

DOCUMENTAL (es)

Voces . . . Ideas

Manuel Silva Rodríguez | Diana Kuéllar



Programa  Editorial

Documental(es). *Voces...Ideas* ofrece un panorama actual de conceptos y de voces en torno al cine documental. La primera parte corresponde al escrito "Algunas ideas sobre el (lo) documental". Ese texto propone tanto una aproximación a algunos modos como el documental ha sido entendido en el seno de la institución, esto es, entre algunos de sus oficiantes y teóricos, como un intento por relacionar el campo del documental con algunos deseos colectivos y cambios culturales que se han conceptualizado desde la filosofía del arte y la estética. La segunda parte recoge 21 entrevistas realizadas por docentes de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle con directores, productores, analistas y otros profesionales vinculados al cine documental. Este libro es un resultado de un proyecto desarrollado en el marco de las convocatorias internas de la Vicerrectoría de Investigaciones y Producción Intelectual de la Universidad del Valle. Del proyecto también es resultado la página web www.mundocumental.com



DOCUMENTAL (es)

VOCES . . . IDEAS

Silva Rodríguez, Manuel, 1974-
Documental (es) Voces... ideas / Manuel Silva Rodríguez, Diana Kuéllar España .-- Cali
: Programa Editorial Universidad del Valle, 2015.
300 páginas ; 24 cm.-- (Colección artes y humanidades)
Incluye bibliografía.
1. Documentales- Argumentos, tramas, etc. 2.Documentales- Temas, motivos 3.
Documentales- Historia y crítica 4. Cine- Historia y crítica I. Kuéllar España, DianaII.
Tít. III. Serie.
791.43 cd 21 ed.
A1483777

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Universidad del Valle Programa Editorial

Título: *Documental(es). Voces . . . Ideas.*
Autores: Manuel Silva Rodríguez, Diana Kuéllar España
ISBN: 978-958-765-148-5
ISBN PDF: 978-958-765-803-3
DOI: 10.25100/peu.218
Colección: Artes y Humanidades - Comunicación Social
Primera Edición Impresa abril 2015
Edición Digital julio 2018

Rector de la Universidad del Valle: Édgar Varela Barrios
Vicerrector de Investigaciones: Jaime R. Cantera Kintz
Director del Programa Editorial: Omar Díaz Saldaña

© Universidad del Valle
© Manuel Silva Rodríguez, Diana Kuéllar España

Fotografía de carátula: Holanda Caballero Mafla
Concepto carátula: Manuel Silva Rodríguez
Diseño y diagramación: Cuántika Studio - Sebastian Martinez
Fotografías interiores: cortesía de los autores de las películas, Internet y Luis Hernández.

Este libro, o parte de él, no puede ser reproducido por ningún medio sin autorización escrita de la Universidad del Valle.

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación (fotografías, ilustraciones, tablas, etc.), razón por la cual la Universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.

Cali, Colombia, julio de 2018

DOCUMENTAL (es)

Voces . . . Ideas

Manuel Silva Rodríguez | Diana Kuéllar

CALIGARI

Grupo de Investigación
en sonido, imagen
y escritura audiovisual

Proyecto
 **MUNDOC**

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

11 PRESENTACIÓN

13 ALGUNAS IDEAS SOBRE EL (LO) DOCUMENTAL

69 VOCES . . . IDEAS

- 71** Pedro Adrián Zuluaga
La revolución del documental es el paso de ser
representados a autorepresentarnos
- 89** Patricio Henríquez
El cine documental no está para modas
- 101** Víctor Gaviria
Con cualquier película uno escribe
la historia a través de la ficción
- 115** Óscar Campo
Lo real está ligado a una experiencia de ruptura
del lenguaje
- 129** Alan Berliner
Estoy conectado a imágenes y sonidos perdidos
- 139** Marta Hincapié
El documental es una manera de
relacionarse con el mundo
- 151** Juan Manuel Echavarría
Una mirada documental a la guerra en Colombia
desde el arte
- 159** Jorge La Ferla
Estamos simulando el cine con otras tecnologías
- 167** Antonio Dorado
Del documental al cine de gánsteres
- 177** Ernesto Correa
Una mirada desde la universidad
- 185** Marta Andreu
Mejor hablar de gesto creativo que de género
cinematográfico

- 191** Óscar Ruiz Navia
A veces la ficción puede entrar donde no puede
el documental
- 203** Santiago Herrera
Invitar al espectador a participar,
ese es el ejercicio interesante
- 211** Marta Orozco
El *pitch* es vender tu idea y tu película en el menor
tiempo posible
- 219** Carlos Henao
La escritura en el documental y en la ficción
- 227** César Salazar
El sonido en el documental
- 233** Sergio Wolf
En el documental casi todo es territorio
por explorar
- 245** Ramiro Arbeláez
El cineclub de Cali: de la cinefilia a la realización
era un paso más o menos lógico
- 255** Ricardo Restrepo
La Muestra Internacional de Documental:
ventana y espejo del documental
- 265** Hernán Rivera
¿Qué cosa es un documental de creación?
- 271** Luis Alfredo Sánchez
Personaje y testigo de medio siglo de cine
en Colombia

Presentación

El libro que usted tiene en las manos busca un propósito: ofrecer un panorama actual de conceptos y de voces en torno al cine documental. Para cumplir este objetivo está estructurado en dos partes: una aproximación teórica al cine documental y un conjunto de entrevistas con gente del cine que, desde distintas prácticas y profesiones, tiene qué decir sobre el tema.

La primera parte corresponde al escrito “Algunas ideas sobre el (lo) documental”. Ese texto propone tanto una aproximación a algunos modos como el documental ha sido entendido en el seno de la institución, esto es, entre algunos de sus oficiantes y teóricos, como un intento por relacionar el campo del documental con algunos deseos colectivos y cambios culturales que se han conceptualizado desde la filosofía del arte y la estética. El texto ensaya rodear a su objeto, da vueltas alrededor de ideas: explora un panorama histórico y conceptual, se detiene en algunos de los rasgos que identifican actualmente el difuso y disperso horizonte de lo documental.

La segunda parte recoge 21 entrevistas (seleccionadas de entre más de cuarenta de las que se disponía). Cuatro de ellas fueron realizadas por docentes de la Escuela de Comunicación Social durante algunas versiones del Diplomado Internacional de Documental de la Escuela de Comunicación Social. Las demás fueron sostenidas en el desarrollo del proyecto del que este libro es producto. La selección de las entrevistas buscó trazar un espectro amplio alrededor de temas y preguntas que surgen del interés en el cine documental. En el conjunto hay un poco de historia local, nacional y latinoamericana, de cruces entre la ficción y el documental, de la intersección entre las artes visuales y el documental, de las ideas y los intereses de autores específicos. Y también hay espacio para perspectivas y roles, como las de la escritura, el sonido y la producción. La selección incluye voces de Colombia y de otros países. No sobra decir que buscamos dar espacio a la diversidad de planteamientos.

Documental (es). Voces...Ideas es producto del proyecto de investigación-creación MUNDOC, desarrollado en el marco de las convocatorias internas de la Vicerrectoría de Investigaciones y Producción Intelectual de la Universidad del Valle del año 2012. Del proyecto también es resultado la página web www.mundocumental.com.

Documental (es). Voces...Ideas y www.mundocumental.com son productos complementarios. Ambos obedecen a los propósitos de explorar el análisis teórico del documental contemporáneo y, a través de la difusión de sus contenidos, contribuir a la investigación del documental y a la formación de documentalistas y de públicos de Colombia e Hispanoamérica.

El proyecto MUNDOC tiene como punto de partida la trayectoria y el interés de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle y de los miembros del *Grupo de investigación en Sonido, imagen y escritura audiovisual Caligari* en el cine documental. MUNDOC es un proyecto derivado de las distintas versiones del Diplomado Internacional de Documental desarrolladas, desde el año 2008 hasta la fecha, por la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle.

La escritura de este libro ha sido posible gracias a la participación y a la gestión de muchas personas. A todas y a cada una les expresamos nuestra gratitud. En primer lugar, a cada uno de los entrevistados: por su tiempo y la atención que dispensaron a nuestras preguntas. Al equipo de asistentes y monitoras de investigación, egresadas y estudiantes de la Escuela: María Juliana Soto, Denisse Martínez, Johanna Buendía Páramo, María Andrea Díaz, Wendi López Duque, Camila Campos Quintana, Walter Crespo Espeleta y Daniela Torres. A los entonces estudiantes Alejandra Adarve y Rodrigo Ramos por su participación en la entrevista con Alan Berliner. A los colegas de la Escuela: la profesora Maritza López de la Roche y los profesores Carlos Patiño, Óscar Campo, Ramiro Arbeláez, Antonio Dorado y Luis Hernández. Al Director de la Escuela, profesor José Hleap. A la gestión y el apoyo profesional y técnico del Centro de Producción en Comunicación de la Escuela de Comunicación Social. A la Vicerrectoría de Investigaciones. Y a la egresada de la Escuela Holanda Caballero Mafla, por desenfocar su mirada para la foto de la portada.

Algunas ideas sobre el (lo) documental

Manuel Silva Rodríguez
Universidad del Valle

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

E

Empiezo por indicar que, hasta hace algunas décadas, alrededor del documental se construyó un discurso hegemónico. Quizás uno de los textos donde se recoge con mayor claridad esa concepción es el libro, ya clásico, *La representación de la realidad* (1997), de Bill Nichols. En ese trabajo, confrontando la tradición platónica en la cual la imagen se reputa como inferior a la palabra, Nichols sitúa el documental en la familia de los que llama discursos de sobriedad: “El cine documental tiene cierto parentesco con esos otros sistemas de no ficción que en conjunto constituyen lo que podemos llamar los discursos de sobriedad. Ciencia, economía, política, asuntos exteriores, educación, religión, bienestar social, todos estos sistemas dan por sentado que tienen poder instrumental; pueden y deben alterar el propio mundo, pueden ejercer acciones y acarrear consecuencias” (Nichols, 1997, p. 32). Como todo discurso hegemónico, el que se conformó sobre el documental intentó definir y delimitar su práctica. Se esforzó por asignarle funciones y fines.

Para tratar de entender el cometido de esta concepción merece la pena volver la vista atrás y apreciar con cuáles expectativas, intereses y demandas llegaron a ser asociadas invenciones decimonónicas como la fotografía y el cinematógrafo: invenciones que tienen en común la capacidad de registrar y fijar imágenes del continuum histórico. Para decirlo en términos de Pierce, son tecnologías que trajeron consigo la posibilidad de construir nuevos signos indiciales e icónicos del mundo visible. Los famosos experimentos fotográficos de Eadweard Muybridge y Jules Marey desvelan el interés y la utilidad que despertaron las nuevas máquinas productoras de signos. La capacidad de registrar y fijar imágenes producidas como huellas del mundo —ya fueran impresas en acetato o en otros soportes— descubría diversas posibilidades. Una de ellas, ya entrada la tercera década del siglo XX, fue nombrada documental: de servir como mero registro de los sujetos u objetos hacia donde se apuntaba con la cámara, las imágenes aisladas fueron articuladas para dar significado a la experiencia histórica. Esta posibilidad se orientó a conservar imágenes de lo que fue, de lo que alguna vez ocurrió delante de la cámara, para los seres humanos guardar la ilusión de ganarle de alguna manera la partida al tiempo, a la finitud y al olvido.

Esa apuesta por arrebatarle al tiempo —al continuum histórico— algún pedazo de la vida para conservarlo y luego volver a él, así sea en imágenes, es en occidente deudora de un deseo y de una preocupación antiguas. Esa apuesta se puede remontar, en el plano teórico, a lo que en su *Poética* Aristóteles define como lo propio de la historia:

Pues el historiador y el poeta no difieren en que uno utilice la prosa y el otro el verso (se podría trasladar al verso la historia de Heródoto, y no sería menos historia en verso que sin verso), sino que la diferencia reside en que el uno dice lo que ha acontecido, el otro lo que podría acontecer. Por esto la poesía es más filosófica y mejor que la historia, pues la poesía dice más lo universal, mientras que la historia es sobre lo particular (*Poética*, 1451b).

Es decir, bajo este presupuesto el interés por referir lo que pasó, que se valora como propio de la historia, gracias al desarrollo tecnológico encontró desde el siglo XIX unas nuevas condiciones para su satisfacción. Si antes y después de haber sido constituida la historia como disciplina en su ámbito la palabra escrita había sido la tecnología y el medio para dejar constancia de y dar sentido a lo acontecido, la cualidad indicial y cinética de las imágenes cinematográficas surgía para constituirse en un vehículo idóneo ya no tanto para decir como sí para mostrar lo que fue.

Evidentemente, desde la formulación de Aristóteles hasta la constitución de la historia como disciplina académica y, más aún, hasta el presente, la escritura histórica ha experimentado diversos avatares. Los epistemólogos de la historia y los mismos historiadores se han encargado de debatir y cuestionar distintas concepciones de la disciplina. No obstante, pese a las controversias y a los cambios de enfoques y paradigmas conceptuales, desde que la historia se reconoce como ciencia hay en ella una constante que ya estaba presente —aunque ciertamente no desarrollada— en la *Poética* de Aristóteles: la impronta de lo que fue. Una voluntad referencial o indicial, según decimos hoy. Hay un objeto: lo que ha ocurrido. Y un propósito: decir lo que ha ocurrido. Pero no podemos ignorar que también hay una condición de orden pragmático: el reconocimiento y la aceptación, por parte de la comunidad de lectores/espectadores, del vínculo establecido entre palabra, imagen y mundo.

Esta manera de entender la historia puede ser considerada una matriz epistemológica y de producción cultural en la cual, en un momento determinado, fue adscrito el documental. Con esto, aclaro, no pretendo atribuir al documental en sus comienzos una vocación o inclinación por el pasado distante. Fue más tarde, cuando hubo material de archivo y razones (sobre todo bélicas) para utilizarlo, que el documental se hizo de compilación o más recientemente (con la valoración de las múltiples memorias y las posmodernas deflación de la originalidad e inflación del reciclaje cultural) de metraje encontrado o reutilizado. Con el documental ocurre, en principio, algo análogo a lo que algunos historiadores nos cuentan de las primeras formas de la historia en Occidente: antes de basarse en fuentes y en documentos, los que escribían relatos de interés histórico se ocupaban del presente¹, de la historia contemporánea, de aquello que podían ver y con respecto a lo cual ac-

1. En este orden de ideas, el surgimiento de la televisión explotaría en la relación con el presente otra dimensión diferente de la del cine: la de la inmediatez, la del directo.

tuaban como testigos: “podemos, inicialmente, proponer la *investigación* histórica como una observación en la que el investigador es testigo, puede dar cuenta de lo que ha visto, es decir, *sabe* porque ha visto” (Lozano, 1987, p. 18). En consecuencia, lo que intento resaltar es que ese interés por retener y contar lo que pasa, teorizado por Aristóteles, en el siglo XIX encontró en la cinematografía un lugar idóneo para su realización.

Para ganar ese lugar y configurar el discurso hegemónico que trato de caracterizar, la otra cuestión que debieron enfrentar teóricos y documentalistas es la que Nichols vincula al valor epistémico del documental. Es decir, al documental como fuente de conocimiento. Una fuente que en el realismo atribuido a la imagen hallaría el punto máximo para respaldar sus conceptos sobre el mundo: “El realismo documental se alinea con una epistefilia, por así decirlo, un placer del conocimiento, que indica una forma de compromiso social. Este compromiso deriva de la fuerza retórica de una argumentación acerca del mundo en el que habitamos” (Nichols, 1997, p. 232). Para alcanzar ese estatus, pues, el documental ha debido conseguir el reconocimiento epistemológico de la imagen. En efecto, si por un lado en Aristóteles se puede localizar una tradición favorable a algunos intereses que pueden ser asociados al documental, por otro en Platón se encuentra la raíz de un pensamiento que desconfía y reniega del valor de la imagen. Como sabemos, para el Platón de *República* la cuestión de la mimesis enfrenta el problema de la reproducción a través de imágenes —pictóricas o lingüísticas— del mundo empírico, que para él no es más que una apariencia del mundo verdadero o de las ideas. La imagen, por lo tanto, es el pálido reflejo de una apariencia, un reflejo de tercer grado de existencias particulares.

Grosso modo, es frente a la degradación epistemológica instituida por la tradición platónica que la imagen, y para el caso particular la imagen documental, debe alcanzar un estatus como fuente y medio de conocimiento. En su libro ya citado, Nichols aborda este escollo en un pasaje titulado “A la sombra de Platón”. En esta tradición el problema nace de considerar la noción de mimesis como copia y, por lo tanto, a la imagen cinematográfica como copia del mundo. Nichols, que en medio de la refriega también incluye (y con razón) a Baudrillard, zanja la discusión así: “Por seductoros que sean estas afirmaciones [las de Platón y Baudrillard], yo no las acepto” (1997, p. 37). Nichols reputa de idealistas las tesis platónicas y las de quienes continúan esta senda viendo sólo falseamiento en las imágenes. En el caso de Baudrillard, además las califica como nihilistas. Nichols, como se desprende del título de su libro, acoge el presupuesto según el cual en el orden cultural nos entendemos con y por medio de representaciones.

Por su parte François Niney, desplegando argumentos más minuciosos y rastreables en la tradición de la semiótica, hace ver que, al menos en las tecnologías analógicas, la relación causal entre el objeto registrado por la cámara y la imagen

generada en el soporte fílmico corresponde a la producción del signo indicial. El signo, según la semiótica de cuño estructuralista, se acepta en lugar de la cosa significada por convención social y cultural, por acuerdo. Retomando estos razonamientos, Niney sostendrá que la imagen documental es tanto índice como simbolización del mundo histórico: “La tomas fotográficas, fílmicas o en video, son híbridas: índices, pero distanciados de los objetos reales que los causan; símbolos, pero adherentes a lo concreto. Y ninguna navaja lógica podría zanjar esa contradicción viva de las imágenes así registradas (tomas de vistas y de vida)” (Niney, 2009, p. 32).

La desviación en la concepción platónica, cabe anotar, está en la extensión al orden epistemológico de una estratificación ontológica: en postular un mundo de esencias transhistóricas del cual las imágenes producidas por los humanos estarían alejadas. Dicho de otro modo, según Platón al conocimiento de ese mundo superior únicamente accedería la razón, el logos. La imagen, que solo sería copia de objetos y de hechos contingentes, no produciría conocimiento de aquél. Una vez superada la hegemonía de tales presupuestos ontológicos, el conocimiento no permanece atado a unas ideas eternas ni por fuera de la historia. La imagen, entonces, ya no se comporta como copia de tercer grado. La imagen, considerada luego como signo, como representación, se hace portadora de contenido. Y como el signo, igualmente, se revela como constructo. En una dirección afin, Ángel Quintana concluirá: “El principal reto de las imágenes documentales consiste en la construcción de un discurso que proporcione una determinada forma de conocimiento del mundo que actúe como referente” (Quintana, 2003, p. 26).

No deja de resultar curioso porque poco se ha insistido, al menos desde los argumentos que aquí se siguen, que las ideas de Aristóteles mencionadas en parte confrontan la negación platónica y reafirman la inclinación histórica y referencial que se ha imputado al documental. A pesar de que en Aristóteles hay una estratificación entre poesía (poema trágico) e historia, pues califica como mejor y más filosófica a la primera con respecto a la segunda, en la *Poética* no se ignora el mérito de la historia. Allí se reconoce que la historia se ocupa de lo particular, en lo cual también existe valor. Además, tanto en la poesía como en la historia Aristóteles resalta el carácter de la mimesis, otorgando a este término un sentido que —veremos luego— difiere del que se lee en Platón.

¿Cuál pudo ser el momento y cómo fue adscrito el documental a esta matriz conceptual? ¿Dónde se pueden ubicar posiciones que contribuyeron a construir un discurso que, en sus afirmaciones, empezaba por dar cuenta de un modo de entender el documental y terminaba por prescribir la práctica? Las historias del cine nos han contado un relato en el cual entre las primeras imágenes cinematográficas se incluyen las vistas de lugares transitados (previas instrucciones y ensayos) por personas que corrientemente deambulaban por allí. Esas primeras imágenes, como las que se atribuyen a Lumière en 1895, intentaban capturar la vida como es para después contemplarla. O sea, el deseo de registrar y de guardar las imágenes estaba ligado a la voluntad de dar a conocer luego —más tarde o más temprano, no importa— cómo era (o había sido) la vida de quienes en algún momento se pusieron o pasaron delante de la cámara. Esas mismas historias del cine, como la de Erik Barnouw, por ejemplo, nos dicen que ese mismo impulso llevó a Lumière, primero, a situar su cámara en lugares como una estación de tren o una salida de una fábrica y, posteriormente, a desplazar cámaras y operarios por las más diversas geografías. Todo con el fin de enseñar —no solo por un prurito etnográfico, no sobra recordar— aquí y allá cómo vivían allá y aquí. La posibilidad de dar cuenta, de traer, de llevar y de repetir las proyecciones —la pérdida del aura de Benjamin— instauró nuevas prácticas, nuevas sensibilidades, nuevos oficios: una nueva tradición.

Esta tradición es la del cine que se detiene a mirar el mundo. A mirar lo que sucede (y suceden cosas no solo a las personas). En un lugar o en otro, cercano, alejado o en el propio. Un cine al que algunos imprimieron un carácter explicativo, de cierta manera didáctico. Un cine que revela y enseña algo a los espectadores. Un trabajo que antes hacían con palabras (a veces añadían ilustraciones, fantásticas no pocas) los cronistas de viajes, los exploradores o los reporteros, con las alternativas que en el siglo XIX el nuevo medio ofreció los hombres de la cámara pudieron hacerlo con imágenes indiciales. El relato de viaje, el reporte de la novedad, el testimonio del acontecimiento, empezaron a escribirse con imágenes que captaban segmentos de tiempo y los proyectaban como movimiento continuo. El paradigma de esta disposición parece ser *Nanook* (1922), que se constituyó en un referente a imitar. *Nanook* descubre algo: cómo viven otras personas en un mundo desconocido para los ciudadanos. En la práctica se acuñaron formas de hacer y de mostrar que siguen esta disposición. Los noticiarios y los documentales etnográficos cristalizaron como maneras de dar cuenta de la vida social, de fijarla, ya fuera una vida próxima o distante. Es ante esta expectativa que en la década de 1920 Dziga Vertov se pronuncia en uno de sus manifiestos:

Lo que para nosotros significa que los noticiarios están hechos de trozos de vida organizados en un tema y no al contrario. Eso significa igualmente que el *Kino-Pravda* no obliga a la vida que se desarrolle de acuerdo con el guión del escritor, sino que observa y registra la vida *tal como es* y sólo posteriormente deduce las conclusiones de sus observaciones (Vertov. En Romaguera, Alsina, 1989, p. 48).

Ahora bien, si en principio el deseo es registrar la vida tal como es, posterior al registro se deben deducir las conclusiones de la observación. Recordemos, aunque parezca obvio, para Vertov desde dónde se observaba y desde dónde se debían deducir las conclusiones. Aquí resulta evidente un nexo ideológico y político con el documental. Es decir, una prescripción implícita que se hizo a la práctica: “Dziga Vertov abogaba en sus escritos y películas por un proceso activo de construcción social, incluyendo la construcción de la conciencia histórico-materialista del espectador” (Nichols, 1997, p. 40). Desde luego, estaban frescos los tiempos de la Revolución de octubre y de la eficacia histórica del marxismo.

Una disposición similar, un habitus en el sentido de Bourdieu (2008, p. 113), la encontramos en otras figuras históricas que, a través de manifiestos, definieron e impulsaron la práctica. John Grierson, por ejemplo, en sus *Postulados del documental* sostenía: “Creemos que los materiales y los relatos elegidos así al natural pueden ser mejores (más reales, en un sentido filosófico) que el artículo actuado” (Grierson. En Romaguera, Alsina, 1989, p. 141). Pero no se trataba sólo de que los “relatos al natural” fueran mejores con respecto a los actuados, sino también de cuál función debían desempeñar estos relatos. Como expone Barnouw al titular “el documental, abogado” la sección de su historia dedicada al documentalista británico, Grierson cifraba en las películas la misión de construir un mundo mejor. Según Barnouw, que cita al propio cineasta, Grierson “No temía a la palabra «propaganda». Y llegó a decir: «Considero el cine como un púlpito». [...] Estaba determinado a hacer que «los ojos del ciudadano se apartaran de los confines de la tierra para fijarse en su propia historia, en lo que ocurría ante sus narices... el drama de lo cotidiano»” (Barnouw, 1996, p. 78). Barnouw, como otros investigadores, indica que con sus concepciones y, sobre todo, con su desempeño en las distintas entidades promotoras del documental de las que fue gestor y asesor, Grierson instituyó un modelo que con el advenimiento del sonido y la instrumentalización del documental durante la guerra se difundió rápidamente:

En unos pocos años, Grierson y su movimiento habían cambiado lo que podía esperarse que fuera el «documental». Un documental de Flaherty era un largometraje que presentaba en primeros planos a un grupo de personas que vivían en remotos lugares pero que resultaban familiares a causa de su humanidad. Lo característico de los documentales de Grierson estaba en el hecho de que se referían a impersonales procesos sociales; generalmente se trataba de cortometrajes acompañados por «comentarios» que articulaban un punto de vista, una intrusión que para Flaherty era un anatema. El modelo de Grierson se difundía cada vez más (Barnouw, 1996, p. 89).

Una posición cercana, en cuanto a propósitos e intenciones, la hallamos en Paul Rotha, otra de las figuras emblemáticas del documental en Europa en el siglo XX. En uno de sus textos, con un tono que hoy puede despertar sonrisas o crispaciones por su elocuente testosterona, Rotha llega incluso a formular todo un programa estético-político:

Tenemos todo el derecho a pensar que el método del documental, el más viril de todos los tipos de film, no debiera desconocer las cuestiones sociales más vitales del tiempo que vivimos, no debiera pasar en silencio los factores económicos que rigen el sistema actual de producción y, por consiguiente, condicionan las actitudes estéticas, culturales y sociales de la sociedad.

Creo que la tarea primordial del documentalista consiste en encontrar los medios que le permitan aprovechar el dominio que posee de su arte de persuasión de la multitud para enfrentar al hombre con sus propios problemas, trabajos y condiciones (Rotha. En Romaguera, Alsina, 1989, p. 149).

Como vemos, a la vieja intención de registrar la vida, de retenerla y de escribir la historia que nos remonta hasta Aristóteles, con el desarrollo de la práctica a ella vino a sumarse la propensión ideológica y la voluntad política de cambiar la historia. Ya no era solo el propósito de realizar un registro. Contaba más el de intervenir en la historia o el de ayudar a las intervenciones que se daban en ella. Trayendo a cuento una expresión de la retórica y relacionando con este gesto el documental con los ámbitos de la persuasión y de la justicia, Nichols describe este modo de entender el documental así: “El estatus del cine documental como *prueba* del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento. Las pruebas visibles que ofrece apuntalan su valía para la defensa social y la transmisión de noticias” (Nichols, 1997, p. 14). Del menosprecio platónico a la imagen se había pasado, con algunos siglos y varias revoluciones de por medio, a la elevación de la imagen acompañada por el sonido al rol de defensora y transformadora social.

La práctica de hacer inteligibles las imágenes tomadas del continuum histórico acabó pronto por ser adoptada como pantalla para la utopía y para la persuasión ideológica. Y no sólo desde posiciones de izquierda, como ingenuamente se podría creer. Ahí están para mostrarlo *El triunfo de la voluntad* (1935) o la serie *Why we fight* (1942-1945). Estos trabajos son evidencia de la expresión de ese poder instrumental y de la posibilidad de “alterar el propio mundo” que según Nichols son virtudes de los discursos de sobriedad: discursos que en ocasiones se pueden confundir fácilmente con la propaganda. Hay en esa concepción del documental un ánimo ideológico-político que atraviesa décadas y geografías. En América Latina, tierra de utopías, descubre un terreno fértil. En Cuba, por ejemplo, tras la Revolución el documental era apreciado de la siguiente manera:

al crearse el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos, abrió las puertas del documental. Esto tiene explicación porque el documental precisamente, dentro de las variantes condiciones de la gama cinematográfica, se nutre de la realidad. Como además es tarea de una Revolución acompañarse de instrumentos idóneos de divulgación, que esclarezcan las radicales transformaciones que se operan en la sociedad, el documental fue desde el principio un arma de combate y de expresión revolucionaria (Rodríguez. En Romaguera, Alsina, 1989, p. 167).

La producción de imágenes que tiempo atrás intentaba explicar movimientos imperceptibles para el ojo humano y pretendía dar cuenta de lo que pasaba, ahora con el nombre de “documental” y luego del triunfo de una revolución socialista era vista como aquello que “desde el principio” era un arma de combate. Ese es el ímpetu que nutre la cinematografía de las décadas del sesenta y setenta en Latinoamérica, y que en el caso de Colombia se encuentra en una postura como la de Carlos Álvarez cuando, haciendo local la etiqueta del “tercer cine” acuñada por Getino y Solanas, discurre sobre “El tercer cine colombiano”. En efecto, al igual que Vertov y que otros contemporáneos suyos establecían diferencias formales, ideológicas y funcionales alrededor del cine espectáculo y el cine que ellos hacían, sobre patrones similares Álvarez construía una diferenciación: “El [cine] de los cocteleros, se alinea de oposición al pueblo, al lado de los intereses de la burguesía, y al otro lado, el de quienes creen y utilizan su cine para hablar de los conflictos de ese pueblo, de sus luchas, alegrías, derrotas y victorias”. Y más adelante enfatizaba: “Por lo tanto, no exageramos cuando pedimos y practicamos un cine de resonancias políticas explícitas” (Álvarez, 1989, pp. 95, 96). Para Álvarez este “tercer cine” era el documental. Títulos como *Planas* (1970) y *Chircales* (1972) de Marta Rodríguez y Jorge Silva, *El hombre de la sal* (1969) y *Los santísimos hermanos* (1970) de Gabriela Samper y Oiga vea (1972) de Luis Ospina y Carlos Mayolo, entre otros, eran muestra en Colombia de ese cine de resonancias políticas.

L

La existencia de un discurso hegemónico no implica ni la determinación total de una práctica ni la imposibilidad de la construcción de otros discursos sobre ella. Esta condición se verifica en el campo del documental. Al mismo tiempo que se posiciona como dominante una concepción de éste, con propensiones didácticas y, a la postre, de transformación política, también se configuran otras maneras de encarar la práctica y, de modo implícito o explícito, de entenderla y de explorar sus posibilidades. Se trata de prácticas y discursos propuestos de manera paralela a la corriente hegemónica y que no necesariamente entran siempre en oposición total a ella. De hecho, si bien en algunas obras puede haber calado con mayor profundidad un posicionamiento del documental como testigo de la historia y como arma de combate, en otras el registro histórico y la experimentación con el lenguaje cinematográfico han encontrado puntos de equilibrio. O la balanza se ha inclinado hacia la exploración formal. De hecho, algunas de las voces históricas citadas aquí, en sus textos teóricos, en sus manifiestos y en sus películas, combinaron el interés por registrar e intervenir en la historia con apuestas de orden decididamente artístico.

Recurriendo a la clásica distinción formulada por Roman Jakobson [1958] sobre las funciones del lenguaje y adecuando parte de su teoría sobre la poética al cine, se pueden encontrar argumentos para encuadrar las posibilidades comunicativas y expresivas del documental. En efecto, en su teoría Jakobson precisa que en un acto de comunicación las palabras pueden desempeñar simultáneamente distintas funciones y llega a diferenciar hasta seis. Como lingüista, Jakobson pone el acento en el signo lingüístico. Si extrapolamos su planteamiento hacia otro tipo de signos, sin entrar en una discusión pormenorizada entre las particularidades del signo lingüístico y las de las imágenes en cuanto índices e iconos, podemos considerar los documentales como productos comunicativos en los cuales, en tanto están configurados por signos y estructuras, se ponen en juego tales funciones.

Para Jakobson, en un mensaje determinado puede predominar una función por encima de las otras, lo cual decide la cualidad principal del modo como el lenguaje actúa en él y cómo puede ser percibido por los receptores. No obstante, el lingüista subraya que tal predominio no determina la extinción de otras funciones en un acto de comunicación: “Aunque distinguimos seis de sus aspectos básicos, apenas podríamos encontrar mensajes verbales que realizasen un único cometido” (Jakobson, 1981, p. 33)². Ahora bien, de las funciones del lenguaje que postula Jakobson

2. De la teoría de Jakobson se ha criticado una pretendida rigidez por cuanto distinguiría estas funciones sin detenerse a pensar las fronteras difusas que existen entre ellas. Si bien esta ausencia es notable en su planteamiento, este reparo no invalida el sentido que Jakobson atribuyó a cada función. Al respecto, una lectura productiva de Jakobson la propone Katia Mandoki en *Estética y comunicación: de acción, pasión y seducción* (2006), quien sustituye el concepto de “función” por el de “fuerza” para pasar de centrarse en la producción a la recepción estética.

voy a detenerme en cuatro en relación con el documental: la referencial, la expresiva, la metalingüística y la poética. La función referencial es aquella que orienta el mensaje hacia el referente o el contexto. También la llama función denotativa o cognoscitiva. La función expresiva nombra la actitud emotiva de quien produce un mensaje con respecto al objeto de éste. La función metalingüística identifica aquellas circunstancias en las que el discurso llama la atención sobre el lenguaje —más propiamente el sistema de signos— utilizado. Y la función poética, descrita de modo mucho más abstracto, la define como aquella en la cual la orientación del mensaje está dada “hacia el mensaje como tal” (1981, p. 37). Dicho en otros términos, se podría pensar que es algo así como la finalidad sin fin kantiana del juicio estético o la fuerza estética que moviliza un proceso de comunicación para afectar a la sensibilidad.

Pues bien, en la concepción del documental como producción cuyo objeto y propósito es dar cuenta del mundo histórico predomina la función referencial: “El credo de que un buen documental es aquel que dirige nuestra atención hacia un tema y no hacia sí mismo deriva de los cimientos epistémicos del documental. Se tiende más hacia el compromiso que hacia el placer” (Nichols, 1997, p. 232). La determinación de registrar y mostrar la vida como tal está dentro de la órbita de la función referencial. En tal sentido, lo que aquí he identificado como un discurso hegemónico sobre el documental se sitúa en esta órbita.

No obstante, con Jakobson vemos que el lenguaje no se limita a la función de informar. Desde esta premisa, aun en un mensaje informativo pueden encontrarse otras funciones lingüísticas. O, también, en un mensaje la función referencial puede mantenerse confundida, casi oculta entre otras, sin ser la dominante. En caso extremo, la función referencial puede surgir para luego ceder protagonismo o incluso desvanecerse. Parte de estas combinaciones es lo que podemos leer en muchas películas del pasado y contemporáneas. Esta conjunción de posibilidades está presente teóricamente cuando Dziga Vertov, el mismo que abogaba por registrar la vida tal como es, en otro de sus manifiestos declaraba: “El *cine-ojo* utiliza todos los medios del montaje posibles yuxtaponiendo y ligando entre sí cualquier punto del universo en cualquier orden temporal, violando, si es preciso, todas las leyes y hábitos que presiden la construcción del film” (Vertov. En Romaguera, Alsina, 1989, p. 34). Es decir, esa voluntad referencial de la que he hablado antes no está ausente, pero ella no se superpone ni eclipsa otras cualidades y funciones de la película. La reflexión y la conciencia sobre el lenguaje utilizado, la búsqueda deliberada de formas de articular el material filmico/sonoro y la toma de distancia con respecto a otras ya sedimentadas hablan del relieve que cobran funciones del lenguaje como la metalingüística, la expresiva y la poética. Así se colige de afirmaciones de Vertov como estas: “NOSOTROS afirmamos que el futuro del arte cinematográfico es la negación de su presente”; “La muerte de la «cinematografía» es indispensable para que viva el arte cinematográfico” (Vertov. En Romaguera, Alsina, 1989, p. 37).

No sobra agregar que esta asociación entre una teoría lingüística y el cine no tiene nada de novedoso. Ya algunos formalistas rusos, a los cuales es cercano Jakobson y quienes teorizaron sobre el cine en años muy cercanos a la producción de Vertov, habían establecido puentes entre ambos campos. En efecto, como resume Robert Stam,

En el ensayo «El arte como hecho semiótico» (1934) y en el libro *Función estética* (1936), Mukarovski trazó una teoría semiótica de la autonomía estética, en virtud de la cual dos funciones distintas, la comunicativa y la estética (comparables, en líneas generales, con los lenguajes «práctico» y «poético» de los formalistas), coexisten dentro de un texto, donde la función estética sirve para aislar y «poner en primer plano» al objeto, «centrando la atención sobre éste» (Stam, 2001, p. 70).

Una posición teórica cercana, aunque sin la radicalidad de la anterior, paradójicamente se halla también en Grierson. En sus mismos *Postulados*, donde insta a que el documental registre y ayude a comprender el mundo histórico, en distintos pasajes Grierson prescribe el tratamiento creativo del material y las aspiraciones artísticas del documental: “Creemos que la posibilidad que tiene el cine de moverse, de observar y seleccionar en la vida misma, puede ser explotada como una forma artística nueva y vital” (Grierson. En Romaguera, Alsina, 1989, p. 141). Y más adelante, comparando el cine de estudio con el cine hecho en y sobre el mundo histórico, sostiene: “Mi argumentación separada para el documental es simplemente que en su uso del artículo vivo existe asimismo una oportunidad de realizar un trabajo creativo” (Grierson. En Romaguera, Alsina, 1989, p. 142).

Distintos estudios históricos y analíticos del campo cinematográfico —no solo del documental— ponen en evidencia que la práctica del documental nunca siguió un solo camino. Hoy es visible que a pesar de que desde algunos centros se instituía un discurso, se formateaban las pantallas públicas y se inducía la formación de un imaginario que restringía el documental a una función estrictamente referencial con finalidades didácticas e ideológicas, al mismo tiempo se hacían películas que desbordaban esos límites y que exploraban dimensiones expresivas, poéticas y metalingüísticas. Dice Nichols:

Yuxtaposiciones extrañas como las que emplearon Luis Buñuel en *Las Hurdes/Tierra sin pan*, Dziga Vertov en *Celoveks Kinoapparatom*, Eisenstein en *El acorazado Potemkin* u *Octubre*, Franju en *Le sang des bêtes* y otros surrealistas y etnógrafos franceses de la primera época quedaron fuera de los límites aceptables, incapaces de ir más allá de su estatus de «arte» o «novedad» para alcanzar el de modelo o piedra angular. Hasta el momento, el documental de cambio social —en especial en su modalidad expositiva clásica— sigue, en los Estados Unidos, centrándose en gran medida en el personaje, y las enseñanzas de Eisenstein, Pudovkin, Dovzchenko y Dziga Vertov, junto con los representantes más destacados de estas estrategias en un cine político, Bertold Brecht y Jean-Luc Godard, siguen estando comparativamente infrautilizadas (Nichols, 1997, p. 179).

La diversidad que se podría encuadrar en las dos tendencias caracterizadas Erik Barnouw trata de abarcarla, con pretensiones totalizantes hasta aproximadamente el último cuarto del siglo XX, en su historia del documental. En este autor resulta interesante observar cómo nombra distintas posibilidades de uso de la imagen y el sonido indiciales, sobre todo en Europa y Estados Unidos, que se desvían de o no se someten al propósito informativo y referencial. Por ejemplo, Barnouw habla del “documental, pintor” y del “documental, poeta”. Confrontados con otros, como “documental, reportero”, “abogado” o “cronista”, estos rótulos desvelan claramente una lectura de películas que ponen el acento en funciones distintas de la denotativa.

Aquí es importante resaltar que en el cine la función referencial no se restringe a la relación indicial entre la imagen/sonido y el objeto profílmico: también incluye el artificio de asemejarse al modo en que éste es percibido habitualmente. En efecto, la referencialidad del mensaje implica asimismo la manera como se construye la representación del mundo, no solo en tanto un signo indicial se ocupa de un objeto singular o aislado sino también (y especialmente) en cuanto una serie o sucesión de signos componen una totalidad expuesta mediante artificios como una unidad coherente. Esto es, en tanto para dotarlos de significado la articulación de los elementos en un fotograma o en una película completa se asemeja, reproduce y a la vez reafirma un modo de percibir y de ordenar en el espacio los fenómenos que llenan el continuum histórico. Es lo que en términos de Noel Burch (2000) se denomina el Modo de Representación Institucional, categoría que nombra el sistema hegemónico con el cual en el cine se ha institucionalizado una manera de ver: la utilización de un tipo de encuadres, de segmentación, de construcción de relaciones causales y de formas de unidad espaciotemporal que definen un sistema de convenciones arraigado en la mirada occidental.

O

Obras producidas en el primer tercio del siglo XX, como las de Hans Richter, Joris Ivens, Walter Ruttmann o el mismo Vertov, y en décadas posteriores producciones asociadas al video arte y al cine expandido, han sido puestas como paradigmas de distanciamiento con respecto al modelo de representación predominante. E incluso con respecto al concepto mismo de representación. Los caminos que desvelan este tipo de obras son un lugar donde es puesto en cuestión el concepto de documental que prescribe el referir la experiencia histórica. ¿Es documental aquel producto que solo cumple una función referencial? ¿Únicamente una función del lenguaje aplicada a la imagen/sonido indicial hace al documental? ¿Con los índices del mundo se pueden ejecutar otras operaciones retóricas diferentes de la informativa/persuasiva y se está dentro de la esfera documental? ¿La abstracción, la elaboración de conceptos y la experimentación formal a partir de la imagen/sonido tomados del continuum histórico por qué no integrarían la órbita del documental? Es en este lugar donde el concepto de documental se puede expandir y desvelar posibilidades que van más allá de una función restrictiva. Las obras van a cuestionar los alcances del concepto cuando el quehacer de los documentalistas se cruce con otras prácticas artísticas. O cuando otras prácticas artísticas se introduzcan en el dominio que, en principio y desde una perspectiva endógena, ha sido considerado “propio” del documental.

