces, y en ellos depositamos nuestros sueños.

Finalmente, en este proceso de búsqueda, decidimos adentrarnos en un relato contrahegemónico. Por ello, el fracaso se convirtió en un eje transversal de nuestro proyecto, *En espiral: Cómo no hacer un documental*. En esta obra, exploramos nuestro propio fracaso a lo largo de la experiencia de creación documental. Así, la película se transforma en una crónica íntima, alimentada por los registros de la banda y las reflexiones que surgieron del aprendizaje en la creación, formulación y reformulación del proyecto. El fracaso se erige como nuestro objeto de análisis, funcionando tanto como concepto como dispositivo narrativo.

A continuación, presentamos el análisis audiovisual de películas cuya distintiva impronta suscita reflexiones en relación con la narrativa y la estética del cine de no ficción.

Si bien, en cuanto a la temática, no existe relación entre ellas y nuestro documental, consideramos que, a nivel de forma, proponen un estilo fresco y rico en elementos de la cinematografía. Son, además, apuestas innovadoras que, a nuestro juicio, requieren atención, pues plantean preguntas importantes acerca del documental, sus particularidades, paradigmas, paradojas y posibilidades.

1.1.2.1 Revisión de Nacer – Diario de Maternidad: La cámara, el sujeto y lo político.

El documental observacional ha mutado. De la mosca en la pared a la mosca en la sopa, la pretensión de representar lo real de manera objetiva ha sido abandonada casi por completo. Son muchas las consideraciones éticas que desde los años sesenta han transformado la estética, la forma y las estrategias de realización. La "mirada" y el "lugar" del documentalista se han convertido en el eje central de la estructura narrativa, aun cuando todavía se tiene como objeto el deseo de concebir el realismo cinematográfico a través de un "otro".

La exposición de otras "realidades", ya sean individuales o colectivas, desde el inexorable punto de vista del realizador, han primado en el documental desde su concepción. Sin embargo, el hecho consciente de filmar una realidad ha implicado entrar en la paradoja del documental, poniendo en evidencia el dilema ético del realizador, la capacidad de alteración del artefacto (cámara), la transmutación del sujeto ante la cámara, y las facultades propias de la película.

Es de carácter fundamental, entender que, sin un otro, la existencia de la película es nula, carece de sentido y de identidad. Así pues, la obra está ligada, de manera

determinante, a un otro; por lo que cuestionarse acerca del alcance de la intervención del cineasta en la "realidad" debería ser solo una de las muchas preguntas que surjan a lo largo del filme. ¿Quién es el otro? ¿Cómo abordar a el otro? ¿Qué espero del otro? Y así mismo, ¿cómo se sitúa el otro ante mí (cineasta), frente a la cámara y en la realidad?

Tal como lo plantea Nichols en *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, dentro del mundo histórico, la coexistencia tanto del cineasta como del actor social (el otro) presupone una lógica de poder hegemónica, en cuanto a la representación de este último en el filme. Se asumen, respectivamente, los roles de autoridad de representación y de sujeto de la película. Por lo tanto, el actor social queda desplazado al dominio del universo de sentido de la voz de control del realizador. He ahí la decadencia del documental ante la exotización o la revictimización de un otro.

Ahora bien, bajo la misma mirada, el cine directo pretende crear una brecha entre el realizador y la realidad del actor social, pues hace hincapié en la no intervención del realizador y en la sucesión del "control" ante los acontecimientos que ocurren frente a la cámara. No obstante, las pretensiones de esta modalidad resultan casi inalcanzables, ya que el simple hecho de inmiscuirse en una realidad y plantar el dispositivo (cámara) presupone la modificación de la cotidianidad del actor social. Asimismo, la disposición del aparato, es decir, la búsqueda de un encuadre, revela la postura del realizador que se encuentra permeada por su subjetividad y la idea de lo que, para él, es la realidad de ese otro.

Teniendo en mente todos los dilemas que rodean la realización del documental observacional, visionar *Nacer – Diario de Maternidad* (2011), me dejó con más preguntas que certezas. ¿Cómo consigue un realizador —hombre— inmiscuirse en la privacidad e

intimidad de varias mujeres que experimentan lo que quizás sea el momento más íntimo y sublime de la vida materna?

Nacer – Diario de Maternidad es un relato contado en seis días, cada uno vinculado a seis verbos que, para Caballero, reflejan el nacimiento y, a su vez, dan cuenta de un país. Esperar, cumplir, querer, defender, aceptar y resistir: ¿acaso, la sociedad colombiana no se distingue por estar atravesada por estos verbos?

En los hospitales públicos de Bogotá, Jorge Caballero, observa a centenares de mujeres que dan a luz a sus hijos. El nacimiento, un momento que podría considerarse casi que una epifanía de lo que será la vida, revela no sólo el acto de llegar al mundo, sino también las condiciones sociales, culturales, económicas y afectivas que marcarán la vida individual. Además, vislumbra una realidad social caracterizada por la cultura del olvido, la desatención y las violencias. Por otro lado, Caballero realiza una radiografía de lo que significa nacer en un país del Tercer Mundo, lo que permite desmitificar la maternidad, ya sea deseada o no.

En este sentido, considero que el documental logra cumplir con lo que se propone. Por ello, resulta tan valioso para nosotros cómo, al estilo de Wiseman, Jorge Caballero logra crear un "mosaico" de las experiencias individuales de cada una de las mujeres retratadas, las cuales se aglomeran en un corpus que, sin proponérselo, transmite un mensaje con tintes políticos: el sistema de salud pública en Colombia es perverso; la violencia obstétrica se evidencia tanto de las formas más sutiles como de las más evidentes. Aun así, entre todo ese cúmulo de singularidades desalentadoras, existen matices. Matices, que consigue generar el autor a través del montaje por contraste, revelando una vez más, la importancia del montaje en el andamiaje de la argumentación audiovisual.

La maternidad y la primera infancia están desatendidas, y retratar aquello de manera sensible, como lo hace Caballero, consigue enviar un mensaje que escapa los muros de las instituciones y las singularidades de las mujeres retratadas. En particular, quisiera resaltar la cantidad y la magnitud de ecos en el tiempo que puede generar una generación de niños no deseados: niños que crecerán sin el calor, el amor y la protección de un hogar, y que quizá, ojalá estemos equivocados, terminarán en el futuro sumados a las filas de los innumerables grupos criminales e insurgencias, perpetuando así el ciclo de violencia y odio en el que ha estado sumido el país casi desde la proclamación de su independencia.

En definitiva, por más que se procure disfrazar la subjetividad del realizador, la película carece de un distanciamiento neutral y objetivo. El filme se articula, sin pretenderlo, en un discurso político que habla sobre el mundo de la obstetricia en los hospitales públicos de Colombia. En consecuencia, se puede afirmar que el documental, en calidad de cosa, objeto inanimado, adopta una postura política frente a los acontecimientos abordados, poniendo en juego el modelo de sociedad vigente, el cual ha perdurado a lo largo de las generaciones. Aun así, persiste una duda: ¿puede el documental, en calidad de ser un objeto, verdaderamente tener una postura política? O, por el contrario, ¿seremos nosotros, los espectadores, quienes, mediante la hermenéutica, proponemos correspondencias acordes a la subjetividad del realizador y dotamos al documental de un tinte político?

1.1.2.2 Revisión de Don Ca a la luz de la tradición del directo, el observacional y los nuevos documentalismos.

La actitud no intervencionista y el concepto de mosca en la pared han sido asuntos problemáticos casi desde su concepción. Teóricos del cine y el documentalismo han

generado disertaciones que, a menudo, parten de consideraciones éticas, dado que resulta imposible pasar por alto preguntas acerca del lugar de los "actores sociales" en relación con la realidad filmada, así como también resulta imposible obviar el inexorable impacto y mediación del aparato tecnológico (cámara) en el espacio profílmico, y "la condición de la presencia del realizador entendida como ausencia" (Nichols,1997, pág. 78). En este sentido, también encuentro un poco problemático y contraproducente el aspecto de "sensación de acceso sin trabas ni mediaciones" (Nichols, 1997, pág. 78), lo cual, a mi juicio, y en consonancia con la comparación realizada por Nichols entre el cine de ficción y el cine directo (por su marco de referencia), puede resultar en un ejercicio de manipulación con cierto grado de perversión, cargado de altas dosis de subjetividad, aun cuando a todas luces, se pretende y se alardea de ser rigurosamente objetivo, incluso, en un sentido estrictamente científico (de allí la asociación entre la etnografía y el documental observacional). Pero el problema no termina allí. A este nudo, habría que hilarle, otra paradoja: "la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas" (Barnow, 2005, pág. 223). Está última consigna, según teóricos como Barnow, marcaría una frontera pronunciada entre el cine directo (americano) y el cinema verité (francés, en cabeza de Jean Rouch). Frontera, que, a mi modo de ver, no acentúa grandes distancias, pues ambas corrientes difieren en metodología y forma, pero convergen en la exploración de un mismo objetivo central: la búsqueda y representación de una aparente verdad, en la que se busca ser cómplice de la argumentación de un sujeto social ajeno.

Ahora, teniendo en cuenta la tradición de desvíos, acuerdos y desacuerdos que ha caracterizado la evolución del cine directo desde los años 60, ¿dónde se ubica el documental observacional (directo o verité) colombiano? Podría afirmarse, a riesgo de caer

en generalidades, que el cine colombiano siempre se ha inclinado más hacia los referentes europeos; sin embargo, al menos en el ejemplo en particular que expondré en este caso y en otro puñado más, encontraremos una serie de matices.

Don Ca (2013), es un documental observacional dirigido por Patricia Ayala Ruíz. El filme retrata la vida de Camilo Arroyo Arboleda, quien es una especie de exiliado. Camilo abandonó su vida "burguesa" en Popayán, dejando atrás a una extensa familia tradicional para instalarse en Guapi, un municipio humilde del pacífico colombiano. Allí se integraría armónicamente a la comunidad, convirtiéndose en líder y mentor. El filme retrata sus orígenes, su llegada a Guapi, su vida allí, sus deseos, su forma de pensar y aspectos claves de su personalidad y carácter, pero también desarrolla lo que Stephen Mamber (1974) denominó la "estructura de crisis", concepto que se relaciona con el cine directo americano, pues, a diferencia del verité, que a menudo provocaba las acciones, el suceso crítico es ofrecido por la realidad que rodea al actor social.

De tal manera, a través de esta estructura de crisis se construye una narrativa que armoniza el relato, creando una especie de cronología, que no lo es del todo, porque no se establece una temporalidad específica en el espacio profílmico. La directora se limita a dar a conocer que, en el momento en el que se realiza el retrato, la forma de vida del personaje se ve amenazada por agentes externos que generan incertidumbre en torno al futuro, movilizando al actor social y asistiendo la revelación de aspectos claves del carácter de Camilo que solamente serían develados bajo amenaza, confirmando que "un individuo revela su 'verdadera' identidad o 'carácter' cuando se le somete a una circunstancia crítica" (Vogels, 2008, p. 42).

De este modo, la estructura de crisis también parece alimentar otro de los aspectos más destacables del filme: la naturalidad con la que se desenvuelven los personajes (no solamente Camilo), que parecen estar tan absortos en la realidad que olvidan que están siendo filmados. Las evidencias de esto se dan a conocer en la intimidad, cuando Camilo prepara arepas para el desayuno o cuando camina en ropa interior sin muestra de pudor alguno. Sin embargo, no todo el filme responde a esta lógica (lo cual puede resultar problemático o al menos confuso para los amantes de la taxonomía). También hay planos y secuencias enteras en las que es evidente que los actores sociales están actuando para la cámara, movilizados por su presencia y quizás por pedido de los realizadores. Un ejemplo de esto es cuando Camilo demuestra el método que emplea para inmovilizar a niños que se resisten a la extracción de muelas. Esa secuencia se encuentra en un limbo entre el verité (al ser posiblemente provocada) y la teatralización mediada por la presencia de la cámara, que defiende Wiseman afirmando que "la presencia de la cámara no distorsiona, sino que exalta las funciones sociales habituales de los individuos, funcionando como una especie de acelerador" (Reviriego, 2009, p.80), lo que es entendido por Lanza como la necesidad de los actores sociales de recurrir a "roles ya practicados y cómodos" al no ser actores sociales que tengan la capacidad de transformarse en algo que no son repentinamente, sin que sea fácilmente identificable.

Por otro lado, la estética de la cámara sigue la tradición del cine directo americano, casi al pie de la letra, reconociendo dos grandes momentos: los privados y los públicos. En los primeros, la cámara se acerca buscando el detalle "que permitirá crear retratos de personajes tan profundos como los de ficción" (Lanza, 2013, p. 78); en los segundos, la cámara se aleja ofreciendo "la interpretación que los sujetos ofrecen a otros medios"

(Lanza, 2013, p. 78). En el caso de *Don Ca*, dado que el personaje no es mediático y, por tanto, no hace apariciones públicas en calidad de intérprete, sustituyo la expresión "otros medios" por el entorno que lo rodea. De este modo, cuando la cámara se aleja en los momentos públicos de *Don Ca*, nos da una idea de cómo se relaciona con su entorno y de cómo es percibido por este mismo; el lugar ocupa en él. Estas "evidencias" resultan muy valiosas para la construcción del relato, pues nos muestran que, a pesar de las marcadas diferencias entre *Don Ca* y las personas que lo rodean, este es aceptado y respetado, del mismo modo en que, en Primary, la actitud del auditorio ayuda a construir el retrato del actor social.

Ahora, es el montaje alterno el que consigue desarrollar el retrato del personaje y la estructura dramática simultáneamente; habitualmente vetado por los puristas del observacional, quienes, en palabras de Nichols, dicen que las películas de observación "se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica" (Nichols, 1997, p. 72). Es precisamente en este punto en el que empieza la ruptura con el purismo y se da el maridaje entre distintas formas de realización.

Si bien, durante las primeras secuencias del documental predomina un estilo directo clásico que busca esbozar el retrato cercano del personaje respetando las características técnicas tradicionales: cámara en mano, sonido directo, ausencia de narrador omnisciente, ausencia del realizador, entre otros; después de establecido el tiempo de lo real, el filme se revela contra las formas tradicionales de representación observacional añadiendo a la diégesis un repertorio de recursos audiovisuales, entre los cuales se encuentran las imágenes de archivo; las entrevistas formales –entendidas así por la estética de busto parlante–; el uso de música extradiegética, que hace una breve pero disruptiva aparición en

medio de la narración; y, por último, pero no menos importante, la voz de la realizadora. Quien, en una escena que es clave tanto para la narración cómo para el retrato, interpela al actor social debido a la adquisición de un arma de fuego. Se trata de una intervención corta, que incluso, si no se presta atención al detalle, podría pasar desapercibida; pero considero que vale la pena destacarla porque es la única intervención de su naturaleza en todo el filme, lo cual implica que hay un intención clara de resaltar algo allí; una necesidad imperante de hacer sentir la presencia del realizador en un momento clave para el desarrollo de la dramaturgia dentro de "la estructura de crisis"; para luego desaparecer por completo limitándose a marcar la presencia a través de la cámara y el direccionamiento de las preguntas.

Entonces, ¿dónde ubicar a *Don Ca*, teniendo en cuenta todo lo anterior? Partamos del hecho de que se puede establecer con certeza que predomina el estilo observacional; sin embargo, este es atravesado por las formas de otras modalidades en múltiples ocasiones, alterando la estructura del documental hasta un punto en el que considero que no puede definirse como un filme observacional. Incluso, dentro de las mismas variables del observacional (directo y verité), tampoco se puede establecer la predominancia de una sola de ellas en la construcción de la estructura narrativa.

¿Podríamos afirmar, entonces, que se trata de un posdocumental? Ciertamente, cumple con algunas de las características, transita los mismos linderos de libertad que benefician al pensamiento por encima de la mimesis o la argumentación. "Los posdocumentales no están presos de un estilo, puesto que prácticamente cada uno de ellos inventa su propio estilo, incluso dentro del ámbito de la obra de un mismo autor" (Català, 2021, p. 87). Podríamos decir también que plantea un diálogo con el espectador, al que, en

lugar de ofrecerle grandes respuestas en torno a los problemas que se presentan, le plantea preguntas que quedan en el aire. Libres. Más que a ver, lo invita a explorar e interpretar. "Trabaja a partir de imágenes de lo real para generar, junto con el espectador, un proceso de pensamiento acerca de la realidad" (Català, 2021, p. 82).

Pese a la existencia de algunas coincidencias con el posdocumental, existe un detalle que desconcierta: ¿y la imaginación? ¿Dónde quedan esas llamadas "alegorías de lo real" (Català, 2021, p. 146), que para Català constituyen una parte tan importante de los posdocumentales, el inconsciente, los sueños? La relación del posdocumental con lo inmaterial choca de bruces con el peso de lo real, que indudablemente carga *Don Ca.*

De cualquier manera, las reglas del directo parecen estar hechas para romperse. En cuanto se superan las convenciones propuestas por la tradición del observacional, se complejizan las narrativas y surgen nuevas sensibilidades. Entonces ¿películas como *Don Ca* podrían estar anunciando la existencia de un nuevo "giro" del posdocumental? Uno que esté estrechamente relacionado con lo real, la interpretación y el pensamiento. La misma justificación detrás de la elección de la palabra "giro" para reemplazar la palabra "modo" empleada por Nichols, sugiere que Català concibe su taxonomía (giro subjetivo, giro emocional, giro reflexivo, giro imaginario, giro onírico) como una estructura flexible en constante evolución.

1.1.2.3 Revisión de Roger and me

El documental *Roger and Me* (1989), dirigido por Michael Moore, se caracteriza por la intervención del cineasta como una estrategia tanto narrativa como ética. Al igual que en los casos del cine directo y el documental observacional, la noción de intervención o

no intervención del realizador ha sido un debate central. Bill Nichols ha discutido cómo la presencia del realizador puede ser entendida como una forma de mediación ineludible en el espacio profílmico, destacando que "la condición de la presencia del realizador entendida como ausencia" (Nichols, 1997, p. 78) puede ser problemática al intentar representar la realidad. Moore, sin embargo, toma una postura opuesta y deja ver su intervención de manera explícita, lo que abre un nuevo espacio de análisis.

A lo largo del filme, la búsqueda de Moore por encontrar a Roger Smith, el entonces CEO de General Motors, no se desarrolla desde una perspectiva puramente observacional. Al incorporar elementos performativos, Moore se coloca en el centro de la narrativa, lo que se aleja de los preceptos de objetividad y "mosca en la pared" del cine directo. En este sentido, *Roger and Me* encarna lo que Nichols describiría como un ejercicio en el que "las imágenes ayudan a constituir las ideologías que determinan nuestra propia subjetividad" (Nichols, 1997, p. 39), pues la presencia del realizador, más que interferir en la realidad, la desentraña a través de la interacción con los sujetos filmados.

A su vez, *Roger and Me* plantea una reflexión sobre el lugar del poder, haciendo que el documental trascienda los límites de la representación y se convierta en un filme personal y crítico. Moore se enfrenta a las políticas corporativas de General Motors, cuyo impacto devastador en Flint, Michigan, tras el cierre de varias plantas automotrices es el núcleo de la crisis que enfrenta su comunidad. Mamber se refiere a este tipo de narrativa como "estructura de crisis", en la que las circunstancias externas a los personajes sacan a la luz verdades ocultas (Mamber, 1974). En el caso de Moore, la crisis no solo revela la precariedad de los trabajadores despedidos, sino que también subraya la desconexión entre las élites corporativas y las personas del común.

En contraste con las convenciones más puristas del cine documental, Moore utiliza elementos formales que rompen con estas tradiciones, como la inclusión de imágenes de archivo propias y de hechos históricos, y la voz en off sumamente personal e irónica con la que se erige como “mentor, crítico, interrogador, colaborador o provocador” (Nichols, 2001, p. 211). En este aspecto, se alinea con lo que Nichols denomina una tendencia a "potenciar la impresión de temporalidad auténtica" (Nichols, 1997, p. 72), pero lo hace en un contexto que favorece la reflexión por encima de la pura observación.

El documental de Moore, al incorporar un montaje alterno y recursos narrativos participativos, se aleja de los cánones clásicos del documental. Tal como lo plantea Català, "los posdocumentales no están presos de un estilo, puesto que prácticamente cada uno de ellos inventa su propio estilo" (Català, 2021, p. 87), y en este sentido, *Roger and Me* podría considerarse un precursor de la hibridación documental, pues el aspecto formal del filme y el que Moore sea sujeto y objeto activo del documental, sugieren la exploración de nuevas formas de representar la realidad, alejándose del estilo clásico de las no ficciones y transitando hacia nuevos documentalismos.

1.1.2.4 Revisión de Mi primera película

Mi primera película (2018), de Zia Anger, podría definirse como un drama “coming of age”; al menos eso piensan muchos de sus críticos. Pero, definirla de dicha manera implicaría, necesariamente, confinar a los límites de la ficción a una película que tambalea constantemente entre los paradigmas del documental y las formas de representación de la ficción. La película explora recursos estéticos y narrativos disonantes de forma orgánica, creando una diégesis que transita, constantemente, entre lo ficcional y lo documental, evocando la estructura del inconsciente, la imaginación y los sueños.

Lo anterior es posible gracias a la forma en la que el montaje consigue articular los saltos en el estilo narrativo y en el formato de la imagen, creando así, una experiencia que se acerca muchísimo a la experiencia de lo real, de lo vivencial. De este modo, percibí el filme como quien escucha una historia directamente de la boca de su narrador; en este sentido, los fragmentos ficcionados de la historia se reprodujeron en mi mente como si yo mismo los estuviera imaginando; y los fragmentos más "documentales" o autorreflexivos me llevaron dentro de la mismísima cabeza de la directora, escuchando cada uno de sus pensamientos, observando cada una de sus evocaciones.

Observar este estilo audiovisual desprolijo y modesto pero a la vez complejo; al tiempo que una voz reflexiva nos conduce a través de un viaje hacía el fracaso fue esperanzador. Pues, resulta que la historia se enfoca precisamente en la derrota, pero no cualquier derrota, la derrota cinematográfica; pues mucho se habla de los cineastas exitosos, pero dónde quedan los fracasados, ¿qué hay de lo que tienen que decir?