Recurriendo a la comparación entre artes, podemos decir que alrededor de una concepción de la mimesis en el documental —y en el cine en general— se da un fenómeno análogo al experimentado en territorios como los del teatro, la novela o la pintura. En el caso de esta última, por ejemplo, aproximadamente en el último tercio del siglo XIX, después de alcanzar un grado de perfección en la representación figurativa los pintores optaron menos por buscar la reproducción idéntica de los objetos y más por imaginar otras formas de observarlos y de concebirllos. En un tiempo corto, si comparamos con el que este cambio de perspectiva se tomó en otras artes, la posibilidad de registrar imágenes del mundo histórico y de reproducirlas pronto dio lugar a hacer usos diversos de ellas. Es decir, el continuum histórico seguía siendo materia, un referente hacia el cual se dirigía la cámara. Pero ahora los signos indiciales no se limitaban a cumplir una función referencial. Según Barnouw, “Inevitablemente los pintores aportaron ideas y maneras diferentes de las de los demás cineastas. Generalmente no les interesaban las tramas ni los puntos culminantes. Tendían a concebir el cine como un arte pictórico, en el que la luz era el medio y que comprendía fascinantes problemas de composición” (Barnouw, 1996, p. 67).

En este contexto, incluso cuando aún no se había incorporado el sonido al cine, se produjeron películas que a la par que incluyen imágenes con referentes identificables juegan con la forma de acoplarlas hasta hacer estallar el carácter puramente informativo y representativo de la imagen y, por extensión, del cine documental. Son películas en las que el montaje —como en la pintura había ocurrido con el collage y con la yuxtaposición en un mismo plano de objetos encontrados en distintos espacios y tiempos— construye nuevas constelaciones a partir de lo dado. *Berlín: sinfonía de una gran ciudad* (1927), de Ruttmann; *La Sinfonía de las carreras* (1928), de Richter; y *El hombre de la cámara* (1929), de Vertov, son obras emblemáticas de estas tendencias expansivas del documental. Como dice Barnouw a propósito de Richter y de algunos contemporáneos de éste:

Al principio, sus experimentos parecían muy alejados del género documental, pero luego adquirieron un elemento documental. Estos artistas a menudo filmaban objetos familiares —«fragmentos de la realidad actual» para decirlo en la jerga de Vertov— y los utilizaban como base de sus movimientos interrelacionados. Llevaron pues las ideas de Vertov a su última conclusión. El artista comenzaba con la actualidad y luego creaba su propia síntesis expresiva (Barnouw, 1996, p. 68).

En este contexto las llamadas vanguardias artísticas juegan un papel decisivo en la revelación del modo como la imagen indicial podía ser tratada con vistas a lograr efectos estéticos y artísticos. Si bien en algunas de las obras vanguardistas más radicales se aboga por eliminar cualquier efecto de realidad, también se encuentran obras en las cuales el carácter indicial de la imagen no desaparece. Éstas, más bien, lo que permiten apreciar es la liberación de la imagen hacia lo simbólico o lo no racional y detonar así un cuestionamiento al modo instituido culturalmente de percibir y de representar. Como propone Ismael Xavier,

hablar de las propuestas de la vanguardia significa hablar de una estética que, para ser precisos, sólo es antirrealista por ojos encuadrados en una perspectiva conformada en el Renacimiento o porque, en el plano narrativo, es juzgada con los *criterios* de una narración lineal cronológica, dominada por la lógica del sentido común. Finalmente, todo y cualquier realismo es siempre una cuestión de punto de vista, y significa la movilización de una ideología cuya perspectiva delante de lo real legitima o condena cierto método de construcción artística (Xavier, 2008, p. 132)

Algunas obras como las de Léger, Richter o Eggeling se servirán de las imágenes tomadas del mundo para ponerlas en estructuras de significación no realistas. En el lenguaje tomado de Jakobson, la función referencial o denotativa del signo dará paso a funciones como la expresiva y la poética. En ejercicio de esas funciones el mundo histórico continúa siendo mirado, pero ahora lo es de una manera distinta de la habitual. Hay incluso en algunos de estos artistas y en teóricos que resultan cercanos a ellos la idea —o ilusión— de dirigir, con el llamado cine poético o cine puro, una mirada “directa” sobre los objetos, una mirada exenta de la artificiosidad constitutiva de un cine como el narrativo:

la vanguardia privilegia la imagen cinematográfica por aquello que ella tiene de «visión directa», sin mediaciones, y por lo que tiene de especial frente a la visión natural. Para Canudo y Delluc, además de ser la expresión no discursiva de algo —la idea de que el cine no habla de las cosas sino que las muestra (como en Bazin y en Mitry) —, la imagen del cine es dotada de un poder de transformación que desnuda el objeto o el rostro focalizado (Xavier, 2008, p. 137).

Las vanguardias descubren en su relación con el cine nuevos caminos para la imagen cinematográfica. La toma de distancia con respecto al sistema de representación hegemónico y la exploración con la imagen de otras funciones lingüísticas quizás sean los más notorios. Son caminos que, sin duda, traerán repercusiones tanto en el lenguaje del cine como en su dimensión política por lo que respecta a la determinación de la sensibilidad en la sociedad mediática. Sin embargo, los felices y vanguardistas años veinte terminarían en una aguda crisis económica que afectaría a ambas orillas del Atlántico. Crisis que en la década siguiente transmutaría en una nueva guerra. Para entonces el cine y en particular el documental, ya con el sonido incorporado, sería cooptado como instrumento de combate:

Las dos transiciones determinaron profundos cambios en la película documental. Durante la década de 1920, el explorador, el periodista, el artista plástico y otros experimentaron con las imágenes en movimiento, con un espíritu generalmente complaciente y optimista. Sus películas rara vez eran polémicas. Pero el colapso económico acarreó tensiones y pugnas. El combate ideológico comenzó a dominar todos los medios de comunicación. El filme documental, al adquirir el habla en ese preciso momento, estaba inevitablemente llamado a intervenir en la lucha. En el terreno del documental, el cine sonoro llegó a ser un instrumento de lucha (Barnouw, 1996, p. 75).

El espíritu experimental y la posibilidad de explorar nuevas formas y desplegar distintas funciones de la imagen indicial, sin embargo, resurgirían más tarde. Hasta constituir actualmente una de las fuentes de la vitalidad del cine que toma sus imágenes y sonidos del mundo.

N

No obstante que constituye un campo singular y, en el más optimista de los escenarios, con una relativa autonomía, el del documental no es un ámbito autárquico. En el documental inciden fuerzas constituidas en otros campos. Ya sea porque los documentalistas y los documentales se subordinen a o se rebelen contra ellas estas relaciones llegan a hacerse visibles. Procesos que se originan en ámbitos particulares terminan por afectar las más diversas prácticas sociales y culturales. Cambios operados en esferas como la economía, la política, la tecnología, las ciencias o las humanidades, por ejemplo, acaban por repercutir, ya sea de manera progresista o reaccionaria, en los modos de comprender y de dar sentido a los más diversos fenómenos y prácticas. Este rasgo de las relaciones sociales y culturales se verifica cuando Vertov o Grierson, por mencionar dos nombres citados aquí, conciben el documental como un producto que debe comportarse de acuerdo con o en contraposición a un determinado sistema económico y político. O cuando el desarrollo de tecnologías permite la incorporación del sonido —ya sea en estudio o en directo— o la portabilidad de los equipos —cámaras y micrófonos—, novedad que genera transformaciones en el modo de concebir, de hacer y de entender las películas.

Desde la filosofía a finales del siglo XX Arthur Danto elaboró una teoría en la cual, recuperando algunas ideas de Hegel y confrontando varias tesis del crítico de arte Clement Greenberg, buscó descifrar algunas transformaciones que el mundo del arte occidental experimentó aproximadamente a partir de la década de 1960. Sin que la hermenéutica histórica de Danto haya sido articulada alrededor del cine, creo que en su reflexión hay elementos que permiten relacionar algunos cambios operados en el campo más vasto de las artes con los que se pueden identificar en el del documental³. Es decir, algunas variaciones que Danto advierte en el campo del arte pueden encontrar correlatos en el devenir del documental como fenómeno estético.

La teoría aludida no es otra que la del fin del arte. Danto condensa y consolida su reflexión en el libro *Después del fin del arte* (publicado por primera vez en 1997). Allí, como lo había hecho décadas atrás, Danto vuelve sobre la tesis hegeliana según la cual —frente a las cualidades que el filósofo de Jena veía en el arte que se producía en su tiempo y en contraste con las tipologías del arte que en su concepto se habían producido en otros momentos históricos— el arte era cosa del pasado. La idea, como se ha escrito suficiente, dio lugar a interpretaciones que llevaban a hablar del final o de la muerte del arte. Hegel, como aclaran Danto o Gadamer, no había sepultado el arte. Lo que identificaba era un estadio histórico en el cual el arte ya no respondía a las funciones que, hasta cierto momento, en concepto de

3. Ángel Quintana en el libro *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (2011) también establece una relación entre la teoría de Danto y el cine, pero para pensar principal, aunque no exclusivamente, el devenir del cine con la producción de imágenes de síntesis.

Hegel le habían sido asignadas culturalmente. El modo como el arte había sido entendido hasta entonces era cosa del pasado. Ahora tendría que encontrar un nuevo lugar. Dicho en términos kantianos, al igual que el sujeto el arte había descubierto —hoy diríamos inventado— su autonomía. ¿Qué podía hacer el arte cuando presuntamente ninguna forma de poder —ya fuera el de la religión griega, el de la cristiana o el de la aristocracia— le dictaba cuál era su deber? Ganada la autonomía, al menos de forma teórica, como lo problematiza Adorno luego vendrían otros poderes a interferir en ella.

Danto, por su parte, aprecia que el arte moderno, el modernismo en términos anglosajones, en la versión elevada a preceptiva de Clement Greenberg se constituyó en un discurso que limitaba el alcance de las prácticas y, por lo tanto, el valor de las obras a la expresión de la “artisticidad” pura. Para Danto, si Vasari había fundado en el Renacimiento la narrativa del arte como búsqueda de la representación fidedigna del mundo exterior, Greenberg había puesto el punto final a ese relato y había inaugurado el del arte puro. En efecto, para Greenberg, que sitúa en Manet un cambio de visión histórica, lo propio y lo que definía a una pintura era la búsqueda de su “esencia”. Aquello que en la pintura no se ajustara a este precepto no entraba en las lindes del arte. Danto estima que, en cuanto a tendencias predominantes en la producción, en el siglo XX la pintura en Estados Unidos (si somos más estrictos con la geografía, en Nueva York) se ajustaba a la escala de valores de Greenberg.

Danto, sin embargo, observa que en la década de 1960 en prácticas artísticas como la pintura opera un quiebre de esa preceptiva. Danto identifica el quiebre en Warhol, en general en el estallido del pop, y con esa ruptura actualiza la idea de Hegel aduciendo que con la actitud histórica encarnada en Warhol finaliza una narrativa del arte. Y, cabe agregar, comienza otro momento (¿otra narrativa?). El fin del arte, pues, es el fin de una narrativa que durante una constelación histórica particular asignaba un sentido único a unas prácticas y a la producción artística.

Resulta necesario introducir algunas precisiones para relacionar este planteamiento con el documental⁴. En primer lugar, la lectura de Danto sobre el desenvolvimiento histórico del arte no se puede asumir como un relato teleológico. Esa trampa, a la que fácilmente induce una lectura desprevenida de la *Estética* de Hegel por inscribirse en la narrativa épica de la fenomenología del espíritu, puede dar lugar a pensar que el arte ha sido unívoco en determinados momentos y que el paso de un modo a otro de entenderlo implicaría necesariamente un progreso. En

4. Es pertinente recordar que en el campo más amplio de lo cinematográfico también se ha discutido acerca de la “muerte del cine”. En ese contexto se han problematizado, por una parte, cuestiones asociadas al paso de la tecnología analógica a la digital y, por otra, a la hibridación entre las convenciones y la naturaleza del cine, la televisión, el video y los soportes digitales. Sobre el paso de lo analógico a lo digital, referido específicamente en el dominio del documental, me detendré más adelante.

parte esta idea de progreso, que supondría la existencia de una meta cuyo alcance significaría conseguir la plenitud, es lo que Danto critica a Greenberg. Al tomar a Greenberg como epicentro de su análisis, Danto se ocupa de una narrativa que terminó por legislar y legitimar/deslegitimar como propio o extraño del arte unos tipos de producción específicos.

En segundo lugar, en el campo del cine una postura afin a la que se apreciaba en Greenberg se puede localizar, como se ha mostrado atrás, en las posiciones de algunos teóricos y de cineastas y artistas vinculados a las vanguardias o al espíritu de éstas. Así lo atestigua la teorización y la búsqueda de un “cine puro” que, al igual que en la pintura, se distanciara de la figuración y de la narratividad con el fin de explorar las posibilidades materiales y expresivas de lo que fuera valorado como lo propio del cine, de algo distinto a la mera función referencial o representadora:

A su modo, el cine disuelve la jerarquía humanista y el primado de la conciencia, transformando el objeto en el centro del discurso. En ese descentramiento, el paso decisivo es la desintegración del espacio social, reflejada en el estilo del *découpage*. [...] La noción de «nuevo realismo», de concreción, se liga a la propuesta de celebrar, de un modo plástico, la presencia de cada objeto, de cada fragmento del mundo material ofrecido como espectáculo para los ojos (Xavier, 2008, p. 145).

Sin embargo, y esto es necesario subrayarlo, a diferencia de la pintura donde hasta el momento que examina Danto predominó una narrativa como la de Greenberg, en el campo del cine y en particular del documental la narrativa dominante no fue aquella de la pureza artística. Por el contrario, fue aquella que encuadra al documental como un discurso referencial y, en no pocos momentos históricos, con pretensiones didácticas e ideológicas.

Y, por último, en el retorno a Hegel hay un elemento que Danto no subraya lo suficiente. Se trata de un rasgo que está implicado tanto en el estallido del pop como en las circunstancias históricas que el filósofo de Jena vislumbró para el arte de su tiempo y que ocupan un lugar importante en los orígenes del cine. Se trata, sin duda, de un rasgo moderno analizado desde las más diversas perspectivas: la emergencia de la cotidianidad, del relieve que cobra la vida cotidiana y de su constitución como materia para ser recordada e integrada a la historia. En su *Estética* Hegel conceptuaba que en su presente el arte ya no se situaba en tiempos heroicos sino en la prosa del mundo. Según Hegel, el arte buscaba satisfacer “la sed de ese presente y esa realidad misma, el contentarse con lo que está *ahí*, la conformidad consigo mismo, con la finitud del hombre y lo finito, con lo particular, con el retrato en general. El hombre quiere ver ante sí lo presente en su presente mismo” (Hegel, 1991, p. 143). Este presente desplegaba (despliega) un horizonte vasto. Para Hegel en el arte de su tiempo, incluso desde el Renacimiento, ya todo tenía cabida:

“todas las esferas y manifestaciones de la vida, lo más grande y lo más pequeño, lo supremo y lo ínfimo, lo moral, lo inmoral y el mal; y en particular el arte, en la medida en que se seculariza, se domicilia más y más en las finitudes del mundo” (Hegel, 1991, p. 161).

Esa prosa del mundo se retrataba desde antes del siglo de Hegel, por ejemplo, en las extraordinarias pinturas de un Vermeer. Pinturas que no recogen escenas de seres mitológicos o de figuras de la realeza sino de campesinas y trabajadoras domésticas. Esa prosa es la propia vida que Marcel Proust, juntando autobiografía y novela, convierte en materia de su *Recherche*. Es la que registraban los operarios de Lumière y, siguiendo el modelo de éstos, los operarios que en los más diversos lugares se encargaron de registrar y luego proyectar las imágenes de las actividades y las costumbres de las más distintas gentes en las más remotas y exóticas geografías. Esa prosa es la que posteriormente artistas y cineastas profesionales y no profesionales, en los más diversos géneros y formatos, van a convertir en materia de sus filmes. Y esa prosa no es solo los asuntos de la vida cotidiana. También es una forma de escritura: la prosa del periodismo, de la historia, de la biografía, del ensayo.

La teoría de Danto permite reconocer en última instancia un pasaje cultural en el cual se opera un giro: un viraje que significa una apertura y un cambio de paradigma conceptual en el campo de las artes. La apertura, en relación con una narrativa dominante, está dada en términos de aquello de lo que pueda tratar y de a lo que pueda aspirar el arte. Y el cambio de paradigma, que finalmente termina por fundar un paradigma negativo con respecto al anterior, propone que no existe un único relato legitimador del arte. Para Danto esta transformación da paso a un momento en el cual el arte se produce fuera de los lindes de las preceptivas, de los relatos unificadores y de los manifiestos. En su opinión, ya no hay una manera única de hacer arte, porque no hay un relato organizador que prescriba y decida de antemano qué cosa es o no es arte. Por eso sostiene: “Así, lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia” (Danto, 1999, p. 35).

Al contemplar el campo del documental desde el horizonte que abre la teoría de Danto se puede arrojar un haz de claridad. No solo sobre una época específica, sino también sobre los rumbos que habría de seguir, sobre las variaciones experimentadas por la concepción de la imagen documental, sobre los distintos usos sociales que se le ha dado a ésta y sobre la pluralidad de actores y de discursos susceptibles de legitimar las distintas alternativas. Cuando Danto toma como punto de referencia artístico a Warhol se concentra en la exposición de las cajas de detergente realizada en la Stable Gallery en 1964. Que se detenga en esa obra puede distraer la atención hacia las formas y el estilo que adoptó cierto arte pop.

Sin embargo, lo relevante para Danto, y por lo cual lo sigo aquí, son dos rasgos. Uno, ya reiterado, es la distancia que la obra y la actitud de Warhol adoptan con respecto al discurso dominante acerca del arte en ese momento. Y dos, la materia con la cual es construida la obra: objetos cotidianos y banales.

Con respecto al primer rasgo, vale hacer una anotación que alcanza a las distintas artes, incluido el cine. El espíritu de las vanguardias traza y prolonga una larga estela que se traduce en un género discursivo que ellas comparten y que quizás las identifica: el manifiesto. Heredera de los románticos alemanes de finales del XVIII y de las utopías decimonónicas, la tradición del manifiesto la recogen las vanguardias y los soldados del arte de los más distintos bandos. En el mundo del cine, como lo deja ver el libro compilatorio ya citado aquí, *Textos y manifiestos del cine* de Romaguera y Alsina, el manifiesto fue un instrumento para que distintos grupos o personajes cada tanto declararan principios e intentaran refundar la práctica. Para decirlo en el lenguaje de Danto, no todas pero sí buena parte de las narrativas que han pretendido poner un orden a la producción cinematográfica, y para el caso del documental, han quedado escritas en manifiestos. Y si bien en las referencias de Danto se muestra que en la pintura y, en general, en las artes visuales en la década del sesenta se supuso el final del espíritu de las preceptivas, durante esa década y aún en otras posteriores en el ámbito de la cinematografía ese ánimo se mantuvo:

Tras la victoria vietnamita sobre los franceses en 1954, la revolución cubana en 1959 y la independencia argelina en 1962, la ideología del cine del Tercer Mundo cristalizó, a finales de los sesenta, en una ola de ensayos-manifiesto militantes sobre cine —«Estética del hambre» (1965), de Glauber Rocha, «Hacia un tercer cine» (1969), de Fernando Solanas y Octavio Getino, y «Por un cine imperfecto» (escrito en 1969), de Julio García Espinosa— así como en declaraciones varias y en los manifiestos de los festivales de cine del Tercer Mundo (El Cairo en 1967, Argel en 1973) en los que se pedía una revolución política tricontinental y una revolución estética y narrativa en la forma cinematográfica (Stam, 2001, p. 118).

La pertinencia de estas ideas de Danto para pensar el campo que aquí interesa se halla en que su diagnóstico histórico se puede verificar posteriormente en la tradición del documental. En efecto, de la hermenéutica de Danto se puede deducir que si el arte moderno era un arte de manifiestos, la fuerza del manifiesto decayó. Esto no significa, necesariamente, que en el mundo del arte se haya dejado de escribir manifiestos (¿o sí?). Sin embargo, en el ámbito del cine y en particular del documental los manifiestos también han perdido su fuerza. Hoy las obras con pretensiones artísticas no se ajustan a programas colectivos. Quizás los últimos manifiestos que incidieron con profundidad en el documental, al menos en esta orilla del Atlántico, fueron los sintetizados por Stam en la cita anterior. Y tal vez del último que se tenga noticias en el mundo del cine es *Dogma 95*, difundido hace

cerca de veinte años y puesto en el archivo por su figura más mediática una o dos películas después de firmarlo. Quizás los manifiestos que hoy imponen su ley no son escritos por críticos ni artistas. Es más, si han sido escritos sus autores los mantienen lejos de la vista de casi todos los consumidores.

En cuanto al segundo rasgo, lo que Danto destaca, y que dará para que escriba un libro titulado *La transfiguración del lugar común* [1981], es el modo como lo cotidiano vuelve a ser materia del arte y, sobre todo, cómo se transfigura en la órbita de éste. Más allá del tratamiento singular que el pop dio a lo cotidiano (o que Duchamp concedió a un mingitorio), la reflexión de Danto permite reconocer la manera en que la vida cotidiana se reposicionó en las prácticas artísticas. Con respecto a una producción pictórica de corte modernista que —en la narrativa de Greenberg— había cortado sus lazos con la historia al desentenderse de la representación del mundo material, la historia retornaba al arte a través de la “transfiguración” de objetos y situaciones corrientes. De distintas maneras y en distintos momentos, ese reposicionamiento también se ha hecho extensivo a la imagen documental.

A diferencia de lo que se puede apreciar en la tradición de la pintura, es cierto que la referencia al mundo histórico nunca se ha eliminado de manera absoluta en la producción susceptible de ser adscrita al campo documental. Sin embargo, es un hecho también que durante algunos periodos la referencia al mundo histórico tuvo su motivación principal —y la sigue teniendo en algunos casos— en los grandes problemas políticos, bélicos, económicos. Esto es, en temas enfocados muchas veces desde una perspectiva de la gran historia social y política —Michael Moore, por citar un caso mediático, a su manera sabe hacer uso de estos motivos—. Ejemplo de esta preferencia son tantos documentales producidos durante la II Guerra europea o los documentales militantes y prorevolucionarios producidos en América Latina en las décadas de 1960 y 1970.

Frente a esta tendencia de aires denunciadores y épicos, la teoría de Danto nos permite situar en otro marco la historia de las personas en su cotidianidad (sea ésta o no anodina y alienada por la sociedad de consumo) y apreciar una cara significativa del modo como esta faceta de la historia penetra el campo documental. Un film relevante a este respecto es *Yo, un negro* (1958, Jean Rouch). El material de esta película lo constituyen las peripecias diarias de un inmigrante africano para sobrevivir. Y si bien el cine de carácter etnográfico que hacía Rouch se localiza en una tradición que se remonta a Flaherty, en esta película, como resalta Niney, una cualidad decisiva es que con su voz el protagonista comenta el montaje visual que Rouch había hecho previamente. A pesar de que Rouch fuera el responsable de la escritura previa, el comentario en off del personaje agrega otra dimensión significativa a la película, lo cual marca una diferencia importante con respecto al modo de usar el sonido y la voz hasta ese momento en el documental.

No obstante que ese gesto se puede leer hoy como una actitud aún tímida en cuanto al modo como un yo se toma el filme —e incluso hipócrita e instrumental desde una perspectiva postcolonialista—, con él se fija una diferencia significativa. Con todo y que la película sigue apuntando a la función referencial, lo referencial en ese filme denota una forma de cotidianidad urbana centrada en un personaje (no es una sinfonía de ciudad). Además, la función expresiva del lenguaje, en este caso condensada especialmente en la voz del narrador, gana protagonismo en relación con lo mostrado. Y si bien poco después con el *Cinéma vérité* reverdecería la confianza en captar la verdad del mundo, su mirada hacia otras zonas de la experiencia asimismo desvelaba una concepción diferente de la historia. Según Niney,

a ojos de ese nuevo cine impromptu, el acontecimiento no es lo sensacional, sino la vida común y corriente; no lo teatral, sino lo espontáneo [...]. De ahí la necesidad, para reencontrar el terreno abonado de la experiencia cotidiana, de salir de los estudios cinematográficos con cámara ambulante, de experimentar con una cámara participante u observante que aborde los lugares comunes de los sujetos hablantes (Niney, 2009, p. 205).

Años después (también en Francia), el historiador Michel de Certeau titularía un libro *La invención de lo cotidiano* (1979). El diagnóstico realizado por Hegel más de siglo y medio atrás reafirmaba su vigencia.

C

Como toda teoría, la que Danto compone para cerrar un relato aunque dibuja un horizonte nuevo y más amplio resulta parcial. Su parcialidad no radica solo, como se dijo, en que se ocupe especialmente de la pintura. Y más aún, de la pintura *made in* Nueva York. Su parcialidad también se halla en que, paradójicamente, a pesar de seguir unas narrativas históricas del arte —de Vasari a Greenberg a Warhol (Danto)— poco se mira a la historia: no a la historia de los sistemas de representaciones en el arte, sino a la historia social y política. Y precisamente, según se indicó con Hegel, en la coyuntura que piensa Danto en el arte se daba otra relación diferente con la historia. Al partir de Greenberg (y no de Adorno, por ejemplo, donde la historia sí que es elocuente) y al fijar su atención en el pop, Danto se detiene en una configuración particular del modo en el cual en unas producciones artísticas se apreciaba esa relación. Pero ese no era el único modo ni la razón era solamente el “agotamiento de la vanguardia”, para decirlo con una frase de Gilles Lipovetsky (2002).

En efecto, en la cinematografía, afectada desde sus orígenes por un nexo indicial con el mundo, la relación con la historia pocas veces ha dejado de tener protagonismo. Más aún, como se ha puesto aquí de presente, a la larga han sido los cambios o los deseos de grandes cambios históricos los factores que en algunos momentos han ejercido el mayor condicionamiento sobre maneras de concebir y de hacer cine. Es en este orden de ideas que un acontecimiento histórico como la II Guerra europea y sus secuelas va a marcar un hito en el vínculo del cine con la historia. Aquí, una vez más, el postulado aristotélico va a recibir una nueva formulación: con el neorrealismo el cometido de dar cuenta de lo que pasó trasciende más allá del objeto (del qué) a la forma (al cómo) del filme.

Danto observa que en la década del sesenta la cara pop de la historia se colaba en el dominio del arte a través de la puerta abierta por Warhol. Pero desde la década del cuarenta el rostro atroz de la guerra —que serviría de piso al afianzamiento de la sociedad y la cultura del consumo— había introducido el aspecto fétido de la historia en la pantalla de cine. Aquí la abolición de la distancia entre el cine y la vida, la asunción del cine como testigo de la historia, reafirmaba el impulso epistemológico y estético traduciéndolo en uno ético y político. Rossellini, para dar cuenta de su obra, explicaba: “La aparición del neorrealismo hay que buscarla, en primer lugar, en ciertos documentales novelados de la posguerra, después en films de guerra con argumento y finalmente, y sobre todo, en algunos films menores, en los que la fórmula, si podemos llamarla así, del neorrealismo se va configurando” (Rossellini. En Romaguera, Alsina, 1989, p. 202). De un modo más amplio, Robert Stam sintetiza esta relación de la siguiente manera:

La guerra y la liberación, según afirma el cineasta-teórico Cesare Zavattini, habían enseñado a los cineastas a descubrir el valor de lo real. En contra de quienes, como los formalistas, veían en el arte una convención ineludible cuya esencia difería de la vida, Zavattini reclamaba la aniquilación de la distancia entre arte y vida. La clave no era inventar historias que se asemejasen a la realidad, sino más bien convertir la realidad en una historia (Stam, 2001, p. 94).

Pero la conexión de las cicatrices de la II Guerra con el impulso documental del cine no ha sido localizada únicamente en el neorrealismo. De cierta manera en contraste con el sello coral y social característico del neorrealismo, en su historia del documental Erik Barnouw afirma que tras la guerra también se produjo en algunos documentalistas un repliegue hacia sí mismos:

Después de la guerra, los cortometrajes de tinte personal constituyeron el punto de partida de muchos jóvenes autores. A menudo un solo artista concebía estas películas, las filmaba y él mismo se encargaba del montaje; ésta era una reacción contra los proyectos de producción en serie de la época de la guerra. En lugar de las razones de estado, la sensibilidad individual era el punto de partida. La economía constituía también un factor decisivo (Barnouw, 1996, p. 173).

No deja de sorprender que estas afirmaciones de Barnouw, a propósito de una tendencia del documental durante la posguerra, parecen haber sido escritas acerca de algunas formas del documental frecuentes a finales del siglo XX y comienzos del XXI. Por lo pronto, destaquemos que este autor propone esta lectura histórica del documental cuando discurre sobre lo que llama “el documental poeta”. Bajo este rótulo Barnouw cobija una serie de productos en los cuales, para volver sobre Jakobson, las funciones expresiva, metalingüística y poética del lenguaje ganan protagonismo con respecto a la referencial. Barnouw cita en este pasaje los trabajos de Bert Haanstra *Espejo de Holanda* (1950), *Panta Rhei* (1951) y *Vidrio* (1958). Todos estos filmes tienen en común la diversidad de soluciones formales, la exploración imaginativa de la imagen y las variaciones en el montaje. Son películas prolíficas en recursos retóricos y rítmicos, en las cuales con todo y que se reconocen elementos correspondientes al mundo filmado su dimensión denotativa no llena la totalidad del mensaje. Junto a Haanstra Barnouw incluye autores europeos, del este y del oeste, y de Estados Unidos a los que denomina “poetas cinematográficos” (Barnouw, 1996, p. 176).

Esta tendencia de la producción documental de posguerra sostiene una innegable conexión con el ánimo experimental de las vanguardias. Este espíritu de experimentación y de producción personal de lo que Barnouw llama “documental poeta” lo acerca, además, a otro tipo de producción que menos se ha tenido en cuenta en las historias y los discursos sobre el documental, pero con el que guarda una estrecha relación: el llamado film underground. En su expresión estadounidense,

el film underground ha sido entendido como un film personal, emancipado de normativas y hecho con materiales tomados del entorno y de la vida de sus autores. Según Sheldon Renan, en un libro que a mediados de los años sesenta buscaba hacer inteligible la explosión filmica que se vivía en Estados Unidos, el film underground permitía ver apropiaciones muy personales de la relación del cine con la experiencia histórica:

The underground film-maker tends to make films of things in his actual life (documentary), but he usually transforms their appearances and their importance (fictive and transformatory) in the process of filming and editing. He uses people and places from his own life, because they are what he has feeling about. But actual life for the underground film-maker may be only raw material to be manipulated into the form of his personal perspective (Renan, 1967, p. 25).

Aprovechando desarrollos tecnológicos como las películas de 16 mm o de menor formato y posteriormente el video, prácticas y corrientes como el llamado por Barnouw documental poeta o el cine underground mantenían vivo parte del espíritu de las vanguardias. Con ese gesto, al tomar el mundo histórico como materia para sus películas y al subordinar o desplazar la función referencial de la imagen, producciones como las mencionadas por Barnouw o del cine underground mostraban caminos transitables para el documental distintos a los que algunos manifestos habían instituido.

A propósito de esta relación, siguiendo a Lipovetsky se puede afirmar que la relación de estas producciones con las vanguardias probablemente no está signada por la pretensión revolucionaria del modernismo artístico temprano. Sin embargo, de las vanguardias sobrevive la pulsión de explorar las alternativas estéticas que ofrecen los materiales y la construcción de formas no codificadas. Con un tono y una terminología diferentes a los de Arthur Danto, Gilles Lipovetsky contaba en la década del ochenta que la vanguardia se había agotado: “la vanguardia ha llegado al final” (Lipovetsky, 2007, p. 119). Posiblemente así sea si su espíritu es pensado desde el prurito de la persecución insaciable de lo absolutamente nuevo, tan caro al arte moderno. Pero puede que necesariamente no lo sea desde el punto de vista de continuar jugando con las técnicas y las formas, una posibilidad y una actitud puestas en primer plano por las vanguardias, sin que esta disposición signifique el deseo de reinventar y refundar permanentemente una tradición artística y un orden político. Como se deriva de algunas tesis de Lyotard, el impulso que subyace a lo nuevo como herencia de las primeras manifestaciones de la modernidad en el arte del siglo XX ha cambiado de sentido, lo cual no significa que ha perdido sentido. Tal vez estas ideas sean fructíferas para pensar que si no la totalidad de su espíritu sí algunos rasgos de las vanguardias se han prolongado en prácticas artísticas posteriores al tiempo que, al menos en las periodizaciones históricas corrientes, se ha

considerado como el propio de aquellas. Algunos de estos rasgos, pues, se hallan en corrientes y productos localizables en la larga estela del documental.

Mirado en retrospectiva, de esta conexión resulta de interés la apertura y la serie de variaciones formales, técnicas y temáticas que prácticas artísticas como el video arte, el cinema expandido o el film underground inauguraron con respecto al manejo de imágenes/sonidos indiciales. Trabajos que exploraban e interrogaban las condiciones tecnológicas, los usos institucionales y las posibilidades de otros usos de tecnologías como el video y la televisión —como en el caso de los videoartistas—, pero también aquellos que se adentraban en la experimentación con la imagen de sí mismos o de otros, del cuerpo, del entorno habitado por el autor y en la escritura de videodiaris, son casos que muestran cómo las tomas de imagen/sonido del continuum histórico recibían en el contexto de las artes visuales tratamientos poco o nada explorados por el documental como institución social.

Obviamente, algunos nombres pioneros son ejemplos de ese punto donde la imagen/sonido indicial sirve de sitio de encuentro y de (con)facción entre las artes visuales y el documental como práctica. En este lugar atraen la atención, entre otros, figuras como Nam June Paik y Woody Vasulka, con obras en las que el video y la televisión abren horizontes para la exploración expresiva y poética de la imagen; Vito Acconci, en cuyos registros audiovisuales aparecen incansablemente su cuerpo y sus ruidos corporales; o trabajos de Jonas Mekas, en los que la percepción del tiempo y el espacio es reconfigurada al arbitrio del montaje de las imágenes filmadas por él en sus recorridos. Quizás un ejemplo radical de esta intersección de caminos se pueda localizar en algunos filmes underground de Andy Warhol, que con su propensión pop de borrar la distancia entre el arte y la vida, incluyendo en ésta las experiencias más anodinas y cotidianas, terminó observando sin pausa las horas completas de sueño de un durmiente y de esta manera poniendo en entredicho la expectativa misma del sentido. Visto a la distancia, llama la atención que en ese momento este cruce de trayectorias al parecer no se vio como tal. En efecto, según Ángel Quintana:

Artistas procedentes de las más variadas disciplinas empezaron a experimentar buscando otros modos de expansión de la imagen más allá de la sala o del monitor de televisión. Mientras en el mundo del arte se producía este desarrollo, en el cine tenían lugar otras revoluciones, como la del cine moderno que explora nuevas formas de adscripción a lo real o nuevas estéticas autorreflexivas en el uso del montaje (Quintana, 2011, p. 64).

Ahora bien, es a través del ensayo documental y de figuras emblemáticas del mundo del cine como Godard o Marker que este cruce se va a hacer consciente en la década del setenta. Ángel Quintana refiere un ejemplo:

en 1975, Godard rodó *Numéro Deux*, una obra cuya estética establece un claro paralelismo con la primera generación de videoartistas. El cineasta captura unas imágenes que crean un discurso desde el interior de una serie de monitores de televisión que son encuadrados por una cámara de cine. La película funciona como un diálogo entre imágenes proyectadas en diferentes monitores (Quintana, 2011, p. 66).

Las exploraciones llevadas a cabo por los cultores del cine underground, del video arte, del “documental poeta” de Barnouw y del “modo poético” que Nichols agregó más tarde a su catálogo de modalidades, no se quedan en desarrollar soluciones formales y retóricas con la imagen. También dan otro aire al posicionamiento del cineasta o el artista como autor con respecto al material, liberando la función expresiva del lenguaje, desocultando la mirada personal sobre el mundo, haciendo público también un mundo interior —que no por intangible es menos real que el exterior— y concediendo de esta manera un sentido más próximo e íntimo a la experiencia histórica registrada por la cámara y configurada en las obras. De esta manera, con las diferentes opciones de uso artístico que las tecnologías de la imagen cinética han brindado, la prosa del mundo cristalizaba de otro modo. La misma prosa mundana que a comienzos del siglo XIX Hegel definía como el territorio propio del arte. La afirmación de Danto, según la cual las cajas de detergente puestas por Warhol en una galería de arte pugnaban por eliminar la distancia entre el arte y la vida, encuentra otra manifestación histórica en este dominio. Ahora vemos que la subjetividad del cineasta o el artista y también su propio cuerpo, su propia voz y su propia cotidianidad se convierten en material histórico. Un material que, arrancado del flujo del tiempo, transmuta en huellas de lo que fue y los distintos usos estéticos que recibe lo revisten de diversos efectos de sentido.

Asentando una crítica al llamado “modo poético” de Nichols, Antonio Weinrichter lo ve tan indefinido como la categoría de “no ficción” que él mismo propone. Sin embargo, en el espacio que abre la conjunción del documental y la experimentación con la imagen también reconoce un “cajón de sastre” dueño de cierta bondad:

También se puede pensar que el modo poético tiene una doble virtud: acoge géneros y épocas muy diferentes del cine documental; y permite fusionar éste con la práctica experimental en busca de una cierta contigüidad hasta entonces negada, o separada en sus departamentos respectivos, entre las diversas prácticas que abordan la realidad rompiendo el corsé de «prosa» del documental (Weinrichter, 2004, p. 65).

U

Una misma palabra puede parecer inagotable. Si desde los años setenta en la filosofía se cantaba el final de los grandes relatos, *el relato* en cambio recibía un nuevo impulso en otras disciplinas y formas artísticas. De hecho, desde la década del sesenta en Francia los estructuralistas, con Roland Barthes a la cabeza, habían dedicado un volumen completo al *Análisis estructural del relato* (1966). Al mismo tiempo, también en Francia Alain Robbe-Grillet se esforzaba por borrar todo trazo de narratividad en sus antinovelas objetuales (y no solo en ellas, también en películas); en México García Márquez se la jugaba escribiendo una historia que, un poco a la manera de Scherezade, comienza, finaliza y comienza una y otra vez; y en Estados Unidos Truman Capote reinventaba al mismo tiempo la novela realista y el reportaje: con la reconstrucción narrada al detalle del antes, el durante y el después de un asesinato hacía polvo los límites entre la ficción y la no ficción y daba origen al oxímoron “novela de no ficción”.

Algo similar ocurría con el relato en la ciencia de la historia. De pronto, después del desprestigio que la narración había acarreado en la disciplina histórica por el sueño, alimentado por Ranke en el siglo XIX, de que en un relato los hechos se cuentan a sí mismos, con el regreso del acontecimiento la historia narrativa volvía a cobrar prestigio. En la década de 1970, por ejemplo, el historiador Paul Veyne escribía: “La historia es relato de acontecimientos, y todo lo demás se sigue de esto” (Veyne, 1984, p. 14). Una situación parecida acontecía, pero gracias a otro enfoque, cuando perspectivas como la microhistoria y el valor dado a las historias de vida volvían a poner el relato como una forma válida de escribir la historia y de producir conocimiento. Ha sido tal el auge del relato como género discursivo para dar forma y sentido a las más diversas experiencias, que Paul Ricoeur escribió tres laboriosos volúmenes titulados *Tiempo y narración* para desentrañar el valor del relato en la comprensión de la experiencia histórica. Por su parte, el investigador español Jesús Bermejo (2005), en un grueso libro de síntesis sobre el uso del relato en los más diversos campos, destaca el “Giro narrativo en ciencias sociales y humanas”. A pesar de ser sobreexplotada y de ser atacada, aunque quizás maltrecha la narración se ha conservado viva.

Y así encontramos que Patricio Guzmán escribía en 1998, a propósito de un enfoque conceptual y práctico del documental que ha hecho carrera más o menos desde la década de 1990: “El soporte no es decisivo (cine-video) ni el equipo de difusión (cine-TV) sino el guión, la historia y los agentes narrativos. La calidad del tema, la fuerza del relato, es lo que terminó de afianzar al género documental (llámese de creación o no) en la mayoría de los países” (Guzmán, 2002, p. 12). Pero antes de abordar la singular cuestión del “documental de creación” mantengámonos en el tema del relato. El impulso que la narración había recibido décadas atrás en otros campos, ya fuera como objeto de análisis en la semiótica o como el retorno de la narración a la literatura y la historia, luego se irradiaba también sobre el documental.

Resulta entonces de interés fijarse en que términos que tiempo atrás parecían más propios del entorno de las escrituras de ficción y de su análisis, ahora formaban parte del lenguaje que buscaba explicar y legitimar una concepción particular del documental. “El guión, la historia y los agentes narrativos” evidencian tanto una ampliación del lenguaje del documental como el reconocimiento de unos factores y unas operaciones que también habían estado dentro del campo aunque su presencia no hubiera sido puesta en primer plano. En efecto, si saltamos la distancia temporal y conceptual que hay entre la formulación de Guzmán y los comienzos del documental, ¿acaso no hay relato en *Nanook*? ¿No hay en esta película un protagonista definido y unos agentes alrededor de los cuales se desarrolla la acción? ¿No hay unidad de tiempo y espacio? ¿No hay un narrador? *Nanook* enseña, sí, pero también narra: enseña narrando.

Desde luego, se podrá alegar que examinada desde esta perspectiva esta película denota hasta cierto momento de la tradición más una excepción que una regla. Pero esta afirmación en lugar de negar la presencia del relato en el documental lo que confirma es la hegemonía de una concepción y de una práctica que prescribe que en lugar de contar historias se deben exponer tesis sobre el mundo. Confrontando las dos visiones del documental que podemos apreciar aquí, Bill Nichols escribe:

Esta insistencia en que el documental tiene una base narrativa construida contradice las reivindicaciones de la superioridad moral del documental con respecto a la ficción. Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha, Pare Lorentz, todos ellos ensalzaron el documental como una forma moralmente superior de realización, como un colaborador responsable con los discursos de sobriedad (Nichols, 1997, p. 150).

Si bien la militancia ideológica del documental se alimentó en distintas geografías con revoluciones como la de Cuba, los Mayos del 68 y la victoria de Vietnam sobre Estados Unidos, todos acontecimientos que durante la Guerra fría animaron los ímpetus revolucionarios y remozaron el sueño de las utopías, los años ochenta con el conservadurismo moral y la liberalización económica trajeron otros aires. No mejores, pero otros aires. La Perestroika primero y la caída del Muro de Berlín después mostraron otra cara de la historia. Como siempre resulta cómodo mirar hacia atrás para tratar de dar orden a lo que ha ocurrido, no es del todo forzado relacionar el desencanto con ciertas formas de utopías políticas, tras la extensión de los modelos de Thatcher y de Reagan, con que el documental como institución empezara a formularse otras preguntas y a apuntar a otras direcciones.

Sin pretender construir un vínculo determinista con el contexto político e ideológico, no se oculta que el documental militante privilegió unas formas y una retórica de las que no pocos documentalistas de la generación siguiente, o incluso algunos otrora militantes, luego quisieron tomar distancia. Víctor Gaviria, por ejemplo, reconoce que cuando en Medellín, a finales de los setentas y comienzos de los ochentas, comenzaron a hacer documentales en el colectivo Tiempos modernos tomaron como su “enemigo” a la voz en off⁵. La investigadora y productora Gerylee Polanco, por su parte, en una charla sobre la investigación realizada para compilar y restaurar los archivos del programa *Rostros y Rastros* hecho en Cali a lo largo de la década del noventa, al ser interrogada acerca de las variaciones formales detectadas en los documentales destacó el deseo evidente de los documentalistas de no aparecer en cuadro⁶. Esta intención de adoptar distancia con respecto a un modelo condujo a explorar en direcciones diferentes. Este deseo coincide con otra afirmación de Patricio Guzmán, en la cual indica que la inclinación hacia la construcción de historias obedeció en Francia al propósito de realizar trabajos que se apartaran de una retórica codificada y de la asignación de una función específica al documental. Para Guzmán, la entonces nueva tendencia, en contraste con la precedente de la cual pretendía diferenciarse, se caracterizaba así:

Son obras con mejores recursos narrativos, sin duda, pero la técnica no es lo más importante, sino su manera de contar las historias (apoyándose más en los personajes que en la voz OFF y utilizando mejor el lenguaje cinematográfico). La consolidación de estos documentales elevó la categoría del género, que abandonó el «realismo» y la retórica educativa de los primeros tiempos (Guzmán, 2002, p. 12).

La revalorización del relato, la libertad de los narradores con respecto a una única narrativa (en el sentido de Danto y de Lyotard) y la liberación del yo para detenerse a observar la prosa del mundo en sus más nimias manifestaciones, ya sea la del propio mundo o la del de los otros, despejan unas vías para la eclosión de formas, de perspectivas y de temas. Sumado a lo anterior, la producción (con su obsolescencia calculada, claro está) de tecnologías viene a conformar un entramado de circunstancias que contribuyen a la creación de unas condiciones favorables a una producción diversa (aunque difícil de ver por las restricciones de la circulación y la exhibición). Y, hay que agregar, dispar: no todo relato de la experiencia individual o de la mirada singular del mundo resulta de interés ni alcanza una cuota necesaria de universalidad. Para ilustrar este horizonte heteróclito son recurrentes algunos nombres de documentales y documentalistas de finales del siglo XX y de comienzos del XXI. Lipovetsky y Serroy, por ejemplo, llegan a conformar una suerte de catálogo:

5. La declaración la entregó Víctor Gaviria en una entrevista realizada en Medellín en diciembre de 2012, en el marco del desarrollo del proyecto en el que se inscribe este texto.

6. La charla tuvo lugar en la Universidad del Valle el 24 de octubre de 2013 en el desarrollo de la programación de la Cinemateca de la Universidad.

La singularidad de cada cual, la textura de la vida tal como es, se vuelve material para filmar, reflexionar y amar. El parto de Naomi Kawase en *Shara*, los cinco bebés filmados de los 0 a los 18 meses del documental que prepara Alain Chabat, el amor adolescente de la hija de Claire Simon en *800 kilomètres de différence*, la comida rápida que Morga Spurlok come en el McDonald's como cualquier hijo de vecino o el vino, bueno a malo, de los viticultores de *Mondovino*, que tarde o temprano llegará a mi mesa [...].

Bajo el empuje de la cultura individualista y psicologista, toda persona y toda realidad cotidiana son dignos de interés cinematográfico, con lo cual se hace trizas la jerarquización de otros tiempos, que distinguía entre temas nobles y temas inferiores. Miniheroización de lo banal que entronca, en ciertos aspectos, con el fenómeno de la telerrealidad (Lipovetsky, Serroy, 2009, p. 153).

Estos parecen ser algunos rasgos del contexto donde se acuña una categoría reciente —calificada no sin gracia por Antonio Weinrichter (2009) como “entelequia”— que ha tenido cierta presencia (controversial desde su nombre hasta su ascensión a tipología privilegiada) en el campo: la del “documental de creación”. En sentido negativo, cabría preguntar: ¿qué no es un documental de creación? Gadamer escribió que todas las palabras son metáforas, aunque hayamos olvidado que todas lo son. Sin embargo, resulta inquietante pensar en lo que la metáfora demiúrgica de la “creación” puede suponer. Y más aún excluir, cuando es difícil establecer si existe algo de lo que hagamos los humanos que escape a alguna forma de *poiesis*. Con todo, Patricio Guzmán traza una genealogía del término y, advirtiendo que se trata de una definición polémica, ofrece un contenido positivo de él. La genealogía (una más) se remonta a Francia. Y su sentido, en principio, obedeció a un propósito funcional:

El denominado «documental de creación» (o de autor) apareció hace diez años. Es una definición que surgió en Francia, en 1986, en el seno de una discusión de productores y realizadores independientes. Sin duda algo pretenciosa, esta definición no fue el producto de una reunión de teóricos, sino el resultado de una tumultuosa sesión de cineastas.

En ese momento —muy dramático para los realizadores franceses, que tenían poco trabajo— era necesario volver a definir el género para diferenciarlo de los reportajes y magazines televisivos, ya que ellos y el Estado estaban negociando una nueva ayuda económica que no era para los canales de TV sino para los productores independientes.

Las discusiones fueron largas. Hubo opiniones para todos los gustos y alguien dijo que todos los documentales «eran creativos» y que hablar de «documentales de creación» era una redundancia (Guzmán, 2002, p. 11).

De las palabras de Guzmán se pueden resaltar varios elementos. Por un lado, la discutible (e insatisfactoria) categoría “documental de creación” fue asociada a la búsqueda de una distinción formal con respecto a unas formas expositivas, unas fórmulas retóricas y una servidumbre ideológica. Por otro, a la intención de contar historias como respuesta a la búsqueda de una distinción formal. Y, finalmente, en el lugar de una adhesión y una funcionalidad ideológica o institucional se legitimó el predominio de un tono y un enfoque personal en el tratamiento del material profílmico. Así lo sintetiza Guzmán:

El documental de creación trabaja con la realidad, la transforma —gracias a la mirada original del autor— y da prueba de un espíritu de innovación en su concepción, su realización y su escritura. Se distingue del reportaje por la maduración del tema tratado y por la reflexión compleja y el sello fuerte de la personalidad del autor (Guzmán, 2002, p. 12).

El lector habrá notado que en distintas ocasiones Guzmán recurre al término “autor”, una palabra cargada de historia en las tradiciones de la literatura y el cine. Es obvio que tanto en la palabra como en el contenido que Guzmán le asigna resuena la caracterización del cine de autor de Bazin. Para recordarlo, leamos a Robert Stam cuando sintetiza el célebre planteamiento en el que Bazin formula una suerte de culto:

En un artículo de 1957, «La Politique des auteurs», Bazin resumía la tendencia como «la elección, en la creación artística, del factor personal como criterio de referencia, para postular después su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente». Los críticos de esta tendencia distinguían entre *met-teurs-en-scène*, es decir, quienes se adscribían a las convenciones dominantes y a los guiones que se les confiaban, y los autores que empleaban la *mise-en-scène* como parte de su expresión personal (Stam, 2001, p. 107).

Asistimos así a la actualización de la categoría en el campo del documental. Quizás la palabra “autor”, con todo y los debates y los avatares que ha soportado desde que Roland Barthes en la teoría literaria le diera sepultura, sea aún apropiada para nombrar un rasgo que puede reconocerse como singular en distintos documentales. Un rasgo que referiría trabajos en los cuales alrededor de la misma figura tras la dirección sobresale una manera particular de mirar, de encuadrar el mundo, de dar un tratamiento al material y de proponer soluciones retóricas y estilísticas. Volviendo a las funciones de Jakobson, cabría pensar que se trata de maneras de hacer en las que puede haber un equilibrio entre algunas de ellas o predominar las funciones expresiva y poética. Tal vez un ejemplo afortunado de una manera de hacer singular se encuentre en los trabajos de Alan Berliner.

Ahora bien, de un intento por caracterizar una manera de comprender una tendencia del documental deducir la emergencia de otro manifiesto sería erróneo. Y también lo sería asociar mecánicamente esta forma de aprehender el documental únicamente con los documentales que cuentan una historia. En las reflexiones de Guzmán no se pone el acento solo en la construcción de historias. Recordemos que también incluye “un espíritu de innovación”, afirmación que nos devuelve al discurso sobre el legado de las vanguardias y de sus herederos. Con todo, en el texto de Guzmán la narración aparece como la solución a la distinción formal de los documentales. La categoría “autor”, utilizada no como un rasero para legitimar/deslegitimar productos sino como una referencia para entender soluciones estéticas, poéticas y éticas asociadas a un nombre, puede aún reportar rendimiento para discernir entre la inabarcable cantidad de trabajos que actualmente pueblan el campo del documental.

En este punto es oportuno hacer referencia a la propuesta teórica y analítica de Michael Renov, en la cual la dimensión estética es puesta en primer plano. Así como para pensar la variedad de formas que ha adoptado el documental Bill Nichols, en distintas obras, además de proponer una definición formula una serie de modalidades desde un análisis retórico, Michel Renov en la década del noventa también elaboró un planteamiento teórico para reivindicar la diversidad de propósitos y de opciones formales que ha tenido el documental. En ambos esfuerzos se aprecia una raíz aristotélica. Nichols, sobre todo en *La representación de la realidad*, opta por la perspectiva de la *Retórica* para sostener que los documentales entregan proposiciones acerca del mundo histórico y que las apoyan mediante la presentación de pruebas. Pruebas que pueden ser presentadas de modo expositivo, observacional, interactivo y reflexivo, a los cuales, en un libro posterior, sumará el ya mencionado modo poético para acentuar las soluciones de carácter estético. Por su parte, en cambio, Renov opta desde el comienzo por una perspectiva que se ofrece en la *Poética*.

Lo que quiero resaltar de Renov se concentra en el texto *Hacia una poética del documental* (2002). En ese escrito Renov cita a Aristóteles y a varios autores que, especialmente desde los estudios literarios, han profundizado en la noción de poética. Pero curiosamente un nombre ausente, cuyas ideas resuenan en ese texto, es Roman Jakobson. En efecto, para pensar la variedad de caminos que ha seguido el documental Renov conjunta, como mínimo, dos pensamientos. Por un lado, la formulación —localizable en la lingüística de Jakobson— de unas funciones atribuibles a los actos de comunicación. Por otro, la diversidad de propósitos inherentes a los actos de habla —localizables éstos en la tradición de la filosofía analítica de Austin y Searle—. Renov, entonces, propone una poética del documental en la que identifica cuatro funciones: “1. Registrar, revelar o conservar; 2. Persuadir o promover; 3. Analizar o interrogar; 4. Expresar” (Renov, 2002, p. 67). Cada función respondería a un propósito. De este modo Renov elabora una sime-

tría teórica entre producción y recepción. Es notable la proximidad de las funciones propuestas por Renov con algunas de Jakobson: ponen el acento en la actitud que el emisor adopta con respecto al lenguaje y en su implicación en el mensaje. Y en la cercanía con la filosofía analítica se demarca el efecto que el lenguaje produce en el receptor.

Renov llama la atención con respecto a que históricamente el interés en el documental se ha concentrado en la función de registro, o sea la referencial, poniendo un énfasis positivista en el problema de la verdad de lo que se dice sobre el mundo. Esta tendencia ha generado, en contraste, el oscurecimiento de otras funciones, entre las que la posibilidad del goce estético ha sido desconocida. Renov propone atender esa dimensión ignorada: “se supone con frecuencia que el objetivo y el efecto de la práctica documental deben ser [...] primero la verdad, y sólo después, si acaso, el placer. De esta manera, entonces, una poética del documental sería la ciencia de una anti-ciencia cientifista!” (Renov, 2002, p. 55). En consecuencia, aunque Renov se detiene a describir el carácter de las distintas funciones que propone, su posición marca hincapié en la expresiva, la que hace equivalente a la función estética:

La última de las cuatro tendencias documentales acompasa la función estética. Se ha presumido con frecuencia que la creación de formas bellas y la tarea del documental de hacer representación histórica son irreconciliables. [...] Se vuelve entonces trabajo del filme contradecir este dictamen, producir un «placer del texto» capaz de fundir búsqueda intelectual y valor estético (Renov, 2002, p. 72).

En síntesis, lo que se aprecia en posturas como las de Guzmán y Renov es la confirmación del vínculo entre el documental y el mundo histórico, pero ahora con el reconocimiento enfático de la función expresiva y de su valor estético como rasgos dominantes de la producción documental.

A

Además de exponer su tesis del final de una narrativa del arte en la década del sesenta, en *Después del fin del arte* Danto describe el estado de cosas que inauguraría ese final. Conforme con los términos que utiliza, al sostener que tanto Vasari como Greenberg fijaban con sus relatos un destino histórico al arte en función del punto de perfección que podían alcanzar en relación con la perfección de la ilusión representativa o con el alcance de la esencia de cada arte, Danto nombra el arte hecho por fuera de las lindes de la historia como un arte poshistórico. Ese arte lo localiza en un periodo que, para diferenciarlo del clásico y del moderno, lo llama contemporáneo. Ahora bien, por encima de la nomenclatura que Danto introduce, lo que resulta más oportuno es la descripción del estado de cosas en el cual se produciría un arte por fuera de las narrativas-preceptivas: “lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido” (Danto, 1999, p. 33-34).

Como decía más atrás, la correspondencia histórica del diagnóstico de Danto sobre el mundo del arte con respecto al documental no encuentra una sincronía exacta. Sin embargo, a pesar de cierta asimetría cronológica su diagnóstico no resulta impertinente en este campo. La reflexión de Danto, al igual que había propuesto Lyotard a finales de los setenta, pone en escena un estado de cosas en el cual ya no hay un discurso único que preceptúe y legitime qué debe ser algo en el mundo del arte. El optimista —y si se apura un poco demagógico— paradigma que posiciona Danto es el del “Todo está permitido”.

Aceptar y adoptar esta perspectiva para el documental requiere confrontarla, por una parte, con respecto a lo que aquí se ha perfilado como un discurso hegemónico sobre el documental. Y, por otra, con algunas (imposible abarcarlas todas) manifestaciones que se pueden apreciar en el documental como campo, en el sentido de Bourdieu. Tenemos, entonces, que la demanda de que exista una conexión del documental con el mundo histórico parece seguir siendo uno de sus elementos definitorios. La vocación de que sea registro, testimonio o huella de la experiencia histórica parece continuar siendo una expectativa que se espera que satisfaga. Aunque, como anotaré luego, desde las teorías contemporáneas del lenguaje y hasta con los desarrollos tecnológicos más recientes este reclamo viene siendo impugnado. O como mínimo reformulado.

No obstante esta vocación que parece persistir, hoy es indefensible sostener que haya un modo único de dar cuenta de esa experiencia, que haya una sola concepción de la historia y que haya solo un uso posible del material que aporta la experiencia histórica. La legitimidad de la relación del documental con la dimen-

sión histórica de la vida hoy no está dada necesariamente porque informe sobre ella, porque trate de cambiar su curso o porque la encuadre en la perspectiva de la historia política de los acontecimientos decisivos para las naciones. El predominio de la función referencial y la militancia ideológica no definen hoy a un documental. La epistefilia del documental tal vez no haya desaparecido, pero el ser un discurso de sobriedad hoy no decide su estatus. Esa conexión con la dimensión histórica que se demanda a una parte de la producción cultural induciría a hablar hoy de *lo documental* como un espectro, un espacio contemplado y navegado por las diversas prácticas que configuran las culturas audiovisuales contemporáneas, antes que de *el documental* como género. Contemporáneo, entonces, si bien por un lado designa un periodo, por otro puede dar contenido a una vasta tipología: una tipología que no fija reglas, en la cual se desperdiga *lo documental*.

Una mirada panorámica a la producción documental de los últimos años revela tanto cantidad como diversidad de propuestas: temáticas, formales y axiológicas. Por una parte, se encuentran posturas que aún prolongan la tradición de las militancias, pasando por formas pretendidamente objetivas y por discursos institucionales que continúan el modelo hegemónico del documental. Por otra, lo que se podría llamar la práctica contemporánea: fórmulas satíricas, intimistas, experimentales, autoconscientes, ensayísticas, confundidas con las prácticas de las artes visuales. Son señales del menú que hoy se halla disponible la prosa del mundo, por lo que respecta al vínculo con la experiencia histórica; la posibilidad de que cada quien, cámara en mano, configure su propia versión de la historia y la haga pública en espacios consagrados o alternativos, por lo que respecta a los enunciadores; el desarrollo y el acceso a la tecnología, por lo que toca con los medios; y la posibilidad de no limitarse en las formas expresivas. Lipovestky y Serroy nombran este universo heteróclito como el del “neodocumental:

El neodocumental expresa el fin de los grandes sueños colectivos y de los profetas de la modernidad triunfante. Cuando se carece de grandes mitos movilizadores sólo queda conocer mejor el presente para rectificar sus derivas y sus excesos; cuando no se cree ya en utopías sociales se busca refugio en un pasado imaginario e idealizado; cuando no se espera ya revolucionar el mundo, se muestra, se ausculta desde lo más cerca posible, dado que es lo único que nos queda para amar, detestar o corregir (Lipovestky, Serroy, 2009, p. 149).

Una explosión de egos y subjetividades se toma las pantallas y amplía las prácticas. Hoy, a diferencia de los años sesenta, algunas figuras que firman documentales van y vienen entre festivales de cine, bienales de arte, salas de cine y galerías de arte. Nombres como los de José Luis Guerín o Alan Berliner o en Colombia Felipe Guerrero (Corta, 2012) o Juan Manuel Echavarría (*Bocas de ceniza*, 2003), por mencionar algunos casos, así lo indican.

Igualmente la diversidad se aprecia en la fragmentación de los focos de poder, pues ante la pérdida de autoridad de las grandes narrativas los relatos de grupos de intereses (también llamados comunidades) se disputan el espacio político. Ahí el documental sigue respondiendo a un espíritu aglutinante, movilizador e incluso contrainformativo. Si en otros momentos el Estado, la nación o la revolución concentraban la conexión con el poder, ahora los vínculos culturales y sociales creados alrededor de identidades raciales, étnicas, de género, o la condición de víctima de la guerra —particularmente en un país como Colombia—, la construcción de memoria o el activismo pro defensa de los derechos humanos y ambientales, por ejemplo, orientan esta relación. Al mismo tiempo, recalcando la dimensión artística del documental, a veces incluso reviviendo la religión del arte por el arte, otros focos de poder ponen por encima de todo su autonomía estética haciendo de ella el valor que anima festivales, encuentros y centros de formación.

Coincidiendo en los rasgos que lo distinguen pero designándolo con los más distintos nombres, este panorama ha sido caracterizado desde diferentes orillas. Citemos algunos casos. Josep M. Catalá lo ha definido así:

Esta renovación [experimentada desde mediados de los años ochenta del siglo pasado] ha dado paso a una nueva forma de cine que, combinando las características del cine documental, el cine experimental o de vanguardia y el de ficción, genera una auténtica revolución de la escritura cinematográfica que se expande con el ímpetu de un Big Bang (Catalá, 2010, p. 34).

Lipovetsky y Serroy lo han descrito de este modo:

El documental ha perdido su antiguo estilo profesoral, visiblemente pedagógico. En términos generales se ha acabado con la tradicional voz en off que imponía autoridad, así como con las estructuras narrativas y retóricas codificadas [...]. Se recupera y prolonga así la labor de los grandes creadores del cine de lo real que, interrogando a la realidad por todos los medios —imagen, sonido, montaje—, no confundían jamás representación del mundo con lección de geografía. La diversificación se apodera también de la forma: por la multiplicidad de sus enfoques, por las búsquedas que dan prioridad tanto a la narración como a la puesta en escena, el documental pasa de lo que era el aprendizaje casi académico de un mundo conocido que él se encargaba de enseñar mediante un discurso simple, a la investigación crítica de un mundo liberado y sin fronteras al que hace toda clase de preguntas por medios que se han vuelto complejos (Lipovetsky, Serroy, 2009, p. 146).

Antonio Weinrichter, quien opta por encuadrar la diversidad contemporánea bajo la fórmula más amplia e indeterminada de “cine de no ficción” (2004), describe así algunas de las implicaciones teóricas y prácticas de los cambios:

Es aquí donde se inscribe nuestra fascinación por la no ficción. Es un cine que parece heredar la vocación reflexiva del cine de la modernidad (o, ya lo hemos dicho, del propio cine experimental) y que incorpora sus mismas estrategias. Es un cine que descubre nuevas formas más allá de los límites marcados por su propia tradición y que, de rechazo, ejerce una crítica de la misma. Un cine en fin del que, antes de extraer ninguna otra generalización, cabe decir que ha generado un corpus rico y variado que va por delante de la historización (Weinrichter, 2004, p. 11).

Esta heterogeneidad se refleja, finalmente, en tendencias que se pueden afirmar como modas y que como modas luego pueden dar paso a otras. En este flujo y ante la ausencia de una narrativa que prescriba qué es y cómo debe ser el documental han sido revisitadas formas y revitalizadas soluciones que el discurso hegemónico había eclipsado. La reflexividad y la autoconsciencia, la narración, el distanciamiento, la retórica ya no solo lingüística sino también visual y sonora, la primera persona en sus distintas maneras de aparecer, son procedimientos y maneras ya no de decir lo que pasa frente a la cámara sino, en los mejores casos, de reflexionar en torno a lo que abarca la mirada, de interrogar y de buscar sentido a lo que ocurre en el mundo. Es la emergencia de las posibilidades que el predominio de una función informativa y el ánimo persuasivo habían oscurecido. Para decirlo con Jakobson y Renov, la ausencia de una narrativa única otorga una nueva fuerza a una función del lenguaje como la expresiva.

En este contexto hallamos de nuevo la mención de la categoría “documental de creación”. Pero ahora con una perspectiva más amplia que aquella que, en opinión de Patricio Guzmán, lo asociaba a la narración. Este contexto también aparece caracterizado por las transformaciones operadas en el mundo del arte: “las comprobaciones [...] sobre el dramático cambio en el mundo del arte se inician aproximadamente en los mismos años de la instalación del llamado «nuevo documental» y los discursos sobre el fin del arte, entre otras” (Russo, 2011, p. 29). Y es en este marco donde “documental de creación” se postula como una denominación que, sin estar exenta de reparos, es “localizadora de cierta modalidad documental que implica la asunción de un punto de vista autoral y una dinámica de producción de sentido, más que de representación” (Russo, 2011, p. 30).

S

Si la herencia aristotélica que alcanza al documental se puede verificar en lo que ha sido considerado su objeto privilegiado, o sea ocuparse de lo que aconteció, ese legado encontró respaldo en la noción semiótica del signo indicial como huella impresa sobre la película. No obstante, esta suerte de acto de fe, primero de la palabra y después de la fotografía analógica, en la facultad de conservar lo que fue ha sido impugnada con distintos argumentos. Es decir, ha sido puesta en cuestión la raíz misma del modo predominante como se ha entendido el documental.

Un punto de partida de este cuestionamiento se puede ubicar en una figura que ni siquiera vio una película: Nietzsche. Cuando aún no se había inventado el cinematógrafo, en el último tercio del siglo XIX, considerado el de la historia, en un opósculo tremebundo Nietzsche vapuleó el historicismo entonces reinante. Nietzsche atacó la confianza de los historiadores en la objetividad y recuperando la tesis del sofista Protágoras, para quien cada hombre es la medida de las cosas, dio piso al reconocimiento de la subjetividad implicada en la construcción de la historia. Según Nietzsche: “¿No se introduce ya una cierta ilusión incluso en la interpretación más elevada del término «objetividad»? Suele entenderse generalmente esta palabra como un estado en el que el historiador contempla un acontecimiento en todos sus motivos y consecuencias con una pureza tal que no ha de ejercer ningún efecto sobre su subjetividad” (Nietzsche, 1999, p. 99). Esta postura armonizaba con los cuestionamientos a la moral que Nietzsche formularía en obras como *La genealogía de la moral* o *El crepúsculo de los ídolos*. Obras en las cuales desveló, por un lado, la autoridad de quien habla y al hablar establece un orden y, por el otro, el artificio subyacente a la idea de una finalidad: “Ha sido el hombre quien ha inventado la idea de fin, pues en la realidad *no hay* finalidad alguna” (Nietzsche, 2010, p. 83).

Nihilismos y superhombres al margen, en esas ideas se aprecia que, como luego lo desarrollaron pensadores como Barthes, Foucault o Derrida, Nietzsche ponía en escena dos preguntas fundamentales del pensamiento contemporáneo. Por una parte, la implicación de la subjetividad de quien narra en lo narrado. Y por otra, volvía sobre una cuestión de siglos: la relación del lenguaje con el mundo que nombra. Desde luego, al nacer el cine con la marca de la fotografía como huella del mundo y al ser concebido el documental como testigo de la historia, con el tiempo esos cuestionamientos se harían extensivos al documental.

En este lugar el asunto se hace más complejo porque desde distintas orillas se han construido aparatos teóricos que desglosan y a la vez reformulan esas relaciones. En principio, se trata de soluciones teóricas pensadas en el marco de la historia, la teoría de la literatura, la filosofía, la semiótica. Luego ese arsenal teórico, a veces criticado, depurado y adecuado, ha hecho tránsito hacia el estudio de prácticas artísticas o comunicacionales singulares, como es el caso del documental. Sin entrar en detalles y dejando abierto un margen para la discusión, voy a mencionar algu-

nos ejemplos de estos desarrollos teóricos. Son planteamientos originados en el marco del análisis de producciones culturales que recurren a la narración, que se han detenido en cuestionamientos remontables al pensamiento de Nietzsche, y cuyas tesis han hecho tránsito hacia distintas esferas, incluido el cine documental.

Hayden White, por ejemplo, siguiendo la pista de Northrop Frye elaboró un análisis del relato como procedimiento metafórico. Desde la perspectiva de la producción textual, White sostiene que la narración es una operación mediante la cual el sentido de lo narrado se construye en el propio acto de narrar:

la producción de significado puede considerarse como una realización, porque cualquier conjunto dado de acontecimientos reales puede ser dispuesto de diferentes maneras, puede soportar el peso de ser contado como diferentes tipos de relatos. Dado que ningún determinado conjunto de acontecimientos es intrínsecamente trágico, cómico o propio de la farsa, etc., sino que puede construirse como tal sólo en virtud de imponer la estructura de un determinado tipo de relato a los acontecimientos, es la elección del tipo de relato y su imposición a los acontecimientos lo que dota de significado a éstos (White, 1992, p. 61).

En consecuencia, al pensar tanto los relatos inscritos socialmente en el ámbito de la ficción como aquellos del de la historia, este autor afirma que todo relato, al instituir el sentido de lo narrado independiente del origen de los acontecimientos que narra, ficcionaliza. Para White, los relatos de la historia son “ficciones verbales cuyos contenidos son tanto *inventados* como *encontrados* y cuyas formas tienen más en común con sus homólogas en la literatura que con las de las ciencias” (White, 2003, p. 109). Si, como se ha expuesto aquí, el documental ha sido tradicionalmente enmarcado en la matriz de los discursos sobre la historia, este razonamiento lo alcanzaría. Tesis como las de Nietzsche y White colisionan con la ilusión positivista de la objetividad defendida en algún momento para la historia y para el documental. Si aún se le quiere conceder algún crédito, esa idea de que el documental muestra *lo que fue* queda reformulada: lo muestra como alguien lo ve.

Otro desarrollo teórico importante, elaborado desde la filosofía y que encuentra diferentes alcances, es la hermenéutica de Paul Ricoeur centrada en el relato. Se trata de una propuesta que (también) se origina en una lectura de la *Poética* de Aristóteles: una lectura novedosa de su noción de mimesis que eleva la narración del rango de estructura textual a estructura de la comprensión. Ricoeur parte de la noción de *mithos* de Aristóteles, traducida en algunos momentos como “trama” y en otros como “puesta en intriga”. La noción, en cualquier caso, denota el proceso que en la construcción de un relato opera para conectar unas acciones o acontecimientos con otros hasta llegar a un final: “sólo en virtud de la composición poética algo tiene valor de comienzo, medio o fin: lo que define el comienzo no es

la ausencia de antecedente, sino la ausencia de necesidad en la sucesión” (Ricoeur, 1987, p. 96). A ese proceso Ricoeur lo llama configuración, es decir, dotar de una figura mediante la conexión de sus partes a la totalidad de un relato. Por lo tanto, ya sea en un relato de acciones y acontecimientos imaginados o efectivamente ocurridos —a los que se tuvo acceso directo o mediado por registros o recuerdos— se da la operación configurante.

Hay aquí, por lo tanto, unas consecuencias significativas en torno de la noción de mimesis. Recordemos que en la concepción platónica la mimesis se torna reproducción y copia. En esta lectura de Aristóteles, quien define en la *Poética* a la tragedia como imitación (mimesis) de acciones nobles, la mimesis se revela en un carácter activo. Aquí, como enseña Ricoeur, mimesis es un proceso de construcción: es el proceso que se sigue al elaborar una trama. Mimesis, en esta concepción, no es calco. Mimesis es producción. Es la operación a través de la cual, en el caso de las escrituras históricas, al juntarlos se hacen inteligibles segmentos del continuum histórico. Es una figuración metafórica que desborda los límites de la mera representación: el sentido se postula a través de la metáfora.

Un detalle importante: Ricoeur precisa que su análisis no se limita a pensar la narración como acto de contar una historia: “mi tesis sobre el carácter narrativo último de la historia no se confunde en absoluto con la defensa de la historia narrativa. [...] Mi tesis descansa en la afirmación de un vínculo indirecto de derivación por el que el saber histórico procede de la comprensión narrativa sin perder nada de su ambición científica” (Ricoeur, 1987, pp. 169 y 170). Para él, la narración, que es construida mediante mimesis, denota en su acepción más amplia la manera como la estructura de la comprensión opera para dotar de sentido a la experiencia. Por lo tanto, la narración no se circunscribe a la forma textual. Sea expuesta en forma de relato o analítica, para Ricoeur en ambos casos la comprensión de la experiencia se basa en procesos narrativos.

Al hacer extensivas estas tesis de White y Ricoeur al documental, en tanto en éste se elaboran configuraciones sobre la dimensión histórica de la experiencia, se pueden extraer algunas conclusiones. Por una parte, son planteamientos que se inscriben en el concepto que vincula al documental con el mundo histórico y que lo entienden como fuente de conocimiento de éste en tanto permiten comprender o dar sentido a algo de lo que acontece en él. Por otra, y como ocurre en Michael Renov quien también parte de Aristóteles, son desarrollos teóricos que al ser enfocados en el documental ponen el acento en su carácter formal, en los procedimientos seguidos para construir sentido y en el modo como los lectores/espectadores interpretan los relatos. Por otra, muestran que lo dicho sobre el mundo no es inmanente a él: desvelan que el mundo del sentido y el continuum histórico son dimensiones diferentes, aunque no necesariamente opuestas sino interrelacionadas.

No podemos desconocer, sin embargo, el hecho de que estas teorías ponen el acento en la narración y que, a la larga, en cuanto forma ésta resulta ser un recurso codificable y conservador. No obstante, tampoco se puede ignorar la posibilidad de considerar la idea de una construcción de sentido en el proceso de articulación de las partes de un texto, como proponen Ricoeur y White, que no recurra a la forma narrativa. Seguramente la noción de constelación —próxima al ensayo, propuesta y puesta en funcionamiento en sus propios escritos por Benjamin y más aún por Adorno—, sea un recurso afortunado para pensar otras formas de configuración del material.

Enfocada desde otra perspectiva, la observación sobre la distancia entre el mundo del sentido y el continuum histórico encuentra una suerte de éxtasis al volver el examen sobre la naturaleza del signo que se ha considerado como constitutivo del documental: el índice. Si desde la tradición que inaugura Nietzsche el vínculo signos-mundo histórico halla objeciones (incluso es diluido), apreciado desde presupuestos semióticos asociados al desarrollo tecnológico ese nexo, por decirlo con generosidad, se hace más difuso. Decía Nietzsche que en la realidad no hay finalidad. Por lo tanto, postular una finalidad es postular una realidad. Para decirlo con Hayden White y Paul Ricoeur, el fin (en el doble sentido de la terminación y del propósito de algo) de la experiencia está donde se pone el fin del relato. Y si con este enfoque centrado en el lenguaje (profundizado por corrientes de cuño semiológico y sobre el que mucho se ha escrito) se hizo estallar esa relación hasta reconfigurarla, con el desarrollo tecnológico el cuestionamiento de ese vínculo se trasladó a la esfera de su soporte material.

Recordemos a André Bazin. En *Ontología de la imagen fotográfica* [1945], escrito teniendo en mente la fotografía analógica y su encuadramiento en la tradición de la pintura figurativa, Bazin formuló una caracterización de la facultad que singularizaría a la fotografía y de la cual el cine habría tomado una parte como legado. Digo parte, porque el texto de Bazin contiene pasajes en los que deja puertas abiertas sin detenerse a mostrar el camino al que podrían conducir (por ejemplo, el rol del fotógrafo tras la lente. O el inquietante giro de la frase final: “Por otra parte, el cine es un lenguaje”). Con todo y esta salvedad, en su texto Bazin destaca el logro de la fotografía y de su extensión al cine con respecto a satisfacer el deseo de conservar y de representar de manera semejante al mundo fotografiado/filmado: “la pintura se esforzaba en vano por crear una ilusión y esta ilusión era suficiente en arte, mientras que la fotografía y el cine son invenciones que satisfacen definitivamente y en su esencia misma la obsesión del realismo”. Y también: “La fotografía se beneficia con una transfusión de realidad de la cosa a su reproducción” (Bazin, En Romaguera, Alsina, 1989, pp. 355, 356). En concepto de Bazin esta semejanza lograba su

punto máximo en el cine: “En esta perspectiva, el cine se nos muestra como la realización en el tiempo de la objetividad fotográfica [...]. Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración” (1989, p. 357). Este punto era alcanzado porque, por un lado, al incorporar (la ilusión de) el movimiento introdujo la temporalidad de un modo inédito en la historia de los sistemas de representación. Y, por otro, porque produjo como resultado un efecto de percepción próximo a la que se tiene del mundo.

Pero esa confianza depositada en la imagen analógica no parece ser endosable a la imagen digital sin ser sometida a una discusión previa. La imagen analógica es huella del mundo profílmico en la película en tanto es luz que impresiona la superficie material del celuloide. La producción digital de imágenes, en cambio, abre nuevos interrogantes sobre esta relación. En su libro *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital* (2011), Ángel Quintana formula un análisis sobre varias de las implicaciones que la era digital introduciría en el campo de la cinematografía y en algunas cualidades consideradas tradicionalmente como propias del documental. Dice Quintana:

La digitalización de la imagen ha comportado un proceso de fragmentación de los índices de realidad ya que estos se han transformado en unidades de información, en pequeños datos que pueden ser manipulables debido a que funcionan como informaciones colocadas en la memoria de un ordenador. La informática se basa en el procesamiento de impulsos que se manifiestan en términos binarios [...].

La imagen digital —fotográfica y cinematográfica— transforma los índices de lo real en el elemento configurador de un mundo virtual donde las marcas de lo visible se convierten en algo distinto. La imagen aparece integrada por una serie de códigos que son comprimidos y que resultan extremadamente móviles. La digitalización hace que esta imagen ya no sea una copia del mundo, sino algo manipulable. Los dos pasos básicos en el tratamiento de las imágenes digitales son el procesamiento y la alteración (Quintana, 2011, p. 73-74).

A primera vista, Quintana expone algo que hoy es evidente. La imagen digital, como toda información digital, es una configuración binaria de datos que al ser agrupada por softwares específicos puede adquirir figuras específicas. Esa misma condición y ese mismo proceso se registran tanto en el procesador en el que escribo estas páginas como cuando reproduzco las imágenes captadas con una cámara digital. Por otra parte, a diferencia de la imagen analógica la digital no es huella

del mundo sobre un soporte fílmico⁷. Es unidades de datos, bits. Son datos antes y después de que gracias a un programa sean agrupados y proyectados como una forma asociable con o reconocible en otra forma del mundo material (o no asociable ni reconocible, pues pueden ser tan abstractas como una pintura de Pollock o como una vista microscópica). La naturaleza del vínculo entre la imagen digital y el mundo no es indicial. Se trata de una relación icónica.

Lo más revelador de la exposición de Quintana está en que las condiciones de producción de la imagen digital traen consigo la posibilidad de realizar modificaciones en ella y de no dejar rastro de la manipulación. Que la imagen sea susceptible de ser intervenida no es una opción nueva ni es exclusiva del soporte digital. Pero a diferencia de la manipulación que se puede ejercer sobre un celuloide, en el cual quedarán rastros de la intervención, en el soporte digital las alteraciones no dejarán huellas porque operarán mediante la sustitución de datos. Es decir, una película digital ahora puede construir el sentido de la experiencia histórica no solo a través del proceso de selección y montaje —o de la mimesis, en los términos que propone Ricoeur—, sino que también puede crearlo mediante el reemplazo, la sustracción o el agregado de bits. Basta recordar el cómico fundido de figuras, tiempos y espacios que Woody Allen hizo en *Zelig* (1983) cuando las posibilidades que ofrecían las tecnologías de la imagen no habían alcanzado los niveles de sofisticación de las actuales. En el ámbito de la imagen documental, Quintana cita como un caso paradigmático a *Five* (2003), de Abbas Kiarostami. En uno de sus planos secuencia (el tipo de plano que privilegiaba Bazin) la película desaparece en el proceso de montaje los cortes provenientes de distintas tomas. Esta operación permite que veamos una continuidad temporal construida en un proceso digital sin que queden trazas de su construcción. Dice Quintana:

Una pequeña mini-DV permite a Kiarostami filmar el fluir de las cosas y buscar la revelación de lo real a partir del registro de los movimientos del mundo.

Aparentemente no hay nada nuevo que separe el rodaje en digital del rodaje cinematográfico de esa misma acción. No obstante, *Five* no existiría sino (sic)

7. La asunción de la imagen fotográfica como índice del mundo fenoménico también ha sido puesta en cuestión. Arlindo Machado, por ejemplo, discute tal valor: “Lo que registra la película fotográfica no es exactamente una acción del objeto sobre ella (no hay contacto físico o “dinámico” del objeto con la película), sino el modo particular de absorción y reflexión de la luz por un cuerpo ubicado en un espacio iluminado, tal como una emulsión sensible lo *interpreta*” (Machado, 2009, pp. 41-42). Empero, el valor de índice ha predominado en el análisis de las variaciones significativas entre la imagen analógica y la digital. Lev Manovich, por citar otro caso, también mantiene esta perspectiva: “Una vez que el metraje de acción real se digitaliza (o se graba directamente en formato digital), pierde su privilegiada relación como índice de la realidad profílmica. El ordenador no distingue entre una imagen obtenida con un objetivo fotográfico, otra creada con un programa de pintura u otra sintetizada en un paquete gráfico 3D, puesto que todas están hechas del mismo material: píxeles” (Manovich, 2005, p. 374).

fuera porque la ligereza de la cámara permite a Kiarostami documentar los fragmentos de tiempo en toda su extensión, sin grandes costes de material, y porque la invisibilidad de los cortes del montaje que unen un total de treinta planos crea un efecto de concentración temporal de la imagen como si se tratara de un solo plano (Quintana, 2011, p. 125).