Es sorprendente cuántas tribulaciones y turbaciones puede albergar la mente de un aspirante a cineasta. El cineasta es una criatura un poco extraña, con notables fijaciones y marcas de carácter distintivas que la directora no busca ocultar, como habitualmente se haría, por el contrario, ella consigue llevarnos más allá, hacia dentro de sí misma, hacia sus más grandes expectativas, aspiraciones, miedos y decepciones, aunque, también hacia su lado más absurdo, pretencioso, idiota, egocéntrico, desadapatado, irreverente e inconforme, mostrando todo lo incómodo, inquietante, oscuro, desagradable y bueno que hay en la vida y en la mente.

La directora nos enseña la humanidad de una persona como un prisma de lados infinitos; una auténtica exaltación a la individualidad, la suya en este caso, pero creo que,

en profundidad, la de todos. Nos enseña la complejidad humana a través de saltos en la narración, pues todos somos seres imperfectos llenos de caras distintas, de infinitas posibilidades. No somos un relato unísono, homogéneo e uniforme, si nuestra mente tuviese forma, probablemente sería una criatura deforme.

El cine contemporáneo ha desdibujado las fronteras entre la ficción y la no ficción, un ejemplo claro de esta evolución es *Mi Primera Película*. Esta obra desafía las convenciones al confrontar al espectador con la vulnerabilidad del fracaso, mientras juega con los límites entre lo real y lo imaginario.

En *Mi Primera Película*, Anger relata el proceso de su primer largometraje fallido, convirtiendo ese fracaso no solo en el tema central, sino en la estructura misma de la película. Este enfoque subraya lo que Bill Nichols denomina "el mundo histórico" (Nichols, 1997, p.14) en el documental, en el que lo real se entrelaza con su representación fílmica. Aquí, el fracaso deja de ser un simple hecho narrado para transformarse en el dispositivo formal de la obra.

Desde su inicio, la película se presenta como un testimonio de frustración, pero más allá de la anécdota personal, utiliza ese fracaso como un puente entre lo íntimo y lo público, entre lo real y lo representado. Esto resalta el carácter híbrido de la obra, al no limitarse al mero registro de la realidad, sino que explora los límites de la ficción. Según Josep Maria Català, este tipo de cine se inserta en lo que él llama "la condición imaginaria del documental", donde lo vivido y lo construido se relacionan constantemente.

La estructura fragmentaria de la película refleja esta tensión. Anger transita entre tiempos y narrativas: el pasado de su película fallida, el presente de su reflexión, y la

interacción con el espectador. Esta fragmentación, característica del *posdocumental*, deconstruye el relato original para permitir que el espectador participe activamente, convirtiendo la película en una experiencia interactiva y mutable. Jean-Louis Comolli argumenta que el documental pone en crisis el estatuto de la representación, y este filme ejemplifica esta afirmación al invitar al público a cuestionar continuamente lo que se está viendo.

La autorreflexividad también es fundamental en la obra. Anger no solo narra su experiencia, sino que demuestra cómo el acto de narrarla transforma esa misma experiencia. Para Català, esto genera un diálogo consigo mismo, donde lo real es tanto materia prima como construcción mental. La película no busca disimular las fisuras entre lo real y lo ficticio; al contrario, esas grietas son parte esencial del discurso, al evidenciar que lo real nunca es simplemente lo que aparece en la pantalla, sino una construcción subjetivada por quien lo filma.

Finalmente, Anger se convierte en un personaje dentro de su propia narrativa, generando una tensión entre su papel como narradora omnisciente y su vulnerabilidad como sujeto de la película. Esta dimensión metacinematográfica refuerza la idea de que *Mi Primera Películ*a no es simplemente un testimonio de lo que pudo haber sido, sino una exploración de las posibilidades que surgen al romper las barreras entre la ficción y la no ficción. La película celebra la libertad creativa que surge del fracaso, invitando al espectador a resignificar el concepto mismo de fracaso. Como señala Comolli, el documental no es un simple registro de lo real, sino una construcción en constante diálogo con el poder de la representación.

1.1.2.5 Revisión de The Fall: El sueño de Alexandria

A pesar de estar catalogada como una ficción sin objeción de ningún tipo, vale la pena mencionar a *The Fall: El Sueño de Alejandría* (2006), de Tarsem Singh, por un par de cosas. Por una parte, su simple pero curiosa estructura narrativa que nos lleva dentro y fuera, a través de dos formas de contar diferentes, una con pretensiones épicas, casi de ciencia ficción y otra con una fuerte pulsión de realidad. Y, por otra parte, por las peculiares "estrategías" de orientación de actores, empleadas por el director durante el rodaje; en síntesis le hizo creer a la niña que representó a Alejandría y la mayor parte del equipo técnico, que Lee Pace en realidad estaba estaba inválido, además dejaba improvisar líneas a los actores e incluso realizó algunas tomas con cámaras ocultas, pues quería dejar que algunas situaciones se desenvolviera naturalmente.

Este último detalle captó mi interés poderosamente, pues mientras veía la película recuerdo haber pensado con perplejidad en lo real que se veían algunas de las escenas de la película, me pregunté cómo se habrían hecho, pues se sentían casi como una pieza documental, no solo por las interpretaciones de los actores sino también por la sobriedad de la imagen, que no por ello dejaba de ser de una alta factura y que quizás por eso delataba un poco. Quizás, en el fondo, todas las ficciones quieren ser documentales.

1.1.2.6 Revisión de Mapa

¿Razón o emoción? ¿Cómo relacionarse con el documental, con el cine? Para comenzar, me remito a esta pregunta que se hace a sí mismo León Siminiani en su documental *Mapa* (2012), no solo porque es la misma pregunta que me he planteado una y otra vez al sentarme a editar o a escribir una escena, sino porque creo que dicho planteamiento comprende una parte importante de lo que guía a Siminiani en su diario de viaje, la dualidad que atraviesa y empuja la narración de *Mapa*. Es importante advertir que

en este texto no me centraré en elementos técnicos. Creo que sobra decir que la estética con la que trabaja Siminiani es la de la imagen casera, y con eso basta; lo interesante es cómo la usa, cómo la resignifica.

Encontrarme con *Mapa* y, de manera general, con Siminiani, me dio un respiro en medio de tanto cine documental ficcionado. Su estilo despreocupado, pero a su vez obsesivo y quizás ansioso, fue como tomar una bocanada de aire después de estar sumergido bajo el agua por más de un minuto. Siminiani se toma muchas licencias; entre estas, la libertad creativa de darle rienda suelta a los pensamientos intrusivos que atraviesan su mente, sin importar si resultan contradictorios o reiterativos. A menudo también redundan con la imágen, desmenuzan la imagen a tal punto en el que el uso del recurso puede resultar desmedido; pese a esto, con el correr de la película, se convierte en un distintivo estético.

Siminiani reutiliza ciertas imágenes de manera recurrente, las manipula, las transforma. Podríamos decir que es un reciclador de la imagen, pues, en lugar de generar imágenes nuevas para volver sobre una idea que le interesa, resignifica imágenes que ya ha usado, buscando re-descubrir lo conocido.

Siminiani se cuestiona a sí mismo constantemente, problematizando el lugar del autor: ¿Quién es él para juzgar esto o aquello? ¿Quién es él, incluso, para apuntar la cámara hacía otro ser humano sin pedir permiso? Lo hace dándole un lugar a su voz interna, a su alter ego o, como él le llama, “El otro”. La aparición de “El otro” es casi como la introducción de un nuevo personaje; de allí en adelante, “El otro” y Siminiani construyen el relato entre los dos, interpelándose, confrontándose y complementándose.

La iconografía es otro elemento transversal en *Mapa*. Vemos cómo se utiliza para marcar acciones, anticipar cambios en la dirección del relato, acentuar ideas, entre otros.

Los dos ejemplos más claros de esto son la aparición de aviones, volando insospechadamente en medio de una composición soberbia, cuando un viaje se aproxima, y la figura de la luna, que evoca a su compañera de viaje que nunca llega a serlo. Los edificios también forman parte de la iconografía del documental, anunciado la aparición de "El otro".

"El otro" está asociado a la reflexión; es la voz que le pone una pausa al acelerado ritmo de Siminiani, cortando la narración y poniendo en evidencia, a su vez, los mecanismos o artificios propios del cine. En este sentido, no está haciendo únicamente un diario de su vida, sino también un diario de cómo se construye una película.

Pero, ¿de qué se trata realmente esta película? Esa es una pregunta que el director se realiza constantemente. Aún así, hacia el final del filme, todavía no lo sabe, por lo que descubrirlo se convierte en el clímax de la narración. Durante toda la película, se la ha pasado coqueteando con diferentes ideas: se ha enamorado y separado, ha viajado y ha regresado, nos habla de la crisis en España y de la miseria en la India, nos habla del amor pero también nos habla del cine y la música. Parece que hablara de la vida, pero la vida real: ir, venir, equivocarse, fallar, enamorarse, decepcionarse; que pase todo, pero que a la vez no pase nada. Quizás, en el fondo, nos está hablando de la nada.

1.1.3 Marco teórico

Para nosotros, es crucial explorar los conceptos articulados a la fundamentación teórica de nuestro proyecto audiovisual. Por ello, hemos explorado la noción de documental y sus diferentes modos de representación, tomándonos la libertad de combinarlos sin seguir ninguna hoja de ruta, lo que ha resultado en la hibridación de formas, modos, estéticas y narrativas. Esto nos ha llevado, indiscutiblemente, a enmarcarnos en el posdocumental. Esta exploración nos ha permitido comprender cómo el cine documental ha trascendido sus

paradigmas fundacionales, incorporando nuevas metodologías y perspectivas que enriquecen la manera de narrar y representar la realidad. Con nuestro proyecto, buscamos no solo reflejar esta evolución, sino también innovar en la forma en que se cuentan las historias, ofreciendo una mirada singular sobre las experiencias y realidades que abordamos.

1.1.3.1 Lo conocido: orígenes conceptuales y contexto histórico

El cine documental, desde sus inicios, ha sido una forma de explorar y representar la realidad, pero su relación con la verdad y la objetividad ha sido objeto de debate constante. Su surgimiento se remonta a finales del siglo XIX, con la proyección de los primeros fragmentos cinematográficos de los hermanos Lumière en 1895. Obras como: *"La salida de los obreros de la fábrica Lumière", "El regador regado", "La llegada de un tren a la estación de La Ciotat",* entre otras; se caracterizan por ser consideradas como una representación de "grado cero" del cine, pues consideraban que este nuevo medio técnico les daría la capacidad de replicar la realidad y capturarla de manera instantánea y directa, en línea con la definición primigenia del documental en la que se le considera como un "espejo con una memoria" (Macdonald & Cousins, 1996).

Desde los primeros ensayos de Robert Flaherty con *Nanook of the North* (1922), el documental ha estado en constante evolución, donde las preguntas sobre la autenticidad y la verdad han sido fundamentales. Como señala Brian Winston, el documental está "atrapado entre la necesidad de verdad y las exigencias de la narrativa" (Winston, 1995), lo que ha generado tensión entre lo real y lo representado.

En el texto *La función del cine documental* (1937), Flaherty reconoce que el cine documental, a pesar de sus esfuerzos por representar la realidad, está inevitablemente influenciado por la perspectiva del cineasta. Sellés (2008) subraya esta idea al afirmar que, según Flaherty, "nadie puede filmar y reproducir de forma objetiva los hechos, y que si alguien lo intentara se encontraría con un conjunto de planos sin significado" (como nos sucedió a nosotros). Esta afirmación resalta que el documental, incluso en su intento de captar la realidad, está mediado por la subjetividad del realizador, lo que limita la posibilidad de una representación completamente objetiva.

No obstante, a pesar de las limitaciones que implica la objetivad, Flaherty rescata el valor del documental como una forma de arte que, a través de su enfoque en la realidad, puede ofrecer una visión profunda y significativa del mundo, produciendo una obra con la capacidad de captar aspectos auténticos de la vida y presentarlos de una manera que provoque reflexión y entendimiento.

En el contexto de esta evolución, el período de la posguerra trajo consigo el *cinéma vérité* y el *direct cinema,* movimientos que intentaron superar las mediaciones tradicionales al enfocarse en una captura más inmediata y menos intervenida de la realidad. Sin embargo, Jean Rouch, uno de los pioneros del *cinéma vérité*, cuestionaba la posibilidad de una representación objetiva, argumentando que la presencia de la cámara siempre altera la realidad documentada (Rouch, 1974). Lo que demuestra, nuevamente, las dificultades inherentes a la objetividad en la realización audiovisual, revelando cómo la representación de la realidad en el documental se encuentra mediada por el cineasta y, así mismo, por la presencia de la cámara.

Por otro lado, en su obra *Introduction to Documentary* (2001), Bill Nichols, teórico y crítico de cine, analizó la implementación de diferentes modos de representación y estrategias narrativas que han sido utilizadas en el documental, identificando seis modos de representación que han definido el cine de no ficción a lo largo de su historia. Cada uno de estos modos representa un enfoque distinto sobre cómo el documentalista se relaciona con la realidad que está documentando:

1. **Modo expositivo**: Este modo es quizás el más convencional, caracterizado por una narración en off que dirige la interpretación del espectador. Nichols señala que "el modo expositivo aborda al espectador directamente, con títulos o voces que proponen un punto de vista o un argumento" (Nichols, 2001). Es un modo didáctico que prioriza la transmisión de información y la claridad argumentativa.

2. **Modo observacional**: Conocido también como *cinéma vérité o direct cinema,* este modo busca una representación objetiva, minimizando la intervención del cineasta. Nichols destaca que el modo observacional "presupone que el mundo que filmamos es más revelador en su comportamiento natural que cuando es dirigido" (Nichols, 2001). Confía, entonces, en la capacidad de la realidad de hablar por sí misma.

3. **Modo participativo**: Aquí, el cineasta interviene activamente en el mundo que documenta, interactuando con los sujetos y participando en los hechos. Nichols describe este modo como en el que "la participación del cineasta es una forma de aclarar y hacer visible el proceso de mediación" (Nichols, 2001). El documental se convierte así en una interacción, donde la presencia del cineasta es explícita.

4. **Modo reflexivo**: Este modo explora la naturaleza del documental en sí, cuestionando la idea de que pueda haber una representación objetiva de la realidad. Según Nichols, el modo reflexivo "llama la atención sobre las convenciones del documental y lo que significan para nosotros, la audiencia" (Nichols, 2001). Se trata de un cine autoconsciente que pone en duda sus propias premisas.

5. **Modo performativo**: En este modo, la subjetividad es central. El cineasta o los sujetos documentados expresan experiencias personales, y el enfoque es más emocional que informativo. Nichols argumenta que "el modo performativo subraya los aspectos afectivos de la experiencia y la disposición subjetiva" (Nichols, 2001), lo que lo distingue de otros modos más orientados a la objetividad.

6. **Modo poético**: Este modo busca evocar estados de ánimo o impresiones emocionales a través de un enfoque más artístico. Nichols lo describe como un modo que "enfatiza el aspecto subjetivo y fragmentado del conocimiento, utilizando el montaje y la estructura narrativa para construir significados" (Nichols, 2001). Es un modo que se aleja del enfoque argumentativo y se aproxima a la sensibilidad estética.

Así pues, describir la evolución del documental y los modos de representación propuestos por Bill Nichols, resulta fundamental para definir el punto de partida de nuestra obra. Estos modos actúan como mecanismos de clasificación que, aunque organizan y caracterizan diferentes formas narrativas y estéticas, también nos incitan a explorar una expresión que no provenga de criterios ontológicos sobre la naturaleza del documental, permitiéndonos realizar hibridaciones entre la forma, las técnicas y el discurso.

Ahora bien, como es evidente, a medida que las formas de representación han evolucionado, el discurso teórico sobre la naturaleza de documental se ha enriquecido, ampliando sus dimensiones estéticas, formales y narrativas.

1.1.3.2 Evolución conceptual: hacia el posdocumental

El concepto de posdocumental surge a partir de la evolución del cine documental, reflejando cambios en la percepción y representación de la realidad en la era contemporánea, como también en forma, contenido y preocupaciones. Así mismo, es flexible, pues se configura y reconfigura en función de la exploración cinematográfica lo que posibilita que converjan las vías de la ficción, el documental y la vanguardia. Català señala que el documental contemporáneo está profundamente influenciado por las artes visuales y la poesía, lo que le permite explorar nuevas formas de representación.

A diferencia del documental clásico, que busca representar la realidad de manera objetiva, el posdocumental experimenta con nuevas formas narrativas y estéticas, integrando elementos ficticios y subjetivos que desafían la noción de una representación pura de la realidad.

En el ejercicio teórico, el posdocumental genera una gran ampliación tanto estética como epistemológica, ofreciendo una serie de “giros” (Català, 2012) que suponen la manera de entender el documental.

Para Català (2012), el posdocumental se configura como un espacio donde el cineasta puede construir relatos que combinan lo documental con elementos de ficción, dando lugar a una "realidad ampliada" que refleja tanto la verdad como la interpretación subjetiva del mundo. “(...) el documental ya no puede limitarse a ser una mera

representación del mundo; ahora debe comprometerse con una reconfiguración de las imágenes que lo explican" (Català, 2012, p. 25). Encontramos particularmente interesante la definición anterior, pues, mientras los primeros documentalistas —haciendo honra a la herencia de las ciencias sociales— pretendían construir un relato único que expusiese la verdad acerca de un asunto en particular, Català y los "posdocumentalistas" reconocen la imposibilidad en aquella ambiciosa pretensión, identificando que no existe un único relato de la verdad, sino que la verdad se construye a partir del encuentro entre múltiples visiones subjetivas del mundo. De este modo, si queremos conocer "la verdad" acerca de un asunto en específico, deberíamos darnos a la tarea de conocer tantas visiones "subjetivas" sobre el mismo asunto como sea posible, en lugar de limitarnos a conocer una sola visión que pretenda abordarlas todas. Vale la pena destacar cómo, este enfoque metodológico está siendo aplicado, incluso, en casos de justicia especial como la JEP.

También, aborda el tema de la ética en la representación documental. Al cuestionar la neutralidad del cineasta, Català nos invita a reflexionar sobre la responsabilidad que tiene el director en la construcción de sus imágenes y la relación que establece con los sujetos sociales. El posdocumental, entonces, "no es solo una ruptura con las formas tradicionales, sino también un llamado a repensar la representación de la realidad, la autenticidad y la relación entre cineasta y representado" (Català, 2012, p. 37). En este sentido se busca establecer una relación más horizontal sin desconocer la inminente relación de poder, la cual es un evidente problema, por ello para el posdocumental es importante desdibujar las líneas entre el sujeto representado y el director o realizador, lo que, a menudo, en la práctica termina por enfrascar ambos roles en un solo individuo, dando paso, consecuentemente, al documental en primera persona, pero de ello, hablaremos más adelante.

De ahí que el acto de documentar se convierta en un objeto de análisis en sí mismo, cuestionando cómo las elecciones del cineasta, en cuanto a forma y relato, influyen en la representación de lo real y, de la misma manera, en la construcción de la narrativa. (Este acto de analizar es, precisamente, lo que queremos llevar a la pantalla.)

Stella Bruzzi (2006), ofrece una perspectiva crucial en *New Documentary*, pues introduce el concepto de documental como «performance», subrayando el papel activo del cineasta en la creación del discurso documental. Según ella, "los documentales son performativos porque reconocen la construcción y artificialidad aun de la no-ficción, y proponen, como la verdad subyacente, la verdad que emerge a través del encuentro entre realizadores, temas y sujetos y espectadores" (p. 11, citado en Pachilla, 2022, p. 26). Esto implica que el documental no se limita a registrar hechos, sino que participa en la configuración de su propia narrativa, construyendo un diálogo continuo entre las distintas partes involucradas.

El carácter autorreflexivo y performativo, que critica y cuestiona el proceso de creación documental, resulta fundamental para entender las dinámicas híbridas del cine contemporáneo, en este caso, del *posdocumental* propuesto por Català. De este modo, las ideas de Bruzzi enriquecen la comprensión del posdocumental como un espacio que abraza la subjetividad, experimenta con las formas narrativas y amplía sus posibilidades discursivas. Sumado a esto, Michael Renov (1993), en su obra *Theorizing Documentary*, analiza cómo el documental ha evolucionado hacia formas que no solo registran la realidad, sino que también reflexionan sobre el proceso de creación documental en sí mismo. Según esta perspectiva, el posdocumental se caracteriza por examinar el propio acto de

documentar, desdibujando la frontera entre la representación de la realidad y la autorreflexión sobre el medio audiovisual.

Por otra parte, algunos postulados teóricos de Michel Foucault y Jacques Derrida, podrían ayudarnos a comprender lo que se considera como posdocumental. Foucault (1971), sostiene que "la representación de la realidad está mediada por discursos y estructuras de poder, cuestionando la objetividad de cualquier forma de documentación" (p. 92). Es decir que, nuestra comprensión y representación de la realidad no es directa ni neutra. En lugar de ello, está influenciada por los discursos (sistemas de lenguaje y conocimiento) y estructuras de poder que predominan en una sociedad, definiendo y limitando lo que se considera como verdad. Por lo tanto, nuestras percepciones de la realidad están moldeadas por estos discursos y estructuras de poder, y, la idea de una representación completamente objetiva de la realidad resulta, nuevamente, problemática.

Derrida, en *De la gramatología* (1967), expone la inestabilidad del significado y su dependencia del contexto, lo que ha llevado a posteriores interpretaciones sobre cómo estos conceptos de deconstrucción podrían aplicarse al documental contemporáneo. En este sentido, el posdocumental se aleja de la pretensión de una verdad fija, reconociendo que la representación audiovisual, al igual que el lenguaje, está sujeta a interpretaciones diversas y en constante transformación. Comprendemos pues que el significado de las palabras y los conceptos no es fijo ni permanente, por el contrario, es fluido y puede variar dependiendo del contexto en el que se encuentre. Por lo tanto, la interpretación de cualquier elemento discursivo ya sea un texto, una imagen o un filme, depende del entorno en el que se presenta y de las condiciones en las que se interpreta. El significado no se encuentra en el elemento en sí, sino en las relaciones y contextos en los que está inserto.