Frente al escenario que despliega la dimensión digital François Niney adopta cierto escepticismo. Para él, los ordenadores no son los que miran: “la computadora no tiene nada que ver (es necesario decirlo) con la óptica” (Niney, 2009, p. 315). Y si se piensa en la computadora “no como generadora de imágenes sintéticas, sino como analizadora de vistas previas”, siguiendo a G r ald Chazard sostiene que lo que almacena el sistema “es un algoritmo independiente de toda noción de espacio” (2009, p. 315). Por otro lado, reconociendo la posibilidad de la transformación de datos provenientes de “captura extra o multisensorial”, Niney introduce un viraje en el análisis para hacer tránsito de las condiciones de producción y procesamiento tecnológicas de la imagen a su dimensión pragmática y axiológica: o sea al lugar donde se hace operativa la categoría “verdad”. En primer lugar, Niney sostiene: “*El poder de una modelización y de una simulación virtuales consiste en transformar lo real para derivar de él visiblemente nuevos ordenamientos que vamos a poder prever y probar*” (2009, p. 319). Y pocas líneas después añade: “Sin embargo, salvo para suscribirse a la ideología naturista o puritana, ése debe considerar como falso todo aquello que es fabricado?” (2009, p. 319).

Este giro hacia la pragmática parece ser el camino que se sigue en distintos planteamientos, ya sea que algunos lo hagan explícito o no. En *Fundamentos de la teoría de los signos* [1938], Charles Morris, a quien se atribuye la apertura de esta línea de análisis comunicacional y semiótico, afirmaba que corresponde a la pragmática estudiar la relación de los signos con sus usuarios y que, comparada con la semántica y la sintáctica, en ese momento era la dimensión del signo con menor desarrollo teórico. La pragmática, por lo tanto, indaga en las condiciones socioculturales en las cuales los productores y los receptores de los mensajes asignan significado a los signos que producen/usan/interpretan. Su atención no se centra en el texto ni en su significación, sino en las particularidades de las reglas de uso que operan en los contextos donde los textos reciben significado. Es hacia esta dimensión a donde se orienta la búsqueda de una claridad conceptual que, con los interrogantes surgidos con las posibilidades y contradicciones que advienen con la tecnología (y no solo con ella), se ha hecho necesaria en el campo del documental. Así lo expone  ngel Quintana:

Las imágenes han perdido su negativo. El molde original que preservaba la huella del mundo físico se ha difuminado. A pesar de todos estos cambios, las imágenes digitales siguen capturando la huella de la realidad empírica. En vez de salvaguardarla como si debiera ser embalsamada, los creadores de imágenes han empezado a entender que quizá su futuro como realizadores pasa por el poder que adquieren las propias imágenes como elemento susceptible de ser transformado sin alterar su función como documento (Quintana, 2011, p. 72).

Después de todo, como con el avatar lingüístico que difuminó la frontera textual entre ficción y no ficción, con el avatar digital que diluyó la distancia entre índice y transformación de la imagen la cuestión parece resumirse en un acto ético, de creación de confianza. En términos de los estudiosos del lenguaje y de la comunicación: en un pacto o contrato. Un pacto por el cual los que intervienen en un proceso de comunicación aceptan que los contenidos que circulan y se intercambian en él deben ser tomados como lo que en un sistema cultural determinado sus miembros entienden como propio de un campo. En este caso, en primer término, lo propio sería valer como documento: como un signo que postula sentido —no correspondencia transparente— sobre la experiencia. Valor que los usuarios estarían de acuerdo en reconocer: en primer lugar, y de un lado del proceso, los documentalistas; en segundo lugar, y de otro lado, los receptores.

W

Walter Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica* hacía notar que en algunos momentos históricos el contenido de los términos heredados no es apropiado para nombrar las variaciones que produce la cultura. En tal sentido, que una misma palabra pueda parecer inagotable es una proposición que puede resultar afortunada en algunos casos. En otros, en cambio, la fortuna de la fórmula parece discutible. Así ocurre con la palabra documental. Aunque más por inercia o por comodidad para lograr un acuerdo mínimo en la comunicación, como he hecho aquí, el término se sigue utilizando pero en la actualidad su contenido no es unívoco. Para unos se agotó. Para otros es caduco. Para otros ha sido revisado, ampliado y, en última instancia, resignificado. En el estado de cosas que con Danto se reconoce como “contemporáneo”, la última opción parece ser la que mejor se ajusta a los tiempos que corren.

La eclosión de *hombres de la cámara* (y de mujeres, para jugar a la corrección política), la (aunque restringida en su acceso) cantidad de canales de circulación, la multiplicidad de formas utilizadas, la dispersión de intereses individuales y colectivos, el mayor acceso a tecnologías, la pluralidad como tendencia legitimada por la teoría son, entre otros, factores que inciden en la configuración de un panorama heteróclito. Ongs, canales de televisión públicos y privados, fondos internacionales, festivales de cine, museos de arte moderno y contemporáneo, estudiantes, movimientos sociales, documentalistas independientes, artistas visuales, blogueros y todo aquel que se sirve de una cámara (o de material de archivo) y de un programa de edición en un momento determinado son algunos de los tantos agentes que, conforme a los intereses y las condiciones de cada ocasión, deciden *documentar* alguna experiencia: propia o ajena. En todos los casos, a pesar de la diversidad y de las divergencias, parece coexistir un elemento común: las imágenes y los sonidos pretenden tener un nexo en su origen con la experiencia histórica. En ese sentido, siguen ligadas a la matriz aristotélica: surgen de la mirada que se detiene en lo que pasa en el continuum histórico. Y lo que pasa puede ser un acontecimiento, social o biográfico, pero también puede ser la lluvia que cae o la marea que un ojo contempla.

Pero entender hoy que “documental” es una categoría que solo reconoce productos que responden a una función única (informar, persuadir) y a unas formas de presentar/ver útiles a esa función es insuficiente. Y de paso anacrónico. Una misma mirada que se posa sobre el continuum histórico y que selecciona partes de él puede tener a la vez distintos intereses. Por lo tanto, esa mirada puede organizar de distintas maneras, es decir dando relieve a distintas funciones, esos cortes hechos en el continuum. El producto que esa mirada elabora puede ser proyectado, de modo convencional, en una pantalla. Sea cual sea la pantalla y esté donde esté. O, en la línea del cine expandido, los distintos fragmentos tomados del continuum pueden ser proyectados —o ni siquiera proyectados— simultáneamente

en varias pantallas y en varios canales de sonido. O pueden ofrecerse al receptor para que pulsando un botón o tocando una pantalla seleccione el orden de visionado que, dentro del menú que se le ofrece, caprichosamente elija. O los cortes del continuum, ya sea porque no se registraron o porque su contenido no se quiere presentar, pueden ser sustituidos por metáforas: la pantalla en negro o en blanco, una imagen (indicial o de síntesis) alegórica, un fragmento de otra película, una animación. En el cine documental actual el predominio en el signo de un carácter indicial ha cedido su lugar a sus cualidades icónica y simbólica. Un carácter triple del signo que, por lo demás, desde Pierce se ha reconocido y que, como ocurre con las funciones lingüísticas, no tiene por qué ser excluyente en una dimensión con respecto a las otras.

Tal vez el único elemento compartido por la diversidad de prácticas y de formas que pueden caber en esa suerte de cajón de sastre donde hoy asoma *lo* documental es, reitero, la pretensión de mantener un vínculo con la experiencia histórica vivida por alguien. Pero, claro, esta afirmación más que una certeza arroja nuevas preguntas: ¿no hay un vínculo con la experiencia histórica en diversidad de prácticas? ¿Y la forma como se configura ese vínculo importa? ¿Y los productores y los receptores deben estar de acuerdo en los términos de ese vínculo? Con los años, la pregunta emergente en las décadas del sesenta y setenta sobre el arte se ha extendido al documental. Su paráfrasis en el campo podría ser: no nos preguntemos qué es *el* documental, sino cuándo estamos frente a *un* documental.

Ese interrogante sobre el arte lo formuló justamente un filósofo del lenguaje, Nelson Goodman. Él, como Wittgenstein primero, se hizo preguntas acerca del valor que los juicios pueden recibir en comunidades lingüísticas específicas. Es decir, desde la filosofía analítica los dos examinaban aspectos implicados en aquella esfera del lenguaje que desde la semiótica Morris llamó la dimensión pragmática. Es a Wittgenstein precisamente a quien se debe una metáfora afortunada: la de los aires de familia que compartirían las palabras. Esta es una vía que Carl Plantinga sigue para dotar de contenido a la palabra documental. El término, para continuar siendo usado, no nombraría un tipo específico de producción, sino más bien un conjunto de posibilidades que podrían encontrarse de manera parcial en productos específicos. O sea, los elementos de un conjunto de productos podrían compartir algunas cualidades, pero no todas las posibles y —agrego— de aquellas compartidas no todas en la misma proporción:

The first view is that the category “documentary”, like art, is a fuzzy concept, not capable of being defined in the traditional sense. That is, is the category defined not by an essence or essences, but by a set of family resemblances. Individual documentaries may share some but not all the family resemblances of the mode. On this “family resemblances” view, it’s not possible to provide a traditional definition of documentary, because the films subsumed under the category “documentary” are too diverse, and because documentary practices are constantly changing (Plantinga, 2010, p. xiii).

Ahora bien, el mismo Plantinga, siempre en un marco pragmático, aprecia otra manera —ya subrayada aquí— de dar contenido al término documental. Plantinga observa “a kind of tension between [this] two views on defining the documentary” (2010, p. xiii). A la anterior de los aires de familia yuxtapone aquella que apunta al documental como lugar de enunciación para hacer referencia al mundo histórico. Conservando la frágil distinción entre ficción y no ficción y reafirmando —sin ignorar otras— la función referencial atribuida históricamente al documental, en palabras de Carl Plantinga:

The documentary is defined as a subset of the broader category, nonfiction film and video, and characterized by the assertive stance taken by filmmaker(s) toward the world of film. That is, in the case of documentaries, filmmakers assert that the states of affairs they represent occur in the actual world, and audiences implicitly understand that since the film is identified as a documentary, its claims and implications should be taken as assertions rather than fictions (Plantinga, 2010, p. xiii).

Si bien Plantinga señala la tensión que puede existir entre estas dos concepciones, en los dos capítulos del libro citado que dedica a ellas encontramos de nuevo en escena conceptos antes abordados aquí: implicados en las funciones de Jakobson o las de Renov, en una concepción de mimesis afín a Platón u otra afín a Aristóteles, entre la preceptiva de enseñar y movilizar o la libertad expresiva. Pero hablar de tensión no tiene que significar necesariamente exclusión mutua. Habrá quienes se queden mirando solo el qué sin enterarse del cómo. Otros preferimos mirar *en primer grado* el cómo: la estandarización del lenguaje y de las formas en que se manifiesta es la estandarización del pensamiento. Justamente con Danto hemos caracterizado un estado de cosas entrópico. Esa entropía hace saludable y dinámico el campo. Creo, más bien, que si para algunos las dos posturas se pueden oponer, puede ser más interesante observar qué tienen en común. En cualquier caso, la pragmática seguiría siendo un lugar de análisis y de toma de posturas para decidir dónde asoma lo documental.

Por otra parte, sostener a secas que “Todo está permitido” no deja de tener un tu-fillo de novela pastoril. Con Bourdieu y con Rancière este estado más que definir una “permisividad total” podría desvelar una “disputa permanente”. Disputa de distintos agentes y espacios por decidir lo que (no solo para ellos) es el documental y, en consecuencia, por desconocer otras formas de entenderlo y de practicarlo:

Es así como el cine de no ficción moderno *regresa al museo*: muchos de sus formatos actuales —el ensayo, el film-diario, algunas variantes del modo performativo, el *fake*, el cine de metraje encontrado— simplemente no encajan dentro de las categorías vigentes para la grande o la pequeña pantalla y así acaba siendo expulsado de la institución [...]. Todo ello no hace sino repetir el movimiento de rechazo anterior, producido históricamente dentro de la propia institución documental, para este tipo de prácticas anómalas (Weinrichter, 2004, p. 63).

Es una disputa librada en la esfera estética de la vida, de la cual hacen parte maneras de dar sentido a la experiencia histórica y de explorar las posibilidades del lenguaje. Es decir, con Rancière, son parte de la política. ¿Qué se impone en el campo de juego? Eso si hay juego. Como sostiene Josep María Catalá, “el renacimiento de las formas documentales adquiere, a través de su interés por la estética, un carácter político. Hacer documentales se convertirá, a través de las múltiples facetas que supone este quehacer, en un acto de resistencia ante el aplanamiento de la realidad instigado por la neocultura liberal” (Catalá, 2010, p. 37). El “Todo está permitido” suena bien, pluralista, pero en ese espacio no todo es explosión expresiva y, evocando a Benjamin, mirada a contrapelo de la historia. Allí abundan miradas hechas en moldes de la estirpe más funcional en formas parásitas como el reportaje o el reality show.

¿Cuáles agentes? ¿Cuáles espacios libran esta disputa? Ya se sugirieron atrás. Repitamos: televisiones, públicas y privadas. Las políticas públicas. Las militancias o afinidades ideológicas. Los festivales. La academia. Las modas. Los exhibidores. Los museos. Los fondos. Textos como los citados aquí. Y hasta se podría pensar, si acaso lo permitiera el escepticismo, que éste que usted tiene frente a sus ojos. Son instancias que pueden tanto abrir como obstruir vías, legitimar o deslegitimar prácticas, hacer de gustos criterios de juicio para seleccionar proyectos. Incluso, pueden llegar a invertir la fórmula de Danto: “todo, menos lo que estimamos rentable, está prohibido”. No todos estos agentes e instancias poseen igual poder ni siempre están alineados del mismo lado. Situados en Colombia, por ejemplo, en el 2012 *Apaporis* (Antonio Dorado) y en el 2013 *Don Ca* (Patricia Ayala) y *La eterna noche de las doce lunas* (Priscila Padilla) fueron documentales proyectados por pocos días en salas comerciales del país: un hecho insólito. Pero ese pírrico espacio no hace olvidar el espanto producido por los cortos chauvinistas sobre gaitas, esmeraldas y otras yerbas folclóricas que, como promoción del documental, anteceden cualquier proyección y hacen recordar las aciagas épocas del cine de sobreprecio colombiano.

Concebir el documental como una práctica o a *lo* documental como un espectro antes que como un género puede ayudar a entender con más amplitud la actualidad del campo y la producción contemporánea. Si, conservando el vínculo con la raíz aristotélica, se piensa que a la práctica subyace un interés por la dimensión histórica de la experiencia pero que este interés no se agota ni se limita a referirla, podemos pensar que el material histórico da más y para más de lo que cierto discurso canónico postuló y que muchas producciones y cineastas desconocieron. Por eso hoy topamos con categorías como “neodocumental”, “documental contemporáneo”, “cine de no ficción”, “posverdad”, etc. Algunos autores, por ejemplo, optan con “John Corner [por] hablar de «postdocumental» para referirnos a un complejo panorama audiovisual donde las distinciones genéricas son más que problemáticas, donde el aspecto documental y lo documental se expanden a otros discursos audiovisuales” (Oroz, Pedro, 2009, p. 23). Todas estas expresiones intentan distanciarse de la estabilidad que supone la tradición del documental, pero no cortan totalmente los lazos con ella. Más bien se nutren de esta tradición, la fagocitan, la estrujan, la irrespetan y así la reinventan de modos disímiles.

F

Frente al interrogante sobre qué es un documental, un poco a la manera de Gombrich cuando se preguntaba sobre el arte, Antonio Weinrichter (2009) respondió en una entrevista: “una definición muy tonta sería que un documental es aquello que se pone donde la gente va a ver documentales”. Llegados a este punto, cabría agregar: ¿y quiénes ponen aquello que la gente va a ver donde ponen documentales?

Referencias

- Álvarez, C. (1989). *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Aristóteles (2000). *Poética*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barnouw, E. (1996). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa.
- Bazin, A. (1989). Ontología de la imagen fotográfica. En Romaguera J., Alsina H. *Textos y manifiestos del cine* (pp. 352-358). Madrid: Cátedra.
- Benjamin, W. (2009). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Estética y política* (pp. 83-133). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bermejo, J. (2005). *Hombre y pensamiento. El giro narrativo en las ciencias sociales*. Madrid: Laberinto.
- Bourdieu, P. (2008). Algunas propiedades de los campos. En *Cuestiones de sociología*. Madrid: Akal.
- Burch, N. (2000). *El tragaluz infinito. Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico*. Madrid: Cátedra.
- Catalá, J. M. (2010). Panoramas desde el puente: Nuevas vías del documental. En Weinrichter Antonio (ed.). *Doc. Documentalismo en el siglo XXI* (pp. 33-52). Donostia: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Danto, A. (2002). *La transfiguración del lugar común*. Barcelona: Paidós.
- Grierson, J. (1989). Postulados del documental. En Romaguera J., Alsina, H. *Textos y manifiestos del cine* (pp. 139-147). Madrid: Cátedra.
- Guzmán, P. (2002) La explosión del documental. En *Una memoria obstinada: en torno al documental* (pp. 9-16). Cali: Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.
- Hegel, G. W. F. (1991). *Estética II*. Barcelona: Península.
- Jakobson, R. (1981). *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra.
- Lipovetsky, G. (2007). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.

- Lozano, J. (1987). *El discurso histórico*. Madrid: Alianza.
- Machado, A. (2009). *El paisaje mediático*. Buenos Aires: Nueva librería.
- Mandoki, K. (2006). *Estética y comunicación: de acción, pasión y seducción*. Bogotá: Norma.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Paidós.
- Morris, Ch. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Nietzsche, F. (1999). *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida. II Intempestiva*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Nietzsche, F. (2010). *El ocaso de los ídolos*. Madrid: Edimar.
- Niney, F. (2009). *La prueba de lo real en la pantalla*. México: Universidad Nacional Autónoma.
- Oroz, E., Pedro de G. (eds.) (2009). *La risa oblicua*. Madrid: Ocho y medio, libros de cine.
- Plantinga, C. (2010). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Grand Rapids: Chapbook Press.
- Quintana, Á. (2003). *Fábulas de lo visible. El cine como creador de realidades*. Barcelona: El acantilado.
- Quintana, Á. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: El acantilado.
- Renov, M. (2002). Hacia una poética de documental. En *Una memoria obstinada: en torno al documental* (pp. 9-16). Cali: Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.
- Ricoeur, P. (1987). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Rodríguez, M. (1989). El movimiento documental en Cuba. En Romaguera J., Alsina, H. (1989). *Textos y manifestos del cine* (pp. 166-172). Madrid: Cátedra.

Romaguera J., Alsina, H. (1989). *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Cátedra.

Rossellini, R. (1989). Dos palabras sobre el neorrealismo. En Romaguera J., Alsina, H. *Textos y manifiestos del cine* (pp. 202-204). Madrid: Cátedra.

Rotha, P. (1989). Los problemas y las realidades del presente. En Romaguera J., Alsina, H. *Textos y manifiestos del cine* (pp. 148-150). Madrid: Cátedra.

Russo, E. (2011). Sobre algunas experiencias recientes en el documental de creación argentino. En *Cómo se piensa el cine latinoamericano* (pp. 26-39). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Sheldon, R. (1967). *An introduction to the american film*. New York: E. P. Dutton.

Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Barcelona: Paidós.

Vertov, D. (1989). Nosotros (variante del manifiesto). En Romaguera J., Alsina, H. *Textos y manifiestos del cine* (pp. 37-40). Madrid: Cátedra.

Vertov, D. (1989). El Kino-Pravda. En Romaguera J., Alsina, H. *Textos y manifiestos del cine* (pp.45-50). Madrid: Cátedra.

Veyne, P. (1984). *Cómo se escribe la historia. Foucault revoluciona la historia*. Madrid: Alianza.

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

Weinrichter, A. (2009). Entrevista realizada por Ricard Mambrona. En <http://www.publicacions.ub.edu/bibliotecadigital/cinema/filmhistoria/2011/filmhistoria/2/int.html>
Descarga en enero de 2013

Weinrichter, A. (ed.) (2010). *Doc. Documentalismo en el siglo XXI*. Donostia: Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.

White, H. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós.

Xavier, I. (2008). *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires: Manantial.

Voces . . . Ideas *

* La selección y la edición de las entrevistas fue realizada por Manuel Silva.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

Pedro Adrián Zuluaga

La revolución del documental es el paso de ser representados a autorepresentarnos¹

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA (COLOMBIA)

Periodista cultural, profesor, investigador y crítico de cine. Fue editor de la revista *Kinetoscopio*, uno de los creadores del portal Extrabismos y curador y autor del catálogo de la exposición ¡Acción! Cine en Colombia presentada entre 2007 y 2008 en el Museo Nacional de Colombia. También ha sido programador de la Cinemateca Distrital de Bogotá, del canal público Señal Colombia, jefe de programación de FICCI 2015 y es autor del blog pajareradelmedio.blogspot.com.

1. Entrevista realizada por Manuel Silva y Diana Kuéllar en noviembre de 2012. Una versión de la entrevista fue publicada en la revista de comunicación social *Nexus* N° 13, enero-junio de 2013.

MANUEL SILVA: Lo primero es, en tu concepto, ¿cómo se podría describir la situación del documental en Colombia en lo que respecta a sus novedades en lo que se hace y lo que circula?

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA: En este momento el documental es una de las zonas más dinámicas de exploración cinematográfica. Aunque tampoco me parece tan reciente el fenómeno. Parte de lo que se denomina documental de creación es el reciclaje de una tradición que lleva por lo menos cinco décadas, desde las primeras exploraciones de Agnès Varda o de Jean Rouch en Francia en los años 60. Exploraciones que estaban motivadas, creo, por un espacio crítico que se abrió en una reflexión académica o crítica en la revista *Cahiers du cinéma*. Un cuestionamiento de la producción tradicional francesa y, al mismo tiempo, una variable o revolución tecnológica: lo que fueron las cámaras livianas sincrónicas y la posibilidad de grabar sincrónicamente imagen y sonido. Eso oxigenó la aproximación del documental a los sujetos filmados y generó unas posibilidades de exploración que ahora se están teorizando, se están categorizando. O sea, en principio cuestionaría la novedad del documental de creación, de la mirada del yo, del discurso autobiográfico. Llevamos mucho tiempo en eso. Ahora, de algún modo, se volvió una tradición académica, un giro académico, hablar en esos términos: el documental del yo, el documental autobiográfico, el giro autobiográfico.

Evidentemente, a lo que estamos asistiendo es a un desvanecimiento de las fronteras entre el documental y la ficción. Muchas películas contemporáneas de la zona más interesante, de mayor riesgo, de lo que se puede llamar cine de autor —aunque este concepto está en crisis— son películas que incorporan esa vocación del cine como registro. Para hablar de cosas concretas, en filmes como *Alamar* (2009), la película mexicana, o en *El vuelco del cangrejo* (2009), la película colombiana, hay momentos muy concretos que funcionan como registros documentales. Son registros casi antropológicos de formas de vida amenazadas, de tensiones entre tradición y modernidad, que siempre han sido tópicos de interés para el documental y que ahora el cine de ficción los incorpora, les da otra estructura retórica y los pone ahí, como una especie de elemento perturbador del código habitual con el que los espectadores reciben el cine de ficción. Funcionan casi como insertos documentales dentro de obras de ficción. Esa es una de las cosas más interesantes que están pasando y es en las películas de ficción que están funcionando con la misma vocación de registro y de testimonio si se quiere, o de archivo, del cine documental tradicional.

Por otra parte, cierto cine documental que se está liberando de esas rejillas disciplinarias tan estrictas que habían situado al documental en la zona de la verdad del registro poco mediado de la realidad. Estamos superando ampliamente esa camisa de fuerza hacia unas aproximaciones creativas a la realidad. Pero finalmente estaríamos en la misma denominación que tiene John Grierson del documental. Justamente no recuerdo ahora los términos exactos, pero una reconstrucción creativa de la realidad. Entonces, realmente no veo que haya tanto rompimiento con respecto a la tradición. Hay más consciencia de los recursos retóricos que están a la mano de los documentalistas, pero recursos que siempre se usaron. Ahora están más diferenciados, por lo menos de parte del análisis académico. Y quizá los espectadores también han involucrado mucho más ese código al momento de la recepción de las películas.

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

PAZ: Ahí hay una retroalimentación. En los momentos de mayor renovación de las formas cinematográficas se ha dado precisamente un acuerdo o una suerte de complicidad entre la reflexión y la praxis. Puedo mencionar casos. El más reconocido de todos es la Nueva ola francesa, un movimiento que surge primero en la teoría, en una teoría no formada en un espacio territorial de las universidades sino en el espacio de la discusión, en lo que llamaría el campo cinematográfico, para usar la palabra campo en el sentido de Bourdieu. Pero también uno puede mencionar en Latinoamérica a Glauber Rocha como un teórico que pensaba el cine al mismo tiempo que lo hacía. Ustedes vienen de Cali, donde precisamente la renovación de las formas filmicas del cine vallecaucano tienen un origen cineclubístico y no, digamos, teórico. Porque no es un aparato teórico formulado desde un espacio académico, pero sí es una reflexión que se da inicialmente en el hecho de consumir la tradición de forma consciente en un espacio como el del Cineclub de Cali. Concretar ese consumo especializado de cine en una revista como *Ojo al cine* y después pasar a la práctica marca el carácter de las obras de los realizadores caleños: esa conjunción entre una consciencia de la tradición, una forma especializada de consumo de cine, que es la que se da en el cine club, unas prácticas de escritura sobre cine, que se dan en la revista, y finalmente muchos de los trabajos iniciales del grupo de Cali, que realmente son trabajos teóricos expresados en formas audiovisuales. *Agarrando pueblo* (1978) es un trabajo teórico. En *Oiga, vea* (1971) hay una reflexión teórica, muy intuitiva si

se quiere pero hay conceptos en movimiento, hay ideas sobre el cine, reflexiones sobre la tradición. O sea, el documental que se da en esos momentos en Cali es totalmente autoconsciente, lo que implica tener unas posturas, yo diría que en ese momento muy intuitivas, pero que ahora vemos muy autoconscientes, autoreflexivas.

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

PAZ: Yo lo miro en relación con productos porque es muy difícil establecer estas categorías de manera abstracta, aunque evidentemente muchos de los elementos estilísticos vienen de la teoría. Cuando uno se encuentra con trabajos como *La Hortúa* (2011), de Andrés Chávez, *Corta* (2012), de Felipe Guerrero, *Bagatela* (2008) y *Nacer* (2012), de Jorge Caballero, *19 grados sur 65 oeste* (2010), de Juan Soto, o *Los abrazos del río* (2010), de Nicolás Rincón, lo que encuentra son unas coincidencias que no pueden ser gratuitas. Primero, directores jóvenes. Hay un asunto generacional. Si vamos a hablar de los estilos, los estilos tienen un componente generacional, un componente geográfico. Por otra parte, ese carácter generacional explica un poco su aproximación cinéfila. Son directores que se han formado viendo cine y creo que en la tradición del cine de autor, por poner nombres propios al tipo de películas que han consumido.

En el caso de los documentalistas se da de alguna manera una liberación, como fue una característica de la tradición del documental en Colombia, de los elementos de denuncia y de ese documental atado a la necesidad de expresar un mundo particular nacional, un documental que intervenía en el campo político y en el campo social. Los documentalistas ahora son mucho más conscientes de que le están hablando a otro tipo de público, de que su influencia está menos dada en el espacio político que en el espacio artístico. Son documentales que se presentan más como documentales de creación, más como obras de arte que como productos que influyan en la esfera pública, en el sentido de poner de presente temas o funcionar como discursos contra informativos. O sea, se entregan menos a las coyunturas casi que periodísticas o contra periodísticas que se planteaban los primeros documentales de Marta Rodríguez, de Jorge Silva o de Gabriela Samper. Que no es que no tuvieran elementos artísticos o exploraciones del lenguaje, pero los movilizaba una urgencia de denuncia, casi de contra-información, que los documentalistas recientes no tienen. Eso les da una mayor libertad, incluso aunque traten de temas que hacen parte de asuntos muy sensibles de la agenda pública.

Un documental como *La Hortúa*, de Andrés Chávez, que es sobre un hospital de Bogotá que fue abandonado por el Estado pero no por los trabajadores, se resiste a ilustrar el tema. Lo que hace es una aproximación bastante lateral, donde a lo que asistimos es a un juego formalista si se quiere, por un lado, pero también a una captura de atmósfera y de realidades que van más allá de lo informativo y de lo ilustrativo. Eso es una diferencia fundamental con el documental anterior. Es sano, liberador. Evidentemente, hay mucho documental que sigue manteniendo una vocación contra-informativa. Uno piensa en los reportajes periodísticos o los trabajos de Hollman Morris en *Contravía*². Incluso algunos trabajos de Marta Rodríguez todavía funcionan muy bien en ese espacio del documental como alternativa de información. O trabajos como *Meandros* (2009), de Héctor Ulloque y de Manuel Ruiz, funcionan muy bien en ese sentido. Pero otros documentales definitivamente van en otra dirección. Tanto en *Corta*, en *Nacer*, como en *19 grados sur 65 oeste* vuelvo a la palabra autoconsciencia. Primero se está haciendo cine y después otra cosa. Primero el cine, entendiéndolo como discurso artístico autónomo. Si bien tiene una fuerte implicación con la realidad, y en el documental eso se da con mucha mayor asertividad, es un discurso autónomo. Esta autonomía es la que encuentro en estos nuevos documentalistas.

- MS:** Eso sugeriría también un cambio, por lo menos teórico, en relación con la pretensión de cierta tradición del documental. Una tradición que ha tenido un vínculo estrecho con las realidades sociales y políticas, que ha pretendido que con el documental se podría cambiar de alguna manera el mundo. En tu planteamiento hablas de un discurso casi autoreferencial, de un metadiscurso. Por lo tanto, la relación del documental con el público amplio en el sentido de querer mover socialmente a través de un mensaje, se estaría modificando. Se estaría convirtiendo en lo que tú has dicho, en un discurso que es autónomo y autoreferencial.
- PAZ:** Sí, hay una zona del documental que está explorando esa vertiente autoreferencial, autoconsciente, cinéfila si se quiere. Hay una combinación de elementos ahí, también es un discurso que surge cuando las utopías políticas están en crisis, cuando se plantea claramente la consciencia de que el cine no va a cambiar el mundo, de que no es la punta de lanza de la revolución. Ese tipo de desencanto político me parece que marca mucho a esta nueva generación y la aproximación a la realidad de estos documentalistas. No se va a cambiar la realidad y evidentemente hay una consciencia clara de que estos documentales circulan, una consciencia mucho más clara de los límites. El tema de la circulación tiene mucho que ver en todo esto, no se puede dejar de lado. Son muy conscientes de

2. *Contravía* es un programa de televisión colombiano dirigido por el periodista Hollman Morris. El programa realiza informes, reportajes y documentales periodísticos sobre temas relacionados con la política, el conflicto armado y los derechos humanos en Colombia.

que la circulación de estos documentales es incluso más restringida de lo que fue la de los documentales de los años 60 o 70, porque ciertos espacios de circulación se han perdido, ciertas comunidades de base, cierta estructura de circulación de productos documentales que en los años 70 existía. Han aparecido otras cosas evidentemente: festivales especializados, sobreviven algunas salas, la televisión pública a veces se da por enterada y le da un espacio a estos documentales. Pero creo que hay más consciencia de que se le está hablando a un núcleo de público más de nicho. Y en ese sentido eso también ha marcado el tipo de lenguaje, de pronto más sofisticado, que están usando estos documentalistas.

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

PAZ: Lo que decía al comienzo. Hay un tipo de producción, que no me parece la más interesante, pero que está siendo movilizadora por algunos espacios de circulación, espacios que empiezan en convocatorias, que se definen en festivales, en encuentros, en muestras, que están dando apertura a la exhibición de materiales relacionados con memoria, que por supuesto es el gran tema de la Colombia contemporánea y es el gran tema de buena parte del documental. Pero alrededor de la memoria hay ciertos temas afines o cercanos: feminismo, comunidades subalternas o marginadas y discursos que están emergiendo de manera muy fuerte, como el ecologista. Esos espacios de circulación están favoreciendo unos espacios de producción, pero en todo caso ahí estamos volviendo a aterrizar. Yo como programador de la cinemateca, ¿de qué me he dado cuenta, de qué me he hecho consciente? Evidentemente, de que el documental se sigue utilizando como ilustración. Pero no sólo el documental, también la ficción, como ilustración de ciertas agendas ideológicas que marcan su recepción muy fuertemente. Lo cual no está del todo mal, pero es un tipo de documental que está atado a unos vínculos que lo determinan fuertemente en términos de libertad creativa, de uso retórico de ciertos elementos. Eso se está dando, un documental que se está produciendo casi que de forma programática, para responder a ciertas coyunturas. Un documental que está incorporando la memoria testimonial de todos los implicados en el conflicto armado colombiano, víctimas y victimarios, sobre todo víctimas, por supuesto, porque es el tema central en esta coyuntura de justicia transicional o de posconflicto en medio del conflicto que la hace todavía más complicada.

Yo, por ejemplo, ponía en relación en mi blog dos documentales: *Impunity* (2010), de Hollman Morris y Juan José Lozano, y *Testigos de un etnocidio* (2011), como un documental que caía en la trampa del mismo tipo de discurso del poder o que podía ser utilizado en el mismo sentido, pues finalmente estamos hablando de lo que en estos días escuché nombrado como discursos agonísticos. Es decir, de gobierno y oposición, en términos irreconciliables, que finalmente polarizan. Y esa polarización tiene unos interesados. Tiene un juego político. Me parece que ambos documentales, *Testigos de un etnocidio* e *Impunity*, al nombrar claramente un espacio de víctimas y un espacio de victimarios están desconociendo la complejidad del conflicto en Colombia. Yo decía un poco arriesgada e hipotéticamente que ese documental era simétrico a los intereses del poder porque al poder le interesa polarizar. Me parece que ambos documentales estaban igualmente polarizando. Después, volviendo a ver *Testigos de un etnocidio*, me parece que me equivoqué, que es un documental mucho más interesante no solamente como documental de archivo, como reflexión sobre el archivo, sino también como reflexión sobre la figura del documentalista porque ahí Marta Rodríguez hace una autoreflexión sobre ella como testigo. Finalmente los testigos de un etnocidio son ella, Jorge, Fernando y todos los que han trabajado en esos documentales. Y hay una reflexión sobre el cine, que es muy moderna y muy interesante. O sea, no es el simple discurso periodístico. Finalmente, volviendo a ver *Testigos de un etnocidio* me doy cuenta de que como documental va mucho más allá. Puede que en términos formales sea un documental de urgencia, que es una categoría también interesante. Hay un documental de urgencia, ya sea pensándolo como el documental de registro tipo Contravía o los reportajes de Hollman Morris, a los que no se les puede pedir que sean bien encuadrados o bien iluminados porque finalmente se pierde el registro. Un poco esos documentales se justifican es en el haber estado ahí. Entonces existe ese documental de urgencia. Pero no solamente en ese sentido, sino un documental de urgencia que está respondiendo a las urgencias de la agenda pública nacional, el documental de la memoria, el documental del yo, el documental de las minorías. Es urgente porque está dando voz a unas voces que necesitan expresarse de forma inmediata. Ahí hay una zona interesante. En mi gusto personal no es lo que encuentro más estimulante, prefiero la otra zona de exploración, que es más reposada, más cinéfila o más autoconsciente. Pero es la convivencia de discursos la que finalmente demuestra el dinamismo de la producción documental en este momento.

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

PAZ: Creo que se está pasando de la representación que implica un ejercicio de poder. ¿Quiénes tienen los medios y el saber hacer uso de esos medios para representar al otro, para hablar por el otro? Aunque el documental se enmascare como el discurso que le da la voz al otro, siempre mantenía, mantenía en pasado, unas jerarquías entre quien filma y quien es filmado. Quien filma es el que tiene el poder de usar los medios. No solamente el poder económico de adquirirlos, sino también la capacidad técnica de saber qué hacer con ellos. La gran revolución del documental contemporáneo es el paso de ser representados por otro, que alguien hable a nombre mío, incluso si me deja hablar, a autorepresentarme.

El caso más concreto de este cambio se da en la autorepresentación que en este momento están haciendo los indígenas de sus propias problemáticas. Esto viene de un proceso largo de transferencia de conocimiento y de medios desde los talleres emblemáticos de los años 80 y 90 de Marta Rodríguez e Iván Sanjinés en Popayán. Asumir la representación por parte de los propios indígenas, tomar las cámaras, apropiárselas, aprender a usarlas, utilizar las imágenes, en muchos niveles es una verdadera revolución. Porque si algo encuentra uno en estos movimientos es, primero, un cuestionamiento profundo a las estructuras industriales, donde de todas maneras estaba inserto el documental. Porque aunque fuera un discurso minoritario estaba inserto en unos mecanismos de producción y circulación de alguna manera industriales. Y luego, encuentra un cuestionamiento a la figura del autor. Lo más interesante de este discurso o de esta producción indígena es el cuestionamiento a la idea del autor: creación colectiva, desaparición de la figura del director como el que filma y suscribe un mundo atravesado por su subjetividad, aunque sea el discurso del documental tradicional que habla de una realidad objetiva.

Ese cambio de la representación a la autorepresentación se está dando en muchos niveles, no solamente en el caso indígena, que me parece el más avanzado de todos en términos de que ya lleva más de dos décadas de desarrollo. Se está dando en las comunidades minoritarias. Hay ejemplos en Cali, en Bogotá. Lo que se está produciendo en las localidades, donde las propias poblaciones, para usar un término político —entendiendo poblaciones como afros, indígenas, gays—, están

asumiendo su propia representación. Eso desbarajusta las jerarquías tradicionales de la representación cinematográfica y cuestiona fundamentos de esa representación, como es el estatuto industrial de la producción cinematográfica y lo del autor, que me parece fundamental.

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

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

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

PAZ: El yo se define o configura en el momento en que se enuncia, en el momento que se convierte en un relato. El documental —y no sólo el documental, sino muchos discursos del yo que se expresan en distintos productos culturales—, definen subjetividades porque la subjetividad se define en el momento en que se convierte en relato. Antes de eso no existe. La subjetividad es finalmente el espacio en el que se enuncia. Voy a poner un caso concreto. El documental sobre la memoria, por llamarlo de alguna forma, que es este espacio que se ha abierto en los últimos años cuando las víctimas hablan, los victimarios hablan, todos los que de alguna manera han estado involucrados en el conflicto armado en cualquiera de las orillas posibles. Por supuesto que se está creando un sujeto político: cuando usted le pone un micrófono a una víctima, primero es un desafío muy grande porque la puede estar revictimizando, la puede estar condenando a que evalúe su vida en relación con una experiencia que la define y la esencializa. O sea, al reducir a la víctima la está poniendo en un lugar de enunciación complicado, del cual es muy difícil salirse. Entonces ¿qué encuentra uno en muchos documentales? Víctimas o victimarios cuya subjetividad se está definiendo en el mismo momento en el que están hablando para el documental, porque están rememorando, se están haciendo conscientes de la experiencia, la están racionalizando, la están volviendo relato. Me parece un espacio problemático todas estas demandas de memoria, que muchas veces son demandas exteriores a los propios sujetos.

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

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

PAZ: Sí, claramente. Ahí lo más interesante es lo que se podría llamar el cine expandido. Que el cine salga del espacio tradicional de consumo que es la sala de cine, o el ámbito doméstico, que es otro espacio casi institucional de consumo, y que se lleve a otras plataformas, ya sea el espacio institucional del museo. Estamos en un momento donde, por ejemplo en Colombia, el discurso está emergiendo de forma muy incipiente pero se está dando. Diego García, cuya cercanía con el mundo del arte lleva mucho tiempo porque ha hecho documentales sobre artistas y porque tiene cierta relación con ese ámbito, lo hace con *El corazón* (2006), que no es un documental sobre un artista pero que tiene un estreno, una circulación que desborda el ámbito de consumo institucional del cine. Cuando él inventa esa idea de que le vamos a medir el pulso al país, hace un gran evento que involucra espacios, disciplinas, reflexiones de distintos ámbitos. Saca al documental de ese nicho específico y lo convierte casi que en una performance social, con una clara consciencia del poder curativo de la memoria. Yo creo que Diego es un poco ingenuo, es una ingenuidad que le permite hacer las cosas, por supuesto, pero en el sentido de que la memoria es curativa no creo que necesariamente sea curativa en todos los casos. Es más problemático que eso. Lo que está haciendo con *Proyectando memoria*³, lo de Beatriz González, finalmente es eso. No solamente porque Beatriz González es una artista, sino porque lo que él está intentando es expandir el ámbito de exhibición del documental y llevarlo a un cuerpo social. Lo que él hace es sacar al documental y al mismo tiempo al arte de espacios de circulación institucional. Entonces creo que hay revolución por varios lados.

En el caso de *Corta*, de Felipe Guerrero, el documental mismo es bastante explícito en su vocación plástica. Tiene un pie en la mirada a los corteros, en el registro de sus actividades, de su trabajo, de la relación entre reposo y actividad. Pero es una reflexión sobre la materialidad del cine. Le queda corto el espacio de la proyección en una sala de cine, porque tiene un sonido inmersivo, provoca una sinestesia total, una apelación a distintos sentidos. Cuando lo veíamos en Cartagena y hablábamos con Felipe pensábamos eso. Ese documental en concreto está demandando otros espacios de exhibición. Y de hecho él ya lo había pensado.

3. *Proyectando memoria* (<http://proyectandomemoria.blogspot.com/>) es una proyección itinerante de documentales, definida como un “peregrinaje artístico”, liderada y organizada por el documentalista Diego García. Parte esencial de este proyecto es el documental *Beatriz González. ¿Por qué llora si ya reí? Monólogo a tres voces* (2010), realizado por Diego García sobre la obra de la artista Beatriz González.