Finalmente, consideramos que el *posdocumental* resignifica la realidad, convirtiéndose en una "puesta en escena" de lo real que surge de la interpretación y el contexto del realizador y que no por ello, pierde aquella pulsión de realidad que caracteriza a los documentales. Un acto de exploración más fluido en el que los límites entre la ficción y la no ficción están menos pronunciados, en el que se da rienda suelta a la subjetividad y se reconocen y exploran el yo, permitiendo, también, la resignificación del acto de documentar.

1.1.3.3 Inscripción de lo subjetivo: documental en primera persona

El documental en primera persona permite al cineasta no sólo narrar su historia, sino también reflexionar sobre su papel como sujeto y objeto del acto de documentar. Este tipo de documental se caracteriza por la presencia del realizador como sujeto activo dentro de la narrativa, lo que lo convierte en una herramienta de reflexión y expresión de las "escrituras del yo" que exponen cosmovisiones, usualmente, consideradas al margen del discurso social hegemónico. Renov (2004) argumenta que "el documental en primera persona no sólo documenta el mundo exterior, sino también el mundo interior del cineasta, creando una intersección entre lo personal y lo público" (p. 152). Es precisamente, en ese cruce entre lo "personal y lo público" donde se pueden construir narrativas y significaciones que aporten a un relato global, sin demeritar el valor de la individualidad.

La primera persona propone una nueva concepción espacio temporal que permite la alteración del discurso con fines emotivo – reflexivos, que más que usar las imágenes como prueba de lo real, busca generar reflexiones en base a la razón y la emoción; acentuando especial importancia en lo último; pues, el director pone a disposición lo que mejor conoce; su propia realidad.

El documental en primera persona está inexorablemente ligado a la subjetividad, por lo cual adopta una postura que es explícitamente personal, parcial y singular. Nichols señala que la primera persona implica un compromiso directo con el 'yo' del cineasta, lo que inevitablemente introduce una subjetividad que se convierte en parte integral de la estructura del documental. Entendiendo que, la subjetividad no solo enriquece el relato, sino que también desafía a la objetividad ya que se desliga del vínculo tradicional y estrecho de objetividad-veracidad, permitiendo no solo la exploración del cineasta como persona y sujeto enunciador del yo, sino también la horizontalidad del relato. "El documental es el lugar en el que el director se convierte en autor, donde la subjetividad encuentra su espacio dentro de lo real" (Català, 2012, p. 30).

Por otro lado, Bruzzi (2006) sostiene que la autenticidad en los documentales no proviene únicamente de una verdad factual, sino de la capacidad del cineasta para involucrar emocional y éticamente a la audiencia en su experiencia personal. Esto se logra mediante “una relación productiva, dialéctica entre el texto, la realidad que representa y el espectador” (p.7, citado en Pachilla, 2022, p.28). En este sentido, entendemos que la autenticidad no se encuentra en una correspondencia estricta con lo real y/o lo objetivo, sino que se espera que esta sirva de puente con lo real, a través de la capacidad creativa y ética de la inscripción del yo, subrayando los aspectos subjetivos que se enfatizan en “las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta” (Weinrichter, 2004, p. 49).

Nichols sugiere que, al romper la cuarta pared, el documentalista en primera persona establece una conexión directa con la audiencia, lo que permite una mayor identificación y empatía con la historia que se cuenta). Esto contribuye a la formación de un vínculo que surge del dinamismo de las “escrituras del yo”, y permite la invención de un

diálogo tácito e íntimo entre el espectador y el realizador en relación con la resignificación de lo real.

1.1.4 En búsqueda de nuestra denominación

A pesar de los debates y acuerdos teóricos en torno a la conceptualización del documental, sentimos la necesidad de expresar nuestra propia visión sobre lo que representa para nosotros. Las múltiples definiciones —que lo sitúan como una creación que "trata creativamente la realidad" o un "documento de lo real"— son apenas un punto de partida.

Resulta claro que no creemos en el documental como un cúmulo de verdades absolutas, sino como un acto de sinceridad profunda. La vida misma es una serie de puertas cerradas, y el documental se convierte en esa ventana que nos abre al mundo, a las contradicciones, a las esperanzas y los fracasos que compartimos como seres humanos. Para nosotros, el documental es más que capturar lo visible; es un vínculo vivo, una manera de existir, de acercarnos, de compartir y de resonar con el mundo y con las personas que lo habitan. En este sentido, el filme está vivo, no solo por la capacidad que tiene de afectar a quien lo observa sino porque también tiene la facultad de transformar la vida de quienes hacen parte de él. El filme propicia acciones, escenarios, encuentros; es un engranaje más en el tejido de la historia representada, al tiempo que es el mecanismo que la narra. El filme, a menudo, es la excusa perfecta para que sucedan cosas que no sucederían en condiciones "normales" y aunque se puede cuestionar la ética de introducir acciones o escenarios, se debe analizar cada caso en particular y no caer en generalizaciones que no tengan en cuenta el proceso singular de cada documental.

El documental es un diálogo continuo entre el individuo y lo colectivo, entre la mirada subjetiva y lo real; una forma de hacer y de ser en la que exploramos lo humano; un espacio donde la cámara no solo observa, sino que interactúa; un medio de expresión, una ventana al mundo y un reflejo de quienes participamos en él; no es solo una representación creativa de lo que llamamos "realidad"; es, también, la manera de preservar un fragmento de lo real, de lo íntimo, de lo irrepetible, un acto de memoria. De allí que el documental sea una búsqueda incesante.

En el transcurso de esta búsqueda, la idea inicial se transforma, se va nutriendo de experiencias y, casi sin darnos cuenta, se convierte en algo con vida propia. Lo que nace de este proceso no es un simple testimonio, sino un lazo que se crea entre mi mundo y el de los demás, un registro que transita entre lo íntimo y lo público, que se convierte en una especie de puente entre lo personal y lo colectivo.

El documental es, entonces, un proceso en el que nos interrogamos a nosotros mismos y en el que nuestros propios límites quedan expuestos; el cual no pretende ser un reflejo "objetivo" de la realidad, pues documentar es un acto profundamente humano, una manera de acercarnos a lo que nos toca e inquieta, una exploración de la vulnerabilidad, el dolor, el amor. Es un registro tanto de lo individual como de lo social, y se mueve entre lo que compartimos y lo que nos distingue.

Visto de esta forma, el documental es creación, pero también es escucha; es estructura, pero también es apertura. Es el lugar donde se encuentran la razón y la emoción. Es asumir que la obra no es solo un reflejo de quienes están frente a la cámara, sino también de quienes están detrás.

Así pues, el documental se transforma en un espacio que permite tramitar y plasmar la identidad del realizador, evidenciando las alegorías del "yo" que atraviesan el filme. Ahora bien, el acto de valor no se establece, únicamente, a partir de lo explícito del documental, pues no está creado como un conjunto de sentencias verificables y valorables, sino por permitir establecer un ejercicio de análisis y reflexión para el espectador. En ese sentido, el documental es un proceso que no solo demanda una relación entre el realizador, el objeto de enunciación y lo real, sino también un lazo estrecho con quien observa. Una práctica que facilita la relación entre el hombre, la realidad, la razón y la emoción.

Si bien es cierto que el documental es un acto de poder, personal y político, pues desde la primera decisión hasta el último corte hay un acto de posicionamiento, y mostrar una historia, dar espacio a ciertas voces, es una declaración, una toma de postura, un acto de resistencia o de visibilización; nos esforzamos para que no sea un acto de imposición. Buscamos construir un vínculo horizontal en el que las líneas entre "ellos" y "nosotros" se disuelvan y los roles de observador y observado pierdan rigidez.

Ahora bien, en el documental asumimos que el control absoluto no existe y que toda verdad es, en parte, un mito. También, aceptamos que lo que deseamos mostrar habla más de nosotros, que de las personas que filmamos, y que estas son, en cierto modo, un reflejo de nuestras inquietudes y dudas. Por lo tanto, en el documental nos movemos entre lo que compartimos y lo que ocultamos.

En síntesis, el documental es una manera de encontrar lo que nos hace comunes y, al mismo tiempo, de ver lo que nos diferencia. Por ello, su coexistencia entre lo subjetivo y lo

objetivo, y el navegar entre las miradas sumamente subjetivizadas y la autonomía de lo observado.

1.1.5 Documental del fracaso

> Actualmente, el documental abarca un gran espectro de posibilidades éticas, estéticas y políticas. Estas van desde lo reflexivo y la performatividad, hasta formas experimentales contemporáneas, donde la sobriedad se diluye y el concepto de verdad se replantea para dar paso a formas donde la mirada singular del autor sobre la realidad prevalece (Cuellar, 2019, p.31).

Dentro de este marco, nuestra investigación propone la existencia de un cine mencionado, quizás de manera un poco desprevenida, por nuestra directora de trabajo de grado en una asesoría: el *documental del fracaso*. Desde el primer momento, el nombre resonó profundamente en nosotros; luego, de a poco, empezamos a comprender lo que veníamos pensando desde hace meses: había más valor en narrar el proceso que nos había llevado al fracaso que en pretender darle sentido a algo que, en realidad, nunca lo tuvo. Encontramos varios referentes de lo que podría ser entendido como *documental del fracaso*, tales como *Roger and Me, Mapa, Límites, El Síndrome de los quietos,* entre otros. En contraste, no encontramos ni una línea publicada acerca del *documental del fracaso*, lo que nos animó a escribir estas líneas.

Esta noción de *documental del fracaso* que hemos desarrollado en esta investigación tiene su origen en una reflexión iniciada por nuestra directora de trabajo de grado, Diana Cuéllar, a partir de una charla impartida por Antonio Weinrichter. Aunque esta charla no se centraba específicamente en el fracaso, fue a partir de ella que Cuéllar propuso

explorar este concepto en el contexto del cine, sugiriendo que el fracaso podría ser un eje clave para repensar las formas de representación en el documental. Motivados por esta sugerencia, profundizamos en la idea, desarrollando y contextualizando el concepto dentro de nuestra propia investigación.

Ahora bien, el documental del fracaso se presenta como un cine que desafía las formas de narración hegemónicas, pues no pretende retratar logros o éxitos, sino valorar la resignificación de las experiencias humanas que parten del desencanto, la decepción, la frustración y la pérdida. En lugar de presentar el fracaso como un estado inherentemente negativo, lo reinterpreta como parte de un ciclo continuo de introspección, aprendizaje y crecimiento. Hallando valor en lo que a menudo se desecha.

En, *Sobre la fotografía*, Susan Sontag reflexiona sobre cómo las imágenes fotográficas, al ser limitadas en su capacidad de representar la realidad, dejan al descubierto lo que no se puede capturar. Este vacío puede ser interpretado como un espacio para una reflexión más profunda sobre la experiencia humana. En lugar de ofrecer una representación perfecta de la realidad, las limitaciones correspondientes a las imágenes invitan a cuestionar nuestras percepciones y ampliar nuestras perspectivas culturales, poniendo en duda las nociones tradicionales de éxito y lo que realmente significa "capturar" la verdad de una experiencia (Sontag, 2005). Desde esta perspectiva, el fracaso en el documental podría considerarse como un síntoma que apunta hacia algo más profundo, y que a la vez, se convierte en un medio de proliferación de nuevos pensamientos, nuevos discursos, nuevas formas de narrar y nuevos conceptos. Un medio que permite descubrir nuevas formas de significación.

Foucault, en su análisis de las estructuras de poder en *Vigilar y castigar*, sugiere que los discursos hegemónicos operan para mantener un control sobre las narrativas y percepciones sociales. A partir de esta idea, se podría entender que las representaciones alternativas o de "disenso" (Cuéllar, 2019) —como el documental del fracaso— actúan como una forma de resistencia, al cuestionar las categorías convencionales de éxito y legitimidad. Al exponer las vulnerabilidades y limitaciones del autor, este tipo de documental devela los mecanismos y estructuras de poder que sostienen las normas sociales, permitiendo al espectador una visión crítica sobre los valores dominantes y sus efectos en nuestra comprensión de la realidad. Lejos de conformarse con las narrativas establecidas, el documental del fracaso se convierte en un espacio de reflexión y cuestionamiento sobre las fuerzas que construyen nuestras concepciones de éxito y fracaso.

Stella Bruzzi (2006) sugiere que los documentales que se adentran en el fracaso confrontan directamente las narrativas de éxito que prevalecen en los relatos convencionales. Al abrazar las limitaciones y revelar los momentos de vulnerabilidad, este cine genera un tipo de autenticidad que trasciende la expectativa idealizante. El documental del fracaso no solo desmantela las convenciones del éxito, sino que también abre un espacio para reflexionar sobre las complejidades de la experiencia humana, haciendo visible lo que normalmente se oculta bajo las expectativas sociales y culturales.

Albert Camus (1942), en su exploración filosófica de la existencia, sugiere que el fracaso es, en cierto sentido, el destino inevitable del ser humano, una experiencia que, al aceptar sus límites, permite replantear la relación con la realidad y encontrar en ella un tipo de libertad. "(…) el final del espíritu es el fracaso" (Camus, 1942, p.15). En el documental del fracaso, esta reflexión toma cuerpo al abandonar la búsqueda de una narrativa

triunfalista para explorar, en cambio, el valor de la experiencia en sí misma, incluso cuando ésta no conduce a una resolución exitosa, idealizada o definitiva.

Por otra parte, Judith Butler, a través de su teoría de la performatividad, amplía la comprensión de la autenticidad en el documental. Butler sugiere que la autenticidad se construye precisamente al desafiar las normas establecidas, y en este contexto, la representación del fracaso, cruda y honesta, se convierte en un acto performativo donde se subvierten las nociones de éxito, y la autenticidad se construye al mostrar de manera abierta las luchas y las derrotas. Al presentar la derrota sin adornos ni máscaras, el documental del fracaso desafía al "relato del consenso" (Cuéllar, 2019, p.21), que a menudo oculta o minimiza el fracaso, pues lo reconoce como un simple piedra en el camino de un héroe que siempre consigue lo que desea.

La estética del fracaso también encuentra expresión en el estilo visual. El documental del fracaso se inclina hacia un estilo visual despojado y rudimentario, evitando la imagen pulida y profesional para adoptar una estética de lo "pobre", caracterizada por imágenes en baja resolución, inmediatas y carentes de pretensiones, capturadas de manera espontánea y sin correcciones, que más adelante pueden ser resignificación a través de su utilización en el montaje. La composición de estas imágenes se asemeja a los videos caseros, con encuadres orgánicos y una puesta en escena que imita lo cotidiano y ordinario. Cuéllar señala que este tipo de documentales a menudo prescinde de la "integridad etnográfica" formal, apartándose de los procesos convencionales de producción y distribución, y abrazando la transgresión como una herramienta de creatividad (Cuéllar, 2019, p. 44, 45). En este contexto, la ética se convierte en el cimiento de la estética: la imagen no solo busca narrar, sino también comprometerse con una representación genuina

y sin artificios, donde cada componente visual refuerza el propósito de ofrecer una perspectiva auténtica de la realidad. Como señala Cuéllar (2019), "cada obra propone estéticas y políticas que configuran nuevas retóricas sobre lo real, revelando un trayecto único" (p. 38).

Lejos de aspirar a una representación objetiva, el documental del fracaso acepta que el realizador y su obra son inseparables; el cineasta se vuelve un participante activo, una figura afectada por el proceso mismo de creación, donde "(…) la subjetividad enuncia, descifra, ahonda y re-significa miradas sobre el mundo" (Cuellar, 2019, p.40). En este contexto, el autor no sólo documenta la realidad sino también su propio tránsito por ella, evidenciando sus limitaciones y dudas en un ejercicio de autoexploración que rompe con el rol tradicional del observador imparcial.

Así, el documental del fracaso se configura como un "limbo de la realidad" (Cuéllar, 2019, p. 41), un espacio en el que el cineasta no solo cuestiona su propia mirada, sino que también da vida a sus alter-egos, construyendo una voz que interpela y perturba al espectador. Según Cuéllar, este proceso involucra tres dimensiones del espacio: el espacio real, que es el que se captura, mediado por la mirada del artista que observa, reflexiona y analiza; el espacio de la voz, que puede ser la del cineasta o la de sus alter-egos, ofreciendo una dimensión subjetiva al relato; y, finalmente, el espacio fílmico proyectado en la pantalla, que confronta y disloca el espacio del espectador, invitándolo a generar su propio "espacio de resistencia" a partir de las herramientas ofrecidas por la obra (Cuéllar, 2019, p. 39).

La fuerza del documental del fracaso reside en su capacidad de apelar "a lo afectivo, que es lo que conduce a la acción, que se traduce en conocimiento, luego en reflexión y por

último en memoria" (Cuéllar, 2019, p. 39). En el documental del fracaso, al igual que en el documental del disenso, el cineasta busca suscitar en el espectador una experiencia transformadora mediante una enunciación personal, íntima y reflexiva que pone en cuestión las convenciones narrativas y revela las limitaciones de la representación.

Dentro de este orden de ideas, podríamos sugerir que el documental del fracaso coexiste dentro del modo performativo propuesto por Nichols; en donde el director actúa como un "agente catalizador" —como lo define Erik Barnouw— que moviliza procesos de transformación entre el objeto y el sujeto de enunciación.

Se plantea entonces que en el documental del fracaso las inscripciones del "yo", evidencian lo obvio y lo obviado, ya sea por la intervención de manera física, es decir, la presencia del cuerpo del cineasta en el filme, o, a través de un narrador que impone su subjetividad y hace mayor énfasis en "las dimensiones afectivas" (Weinrichter, 2004 p. 49).

Ahora bien, en el documental del fracaso, la relación entre el sujeto y el objeto de enunciación fluctúa entre diferentes dimensiones de proximidad. La narración transita entre lo "autobiográfico, lo experiencial y lo epidérmico" (Piedras, 2010), adaptándose a las necesidades del relato y a la naturaleza del vínculo con los actores sociales. Esto permite una dinámica flexible que a veces se sumerge en la intimidad del realizador, mientras que en otros momentos se desplaza hacia una relación más distante, donde la presencia de la primera persona es más sutil. De esta forma, el relato evoluciona orgánicamente, resignificando la experiencia y explorando nuevas capas en función del contexto y la interacción, lo que termina por enriquecer tanto al relato como a la interpretación del espectador.

1.1.6 Metodología

Con el propósito de realizar la investigación que precede a la creación del documental *Espiral: Cómo no hacer un documental*, resulta esencial apoyarse en un marco teórico que guíe la construcción del conocimiento. En este sentido, es fundamental reconocer que tanto una aproximación metodológica como un soporte teórico son indispensables para el análisis del objeto de estudio. Por ello, hemos decidido adoptar la metodología de objetivación participante, desarrollada por Pierre Bourdieu, como el enfoque más adecuado para este proyecto.

La objetivación participante reconoce que los investigadores no están fuera del campo que estudian, sino que forman parte de él, lo que nos exige analizar nuestra propia influencia en el proceso creativo y en la dinámica social que estamos observando. De esta manera, este enfoque no sólo nos permitirá investigar el contexto en el que se desarrolla La Banda Juvenil Nariño, sino también reflexionar sobre nuestra propia implicación como realizadores.

1.1.6.1 Objetivación participante

En el texto, *La objetivación participante*, Pierre Bourdieu, sociólogo francés, hace una distinción entre la objetivación y la observación participante, pues supone que, la observación participante es aquella metodología de investigación que se adopta para sumergirse en el "universo social ajeno" de interés; le brinda herramientas y le designa cierto comportamiento o conducta para participar ante los rituales, ceremonias o actividades de una comunidad.

Bourdieu plantea que la objetivación participante implica "observarse observando", es decir, examinar las condiciones sociales y culturales que influyen tanto en el investigador como en el proceso de investigación. Esto no se limita a describir los aspectos formales de la investigación, sino a analizar críticamente cómo el investigador, con su capital social, económico y cultural, se ve inmerso en el proceso de objetivación. Como señala Bourdieu, "¿cómo ser a la vez sujeto y objeto, el que actúa y el que, de alguna manera, se mira actuar?" (Bourdieu, 2003, p.89).

Bourdieu propone que la objetivación participante consiste en objetivar la relación subjetiva entre el sujeto —investigador— y el objeto de investigación, es decir, objetivar el propio proceso de objetivación que se realiza en su proceso de investigación.

> De lo que se trata el hecho de objetivar, en efecto, no es del antropólogo haciendo el análisis antropológico de un mundo ajeno, sino del mundo social que ha hecho el antropólogo y la antropología consciente o inconsciente que él compromete en su práctica antropológica; no solamente su medio de origen, su posición y su trayectoria en el espacio social, su pertenencia y sus adhesiones sociales y religiosas, su edad, su sexo, su nacionalidad, etc., pero también y sobre todo su posición particular dentro del microcosmos de los antropólogos (Bourdieu, 2003, p.89).

En este sentido, Bourdieu destaca la importancia de objetivar no solo el objeto de estudio, sino también al sujeto que investiga. Afirma que “no se puede estudiar a la sociedad sin vincular al individuo, como tampoco se puede estudiar al individuo sin reconocer su universo de sentido y su contexto, compuesto tanto por lo objetivo como por lo subjetivo” (Bourdieu, 2003, p. 89).

Así pues, la objetivación participante no se trata simplemente de analizar el contexto social del objeto de estudio, sino también de entender cómo la posición social del investigador influye en su visión del mundo y en la construcción de su conocimiento.

2. Documental

2.1. Sobre el documental

2.1.1. Motivación

Julián

Samaniego lo conocí por casualidad. No puedo negar el carácter contingente que me llevó allí, porque fue gracias a esas circunstancias sorpresivas que la experiencia me afectó de forma particular. Previo al viaje, ignoraba por completo el contexto violento del municipio. Mi mente no había conectado los titulares de la masacre de ocho jóvenes en el 2020, que resonó en todos los medios de comunicación durante un par de semanas, con el viaje que estaba a punto de realizar. Había recibido la invitación de mi amigo Steve de grabar a la banda de Samaniego, Nariño, y había aceptado sin pensarlo mucho. La realidad es que me importaba poco el contexto del lugar al que íbamos. Estaba allí por curiosidad, más que por cualquier otra cosa y también, quizás, por la vieja añoranza que le tenía a las montañas del paisaje andino, pues durante mi niñez y mi adolescencia viví en una ciudad escondida entre Los Andes.