Lo cual tampoco es nuevo, pues Abel Gance con *Napoleón* (1927) lo intentó y se ha intentando en muchos ámbitos y en muchas épocas.

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

PAZ: Eso es una cosa muy problemática. Si bien ha habido mucha continuidad en las políticas de subvención y apoyo al largometraje de ficción, frente a otros formatos como el corto y el documental ha habido mucha experimentación, por ser un poco generoso, o improvisación. Ha habido un juego de ensayo y error. Si ustedes revisan las convocatorias desde el 2004 han cambiado casi todos los años, lo cual no ha pasado con el cine de ficción, en el que ha habido mucha más continuidad. Esto no habla necesariamente mal de las políticas públicas, también habla de una voluntad de ir ajustando. Pero es un poco como no saber qué hacer, es lo que siento que pasa con la política pública en relación con el documental y con el corto, que los uniría en la misma. Claro, la ley surge con una vocación industrial y estos, de alguna manera, no son discursos que circulen fácilmente en los canales tradicionales de las salas de cine. Aunque hay ejemplos como *Ilegal* (2012) o como los *Archivos privados de Pablo Escobar* (2004).

No sé si sea responsabilidad de la ley, pero también hay un contexto internacional que es mucho más favorable al documental en salas, con ejemplos emblemáticos como *En construcción* (2002), de José Luis Guerín, o *Salvador Allende* (2004), de Patricio Guzmán. Sin mencionar a los pesos pesados como Michael Moore con sus documentales, que han sido éxitos comerciales o que han tenido espacios privilegiados de circulación en salas de cine. Y como la ley de cine no involucra a la televisión, es mucho más complicado hacer una política coherente. Porque la relación del documental con la televisión es fundamental. La televisión es la gran coproductora y la gran movilizadora del documental contemporáneo, si se quiere, por mucho que la relación de los canales con el documental haya cambiado o haya tenido unos giros. Y como aquí la ley de cine no se puede meter con la televisión o no puede intervenir en las políticas de apoyo de la televisión al cine, es mucho más difícil hacer una política coherente porque queda como una pata coja. Y plantear desde el Estado un documental que circule en salas es muy complicado, porque finalmente son realidades de mercado que no se pueden imponer desde arriba.

- MS:** Hablemos de la formación en Colombia. Por lo que tú conoces como profesor, como investigador, ¿las facultades, los departamentos de comunicación, de cine, etc., vienen formando documentalistas que estén renovando el lenguaje, como se puede pensar que han dicho algunos sobre el cine de ficción?
- PAZ:** No estaría muy seguro de poder decir algo coherente al respecto. La mayoría de documentales interesantes de los últimos años han salido, si bien en algunos casos por directores que han sido formados en universidades, por fuera de los espacios de producción universitaria. Uno ve, por ejemplo, en el cine de ficción cosas muy interesantes como Contravía Films, que surge de alguna manera por un grupo de creadores y productores que sí tienen un origen universitario en la Universidad del Valle. O directores como Rubén Mendoza, Ciro Guerra o Libia Estela Gómez, muchos que han surgido en la Escuela de Cine de la Universidad Nacional. En el caso del documental lo veo muy distinto. No me parece tan clara la relación, ahora que lo pienso. No la había reflexionado. Evidentemente hay documentalistas como Piñeros, de *Curso 29* (2005), que son formados en la universidad. Pero no estaría tan seguro de una respuesta. Pero sí creo que la formación de documentalistas, por lo menos de lo que conozco de la Escuela de Cine de la Universidad Nacional, no es muy intensiva. Creo que se está trabajando más la formación en distintos elementos del cine de ficción a pesar de que, por ejemplo, hay muy buenos documentalistas, o muy buenos documentales más bien, que están surgiendo en la Universidad de Antioquia como *Mu Drua* (2012). No sé si eso sea más una cosa intuitiva o responda a un proceso de formación universitaria de forma consciente. Creo que las universidades aprovechan estos casos que se dan, de estudiantes que logran sacar ciertos productos en el propio espacio formativo, y los aprovechan para promocionarse. Pero no sé qué tanto ese tipo de productos sean movilizados desde el propio proceso académico.
- MS:** Y en términos de circulación en festivales en el país, ¿el espacio para el documental de creación está ampliándose o sigue siendo todavía restringido a un público específico?
- PAZ:** La primera vez que escuché hablar de documental de creación fue por unas convocatorias de Señal Colombia. Ahí se hicieron trabajos que se pueden clasificar dentro de estas estructuras retóricas del documental de creación, como *El reino encantado* (2003), creo que algo de Óscar Campo. Es decir, era la televisión pública nombrando claramente desde una voluntad de favorecer un espacio de circulación para documentales de creación. Pienso que ha habido una especie de encogimiento de ese espacio. Incluso en los canales públicos —y lo digo con conocimiento de causa porque estoy trabajando en la programación de Señal Colombia—, hay una demanda de rating que no existía hace 10 años. Es un componente nuevo en los canales públicos, que aparentemente tendrían que estar por fuera de esas consideraciones. En ese sentido, los documentales en

esos espacios marcan de forma minoritaria y se vuelven productos sospechosos. Ahora, cuando aparece *La sierra* (2005), que primero se emite en Caracol y que tiene unos picos de audiencia impresionantes para tratarse de un documental, eso hace que el canal pensando que va a repetir la experiencia empiece a convocar a documentalistas. Pero se encuentra rápidamente con que no, con que *La sierra* es un caso excepcional, es un documental sensacionalista mucho más cercano a lo que puede ser un documental tipo Pirry o tipo *Séptimo día*⁴. Un tipo de investigación de choque, si se quiere, y no se puede repetir la experiencia. Entonces ese espacio de circulación en los canales privados que se había abierto y que estaba destinado a fracasar finalmente termina desapareciendo.

MS: Aunque tú prefieres hacer referencia a obras concretas, voy a plantearte esta pregunta en términos generales. Si encuentras referentes particulares los dirás. En términos de riesgos, de críticas que tú formularías al documental de creación, ¿qué le criticarías potencialmente o en situaciones concretas? ¿En qué riesgos podría incurrir esta práctica del documental?

PAZ: Parecería una contradicción con lo que digo, pero podría caer en el riesgo de un hermetismo. Sí, de una separación. Vuelvo otra vez a lo concreto. En este momento el principal desafío en el cine colombiano es conciliar públicos. Encontrar una frontera o una zona intermedia entre un cine que aparentemente apela al gusto popular, que no hace ningún trabajo de exploración de lenguaje y que al no hacerlo lo retrasa. Trabajos como los de Dago García o algunos de Harold Trompetero, muchas cosas que están supuestamente dirigidas al gusto popular. No tengo nada contra el cine comercial, pues finalmente la solidez de una industria depende de un buen cine comercial. Pero también tenemos que redefinir lo que es el cine comercial. Y hay ejemplos concretos en el caso de Colombia que hablan de cierto tipo de productos que pueden funcionar bien, que pueden conciliar las exigencias de una taquilla con las exigencias de otros públicos más especializados, ya sean críticos o un público que no se siente interpelado, que no se siente convocado con esas narrativas tan cercanas a la televisión como pueden ser las de un Dago García o Harold Trompetero.

Pero, por otro lado, está ese discurso extremadamente hermético. Bueno, extremadamente hermético es una exageración, pero películas que no le llegan al público porque son demasiado nuevas. Quizás se necesite tiempo y que la gente entre en ese código. Estoy pensando en trabajos como *El vuelco del cangrejo*, *La sirga* (2012) o *La sombra del caminante* (2004) que al apelar a otro tipo de fórmulas, si se quiere, porque también son fórmulas, se están divorciando del público. Están creando una frontera que me parece muy peligrosa, una disyunción entre un

4. *Especiales Pirry* es el nombre de un programa de televisión del canal privado y en señal abierta RCN. *Séptimo día*, a su vez, es el espacio del canal de la competencia Caracol.

cine que experimenta pero no le llega al público, y que tendría que encontrar la manera de llegarle a ese público.

DIANA KUÉLLAR: ¿Pero no creés que eso tiene que ver más con la formación de públicos? O sea, no un cine que satisfaga a ese público como está aquí y ahora, sino más bien formar a ese público para que aprenda a apreciar este tipo de cine, estas nuevas propuestas.

PAZ: Sí, claro.

DK: Desde la Cinemateca, ¿cómo se desarrolla ese trabajo?

PAZ: Lo que pasa es que es un cine que resulta muy frágil porque es muy subvencionado, por una parte. Depende de coyunturas muy específicas, de que existan unos fondos nacionales y unos fondos internacionales que garanticen su subsistencia. Películas como *El vuelco del cangrejo*, *La sirga*, *La sombra del caminante* o *Porfirio* (2011), que también hace parte de esa tendencia, no han sido desastres económicos ni mucho menos porque han encontrado un ámbito de protección, que es lo que me parece muy frágil. Ese ámbito puede cambiar rápidamente, los festivales y la política pública son pendulares. Si de pronto Cannes, Berlín, el Fondson de Francia, la iniciativa global, el Hubert Bals Fund del Festival de Rotterdam, si esos festivales cambian de gusto y dejan de apoyar este cine, y si al mismo tiempo hay una mirada mucho más tecnocrática sobre los apoyos de la política pública colombiana y empiezan a evaluar en términos de cifras qué significa que unos dineros públicos importantes, unos 700 u 800 millones, vayan a una película que sólo la ven 2 mil o 3 mil personas, eso crea una proporción en la que creo que la política pública empieza a tambalear. Yo, que estoy trabajando en el Estado, sé que esas cosas se miden, sé que cuando un tecnócrata empieza a hacer la evaluación de cuánto cuesta cada espectador de esas películas, 700 millones divididos 2 mil espectadores, porque este tipo de matemáticas la hacen en la política pública, entonces se puede volver muy frágil. Es ahí donde pienso que sin abandonar la experimentación, que me parece fundamental, la exploración de formas filmicas, estas películas tienen que encontrar la forma de ampliar su público.

No sé si eso sea solamente con formación, porque la formación es un proceso muy lento. No sé qué tanto las instituciones tipo Cinemateca Distrital puedan tener un efecto a mediano plazo, porque realmente a corto no se va a tener. La formación no se puede plantear en los términos de los años 70 u 80, que era mucho más vertical. Ahora el público tiene un tipo de agencia distinta, toma decisiones, consume de muchos lados. La formación se tiene que plantear no sé cómo, porque si tuviera la respuesta no sé en qué espacio estaría. Pero la formación tradicional está en crisis, el aula está en crisis, las salas de arte y ensayo tipo cinematecas o salas alternas están en crisis porque el consumo y el acceso

han cambiado. Pienso que el cine comercial tiene que ceder. Hay ejemplos. Películas como las de Carlos Moreno, bueno, *El cartel de los sapos* (2012) no, pero *Perro come perro* (2008) es una película interesante que no abandona nunca la intención de explorar un lenguaje fílmico, de mirar una narrativa de código como el cine de género, el thriller, pero que al mismo tiempo tiene una apelación al gusto popular muy clara. Ese es un ejemplo de una película que cumple con cierto equilibrio y la respuesta está en que la vieron creo que cerca de 400 mil personas, o sea, una película comercialmente exitosa. O *Los colores de la montaña* (2011). El mejor ejemplo me parece *El páramo* (2011). Una película que funciona muy bien en los dos mundos.

Pero hay otro tipo de películas que no funcionan bien sino en un mundo. Pongo dos ejemplos, *El vuelco del cangrejo* y *El paseo* (2010). Lo que veo es que hay que defender la existencia de películas de esta zona, pero su existencia es muy frágil porque depende de muchos factores externos. El público de *El paseo* seguramente siempre va a existir, pero quién sabe si siempre vayan a existir los fondos públicos nacionales e internacionales que apoyen este tipo de películas. Porque funcionan mucho por modas, por tendencias, y esas tendencias rápidamente pueden cambiar.

MS: No sé si tú te lo has preguntado o has pensado en esto. A mí no acaba de convencerme la etiqueta de documental de creación. ¿Qué piensas de esa etiqueta y de la de documentalista de creación?

PAZ: Ahí funciona lo que decía Rick Altman sobre los géneros cinematográficos, que tienen distintos usos. Tienen un uso para los productores a la hora de gestionar los productos en ciertas zonas de deliberación, donde tienen que defender en papel o en proyecto lo que se va a hacer; etiquetas de distribución y cierto horizonte de expectativa en la recepción. Rick Altman lo plantea con los géneros cinematográficos y uno podría pensar que el documental de creación funciona como un género también. Pero me parece más interesante mirar cuestiones de estilo o retóricas, más en el orden de ideas que menciona Bill Nichols en su célebre libro *La representación de la realidad*, donde hay unas categorías más precisas, por supuesto, que tienen que ver con la aproximación, con elementos retóricos, exposición, interactividad, en fin, todo ese tipo de cosas que sí se pueden analizar dentro de la narrativa de los documentales. Pero en el documental de creación cabe cualquier cosa efectivamente. O sea, ¿qué es lo propio, específicamente la estructura retórica de un documental de creación? ¿La presencia fuerte del yo del documentalista? No necesariamente, porque el yo del documentalista puede estar en cualquier otro tipo de documental. Incluso en un documental muy precario en términos creativos, en un documental testimonial o donde el testimonio del director del documental sea predominante. Ahí también está ese elemento biográfico, sin que eso signifique que haya una, como decía

Grierson, aproximación creativa a la realidad. El término es muy equívoco, pero lo pondría en el contexto del uso que le dan ciertas instituciones. Ya sea el productor a la hora de hacerlo circular o los espacios de exhibición a la hora de definir familias. Sí, finalmente funciona más como una etiqueta de consumo, más que como funcionaría el género en otro sentido, que es como una estructura narrativa, el tercer uso que le da a la palabra género Rick Altman.

DK: Has hablado y analizado al documentalista colombiano contemporáneo. Son recurrentes los nombres de Jorge Caballero, Felipe Guerrero, Andrés Chávez... ¿A estos documentalistas cómo los ves frente al resto del mundo? Porque hemos mirado a Colombia entre Colombia, confrontándonos con nosotros mismos. Pero frente al resto del mundo ¿cómo ves ese desarrollo?

PAZ: Los veo más conectados con lo que está pasando en el documental internacional. Hay otro lugar donde se está formando una camada de documentalistas, la Universidad Pompeu Fabra, a donde están yendo a estudiar muchos colombianos. Esa zona de documentales, la del documental catalán contemporáneo, es bien interesante. Estos directores están más conectados con eso. Y más que ser exclusiva del documental, es una zona de lo que llamaría un nuevo realismo que contamina tanto a la ficción como al documental. Es por ahí que hemos tenido más cercanías con la estructura del ensayo audiovisual, que puede ser un ensayo más cercano a la ficción o más cercano al documental. En todo caso estos documentalistas están más cercanos a estas tendencias mundiales, y por eso, quizás por estar fuera del país. Creo que hemos avanzado en acceso, en eventos, en circulación, en invitados. También los directores colombianos están saliendo más y muchos directores están viniendo más a Colombia. Eso naturalmente ha movilizado otro tipo de influencias. Pero sí creo que ambientes de discusión tan potentes como Barcelona, Buenos Aires o México han determinado la obra de estos tres directores en concreto. Porque fíjate que los tres están en lugares donde se está dando un fenómeno de renovación cinematográfica muy fuerte. Entonces, sí creo que el contexto de producción determina. Y esas cosas están llegando a Colombia. El nivel de la discusión está creciendo porque está circulando más material, porque hay más oferta académica, porque hay más entradas y salidas de directores y personal artístico de películas. Es un fenómeno reciente, llevamos unos 10 años de retraso con respecto a otros países o a otras ciudades, pero se está dando y va a tener un efecto claramente renovador.

DK: Y a partir de eso ¿vos podés decir que hay un documental colombiano o documental latinoamericano? Como uno podría decir, el documental francés es así o el ruso. ¿Crees que hay un documental que podríamos decir que es colombiano?

PAZ: Hay documentalistas colombianos, eso lo tengo claro. Hay obras en el documental colombiano y muy consistentes indudablemente. Oscar Campo, Diego García, Marta Rodríguez configuran una obra documental con un sello personal. Buena parte de cierto documental latinoamericano reciente está en relación con lo que llamaría un estilo internacional. Documentales como *Santiago* (2007) de João Moreira Salles, por ejemplo, o *M* (2007) de Nicolás Prividera, funcionan más dentro de unos códigos internacionales. Un poco como *El vuelco del cangrejo* o *Porfirio*, películas colombianas que funcionan muy bien dentro de una tendencia que yo llamaría, porque no encuentro una mejor palabra, un cierto estilo internacional. Que en el caso de las obras de ficción es muy claro. Es una fuerte inserción del documento dentro de la ficción, la mezcla de actores no profesionales con actores profesionales o elementos estilísticos, de ritmo, de montaje e incluso temáticos. Un cierto gusto o énfasis en zonas geográficas donde se están dando fuertemente las tensiones entre modernidad y tradición, como en el Pacífico colombiano en *El vuelco del cangrejo*, en la Florencia de *Porfirio* o La Cocha de *La sirga*. Estas obras de ficción están funcionando casi como con una vocación antropológica. *La playa* (2012) también. O sea, ahí hay unas coincidencias que no son exclusivas de este cine colombiano, sino que se conectan con lo que está pasando en Tailandia, en México, en Perú, en muchos lugares del mundo. Es un estilo internacional, que además tiene un carácter generacional.

Patricio Henríquez
El cine documental no está para modas¹

PATRICIO HENRÍQUEZ (CHILE)

Documentalista radicado en Canadá. Patricio Henríquez inició su trayectoria en el documental en su país natal, del cual salió tras el golpe de Estado dado en 1973 al gobierno del presidente Salvador Allende. Junto con otros colegas, fundó en 1994 la productora de documentales Macumba International. Su obra y su mirada personal se caracterizan por un marcado acento crítico y político. De Patricio Henríquez son reconocidas, entre otras, películas como *El 11 de septiembre de 1973*, *El último combate de Salvador Allende (1998)* y *A usted no le gusta la verdad: cuatro días en Guantánamo (2010)*.

1. Entrevista realizada por Diana Kuéllar en diciembre de 2012.

DIANA KUÉLLAR: Te propongo empezar con tu presentación, que nos hables un poco de tu trabajo para iniciar el diálogo.

PATRICIO HENRÍQUEZ: No hay mucho que decir sobre mí. Tuve el privilegio de ser joven en los años en que se vivió la experiencia de Salvador Allende y de la Unidad Popular en Chile. En aquella época trabajé en la televisión universitaria, primero como periodista y luego como director. Después del golpe de estado, en el año 74, me exilié en Canadá, y luego de un tiempo breve de adaptación, por el que pasan casi todos los latinoamericanos haciendo trabajos mínimos de servicio, tuve la suerte de caer en un medio que es muy abierto, muy fraternal: el de los documentalistas. Pude trabajar primero en la televisión pública de Quebec, después pude retomar contactos con el documental, incluso profundizar mis conocimientos en un lugar en el que hay una larga trayectoria y tradición documentalista. De manera que he tenido suerte y he podido seguir trabajando todos estos años.

DK: Hablemos de tu trabajo. Tú te has destacado y caracterizado por tener un documental político, que genera reflexión, denuncia. Detengámonos, por ejemplo, en un documental tuyo sobre la dictadura en Chile que tuvo reconocimiento.

PH: El primer documental que hice sobre Chile se llama *El 11 de septiembre de 1973. El último combate de Salvador Allende* (1998). Es evidente que habiendo sido un exiliado político, habiendo vivido la experiencia socialista de Salvador Allende, el intento si acaso, naturalmente tengo ideas y una posición políticas. Esa posición, necesariamente, va a estar en cualquier documental que haga, aún en aquellos que no parecen tener una intencionalidad política. Ahora, lo que intento hacer es, en primer lugar, cultivar un género que me apasiona: el cine documental. O sea, antes que ponerle una etiqueta me gusta que lo que hago parezca cine más que cualquier otra cosa. Por eso, a pesar de mi pasado, no sentía ninguna misión divina, ninguna obligación o ningún deber de hacer algo sobre Chile. Me parecía, además, que ya había documentales y documentalistas extraordinarios. Como Patricio Guzmán, que había hecho *La batalla de Chile* (1973-1979), un gran fresco que explica lo que pasó. O un colectivo de cineastas franceses y europeos, dentro de los cuales estaba Chris Marker, que habían hecho un documental de tres horas, *La espiral* (1976), en el que explican la experiencia chilena. Honestamente, sentía que no podía agregar mucho en ese tipo de cosas.

La historia de *El último combate de Salvador Allende* es interesante porque, de verdad, la idea no es mía. Yo la desarrollé, pero surgió casi como una suerte. Un amigo, un productor francés que vive en Montreal, vino a verme un día. Se estaba preparando una coproducción entre la televisión canadiense y la francesa para una serie que se llamaba *Los últimos viajes*. Y él me dijo: “¿Te interesaría participar como director en esta serie? Mira”. Me entregó documentación y un piloto. Como el nombre indicaba, *Los últimos viajes* era evocar a un personaje importante del siglo XX a partir del día de su muerte. El piloto era sobre Stalin, había sido hecho con gente que estuvo en torno a él el día de su muerte.

Eso alumbró un flash en mi mente. Rápidamente dije “sí, puedo proponerte a Allende en su último día”. Vi la película casi inmediatamente. Más tarde hubo una investigación, pero el concepto, que a veces es lo más complicado para un documentalista, estaba ahí. Un documentalista muchas veces tiene una idea sobre una temática, pero las temáticas son enormes. Cómo contar una parte de la temática o cómo desarrollarla es más difícil muchas veces. Y ellos, sin darse cuenta, me habían propuesto eso, que se transformó en la película. Después, por diversas razones, la serie nunca se hizo. Pero el productor me había pagado un salario, me había permitido ir a Chile para hacer la investigación, el desarrollo y escribir el guión. Mi intención fue encontrar a los sobrevivientes del ataque del Palacio de la Moneda que estuvieron con Allende, que en aquel momento eran anónimos. Sobre todo la guardia personal, constituida por jóvenes militantes de partidos de izquierda, porque cuando Allende asumió la presidencia no tenía confianza, y con razón, en los cuerpos policiales que estaban en la república desde antes de que él llegara. Allende pensaba, y era perfectamente posible, que alguno de los policías encargados de su seguridad pudiera participar en algún complot. Y complot en su contra hubo desde antes y durante todo el tiempo que él estuvo allí, fomentado por la derecha chilena y con el apoyo de Estados Unidos. De manera que se había configurado en torno a Allende un dispositivo de seguridad, compuesto de jóvenes que tenían un compromiso político para preservar su seguridad. Fueron ellos los que estuvieron con él el 11 de septiembre. Muchos de ellos murieron. Pero no murieron en el combate, murieron después de que los militares los apresaron y los fusilaron, contraviniendo todas las leyes éticas de la guerra. Encontré entonces a los que sobrevivieron y con base en sus relatos y con el apoyo de archivos pudimos reconstruir lo que había ocurrido en la Moneda. Esa fue mi primera experiencia sobre lo que había pasado con Allende. No era una intención que tuviera. Pude ocuparme perfectamente de otras cosas, de otras realidades que me interesan, porque no estoy solo preocupado por Chile.

DK: Es clara tu posición, tanto política como de autor. Hagamos una breve retrospectiva. Iniciamos con tu primera película, pero tu obra es muy amplia. ¿Cómo vas desarrollando tus intereses hasta tus últimas películas, *Bajo la capucha* (2008) y *A usted no le gusta la verdad* (2010)?

PH: Las cosas se suceden naturalmente, un poco como la vida. Uno va a un lugar, encuentra algo que le interesa, piensa en eso y mientras está haciendo lo que va a hacer en ese lugar va descubriendo pequeñas cosas. Para la película de Allende participé en la búsqueda de archivos. En la búsqueda, entre 1996 y 1997, me encontré con un viejo amigo, el camarógrafo Raúl Cuevas. Él había estado trabajando para agencias y canales internacionales que venían a cubrir lo que pasaba en Chile bajo la dictadura. Sin proponérselo, su trabajo era grabar lo que pasaba cotidianamente. Y el espacio de la calle, que le había sido quitado, el pueblo comenzó a recuperarlo casi que milímetro por milímetro. Al principio el terror paralizó todo, nadie osaba protestar. De a poco la gente fue ocupando las calles y la respuesta de la dictadura fue represión. Pero cuando había un muerto la gente no se quedaba en su casa, salía a enterrarlo y el funeral era una nueva manifestación de protesta. A pesar de todas esas víctimas la gente no se volvió atrás. Raúl filmaba esa ocupación de la calle, podía tener dos horas de un material pero los noticiarios le pedían dos o tres minutos, una edición rápida que era mostrada el mismo día en los canales de televisión en el mundo.

Aunque nunca fue sistemático, Raúl tuvo la idea de no borrar las cintas y de ir armando un archivo. Cuando lo encontré no hallé nada que sirviera para la película sobre el último día de Allende. Pero cuando vi el material, la manera como él filmaba, como si tuviera un guión en la cabeza, cada evento tenía un principio, un desarrollo y un fin, inmediatamente vino el título y el concepto. Le dije: “Mira, creo que esto no puede seguir durmiendo, por qué no hacemos una película entera, basada en tus archivos, sin entrevistas, sin narración, nada más que lo que aparezca, la intensidad, el sonido, la imagen directa”. Mi idea no era hacer con ese material algo de mucha reflexión o analítico, era simplemente poner al espectador en contacto directo con la realidad cotidiana que significa vivir bajo una dictadura. En el fondo era un saludo a ese movimiento popular que logró deshacerse de Pinochet. El combate para que el dictador se fuera fue una lucha popular más allá de las direcciones políticas. Fueron la gente, las mujeres, las nuevas generaciones que salieron a las calles, desafiaron y derrotaron la dictadura. Todo ese desarrollo histórico podía ser contado con el material de Raúl Cuevas. Luego participé en una serie sobre las grandes ciudades del mundo. La idea era encontrar personajes urbanos en grandes ciudades. Yo lo hice en Sao Paulo, Moscú y México.

Con mi preocupación por los derechos humanos, en el último tiempo es imposible negar lo que está pasando. La tortura ha sido llevada a niveles de comprensión, de necesidad, criminales. Se han hecho cosas espantosas desde el 11 de septiembre del 2001. Eso para mí es una fuente de motivación. Entonces, entre los años 2006 y 2007 hice *Bajo la capucha: un viaje al extremo de la tortura*. Me pareció que después del 11 de septiembre Estados Unidos, que exportó a América Latina la tecnología de la tortura en los años 70, que formó a muchos torturadores y asesinos en la Escuela de las Américas, empezó a preparar el terreno de la tortura en este nuevo conflicto. Pero a diferencia de las dictaduras de América Latina, donde nunca tuvimos un gobierno represivo o una dictadura que asumiera o que reconociera que torturó, Estados Unidos es diferente. Estados Unidos está siempre guiado por una cierta sabiduría, en el sentido de que saben que las cosas nunca pueden ser secretas eternamente. Después del 11 de septiembre los americanos comenzaron, sin que los hubieran denunciado, a hablar de la tortura. La presentaban sutilmente como una necesidad. Lograron convencer a la opinión pública de que había una necesidad. No utilizaron la palabra torturar, pero convencieron de que era necesario aplicar ciertos métodos que permitieran evitar otro ataque.

Hay abogados en Estados Unidos que llegan a decir: “Para evitar que la tortura sea indiscriminada debíamos hacerlo con la orden de un juez. Solamente cuando un juez lo ordene y cuando las pruebas estén delante de él”. O sea, se trata de legalizarla. Y todo ese debate se hace antes y después de las fotos de Abu Ghraib, sin tener en cuenta la identidad de las personas torturadas. Porque la mayoría de las fotos de Abu Ghraib no tienen rostro. La gente torturada tiene una capucha, de ahí el título de la película. Cuando tú le quitas el rostro a una persona es como si la deshumanizaras, es como un autómata, como una muñeca de trapo. No ver el rostro es como si la persona no tuviera identidad. Una mujer, Patricia Izasa, me sugirió un punto de vista sobre la capucha. Ella, que fue encapuchada en Chile en el año 76, cuando tenía 16 años y la tomaron presa por ser dirigente de una escuela secundaria, pasó lo peor. Lo primero que le hicieron cuando la buscaron en su casa, delante de su familia, fue ponerle una capucha. Ella me dice: “la tortura comienza allí”. Patricia Izasa fue una de las primeras personas que filmé y me dio esa llave. La pregunta se la hice a las víctimas que encontré después en Irak, Afganistán y todas responden lo mismo. Todo el mundo lo vive universalmente. A ella la cortan del mundo, no ve nada, el sufrimiento psicológico comienza allí. Otros decían tú sabes que te van a pegar, pero cuando no sabes de dónde viene el golpe eres mucho más vulnerable. Entonces, el objetivo que determina el concepto de la película es ir a encontrar a las víctimas, ponerlas delante de las cámaras, registrar su testimonio con su identidad asumida. En el proceso de investigación logramos obtener el material que necesitábamos, pero al mismo tiempo descubrimos otra cantidad de cosas que no entran en esa película.

No se puede decir todo de Guantánamo, se pueden hacer 500 películas sobre diversos aspectos de Guantánamo para poder entender lo global de esa aberración legal, humana, que todavía existe. Ese material genera la película que estoy haciendo.

Otras cosas surgen de repente. Por ejemplo, la película sobre la historia de Omar Khadr [*A usted no le gusta la verdad: 4 días en Guantánamo*, 2010], un muchacho canadiense que estuvo preso en Guantánamo 10 años. Su padre, que era egipcio, estuvo trabajando en Afganistán desde la época en que los soviéticos estaban allí. Entonces todo era diferente, lo que él hacía era apoyado por Canadá y por Estados Unidos porque el tipo colaboraba con aquellos que estaban peleando contra la invasión soviética. Esos grupos, los mismos que hoy están en contra de Estados Unidos, entonces eran combatientes de la libertad pero hoy son terroristas. Este muchacho se va con su padre a la región de Afganistán y Pakistán, crece acompañando a su padre, de vez en cuando por razones de salud vuelve a Canadá y en el momento en que los americanos invaden en el 2001, cuando él tiene 15 años, lo sorprenden en un lugar con varios combatientes antiamericanos. El ejército americano detecta el lugar, lo bombardea y el único sobreviviente es él. Del lado americano hay un muerto, un soldado de élite, y al sobreviviente, que sale herido, lo sanan y comienzan a interrogarlo y a torturarlo en un hospital militar en Afganistán. Luego lo envían a Guantánamo, lo acusan de crímenes de guerra. Finalmente él confiesa esos crímenes por una razón muy simple: porque si no lo hace lo condenan probablemente a cadena perpetua, mínimo 40 años. A cambio de la confesión, el Pentágono le ofrece una pena de otros 7 años, más los 8 que lleva en ese momento. Por su interés, sus abogados le recomiendan firmar esa confesión y él firma.

Él es el primer niño condenado por crímenes de guerra desde que el término se acuñó en Núremberg después de la Segunda Guerra Mundial. Pero no sólo eso, es la única persona desde el 2001 que ha sido condenada por crímenes de guerra. La aberración es total. Contamos la historia porque los abogados civiles de él, en Canadá, obtuvieron de la Corte Suprema un interrogatorio grabado en muy mala calidad. Es entonces, cuando Estados Unidos permite que vayan a interrogarlo en Guantánamo, que la policía secreta canadiense regresa con material. Todos los interrogatorios de Guantánamo están grabados en alguna parte. Probablemente nunca veremos esas imágenes, pero los abogados de Omar Khadr, aunque les tomó cinco años, lograron que la Corte Suprema en el 2008 ordenara al gobierno canadiense entregarles ocho horas de video de ese interrogatorio. Cuando Luc Côté y yo vimos ese material, dije “la imagen es mala”, pero está lo visible y lo invisible y estoy convencido de que lo invisible es más importante. Lo invisible son esos lugares en los que jamás podremos poner una cámara. Tuve consciencia de que los abogados nos estaban entregando imágenes de lo invisible, aunque

fueran malas. El desafío, entonces, era hacer un largometraje basado en el mal sonido y en esa película. Tuvimos que escuchar horas y horas para descifrar lo que se dice ahí, pero ese material bruto, imperfecto, estaba mostrando una realidad. Nuestro desafío era: “¿podemos o no hacer un documental con eso?” Como te das cuenta, todo va surgiendo.

DK: Tu planteamiento sobre lo visible y lo invisible lo ligo con la utilización de material de archivo en tus películas y con la función del documental de preservar una memoria o de visibilizar esas realidades que no vemos de otra manera. ¿Cómo entiendes esta función de preservar una memoria o visibilizar algo para que también ocurra algo, un *click* en la cabeza de alguien?

PH: La cuestión de los archivos es como todo lo que es el cine. Uno no puede sacar conclusiones generales que sirvan, lo que es cierto en un caso no va a serlo en otro. En la película sobre Omar Khadr esos archivos de la policía, en los cuales no hay ninguna intencionalidad evidentemente artística, son un registro de la represión. Son lo que se llama archivos encontrados. Las imágenes de la dictadura también son archivos encontrados. En el caso de Omar Khadr, cuando tuvimos la idea de que se puede constituir un filme con ese material pensamos que había que conceptualizarlo a través de entrevistas. Las entrevistas vienen a agregarse para entender lo que estaba pasando, para entender un poco más quién es Omar. Fuimos a ver a algunos presos de Guantánamo, conseguimos a un torturador, que lo vio en Afganistán, que no lo torturó y que decía “a ese niño, no. Mi barrera es eso”. Al tipo lo llaman el monstruo y aceptó hacer esa entrevista porque hablábamos de Omar. Nos dijo: “Yo me paré cuando me dijeron ocúpate de él. Es un niño, no puede pasar por eso”. Los torturadores tienen como una gradación ética, hay unos que no tienen nada pero éste tenía algo. Por lo menos le ahorró algún sufrimiento al niño. Tenemos unas entrevistas, pero sin ese registro secreto de la policía no habría habido película, no me la habría propuesto siquiera. Lo mismo con el material de Raúl Cuevas para *Imágenes de una dictadura* (1999). En ese caso, el archivo vive de manera fundamental porque es la condición, sin él no hay película.

Pero hay momentos en los que tú necesitas archivo para ilustrar algo. Si no hay un buen archivo filmico puedes poner una foto y a lo mejor la película puede hacerse. Y hay todavía un tercer caso. No me gusta mucho, pero voy a poner el ejemplo de Michael Moore con *Fahrenheit 9/11* (2004). El momento en el que las torres se derrumban, que está filmado desde todos los ángulos, no se ve en la película. Moore tomó la excelente decisión de utilizar solamente el sonido. La pantalla está negra. ¿Por qué? Moore entiende que si pone la imagen no agrega nada. No muestra la imagen de las torres porque él sabe, y eso es como una

declaración de respeto, que el espectador ya las vio. La pantalla negra, la negación de la imagen, es más fuerte porque el espectador va a revivir el 11 de septiembre, que lo pasó mirando en la televisión cuando los canales transmitían en directo. Es una imagen que nadie puede ignorar y porque nadie puede ignorarla es inútil. Esa es una manera de tratar el archivo que tiene que ser diferente en función de lo que tú estás haciendo.

Hay que valorar también, en su justa medida, la capacidad de evocación que genera un testimonio. En la película sobre la tortura hay secuencias en las que no reconstituimos la tortura, pero tratamos de crear ambientes que pudieran favorecer una reflexión. En una cárcel abandonada en Canadá filmamos tratando de crear, con luces y con movimientos de cámara, la idea de la reclusión. Bien o mal, esto funciona hasta cierto punto en algunos casos. Pero hay momentos en que tú no puedes utilizar archivos ni imágenes. Por ejemplo, nadie te va a dejar entrar con una cámara a una sala de tortura. Está, además, el punto de vista ético. Si te dejaran entrar, ¿uno verdaderamente puede filmar o no? No me atrevo a responder ni sí ni no, pero eso levanta un problema ético. Ese es el caso clásico de imágenes invisibles. No pueden ser captadas, nadie te lo permitirá. Entonces están los recursos cinematográficos que te permiten recrear cosas. A mi juicio son válidos, son legítimos.

En el documental sí hay la posibilidad de la puesta en escena de una imagen que no puedes captar en lo real. Pero hay que plantearse la pregunta ¿es bueno o no es bueno hacerlo? Mi respuesta es que en algunos casos no. Por ejemplo, en *Bajo la capucha* a Patricia Izasa en algún momento le pregunté, “¿qué fue lo peor que viviste cuando te tuvieron en cautiverio?” Su respuesta me dejó helado. Casi inmediatamente, sin pensarlo, respondió: “La risa”. No entendí. Hice un gesto en el que estaba mi pregunta inmediata, ¿por qué? Ella comprendió que yo no había entendido y me dijo textualmente, no lo olvido, “porque después de que me pegaron, de que me desnudaron, de que me pusieron electricidad en todas partes del cuerpo, de que me violaron, de que me escupieron, de que eyacularon encima de mí, se rieron”. Uno cree que todo lo que ella dijo antes es lo peor, pero no, para ella lo peor es esa risa. No necesitas ponerle una imagen a eso, ninguna imagen que puedes crear con tu talento. Pude haber ubicado a tres tipos con uniformes militares, filmarlos en algún lugar que pareciera una celda medio oscura, en silueta. Pude haber grabado risas. Pero eso habría sido una caricatura comparado con el poder de evocación de ese testimonio, que necesitaba ser directo y que no lo distrajáramos con imágenes creadas, inventadas, sino que nos quedáramos con ella mientras revela toda esa parte.

Lo importante después de eso es crear un tiempo de reflexión. La proposición de ese testimonio es hecha al espectador, si uno pone otra cosa, pasa a otro tema o a otro concepto rompe la posibilidad de que el espectador reaccione inmediatamente. El espectador ve la película con una sensibilidad, con su propia

cultura, con su inteligencia. Hay una interactividad que se produce solamente si le damos la posibilidad de reflexionar sobre lo que acaba de ver. Y eso lo sabemos cuando creamos un momento intenso en la película. Lo que no sabemos siempre es si con lo que creamos logramos algo extraordinario y hay que parar. Moore lo hace poniendo una imagen negra. Es una manera de decirle al espectador piénsalo, completa la edición en tu cabeza. Entonces tenemos al espectador haciendo su propia película en el momento mismo en que la está mirando.

Ese es el peligro de las películas que tienen un montaje demasiado rápido, que en algún momento fue una moda, o en el que todo está resuelto. Son películas que dan una imagen final, pero que no solicitan, no les importa la reacción del espectador. Cuando uno ha escuchado, y no es porque esté en mi película, el testimonio de Patricia Izasa es algo que te acompaña en la noche cuando sales del cine. Una persona con el mínimo de sensibilidad lo va a recordar al día siguiente. Eso queda en el inconsciente porque en el momento en que ese testimonio fue proyectado hubo un tiempo que permitió al espectador digerirlo, integrarlo a su bagaje cultural y emotivo. Queda en la memoria. Cuando hay abundancia de información, un testimonio tras otro, análisis, a veces se crea un interés permanente durante la película, pero ¿queda eso en la memoria? Tengo mis dudas.

DK: Está también la pregunta por la relación entre el cine y lo real. En los últimos tiempos se debate sobre lo real en el documental. Entonces aparecen términos como el cine de no ficción, se hace claro que la objetividad no existe y tampoco nos interesa a los documentalistas ser objetivos.

PH: Al contrario.

DK: Exacto. Nos interesa mostrar una posición frente a lo real. ¿Cómo asumes esa relación con lo real?, pues el hecho de haber salido de Latinoamérica también te ha permitido ver la realidad de Latinoamérica de una manera diferente de alguien que siempre ha estado ahí. ¿Cómo plasmas eso en el documental?

PH: La distancia te permite ver otras cosas, ver de otra manera. Cuando uno sale de donde siempre vivió y puede estar en otro lugar asume otra cultura, tiene que integrarse a otra manera de ver las cosas. Uno piensa que no hay nadie que conozca mejor la realidad que aquel que la vive en su lugar. En parte eso es cierto. Pero hay cosas que uno no ve cuando está en contacto directo. Deja de verlas. Alguien escribió que nunca pondría una foto de quien le gusta, de su pasado, de su familia o de un paisaje en un marco y la colgaría en la muralla. Esta persona explica que pasando todos los días delante de la muralla la foto se va a perder, a pesar de que está allí va a transformarse en invisible. En cambio, la foto que vive

en un álbum, en los años que había álbum, ahora en los discos duros, cuando uno la saca y la observa es una foto que vive en el tiempo. Tú la miras y te rememora cosas. Es un elemento vivo. Ponerla en la muralla la anula, la ves todos los días. Ahora aplica eso a la realidad. Uno camina hacia su trabajo, hacia la universidad, más o menos todos los días por la misma calle. Esa calle ya no la ves de la misma manera porque es tan habitual el camino que tu mente está ocupada en otra cosa. Pasas y no ves la arquitectura, pero un ojo extranjero que nunca vio eso descubre algo a la persona que lo olvidó. Cuando se olvida es como si nunca lo hubiera visto. La percepción de la realidad del exiliado es quizá un poco más dialéctica. Bertolt Brecht, en *El diálogo de exiliados*, dice que los dialécticos se plantean analíticamente qué son los exiliados, justamente porque tienen que vivir en otra sociedad y porque tienen dos formaciones. Eso te produce una dualidad interesante. Cualquiera que viaje sabe que cuando regresa a su lugar de origen algo ha cambiado, y en los cineastas eso es un elemento positivo.