Al llegar, el entorno violento del municipio no se hizo visible de inmediato, poco a poco descubrimos que, la masacre era solo el encabezado de una larga lista de hechos violentos que conforman el día a día del municipio. Aquel panorama se develó a través de detalles de la cotidianidad como: conversaciones con los habitantes del municipio, carteles de desaparecidos hallados de forma fortuita, grafitis del ELN y las FARC y en general un

ambiente cargado. Este panorama cautivó mi atención, sobre todo, porque la imagen de Samaniego contrastaba tajantemente con la imagen idílica que tenía en mente del pueblo escondido entre las montañas.

Lo anterior, sumado a la existencia; en medio de cultivos de coca, guerrillas, secuestros y extorsiones; de un grupo de casi cuarenta niños músicos tímidos y callados, dedicados a sus melodías, me cautivó profundamente. Samaniego un lugar de contrastes, algo rudo, donde el barullo de la calle chocaba con los paneles de huevo y el plástico de construcción que recubría al "ensayadero" de los niños. Me desconcertó su fragilidad, su territorio y la forma en la que se relacionan con él, su particular geografía, que no es ni andina ni tropical, sino que está ahí, justo en el medio.

Justo en el medio nos quedamos nosotros también, pues, si bien nos sentimos inevitablemente atraídos hacia la potencialidad del relato de los niños inmiscuidos en la complejidad del territorio que habitan, nunca pudimos acercarnos tanto como quisimos para saber cómo narrarlos. Estábamos frustrados. Entonces entendimos que para poder narrarlos a ellos, también teníamos que saber cómo narrarnos a nosotros mismos y por ello, debíamos dejar de mirar hacía afuera. En lugar de pretender maquillar nuestro relato para que encajase en el paradigma de un cine comprometido con la comunidad, debíamos aceptar nuestra realidad y narrarla.

Me motiva narrar el fracaso porque sólo en él encuentro verdadera honestidad. Porque encuentro liberador no tener que perseguir el éxito, no estar buscando la meta, sino poderme quedar y reflexionar desde el medio.

Juliana

Me resulta difícil, incluso después de dos experiencias medianamente provechosas de compartir con los niños, poner en palabras lo que significa, emocionalmente, la búsqueda por retratar lo que podría llamarse “cotidianidad” de la vida de jóvenes, particularmente sensibles, tanto por su capacidad sonora, motora, e interpretativa que se encuentra estrechamente ligada a la música, pero también, por su emotividad, sus experiencias singulares de vida y su empatía por el otro.

Llegar a ellos, a la banda, no fue premeditado. Pero con el tiempo se ha convertido en una constante búsqueda de indagar en lo que me conecta individualmente con estos pequeños seres. Por un lado, me debato entre lo que veo en ellos, y lo que me refleja en ellos. La vulnerabilidad de la infancia, la suposición de una inocencia que a su vez transita por los linderos de ser conscientes del mundo.

Ahora bien, recorriendo los laberintos de mis anhelos y metas, me he percatado de que mi insistencia por hacer parte del proyecto radica en haber descubierto la belleza en medio del desencanto por la vida, y así mismo, por haber podido vislumbrar lo que, hasta ese momento, era una de las incógnitas más recurrentes y angustiantes de mi existencia: ¿Qué quiero hacer con mi vida?

Verlos me permitió verme a mí. Comprender el valor de observar, pero, sobre todo, de contar algo con una imagen. De transformar la realidad que, inconscientemente, pasa desapercibida para muchos. De reconocer y, a su vez, conocer al otro, de sensibilizarme por las diferentes historias que marcan vidas. Y así, historias como la de los niños y jóvenes de La Banda Juvenil Nariño y como la mía, me vuelcan el corazón por querer hacer más, mucho más.

Sin embargo, siempre me quedo en el deseo, en el querer, en el mundo de lo que podría ser y finalmente, no coge cuerpo. Y aunque había una pulsión enorme en continuar a toda costa, en cumplirles con narrarlos, en paralelo existía en mí un deseo de abandonarlo todo. Esa dualidad se apoderaba y permeaba con fuerza lo que en principio habíamos visionado realizar. Me hacía cuestionarme diariamente mi participación, mi intervención y mis aportes. Esa misma dualidad nos hizo repensarnos una y otra vez, cíclicamente, y por un tiempo no salir de ahí. Solo hasta que renunciamos a seguir forzando las ideas, el "vínculo" y la realidad, pudimos conciliarnos con nosotros, y de algún modo, también con ellos.

Aun así, todavía debíamos hacernos cargo de esa necesidad casi que vital de crear, cuestionar y reflexionar, pero ahora desde la sinceridad de nuestra experiencia, desde la aceptación de nuestro fracaso, sin pretensiones, sin máscaras.

Finalmente, el deseo de narrar el fracaso emerge de la obligación de reconocernos humanos, vulnerables, despojados de todo éxito. De hacer visible que somos aprendices, tanto en la vida como en la academia. Y de permitirnos hablar del error, de la falla, de lo oculto. Es un acto de apertura entre nosotros, pero también con el otro.

2.1.2. Sinopsis

Julián y Juliana son una pareja de estudiantes de Comunicación Social a puertas de finalizar su carrera universitaria. En medio del proceso de realizar un documental como trabajo de grado, se dan cuenta que han fracasado, su inexperiencia e ingenuidad los ha llevado a cometer todos los errores posibles. En lugar de aceptar el fracaso deciden hacer un documental narrando la crónica de su derrota; en medio de sus frustraciones, sus

interminables reflexiones existencialistas, su turbulenta relación sentimental y el incesante conflicto entre lo que se desea y lo que se necesita.

2.1.3. Tratamiento

A partir de hechos fácticos del proceso aunados a sentimientos y reflexiones surgidos del mismo, construimos una narrativa experimental con pretensiones poéticas. En este sentido la narración en primera persona compondrá una sinfonía entrelazada con el archivo, los testimonios entregados por los jóvenes de la banda de forma despreocupada y fragmentos de observación. Nos interesa mostrar lo que está detrás del artificio del cine, la complejidad de narrar historias y el vacío que se esconde detrás del existencialismo. En este sentido, queremos explorar la plasticidad de la imagen, alterar el archivo, jugar con formas y colores, esto para contrastar la intención de crear un documental transparente, aun cuando la misma posibilidad presente una imposibilidad.

Pretendemos utilizar recursos de animación sencillos con formas geométricas y texturas. Archivo propio y archivo rescatado. El concepto de espiral estará presente tanto en sentido estético, como narrativo, que simboliza tanto el avance como el retorno, reflejando el carácter cíclico del fracaso como experiencia humana. Visualmente, se traducirá en formas geométricas y texturas generadas mediante animaciones sencillas, que alteran y resignifican los materiales de archivo.

En el desarrollo del documental no se busca establecer un tiempo de la narración; en su lugar, lo que se pretende construir es una impresión de realidad que, además, irá acompañada de otros recursos como el flashback, el archivo y la animación, que aportaran valor ideológico.

Vale la pena destacar que este será un documental narrado en primera persona, a través de las voces de los dos, Julián y Juliana. Si bien, en determinados momentos, entrarán las voces de miembros de la banda, el hilo conductor será las voces de los realizadores.

El documental adopta una estética que se aleja de las convenciones tradicionales para abrazar una estética "pobre". Este enfoque no es un accidente, sino una decisión consciente que responde a la naturaleza del proyecto y al concepto del fracaso. Buscamos que cada elemento audiovisual dialogue con nuestras reflexiones como realizadores.

En este marco, la estética del documental del fracaso cobra vida en su forma visual y narrativa. Las imágenes carecen de unidad, en una propuesta deliberada que abraza la diversidad de formatos, calidades y texturas, pues el archivo del proyecto fue realizado desde diferentes cámaras, con diferentes calidades, colores y búsquedas individuales. Videos de baja resolución, grabaciones de diferentes dispositivos y material intervenido se combinan para crear un mosaico que refleja tanto las limitaciones del proceso como la autenticidad de las experiencias capturadas.

Por otro lado, se propone un montaje discontinuo, donde no se pretende construir una cronología; aún cuando en un primer momento se plantean una serie de secuencias concatenadas que podrían ser entendidas de forma cronológica. El montaje enfatiza la fragmentación, utilizando saltos abruptos, superposiciones y silencios para reforzar la idea de una narrativa que se construye desde los restos, desde lo que a menudo se considera descartable. Los fragmentos de imágenes y sonidos aparecen como recuerdos

desordenados, creando una estructura que emula el funcionamiento de la mente: caótica, reflexiva y fragmentada.

El sonido, más allá de acompañar la imagen, se concibe como un espacio autónomo que amplifica las reflexiones, tensiones y emociones que atraviesan el filme, por lo que le apostamos a la creación de texturas que oscilan entre lo cotidiano y lo abstracto; ambientes sonoros y sonido sincrónico.

2.1.4. Estructura

A manera de estructura, hemos propuesto una suerte de cronología, marcada por reflexiones que ponen en movimiento nuestro hilo narrativo:

1. **El primer viaje:** Partimos con una falta de experiencia, acompañada de ignorancia y prejuicios que inevitablemente nos guían en nuestros primeros pasos.
2. **La investigación post-rodaje:** Nos adentramos en hallazgos post mortem, descubrimientos que surgen tras la filmación y que moldean nuestra comprensión del tema.
3. **En Montaje arreglamos: Juguemos a grabar.** Nos sumergimos en la realización de un aluvión de imágenes, convencidos de que, entre ellas, al final, surgirá algo interesante. Cegados por el fulgor del momento, en medio del frenesí, damos rienda suelta al dedo que acciona el botón de grabar.
4. **¿Y ahora, qué hacemos?:** Nos encontramos ante la tarea de realizar el montaje, un proceso en el que los planos se entrelazan para dar coherencia a la historia que queremos contar.

5. **Reflexión sobre la sobrecarga de imágenes:** Abordamos la sobrecarga de imágenes a la que nos enfrentamos como cineastas en la modernidad. Mostramos todo el material de archivo, exploramos la banalización de la imagen y la velocidad con la que pasamos de una a otra.

6. **Un acercamiento real:** Este apartado pretendía sumergirse en una conexión genuina con nuestros actores sociales a partir de interrogantes sobre el sentido de la vida, sus anhelos, sus frustraciones y sus miedos. Sin embargo, ya que deliberadamente no buscamos una respuesta por parte de ellos, hemos planteado ser nosotros mismos quienes reflexionemos en torno a estas preguntas:

    - ¿Eres feliz?
    - ¿Cuál es el sentido de la vida?
    - ¿Cuál es tu dolor más profundo, cómo lo sobrellevaste?
    - ¿Cuál es tu propósito? ¿Lo has pensado? ¿Qué te moviliza?
    - ¿Qué sabes de tus raíces?
    - ¿Cuál es tu miedo más profundo?
    - ¿Qué quieres hacer con tu vida ahora? ¿Qué esperas, qué buscas, qué sueñas?

7. **Perder es ganar:** Aceptamos la posibilidad de perder en el camino, sabiendo que en la pérdida también se encuentra la ganancia, y que cada obstáculo nos acerca más a la verdad que buscamos.

2.1.5. Escaleta

Secuencia	Plano	Imagen	Sonido	Narración
Prólogo	1	Plano general de las estrellas. La luz emitida por ellas se intensifica generando destellos. Un trazado forma espirales uniendo las constelaciones. Fundido por disolución.	Sonido de bombillo titilando (como haciendo interferencia) Sonido directo, eco, vacío, ruidos audibles.	
Prólogo	2	Unas manos gruesas recorren una espalda descubierta, en medio de un campo.La luz es tenue, como luz de luna.Los dedos recorren lentamente la espalda formando espirales. Uno de sus dedos se enrosca en el cabello de ella. (Referencia Hiroshima Mon Amour)	Sonido de mar. Sonido directo.	Murmullos a lo lejos.
Prólogo	3	Fondo sólido color negro.		Ojalá pudiera mostrarte algo que sea verdad. (Voz en off)
1	1	Cita: “La verdad como la luz, ciega. La mentira, por el contrario, es un bello crepúsculo que realza cada objeto". Albert Camus	Instrumental piano suave.	

			Hacia el final, entra sonido ambiente de vehículo en movimiento.	
1	2	Fondo negro	Sonido de carretera, carros pasando a alta velocidad.	En este momento deberían estar viendo imágenes de carretera, paisajes, montañas, abismos y una bella transición del paisaje árido y rocoso al verde y fértil de la geografía andina. (Voz en off de Julián)
1	3	Fondo negro. Corta a imágen de aguacero en medio de la carretera.	Continúa la música instrumental. Sonido directo.	
1	4	Imagen de habitación con escritorio en el fondo, las ventanas están empañadas por la fuerte lluvia en el exterior. Close up de posters de cine que se encuentran en la habitación.	Sonido directo. Al interior se escucha silencio; por fuera la lluvia irrumpe en segundo plano.	

1	5	Imágenes de documentales clásicos de la historia de la cinematografía. Nanook el esquimal; Yo, negro; La Salida de los trabajadores; La llegada del Tren; Sohah; Noche y Niebla; Titicut follies.	Sonido de archivo. Se funde con el sonido del tren. (Silbato)	Queríamos hacer un documental a la antigua, de imágenes impecables, de rigor, de realidades distantes, desconocidas. (Voz en off de Julián)
1	6	Fotografías Angie Serna Día 1		Pero ahí estábamos (Voz en off de Julián) Jugando (Voz en off de Julián y Juliana)
1	7	Juliana sentada frente al computador, observa fotografías (la primera es la misma del anterior plano), las observa con cuidado, detenidamente.	Sonido directo.	
1	8	Archivo de Juliana riendo, haciendo caras, muecas, haciendo mala cara.	Sonido de archivo. Sonido directo.	Desde hace años vivo del deseo del otro. Así comenzó mi viaje, tras una llamada telefónica, avisando que una de las chicas del grupo no podía asistir. Necesitaban un reemplazo, alguien con cámara y

				disposición. ¿Quién más que yo? No importaba que aquel viaje no estuviera entre mis planes en lo absoluto. (Voz en off de Juliana)
1	9	Video de archivo de Julián: *Taminango 26/03/024.* Montado con Archivo de Marzo 2024. Combinación de formatos entre punto de vista de Juliana y cámara principal de un abismo.	Sonido directo.	Para mí, ese abismo que debería separar el trabajo del placer no existe. Comencé este viaje por el amor y he seguido por el mismo. (Voz en off de Juliana)
1	10	Transición de las montañas verdosas a un paisaje más árido; el color verde se torna amarillento, y las laderas color ocre se transforman en piedras de tonos áridos.	Sonido ambiente.	Objetivo: Filmar una banda juvenil de una región alejada de Nariño. (Voz en off de Juliana) Realidad: (Voz en off de Julián) No sabíamos nada, ni de bandas, ni de Nariño, ni de nada. (Voz en off de Juliana)

1	11	Fondo negro 8 seg. Archivo de Juliana durmiendo.	Sonido directo. Moscow, 1941 Brian Almages. (Crescendo)	En este momento deberían estar viendo un plano secuencia de la entrada al pueblo. (Voz en off de Julián) Esas imágenes no existen porque llegamos dormidos. (Voz en off de Julián)
1	12	Imágenes de la Plaza Central de la ciudad. Algunas de sus gentes.	Sonido directo. Moscow, 1941 Brian Almages. (Crescendo)	Lo único claro de este primer acercamiento era lo siguiente: graba todo lo que puedas. No cortes rápido y enfoca bien. (Voz en off de Juliana)
1	13	Imágenes de los realizadores en el territorio.	Sonido directo. Moscow, 1941 Brian Almages.	Tantas preguntas que omití. (Voz en off de Juliana)
1	14	Toma de apoyo general de la plaza central. Se resalta la magnitud del espacio en relación con la figura humana.	Sonido directo.	

1	15	Clip 9857- Clip 9856 Archivo Samaniego DÍA 1 Tarjeta Julián.	Sonido directo.	Pero esto no debía tratarse de nosotros. Ni siquiera de Samaniego. Se supone que esto era acerca de los niños de la banda sinfónica de Samaniego. (Voz en off de Julián)
1	16	Archivo de Plano secuencia que lleva la cámara desde el exterior (la calle) a través de los cartones de huevo y plásticos de construcción que hacen la vez de aislamiento acústico y protección contra el tiempo a la vez.	Sonido directo.	De cómo hacen música desde la periferia, con recursos limitados. (Voz en off de Juliana)
1	17	Mosaico de los rostros de los niños e instrumentos de la banda. Composición con múltiples clips que den una idea de los personajes que pertenecen a la banda.	Sonido directo.	
1	18	Archivo de los niños saliendo del “ensayadero” a la calle.	Sonido directo.	

1	19	Archivo del desfile del pueblo.	Sonido directo.	De la tradición músical que caracteriza a la región andina. (Voz en off de Julián)
1	20	Imágenes de los desfiles, los juegos de azar, las atracciones de feria, la pólvora (todo lo del archivo que sirva al propósito de ilustrar el ambiente de una feria de pueblo).	Sonido directo. Música instrumental de fiesta.	A pesar de la jovialidad de las fiestas, de la melodía de la música y del ambiente festivo (narración pausada) Algo se sentía extraño. (Voz en off de Julián)
1	21	Archivo de Angie Serna. Día 3. Dentro de la capilla central, un mural clama por los desaparecidos, los secuestrados.	Sonido directo.	
1	22	Imágenes del tercer día. La plaza central se encuentra vacía después de una noche de fiesta. Unos borrachos deambulan torpemente.	Sonido directo.	No fue sino hasta el final de nuestro viaje que empezamos a comprender la realidad del territorio en el que estábamos (Voz en off de Juliana)

1	23	Archivo de las calles del pueblo.		La existencia de los motorizados que nos rondaban constantemente de repente cobró sentido. No era paranoia. (Voz en off de Julián)
1	24	Archivo de Steve de la noche final del encuentro de Bandas. El último plano debe ser el del fuego artificial explotando en el cielo.	Sonido directo.	El jolgorio no retumbaba tanto como la noticia de la ausencia del esposo de la dueña del hotel. (Voz en off de Juliana)
Prólogo	4	Continuación del prólogo, el destello de la pólvora se funde con los lunares.	Sonido ambiente.	
2	1	Archivo de la masacre de 8 jóvenes en Samaniego, Nariño ocurrida el 15 de agosto de 2020.		No fue sino hasta que regresamos a Cali que empezamos a conocer acerca de Samaniego. (Voz en off de Julián)

2	2	Toma del computador escribiendo en el buscador de Google lo siguiente: Samaniego. Da clic en el primer enlace. Wikipedia.	Sonido ambiente.	Habría sido más práctico, al menos, tener esta información presente. No se me ocurrió. Por ahí dicen que la curiosidad mató al gato. Pero a nosotros lo que nos mató fue lo contrario, no ser curiosos. (Voz en off de Juliana)
2	3	En la pantalla, seleccionar tribus: Sacampués, Pacuales, Chuguldies, Chupsinanganes, Tabiles, Panganes y Abades	Sonido ambiente. Clic del mouse.	
2	4	Dar clic en el ícono de atrás. Volver al buscador y bajar con el cursor lentamente para ver las otras entradas sobre Samaniego. Buscar una que nos lleve al conflicto armado de Samaniego. Darle clic y pasar rápido. Volver al buscador y escribir: “Masacre de Samaniego”. Dar clic a algún video de archivo para que se abra en otra pestaña. Dejarlo unos segundos, pararlo. Volver a la pestaña del	Sonido ambiente. Clic del mouse. Teclas.	Fragmento del ensayo que realizó Julián en Comunicación Organizacional II.

		buscador y dar clic en imágenes. Cerrar el buscador. Ir a la carpeta de documentos y buscar en el primer registro fotos de la iglesia de Samaniego, 2022.		
2	5	Abrir Word y hacer una lista de palabras clave que caractericen a Samaniego. Primera lluvia de ideas sobre el territorio. Conflicto. Masacre. Pesadez. Música. Juventud. Ahora, volvamos a la carpeta de documentos y busquemos las imágenes más representativas de estas palabras.	Sonido ambiente. Clic del mouse. Teclas.	(Repite como en un susurro obstinado que trata de explicarse el propósito del trabajo) Esto no debía tratarse ni de nosotros, ni del conflicto, ni siquiera de Samaniego, esto se supone que era acerca de los niños de la banda sinfónica de Samaniego. Música, música, eso es, vuelve a la música. (Voz en off de Julián)
2	6	Captura de textos sobre el movimiento bandístico. Hacer énfasis en la importancia de la música en Nariño.		
2	7	Mostrar que se están copiando archivos a una carpeta, dejar que culmine el proceso. Luego cerrar el computador. Corte a.	Silencio y sonido ambiente.	

2	8	Recortes de periódicos de noticias de Samaniego.		
2	9	Pantalla en negro.		Aquí hay algo. Tenemos que volver. (Voz en off de Julián)
3	1	Corte a Secuencia de montaje. Popurrí de los acontecimientos de Paipa que caracterizaron el viaje de ensueño de muchos de los chicos. (Referente: Este es mi reino) 		
3	2	Archivo de Paipa. Llegada de los niños al aeropuerto de Bogotá. Se ve su salida por una puerta de vidrio, en fila india moviendo sus manos en forma de saludo. Intervención de los realizadores para presentarse ante los niños.	Sonido directo.	

3	3	Estadía en el aeropuerto. Las compras en Starbucks, la primera vez en las escaleras eléctricas, el monstruo del ascensor.	Sonido directo.	
3	4	Hacia Paipa. Intervenciones en el bus. Impresiones del avión de las niñas. Comentarios de los chicos en sus sillas. Rostros dormidos, Juliana durmiendo.	Sonido directo.	
3	5	Primera mañana. Impresiones de la noche. Llegada de los instrumentos.	Sonido directo.	
3	6	Los ensayos. Repetición.	Sonido directo.	
3	7	El concierto en el auditorio. Intervención del público.	Sonido directo.	
3	8	El desfile, el desorden. La asincronía en la organización del equipo realizador.	Sonido directo.	
3	9	El concierto en la plaza.	Sonido directo.	
3	10	Noche de premiación	Sonido directo.	
3	11	Devuelta a la realidad. Viaje de regreso. Entrevistas de Juanito.	Sonido directo.	
Prólogo	5	Continuación del prólogo La imagen ya no es la de dos	Sonido ambiente.	

		cuerpos que se tocan, están uno al lado del otro, pero no se tocan.		
4	1	La habitación está iluminada con la luz del atardecer en tonos cálidos, entre amarillenta y rojiza. Se observan las libretas, los lapiceros, las notas sobre el documento, la pantalla en la ventana del editor, el micrófono encendido y los discos duros rotulados sobre el escritorio.	Sonido ambiente.	Ahora nos enfrentamos a una pantalla con cientos de archivos. Grabaciones con altas pretensiones de objetividad. Y para advertir lo escondido en el sin sentido, en lo cotidiano, hay que tener una mirada. (Voz en off de Juliana)
4	2	Archivo de Daniela mirando a la nada. Archivo de Darling mirando a la nada.		¿Dónde está nuestra mirada? (Voz en off de Julián)
4	3	Escena de expectativa vs realidad. Fragmento de la película Ser y tener de Nicolas Philibert (Imagen y audio).	Sonido directo de la película.	

4	4	Fragmentos de seguimiento a Juanito en el arribo de la Banda al aeropuerto de Bogotá. Con rectángulos negros, eliminar partes de la imagen para dejar a Juanito en el centro de la pantalla.	Sonido directo.	El problema de jugar a hacer una película es que, a veces, el juego se sale de control. Y entre chiste y chanza, muy rara vez algo queda bien. (Voz en off de Juliana)
4	5	Al lado Izquierdo de la pantalla, aparece una fotografía de Julián infante. A la derecha, para completar el tríptico, aparece una fotografía de Juliana infante.	Música instrumental	Esta no es la película que prometimos una y otra vez convencidos del prospecto de realizadores que no somos. Cambiamos la película, pero no abandonamos el compromiso de vernos. (Voz en off de Juliana)
4	6	Julián se descubre en el espejo, el espejo está empañado y se descubre de a poco. Cuando está completamente despejado nos muestra sus dientes, su diente de leche y su diente picado.	Sonido ambiente. Música instrumental.	
4	7			En la base no somos tan distintos; tenemos las mismas dudas, miedos e inquietudes. Le tememos mucho al fracaso, ellos y nosotros.

				Tanto que preferimos no intentarlo. (Voz en off de Julián)
4	8	Imagen definición de fracaso. Imágenes en reverso de artículos de vajilla destruyéndose. Una hoguera arde mientras imágenes dentro de sí arden. No son perceptibles.	Música instrumental. (Crescendo)	Me resulta complicado aceptar el fracaso, por eso siempre busco la manera de darle la vuelta, de convertir lo que todos verían como una tragedia en una oportunidad, en una enseñanza, cuanto menos, en una anécdota. Llevamos meses, años ya tratando de evitar la angustia de reconocer la realidad que rodea este documental, evitando lo inevitable: aceptar el fracaso. Sigo empecinado por orgullo en acabar el documental. Pero ¿cómo? ¿cómo entre tanto desacierto? Entre tanto conflicto ético y personal. (Voz en off de Julián)

4	9	Lluvia de imágenes de archivo de ambos en un ritmo descolocado que terminan en una fotografía de la fotografía de ambos riendo, que se funde con las formas de la espiral.	Música instrumental. (Crescendo)	En medio del proceso hemos dado tantas vueltas como la espiral. Hemos tenido encuentros y desencuentros que nos han llevado a repensar el propósito de la película. Unas cuantas veces he cedido al pensamiento de que el cine va a romper nuestras raíces… pero estamos plantados como las ceibas, aferrados al suelo, a nosotros. (Voz en off de Juliana)
4	10	Plano del río por debajo que refleje su movimiento. Fluidez y serenidad.	Sonido ambiente del río.	
Interludio	1	Interludio. La corporalidad debe reflejar el conflicto. Marcas en los brazos de las manos que aprisionan el cuerpo.		

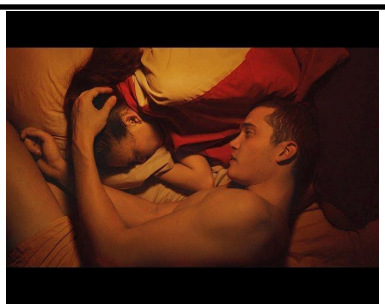
5	1	Primeros planos de los niños. Rostros despistados que parecieran omitir la presencia de la cámara que los sigue una y otra vez mientras ensayan. Hacer énfasis en los ojos. En la pantalla se ven rectángulos negros que cubren partes del rostro hasta dejar en primerísimo plano sus ojos.		Viendo por el visor de la cámara, sentí la incomodidad, la molestia y el desdén del que está enfrente de ella. Los seguí grabando, había algo de ternura y compasión que no me permitía dejar de verlos. Es increíble como un objeto le da sentido a un sujeto. (Voz en off de Juliana)
5	2	Fragmento de la película que estamos haciendo para luego mostrar que estamos viendo la película. Romper la cuarta pared con un plano de Julián saliendo del visualizador y revelando que es él quien está editando. La habitación está oscura. Su silueta se logra ver por la luz de la pantalla. El brillo de la luz le refleja en las gafas.	Sonido ambiente.	Entonces el cine se hace así, en silencio, en soledad, en el vacío de la madrugada. (Voz en off de Julián)

5	3	Volver a la película. La pantalla muestra el editor. Se abre una carpeta de archivos y se reproduce uno de ellos. La angustia de Allison tras la salida de su compañera en medio del ensayo. Se ve el puesto vacío. Reencuadrar en la pantalla para enfatizar el vacío.	Sonido ambiente.	Vacíos. Era explícita la ausencia, pero cómo saberlo si no dejábamos de mediarnos por la cámara. Dialogamos poco. Debimos habernos adentrado en su ser escuchándolos, no grabándolos sin parar mientras ensayaban notas una y otra vez. (Voz en off de Juliana)
5	4	Plano lateral medio de Julián observando la pantalla. Plano lateral medio de Juliana observando la pantalla. Planos detalles de los ojos de los dos (la pantalla está partida, en cada mitad se observa uno de los ojos.)	Sonido ambiente.	¿Qué es, siquiera, un documental? ¿Qué estamos haciendo? Incluso, ¿por qué lo hacemos? (Voz en off de Julián)
5	5	Las miniaturas del editor pasan rápidamente. Se convierten en destellos, que se funden en un cielo estrellado.	Sonido ambiente.	La realidad es que estamos completamente perdidos en una marea de imágenes a las que no logramos dar un sentido claro. Cómo quisiera poder estar convencido de algo, de lo que fuera, dejar de lado la

				sensación de insignificancia. (Voz en off de Julián)
5	6	Vemos la imagen de un precipicio. Es una imagen simple, minimalista Fundido a.	Suena el viento soplando en el vacío.	
5	7	Plano general del ensayadero en Paipa. Plano general de presentación en Paipa. Plano secuencia que pasa al lado de ellos.	Sonido directo.	Aquellos niños que han visto no son entidades distantes que podemos malear a nuestro gusto para que sirvan a nuestro discurso. No. Existen más allá de la bidimensionalidad de la imagen. (Voz en off de Juliana)
5	8	Popurrí de imágenes de internet. Observamos modelos, comida, celulares, fotos de gente en viajes, atracciones turísticas, cumpleaños, etc.	Clics, tecleo, sonidos digitales, sintéticos.	Pero, ¿qué diferencia nuestras imágenes del catálogo infinito que se produce momento a momento en internet? ¿Qué valor tiene la individualidad cuando todo el mundo quiere ser

				el protagonista de su propia historia? (Voz en off de Julián)
5	9	Archivo de Alison hablando Paipa Día 2 FS5.	Sonido directo.	Y aun así, algo siempre se queda. (Voz en off de Juliana)
5	10	Fondo negro.		Cada vez cuesta más relacionarse con algo tan lejano. (Voz en off de Juliana)
5	11	Video de Julián saltando de un risco al agua. Repetir varias veces el instante del choque del cuerpo con el agua.	Sonido directo. Incrementar el sonido del golpe de la caída. (Crescendo) Silencio. Sonido de una gota al caer al agua.	

5	12	(Sátira) Julián con atuendo se asoma por encima de un tronco para observar a un sujeto etnico dormir.Viste de explorador y porta una cámara de video 8 mm sin lente.Toma anotaciones y saca fotografías mientras el sujeto etnico duerme.	Sonido ambiente.	Cada vez cuesta más relacionarse con algo tan lejano. Carajo, no seas farsante,dándoselas ahí de cineasta social; que no eres ni hombre blanco, ni de familia prominente o artista, ni rico, ni acomodado, eres de clase media, de la presurosa clase media que debe trabajar para vivir, que nada a contracorriente o muere río abajo. (Voz en off de Julián)
5	13	Continúa la sátira. El explorador “blanco” intenta acercarse para conseguir una toma más cercana. Antes de que esto suceda el Sujeto etnico despierta, abriendo sus ojos abruptamente. (Los vemos de cerca)	Sonido ambiente.	Un hombre es su trabajo, y si mi trabajo no tiene sentido es porque mi vida también carece de sentido, de unas convicciones consistentes. (Voz en off de Julián)

5	14	En una plano general vemos al sujeto etnico correteando a Julián.	Sonido ambiente Pájaros, agua.	Cazador, cazado. (Voz en off Juliana)
5	15	Juliana regaña Julián, tienen una pelea.	Sonido directo.	Conversación donde Juliana le dice a Julián que todo lo que empieza mal termina mal.
Interludio	2	 En un plano picado se ven Julián y Juliana, acostados en la hierba. Su cuerpo está arqueado, casi que en forma de espiral. Es un plano contemplativo, en el que Julián observa con detenimiento el rostro de Juliana y le pasa su mano por el cabello, muy suave, hasta posar la mano en su cabeza.	Sonido ambiente.	(Susurro reflexivo y pausado) ¿Cuándo dejamos de admirarnos? (Voz en off de Juliana) I was gifted with vision, but I still don't want to see. (Voz en off de Julián) ¿Cómo saber si es el final? (Voz en off de Juliana) La materia no se crea ni se destruye, se transforma. (Voz en off de Julián) ¿En qué nos hemos

				transformado? (Voz en off de Juliana)
6	1	Un cuerpo acurrucado en una cama, salta de repente.		No, no. Ya se como acabar nuestra película. (Voz en off de Julián)
6	2	Secuencia de Montaje de La preparación y el inicio de un viaje. (Hacer maletas, el cuarto desordenado, mirar la ruta, bañarse, salir con la primera luz del día). Los letreros que despiden Cali, los letreros que anuncian las distancias, etc). Todo se detiene al llegar a una imagen del carro varado.	Música esperanzadora. Sonido ambiente.	Vamos a volver Vamos a volver Esta vez lo vamos a hacer bien. Vamos a salvarnos. (Voz en off de Julián)
6	3	Varias imágenes de archivo de marzo de 2024. Rostros de frustración, paradas al lado de la carretera. El capó levantado.	Sonido directo.	
6	4	Imágen donde Julián intenta torpemente reparar el carro con elementos que parecen más basura que cualquier otra cosa.		Pues claro que el carro no iba llegar. Lo había recalentado un par de semanas después de haberlo comprado. Estaba dañado, pero me resistía a creerlo;

				intentando allí sujetar con un alambre lo que quedaba de todo. (Voz en off de Julián)
6	5	Plano general del carro, con el estadio de Pasto de Fondo.	Sonido directo de conversación al interior del vehículo.	
6	6	Imágen de Julián conduciendo; el carro suena feo, se muestra preocupado.	Sonido directo.	¿Para qué seguir intentándolo? ¿Qué sentido tiene? (Voz en off de Juliana)
6	7	Imágen de Juliana pasando una gran autopista.		Ahí estaba ella, a una hora de la frontera con Ecuador diciendo que se devolvía. (Voz en off de Julián)

6	8	La anterior imágen se revierte Imágen de otro mecánico.		Al final no se fue, pero decidimos abandonar la idea de llegar a Samaniego. Al final, un mecánico de camiones logró que el carro funcionara más o menos bien. Pero ya habíamos perdido mucho tiempo. (Voz en off de Julián)
6	9	Imágen de un atardecer en Pasto.		Así que, en lugar de insistir… (Voz en off de Juliana)
6	10	Secuencia de montaje del paseo por Pasto y La Cocha.	Música romántica.	

6	11			"El amor nos llevó al fracaso eterno, la pasión nos cegó y nos trajo aquí". (Puede cambiar) (Voz en off de Juliana) La Divina Comedia Infierno: Canto 5

2.2. Bitácora

Juliana

Desde que tengo memoria, lo único que creo que hago bien es llorar. Tengo más recuerdos llorando que sonriendo; tengo más lágrimas que sangre. Tal vez Andrés, mi papá biológico, era llorón. Aunque no sé, verdaderamente, cómo es. Y, en definitiva, nunca voy a saberlo. Esa es la única certeza que le he dado a mi vida.

Durante años, me he tratado de convencer que soy diferente a lo común, que tengo un don, una guía, un ángel, algo especial. Quiero creerlo porque en realidad siento que no soy nada, o bueno, en realidad me siento minúscula.

Cuando tuve que proponer un trabajo de grado se me dificultó más de lo que habría podido imaginar; no porque no supiera qué quería hacer —aunque era uno de los problemas—, sino porque nunca me he empujado a hacer algo por mí misma. No es incapacidad, es incredulidad. Mi mayor problema es no creer en mí, en lo que soy, en lo que con tanto esfuerzo he tratado de reparar.

Hasta ahora, muchas de las cosas que he vivido se han dado por las circunstancias, el destino, la conspiración del universo, o, eso quiero creer.

Soy contradictoria, quiero algo y luego ya no. Soy conflictiva, si algo no me gusta, no me resulta fácil dejarlo pasar. Soy más emoción que razón, pienso con el corazón en las manos y no con la cabeza. Soy meticulosa, me gusta la perfección de las cosas. Soy una mujer triste, sufro más de lo que debo. Tantas cosas que soy, y ahora que escribo solo me hallo en las cosas que reconozco negativas. Me cuesta ver lo positivo de mí, de las cosas, de las personas, del mundo. Soy pesimista a morir. Pero por alguna razón entrelacé mi vida con la de un hombre que ve el vaso de agua más lleno que vacío. Que acaricia mis miedos y me fuerza a verlos cara a cara. Un hombre inquieto, pragmático, que vive en el mundo de la razón. Un hombre que te hace sentir su pasión e ilusión por el cine, que te puede llevar al éxtasis o te puede arrancar el corazón. Julián, mi pareja en todo desde hace seis largos años. Mi polo a tierra y el detonante de mi locura. Todo.

Lo importante de esto no es exponer cómo soy, o hacer un recuento emocional de mi relación, sino, tratar de dar cuenta de cómo se ha tejido nuestro trabajo de grado en función de nuestras dinámicas como compañeros de universidad y compañeros de vida, que, aunque queramos o no, han estado estrechamente ligadas desde que nos conocimos.

Ahora bien, preguntarme qué quiero escribir me resulta incómodo porque no quiero escribir de esto. No quiero hablar de los chicos a los que conocí, les hice promesas, y me hice promesas que nunca voy a cumplir. No quiero hablar de mi fracaso, porque no quiero reconocer lo mediocre que soy. No quiero hablar del sin sentido que siempre me ha parecido la vida, y ahora más, que hago un trabajo en el que no me hallo. El problema es ese, aún no me hallo, y en la dinámica de lo que pienso que es la vida, que todo tiene un ciclo, un tiempo determinado, un espacio único para ser… yo, voy detrás, siempre atrasada.

Para mí, este trabajo comienza así, detrás de otro, de las ideas de otro, del deseo de otro. Acepto que me tranquilizó creer que alguien más pensaría por mí, pues entre imaginar y crear, prefiero acatar y hacer.

Desde hace años vivo del deseo del otro. Así comenzó mi viaje, tras una llamada telefónica porque una de las chicas del grupo no podía asistir. Necesitaban un reemplazo, alguien con cámara y disposición.

¿Quién más que yo? No existía tiempo, dinero o destino que me hiciera decir que no. A fin de cuentas, yo no quería que fuera sin mí. Acepté por el miedo de quedarme sola, por la angustia de pensar que estaría con alguien más.

Para ser honesta, la idea de estar sola siempre me ha aterrado. Pero cuando pienso en la soledad, puntualmente, me imagino sonriente a media mañana, tomando un café mientras veo las copas de los árboles por alguna ventana. El silencio se interrumpe por el canto de algún pájaro despreocupado y el tiempo pasa sin ninguna prisa. Quizá lo que me aterra es enfrentarme a conocerme realmente. O, tal vez, es la absurda pregunta de si va a volver. El miedo a las promesas falsas, a los anhelados retornos que nunca llegan, a la ausencia.

Así que acepté contenta. En el bolsillo solo tenía las ganancias de los cupcakes que desde hacía unos meses venía vendiendo en la universidad. No era suficiente para costear un viaje, y aunque existía la posibilidad de que me reintegraran el dinero, no lo tenía a la mano, así que Julián me lo prestó. Hizo un presupuesto para los 4 días de viaje, $450.000 para cada uno. Transporte, hospedaje y comidas. Nada de gustos o de lujos, todo muy ajustado. Igual, ¿qué lujo podríamos darnos en el medio de la nada?

Después de clase salimos a recoger sus maletas. Encartados atravesamos la ciudad en una vespa roja que a duras penas tenía espacio para ambos. Llegamos a mi casa, comimos y empaqué lo práctico. Le avisé a mi papá, como quien lleva meses planeando un viaje, con determinación y astucia, y esperamos a que Steve nos diera luz verde para salir al punto de recogida, la panamericana.

A oscuras, sentada en las últimas sillas y arropada con mi cobija por el aire del bus, me recosté en el hombro de Julián y olvidé para dónde íbamos. Fue una noche rápida, las pocas veces que cambié de posición en la silla, miraba de reojo por la ventana y el paisaje cambiaba con tanta furia que mareaba. Dormí la mayoría del tiempo. Por momentos me abrazaba a la cobija y jugaba al tetris con mi cuerpo para acurrucarme junto a Julián, pero por más que un bus emule comodidad, no hay nada como una cama.

Llegamos al amanecer del 11 de agosto del 2022 a Pasto. Era mi segunda vez en el sur y mi primera vez en un rodaje.

Desorientados, bajamos del bus en una de las plataformas del terminal. Steve, que para mí era el director y "dueño" del proyecto, tomó la vocería y se dirigió a una ventanilla de los servicios de transporte. Finalmente consiguió una van que parecía un avión en carretera.

Lo único claro de este primer acercamiento era lo siguiente: graba todo lo que puedas. No cortes rápido y enfoca bien. Premisas ingenuas que para ese momento creía que eran todo lo que contenía al cine.

505 kilómetros después de decirle adiós a mi papá, caí en cuenta de su angustia. "Samaniego es peligroso". Bastó con bajarnos del bus para que el aire se sintiera

enrarecido, pesado. El cuerpo adormecido, los ojos hinchados y las maletas a reventar. ¿Qué sigue en el orden del día?

Caminar, eso define un rodaje. Subir y bajar calles empinadas con equipos y maletas, sin importar el cansancio, el sueño o el hambre.

Steve consiguió el hospedaje. Una habitación para cuatro. Con baño, 3 camas y un televisor para ver material, o en su defecto, películas. No recuerdo que haya visto algo en esa pantalla. Ni siquiera el material.

Ahora, ¿qué sigue después de resolver dónde dormir? La comida.

Restaurante casero, económico y cerca al hotel. No más de $10.000 porque el presupuesto es limitado. ¿En los paseos se limita el presupuesto? Esto es un rodaje, no un paseo. Vamos a hacer un documental.

Pero para mí, ese abismo que debería separar el trabajo del placer no existe. Así que yo estaba ahí por el deseo y he seguido por el mismo, por la devoción a mi relación, la admiración y mi amor por Julián.

Y aunque siempre he creído que el amor es todo, omití miles de preguntas y me embarqué en lo que sería un viaje sin retorno.

Después del primer encuentro con la comunidad en lo que podría llamarse un salón comunal, comenzó a cobrar sentido nuestra presencia en el municipio. Entonces afloraron algunas preguntas en mi cabeza: ¿Qué es una banda sinfónica? ¿Quiénes hacen parte de la banda sinfónica? ¿Qué instrumentos usan? ¿Quién es el profesor? ¿Quiénes son los jóvenes que la componen? ¿En dónde ensayan? Preguntas que ese mismo día, en la tarde, tendrían una respuesta sin siquiera haberlas puesto en palabras.

Objetivo del viaje: Hacer cine. Documentar una banda sinfónica de jóvenes de Nariño. Realidad: Registro audiovisual de casi cuatro días. Sin premisa. Sin hipótesis. Jugar a hacer cine. Ahora bien, ¿cómo se hace cine?

Primeras instrucciones: Grabar lo que te llame la atención. Rostros, manos, instrumentos. Segundas instrucciones: Grabar contexto y entorno. Rostros, manos, instrumentos, espacio. Terceras instrucciones: Componer, poner en situación. Rostros, manos, instrumentos, espacio, visual del grupo o seguimiento de personaje.

Miramos de reojo por la puerta hasta que el primero de nosotros se animó y entró con pasos de gigante. El profesor Omar, hizo la presentación y nos saludamos casi que en coro. Creo que no todos querían vernos, es más, en ese primer momento se sentían sumamente lejanos, extraños, unos objetos sentados en sillas rimax, sin espaldar, con sus instrumentos posados en sus piernas o entre sus manos. Otros con sus caras gachas, quizá fingiendo que leían sus partituras. Y muy pocos entusiasmados por nuestra presencia.