Respecto al *cinema vérité*, los documentales me fascinan en su conjunto. La proposición cinematográfica tiene que ser amplia, con lo bueno, con lo malo, sin dogmas. Para mí un documental es todo, todo lo que se plantee como punto de partida de lo real. Pero a partir de allí todo es posible. El documental que no tiene estructura dramática porque es una proposición experimental me parece necesario, es un documental de creación que explora justamente senderos, formas de narración que no son narraciones, que son diferentes. Yo no lo hago, pero creo que es indispensable verlos. El documental meramente informativo, ese que no respira, también juega un rol. También el documental humano, que es el que más le interesa a la gente. Claro, en la medida en que depende de lo que tú hagas. Si tú tratas una parte del pasado es evidente que no puedes filmar como en un documental de observación, vas a tener en un momento dado que caer en la entrevista, que no es un pecado mortal como muchos pueden decir. Aun en el documental que se pretende el de menor intervención hay una puesta en escena. Es falsa la premisa que se creó cuando el sonido se sincronizó con la imagen. Es falso que el *cinema vérité* era una cámara que está allí, que no interviene, que filma lo que pasa por encima.

Antes de eso, todos los documentales eran una captación filmica en 16 mm o en 35mm, que iba a una mesa de montaje y a la cual se le ponía un texto porque no había sonido directo. Lo que crea en primer lugar el *cinema vérité* es sincronización del sonido con la imagen. ¿Y qué hacen los primeros cineastas que habían escrito textos y textos con la palabra que acompañaba al documental? Lo primero que hacen son entrevistas. *Crónica de un verano* (1961), de Jean Rouch, ¿qué es? Es un vox populi en primer lugar. Es una película hablada del principio al final. Rouch y Morin intervienen haciendo las preguntas. La película comienza con una entrevista que le hacen a una mujer, le dicen tú vas a salir a la calle a preguntarle a la gente qué es la felicidad. Ese es el primer *cinema vérité*.

Después se evacúa eso con la percepción que la gente se hace más tarde diciendo no, entrevistas no. Pero el cine documental no está para las modas. Felizmente, las entrevistas han vuelto, ¿no? Depende de lo que tú quieras hacer. No hay que pensar que poner una cámara a registrar la realidad es *cinema vérité*. Eso no es ni siquiera cine. El cine es una forma extraordinaria de creación humana. Seguir lo que pasa en la vida de alguien es interesante como proposición, pero hay una responsabilidad en los realizadores de ver cómo filman, dónde poner la cámara, saber lo que pasa, lo que hay detrás de una persona aun cuando uno hace una simple entrevista. El encuadre que ocupa la cámara no puede ser producto del azar. Hay cosas que sí son buenas, que uno no puede prever, pero sobre el encuadre y la manera en que se filma cuando uno es cineasta no puede decir no sé. Hay que tener una razón.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

Víctor Gaviria

Con cualquier película uno escribe la historia a través de la ficción¹

VÍCTOR GAVIRIA (COLOMBIA)

Cineasta, guionista, poeta. Aunque su faceta como documentalista no ha atraído la atención del mismo modo que la de director de ficción, Víctor Gaviria ha sido realizador y director documental. *Buscando tréboles* (1979) o *Los cuentos de Campo Valdés* (1987) son algunos de sus documentales. Ha dirigido los largometrajes de ficción *Rodrigo D. No futuro* (1990), *La vendedora de rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2004).

1. Entrevista realizada por Manuel Silva en diciembre de 2012.

MANUEL SILVA: Víctor, hablemos acerca del documental en Medellín a finales de los años 70, comienzos de los 80. ¿Qué recuerdas?

VÍCTOR GAVIRIA: Empecé en 1979 con un pequeño corto, un documental muy libre: *Buscando tréboles*, una serie de imágenes de una casa donde se formaban y vivían con sus profesores unos niños ciegos. No tenía sonido, iba aparte en una grabadora. Fue hecho en Súper 8 y en él entrevistaba al profesor, un monje barbado, que hablaba y mostraba un poema largo que había escrito. Tenía cierto humor. Tomaba a los niños leyendo braille, en la cama, cantando, en la piscina, jugando *chucha* o caminando por los corredores. Eran cosas documentales en un relato donde había música, entre lo documental y lo experimental. Como siete años después, luego de *Rodrigo D. No futuro* (1990) volví a esa casa porque sentía que había desperdiciado el sonido como elemento documental. Había tomado unas imágenes, pero no tenía en aquel momento la capacidad técnica ni conceptual de saber que el sonido de ese lugar y lo que hacían los niños era lo que realmente completaba el sentido documental. Volver siete años después a repetir *Buscando tréboles*, que ya se llamó *Los Cuentos de Campo Valdés* (1987), fue mi primer contacto profundo con el documental. Entendí que el documental tenía una esencia: el acompañamiento temporal de unos personajes que estaban viviendo en un tiempo presente, en donde se sentía que el tiempo transcurría e iban apareciendo los acontecimientos. El documental era estar al filo con una cámara, que fuera imagen visual pero al mismo tiempo con un sonido sincronizado, que es la imagen sonora. Y que inmediatamente tú ponías eso, ponías a los personajes a la expectativa de que algo iba a pasar y de que estaba pasando el tiempo.

Hice un documental de expectativa con esos niños. Ya distintos, siete u ocho años después, podía acompañarlos y ver cómo se levantaban, cómo se ponían las medias, cómo iban a lavarse los dientes, cómo era un acontecimiento si encontraban la crema, el cepillo, lo que cuchicheaban, el polvo Mexana que se echaban en los pies, los zapatos que se ponían. Todo era un documental verdadero según entendí en ese momento, en la medida en que yo tenía una imagen con un sonido. O sea, tenía el signo de lo documental entero, lo visual y lo sonoro. Eso implicaba que tuviéramos dos sonidistas trabajando en función de que todo se escuchara. Como quien dice, el documental era simplemente que se oyeran los pasitos de la persona al acercarse a la cama, que se sentara y se oyera la cama, que se oyeran las manos sobre la sábana, que se oyeran los gemidos del pelado, que se oyera el tiempo. El tiempo en ese documental es el rumor que escucha uno en cualquier conversación, que es como un sonido que acompaña nuestra existencia. Ese sonido es el tiempo cuando tú lo coges con ese signo entero.

- MS:** ¿En el momento de *Buscando tréboles* y luego en *Los Cuentos de Campo Valdés* cuáles eran las condiciones en términos de conocimiento del documental en Medellín? ¿Por dónde circulaban las películas?, ¿qué podían ver? Ahora hay un ambiente de academias, facultades, escuelas de comunicación, pero hace 30, 35 años, ¿cuál era el ambiente?, ¿de dónde venía el impulso?, ¿cuáles eran los referentes?
- VG:** En la década del 70 los referentes eran los cortos de sobreprecio, que en algunos casos eran documentales... realmente una mala elección, ¿cierto? Un camino que no debía transitarse. Lo peor se manifestó en esos cortos de sobreprecio. Nosotros nos educamos mucho a través de Luis Alberto Álvarez y de lo que traían al Instituto Goethe. Traían ficción, pero también documental. Había documentales alemanes muy libres, siempre reconstruyendo la vida de un personaje. Eran como películas, relatos documentales en la medida en que no había puesta en escena pero se construía un relato con un personaje que tenía contradicciones, conflictos, que transitaba por unas locaciones, por un universo. Eran llenos de emociones.

Lo primero que conocimos fueron documentales. Los documentales que veíamos eran los de Marta Rodríguez y Jorge Silva, que era lo más elaborado y lo que realmente tenía más lenguaje dentro del cine colombiano. *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982) y en general todos los trabajos de ellos, sobre todo por el sentido fotográfico que tenía Jorge Silva. *Chircales* (1966-1971), por ejemplo, era una referencia obligada a ese verdadero documental, como señalando un camino por el cual se podía seguir. Documentales políticos, pero donde había siempre unos documentos que creaban un contexto. *Camilo Torres, el cura guerrillero* (1974) era una referencia. Eran documentales que tenían una primera parte donde daban un contexto, casi siempre una voz en off muy compleja donde explicaban las condiciones históricas, políticas y sociales del país, con unos documentos, recortes de periódicos, fragmentos de películas, y después iban a las entrevistas. Dependían mucho de la voz en off.

En general, cuando en Tiempos modernos empezamos a crear las primeras intenciones documentales ese era el problema. En Tiempos modernos nos juntamos amigos y terminamos siendo un grupo de documentalistas que trabajó en video para Teleantioquia. Tuvimos un programa, *Retratos*, que sirvió, por lo menos, como un punto de partida y un modelo pequeño para que Óscar Campo y sus amigos en Cali pensarán en *Rostros y Rastros*. Entonces mirá: el problema de nosotros al comienzo era que cogimos la voz en off como si fuera nuestro enemigo. Nos parecía que era una ayuda y una trampa. Pensábamos en principio superar esa voz en off. ¿Cómo hacemos un relato documental que no esté guiado por un texto, que no esté dando información, creando unos conceptos que van organizando, enfocando y dando un sentido a unos documentos que en principio son polisémicos? Entonces empezamos a ensayar.

Recuerdo que hicimos un documental sobre Carlos Vieco. Fue un diálogo con la viuda, una señora vivaz, simpática, llena de vida, de anécdotas. Sin que nadie dijera quién era Vieco, sin una voz en off, empezamos a reconstruir. Pero siempre tenía la sensación de que llegaba tarde, que lo que uno quería apreciar eran esos momentos de espontaneidad en donde ocurren las cosas, cuando los personajes están en su atmósfera, en su ambiente. Pero cada vez que prendíamos la cámara esos momentos mágicos documentales habían pasado, como que uno cuando se da cuenta de que está en una situación documental prende la cámara y todo cambia...

MS: ¿Entonces qué solución buscaron?

VG: Después de *Rodrigo D. No futuro* dije: “No, volvamos al documental, donde todo ocurre delante de uno. Vamos a un lugar donde estemos dentro de una situación documental todo el tiempo”. Aquí lo importante es un descubrimiento, lo más tonto del mundo, que ha sido mi concepto del documental, de una forma de hacer documental que puede ser muy provechosa. Después se lo oí a Wiseman y me di cuenta de que el hombre había llegado a cosas, por ese camino, extraordinarias: hacer unos relatos totalmente convulsos y llenos de información incómoda de mostrar y de absorber. Fue cuando dije: lo que hace al documental es que el signo documental está entero. O sea, no sólo la cámara sino siempre un sonido.

Cualquier situación se te vuelve documental siempre que tengas esas dos cosas. Ahí hicimos *Los cuentos de Campo Valdés*, donde al estar con los niños todo el tiempo viviendo su rutina y viéndolos vivir en esa condición de ciegos, el relato documental se volvía un relato de expectativa y, por lo tanto, compartía con el argumental esa expectativa. Tú sabes que lo que lo mantiene a uno viendo una película es la expectativa. Cuando estás en ficción estás en expectativa, estás conectando, acción-reacción, estás en causalidad: esto te anuncia, estás esperando, estás comprobando que eso te lo anunciaron antes. Con esa expectativa, que es propia de la ficción, al hacer ese relato documental de los niños parecía una películita. Descubrimos lo que ha descubierto todo el mundo: que realmente el documental es una forma de manejar unos elementos.

MS: ¿Qué tecnología utilizabas que te permitiera invisibilizarte un poco y hacer algo contra ese espanto que generaba la cámara? Ese espanto que hacía desaparecer el espíritu que sentías pero que se esfumaba al encenderla.

VG: Nos fuimos con una cámara de tres cuartos, la que se utilizaba en esa época. Conseguimos unos buenos micrófonos y pensamos que aquello que era la voz en off, ese comentario que se sobreponía a los elementos documentales, estaba en el sonido directo, pero en un sonido directo cogido muy intencionalmente.

Implementamos el rigor de no perder ningún elemento de la imagen sonora, de tal manera que estuviéramos todo el tiempo no sólo con la cámara registrando la imagen visual sino al mismo tiempo la imagen sonora, de modo que cualquier cosa que estuviera en cuadro tenía que sonar sincrónica. Eso que se hace en el argumental como un requisito, fundamentalmente para las voces, cuando se hacía en el documental aparecía una cosa interesantísima. El cine se volvía polisémico, todo empezaba a significar, los personajes y los lugares empezaban a hablar, tenían su clima, su tiempo. Aquí nada se nos perdía. Por ejemplo, estábamos con los niños comiendo, y si uno metía la cuchara en la sopa y suspiraba se creaba un momento de un pensamiento invisible alrededor de él. Como que al prender la cámara y al tener el signo entero, del sincronismo del sonido con la imagen, ahí mismo te aparecían los personajes. Era increíble. Yo no seguí por ese camino porque ya estaba en el de la ficción con *Rodrigo D. No futuro*. Empezamos con esas cosas, y si tú ves *Rodrigo D* lo que nosotros hacíamos, los ensayos, la investigación, las conversaciones que teníamos con los que iban a ser después los actores naturales, eso era un documental.

MS: ¿Tú tenías consciencia de ello en ese momento?

VG: Yo lo que quería era meter esos momentos mágicos que se escapaban, cogerlos del cuello y meterlos en el argumental. La forma de meter esos elementos documentales de la vida, más allá de la representación y de la escritura de un guión, esas cosas que eran la vida palpitante, primaria, era a través de los actores naturales. Ellos nos daban esa información en unas entrevistas, en unas conversaciones, y después haciendo unas selecciones de unos momentos ellos los actuaban en la película, sin haber mucha transformación. Era casi lo mismo. En *Rodrigo D*, a pesar de que es una película de ficción porque se trabaja con un guión, que se divide en secuencias y las secuencias en planos y los planos en tomas, a pesar de todo eso uno está como en una situación documental. O sea, el elemento que yo descubrí, que hacía que esos momentos mágicos no se perdieran y que entraran en la ficción, se llama la improvisación. Ése ese es el elemento. ¿Qué es lo que hace que esas cosas de la vida las pueda meter uno en una película de ficción? La improvisación.

MS: ¿Sentías que lo que venías haciendo en documental antes de *Rodrigo D* te daba como un marco insuficiente para lo que querías expresar?

VG: Sí.

MS: ¿Por qué esa insuficiencia? ¿Qué encontrabas en lo que venías haciendo?

VG: Por eso que te digo, no tenía el concepto de expectativa. Después de ese concepto hicimos una serie de programas de *Urabá Hoy*, y algunos son documentales. Por ejemplo, íbamos a hacer el documental sobre un jugador de fútbol del que habíamos leído una noticia en un periódico. Un jugador de Urabá que había venido a jugar a Medellín con la selección Antioquia y habían descubierto que estaba jugando con el nombre y la edad de su hermano, que era menor. Se había creado en el deporte aficionado un escándalo y descalificaron a Antioquia. Cuando fui por allá, lo descubrí y quise hacer un programa con él, pero con el sentido de expectativa. Me dije: “Tengo que descubrir, delante de la cámara, que alguien me diga qué fue lo que ocurrió”. O sea, con el sentido que siempre he tenido del documental y es que en él tiene que haber un elemento: que las cosas ocurran delante de la cámara. Ese fue el elemento que descubrí al unir el sonido y la imagen: las cosas ocurren delante de la cámara. Uno dice “aquí está ocurriendo eso”. Cuando uno ve los grandes documentales, uno se da cuenta que lo hermoso es que estás presenciando unos hechos, unos eventos, unos actos, unas palabras, de pronto unos hechos naturales, unas puestas en escena que son totalmente inesperadas y que son fruto de ese motor invisible que es la vida misma, que el documental lo apresa.

MS: Por lo que has dicho del signo, imagen más audio, no sé si entiendo y se puede decir esto: ¿había en su momento una comprensión del documental como un registro total o una capacidad de captar en su totalidad...?

VG: De captar en su totalidad lo que está pasando al frente de la cámara. O sea, se están dando cosas al frente de la cámara con esa viveza documental que es tan particular, que tú sabes que no hay nada preparado, que todo el mundo está con ese pálpito de estar ahí viviendo.

MS: Otra parte de la pregunta. En el audiovisual hay otras fases, están la edición, el montaje. Por lo tanto, entre ese propósito de capturar esa totalidad y luego esa fase de postproducción, en la que hay un momento de intervención directa, ¿cómo explicar eso de captar esa totalidad?

VG: Sí, sí. Después uno con esos elementos de expectativa, de viveza tan tremenda, hace un relato. Pero lo interesante es que en algún momento se manifieste la esencia documental. Muchas veces hay documentales que se demoran para llegar al núcleo documental, lo importante es que en algún momento ocurra.

MS: Tú empezaste como parte de Tiempos modernos, un grupo de documentalistas. Pero tú te mueves luego hacia la ficción.

VG: Me di cuenta que esos documentales un poco primarios que hacíamos eran un documental de edición, de corte directo. No hacíamos disolvencias, paralelismos. Era un corte directo y unos relatos muy lineales. Dentro de esa sencillez me di cuenta de que hay muchas cosas que no se pueden decir en el documental... Colombia es un país donde hay muchas cosas que tú no puedes decir. Por ejemplo, esos muchachos de *Rodrigo D* todo lo que dijeron lo dijeron porque no era documental. Ellos no podían decir “yo mato” porque tendrías que oscurecerles las caras. No podían decir “yo robo” porque tenías que ponerlos de espaldas. Para que dieran un testimonio de vida completo, dando la cara pero al mismo tiempo sin comprometerse, no podía ser documental. Hay muchas cosas que no se pueden hacer acá porque están por fuera de la ley, porque te metés en problemas, te volvés objetivo militar de la guerrilla o de los narcos.

La ficción es un contrabando, como decía Scorsese cuando hacía sus cosas en Hollywood. La ficción trabajada con actores naturales improvisando es una forma de mostrar los elementos documentales, de poner el material documental más estricto y riguroso de manera que no te metás en problemas con nadie. Yo podría hacer con estos actores naturales una película de lo que querás, de la mafia, de la guerrilla. O sea, bajando y entrando a lo más profundo del tema sin que me vuelva objetivo de nadie. Por eso seguí haciendo argumental.

MS: En esos momentos, finales de los 80, está el grupo de Tiempos modernos. Pero también están sucediendo otras cosas alrededor. Se crea Teleantioquia, por ejemplo. ¿La televisión pública va a jugar algún papel en términos de las posibilidades de producción, de exhibición del documental en la ciudad, en la región?

VG: Se crea la posibilidad de hacer unos documentales programas o programas documentales. Tú sabes que el programa es semanal, que hay una gran investigación, se rueda en dos o tres días y se edita en uno. Eso no puede aspirar a ser documental con todo el rigor. Puede ser, digámoslo, bajo la forma de programa buscar momentos documentales, que eso es lo que hacíamos en *Urabá Hoy*.

MS: Después de *Rodrigo D* volviste a hacer documental. ¿Qué vino?

VG: Lo de Urabá, lo de *Yo te tumbo, tú me tumbas* (1990) y lo último fueron unos relatos sobre los derechos humanos. Hice para Bienestar Familiar cinco relatos de derechos de los niños, de niños que yo conocía, porque estando en el barrio con los actores de *Rodrigo D* veía a los hermanitos o los vecinitos. Eran una mezcla muy cercana entre la ficción y el documental. Era muy parecido a *Rodrigo D*.

- MS:** Hasta donde puedas decir algo, dentro lo que entendías que era hacer documental en los años 80 aproximadamente, comienzos de los 90 y lo que hoy se pueda entender como documental ¿ves alguna divergencia, una ampliación? ¿Te inquieta algo?
- VG:** Después de ver el trabajo de Cali, sobre todo el de Óscar Campo, ahora es como llevar el documental a unos extremos. En nosotros había una especie de ingenuidad, de timidez enorme para manipular los elementos documentales. Yo, por lo menos, no llegué a pensar que se podían hacer documentales como los están haciendo ahora, de las noticias. Como lo que está haciendo Óscar Campo, mostrando la carga ideológica de una cantidad de documentos, resaltándolos, cuestionándolos. Yo me quedé en mi faceta documental en la ficción, pues después de *La vendedora de rosas* (1998), de *Sumas y Restas* (2004), lo que vamos a hacer es totalmente documental también. Porque lo que estoy haciendo es recogiendo testimonios, escribiendo guiones a partir de ellos y después tratando de que esos testimonios sean como revividos por los mismos actores naturales a través de la improvisación. Yo me he quedado en esa búsqueda documental de la ficción de actores naturales.
- MS:** Y en términos de la estética, del tratamiento de la imagen, del encuadre, ¿veías que el documental te daba unas posibilidades particulares?, ¿has tratado de incorporarlas o de ser más cuidadoso en el tratamiento de la estética visual cuando haces ficción?
- VG:** No he tenido influencia del documental en ese sentido. Al contrario, en los documentales que hice y después en los de los derechos del niño más bien había una estética de la puesta en escena de la ficción al documental, como tratando de hacer creer que eso que era documental también era una película. Como jugar con la ambigüedad de hacer unos encuadres, de presentar unos personajes, de llevar los relatos. Sobre todo en los derechos del niño. No están puestos en escena, pero sí la forma como se narra, se edita y se le da la estructura. Es como si fueran cuentos de ficción, pero son totalmente documentales. Se crea una mezcla interesante.
- MS:** ¿Hasta dónde, si recuerdas, le seguiste un poco la pista a la producción documental en la ciudad o el país?
- VG:** No (risas). A través de mis amigos... es que como me salí de ser documentalista porque me obsesioné con hacer películas de ficción. Esas películas son supremamente difíciles de hacer, me he pasado la vida buscando la plata, la empresa y la manera de hacerlas. Entonces he descuidado totalmente ese lado documental. Pero recuerdo que invitamos hace unos años a un festival de cine colombiano a este muchacho [Carlos] Rendón, el que hizo lo de los Nukak Maku. Nosotros habíamos creído que eso era muy documental y él nos dijo:

“No, muchachos, despierten. El documental no es documental, hermano. El documental es un relato que tú haces a veces pegando cosas que no son, a veces cogiendo a los indígenas y poniéndolos a caminar por un lado y haciendo cosas que no son. Y cuando van a cazar, ellos no están cazando, uno los pone a mirar y a tirar la vaina y después pega con otros animales”. Yo quedé aterrado: “¿cómo así?, ¿eso no es documental?” Pues sí y no. Entonces dije ¿cómo así? Ya lo documental es otra cosa. Pues yo no he accedido a la otra cosa. Me quedé ahí, hasta antes de entrar a esa otra cosa.

MS: En esa manera de entenderlo en la cual te inscribiste cuando hacías documental, ¿sentías que había algún momento, un componente, digamos de poesía, de creatividad? ¿O sentías que estabas dando cuenta de lo que fue?

VG: Obviamente estaba en un momento de creatividad, por esa espera, esa expectativa, el encuadre que hacías, dónde te colocabas, cómo esperabas. No cualquiera lo hacía, era como una magia. Por ejemplo, Jorge Mario Álvarez tenía esa magia más que yo. Yo me situaba pero no veía lo que él veía. Él se situaba con una naturalidad y ahí mismo todo entraba en ese mundo.

No accedí a ese otro momento en el que sé que está el documental contemporáneo, en el que tú puedes hacer con los documentos lo que quieras y lo importante es hacer hablar a esos documentos. Los documentos, por lo general, tienen una polisemia, muchos sentidos. Lo que hace la televisión es despedazar, mutilar los documentos para que no digan nada. Lo que veo del movimiento documental es coger esos pedazos mutilados, sangrantes, y reconstruirlos. Ponerlos en orden, darles cabeza y final, convertirlos en unos seres vivos, como son los documentos realmente. Cuando la gente coge los documentos, según veo en el documental contemporáneo, los pone a hablar, a decir cosas que nunca han dicho porque se ha evitado que las digan. El documentalista lo que hace es ponerlos a hablar. Obviamente, lo que él quiere que digan, pero siempre me ha parecido importante que en el arte hay un sentido objetivo del artista: el artista puede ser irónico, hacer muchas cosas, pero tiene que tener un sentido de objetividad en cuanto el documento habla cosas que no son del artista, habla como una tercera persona. La primera es el artista, la otra es el espectador, pero hay una tercera, que es el documento. No sólo lo que el artista quiere decir, porque en eso que habla el documento están esas verdades que son las de los otros. Siempre he entendido que el documentalista está pendiente de que el documento hable, pero con objetividad; un respeto a la objetividad del documento que está más allá de lo que el artista es.

MS: Plantea un problema ético, además.

VG: Claro. Sobre todo que tienes que buscar los documentos para poder que el documento te hable unas cosas que son de los otros, lo que se llama la experiencia de la otredad. Existe lo otro. Es como el carácter de objetividad que desde Baudelaire existe: Baudelaire se sitúa en una ciudad donde él estaba trabado, muchas veces borracho, resentido, lleno de ironía. Pero también tenía un sentido de objetividad, que es el del documentalista: está manipulando, descubriendo, editando unos documentos. Esos documentos son como una tercera persona. Como quien dice, esos documentos son la huella de la realidad, son las huellas de otras personas. A través de estas huellas es que tú encuentras a otras personas.

MS: He hecho la pregunta anterior porque antes decías que el documental está forzado por la ley, porque lo que se dice en él está sujeto a obligaciones jurídicas.

VG: Sí, imagínate tú haciendo documentales de niños... hay cosas que no puedes hacer a no ser que lo hagas a través de la ficción.

MS: Pero aparte de esa razón, de esas restricciones sociales, jurídicas, ¿sentías que había otro tipo de restricción que no encontrabas en el argumental?

VG: Sí. En el argumental uno está más cerca de la verdad, puede buscar más la verdad en el sentido de que... a ver... tú puedes ir más cerca a los personajes. No sé, documentalmente también, imagino que habrá algún momento en el que los personajes revelen su verdad, pero me parece que en el argumental uno está muy cerca a la realidad. Lo que busca una película de ficción con actores naturales es una realidad, pero también busca una verdad de los personajes. Entonces uno entra más fácil a esa verdad, más profundamente.

MS: ¿Cómo entender verdad en este caso?

VG: La verdad del personaje. No solamente la realidad en la que él vive, la mentalidad a la que él pertenece, sino también la palabra que define al personaje de acuerdo a las circunstancias que le han dado una forma de ser muy concreta. Tiene una forma de ser concreta y ahí dice su verdad.

MS: Se entiende que la ficción posibilitaba un mayor espacio para encontrar esa verdad. ¿Es lo que estabas queriendo decir?

VG: Mirá, por ejemplo, yo hago unos testimonios ahora que estoy trabajando para una película que de pronto se va a llamar *La mujer del animal*. Hago unas entrevistas, voy a los barrios y le cuento a la gente, la cito para hacer un casting. Entonces lo enfoco. Digo: la película que voy a hacer es de estas cosas, es un man que maltrataba a una mujer, que se robó a una mujer. Al tipo le decían el animal.

Y a quien quiera contarme de estas cosas, hombres y mujeres, lo entrevisto. Hago unas entrevistas extraordinarias. ¡Lo que me dicen! Si tú vieras. Te dicen la verdad. ¿Por qué? Porque eso no se lo voy a mostrar a nadie, no voy a hacer una nota periodística, no voy a hacer un cuento, es sólo un material para alimentar la película. Como saben que va a ser solamente para mí dicen unas verdades impresionantes. El documental tiene muchas maneras de decir verdades, pero hay unas verdades que no se pueden decir. O sí se pueden decir, pero no se pueden mostrar. Una muchacha que ha sido abusada, que a nadie le ha contado, me lo cuenta porque yo eso no se lo voy a contar a nadie. Yo lo utilizo solamente para entender, para manejar la dramaturgia de mi película, para crear momentos, para saber de unos dolores, unos silencios, unas formas de existir, unas verdades.

MS: Conversando con gente de Medellín me decían que de alguna manera el modo como se entendía aquí el documental, entre otras figuras por ti, había generado una suerte de canon. Sí, una suerte de paradigma que obstaculizaba, sin que necesariamente esa fuera la intención tuya y de esas otras figuras, que fijaba unos límites a las posibilidades del documental. ¿Te habían dicho eso? ¿Alguien te lo había planteado?

VG: Ese grupito de documentalistas de Tiempos Modernos sí creó una especie de canon, de forma de ver el documental que creo que se convierte también en una limitación. Yo no seguí investigando en ese camino. Si lo hubiera hecho creo que hubiera tenido que recorrer algunos caminos y tener que ir inventando y creando nuevas alternativas. Como lo ha hecho alguien tan riguroso como Óscar Campo, que ha ido extremando las posibilidades del documental. Seguramente el documental que hizo Juan Guillermo Arredondo también estaba bajo ese mismo canon de Tiempos Modernos, lo mismo el de Carlos Bernal, el de Jorge Mario Álvarez. En general todo ese grupo.

Una persona que ha ido cambiando, que ha tenido una búsqueda muy personal y que está haciendo cosas dentro de ese documental paísa pero que está haciendo cosas novedosas es Marta Hincapié. Marta estuvo en Barcelona, vivió seis, siete años allá, trabajó con documentalistas catalanes y ha tenido otra escuela. Eso la ha cambiado. Esas limitaciones que sienten los demás son obvias. Es como un realismo social que nosotros tenemos. Eso nos ha limitado. No hemos salido de ahí realmente.

MS: Digamos que lo documental, y quizá no sólo en mi criterio, no se restringe como concepto al trabajo audiovisual. Podríamos decir que en la escritura literaria también está lo documental. Y creo que esa es otra faceta de tu trabajo en la que esa mirada documental se exploró con un carácter más poético, más creativo, en la poesía que has escrito. Lo mismo en textos testimoniales como en *El peladito que no duró nada* (1991) y alguno más. Creo que en tu caso lo documental puede estar también en esa esfera.

VG: Pues sí, sobre todo en *El peladito*, en el sentido de que tenías una corriente verbal que era pronunciada por muchos muchachos que te decían tantísimas cosas. A mí me parecía que había que recortar esa corriente y meterla en un relato para que después pudiéramos tener un testimonio de eso. *El peladito que no duró nada* a mí me da hasta pena porque es un trabajo que no es casi mío. Es un trabajo documental totalmente. Yo escuché varios trozos de la historia y algún día le dije al pelao, venga, cuénteme esta historia en orden. Entonces empecé a preguntarle y luego la ordené. Pero el flujo verbal es totalmente documental. Incluso algunas personas me dijeron “eso es tan inútil, Víctor. Es un trabajo que ni siquiera es literatura, eso no es creativo”. Y yo les dije, “hay cosas que no son creativas, pero son muy importantes. Más adelante, cuando se nos haya olvidado todo este mundo o a las generaciones posteriores, se van a encontrar unos relatos que van a tener una forma de pensar la vida, una mentalidad”. Y si no la coge el documental...

MS: ¿Quieres agregar algo?

VG: Hermano, yo soy documentalista en la medida en que hago ficción. Muchas veces digo, todos mis amigos han seguido por una línea documental y han ido haciendo una obra súper interesante. Tiempos Modernos es un grupo que abarca hasta las novias de El Chiqui, un grupo que ha creado su lenguaje. Yo no he seguido por ahí. ¿Por qué? Por la ficción. Pero vos no sabés lo documentalista que soy. Tengo el concepto de que las películas las hago cuando entro en contacto con unos narradores que son los actores naturales. Esos narradores me cuentan las historias. Yo transcribo esas historias y esas transcripciones las trabajo con una objetividad total. Es decir, de esas entrevistas saco los fragmentos de situaciones, de acciones. No sé si eso tendrá algún valor o no, pero trato de ir lo más profundamente en un sentido de realidad que solamente me llega a través del relato oral, de los narradores. Lo que yo apreso ahí es lo extraordinario, la forma de la vida cotidiana. Soy una persona que hace películas buscando las formas de la vida cotidiana. Pero trato de ser lo más riguroso con esas formas, de buscarlas, de ponerlas en escena para que la gente después, cuando vea la película, sienta que se ha rescatado esa fugaz y a veces inaprensible vida cotidiana.

MS: ¿Tú has tomado consciencia por alguna situación particular de que lo que estás haciendo también es escritura histórica? Porque uno puede decir, “Vale, estoy documentando en la ficción y esto también constituye un material histórico”. ¿Pero ha pasado algo en la relación con los personajes, en la recepción de tus trabajos, en comentarios que has escuchado que te hagan ver, “lo que estoy haciendo sí que tiene un peso histórico”? ¿Ha habido algo que te haga sentir eso?

VG: ¿Qué fue lo que dijiste? Dijiste una expresión que me parece que define perfectamente eso, ¿documentar en la ficción?

MS: Sí, que a través de la ficción se puede documentar lo histórico.

VG: Documentar en la ficción es lo que yo hago. O sea, documentar a través de la ficción. Vuelvo y te repito: como no es fácil, como estamos en un país tan fragmentado, donde hay mucha gente que está por fuera de la ley y hay mucha exclusión, cuando tú documentalizas en sí mismo no puedes, porque el poder no te deja, mientras que si documentalizas en la ficción ahí sí podés hacer muchas cosas. Pero lo que estás haciendo es documentar en la ficción. En ese sentido sí. Eso no me envanece, ni me hace sentir muy importante, pero sí me hace sentir una responsabilidad. Con cualquier película que uno haga está escribiendo la historia a través de la ficción. Porque desafortunadamente casi nadie la escribe. Vos ves que pasan las décadas en Colombia, en las ciudades nuestras y casi nada queda. Como que no hay ningún historiador, todos están por allá como a mediados del siglo XX, como que no hay nadie que esté escribiendo ni pensando sobre estas épocas. No hay referentes, herramientas para pensar. No las hay, o yo no las encuentro. No sé, la gente se inspira en Deleuze o en Foucault, pero muchas veces uno no encuentra cómo pensar esto. Entonces lo que uno está haciendo es escribiendo la historia a través de eso que decís vos, documentando en ficción.

MS: Pero la ficción también tiene unas restricciones y el cine como práctica artística tiene unos condicionamientos enormes: la industria, el mercado, las subvenciones... ¿Cómo negociar esa intención de escribir historia en la ficción con el aparataje que hay alrededor del cine? En tu caso esas tensiones cómo las resuelves.

VG: Uno tiene que ser muy claro con qué uno no puede... Hay como una tendencia que te lleva a eso, a que hagás un cine de mucha causalidad y con los tres actos, donde haya un enfoque sobre los personajes.

- MS:** O con la presencia de actores, negociar esas condiciones con los productores.
- VG:** Sí, eso es muy complicado. Yo no lo he hecho porque no me interesan los actores profesionales. No me interesan porque sé que con los actores naturales puedo escribir, digamos, la historia en lo que vos decís de documentalizar a través de la ficción y con estructuras más abiertas.
- MS:** Si mal no recuerdo en *Sumas y restas* hay presencia de un español. Creo que tiene que ver con este asunto.
- VG:** Claro, es horrible cuando tú te ganas o tratas de ganar los premios de Ibermedia. Te metes en unas obligaciones inmensas con los actores. Tienes que traer actores de allá... eso te daña las películas. Todas las películas de Ibermedia latinoamericanas tienen ese lunar. Las hace todas iguales, tienden a tener un sentido de falsedad tremendo. En todas partes hay una española que cae del cielo. Eso destruye los guiones.
- MS:** Así se hace más complejo esto de escribir historia con esos condicionamientos.
- VG:** No, hermano, lo mejor es no ganarse un premio de esos. Es lo mejor que te puede pasar.

Óscar Campo
**Lo real está ligado a una experiencia
de ruptura del lenguaje¹**

ÓSCAR CAMPO (COLOMBIA)

Comunicador social, guionista, documentalista, director y profesor de cine. Realizó entre 1993 y 1994 un máster en escritura de guiones cinematográficos en la Universidad Autónoma de Madrid. Fue gestor y coordinador del programa de documental *Rostros y Rastros*, del canal regional Telepacífico. Es uno de los documentalistas más reconocidos del país. Escribió y dirigió, además, el largometraje de ficción *Yo soy otro* (2008).

1. Entrevista realizada por Manuel Silva en junio de 2013.

MANUEL SILVA: Empecemos por recordar el proceso de *Rostros y Rastros*, tu gestión en ese programa.

ÓSCAR CAMPO: *Rostros* apareció en el contexto de la creación del canal Telepacífico, en el año 88. Coincidió también con la liquidación de Focine. Durante la década del 80 en la ciudad se habían consolidado grupos de producción de cine, sobre todo en torno a Carlos Mayolo y Luis Ospina, aunque también había otros realizadores como Carlos Palau. Alrededor de ellos se había construido una infraestructura en términos de equipos y de maneras de hacer en la ficción. Un cine muy orientado a los relatos fantásticos, a lo que se llamó el gótico tropical con Mayolo y con las películas de Ospina, que tenían mucho de Andrés Caicedo y de plantear problemas del surrealismo a través de lo fantástico. Cuando *Rostros* aparece en la ciudad se estaba acabando esa forma de ficcionalizar, no solo por la desaparición de Focine sino también, creo, porque se había agotado ese discurso frente a las nuevas realidades del país: la guerra del M-19 a finales de los 80, la serie de cosas terribles que pasaban en la ciudad con vengadores anónimos, con el número de asesinatos que iba creciendo, con el enfrentamiento con gente de Medellín, que era otra ciudad que estaba estallando. De alguna forma como que había la necesidad de volver a mirar la realidad que estaba sucediendo en frente de los ojos. Y no porque eso no estuviera presente en esos acercamientos a través de lo fantástico, sino porque eran cosas nuevas, por lo menos para Cali.

Rostros, entonces, surge a partir de unos trabajos que había hecho Luis Ospina: *Ojo y vista, peligra la vida del artista* (1988), y *Antonio María Valencia: Música en cámara* (1987). Vi esos trabajos y pensé que se podía hacer un programa para Telepacífico que se acercara a ese formato. Veía posible el formato porque estaba sostenido en la entrevista y en los apoyos que se le hacían, eran reportajes realmente. Pero dentro de la universidad eso implicaba trabajar con autonomía para acercarse a ese tipo de temas, había una posibilidad mayor de expresión. En ese momento la Universidad del Valle, y sobre todo la Escuela de Comunicación Social, tenía una influencia muy fuerte por la presencia de Jesús Martín-Barbero, por su interés por lo público y por la discusión pública. Se planteaba un tipo de academia que no estuviera ocupada solo en la profesionalización, sino también en encontrar espacios más allá del mercado para entablar un diálogo social, pero al mismo tiempo proponiendo formatos experimentales.

MS: ¿Cómo desarrollaban el trabajo?

ÓC: Yo elaboré el proyecto, fue idea mía, pero el nombre lo puso Margarita Londoño, una profesora de la universidad. Margarita y profesores como Fernando Calero, Jesús Martín, Sergio Ramírez y Sonia Muñoz integraban el comité asesor de la productora UVTV, creada para hacer programas para Telepacífico, entre ellos *Rostros*. Curiosamente, la atención mayor de los profesores estaba en los programas periodísticos y en los de mayor contenido cultural. Eso nos dio una libertad muy grande. Yo manejé el espacio durante los dos primeros años y tuve libertad para escoger temas, para definir las personas que iban a trabajar.

Nosotros teníamos una inclinación más hacia lo cinematográfico que a lo televisivo, o nos interesaba algo que en ese momento se llamaba televisión de calidad. A partir de ahí se fue ampliando la posibilidad de trabajar una televisión exploratoria. Si uno hoy mira *Rostros* se da cuenta del esfuerzo que se hacía por entender los temas de los que se hablaba y por intentar atraer público a través de cosas nuevas. Ahí vemos unos sancochos de formatos, todo tipo de formas expresivas: unos meten videoclip y puesta en escena, otros el directo, otros hacen todo a través de la entrevista. Se volvió como un laboratorio durante toda la década de los 90. Había años en que no se producía mucho, y otros momentos en que se producía más. El programa fue problemático porque no dejaba utilidades, pero dejó el nombre de la universidad por lo alto, se convirtió como en el referente de la televisión del Valle del Cauca frente a lo que se hacía en Colombia. Hubo varios programas que lo replicaron en la televisión pública nacional.

Como al final de la década de los 90 Colcultura, a través de la oficina de comunicaciones, se volvió un núcleo de agitación importante dentro del documental. Se creó Alados, la asociación de documentalistas de Colombia, y comenzó a hacerse la Muestra Internacional de Documental, a la cual se traían los documentalistas más importantes que había en el mundo. En el encuentro con ese documentalismo internacional aparecieron nuevas formas de abordar lo documental, pero también mayores restricciones. Es decir, nosotros habíamos tenido durante la década de los 90 una libertad total para hacer cosas, pero cuando comenzamos a ver, por ejemplo, lo que hacían Wiseman, en el canal Arte en Francia y en los países centrales en torno al documental y la televisión, comenzamos a darnos cuenta de que estábamos muy lejos, de que no conocíamos mucho de la historia del documental ni de las restricciones que tiene ese tipo de propuesta.

Al final de la década del 90 se acaba *Rostros* por varias cosas. Primero, el problema de los funcionarios que manejaban las ventanas para la salida de este tipo de documental en el país. Por ejemplo, el Ministerio de Cultura, que ya estaba en ese momento, y los programas para Señal Colombia, que se volvieron fuente de financiación durante un tiempo y una ventana muy importante. Ellos apuntan hacia un tipo de documental más globalizado, el documental informativo de Discovery. Se traen expertos en ese tipo de documental, plantean una profesionalización del medio, es decir un documental reportaje hecho por documentalistas ya con su diploma. Y se comienzan a hacer encuestas sobre quiénes realmente tenían una obra o títulos universitarios para hacer ese tipo de trabajos. Así se acaba la posibilidad que hubo durante la década de los 90 de que cualquier persona que quisiera y tuviera el impulso de hacer un documental lo hiciera como bien pudiera. Aparece la profesionalización, se pone una serie de filtros. Aparecen los productores delegados, que eran como unos comisionados que revisaban el guión, que revisaban la calidad de lo que se estaba haciendo, y ahí se acaba el documentalismo en Colombia. No solamente en Cali, sino en Colombia,

MS: Te pregunto por el posicionamiento político del proyecto *Rostros*.