Al entrar a la habitación volví al salón de música de mi infancia en el colegio. En los escombros de mi memoria, aún recuerdo las cuatro paredes con las figuras de notas musicales negras, y uno que otro instrumento atiborrado en una esquina. Los 15 o 20 niños que cursábamos la primaria, reunidos en un círculo escuchando al profesor, distraídos y abstraídos de la realidad. Pero mi salón, mi colegio, mis amigos y mis profesores no tenían ningún parecido a lo que ahora tenía frente a mí.

Debo reconocer que no fueron ellos quienes, en principio, me generaron tanta curiosidad. Era el espacio, tan absurdo, pequeño e inadecuado. El ensayadero, como lo denominamos, era una habitación estrecha que pretendía ser un salón musical. Para

acondicionarlo como tal, lo habían rodeado con tela verde de construcción, y muchos cartones de huevo en su techo, supongo que para aislar el ruido del exterior, pero que aún no eran los suficientes como para no dejar uno que otro hueco al descubierto.

Volviendo a los niños, sus caras se me hicieron parecidas a las de cualquiera en otro rincón perdido del sur del país. No conozco muchos, pero siempre pienso lo mismo, deben verse igual. Rosados por el sol que quema de manera extraña solo sus cachetes.

No eran tan tímidos como me lo advertí. Pensé que pondrían sus manos delante de la cámara o que se enojarían y terminarían en llanto. Pero no, fueron bastante condescendientes con nosotros, cuatro extraños con cámaras y micrófonos.

Ahora bien, ¿cómo grabar en un ensayadero? Por los lados, sin molestar al músico, con movimientos cortos y articulados para no hacer ruido. En cuclillas si están sentados y son pequeños. Accionas el botón de grabar y te mueves.

Viendo por el visor de la cámara, sentí la incomodidad, la molestia y el desdén del que está enfrente de ella. Mis sujetos. Los seguí grabando, había algo de ternura y compasión que no me permitía dejar de verlos. Escuché la sonata repetirse una y otra vez con los mismos errores. Cuando quise prestarle mi completa atención, fue más fuerte el ruido, el bullicio de un pueblo.

Motos, carros, camionetas, rostros, perros, cuyes. Ventas ambulantes, tiendas y licoreras. Carpas rojas, blancas, azules. Hombres, mujeres, jóvenes, niños, bebés. Feria, Samaniego estaba en feria. Nosotros, disimulando la incomodidad. Poco ligeros, inseguros. Mirando a nuestro alrededor como siervos a la espera de ser cazados, con cámaras en mano, y un boom con peluche.

Caliente, mi papá le dijo que Samaniego era caliente, recordé.

Quería dormir hasta tarde, como en casa. Por un momento olvidé que compartía habitación con Angie, Steve, y Julián. Al abrir los ojos volví a lo real. Estaba en Samaniego, y aún quedaban tres días más de "rodaje"; tenemos que cubrir el concurso de Bandas Sinfónicas en la plaza central.

Levantarse no era tan difícil como arreglarse. El agua se sentía congelada, ni siquiera fría. Me acordé de los días que hice Campo Misión en el Putumayo. Las madrugadas eran heladas y bañarse era una totura. Cada gota te hacía re prensar si valía la pena ducharse, o si era mejor hacer el baño del gato con pañitos húmedos. Alitas y motor, fue la clave.

De los siguientes días, lo que más tengo presente son los niños ensayando.

La mañana del desfile decidimos dividirnos y buscar tomas de todo un poco. Como no había algo muy claro, era de nuevo una pesquisa en caliente. Usualmente cuando verdaderamente me comprometo con algo me abstraigo, caigo en trance.

Fue una mañana radiante y bullosa, y el desfile fue todo un evento para los residentes de Samaniego. Si no estaban en las calles acompañando a las bandas, estaban sentados en las puertas de sus casas o en sus balcones.



Fotografía por: Angie Serna.

Caminé con ellos varias cuadras. Saltaba de una acera a la otra, me sumergía entre ellos, me hacía en los costados, corría calles abajo para conseguirlos de frente, hasta que perdí el rastro de los demás. Contrario a lo que normalmente me genera estar sola en un espacio desconocido, no sentí pánico. Sí me desorienté un poco, pero, ¿qué podía hacer en medio de un evento que paraliza a todo el municipio?

No había señal, no reconocía una cara conocida, y tampoco tenía una pista de dónde podría estar Julián, entonces resolví seguir el registro hasta que se acabara la batería de la cámara.

Lo incómodo vino después. Es curioso como cada vez que se escucha una moto dos tiempos, el corazón se exalta, se pone la piel de gallina y lo primero que te viene a la cabeza es que te van a robar. Eso ha hecho la inseguridad de este país; y ya no solo es el sonido de una moto, también es una persona sola, una cara desconocida, un hombre. Nos hemos vuelto expertos en descifrar las intenciones de la gente en la calle, en el transporte y

los espacios públicos; en esconder lo que creamos de valor y en abrazar el bolso con firmeza.

Pero los hombres que rondaban regularmente las principales calles no develaban intenciones de hacernos daño. Ellos deambulaban como celadores. ¿Serían guardianes de la paz? No podría asegurarlo.

Al oscurecer, la feria cobró vida. Podría decir que todo el pueblo salió a las calles. En medio del frío, se escuchaban llantos, risas, gritos. Se veían caras tristes, largas, y otras despojadas de alguna señal emotiva. La noche le sentaba mejor al pueblo, a la gente, como si la luna transformara su identidad.

Por un rato fuimos turistas, nos camuflamos entre los tumultos y caminamos calles arriba recorriendo los puestos callejeros. Pasamos por helados de paila, hervidos, fritos, cerdo asado, pizza, hasta llegar a los juegos de azar. Dos cuadras completas se habían transformado en los casinos del pueblo. La diferencia eran las máquinas, pues en la calle era la misma gente jugando con la gente.

No les gustó nuestra presencia, quizá porque quedaría al descubierto el truco, o porque la gente, en general, era muy quisquillosa con la presencia de la cámara, las cámaras. Los samanieguenses no eran muy dados a ser vistos, fotografiados y menos filmados. Comparten eso con mi abuela, que siempre pone las manos en su cara para no salir en las fotos. Entonces toca recurrir a la meticulosidad y la discreción, a ocultar nuestras intenciones reales y a tomar el riesgo de ser descubiertos en el embuste de estar haciendo una foto al paisaje, a la luna, a las calles, o a las fachadas. Incluso, a nosotros mismos.

Corrimos el riesgo, pero fuimos descubiertos en el intento. A Angie y a Julián les pidieron que dejaran de hacer uso de las cámaras, es más, que debían retirarse del espacio. Nada gentil. Me sentí incómoda de incomodar. Y pensé en lo que podría hacer una persona con su realidad alterada al ver que la están grabando. Me atemorizó sentir que alguno podría, en algún momento, estar en riesgo. Pero la presencia de Julián en mi vida siempre me trae a la tierra, a los instantes reales, y me ayuda a alivianar mis cargas, mis miedos. Así que me sentí segura.

Volvimos a caminar; esta vez en dirección a la plaza. Continuamos con el registro audiovisual y ya al final de la noche, tomamos unos cuantos minutos para apreciar las dinámicas del sitio. Grupos de jóvenes y adultos "parchando" en la plaza, tomando hasta perder todo autocontrol pero dispuestos a disfrutar en paz de la música, la comida y la compañía.

Regresamos al hotel a la espera del siguiente día, cansados por el trajín, el corre corre, y las emociones encontradas, que transitaban entre el gusto y el susto, pero con un deseo desde las entrañas de ver con la cámara.

Llegó el día del concurso. Hicieron una mención especial a los jóvenes de la Universidad del Valle que estaban cubriendo el evento. Nombraron a todos, Angie Serna, Steve León, Julián Torres y Sofía García. Fue un baldado de agua fría. No existía ningún registro de que yo estuviera ahí. De que Juliana Molina fuera parte del grupo de estudiantes que se había tomado la molestia de viajar por el registro de un otro, sin pensarlo dos veces, sin saber de qué iba. Sin embargo, no existir en Samaniego, me permitía jugar al ensayo y error. Y verme en error. Me hacía libre de pretensiones o de la necesidad de satisfacer a alguien. Estar y a la vez no. Ser sombra. Ser pequeña.

En la noche, me sentía exhausta. Cansada física y emocionalmente. Quería sumergirme en la cama y hacerme una con ella. Esperaba con ansias el momento de poder desconectarme de todo y de todos. Y es que, cuando comienza un malestar físico a asomarse, mi cabeza también sufre. Me descompongo. Algo de la noche anterior nos tenía, a Julián y a mí, con un malestar estomacal que no daba tregua. La noche fue intranquila. Quise ser chiquita y que mamá llegara con sus manos mágicas a sobarme la frente, cobijarme y hacerme sentir que todo estaría bien. Y entre las respiraciones hondas y el ruido del festejo, las punzadas cedieron y pude conciliar el sueño. Pude descansar bajo la promesa de retornar a casa.

Viajamos en el último bus de la tarde hacia Pasto. Llegamos con el tiempo justo, así que nos tocaron puestos separados, regados por todo el bus. Le escribí a mi mamá que ya estaba de vuelta, y le pedí que me esperara en la panamericana, al norte de Popayán. Le mandé la ubicación en tiempo real y me desentendí.

En el bus de Pasto hacia Cali, vino a mi mente algo que escuché: “En el hotel había gente con botas”. Solo al llegar, busqué en Google: “Masacre de Samaniego”. El 15 de agosto de 2020, fueron masacrados 8 jóvenes por hombres vinculados con el ELN. Busqué de nuevo y el prontuario fue el siguiente: Conflicto armado, violencia, desplazamientos, crisis humanitaria.

¿Acaso el amor me había hecho ciega para aceptar ir a un territorio en guerra?

En los meses siguientes no supe nada de Samaniego. Mi acercamiento al cine quedó en las horas de grabación guardadas en una SD con copia en un disco duro. Solo al volver a la escuela, escuché de nuevo sobre La Banda Juvenil de Nariño.

Comprometido con la academia, Steve, quien era el tercer realizador y el primer interesado en La Banda Juvenil Nariño y el movimiento bandístico del país, había continuado su investigación.

Nuevamente pensé en ellos. Mis sujetos. Había ignorado su existencia desde que volvimos de su territorio. Olvidé que alguna vez los había visto a través del lente.

Fue así como por primera vez escuché que mi trabajo no era mediocre. Tenía cosas por mejorar, pero era digno, tenía, indudablemente, una mirada marcada. Me convencí entonces de hacer parte de un documental. Pero ¿qué es un documental? Y ¿qué tipo de documental queríamos hacer?

Documental observacional, cine verité. Fiel copia de la realidad. Sonido directo. Mosca en la pared. Objetividad. Pero eso suscitaba un problema con respecto al poder de la cámara, la subjetividad y el realizador. ¿Cómo mostrar lo factual cuando intervenimos en el contexto de los sujetos? Los acomodamos. Los encuadramos. Escogemos cómo verlos.

El cine no es una mera representación de lo real. No se puede ser tan tibio respecto a todo, tan neutral, tan objetivo. Si algo sé de nosotros, es que no solo queremos mostrar. Hay una necesidad casi que vital por crear, cuestionar y reflexionar. Generar conocimiento.

Aún así nos embarcamos en este experimento visual, con el deseo de romper los límites, de hacer jugando, mientras se aprende. De volver a ser niños.

Ser los ganadores del concurso de Bandas sinfónicas, los clasificaba para concursar en Paipa. Como feligreses, los seguimos en su competencia por el triunfo. Esta vez con un grupo consolidado de 8 cámaras, 2 sonidos y un profesor. Por una semana estuvimos grabando el paso de todo y a la vez nada. El sinsentido de la vida.

La sorpresa me la llevé yo, al entender que mis sujetos eran más que eso. Verlos a través de mi lente, me hizo, genuinamente, comprenderlos. Comencé a sentir su miedo, su tristeza, su aburrimiento. Me interesé por escuchar de sus vidas, sus angustias, sus alegrías, sus anhelos.

Es increíble como un objeto le da sentido a un sujeto. La cámara me dio sentido y le dio sentido a todos los pequeños que me permitieron verlos. Con respecto a esto, Rouch dice que "la cámara impacta, es un agente catalizador y revelador de la verdad interior". No podría estar más de acuerdo.

Desde la ida comenzaron a aflorar los problemas. Por un lado reunir a tanta gente suponía un viaje lleno de imposibilidades y posibilidades a la vez. Una dificultad para dominar y homogenizar las miradas. También, un gasto económico considerable.

El primer bus, de Cali a Bogotá, lo tomamos unos cuantos. Otros, se fueron en el carro de un compañero que se prestó para posibilitar el rodaje. Muchos compartimos el mismo rol de cámara (Rafael Rodríguez, Juan Pablo Laguna, Angie Serna, Angie Hurtado, Camila Trejos, Helen Fraga, Julián Torres), dos compartieron el sonido (Steve León, Valeria López), y los otros dos asumieron la producción (Valentina Valencia y Camilo Orjuela).

Doce estudiantes, un profesor. Una experiencia inigualable, irrepetible.

Como la idea estaba ligada al documental observacional que propone Nichols, nos confiamos de esa capacidad de la realidad de hablar por sí misma. Y, de la mano con la idea que partía de las preguntas sobre nuestra intervención, aceptamos nuestra participación y los alcances de nuestra intervención.

De nuevo nos dividimos. El destino final era Paipa. Unos se fueron directo en un bus hacia el municipio, mientras los otros nos dividimos en el bus de los niños y el carro. A mí me tocó en el bus, y fue una obligación, no un deseo. Francamente, me aborreció la idea. ¿Por qué hacer un seguimiento en un bus? ¿Qué podría ser relevante en un viaje? ¿Cómo hacer tomas en movimiento? ¿Cómo no estorbar e importunar?

Mientras íbamos en ruta no pude apreciar lo que luego serían hallazgos gratificantes. Juanito, el combo de las chiquitas, Daniella, Sofía, Alison, todos dejaron ver algo, una impronta sumamente singular, bella.

A esos días de rodaje los catalogo como: caos. Estar en caos, convivir con el caos, ahogarse en el caos, recorrer el caos, y transmutar el caos.

Aun así, a los pocos días, ya no tuvo sentido seguir. Como de costumbre, había perdido el interés y el deseo. Las grabaciones eran extenuantes y mi objetivo inicial, hacer cine por amor y con el amor, ya no significaba gran cosa para mí. Ahora, solo quería dormir y volver a casa.

Acepté trabajar en el proyecto porque me ilusionaba mi capacidad de hacer algo bien. Acepté convencida de que sería fácil. Pero no lo fue. Al volver de Paipa, lo que se vino fue cuesta arriba.

Horas y más horas de video y sonido. Grabaciones que no tenían fin. Y tampoco tenían un inicio. El juego de hacer cine se salió de control, y ahora nos enfrentábamos a una pantalla de 15 pulgadas con decenas de archivos.

Resolvimos que cada uno debía hacer una copia de todo el material. Los primeros en hacerlo fueron Steve y Julián. El compromiso para los días siguientes era revisar las

grabaciones, hacer anotaciones y comenzar a realizar un pietaje. Clasificar, interpretar y desechar. Así que compré un disco duro para hacer la copia del material y verlo en vacaciones. No lo vi. Volví de vacaciones y prometí ver el material. De nuevo, no lo vi.

En medio de esos meses por fuera del campus, mientras mis dos compañeros seguían ahondando en lo que podría resultar de las experiencias con la banda, yo me desentendí por completo. Creo que era mi manera de huirle al otro, a los otros. De sabotearme inconscientemente, de volver a la nada. Es la tendencia que siempre he tenido, con la que aún convivo.

Como esos meses estuve en la casa de mis abuelos, porque resulta que no soy de aquí ni de allá; solo me implanto donde me toque y ahí me fuerzo a ser, me acostumbré a la compañía diaria de su presencia. Sus voces, sus particularidades, sus rutinas matutinas, su compañía vaporosa. Hacía muchos años que había limitado mis estadías a 15 días máximo. Así que dejé que se me inflara el corazón dejándome amar y ser, en el único lugar donde todavía soy la niña. Volví a la matriz, de donde migrar se hace increíblemente difícil, donde ser pequeño es un privilegio.

El día que tuve que empacar para volver a Cali, lloré como debí hacerlo a los 16 años, el día que por primera vez recogí mis cosas, las guardé y me subí en el carro sin mirar atrás.

Comenzamos el semestre y aún no asumía la idea ni la participación en el proyecto. Unos días escuchaba atenta y otros, simplemente, las voces iban de entrada por salida. Me pregunté de nuevo qué quería hacer con mi vida, qué estaba esperando para tomar acción,

qué necesitaba para sentirme a gusto. Pero nada de eso tenía una respuesta relacionada con Samaniego, la música o los niños.

Quería abandonarlo todo, huir. Sentía el peso de lo que promete ser, del ideal de otros, de la mirada expectante de compañeros y profesores, y me sentía sumamente frustrada. Había dejado una carrera porque me encontraba viviendo bajo el sueño y las expectativas de alguien más. Y ahora, en el lugar que deliberadamente escogí, la carrera que decidí transitar, se había convertido en una demostración de capacidades bajo el imaginario de otro. Quería hacer cámara, pero quería hacerlo como la primera vez en Samaniego. Sin presiones, ni conceptos, de manera orgánica. Quería ver con el lente, quería estar detrás, quería estar y a la vez obviarme. Quería poder, el poder del que ve, el poder del que graba, el poder del que elige en silencio. Pero no quería responsabilidades, aún no me sentía lista.

A mitad de semestre nos pusimos tareas para continuar con el proyecto. No las hice. Me cuestionaron mi participación en el documental, y aún así, no hice nada.

Ahora que lo pienso, las razones por las que seguí en el proyecto no eran suficientes para hacer un documental. Mucho menos para hacer un audiovisual con pretensiones tan altas como en un principio las teníamos. Además, el hallazgo de mi mirada en la cámara no era nada sin rigurosidad y constancia. Fui fugaz.

Cliché y tonto, seguí por amor. Lo sé porque no me gusta el montaje, no hago bien los cortes, no logro sincronizar el sonido, no hago síntesis y mucho menos formo secuencias narrativas. Solo sé lo práctico y lo que cualquiera podría intuir de las herramientas de Premier. Sé usarlo porque toca, no por gusto. También, me cuesta hacer

investigación, dedicarme horas a buscar, leer y escribir sobre un mismo tema. No suelo reflexionar sobre teoría, conceptos o hipótesis. No me conecto con algo que no tenga un factor emocional. Por eso me ha costado tanto este trabajo, porque en un comienzo se concibió meramente académico, o bueno, para mí no existía una conexión más que esa. Entregar por entregar.

Invadida de negativas, continué a regañadientes porque no quería dejar algo a medio camino. Quizá ni siquiera estábamos a medio camino, pero la motivación volvía cada que convergíamos en perspectivas y formas. Qué y cómo hacerlo.

La cultura violenta, el narcotráfico, el conflicto y la tradición musical cobraron sentido al volver de Paipa. Ese esbozo de vínculo que formamos con ellos, me dejó entrever algunas de las problemáticas que no habíamos considerado parte del panorama. O bueno, puntualmente, yo no había considerado. Como a veces me situaba tan horizontal, tan cercana, me hacía una idea de lo que eran sus vivencias, y como otras veces era tan difusa, lejana, me desdibujaba y me perdía en el mundo de los sueños, las ideas y los caprichos. Eso sí, estoy segura que nunca pretendí asumir un rol delante de ellos, es más, siempre pensé que eso me imposibilitaba por completo, y que si pretendiendo fluir, me alejaba, seguramente si me situaba como realizadora, cineasta, visionaria, etc, me habría apartado una brecha mucho más grande de la que ya existía.

Con la mente un poco más fría, comenzaron pues las investigaciones para poder conocer y situarnos de alguna manera en este ejercicio tan caótico de documentar. Me resultó impactante lo que se encontraba sobre el territorio. Décadas de violencia armada, desplazamientos, atentados, disputas por el poder, asesinatos. Sangre y muerte. Un territorio condenado al olvido del Estado, a las ruinas.

¿Cómo puede coexistir en ese espacio un niño? ¿Cómo puede florecer un jóven en medio de tanta penumbra y dolor? ¿Qué les depara el futuro?

Si yo, una mujer "citadina", oriunda de Popayán, una ciudad que medianamente está en vías de progreso, me sentía limitada, presa de una vida con posibilidades muy acotadas. ¿Cómo se sentían los niños en medio de las montañas?

Entonces, emergieron otras preguntas igual de importantes: ¿Qué significaba la música para ellos? ¿Qué constituía? ¿Qué posibilidades les brindaba? Y en torno a la música, también me pregunté: ¿Qué tiene de especial una banda? ¿Cómo es ser parte de una banda? ¿Cómo escoger un instrumento? ¿Cómo es el proceso de aprendizaje musical? ¿Qué les hace sentir la música?

Fueron preguntas que nunca encontraron una respuesta directa de alguno, pues nunca fueron suscitadas. Eran más una búsqueda personal por encontrarle rumbo a la investigación, pero también para darle un sentido al imaginario que me creaba día a día de ellos, en la lejanía, en la revisión de las grabaciones y en las lecturas de otros proyectos.

En las conversaciones con Julián, encontraba más y más interrogantes. Ideas que él susurraba y que hacían eco en mi memoria. Puntualmente hubo una charla, en la que pedí tener el mismo poder y las mismas responsabilidades, de manera casi que natural, como si quisiera dominar el mundo y me sintiera muy apropiada del proyecto. Me metí a la boca del lobo. De ahí se hizo realidad *"Ecos del sur"*, la primera idea.

Para crear había que interpretar y relacionar. Teníamos que observar el material, completo, y dejar que este nos hablara, nos diera pistas, ideas, momentos, situaciones.

Para ello debíamos organizarlo, sincronizarlo, tratarlo con cariño y respeto. Ser amables con lo que habíamos hecho, abrir el corazón, los ojos y los oídos para advertir lo escondido en el sin sentido, en lo cotidiano.

Debí hacer la tarea con calma y rigurosidad. Debí, debí, debí. Pero hasta el último momento me rehusé a ese enfrentamiento con lo real. Cuando lo hice encontré varios vacíos. Era explícita la ausencia, pero cómo saberlo si no dejábamos de mediarnos por la cámara. Dialogamos poco. Debimos habernos adentrado en su ser escuchándolos, no grabándolos sin parar mientras ensayaban notas una y otra vez. Me hallé perpleja dentro del mundo de horas en las que no había nada. Grabaciones y más grabaciones. Videos cortos, largos, lentos, rápidos, sin sonido, con el sonido estallado, y el sonido sincrónico contado con los dedos. Había miradas perdidas y otras muy particulares. Imágenes limpias, sucias. Contrastes altos, luces estalladas. Diferencia de blancos, de tonalidades y texturas. Diferentes calidades.

¿Pero qué estaba esperando? ¿Qué me hacía creer que la película estaba ahí? ¿Qué me afirmaba que iba a encontrar un relato? ¿Por qué creí que ya estaba hecho el documental? De nuevo, si había sido un caos, ¿qué me hacía creer que iba encontrar lo contrario? Me sentí diminuta, insignificante, ridícula. Quizá por eso no quería enfrentarme al material. Quizá me espanta el caos, el enredo, el desorden.

Ahora bien, ¿cómo darle sentido a eso?

Después de pensarlo y repensarlo, de escribir y desechar, construimos una idea. Concebida desde el caos, que finalmente reveló la diversidad, la multiplicidad de relatos, cosmovisiones y realidades. La propuesta fue la siguiente: Exponer lo heterogéneo de la cotidianidad de la Banda Juvenil en medio del tránsito por la música,

la primavera, los excesos del afuera, la crueldad y la vulnerabilidad del ser.

"*Ecos del Sur"* fue concebido como un documental que pretendía retratar a los miembros de la Banda Juvenil Nariño, del municipio de Samaniego. Su objetivo principal era ofrecer una mirada a la diversidad en la cotidianidad de la banda, explorando su tránsito por la música, la primavera, las influencias externas, la crueldad y la vulnerabilidad del ser. La cámara buscaba a los integrantes en su transición de la adolescencia a la vida adulta, observando sus relaciones interpersonales y estableciendo conexiones entre la educación musical, el territorio y las violencias que los atraviesan. También se planteó reflexionar sobre el arte como un mediador entre el individuo y su realidad.

El proyecto se centró en la Banda Juvenil Nariño como un espacio de crecimiento personal y reconocimiento colectivo en medio de un territorio afectado por diversas violencias. Los temas principales incluyeron la juventud en crisis, la educación musical y su relación con el territorio, destacando la importancia de la banda como refugio y espacio seguro para sus integrantes.

En 2022, 32 niños y adolescentes de la Banda Sinfónica Nariño viajaron al Concurso Nacional de Bandas Musicales en Paipa, Boyacá. Este viaje, que para muchos representó su primera experiencia fuera del territorio, les permitió conocer otras regiones de Colombia. A nivel emocional, el evento generó angustias y reflexiones: para los más jóvenes, significó la novedad del cambio; para los mayores, marcó el fin de una etapa y el inicio de las incertidumbres propias de la juventud. Este retorno al territorio, para algunos, fue percibido como una condena ante la falta de oportunidades. El documental buscaba explorar preguntas como: ¿Se convirtió la música en un refugio? ¿Refuerza la experiencia

bandística los lazos con el territorio? ¿Es un reflejo de la juventud rural en Colombia?

El proyecto pretendía visibilizar una realidad poco abordada cinematográficamente: el rol del movimiento de bandas sinfónicas como espacio formativo en comunidades rurales marcadas por el abandono estatal. Desde una perspectiva audiovisual, se planteó como un documento que atestiguara el impacto de la educación musical en contextos sociales vulnerables y su capacidad para generar expectativas de vida más positivas. Además, se enfatizó en la dimensión afectiva de las experiencias de los miembros de la banda, contrastando su fragilidad y resiliencia frente a su entorno adverso.

El documental estaba dirigido tanto a comunidades rurales y bandísticas interesadas en verse reflejadas en su realidad como a un público citadino crítico, dispuesto a explorar visiones alternativas sobre la ruralidad en Colombia.

En cuanto al tratamiento, *Ecos del Sur* buscaba un enfoque híbrido, combinando modalidades de representación documental como la expositiva (poética), observacional, interactiva y cinéma vérité. Inspirado por referentes como Eduardo Coutinho, Jean Rouch y León Siminiani, priorizando una narrativa cuasilógica basada en la relación de la parte por el todo.

Se planteó construir la narración a partir de entrevistas y puestas en situación con los integrantes de la banda, acompañadas por una cámara en mano que capturara su cotidianidad desde una perspectiva cercana y respetuosa. La voz en off debía asumir un tono poético, reflexionando sobre el espacio y las imágenes, mientras que en el montaje se optó por una estructura no cronológica que mezclara flashbacks, archivos y animaciones, logrando un retrato colectivo en mosaico.

El sonido se planteó como en un elemento clave, con una musicalización natural basada en los registros realizados en Samaniego y Paipa, complementada por paisajes sonoros del entorno.

Sin embargo, aún con una idea clara, faltaba mucho. Necesitábamos tiempo y disposición. Yo necesitaba determinación y perrenque, pues aún caminaba por los linderos, a gatas, como esperando a que todo cayera en mis manos por obra y gracia del espíritu santo. Me sentía consumida por algo que apenas estaba cogiendo forma. Me angustiaba pensar en que debíamos quedarnos uno o dos meses en Samaniego para poder culminar satisfactoriamente cada objetivo. Me cuestionaba como en una plegaria sin respuesta: ¿Por qué volver? ¿Por qué seguir? ¿Por qué tomar este camino? ¿Será más fácil renunciar, tirar la toalla y no volver a mirar atrás?

Viendo las imposibilidades que representaba la lejanía espacial entre Cali y Samaniego, y con una idea tan pretenciosa sobre el documental, había que asegurar y sostener en el tiempo los vínculos con la comunidad. También había que pensarse hasta dónde era prudente nuestra participación e intromisión. Sobre todo la mía, la de la cámara. Qué ver y qué dejar de ver. ¿Hasta dónde llegaba mi ética? Como equipo, ¿cuál era nuestro límite? Y finalmente, ¿compartíamos los mismos principios y valores, las mismas nociones sobre la ética?

Otra pregunta resonaba mucho por aquellos días: ¿Cómo no caer en el fetichismo etnográfico, en la expropiación de vivencias, en la exotización de la comunidad?

La respuesta a este interrogante se resolvió con lo que fomenta el cine comunitario: tejer una relación horizontal con la comunidad y ser el medio para sus relatos, no el fin. Cocrear. En eso se traduce puntualmente.

Por lo tanto, propusimos una experiencia comunitaria basada en el intercambio de saberes, alineada con los principios del cine comunitario, que buscaba la participación activa de las comunidades en la construcción de sus narrativas. Inspirados en el texto *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*, pretendíamos no solo documentar la realidad de la Banda Juvenil Nariño, sino también co-crear junto a sus miembros.

Se plantearon, pues, una semana de jornadas pedagógicas en temas audiovisuales como sonido, fotografía y escritura, con el objetivo de "educar" a los jóvenes y transformarlos en narradores de sus propias historias. Esto rompió con la idea de ser observadores pasivos ("mosca en la pared") para convertirnos en mediadores entre el mundo y su realidad.

No se hizo realidad. Quedó en ideas, charlas, escritas sobre papel, en mensajes y en los borradores de notas. Sentí alivio. ¿Cómo educar cuando eres aprendiz? ¿Cómo ser maestro? Además, ¿de dónde saldrían los recursos?

Dado el desafío de la distancia geográfica y cultural, el equipo buscó estrategias tecnológicas para mantener una comunicación constante, implementando la idea de formular una especie de "diarios sonoros" semanales. Estos pretendían funcionar como un espacio para compartir emociones, expectativas y experiencias, promoviendo el intercambio entre nosotros (los realizadores) y los jóvenes de la banda.

Hicimos los primeros diarios, unos pilotos; pero nunca los enviamos. La idea no me era tan distante, es más, me parecía cautivadora. De algún modo la presencia física me resultaba más intimidante, y estar mediados por una "nota de voz", para mí, representaba serenidad. Una relación entre hablante y oyente íntima, sincera. De algún modo, rápida e intrépida. Era todo lo que en persona me cuesta ser.

A inicios de 2023, el cierre de la vía Panamericana, provocado por deslizamientos de tierra en Nariño y Cauca, generó una crisis de movilidad y abastecimiento en la región. La reparación de la carretera se estimó en varios meses, lo que coincidió con los planes de viaje del equipo, retrasando su desplazamiento por un tiempo considerable.

Crear un vínculo y hacer que perdurara en el tiempo, se tornó en otro de los muchos fracasos que ya llevábamos encima. Otro de ellos siempre ha sido mi participación "activa". Decir que trabajé, en el sentido formal de la palabra, sería una mentira. Formé parte de muchas ideas, aporté a algunas y deseché otras. Pero al final, después de la tormenta de posibilidades, una idea germinó.

Dejé de verlos como un documento, un prerrequisito para graduarme, un trabajo más. Esta vez no necesité la cámara para darles sentido. Ellos adquirieron un sentido después de ser el centro de muchos de nuestros encuentros y desencuentros. Adquirieron una voz importante en los dos años que hemos tratado de retratarlos fieles a la realidad. Adquirieron protagonismo cuando pensamos en ellos como pensamos en nosotros, como seres sintientes, como jóvenes que hacen parte de un contexto que no permite que florezcan, que no les da opciones seguras, ni los libera de una vida en pueblo azotado por la violencia. Seres que solo viven de proyectarse, de anhelar un futuro. Seres, como nosotros.

Le temo a la mediocridad más que a cualquier cosa en el mundo. He vivido con el fantasma de la ausencia de un papá mediocre, de parecerme a él más de lo que quisiera admitir. Me aterra quedarme en la nada, y aún así, festejo en la nada. Me asusta sentir que soy una impostora y que, por el contrario de lo que los demás podrían llegar a pensar de mí, soy un fracaso rotundo.

Seguramente esta no es la película que prometimos una y otra vez convencidos del prospecto de realizadores que no somos. Cambiamos la película, pero no abandonamos el compromiso de vernos.



Fotografía por: Juliana Molina.

El 22 de agosto de este año, fue una de las últimas reuniones virtuales que tuvimos Julián y yo. La idea era mostrar nuestros avances y sentarnos a terminar la escaleta. Después de echarle una ojeada al documento, una diferencia sobre la estructura, ya planteada, me puso colérica.

Julián: Mirá, ahí tenemos en el punto 6 que supuestamente vamos a volver, como una forma de redención de los errores que hemos hecho. Yo no sé si vos querés volver, y yo siempre te he preguntado si realmente te interesa o seguís con esa idea de simplemente hacer para salir de esto. Porque, entonces, lo que tenemos que hacer realmente, es pensar cómo va acabar este documental.

Juliana: Yo siempre he tenido muy claro que no voy a volver. Eso, y que esto es lo último que hacemos juntos. El final puede ser, como es evidente, que así como el ejercicio de clase termina, nosotros también. A veces no existe eso de perder es ganar. A veces perder es eso, perder; porque lo que comienza mal, termina mal.

En medio del proceso hemos dado tantas vueltas como la espiral. Hemos tenido encuentros y desencuentros que nos han llevado a repensar el propósito de la película. Unas cuantas veces he cedido al pensamiento de que el cine va a romper nuestras raíces… pero estamos plantados como las ceibas, aferrados al suelo, a nosotros.

Hoy, a puertas de entregar la versión final de lo que ha sido, uno de los retos más engorrosos de, quizá, toda mi vida, me acojo más a lo contrario: A veces perder, es ganar. En esa condición ambigua y dual que me caracteriza, hoy estoy segura de que, en esta oportunidad, he resignificado mi fracaso.

Julián

Este viaje empezó con una simple invitación. Steve, un compañero que había "aterrizado" hace poco en la universidad, y con el cuál había congeniado, apareció un día cualquiera hablando acerca de Samaniego y del concurso de bandas, de cómo podríamos conseguir una carta de invitación de la Alcaldía local para financiar el viaje, de manera

modesta, pero, al fin y al cabo, de gracia. No mentiré, sonaba un poco como un paseo y la idea de viajar a documentar una región remota de mi país se me antojaba pintoresca, excéntrica.

A decir verdad, no recuerdo mucho más del inicio de este. Lo que sí recuerdo con claridad es que en aquel momento, el oficio del cine era para mí un universo vagamente explorado. Llevaba años siendo cinéfilo, hablando de cine, leyendo de cine y opinando de cine, pero hasta ese momento había tenido pocos acercamientos con las dinámicas del "rodaje". El acto de "rodar" entonces, era todavía para mí un misterio. Pensaba en toda la dinámica con cierta religiosidad, como si quienes estábamos interesados en hacer películas perteneciéramos a alguna especie de culto. Me ilusionaba de manera tremenda, pero creo que no me lo tomaba con demasiada seriedad, y creo que ese fue mi primer error.

Diez de agosto de 2022. Viajamos toda la noche. El viaje fue como cualquier otro. Nos montamos al bus, nos dormimos, nos despertamos en Pasto. Abordamos una buseta a Samaniego, nos dormimos nuevamente y despertamos, finalmente, en Samaniego, después de alrededor de 15 horas en un bus. Como buenos novatos, en lugar de buscar un hotel, bañarnos y desayunar, decidimos ir a conocer a la banda, pues justamente se encontraba ensayando. Entramos con las cámaras en las manos resistiendo la tentación de apuntar hacia el frente y registrar ese momento irrepetible. Después de algunas palabras de presentación me dejé de vacilaciones y prendí la cámara por fin, solo para descubrir unos minutos más tarde que no había grabado audio. Los miembros de la banda nos miraban con extrañamiento, no solamente éramos extraños irrumpiendo en su ensayo y en su salón, sino que también les apuntábamos filosas cámaras, además seguramente estábamos sucios y nos veíamos agotados.



Fotografía por: Julián Torres

Afortunadamente para nosotros, ese primer encuentro no duró mucho. Entonces nos dimos a la tarea de conseguir un hotel, porque por supuesto no habíamos buscado nada con antelación. Deambulamos cargados de equipaje por los alrededores del parque central hasta que finalmente dimos con un hospedaje que se acomodaba a nuestro presupuesto, que, por supuesto, también habíamos hecho mal, porque los precios en el pueblo estaban inflados por la llegada de turistas y bandas de otros municipios. Tal era el caso que, muchas de las bandas que venían a concursar se hospedaban en carpas dentro de los colegios del municipio.

Aquel primer día se fue entre explorar el pueblo y grabar nuevamente a los miembros de la banda. Al día siguiente nos levantamos temprano para conocer las

dinámicas matutinas del fenómeno bandístico. Los colegios rebosaban de vida, pues sus pasillos y patios vibraban al ritmo distorsionado de múltiples melodías chocando en todas las direcciones. Hacia el final de la mañana volvimos al salón de ensayos de la banda de Samaniego a filmar; el principal problema era que no sabíamos muy bien lo que pretendíamos que. Grabamos y grabábamos: rostros, instrumentos, manos, instrucciones, planos generales, detalles, pero lo hacíamos sin una intención clara.



Fotografía por: Angie Serna

Desde aquella tarde empecé a sentir la presencia de sujetos en moto que nos vigilaban; recuerdo que el fenómeno encendió poderosamente mis alarmas porque las motos que escoltaban nuestro andar eran todas del mismo modelo, un modelo que, además, era poco común por fuera de Samaniego. En la noche, salimos a explorar nuevamente; la atmósfera era de feria y jolgorio. Las calles se encontraban abarrotadas de puestos de

comida, bebida y juegos de azar. Al intentar grabar unas maquinitas tragamonedas recibimos nuestra primera negativa pues el encargado estas se negó violentamente a que siquiera nos acercáramos con nuestras cámaras a sus maquinitas. Para no perder el ánimo y hacer honra a la idea de que estábamos de paseo, me di a la tarea de probar cuanto platillo me llamara la atención. Más tarde me arrepentiría de ello.

Regresamos al hotel sin grandes novedades; al llegar nos encontramos a la dueña en la recepción; quien después de un intercambio de información corto a través del cuál le contamos, básicamente, que estábamos en Samaniego por que pretendíamos rodar un documental, ella nos confesó —como pensado que quizás podríamos ayudarla— que estaba pasando por un mal momento, pues su esposo llevaba tres meses secuestrado y no sabía nada de él desde entonces; ni siquiera sabía cuál de todos los grupos que operan en la región había sido el responsable. Si soy honesto no recuerdo los pormenores del asunto, lo que sí recuerdo es que el relato de esa mujer nos helo la sangre pues desde que llegamos habíamos hecho caso omiso a las señales de peligro que percibimos del entorno. Ahora ya sabíamos que debíamos tener más cuidado con lo que decíamos, no desviar la mirada más allá del evento musical y no alejarnos del centro del pueblo, pues mientras más nos distanciamos de la tarima principal, las luces y la música, más lúgubre se volvía la atmósfera.

Al día siguiente se presentaba la banda de Samaniego así que desde muy temprano nos organizamos para poder capturar distintos ángulos. El día transcurrió con normalidad. En medio de nuestra búsqueda resultamos ingresando a la capilla principal del pueblo, solo para encontrarnos con algo que encendería nuestra paranoia. Al interior del templo, una

enorme pared se alzaba con decenas de oraciones y peticiones por los desaparecidos y secuestrados.

Más tarde, era la hora del desfile, así que nos dirigimos al lugar donde comenzaba todo. Para capturar el evento, decidimos dividirnos, uno estaría al frente del desfile, otro en el medio, otro atrás y el sonido en algún lugar del medio. Lo que en ese momento pensamos era una gran estrategia no era más que otra muestra de nuestra vasta inexperiencia ¿Qué sentido tenía capturar la cabeza, el cuerpo y la cola de un desfile? Hasta el día de hoy no tengo una respuesta, pero así lo hicimos.

Todo transcurría con normalidad hasta que, en medio del barullo, el encuentro con nuestros guardas motorizados rompió mi tranquilidad. Su presencia me hizo pensar en Juliana; estaba sola, con una cámara en la mano y en medio de una muchedumbre alcoholizada. Era el escenario perfecto para una desaparición o algo peor. En ese momento, mi imaginación despegó: me asaltaban imágenes de todos los posibles escenarios, pensaba en todas aquellas mujeres desaparecidas, violadas y asesinadas, pensaba en como yo, de manera irresponsable, la había arrastrado a este viaje, en cómo sería mi culpa si a ella le pasaba algo. Sin pensarlo mucho rompí mi formación y salí a buscarla en medio de la muchedumbre; yo estaba a la cabeza, por lo que simplemente me dispuse a recorrer el desfile hasta el final, pero no la encontré, ante su ausencia me pegue al teléfono, le marque, al menos, unas 20 veces antes de rendirme. Traté de tranquilizarme. Nadie escucharía un celular en medio de esa bulla. Además, en el “Guayco” la señal de celular era mala (así le llamaban a Samaniego, pues al encontrarse encerrado entre montañas, estaba como en un agujero). Debí recorrer el desfile unas dos veces más, de principio a fin, antes de,

finalmente, encontrar a Juliana. Por supuesto que estaba perfecta, me recibió con una sonrisa y le causó gracia mi preocupación.

Tratando de evitar pensar en mi pequeño episodio de paranoia continuamos con la tarea de filmar la presentación de la banda. No tengo un oído tan adiestrado cómo para poder emitir un juicio informado, pero puedo afirmar con certeza que si era sorprendente como aquel grupo variopinto se integraba en una sola melodía. La noche llegó pronto, junto con la noticia de que la banda juvenil de Samaniego había ganado en la categoría juvenil: Se habían ganado un pasaje al certamen nacional, en Paipa.



Fotografía por: Julián Torres.

Poco después de que terminaran las celebraciones de los integrantes de la banda, tanto a Juliana como a mí nos atacó un malestar estomacal que nos envió directamente a la

habitación del hotel. Escuchábamos el jolgorio a lo lejos, la pólvora, y las paredes de la habitación retumbaban mientras nosotros nos retorcíamos de dolor.

Al día siguiente decidimos anticipar el regreso a casa. Hacia el mediodía tomamos una buseta rumbo a Pasto. Nuestro compañero Steve decidió quedarse, tenía otros planes. Por otro lado, la otra compañera, Angie, compartió nuestra sensación de alivio al alejarnos de Samaniego; nos confesó que también se había sentido asfixiada desde el momento que llegamos.