ÓC: *Rostros* comienza en el año 88, en el año 89 cae el muro de Berlín. De alguna manera, se veía dentro de las izquierdas una decepción con respecto a esa cultura socialista que algunos habíamos tenido durante décadas anteriores. Yo realmente nunca estuve en ningún grupo socialista, pero sí me interesaban propuestas que tenían que ver con los discursos políticos de las izquierdas. Uno siente que en la universidad colombiana durante la década de los 90 se dejó de hablar de política directamente. La Universidad del Valle era un lugar que había sufrido una represión muy fuerte. Durante la década de los 80 el M-19 tuvo influencia en el campus y muchos estudiantes fueron asesinados o murieron en combate al integrarse a las guerrillas. Dentro de la universidad había, por un lado, una atmósfera de temor y, por otro, de incertidumbre frente a los discursos y las propuestas de las izquierdas. En ese contexto aparecen los estudios culturales como una posibilidad de poder hablar de lo político a través de lo antropológico o de otro tipo de discursos. No se habla directamente de política, como un militante, sino que lo político se aborda desde otro lado, desde un lado mucho más académico.

MS: En este contexto de la mirada política, tú escribes en un texto de 1998, actualizado en el 2002, lo siguiente en relación con *Rostros y Rastros*: “el proyecto, que considero estético-político, ha tenido como objetivo descentralizar la televisión de forma que la gente ignorada por los medios tenga su propia voz, ese proceso ha sido posible por estar insertado por una lógica de pensamiento académico”¹. ¿Sigues de acuerdo con esa afirmación?

ÓC: Sí, solamente que partía de una ingenuidad. Para nosotros dar la voz a los otros era ponerles un micrófono delante y filmarlos diciendo lo que pensaban, opinando. Más o menos hacia 1992 o 1993 creo que se fue agotando ese modelo, fue emergiendo la necesidad de que el realizador también apareciera, cualificando una perspectiva frente a lo que se hacía. No necesariamente la realidad iba a surgir del testimonio, sino que hay la necesidad de construir argumentativamente el texto audiovisual. Pero curiosamente no hay trabajos de *Rostros* con una argumentación a través de la exposición de un planteamiento, pues creíamos que había cierta objetividad en que la gente apareciera hablando.

MS: Eran otros paradigmas en esos momentos...

ÓC: Sí, eran otros. Para nosotros era muy importante el testimonio de alguien que pudiera relatar lo que había visto o lo que había vivido, experiencias sociales vividas en directo, digamos. Eso después es puesto en cuestión. Uno siempre hace una edición, termina generando un punto de vista que pretende hacer pasar como objetivo. Por otro lado, el que da el testimonio lo hace con una lejanía en el tiempo y en un campo de fuerzas político y existencial completamente distinto. Lo que hace es dar una versión. Entonces esa relación se complejiza. En mi caso, ese cuestionamiento me lleva a tratar de explorar un documental de la subjetividad. Pero no de mi subjetividad, sino de la subjetividad de aquellos con los que me enfrentaba. Enfrentaba... sí, hay un poco de eso para hacer un documental. Yo trabajo con una persona durante casi un año, lo observaba, lo entrevistaba. Y después, a partir de eso, organizaba un monólogo donde mi presencia se volvía evidente. Como en *El proyecto del diablo* (1999) o la película que hice de Fernell Franco [*Fernell Franco: Escritura de luces y sombras*, 1995]. Por otro lado, la manipulación de la imagen también hace visible la mano de alguien. Alguien que trabaja ese material de una manera artística.

1. El texto se titula *Nuevos escenarios del documental en Colombia*. Fue publicado en la revista *Kinetoscopio* N° 48, 1998. También se encuentra reproducido en varios recursos web.

MS: Dices que frente al cuestionamiento del testimonio, de la pretendida objetividad, vas buscando soluciones y citas unos ejemplos. Pero tu obra ha pasado por distintos momentos.

ÓC: Antes de *Rostros* hice dos cortometrajes de ficción con Focine, muy afectado en ese momento por Caicedo, por Mayolo y por Ospina. Ospina había sido mi profesor de cine en la Universidad del Valle, Andrés había sido la primera persona que me habló de cine de una manera sistemática durante la época del Cineclub. Mayolo estaba haciendo en ese momento las películas del gótico tropical y Ospina había hecho *Pura sangre* (1982). Entonces hice dos películas. Una es *Valeria* (1986), de un fantástico surrealista. Y la otra es *Las andanzas de Juan Máximo Gris* (1987), donde quería hacer un ensayo sobre lo gótico en el estilo de lo que hacía Mayolo. Cuando desaparece Focine, durante toda una década el impulso lo volqué sobre el documental. Pero creo que nunca abandoné la ficción, en el sentido de que el documental requiere cierta ingenuidad al pensar que se puede lograr el realismo a través de la cámara o del testimonio. Nunca fui ingenuo frente a eso. Hacía propuestas que estaban siempre a mitad de camino entre las dos cosas, eran experimentos que iban como de la ficción al real.

MS: ¿Sí eras tan consciente de eso en ese momento o lo estás inventando ahora?

ÓC: Sí era muy consciente de eso. Y no solamente yo, creo que Luis Ospina también. En una entrevista Luis Ospina dijo que hacer documental le permitía desalinearse, salir de sí. Yo iba y venía de una cosa a otra, al mismo tiempo que hacía documentales escribía ficciones. El guión de *Yo soy otro* (2008) lo estaba escribiendo en el 91. La que voy a filmar pronto sobre el río Cauca [*Una tumba a cielo abierto*] la escribí en el año 98. Pero con el tiempo me fui dando cuenta de que iba aprendiendo más de documental que de ficción, que mis ficciones iban rezagadas con respecto al mayor conocimiento que iba adquiriendo del documental y que la aleación de esos dos elementos iba siendo cada vez más imposible. Es decir, me iba ganando espacio el documental tanto en mi forma de pensar como en el hacer, en la escritura. Eso durante toda la década de los 90. Pero hay algo que consigo: conciliar las dos cosas a través de esos documentales de la subjetividad, donde yo enfrentaba a los personajes con los que quería trabajar. Hacía un trabajo donde intimaba con ellos durante mucho tiempo. Por lo general era gente que yo estimaba, a la que le tenía cierta admiración. Hacía documentales en los cuales trataba de plasmar mi relación con ellos, pero también el pensamiento de ellos. Empecé a intentar hacer un documental más interesado en el pensamiento que en la opinión, intentaba también darle una forma audiovisual a la expresión de ese pensamiento. Me fui separando del directo y metiendo en otro tipo de experimentación, que tenía más que ver con el expresionismo y con el surrealismo. Me enfrentaba a cosas que de pronto todavía no entiendo muy bien: la expresión de lo siniestro que hay en el alma humana, de lo siniestro que hay en toda subjetividad.

MS: ¿Entiendes lo siniestro con Freud o cómo?

ÓC: Lo siniestro como la emergencia de ese real que está guardado en el inconsciente, que va emergiendo a través de la belleza que surge de las pulsiones, de lo animado y lo inanimado, de lo horroroso que todavía podemos contemplar. Por otro lado también de la compulsión a la repetición, que está trabajada de manera consciente en el largometraje que hice. Y por otro lado cierto fatalismo, pensar que de alguna manera lo que encontraba era algo que estaba regresando, que no estaba encontrando nada nuevo sino que estaba condicionado por todo lo que veía. Después trato de tematizarlo, de hacerlo visible a través de una imaginería kitsch, que venía del video clip y del cine. Viendo estos trabajos en el tiempo muy pocos me agradan. Me agradan *El proyecto del diablo*, el que hice con Fernell Franco y *Un ángel subterráneo* (1991), que fue el primer acercamiento que tuve a la subjetividad. Hay uno anterior, *Germán Cuervo: Retrato de un escritor en el trópico* (1989), que me parece que fue el primer ensayo. Es todavía muy naif, creo que después fui experimentando y entendiendo cómo podría organizar ese discurso.

Ahora, lo que pasa es que es un discurso que siempre estuvo por fuera de todo. A mí el surrealismo siempre me ha interesado, pero también entiendo que no es lo más apetecido ni dentro de los medios de comunicación más grandes ni entre el medio artístico. Dentro del medio artístico es mirado un poco como naif, como kitsch, pero para mí es importante porque es un lugar donde dialoga la subjetividad del autor con lo que viene de la teoría marxista o psicoanalítica en la década del 30. Después el surrealismo ha podido entrar en una relación con muchos tipos de materiales y producir un cuestionamiento permanente de la subjetividad. Y, por otro lado, está la concepción de que el real no es algo dado.

MS: Me parece que esa concepción negativa que se puede tener del surrealismo queda anclada a cierta iconografía que se hizo famosa, casi un cliché. Otra cosa es el surrealismo como una perspectiva que afronta lo que hay.

ÓC: Sí, es una forma de pensar el mundo. Un mundo que permanentemente está cambiando porque mantiene una relación muy fuerte con la racionalidad. Pero de todas maneras esa racionalidad tiene límites y hay algo no controlado y es en eso no controlado donde emerge lo Real, en mayúscula, como diría Lacan. Hay entonces una relación distinta con lo real, que no pasa por la inmediatez del realismo oficial, que es el periodístico, o el realismo del cine de los últimos años en América Latina, que es aquel en el que pongo la cámara, a alguien al frente y ya, eso es realismo. Ese tipo de ingenuidad, del cual surgen películas muy

buenas también, para mí es imposible. Yo no puedo hacerlo, de eso hay algo que me escapa. Siempre tengo la mirada puesta en otra cosa, en lo maravilloso y lo terrible. Pongo el ojo en la emergencia de cosas que me rompen. Siento que lo real está más ligado a eso, o a una experiencia de ruptura del lenguaje o algo que emerge con los sueños.

MS: Pero podemos terminar pasando de una religión de lo real o del realismo a la religión del surrealismo. Dicho de otra manera, en una dualidad ontológica al estilo de Platón, en la que lo verdadero está en un lugar y en el otro está lo falso.

ÓC: No, porque no implica abandonar la mirada sobre las cosas y sobre los procesos fenomenológicos. Es más bien tratar de entender que hay una doble vía: lo real y el fenómeno nos afectan y se convierten en subjetividad. Pero muchas de nuestras pesadillas están también ahí. A través de eso que los surrealistas llaman el azar objetivo y que los neorrealistas llaman la revelación está la capacidad que tiene el mundo de ir más allá de lo que conocemos racionalmente. Creo que eso que aparece en el mundo está afectado por la subjetividad, es decir, podemos relacionarnos con eso porque ha habido un proceso anterior, donde esos objetos reprimidos regresan a encontrarse con algo que está dado en el mundo. Entonces no veo una separación muy fuerte entre un mundo de las ideas y el mundo fenomenológico, creo que hay un proceso de intercambio permanente. Ahora, indudablemente todo determinado por lo que llama Rancière los regímenes estéticos o lo que podría nombrar con Bejamin como una cierta inconsciencia colectiva. Me interesa ese tipo de conceptualizaciones porque dentro de ellas uno va dándose cuenta de que el horizonte y las perspectivas con las que uno hace las cosas están determinados socialmente. Eso hace que lo que uno realiza coincida en algún momento con cosas que se están haciendo en otros lados.

MS: No veo, sin embargo, que digas que recuerdas o que vuelves a ver con agrado tus trabajos que no se basan o no parten de tu relación con otra persona sino que refieren fenómenos o procesos sociales más amplios. ¿Cómo ha sido en ellos la búsqueda de esa manifestación de lo siniestro, de esa cosa oculta que subrayas?

ÓC: Cuando me pongo en un punto realista, con lo que hice en trabajos como *Noticias de guerra en Colombia* (2002) o *Cuerpos frágiles* (2010), siempre hay algo que me asalta. Y es que no tengo casi ningún derecho de hablar de eso. Yo sé que el espectador cuando se enfrenta a esos trabajos instantáneamente va a buscar algo de objetividad y de verdad. Pero no estoy convencido de que soy la persona capacitada para hacer una argumentación adecuada acerca de esos fenómenos.

No quiero decir que vaya a encontrar la realidad o la verdad acerca de eso, sino que el acercamiento conceptual que yo pueda tener acerca de esos fenómenos es muy limitado. Prefiero ese otro tipo de acercamiento a través de una subjetividad. Últimamente me interesa mucho aquello que Adorno y Benjamin llamaban las constelaciones, que surgía de ese interrogante y de esa desconfianza sobre la posibilidad que tiene la individualidad empírica de poder dar cuenta de un fenómeno de lo real. Ellos plantean una solución que me parece interesante y es la posibilidad de que muchos materiales puedan aparecer de una manera evidente, sin tratar de organizar un discurso cerrado. Es una solución que me ha producido descanso. Yo tengo un interés muy fuerte por la teoría, me gusta mucho leer sobre estética, sobre economía, sobre política, y siempre he tenido la ilusión de poder hacer una buena argumentación acerca de algo. Pero siempre estoy dudando de mis capacidades. De hecho, los trabajos que he realizado sobre la guerra colombiana me producen la culpa de haber sido injusto con algo, o de no haber tenido en cuenta algo importante porque no tuve ojos para verlo. Últimamente siento desconfianza sobre el reaccionario que hay en mí, que yo odio y que de todas maneras aparece. Me choca que esas otras voces en determinado momento no haya sabido controlarlas o que no haya sabido atenuarlas.

MS: Hablemos de *Yo soy otro*. En esta película se conjugan varios de los elementos que hemos mencionado: la mirada hacia eso que velan las apariencias, para el caso las de la política y de la guerra que vivimos en el país. Pero también están los temas de la forma, de la retórica, y después de mucho tiempo es una vuelta a la escritura de un guión y a la realización en la ficción.

ÓC: El guión fue escrito en el año 91, creo que en ese momento estaba un poco afectado por varias cosas: por las bombas de Pablo Escobar en Cali y por las relaciones amorosas. Y también por una experiencia alucinógena que había tenido comiéndome unos hongos: vi a una persona que venía caminando de frente, me llamó la atención porque tenía una ropa que yo había tenido y después me di cuenta de que era yo mismo. Corrí, miré hacia atrás y el otro también salió corriendo y miró hacia atrás. Fue una experiencia de alucinación. Me quedé pensando qué había pasado y comencé a especular. Después aparecieron cosas como que alguien había retirado unos casetes en una tienda de video y tenía la misma firma mía. Pero yo estaba seguro de que no los había retirado, esas películas no las había visto ni las vería nunca, eran para niños. Otra cosa, que yo no sabía en ese momento, es que soy una persona muy ansiosa y eso me estaba provocando una tensión en la cara. No sentía la cara, se me estaba distorsionando. También en una alucinación fui ante un espejo, me miré y creí que tenía la boca más arriba, le hablé a la imagen y la boca en el espejo no me habló. Entonces había una serie de experiencias extremas cuando hice la primera versión del guión. Luego entré como profesor a la universidad. Eso implica volverse una persona muy decente, muy racional, y comencé a trabajar en el guión. Más o menos en el año 2001 la persona que manejaba la Fundación de

la universidad me dijo: ya llevas tanto tiempo acá, ¿por qué no haces algo más grande? Habíamos tenido muy malas relaciones después de que crearon el canal universitario, pero dije bueno. Desempolvé mis guiones, miré cuáles tenía y me decidí por ese. No sé por qué.

La idea era hacer una película de 20 o 30 millones de pesos, un experimento. Yo le propuse a la Fundación que se le pagara a un productor ese dinero para que consiguiera más recursos. El proyecto lo cogió Alina Hleap, que venía de trabajar con *El Rey* (Antonio Dorado, 2003), y consiguió tanto dinero que la película no se podía pensar en el marco en el que yo siempre pienso las cosas: películas experimentales, en un marco universitario. Ya era una película dentro de la ley de cine, donde casi todos estamos obligados a pensar en cosas que salgan para la pantalla. Es como si estuviéramos obligados a que nuestros méritos y nuestra capacidad como realizadores solamente pudieran realizarse en una pantalla de cine, de alguna manera los prestigios se están construyendo en torno a eso, lo cual me parece que en el medio universitario no tiene mucho sentido. Volverse el imperativo de producir solamente para la pantalla de los cines es brutal. De pronto los trabajos mejores pueden hacerse en una escala más pequeña, donde se pueda tener mayor control sobre lo que se hace.

Así surgió la película. Yo estaba desacostumbrado a escribir para dramas y ficciones, entonces traté de integrar la experiencia de escritura audiovisual y el documental. Pero no por el lado del documental de observación sino por el lado del ensayo. Por lo general cuando se dice documental todo el mundo piensa en cine directo, pocos piensan que existe el ensayo documental. Traté de hacer un ensayo construyendo un personaje que ha sido afectado por el cine que ha visto. Me puse a pensar: “yo soy otro” es una proclama sobre lo inauténtico. ¿Y cómo la haría? Sencillamente haciendo un collage. La película es un collage de películas que vuelvo a hacer, adecuada al guión que tengo, es un collage de diálogos de muchas películas y de cosas que he leído. Traté de hacer una película lo más despersonalizada que pudiera. Creo también que era por el tema de la pérdida de la identidad: una pérdida mostrada a través de materiales arrojados y reconstruidos. No sabía también que me estaba enfrentando con el surrealismo, en el sentido de que muchos autores surrealistas lo hicieron. Eso es una cosa que supe después.

Cuando la película salió a las pantallas no supe controlar algo, una cosa que me causó mucho problema: cuando uno hace una película grande para una pantalla cinematográfica casi está obligado a encantar a un público, que es el de las pantallas de los centros comerciales. Claro, le fue mal. Es una película hecha desde una serie de apetencias y de enredos personales que a un público grande no le llega. La película fue presentada y la gente no le pudo entrar. De pronto al principio se interesa porque hay unos dobles, pero después llega un momento

en que la película queda completamente desconectada. Era algo que buscaba, comenzar con algo conocido que se fuera desconectando. Incluso, después la película la piratearon, pero los piratas tuvieron que botar las copias porque no servía tampoco para eso. Ahora me alegra un poco que no sirva, que haya sido una película que no haya podido ser instrumentalizada ni por el comercio ni por otro tipo de cosas. Que haya sido un ejercicio de creación me gusta. Y esa irresponsabilidad de hacer una película de mil millones de pesos que no sirva para nada me parece fabulosa.

MS: Insisto. Si alguien te escucha hablar así de la película y no la ha visto no se entera de su dimensión política.

ÓC: Yo quería trabajar sobre el cuerpo: sobre el cuerpo que tiene una persona y sobre el cuerpo político, que ha sido una metáfora recurrente en la literatura y en el cine. Quería trabajar a través de la figura del doble que encarna las tensiones que hay en el escenario de lo político. Pero fíjate que no es tanto como una fantasía, son máquinas ideológicas que actúan permanentemente en cualquier persona que viva en este momento en este país. Trataba de llevar la guerra, que siempre ha funcionado como una dimensión de noticias, a la subjetividad. Trataba de pensar cómo estas máquinas de guerra están actuando en la consciencia y en el cuerpo. De alguna manera estamos penetrados por esas máquinas. Es ahí donde hay cierto pesimismo, ¿cómo escapar de ellas? Tal vez, pensando con Alain Badiou acerca de la consciencia como un lugar vacío que es ocupado y desocupado permanentemente, encuentro la esperanza. La esperanza en esa película es que esos personajes dejen de ocupar a ese ser. La esperanza estriba en que la consciencia es un lugar vacío, adonde eso tan terrible que siempre regresa, esos fantasmas que siempre están ahí, en algún momento puedan desaparecer. Si hay algo de esperanza en la película es eso. Es un poco la esperanza política que también tengo: que de alguna manera las circunstancias políticas que ha generado este país, ese tipo de personajes y de monstruos que somos nosotros mismos, puedan desaparecer.

MS: Hablemos del proyecto que esperas rodar pronto.

ÓC: Es una ficción y un documental. Es sobre un documentalista que viene a Cali y hace un documental sobre el río Cauca. Como es un documental sobre el río al cual tiran los muertos de la ciudad, donde arrojan todo el material en descomposición, ya sea humano o no, este personaje quiere encontrar un muerto. O los muertos. Viene a buscar muertos, es un amarillista. Pero no encuentra ninguno y genera tantos problemas que a la mujer que ama termina arrojándola al río. Es decir, el único muerto que va a encontrar es el que él provoca con su acción. Es un poco una tragedia, la tragedia de acercarse demasiado y de perder la distancia. En estos momentos estoy filmando primero el documental, que hace un

recorrido desde el paso de La Balsa hasta Marsella, Risaralda: todo el valle del río Cauca, pasando por el costado de Cali y metiéndose por toda la cultura cañera de los ingenios. Quiero ver la ruina de nuevo y esos materiales en descomposición que van por este lugar, que es como un tracto digestivo. El recorrido del río también lo hacen las carreteras, que es por donde se llevan las mercancías y las cuida el ejército. En esos lugares donde la carretera y el río se tocan tiran los muertos. Son lugares donde se tocan la delincuencia, el paramilitarismo o el que ha causado un muerto y trata de desaparecerlo. Ese recorrido está lleno de historias terribles.

Quiero hacer una especie de ensayo sobre la sociedad que produce eso. Hay muertos que bajan por el río y que no son recogidos. Tengo testimonios de niños que han visto cuerpos que quedan engarzados en las palizadas y que la policía no los recoge para no aumentar la estadística del número de muertos. Pienso en la condición de esos muertos: caen en un espacio de lo no humano, el de lo no protegido por la ley, el de lo no llorado. Es la tragedia griega. Pienso en la gente de la ciudad y del campo, que son vivos muertos. Es decir, de alguna forma pueden ser arrojados allí y no importa. Hay cuerpos que no importan y hay otros que sí importan. Estoy tratando de mirar el mundo de los no vivos. Los no vivos son los que bajan por el río, pero también hay no vivos en las orillas, son cuerpos que no importan. Quiero hacer una película de zombis, los no muertos son los zombis y los vampiros. Quiero hacer un documental zombi.

MS: Volviste al gótico tropical...

ÓC: Vuelvo al gótico tropical por otro lado, a través de la filosofía zombi. Quiero hacer una especie de ensayo de filosofía zombi. No es que vaya a hacer una película de zombis, quiero hacer una película de filosofía zombi. Como siempre es un experimento, casi nunca estoy pensando en un mercado, tal vez porque me queda muy difícil pensar en un espectador.

MS: Decías que en el anterior largometraje el proyecto se creció y tuviste que atender condiciones que en principio no pensabas...

ÓC: Eso es complicado porque estos temas a menudo se trabajan como thrillers, o dentro del género. Pero a mí me gusta romper cosas, hacer ensayos. No sé qué va a pasar en esa relación. Estoy tratando de sacarla con el mínimo de dinero posible. Pero si acepto financiación indudablemente habría que tirarlo a determinado género. Y no creo que lo haga porque me queda muy difícil pensarlo.

- MS:** En el texto de 1998 al cual hice referencia antes, tú te preguntabas de qué hablamos cuando hablamos del documental. Allí dabas una respuesta. ¿Cómo respondes a esa pregunta ahora? ¿A qué nos referimos hoy con la categoría documental?
- ÓC:** Es una categoría que no sirve para pensar lo que se ha hecho en los últimos años. Cuando uno oye hablar de documental piensa en el directo o en una película expositiva, pero en este momento está tan agujereada la relación del documental con otro tipo de formas expresivas que creo que ya no sirve mucho esa categoría. Son aleaciones no solamente con la ficción, sino también con el cine experimental. Se ha inventado la categoría de no ficción, que todavía no es muy convincente porque todo documental también es una ficción. Distinta, pero es una ficción. Sin embargo ha sido una categoría interesante, porque ha permitido agrupar películas como las de Jonas Mekas, películas que se producían en ámbitos como el cine experimental o el cine de artistas. Es un espacio distinto al que funciona de acuerdo a las reglas del comercio. Discovery, por ejemplo, logró imponer un dispositivo durante la década de los 90. Un dispositivo que es aceptado por todo el mundo como la realidad. Hay una serie de trabajos que se deslindan de todo eso y que van generando otro espacio. Creo que la televisión, que es una especie de laboratorio de formas, en algún momento se va a apropiarse también de eso. Pero siempre hay lugar para el disenso, para crear otro tipo de cosas. En este momento no me importa tanto si algo es documental o no. Indudablemente, cuando uno está en la academia le toca enseñar que hay una cosa que se llama documental, que tenía directrices, formas de hacerse, y que en los últimos 20 o 30 años fue entendido como una argumentación sobre el mundo, según Bill Nichols. Es el discurso hegemónico en la academia. Pero eso ya está muy cuestionado, porque no necesariamente se tiene que hacer una argumentación sobria.
- MS:** Además es insuficiente.
- ÓC:** Es completamente insuficiente, sobre todo por las rupturas que se producen a través de la imagen, que no necesariamente es mimética ni representativa. Por otro lado, ahora el cine directo está más al servicio del cine de ficción por esa nueva institucionalización del discurso cinematográfico realista que se parece al cine directo. Kiarostami retoma todo eso, en determinado momento a mí me pareció interesante porque era como volver otra vez a los objetos y dejar tanta cháchara a un lado. Pero claro, el objeto retorna cargado de toda la carga siniestra que ya conocemos a través de los surrealistas, del psicoanálisis.

MS: A la categoría “documental de creación”, ¿le encuentras algún sentido?

ÓC: Me parece que es una categoría que puede utilizar la academia para comercializar determinado tipo de cursos. El único sentido que tiene es eso. De todas maneras, dentro de la academia se han extendido los límites de lo que puede ser documental. Carreras como las de comunicación social me parece que han tenido una voluntad de hacer un tipo de trabajo más creativo. Hay ahí un lugar académico legitimado. Cuando comenzamos a hacer *Rostros* ese espacio no estaba legitimado. Era un espacio que siempre estaba al borde de desaparecer. Y no se había rotulado, por lo menos en Colombia, pero ahora sí existe una cosa que se llama documental de creación. Las facultades de periodismo están haciendo documentales de creación, todos hacen cine experimental, todos hacen cine de ficción. Entonces va encontrando un lugar dentro de la academia, pero es un lugar domesticado que va a generar productos televisivos también dentro de poco. Y de pronto ahí algunos trabajos van a resultar interesantes. Como todo, ¿no?

MS: Diana Kuéllar me pide que te pregunte qué puede caracterizar, en tu concepto, la mirada documental que se ha tratado de proponer desde la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle.

ÓC: Hemos hecho muchos documentales en la Escuela de Comunicación, y eso ha ido generando determinado tipo de experiencia pedagógica para la enseñanza del documental. Pero también lo hemos hecho en función de la enseñanza de la ficción y del cine experimental. Es decir, por lo menos para mí, el documental que se hace actualmente no se puede hacer sin un diálogo con la ficción y con el cine experimental. En eso coincidimos con diversas escuelas en el mundo. Solo que escuelas prestigiosas como la de la Universidad Pompeu Fabra o la de Lusas han estado bajo los potentes reflectores de la herencia y de los autores europeos. Acá ha surgido de un interés netamente académico, siempre mirando lo que está sucediendo en otras partes del mundo para poder integrarlo a nuestra experiencia, siempre cambiante: hay ensayos, errores, recomienzos. En ese sentido, es menos institucionalizada, tiene unos cánones menos definidos, siempre estamos abiertos a eso que llega de afuera. Tal vez uno podría definirla por lo que no quiere hacer. ¿Qué no queremos hacer? No queremos hacer documental informativo, televisión como la que se hace en la televisión nacional con las telenovelas. Nos planteamos un acercamiento más amplio con el mundo, pero sin encasillar a la Escuela en una de estas alternativas que nos llegan. No podemos decir que tenemos un estilo propio, más bien tenemos cierto canibalismo. Si a algo nos podríamos acercar es a una estética canibal, como habla Glauber Rocha. Abiertos a lo que hay, pero para expresar lo que está sucediendo acá, que es más fuerte que un estilo o que una forma posible de abordarlo. Frente a la tragedia que ha sucedido, sobre todo en los últimos años, debe de haber muchas miradas y formas. Lo importante es que no se apague el fuego que permita pensar mejor lo que ha sucedido o lo que está sucediendo.

Alan Berliner
**Estoy conectado a imágenes
y sonidos perdidos¹**

ALAN BERLINER (ESTADOS UNIDOS)

Cineasta y videoartista. La obra de Berliner ha sido expuesta, proyectada y estudiada en distintos países del mundo. Uno de los rasgos de su producción documental es un fuerte acento personal, evidenciado en un estrecho vínculo autobiográfico con algunos de los temas documentados y en la presencia de Berliner como personaje de algunas de sus películas.

Sus filmes también se caracterizan por un refinado sentido del montaje, generoso en construcciones retóricas con el sonido y la imagen.

1. Entrevista realizada por un colectivo de profesores y estudiantes de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle en noviembre de 2011. Estuvieron en el diálogo Carlos Patiño, Diana Kuéllar, Alejandra Adarve y Rodrigo Ramos. La transcripción y la traducción del texto es de Denisse Martínez.

CARLOS PATIÑO: En primer lugar, cuéntanos sobre tu lugar de origen y tu formación académica.

ALAN BERLINER: Nací en Brooklyn, Nueva York, y cuando tenía cerca de un año y medio mi familia se mudó a Queens. Viví ahí casi hasta los 17 años. Fui a la universidad fuera del Estado de Nueva York, a la State University of New York at Binghamton, después fui durante dos años a la escuela de postgrados y obtuve un Masters Degree en Artes en la University of Oklahoma. En 1979 me mudé nuevamente a Nueva York, a Manhattan, donde he vivido desde entonces.

CP: ¿Cómo surge tu relación con las imágenes, con el cine?

AB: Siempre me he preguntado por mi relación con las imágenes, cómo comenzó. Creo que la semilla de esta fascinación viene de mi abuelo, quien toda su vida trabajó para una compañía japonesa. Esa compañía hacía negocios en todo el mundo y, por este motivo, mi abuelo recibía correos de todas partes. Cada domingo, cuando iba a visitarlo, él me daba un sobre de manila con otros sobres rotos en el interior. Luego, en mi casa, yo los ponía en agua, les quitaba los sellos de correo, los dejaba secar y así tenía, cada semana, un nuevo tesoro. Yo tenía amigos con colecciones de sellos, ellos las ponían en álbumes pero a mí eso no me importaba. Yo a veces las ponía según el país, el tema o el color. Esto se convirtió en mi tesoro secreto y desde eso, creo, aprendí a recordar las imágenes, cómo juntarlas. Es una cosa maravillosa. Pienso que lenta pero seguramente fui aprendiendo sobre imágenes a través de los años, coleccionándolas, guardándolas y amándolas. Puedo estar equivocado, pero me gusta esa conexión, es algo que sucedió sin que yo me diera cuenta.

CP: Cuéntanos sobre la primera película que hiciste.

AB: Es gracioso, fui a la universidad cuando tenía 16 años y tomé una clase de cine. Sabía que era algo especial. En el momento en que volvía a casa fui a una tienda y compré una cámara Súper 8. Todavía la tengo, aunque no funciona. Recuerdo que cuando volví a la universidad alguien me dejó en el camino, fui solo hacia un bosque y encontré lo que quedaba de una casa vieja. Tenía una ventana rota, vidrios en el suelo, espejos rotos. Esa fue la primera vez que hice imágenes. Todavía tengo el *footage*. De hecho, eso nunca lo usé en una película. Pero esas son las primeras imágenes que filmé. Luego hice una serie de filmes en Súper 8. Todavía los tengo, pero no los distribuyo. Uno de ellos se llama *StepPlaines*. Tiene que ver con la geometría y con escaleras desde diferentes perspectivas. Después hice una película sobre un paisaje porque estaba viviendo en el campo.

- CP:** ¿Qué tan importante es la memoria para ti? Recordar las cosas, las personas, los lugares, los espacios...
- AB:** Todo lo que hago es sobre la memoria. De hecho, estoy trabajando en un nuevo proyecto en el que la memoria es uno de los temas principales. La memoria es el pegamento de la vida. Cada uno de nosotros, a nuestra manera, la utilizamos para aprender y para crecer. La memoria es lo que nos permite movernos del pasado al presente, incluso imaginarnos un futuro. Si tú no tienes pasado, si no lo recuerdas, tampoco puedes tener un futuro. Estoy explorando esta idea, complicada pero de alguna manera sencilla. Ya que utilizo muchas imágenes y sonidos diferentes, necesito tener una memoria asociativa muy fuerte. Puesto que mi trabajo está basado en el descubrimiento y la exploración, necesito estar en capacidad de ver o escuchar algo y ser capaz de conectarlo con algo. Siempre estoy haciendo conexiones. Y eso es la memoria. Decir esto me recuerda a esto otro y lo puedo conectar con esto. Así tengo muchos pequeños detalles en mi cabeza, en mi memoria, que utilizo en mis películas. Digo esto hablando como un realizador. Pero tengo que decir también que estoy un poco preocupado por la memoria, porque a medida que uno se vuelve viejo ya no es lo que solía ser. Y mi abuelo, el papá de mi papá, perdió su cabeza, perdió su memoria. Mi padre hacia el final de su vida perdió su memoria. Entonces haz el cálculo. Estoy un poco preocupado, pero esa es parte de la motivación para hacer este nuevo proyecto. Una película sobre la memoria mientras yo tengo memoria.
- CP:** Sobre el mismo tema, ¿qué tan importante es para ti trabajar con memorias, fotografías de otras personas? ¿Qué valor le das a ir a mercados de pulgas o a otro tipo de mercados para obtener ese material? ¿Qué conexión puedes establecer con las memorias de otras personas?
- AB:** He estado coleccionando fotografías y películas caseras de otras personas por 30 años. Estoy conectado a imágenes y sonidos perdidos. De hecho, los llamamos huérfanos. En alguna de mis películas digo que pienso en mi estudio como un orfanato de imágenes y sonidos perdidos. Eso es algo que ha sido una parte importante de lo que hago. Yo tengo relación, a través de sus imágenes, con las personas que son completamente anónimas para mí, que murieron hace mucho tiempo pero que igual son mis amigos de esta manera. Puede que yo sea la única persona que ve sus imágenes en fotografías o en películas, tengo diarios, álbumes de fotos familiares. Cuando estaba trabajando en *Family Album* (1986) solía ir a mercados de pulgas, a ventas de garaje, a donde pudiera ir. Para el sonido iba y compraba cualquier cinta de casete, cinta magnética, cualquier cosa de sonido. Costaban 5, 10, 25 centavos. Nada. Las personas que me la vendían pensaban que yo quería usarla en la contestadora de mi teléfono porque era muy tacaño para comprar una cinta nueva. Pero no, lo quería porque ellos habían olvidado hacía tiempo lo que había en esa cinta, bien fuera algún familiar cantando, los niños jugando o algo que esa familia había hecho hacía un tiempo y que ya habían

olvidado. La cinta estaba en el armario, en la repisa, en el piso, en cualquier parte y ellos querían sacarla de la casa y tal vez conseguir algunos centavos con ella. Para mí, en cambio, cada vez que compraba una estaba ansioso por llegar a la casa porque era un tesoro. La incorporación de las cintas, de los sonidos y, en general, el material de otros ha sido parte importante de mi trabajo. Incluso he sido invitado para trabajar en instalaciones a partir de imágenes encontradas. “Aquí tenemos un cuarto o dos cuartos con 5000 imágenes, ve y pasa la semana o el mes y haz lo que quieras con eso”, me dicen. Ese es el tipo de proyecto que me encanta.

CP: Cuéntanos sobre la relación de la imagen con el sonido y sobre el valor del sonido en tu trabajo.

AB: La relación entre la imagen y el sonido ha sido uno de los elementos fundamentales de mi estética. Nadie me enseñó esto, pero la imagen y el sonido son iguales. El sonido no es menos que la imagen, es lo mismo. Las imágenes pueden sugerir sonidos, los sonidos pueden sugerir imágenes. Trabajan juntos. Puedo imaginar una estrategia de sonido que pueda determinar una parte de mi filme tan fácilmente como puedo pensar en una estrategia de imágenes. Puedo pensar en una metáfora de sonido que me va a permitir realizar declaraciones o generar unas visiones más profundas de algo, de la misma manera que lo puedo hacer con las imágenes. Cada película requiere de sus propias soluciones. El sonido y la imagen presentan constantemente una serie de interrogantes y cuando los resuelvo el sonido siempre es un elemento predominante. No es algo que pienso al final. El sonido o una pieza musical me pueden inspirar y me puedo aferrar a eso cuando no sé nada más sobre la película, sólo esa única cosa. Un sonido, o un sonido que tenga una presencia metafórica en el trabajo puede ser suficiente mientras pienso en las imágenes. Eso no me da miedo. He hecho películas sobre la relación entre el sonido y la imagen. De alguna manera, esos filmes son experimentos en el laboratorio de imágenes y sonido.

CP: ¿Qué valor le das al uso de la primera persona en tus películas, ya que apareces hablando de ti mismo?

AB: En esta forma de realización documental una de las palabras más importantes es acceso. Alguien tuvo acceso a una persona, a un lugar, a información o a información privilegiada, pero cada filme que has visto está basado en la idea de que alguien pudo ingresar a cierto asunto de alguna manera. Esta persona acordó hablar conmigo, otras me permitieron seguirlos en su proceso, una organización me permitió explicar lo que allí hacen. Es un privilegio. Podríamos ver cualquier película y hablar sobre cuál es el acceso que se tiene ahí. A mí me gusta usar la analogía del filme que hice, *Wide awake* (2006). Si yo hubiera querido hacer una película sobre el sueño habría podido poner un anuncio en el periódico: “Realizador quiere hacer una película sobre el sueño. Si usted no duerme, llame.

Tal vez pueda estar en la película.” Y quién sabe, tal vez 20, 100 o 200 personas podrían haber llamado o escribirme al correo. Luego yo les diría encontrémonos en este lugar, voy a verme con cada uno de ustedes y de ahí elegiré a tres o a dos para seguir en el rodaje. O si quiero hacer una película sobre insomnio podría haber contactado a un doctor y decirle: me daría acceso a su lista de pacientes, tal vez me pueda presentar algunos de ellos, tal vez los pueda seguir en la terapia que hacen con usted. Todas esas cosas son perfectamente apropiadas, razonables. Aunque convencionales, son formas de acercarse al tema. Un tema que, en este caso, como yo sufro de insomnio me siento con el conocimiento suficiente para hacer un filme sobre él. Acceso.

Pero tengo otro tipo de acceso del que debería darme cuenta: a alguien que ha sufrido de insomnio durante toda su vida, que está dispuesto a trabajar conmigo sin importarle cuánto tiempo requiera y que, como su esposa no se siente incómoda, me dejará entrar en su habitación con una cámara. Él está dispuesto a burlarse de sí mismo, a permitirme el acceso a sus sueños. Es un realizador, eso me pareció interesante, y su esposa está a punto de tener un bebé, ¿entienden la idea? Yo tenía acceso a esta persona, de hecho me iba a dejar entrar en su cabeza. Y pensé: ¿por qué ir allá cuando hay tanto acceso aquí?

Sí, me permito hacer chistes sobre mí, mostrar las fallas de mi personalidad o de mi naturaleza. Pero al revelar algo sobre mí eso qué tipo de acceso me permite tener con un tema, con un material. ¿Qué tipo de libertad me permite como un contador de historias? ¿Hacer algo verdaderamente auténtico y diferente que cualquier otro tipo de acceso me pueda permitir o prohibir? En el caso de *Wide awake* fue una decisión fácil, elegir hacer una película no desde afuera sino desde adentro. Como yo soy la persona que está dando el acceso también soy quien le puede dar forma. No hay límites para la forma en la que puedo contar la historia. Es mi historia, mi acceso. Entonces, cualquier intuición que tenga, asociaciones que haga, cualquier conexión que quiera explorar, cualquier imagen en la que quiera escarbar, cualquier collage que quiera hacer, sólo estoy limitado por mi imaginación. Tal vez eso sea todo. A mí me gusta esa libertad, me gusta esa presión. Quiero apropiarme de cada tema y hacerlo de una forma en la que los espectadores se sientan cercanos.

CP: Hablemos sobre *Nobody's Business* (1996). ¿Te sentías lo suficientemente mayor para retar a tu padre? ¿Hubieras podido hacer esa película cuando eras un adolescente o consideras que debías hacerla cuando fueras mayor?

AB: Creo que fue, como decimos en inglés, el lugar correcto a la hora correcta. Fue en el momento adecuado, en la edad correcta en el momento apropiado. Las relaciones que uno tiene con sus padres son complicadas, son amor y odio. Hubo capas diferentes de motivación para la película. Yo estaba enojado con mi papá por ser un hombre tan triste. Lo amaba porque era mi papá, pero quería cambiarlo, despertarlo. Pero para estas cosas, entre muchas otras, se necesita ser lo suficientemente sabio, mayor y con experiencia para saber que al fin y al cabo es sobre el amor. Es un amor tan profundo que puede contener toda esta rabia, toda la necesidad de cambio y todas estas dimensiones emocionales y psicológicas conflictivas. No estoy intentando golpearlo, ni protegerlo, ni decir que era un hombre extraordinario. Estoy tratando de celebrar su ordinariéz...

Para hacer eso se necesita tener cierta edad y atraparlo a él en un momento apropiado, cuando todavía le funcionaba la mente, cuando el amor del uno hacia el otro era tal que aunque él tenía sus dudas sobre su participación en el filme aún me amaba lo suficiente como para nunca cuestionar mi motivación, lo que estaba haciendo, ni para dejarlo tirado, aunque lo hubiera querido en un par de ocasiones porque yo estaba más serio de lo que jamás había estado. Realmente explorar las ironías de una vida cuando la persona todavía está viva es algo muy delicado. Hay ciertas cosas que dice mi papá que son graciosas, y lo son porque son profundamente tristes. La gente se ríe con la película, pero también se ríe de él. Pero soy lo suficientemente fuerte para decir por ahora está bien, porque al final van a ver una imagen más grande de este hombre, van a entender que hay fuerza en su tristeza, integridad en su resistencia y que esta es una relación complicada. No se preocupen, él sigue siendo mi padre y yo lo amo y lo sostengo así, en mis brazos, aunque la luz brille en su cara. Creo que una de mil personas que han visto la película me dicen que fui muy duro con él, pero la mayoría de gente dice está bien, es un poco tenso, pero está bien. Cada cierto tiempo también alguien me dice debiste dejarlo solo, no fue agradable lo que hiciste.