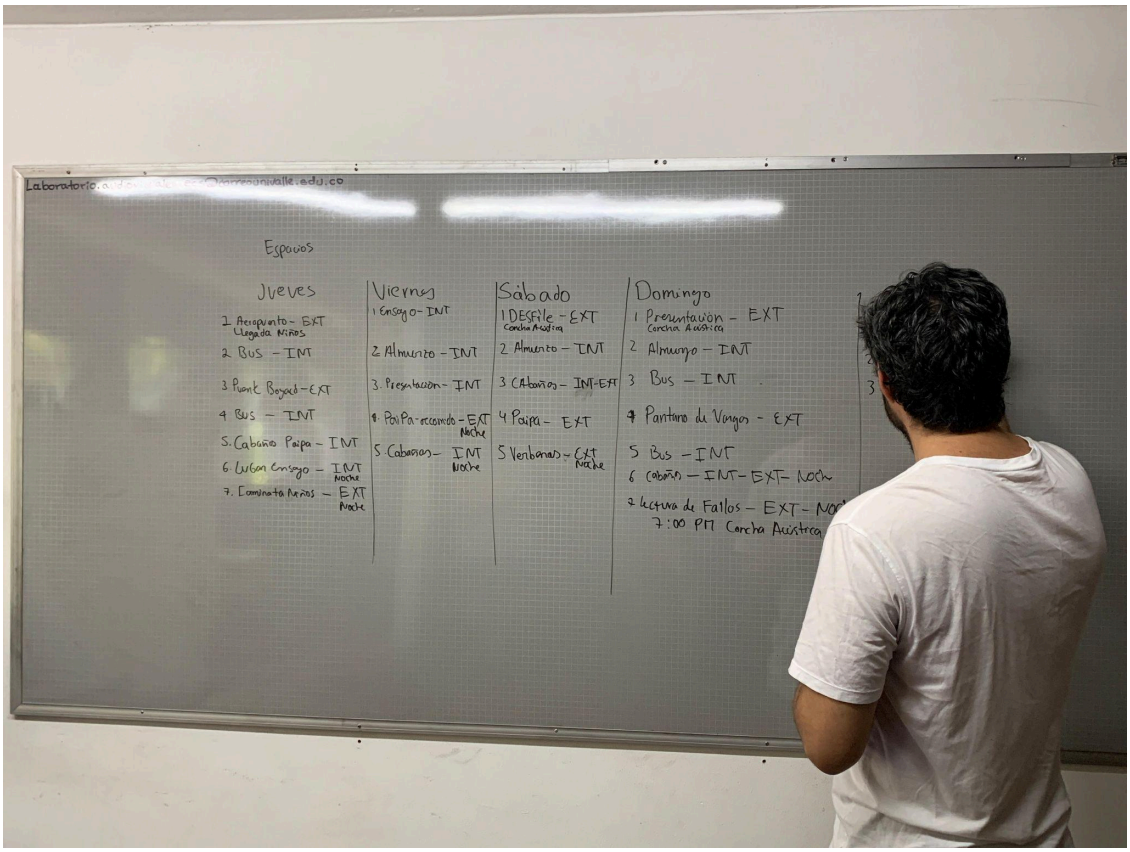
La experiencia en Samaniego había sido amarga. Al volver a casa,nos alejamos por completo de la idea de hacer un documental acerca de la banda juvenil de Samaniego. Además de la mala experiencia, éramos conscientes del poco sentido que habían tenido las grabaciones. Sin embargo, hubo algo que no confesé; además del alivio hubo otra sensación que me acompañó cuando abandoné Samaniego : era una sensación de extrañamiento, de perplejidad. Me sentía inevitablemente atraído a esa realidad tan tosca, tan particular.

Nos desconectamos por completo hasta que llegó octubre;pues, además del mal sabor de boca, habíamos tenido ciertas diferencias con Steve; no estábamos muy de acuerdo con sus métodos, pero reconocíamos su incansable capacidad de gestión, terquedad y resiliencia. Por lo mismo no me sorprendió cuando escuché que tenía la intención de acompañar a la banda en su viaje a Paipa, Boyacá. Esta vez pretendía convencer a un grupo más grande de viajar y así fue.

El 6 de octubre de 2022, 13 personas viajamos hacia Paipa. Yo no me decidí hasta el último momento, todavía tenía cierto malestar de la experiencia previa, pero decidí

tragarmelo. Esta vez la motivación no era tan simple o tan juvenil. Me sentía profundamente atraído por las vidas de estos jóvenes y niños; quería saber más.

Al estar involucradas muchas más personas, el proceso fue mucho más caótico, si compaginar cuatro personas en Samaniego había sido un reto en sí mismo, hacerlo con once personas era algo completamente nuevo, pero no era lo más complicado; el problema era, nuevamente, no tener muy claro que se iba a grabar. Una vez más nos encontrábamos frente a una situación similar: sabíamos bien que algo interesante sucedía con esta banda de niños del sur del país, ya no estábamos explorando, pero tampoco teníamos un sentido claro. Sabíamos que para muchos, este sería el viaje de sus vidas, pues nunca se habían alejado tanto de su casa, sabíamos que se presentaban a una batalla desigual pues competían con las bandas más preparadas del país, pero no teníamos una mirada, al menos no una mirada particular. Pese a esto, ideamos un plan algo rupestre, decidimos no desconocer la coyuntura y lanzarnos al ruedo sin tantas pretensiones, tratando de aprovechar lo que la realidad nos ofreciera. El documental lo reconstruiríamos después, en el montaje. Esa fue nuestra segunda gran novatada.



Fotografía por: Julián Torres.

Así pues, ideamos un complejo sistema de grabación que incluía entre dos y tres unidades de filmación y una unidad de sonido. En total éramos ocho personas capturando imágenes y una sola persona capturando sonido. Si, era un poco absurdo. No hay mejor ejemplo de “jugar a grabar”. En la práctica, cada cuál grababa lo que quería a excepción de unos cuantos casos puntuales donde deliberadamente hacíamos énfasis en una situación específica. La cámara “principal” es decir la más grande, pasaba de mano en mano, era la utopía del cine comunitario, pero se nos salió de las manos. Terminamos con un popurrí de imágenes a las que era difícil darles un sentido claro. Sin embargo, por debajo de todo, habían fragmentos desconectados de los demás de un valor profundo. Además, el viaje había sido una oportunidad tremenda para acercarnos a los miembros de la banda. Ya no

éramos simples observadores cautelosos que mantenían la distancia, habíamos logrado conectar de forma humana, el problema fue que luego, en la sala de edición, nada conectaba con nada.

Cuando empecé a revisar el material e intentar darle un sentido, me di cuenta rápidamente de que la habíamos "embarrado" de nuevo. Me pasaba horas mirando fijamente el material, esperando encontrar la pieza que me faltaba, aquella que mágicamente iba a hacer que todo cobrara sentido. Luego, horas mirando la hoja en blanco, tratando de buscar una solución, una salida. Esto, se había convertido en nuestro trabajo de grado, además habíamos adquirido un compromiso con la banda; ellos nos habían abierto las puertas de sus vidas y nosotros habíamos prometido verlos, verlos de verdad.

Aquellos niños que han visto no son entidades distantes que podemos moldear a nuestro gusto para que sirvan a nuestro discurso. No. Existen más allá de la bidimensionalidad de la imagen. Compartimos parte de nuestra vida con ellos y ellos hicieron lo mismo con nosotros. ¿Qué será de ellos y qué será de nosotros? En la base no somos tan distintos; tenemos las mismas dudas, miedos e inquietudes.Le tememos mucho al fracaso.

Cuando el vacío se llenaba de ansiedad, abría el buscador de vuelos a ver a qué lugar del mundo podía escapar con mi limitado presupuesto; a ver si en ese destino desconocido encontraba la dosis de sentido que le faltaba a mi vida y a mi trabajo. Un hombre es su trabajo, y si mi trabajo no tiene sentido es porque mi vida también carece de sentido, de unas convicciones consistentes.

Quizás, ese ha sido mi problema toda la vida: la consistencia; por eso me propuse terminar este trabajo cueste lo que cueste; pero para hacerlo me di cuenta que tenía que convencerme de algo por completo, que no podía seguir coqueteando con ideas de aquí y de allá, que no podía seguir siendo tan tibio respecto a todo, tan neutral, tan objetivo. Debía traicionar mi propia naturaleza. Pues, si de algo me ha servido ver tantas películas, ha sido para darme cuenta de que toda persona que cuenta una historia se llena de certezas para plasmar su visión del mundo; no se puede hacer una película si se duda, hay que estar convencido de lo que se está haciendo, no se puede ser un mero observador que analiza a la distancia y se rehúsa a tomar partido.

Entre tanto pensamiento disonante preferí tomarme el tiempo de reflexionar. Mi sueño seguía siendo el cine. Mi sueño sigue siendo el cine. Decidí dejar enfriar el asunto, dedicarme un tiempo a asistir, en la medida de mis posibilidades, a otros a narrar sus historias; tratando de convencerme a mí mismo que no era momento, que debía esperar la ocasión apropiada para obtener los resultados que deseaba. Al principio lo creí sin vacilaciones, convencido de que hay fuerzas en el universo que conspiran sin que nos demos cuenta, y que debemos aprender a descifrar su providencia. Pero, el tiempo no perdona y quizás aquella tribulación cósmica del sentido a lo mejor sea solamente una manera más de justificar mi tendencia hacia la procrastinación y el abandono.

Entonces, decidí que no existe tal cosa como el momento correcto. Una película, para mí, es la sumatoria de una serie de condiciones que la atraviesan, desde lo coyuntural, lo emocional, lo técnico y lo intelectual. No importa el espacio en el tiempo en el que decida hacer esto, siempre será malo, malo simplemente porque, en su momento, no

sumamos el cúmulo de herramientas necesarias para atrapar la realidad que pretendíamos aprisionar en 16:9.

Me resulta complicado aceptar el fracaso, por eso siempre busco la manera de darle la vuelta, de convertir lo que todos verían como una tragedia en una oportunidad, en una enseñanza, cuanto menos, en una anécdota. Llevamos meses, años ya tratando de evitar la angustia de reconocer la realidad que rodea este documental, evitando lo inevitable: aceptar el fracaso. Sigo empecinado por orgullo en acabar el documental, pero ¿cómo? ¿cómo entre tanto desacierto? Entre tanto conflicto ético y personal.

A veces creo incluso, que persigo el fracaso, pues sé reconocer las causas perdidas tan fácil como quien reconoce el olor de su casa cuando vuelve después de un largo viaje, y aún así corro con tanto entusiasmo como duda detrás de ellas, aferrándome hasta el filo del abismo solo para verlas precipitarse al vacío, como de costumbre. En el fondo, quiero demostrarme que puedo verle el lado bueno a cualquier cosa, a todo.

Quizás este sea un intento más de demostrarme que hay algo más en el fracaso, que además del placer culposo de encontrarse en el piso del mundo, de verdad hay enseñanza, oportunidad y lucha; que quizás siempre he estado equivocado, porque perder, también es un poco ganar.

3. Conclusiones

El proyecto de investigación *Espiral: Cómo no hacer un documental* ha sido una oportunidad para reflexionar en profundidad sobre el proceso creativo. En este apartado, se sintetizan las reflexiones y aprendizajes obtenidos a lo largo de la realización del documental. Se busca resaltar los aspectos más significativos que surgieron durante la

investigación, la producción y posproducción, además de ofrecer una visión clara de las implicaciones que estos descubrimientos tienen para futuras exploraciones en el ámbito del cine documental.

- El proceso de creación audiovisual se revela como un viaje constante que requiere de retroalimentación, colaboración y apertura al cambio. A lo largo de este trabajo, hemos comprendido que la realización de un documental implica navegar por un mar de incertidumbres, donde las expectativas iniciales a menudo se ven alteradas por la realidad de la práctica.
- La historia singular y subjetiva, a menudo considerada como menos válida que los hechos históricos, se posiciona como una rica fuente de saberes y conocimiento. Entendiendo entonces que la veracidad no reside únicamente en la objetividad de los eventos, sino en nuestra capacidad como realizadores y sujetos de investigación para objetivar sobre nosotros, nuestro rol, nuestro proceso y nuestra película. Somos agentes mediadores de la realidad que buscamos representar.
- La capacidad de hibridación de la cinematografía se ha convertido en un recurso valioso, donde los límites entre lo real y lo ficticio se desdibujan, dándonos licencia de jugar con el relato para conseguir nuestro modo de expresión auténtico.
- La búsqueda de una identidad narrativa, tanto estética como formal, ha sido un elemento crucial en la experimentación visual, que se nutre de la plasticidad de la imagen y de la riqueza del análisis de otras obras.
- La cámara, en este proceso, se convierte en un instrumento poderoso no solo para observar, sino también para transformar tanto al sujeto como su entorno. La cámara nos permite ver y, a la vez, vernos.

- La ambición de crear cine social conlleva desafíos significativos que exigen determinación, tiempo, deseo y una disposición activa para interactuar con la comunidad. Trabajar con comunidades desconocidas, especialmente en el contexto de fenómenos culturales poco explorados, como las bandas sinfónicas, presenta un reto que demanda una sensibilidad particular. La falta de familiaridad con los actores sociales no solo complica la formulación del proyecto, sino que también impacta en la formación del vínculo entre ellos y los realizadores.
- La distancia, tanto física como personal, influye decisivamente en la dinámica del trabajo creativo. Esta lejanía puede generar dificultades para relacionarse con el material después de un prolongado período de distanciamiento, lo que plantea interrogantes sobre el proceso, el vínculo, la relevancia del material y su uso ético.
- En este proceso, el fracaso se revela como un eje narrativo y estético que merece ser explorado con mayor profundidad. La narrativa del fracaso se presenta no solo como un tema, sino como un dispositivo movilizador de introspección y creación. En este sentido, el fracaso puede ser entendido como el sinsentido que, paradójicamente, otorga sentido a la vida y a la creación. Sin la experiencia del fracaso, carecemos de un camino hacia la trascendencia, lo que sugiere que la exploración de discursos no hegemónicos puede abrir nuevas posibilidades para la narrativa contemporánea.
- Aunque el documental del fracaso ha sido poco teorizado hasta ahora, hemos comenzado a identificar sus matices y potencial.
- Finalmente, esta experiencia ha llevado a una resignificación del proceso académico y creativo. El documental es una oportunidad para redescubrir no sólo el proceso de creación, sino también nuestra propia identidad.

4. Bibliografía

Bourdieu, P. (2003). *La objetivación participante*. In Intervenciones 1961-2001. Ciencia social y acción política (pp. 85-90). Buenos Aires: Manantial.

Bruzzi, S. (2006). *New Documentary: A Critical Introduction.* Routledge.

Butler, J. (2002). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad.* Editorial Anthropos.

Camus, A. (1942). *El mito de Sísifo* [PDF]. Recuperado de https://www.correocpc.cl/sitio/doc/el_mito_de_sisifo.pdf

Català, J. (2021). *Posdocumental. La condición imaginaria del cine documental.*

Centro de Memoria Histórica. (n.d.). *Masacre de Samaniego*. http://centromemoria.gov.co/masacre-de-samaniego/#:~:text=El%2015%20de%20agosto%20de,Bairon%20Danilo%20Pati%C3%B1o%20C%C3%B3rdoba

Comisión de la Verdad. (n.d.). *Caso 83: Conflicto armado en Samaniego*. https://www.comisiondelaverdad.co/caso-83-conflicto-armado-en-samaniego

Comolli, J.-L. (2001). *"Ver y poder: El documental, entre el arte, el archivo y el poder".* En Documental y memoria. Documenta Madrid.

Cuéllar, D. P. (2019). *Documental del disenso: representación de la violencia contemporánea en Colombia* (Tesis doctoral, Universidad Carlos III de

Madrid). Repositorio institucional. https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/84d5f58f-e1fd-4204-b6ec-9e4114f660f2/content

Derrida, J. (1986). *De la gramatología* (A. Álvarez, Trad., 4ª ed.). Siglo XXI Editores. (Fecha de publicación original 1967). Recuperado de https://eltalondeaquiles.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/2017/05/derrida-jacques-de-la-gramatologia-compressed.pdf

El Tiempo. (2023). *Alerta: otros cuatro deslizamientos causan más cierre de la Panamericana*. Recuperado de https://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/alerta-otros-cuatro-deslizamientos-causan-mas-cierre-de-la-panamericana-733672

Foucault, M. (1971). *La arqueología del saber.* Siglo XXI Editores.

Foucault, M. (2000). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión.* Siglo XXI Editores.

Gobernación de Nariño. (2023). *Secretario de Gobierno presentó balance sobre orden público en regiones de Nariño afectadas por conflicto armado*. https://narino.gov.co/noticias/secretario-de-gobierno-presento-balance-sobre-orden-publico-en-regiones-de-narino-afectadas-por-conflicto-armado/

Gumucio Dagron, A. (2014). Aproximación al cine comunitario. En *El cine comunitario en América Latina y el Caribe* (pp. 18-75). https://library.fes.de/pdf-files/bueros/la-comunicacion/10917.pdf

Infobae. (2023, 20 de agosto). *En camperos, llegaron decenas de familias a Samaniego después de que fueran amenazadas por grupos armados en Nariño*. Infobae. https://www.infobae.com/colombia/2023/08/20/en-camperos-llegaron-decenas-de-familias-a-samaniego-despues-de-que-fueran-amenazadas-por-grupos-armados-en-narino/

Infobae. (2024, 22 de agosto). *Motobomba explotó en parque principal de Samaniego, Nariño; reportan una persona herida*. Infobae. https://www.infobae.com/colombia/2024/08/22/motobomba-exploto-en-parque-principal-de-samaniego-narino-reportan-una-persona-herida/

Kavilando. (2023). *S.O.S. Crisis humanitaria en Samaniego, Nariño, Colombia*. https://www.kavilando.org/lineas-kavilando/conflicto-social-y-paz/9615-s-o-s-crisis-humanitaria-en-samaniego-narino-colombia

Kavilando. (2023). *S.O.S. crisis humanitaria en Samaniego, Nariño, Colombia*. https://www.kavilando.org/lineas-kavilando/conflicto-social-y-paz/9615-s-o-s-crisis-humanitaria-en-samaniego-narino-colombia

La República. (2023). *Pérdidas por más de 2 billones tras dos meses de derrumbe en la vía Panamericana*. Recuperado de https://www.larepublica.co/economia/perdidas-por-mas-de-2-billones-tras-dos-meses-de-derrumbe-en-la-via-panamericana-3563915

Lanza, P. (2013). *La Cámara y el sujeto: sobre el direct cinema. Cine Documental.*

López Toro, R. G. (2016). *Aprender un instrumento sin profesor. La Práctica Musical Colectiva como estrategia metodológica para la formación musical de niños y jóvenes en Colombia a través de la conformación de bandas sinfónicas.*

Macdonald, K., & Cousins, M. (1996). *Imagining Reality: The Faber Book of Documentary.* Faber and Faber.

Mamber, S. (1974). *Cinema Verite in America: Studies in Uncontrolled Documentary*. MIT Press

Mouly, C., Garrido, M. B., & Idler, A. (2019). ¿Cómo toma forma la paz localmente? La experiencia de resistencia civil en Samaniego, Colombia. *Revista Colombiana de Sociología*, 42(2), 27-50. https://www.researchgate.net/publication/356759518_Como_toma_forma_la_paz_localmente_La_experiencia_de_resistencia_civil_en_Samaniego_Colombia

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental.*

Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary.* Indiana University Press.

Pachilla, P. N. (2022). Tres hipótesis sobre el cine documental familiar en Argentina (2001-2021). *Dixit, 36*(2), 23-39. https://doi.org/10.22235/d.v36i2.2932

Piedras, P. (2010). El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. *Modos de representar lo autobiográfico en ciertos*

documentales latinoamericanos. Recuperado de https://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_04.html

Portafolio. (2023). *Derrumbe en vía Panamericana en Pasto y Popayán: reabrirla tardará meses o años*. Recuperado de https://www.portafolio.co/economia/infraestructura/derrumbe-en-via-panamericana-en-pasto-y-popayan-reabrirla-tardia-meses-o-anos-576770

Procuraduría General de la Nación. (2023). *Procuraduría alerta grave situación de desplazamiento en Samaniego*. https://www.procuraduria.gov.co/Pages/procuraduria-alerta-grave-situacion-desplazamiento-en-samaniego.aspx

Rancière, J. (2012). *El espectador emancipado*. Editorial Katz.

ReliefWeb. (2023, 21 de diciembre). *Colombia: Ficha de cierre de emergencias Samaniego, Nariño*. https://reliefweb.int/report/colombia/colombia-ficha-de-cierre-de-emergencias-samaniego-narino-21-de-diciembre

Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary.* Routledge.

Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary.* University of Minnesota Press.

Rojas, J. S. (2017). *El Patrimonio Cultural Inmaterial en Colombia como Política de Estado: El Caso del Concurso Nacional de Bandas.*

Rouch, J. (1974). *The camera and man. In P. Hockings* (Ed.), Principles of Visual Anthropology (pp. 79-98). De Gruyter.

Rueda Mueses, Y. M. (2020). *Incidencia De La Música En La Transformación Social Y La Construcción De Paz En El Territorio Rural De Catambuco (Nariño - Colombia)*.

Rutas del Conflicto. (n.d.). *Samaniego*. Rutas del Conflicto. https://rutasdelconflicto.com/masacres/samaniego

Schefer, R. (2008). *El autorretrato en el documental*. Universidad del Cine. Editorial Catálogos.

Sellés, M. (2008). *El documental.* Editorial UOC.

Sontag, S. (2005). *Sobre la fotografía.* (C. Gardini, Trad.) Bogotá, Colombia: Alfaguara.

Torres, J., & Molina, J. (2024). *Teaser de "Espiral: Cómo no hacer un documental"* [Archivo de video]. Google Drive. https://drive.google.com/file/d/192Nmjh4IRflezngufeS6Eu04WmcjJuJe/view?usp=drive_link

Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción,* Madrid: T&B Editores.

Winston, B. (1995). *Claiming the Real: The Griersonian Documentary and its Legitimations.* British Film Institute.

5. Filmografía

Anger, Z. (Director). (2024). *My First Film* [Cine dentro del cine]. Mubi; Memory.

Ayala, P. (Directora). (2013). *Don Ca* [Documental].

Caballero, J. (Director). (2013). *Nacer: diario de maternidad* [Documental].

Moore, M. (Director). (1989). *Roger and Me* [Documental]. Dog Eat Dog Films; Warner Bros.

Ordoñez, O. (Director). (2016). *Miranda* [Documental].

Siminiani, L. (Director). (2009). *Límites. 1ª persona* [Cortometraje documental].

Siminiani, L. (Director). (2012). *Mapa* [Documental]. Avalon P.C.; Pantalla Partida Producciones.

Siminiani, L. (Director). (2021). *El síndrome de los quietos* [Documental]. Gusano Films.

Singh, T. (Director). (2008). *The Fall: El sueño de Alexandria* [Película]. Relativity Media; Roadside Attractions.

Vergara, M., & Hurtado, L. (Directores). (2022). *En tránsito* [Documental].

6. Anexos

6.1. Teaser del documental *"Espiral: Cómo no hacer un documental"*

El teaser del documental está disponible en el siguiente enlace: https://drive.google.com/file/d/192Nmjh4IRflezngufeS6Eu04WmcjJuJe/view?usp=drive_link

6.2. Diarios sonoros

6.2.1 Diario sonoro Juliana Molina



6.2.2 Diario sonoro Julián Torres