ALEJANDRA ADARVE: ¿Tu personalidad y tu carácter los trabajas en el cuarto de edición?

AB: Cuando pienso en cómo funciono en el cuarto de edición pienso también en muchas palabras que comienzan con pe: paciencia, yo soy una persona paciente, soy hiper pero también muy paciente. Sé que tomaré tiempo hacer algo bien y estoy de acuerdo con eso. Proceso, otra palabra que comienza con pe. Soy alguien orientando al proceso, parte de ser paciente es comprender que toma tiempo, que hay que dejarlo fluir, dejarlo crecer, cambiar. Pasión. Le pongo mucha pasión a lo que hago y es el motor, eso es lo que activa la paciencia y el proceso. Puede que sea redundante, pero otra palabra con pe que se me ocurre es la persistencia. Soy alguien que puede llegar cada día, encender los equipos y estar listo para salir. No me importa dónde estoy, si me está yendo bien o no. Nunca he necesitado tomar vacaciones para hacer lo que hago, estoy determinado a seguir. De cualquier forma, esas son algunas palabras que me vienen a la cabeza: paciencia, proceso, pasión y persistencia. Ojalá pudiera pensar en otra rápido para tener la mano completa...

AA: Dijiste proceso, ¿cómo comienza ese proceso desde el día uno? Porque parece mágico en la pantalla, aunque no lo sea.

AB: ¡Cómo que no lo es! Estoy bromeando, estoy bromeando. No, todo es sudor y lágrimas, trabajo duro. Me queda muy difícil encontrar temas sobre los cuales basar mis películas, no es fácil. Una vez termino una película nunca sé de qué va a tratarse la próxima. Tengo que terminar de procesar el filme que acabé, tengo que borrar el disco duro de todos los hechos, imágenes, sonidos e ideas. No soy el tipo de realizador que puede sentarse aquí y decirlo. Desearía serlo, pero no lo soy. No me da pena admitirlo. Muchos realizadores pueden sentarse y decir sí, en este momento estoy muy ocupado, estoy escribiendo esta película, estoy filmando esta otra, editando esta y estoy en la postproducción de esto. Es como si tuvieran un horno con cinco pasteles adentro.

No puedo hacer eso. Yo tengo una película al tiempo, algunas veces estoy trabajando en una película y en una instalación al mismo tiempo pero no disfruto haciéndolo porque cuando trabajo en algo me gusta estar comprometido completamente. Entonces es ahí donde comienza el proceso, cuando reconozco que una película en la que estoy trabajando se siente como que va a ser la próxima. Tengo muchas ideas. Luego, si es una buena idea pero no la siento como propia, o es una buena idea pero no es algo de lo que me pueda apropiarse o es una buena idea y pienso que alguien más debería hacerla... tiene que ser algo, y de esto he hablado y lo pienso cuando hago los filmes, tiene que ser algo que

necesito hacer. Tiene que estar en el nivel de una necesidad y luego tiene que ser algo por lo que yo esté fascinado. Y cuando digo fascinado es porque voy a estar trabajando en eso por uno, dos, tres o más años. Más vale que esté fascinado con el tema porque voy a estar viviendo con él durante un largo tiempo, va a ser algo sobre lo que quiera leer, pensar y explorar, pasar noches sin dormir ponderándolo.

Entonces, entre necesidad y fascinación tiene que haber un balance. Algunas veces es fácil y tiene sentido, a veces sucede lentamente y no tiene sentido. Cuando siento que la necesidad y la fascinación se compenetrán, es ahí cuando digo, esta es mi próxima película. Luego es sumergirse en lo desconocido, porque comienzo un proceso y no sé qué sigue. Cada filme es diferente, cada cual tiene sus propias metáforas, sus propias historias, su propia historia. Así que comienzo a nadar en las aguas turbias.

AA: ¿Cómo clasificarías tu trabajo? ¿En realidad, te interesan las categorías?

AB: No significan nada para mí, nada. Simplemente hago mi próxima película, seguida por la próxima, fascinado con el lenguaje del cine, como se me ocurra, como me lo diga el mismo filme. Nunca me he llamado siquiera realizador de documentales, puedo hablar sobre eso pero no es la forma en la que yo me identifico.

AA: ¿Y cómo te identificas entonces?

AB: No lo hago, soy un realizador. De hecho, cuando comencé a mostrar mis películas en los festivales simplemente puse película realizada por Alan Berliner, porque eso es lo que eran. Y luego cuando vas a festivales y te preguntan quién es el director, yo ponía mi nombre, y quién es el productor, mi nombre, y quién es...y así. ¿Quieren que escriba mi nombre diez veces? Lo escribo diez veces, pero yo no pienso así. Es mi película y ya. Ahora tengo personas que me ayudan filmando algunas cosas. Pero aun así lo sigo manteniendo muy simple porque no estoy en el negocio, no pienso en lo que hago como un negocio. Eso es una distinción amplia entre lo que yo hago y lo que hacen otros realizadores.

Para mí el trabajo es jugar y jugar es el trabajo. Es lo mismo. Cuando voy a mi estudio me quedo ahí... no digo para divertirme, pero si me divierto no me sorprende. Estoy ahí para jugar dentro de este pequeño universo, me dejo llevar y hago cosas. Entonces, ¿cómo me describo?... me han llamado de muchas formas, puesto en muchas categorías, pero todo eso me resbala porque no es como me identifico a mí mismo. No quiero usar la palabra con a, la palabra con a-r-t, porque considero que las personas ni siquiera deberían usarla, que la gente la use en los obituarios dentro de 100 años, porque cuando estás viviendo es simplemente una forma de caminar y viajar por el mundo. Eso es todo lo que debería ser, nadie debería decirla.

Recuerdo que estaba enseñando en una secundaria, en Minneapolis, Minnesota. Era una escuela de arte, les hablaba a 200 estudiantes, eran los chicos más *cool* que uno se podría imaginar. Tenían el pelo de colores diferentes, tatuajes, piercings, ropa *cool*. Eran todos de secundaria, venían de diferentes partes del estado, y yo decía wow, esos son los artistas de esta generación en Minnesota. Y uno hablaba con ellos y cada uno decía que era un artista. Yo les decía que primero que todo nunca deberían utilizar esa palabra porque todos tienen 15 años y se supone que no deberían saber qué es lo que son. Está bien, les decía, ustedes piensan que son avanzados pero está bien, el arte es tratar de descubrir y cuestionar el mundo, pero no sólo cuando tienen 15 años, también a los 25, los 35, los 45, los 55. Imagínense, tener 15 años por el resto de sus vidas en ese nivel de identidad. La razón por la que quería contar esta historia es porque yo les dije está bien, todos son artistas. Ahora, les garantizo que en 10 años la mitad de ustedes va a decir yo solía ser un artista, pero ahora soy corredor de bolsa. ¿Me entienden? A eso es a lo que yo me refiero.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

Marta Hincapié
**El documental es una manera de relacionarse
con el mundo¹**

MARTA HINCAPIÉ (COLOMBIA)

Documentalista y docente. Comunicadora social de la Universidad de Antioquia y documentalista del Centro de Estudios Cinematográficos de Cataluña CECC. Ha desarrollado su carrera en Barcelona y Colombia. Actualmente es profesora de la Universidad de Antioquia. Autora de una obra con un marcado acento personal, como se aprecia en trabajos como *Cartas desde la niebla* (2006) y *Los demonios sueltos* (2010).

¹ Entrevista realizada por Manuel Silva en diciembre de 2012

MANUEL SILVA: Marta, detengámonos en tus inicios en la realización documental y en el trabajo audiovisual en el que luego das un viraje. Además, tú has tenido una doble formación: primero como abogada y luego como comunicadora social en la Universidad de Antioquia. ¿Cómo te miras retrospectivamente?

MARTA HINCAPIÉ: Derecho fue una carrera que hice por terca, realmente no me gustaba. Luego de una crisis pasé a la Universidad de Antioquia a estudiar Comunicación Social, donde la formación desde el lenguaje audiovisual era muy limitada. No veíamos documental. Teníamos una materia de cine, pero el documental era estrictamente el lenguaje periodístico. Eran los documentales que veíamos en la televisión, basados en entrevistas, en una línea de tiempo donde la imagen se dedicaba a ilustrar lo que decían los personajes. Poco nos importaba la imagen, la toma, la secuencia por sí misma. O el lenguaje cinematográfico, los silencios, la construcción del universo sonoro, que la imagen y las secuencias hablaran por sí solas. La palabra era fundamental, en la entrevista la persona lo decía todo. Y si ella no lo decía lo decía una voz *over*. Esto era el documental en su mayoría, porque tampoco es que todo fuera así. Había entonces cosas importantes, aunque muy puntuales. Teníamos el referente de Víctor Gaviria como director de cine de ficción y de documental. Hemos estado fuertemente influenciados por él. Como es una figura tan importante y tan lúcida influenció en Medellín nuestro quehacer como documentalistas. Pero, claro, esa es una formación distinta, más precaria, con pocos referentes. Teníamos el Centro Colombo Americano, que era extraordinario. Ya no lo es tanto. Teníamos la posibilidad de ver muy buen cine con el director del Centro, Paul Bardwell, pero teníamos pocos referentes del documental.

Por eso, cuando yo termino la carrera y me voy a estudiar cine a Barcelona se me abre un panorama inmenso. Empiezo a ver cine de verdad. Allí llegan los mejores documentales. Iba a la Fnac y podía comprar unos documentales jamás pensados. Eso empieza a cambiar tu panorama, a meterte en el mundo del lenguaje cinematográfico. Y conoces colegas metidos seriamente en el asunto. Aquí había una cosa más empírica, eran más las ganas de hacer y con unos buenos referentes. De esa distancia me di cuenta cuando me fui.

MS: Tú estás en Barcelona 10 años aproximadamente. Hay una apertura en términos de las posibilidades que encuentras en el lenguaje y, presumo, también en la tecnología. Pero igualmente hay una implicación en el cambio de escenario y es la relación con los temas. ¿Cómo empiezas a canalizar esos hallazgos con estar fuera del lugar donde creciste y donde, en principio, están los puntos de interés que pueden conectarte con aquello de lo que quieres hablar? Allí hay una realidad nueva, ¿cómo te vas relacionando con ella, teniendo en cuenta tu condición de extranjera?

MH: Como el documental es una manera de relacionarse con el mundo, una mirada subjetiva y personal, en el entorno donde uno está esa mirada está presente. Uno está presente como colombiano, como inmigrante, como una persona deseosa de transmitir esa mirada frente a lo que lo está rodeando. Son 10 años claves también porque hay una transformación en el video. Veníamos del Betacam, sí, pero cómo se han transformado esas pequeñas cámaras, el digital, la manera fácil de montar. Todo eso hace que los realizadores empiecen a experimentar y a hacer cosas con mucha más facilidad, a no depender de una parafernalia tan costosa y difícil de acceder. Hacer documental, cine o lo que fuera era completamente elitista. Si tú no estabas metido en el medio, si no tenías una productora que te avalara o si no tenías plata para comprarte unos equipos buenos, no era fácil. Eso se ha ido transformando. Si algo se ha democratizado en el mundo, si algo se ha globalizado ha sido la información y la comunicación. Entonces, acceder a una cámara y filmar lo que está a tu alrededor, pintar o escribir con imágenes tu mirada era mucho más fácil que hace 20 años.

Eso me pasó en Barcelona cuando hice *Cartas desde la niebla* (2006). Lo hice con una cámara, sin la parafernalia de equipos y sobre la inmigración porque era un asunto que me interesaba como inmigrante, por el lugar donde lo hice, Vic, una ciudad a una hora de Barcelona donde yo daba clases en la Universidad de Vic. Ahí había más de 87 nacionalidades distintas. Lo curioso de estos documentales, la mayoría de Barcelona, es que nacen no como documentales sino con trabajos con artistas. Yo empiezo a hacer el video de algunos espectáculos de ellos, con óperas, compañías de danza, de teatro o de música. Y después les doy la vuelta para que puedan convertirse en piezas documentales. Piezas que posiblemente se pudieran pasar por canales públicos. *Cartas desde la niebla* nace así. Yo trabajo con un coreógrafo que quiere hacer un macro-espectáculo en la plaza de Vic, que se llama *La mirada del otro*. Era algo sobre migración, tenía que ver con danza, teatro, música y con imágenes proyectadas en gran formato al tamaño de los edificios de la plaza.

MS: ¿Y cuál era tu rol?

MH: Mi oficio era definir qué imágenes iban a ser proyectadas. Y como se iba a hablar del otro y de la inmigración, le sugerí al director del espectáculo hacer unas video-cartas con personas que le hablaran a sus seres queridos. Entonces, son rostros de todas partes del mundo, con sus idiomas maternos. Y en esas cartas, que podían ser unas más largas que otras, esas personas se expresaban. Yo quería capturar todo lo que siente alguien que está fuera de su país. Es decir, la sensación de lejanía, de ausencia, la xenofobia si existía, las dificultades económicas, el choque de culturas, el choque con el idioma. Todo eso, pero desde un lugar emotivo, donde esa persona pudiera decírmelo. En principio esas imágenes parecían desperdigadas. Como estaban puestas en un escenario monumental, en un único lugar, me parecía que se desperdiciaban, que había un trabajo de muchos meses que merecía la pena recogerlo, estudiarlo, hilarlo un poco y urdir esas voces para que juntas dieran la sensación o emoción del que se va. Entonces escogí dos símbolos —y ahí viene un poco la noción de la video-instalación—, un matadero de cerdos y la niebla, que es el símbolo de Vic. Ahí empieza mi vida sincrética en el documental. Es un poco lo que hace la video creación, con unas imágenes instaladas, concretas, sin necesidad de una lectura lineal, de una narración lineal de una historia que nos estén contando. Que haya un impacto lo suficientemente potente y simbólico de unas imágenes o de unas voces que recogen sincréticamente lo que tú quieres decir.

Ahí empiezo a juntar dos cosas, el trabajo con estos artistas, que es muy visual, muy sincrético, con el documental de creación. En ese momento eso se me afianza porque tengo que hacer un doble ejercicio. Cuando trabajo con ellos, interpretar lo que ellos quieren decir con ese cuadro. Porque sigue siendo un cuadro, una escenografía, un lienzo vacío, donde hay que manejar qué se muestra y qué no, qué está dentro y qué está fuera del cuadro, qué cosas van a interactuar, o con música, con una puesta en escena, con unos personajes que están dentro del escenario. Entonces se amplía la noción de cuadro. Ya no es el visor, el cuadro estrictamente cinematográfico. Se amplía al fuera de cuadro, a la idea sincrética de la imagen y el símbolo por sí mismos. Eso empieza a cambiar totalmente la manera de mirar y de narrar.

- MS:** Has mencionado varios elementos. Uno, el encuentro con una circulación de información amplia, la posibilidad de ver otros referentes. Otro, el elemento tecnológico. Uno más, el encuentro con quienes están escribiendo en otros lenguajes. El cuarto que señalaría es el lugar de proyección de ese material. En ese orden de ideas, quiero preguntarte: ¿tomaste conciencia en ese momento de lo que se te estaba planteando?
- MH:** Me fui dando cuenta que el mundo estaba cambiando de una manera vertiginosa, y eso me fascina. No estoy atada a que todo tiempo pasado fue mejor. El mundo cambia y nosotros con él. Si trabajamos en la universidad y con gente joven nos damos cuenta de eso. No nos podemos quedar anquilosados. Pero no se puede perder el rigor, ni lo que se dice con esa imagen. Cambian las maneras, eso es muy interesante. Como lo que ocurrió con Gran Angular, el programa donde yo era colaboradora habitual, que de Gran Angular de la 2 de Televisión Pública pasó a llamarse Granangular.cat. El programa tenía un espacio semanal y era emitido por televisión. ¿Qué sucede? Que Marisol Soto, la directora, inteligentemente dio un paso. El programa iba a ser emitido por la web, es decir, cualquier persona de cualquier parte del mundo podía verlo. Además, podías interactuar con el autor, tener chat con él, la gente podía colgar fotografías, el autor podía agregar otras cosas como libros, revistas, conferencias, conversaciones, links sobre el tema. Entonces uno se va dando cuenta que esa cajita mágica de la televisión ya no importa tanto y se convierte en un inicio de documental interactivo. La persona que está en la web entra, ve el programa cuando quiere, para o sigue cuando quiere y además interactúa con el autor, amplía el concepto y el tema, está enlazado con otros lugares y otras redes relacionadas. Es decir, se nos abren distintas ventanas. Es una fragmentación de esa única ventana a otras, donde tú además interactúas con ellas. El documental se diluye. Ha evolucionado. Hay cosas muy interesantes de documental interactivo, casi que tú entras y armas tu propio documental. Incluso, lo empiezas y lo terminas cuando quieres.
- MS:** Si te pido que me digas cómo entiendes el documental hoy, comparado con el modo como lo entendías hace veinte o más años, ¿qué puede ser para ti hoy el documental?, ¿cómo lo definirías? ¿Qué es hacer documental hoy?
- MH:** Es una mirada.
- MS:** Qué diferencia habría entre esa mirada y la mirada de hace varias décadas.
- MH:** En la época que me tocó en la universidad esa mirada estaba desdibujada. Estaba más ligada al lenguaje periodístico, a la noción de objetividad, que ya no es problema para el documental. El documental es una mirada, es subjetivo. Y también estaba ligada al tema social, a una necesidad reivindicativa.

Pero el solo hecho de tener una mirada frente al mundo es una mirada social. Todo documental de creación es social porque es una mirada frente al mundo. Por eso, muchas veces o casi nunca encajamos con las cosas que hacemos en las muestras y en los festivales orientados a pensar que el documental es denuncia.

MS: Me surgen dos inquietudes. Una, es cierto lo de la democratización y la posibilidad de que hoy casi que cualquier persona puede ser autora o puede hacer sus trabajos en cualquier formato. Pero, por otro lado, está la relación entre el documental, la producción cultural en general, con un entorno social, y la dimensión política que esto tiene. Independiente del tema, no creo que la dimensión política de un trabajo la da el que sea o no de denuncia. Creo que relacionando los dos puntos se plantea una inquietud, la proliferación de productos, la proliferación de miradas, para utilizar tu expresión, en relación con la proporcionalidad de receptores y, diríamos, de esfera pública que se está proyectando. Es decir, hay una cantidad de producción a veces muy individual, muy particular, que yo me pregunto en algunos momentos: ¿estos trabajos qué están diciendo de interés para la sociedad? ¿Solamente están permitiendo una suerte de catarsis, una suerte de libertad de expresión en un sentido simple del término?

MH: Me parece extraordinaria la posibilidad de esa democratización. Pero todo tiene su reverso ¿no? Hay mucha basura y hay cosas muy buenas. Porque hay muchas, cantidad de cosas. Pero también está el canal. Ya no son los canales oficiales que están haciendo un censo de las cadenas, de los formatos, de los horarios. Toda esa cosa antidemocrática, que sesga tanto. Tú puedes montar tu película en la red, en tu blog, en Vimeo y en otras plataformas. Es la posibilidad que tenemos de llegar a muchas personas, de canalizar y de dirigir a quién le debe llegar el trabajo, de relacionarse con otras redes y con circuitos en los que a uno le interesa que esté el documental. Eso ha cambiado la libertad, la posibilidad de expresión y de ser visto. Es un elemento absolutamente subversivo.

MS: Tú también tienes el rol de docente. Esto que estás señalando cómo ha cambiado los procesos de formación de documentalistas.

MH: Esto ha sido vital. Yo trabajo en una universidad pública, con estudiantes en su mayoría de muy pocos recursos. Y es increíble la manera como estos muchachos se ingenian la forma de filmar. Con lo que tienen, con pequeñas cámaras digitales de fotografía o incluso con celulares. Han hecho cosas fantásticas con pocos recursos. Hace unos cinco años vine a hacer un taller a la universidad, precisamente para decir a los estudiantes que participaran en una convocatoria colectiva que hacían en Granangular.cat. Desde el programa ponían en la red un tema único y decían a los realizadores que colgaran un video de máximo cuatro minutos relacionado con una palabra. Yo les propuse a estos estudiantes que lo hicieran. Estudiantes de tercer semestre que nunca habían hecho nada, que estaban un poco atemorizados con el fantasma de la televisión española, con que

ellos no tenían medios para hacerlo. Lo hicieron con lo que tenían y, para sorpresa de todos, se elegían ocho realizadores para hacer una pieza de 24 minutos y cuatro muchachos de ese taller fueron seleccionados. El tema era el fútbol, en el sentido más extenso de la palabra, e hicieron unas cosas preciosas. Baja calidad, todo lo que tú quieras, con algunos problemas técnicos, pero cosas muy bonitas que ellos valoraron, aceptaron y escogieron. Esa es una muestra de ese abismo que hay entre la técnica y lo que tú puedes llegar a hacer. Y cada vez ese abismo se va estrechando.

MS: Marta, hablábamos de lo que fue tu encuentro con otros lenguajes creativos. Has hecho mención de la experiencia en Vic, pero también tuviste la posibilidad de desarrollar o acompañar proyectos con otros artistas, con otros lenguajes. Quiero que redundemos un poco en lo que a ti, en términos de posibilidades de escritura, de factura, te permitió el encuentro con otras formas de representación artística para concebir la escritura documental de una manera diferente.

MH: Para mí fue un oxígeno, un golpe de aire fresco para el documental. Que no es nuevo ni nos lo estamos inventando. Desde la década de los años 20 una serie de documentalistas de creación y de arte lo hicieron bellamente. Le dieron un aire fresco y una mirada más suelta al documental. En mi caso, fue haber tenido la experiencia de relacionarme con otros artistas que trabajan en otros términos, de interactuar en vez de con un director de fotografía o un sonidista con un escenógrafo, un director de orquesta o un director de teatro. Por eso, me parece que las facultades de comunicación, sobre todo las facultades de comunicación audiovisual, tendrían que tener un lenguaje más cercano a las facultades de arte que a las de comunicación misma. Es ahí donde está un poco esa posibilidad creativa, que tanto miedo le da a las facultades de comunicación ligadas al lenguaje periodístico, para que estos nuevos creadores tengan más seguridad en su propia creación, en su mirada. Que sean más autores.

MS: Con todo y lo que han potenciado internet y otros desarrollos tecnológicos, seguimos dentro de marcos institucionales. Tú has hablado de presentar en una sala de exposiciones, en una galería, has hablado de las facultades de comunicación. Eso implica la pregunta sobre cómo ha sido la receptividad en esos marcos institucionales, que en mi opinión tienden a ser conservadores, de propuestas que rompen un modelo o una manera institucional de entender las prácticas audiovisuales.

MH: Yo diría que hay dos corrientes. Una corriente más conservadora y otra más abierta. En la medida en que la investigación del documental, que es muy importante, esté tan ligada a las monografías que les piden hacer a los estudiantes y que ellos intenten llevar completamente ese lenguaje monográfico a otro, ahí hay un quiebre. Es la discusión que estamos teniendo ahora en las facultades de comunicación audiovisual. ¿Cómo investigar para el documental, cómo separar

los dos lenguajes o cómo convertir al lenguaje cinematográfico esa investigación? Hay una corriente más ligada a ese lenguaje, a la narración tradicional y clásica que hemos conocido, y que a veces, no siempre, está más emparentada con el lenguaje periodístico. Y hay otra corriente, en la que yo me defiendo un poco e impulso hacia ella a los estudiantes: que sean más autores, que aprendan a darle un giro a esa investigación para que narren desde el lenguaje cinematográfico y se desliguen de esa forma conservadora de la realización. Pero esto es complejo. No es fácil desligarse, explicarlo ni hacerlo. Cuando los alumnos se atreven a hacerlo, y sobre todo cuando ha dado frutos, buena respuesta en el público, en los festivales o algunos premios, hay reconocimiento. Y se dice: “Sí, bueno, esto parece que está bien”, porque cuando los estudiantes intentan justificar y defender estas propuestas de autor, a veces se encuentran con paredes que les cortan un poco las alas. Porque hay un temor a esa mirada del documental de creación que va por otro lado.

MS: Siguiendo con lo institucional, los canales de distribución se han ampliado pero siguen existiendo la televisión y la televisión pública como canales de distribución, el Estado como instancia de subvención. ¿Cómo ves las proyecciones del mercado en Colombia y, aún más, si lo comparas con la mejor experiencia que tuviste en Barcelona?

MH: Tengo una lectura muy pesimista de las televisiones. Todas me parecen malas, incluso la de España. Aunque no veo mucha, de la que he visto del país me parece que Señal Colombia tiene cosas interesantes. Hay espacios donde estas piezas tienen un lugar. Pero sólo está eso. Habría que mirar seriamente el espacio televisivo nuestro, donde reinan las televisiones comerciales, el rating y la estupidez en la mayoría de los casos. Pero bueno, la televisión pública y la educativa tienen otra función. Creo que Canal Capital está dando la pelea en algunos aspectos y en algunos programas. No conozco todo lo que se está haciendo, pero sí tengo que defender cosas de Señal Colombia. Por ejemplo, los documentales de los retratos. Haber tenido la posibilidad de pasarlos por ahí fue una sorpresa, una alegría. No son piezas comerciales, son difíciles de ver. Que tengan ese espacio me parece importante.

MS: De lo que has podido ver en los últimos años en Colombia, ¿encuentras renovación en términos de prácticas, de lenguajes? Estás en Medellín pero seguramente has tenido intercambios, hay muestras en otros lugares. ¿Te atreverías a formular una mirada de lo que está pasando con el documental en el país?

MH: El laboratorio más importante en Colombia es la Muestra Internacional de Documental. No sé si la gente se ha dado cuenta de lo importante que es como ventana para los documentalistas, los nuevos creadores y los que no son creadores pero quieren conocer el documental, para ver lo que se está haciendo fuera del país y dentro del país. La curaduría es juiciosa, tiene criterio, le está apostando al documental de autor, de creación. El trabajo que se está haciendo en cabeza

de Ricardo Restrepo es invaluable. Vamos por la XIV² Muestra y se nota la transformación, cómo ha incentivado el documental de creación y de autor. Además, como es itinerante ha dado un panorama importante del cine. Y cuando hablo de cine hablo de documental en Colombia.

- MS:** Parte de tu obra ha sido encuadrada en festivales, en muestras femeninas, feministas. ¿Qué singularidad habría en un cine documental al que se le atribuyan esas características?
- MH:** Me han hecho esa pregunta en varias ocasiones. Yo te dije que un documental es una mirada. Y quien hace la mirada es hombre o mujer, colombiano, negro, blanco, de 50 o de 20 años. Uno mira al mundo con lo que es: soy una mujer, soy colombiana, vivo en Medellín y en tanto todas esas circunstancias históricas y geográficas las llevo incorporadas eso hace que mi mirada sea. No creo que haya una mirada femenina o una mirada masculina, un cine de negros, un cine de indios. No me parece que eso sea una condición. Eso le restaría, sesgaría esa mirada. Una de las condiciones importantes en la mirada de la creación y del autor, es que es el único espacio de libertad que tiene un ser humano que quiere crear. Y ese espacio tiene que ser infinito. Ahí no puedo ser políticamente correcta, ni darle gusto a la mirada conservadora de la familia o a la voz institucional reinante en ese momento porque sería otra cosa. O por el hecho de ser mujer considerar que tengo una mirada más sensible y distinta.
- MS:** Y esta posición cómo ha sido recibida en espacios institucionales, en marcos sociales que dicen “esto es un cine femenino, feminista, o una muestra de la mirada femenina”.
- MH:** Eso es a posteriori. Tú tienes una mirada y tú creas una pieza, independientemente de si después es utilizada por las instituciones para educar, pensar, profundizar, debatir, hablar sobre la discriminación de la mujer, sobre la mirada de las mujeres. Me parece muy bien, estoy de acuerdo. Y si me invitan a una muestra de esas agradezco estar ahí y hablar sobre eso, pero no desde la mirada como creadora.
- MS:** ¿En un marco de esos tu posición ha generado alguna polémica?
- MH:** Algunas veces sí. En algunas de estas muestras o invitaciones hay feministas muy radicales y quieren que uno esté enmarcado ahí. Yo respeto muchísimo a las feministas y a estos movimientos porque están haciendo un trabajo importante. Siempre he reconocido que estoy en este lugar gracias a que todas estas mujeres han hecho un trabajo duro y difícil. Pero también siento mi posición. Y no es una posición antifeminista, sino una posición de la libertad profunda de una mirada

2. Referencia a la XIV Muestra, realizada en la ciudad de Bogotá en noviembre de 2012.

creadora. Una libertad frente al mundo, una mirada que no quiero que esté sesgada por nada. El ser, el individuo como tal, es dueño de una historia, de un recorrido, de un pasado, de un entorno, de una geografía, de una familia. Hace parte de una cultura. Nosotros formamos parte de una serie de cosas que hacen que tengamos una mirada.

- MS:** Tu postura, que la comparto, me parece que va un poco a contracorriente de ciertas tendencias emanadas de una manera de entender los estudios culturales o enfoques afines, que han establecido una suerte de corrección política y una fragmentación, generan otras parcelas en el mundo. Lo que alguien como Harold Bloom en la literatura ha terminado por señalar, muy provocadoramente, como *la escuela del resentimiento*. No sé si estés de acuerdo con una idea así.
- MH:** Más que eso, yo diría que la creación es asquerosamente individualista. Mientras una obra sea más colectiva es más mala. Esto se puede debatir, pero considero que en la medida en que esa obra sea más individual es mejor. El cine es colectivo en la medida en que tú necesitas trabajar con un grupo de personas. Pero todos trabajan para tu idea, están contigo para que tú puedas realizarla. Cuando dicen reunámonos y hagamos una obra colectiva, es ahí cuando digo que la creación es individual, profunda y sólo puede salir de una mirada que sólo tú puedes mostrarla de esa manera. Por eso cuando tú ves algo que te impacta, dices “ahí hay un autor”. Que es lo que no pasa con estos lenguajes periodísticos preestablecidos. Obviamente, detrás de cada cosa que haga cualquier persona también hay un autor porque de alguna manera se muestra tu mirada, pero cuando tú ves un cine independiente tú dices “ahí hay una mirada, ahí hay un autor”.
- MS:** Hay quienes ponen en cuestión la categoría de autor en el cine por lo que implica la cantidad o la diversidad de agentes o de factores que pueden intervenir. Sin embargo, tú la mantienes. ¿Cómo entiendes lo de autor en el cine teniendo en cuenta ese grado de intervención que puede haber de otras personas?
- MH:** Son vitales, por eso uno sólo puede trabajar con personas que estén cerca de nuestra alma. No sólo que sean buenos técnicos, que hagan buena fotografía, que sepan utilizar perfectamente los encuadres, la luz. Eso para mí no es tan importante. Para mí lo más importante para trabajar con una persona es que esté cercana a mi sensibilidad, a mi mirada, a que haya una conversación casi de susurro íntimo. Interpretar la mirada del otro es una de las cosas más complejas. Tú me puedes presentar al director de fotografía más espléndido y yo puedo sentir que no conecto con él. Muchos directores de documental de creación son a su vez directores de cámara, pues les es casi imposible delegar. Otra cosa indelegable es el proceso del montaje. Hay operadores y personas por fuera del material que pueden darte ideas y ser buenos montadores, pero la creación está en ese proceso del montaje. Es un acto tan orgánico, de una respiración tan profunda con la cámara y con el montaje que no lo puedes desprender de tu cuerpo.

Es vital, no hay una separación entre lo técnico y lo que tú quieres expresar con esas imágenes. Por eso hablo de lo inseparable de la ética y la estética, que lo que digo y cómo lo digo es lo mismo. Tú no puedes delegar eso en otro o escindirlo y separarlo de la técnica, porque son lo mismo.

MS: Hablemos de *Los demonios sueltos* (2010). Cómo es la experiencia de trabajar con una persona tan cercana, de quien además resalta tu respeto y admiración.

MH: *Los demonios sueltos* es sobre mi mamá, María Teresa Uribe. Esa película, que quiero mucho, no la hubiera podido hacer antes. Haberme ido y haber tenido esa distancia me permitieron hacerla. Entonces ¿cómo hacer algo de alguien tan cercano? Todo lo que uno hace tiene que ser muy cercano. En la medida en que sea más cercano está más ligado a las emociones, a las imágenes, a la sensibilidad más profunda. En este caso, el de mi mamá, tuvo ese grado de dificultad. Hacer algo sobre la madre tiene una dosis de irresponsabilidad, irreverencia y arrojo. Si uno se lo toma racionalmente muy en serio, no lo hace. O hace algo frío y distante. Si uno se abandona le quita trascendencia, se abandona a acercarse a su madre desde otro lugar, a sus propias imágenes y a sus propias emociones. Independientemente de que sea algo bueno o malo, uno por lo menos tiene la seguridad de que es algo verdadero, de que lo que se hizo, se escribió, se montó y se filmó es válido para uno. El referente de las cosas que uno haga no debe ser si es bueno o malo, si va a gustar o no, sino si lo que yo hice, lo que yo escribí con la cámara es auténticamente salido de lo más profundo de esa mirada. En esa medida, es en ese arrojo, en esa “irresponsabilidad”, que creo que está esa manera de hacer.

MS: ¿Con este trabajo tenías alguna idea previa acerca de lo que podría ser la estructura del montaje?

MH: ¡No! Previo lo único que tenía era que iban a ser retratos, que no iban a ser biografías. Y no más. Uno se mete y empieza a interactuar con el otro. La gente, el pensamiento y el inconsciente empiezan a trabajar y a salir imágenes, ideas, emociones. Eso es lo que se va escribiendo. Finalmente ¿qué es? Es una pincelada, un gesto. No se abarca todo, se abarca algo que para ti es emotivo. Y eso es lo que haces, lo que plasmas o lo que pintas. Ese es tu retrato. Obviamente, se quedan muchas cosas. Pero hay algo emocional y significativo que está ahí, que es tuyo, y eso no te lo quita nadie. Yo definiendo eso, se lo digo a los estudiantes. Casi todas las referencias son externas, “no voy a dar la medida, no voy a contar esto como es, no se va a entender, no lo voy a explicar”, y yo quiero que ellos sean rebeldes con eso. Que hablen desde otro lenguaje, desde ellos, para que pueda salir algo auténtico y emotivo.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

Juan Manuel Echavarría
**Una mirada documental a la guerra
en Colombia desde el arte¹**

JUAN MANUEL ECHAVARRÍA (COLOMBIA)

Artista visual. Juan Manuel Echavarría estudió historia del arte y en sus inicios se dedicó a la escritura. Sin embargo, tras experimentar una crisis con la palabra escrita orientó sus intereses creativos hacia la imagen. En su trabajo ha hecho tránsito por la fotografía y la imagen en movimiento hasta explorar el lenguaje del documental. Su producción se caracteriza por construir una representación documental y poética de la violencia y la guerra en Colombia.

1. Entrevista realizada por Manuel Silva y Diana Kuéllar en noviembre de 2012.

MANUEL SILVA: Conversemos de tu evolución como artista, del tránsito de la escritura con la palabra a la imagen fija y la imagen audiovisual.

JUAN M. ECHAVARRÍA: Mi sensibilidad artística nace con la palabra escrita. Durante muchos años, quizás más de veinticinco, escribí novelas cortas. Me demoraba mucho tiempo escribiendo, buscando la palabra justa, y la verdad es que estaba en el umbral de los cincuenta años y entré en una crisis con la palabra escrita. Me di cuenta de que duraba mucho, mucho tiempo, en la búsqueda de la palabra y entré en una crisis existencial. Vivía en Nueva York y fui donde un par de amigas artistas, donde Ana Tiscornia y Liliana Porter. Les hablé de mi crisis y ellas con mucha delicadeza me empujaron al precipicio, pero con una cámara de fotografías. Ahí empecé, te hablo de 1995, en el proceso de tomar fotografías e investigar la violencia en mi país a través del arte y de la imagen visual. Hoy en día puedo decir que fui un náufrago de la escritura. Pero como un náufrago que sobrevive siempre trae algo del naufragio yo traje la metáfora, traje el amor, la pasión por la imagen, y un conocimiento del territorio de lo simbólico en el arte. También aprendí algo, la disciplina necesaria en la creación. Eso me lo enseñó la escritura.

MS: ¿Qué supuso pasar de la escritura con palabras a la fotografía? Esto en términos de hacia dónde apuntaba la mirada, de las preguntas que te hacías, de los temas que te atraían.

JME: No volví a leer mis libros, me parece aterrador. Pero yo era un escritor muy visual, siempre pensaba en imágenes. Creo que estaba en el medio equivocado y encontré el medio que me permite expresarme mejor.

MS: Antes de dedicarte como artista a la fotografía hacías fotografías o no tenías ningún tipo de relación con la imagen fotográfica.

JME: Nunca me había interesado la fotografía. Incluso en mis viajes, y he viajado mucho por el mundo, nunca llevaba una cámara. Me parecía que la fotografía era para tomar fotos en fiestas, en matrimonios y no más. Me fui asombrado de que con la fotografía uno también podía explorar metáforas, símbolos. Y de que a través de la fotografía uno podía expresarse con poesía y tocar temas tan delicados como es la violencia en nuestro país.

MS: Luego das un paso hacia la imagen en movimiento.

JME: Fue un paso muy natural. Si vamos a la época de Andrés Pastrana y de San Vicente del Caguán, cuando vimos esas conversaciones de paz en la televisión y después cuando se rompieron, dije que lo que había oído

durante tres años seguidos era a unos diciendo guerra y a otros paz, unos guerra, otros paz. De pronto, como voy mucho al pueblo de Barú en la costa Caribe y allí tengo a un gran amigo que entrena pájaros, le dije: “Bonifacio, ¿si le doy un par de pichones de loro usted les enseña a decir guerra y paz?” Claro, abordar unos loros que aprendan a decir guerra y paz no va a ser en fotografía. Ahí tú necesitas la narración. Ocho meses después Bonifacio me dice “Juancho, los loros ya están hablando”. Me fui a filmarlos, no sabía cómo los iba a filmar, y en Barú oigo que los loros dicen “guerra y pa”. Yo, desesperado, le dije “Bonifacio, era guerra y paz”. Y él me respondió “pero, Juancho, guerra y pa”. Como persona del Caribe él se comió la s. En el proceso de editar y de montar guerra y paz, guerra y pa, fueron muchas las horas en las que filmé a los loros. Había momentos en que no hablaban. En el proceso me di cuenta de algo extraordinario. Finalmente pa, como lo dice el loro, es una palabra incompleta, y es un concepto incompleto no solo en el país, también en el mundo. Pero lo que más me sorprendió de ese proyecto, y ese es el primer video que hice con movimiento, es ver como si los loros hubieran entendido los conceptos. Un loro, el que dice guerra, siempre invade el territorio del otro y trata de tumbar al que dice pa. O sea, el lenguaje del cuerpo de los loros fue asombroso.

MS: ¿En el montaje tuviste dudas, diste vueltas?

JME: Trabajo muy intuitivamente. Dije “quiero un fondo blanco, quiero esta cruz”. Entre otras cosas, el perchero que tenía Bonifacio era la cruz donde se paran los loros. No tuve que inventármela, Bonifacio me dio todos los elementos.

MS: Si esa obra te empujó a pasar a la imagen en movimiento te mantuviste ahí.

JME: Sí, ahí fue cuando hice *Bocas de ceniza* (2003), cuando filmé a estas personas que sobreviven o son testigos de masacres. Ellos mismos habían compuesto sus canciones y a mí me interesó mucho. Ese proyecto fue definitivo porque *Bocas de ceniza* me sacó de Bogotá, de mi estudio de cuatro paredes y me llevó al Chocó.

MS: ¿En *Bocas de ceniza* encuentras también la forma y el soporte de la obra como sucedió con *Guerra y pa*? ¿Cuando te planteas una idea de una obra lo haces independiente del lenguaje y del formato?

JME: Al primer cantante lo encontré en Barú. Estábamos en el pueblo tomándonos unas cervezas, cuando de pronto llega alguien que yo no conocía, Dorismel, y nos dice: “tengo una canción pa cantarles, ¿la quieren escuchar?” Era una canción en la que él le daba gracias a Dios porque había sobrevivido a una masacre. Cuando oí lo que hay por dentro de esta canción, le dije “¿usted me permite filmarlo?” Él se emocionó mucho. Fue una cosa muy intuitiva. Yo estudié historia del arte en Florencia y en esa época me interesó mucho el retrato renacentista, donde la mirada y el ojo son la ventana al alma. Por eso me acerqué mucho a estos rostros,

porque quería que esos ojos me miraran y nos llevaran muy adentro de ellos. Creo que eso es lo que pasa. Entonces filmé a Dorismel también en fondo blanco, un acercamiento en el cual se ve la geografía de su rostro, y a capela, sin música, porque no iba a hacer algo folclórico, eso lo tenía muy claro desde el primer momento.

MS: ¿En ese momento tomaste conciencia de que habías empezado escribiendo, que habías pasado por la fotografía y que ahora estabas haciendo una forma de documental?

JME: No pienso mucho si es documental, si es arte. Es algo que me sale de adentro. Pero siempre me ha interesado la palabra, en Colombia tenemos una riqueza extraordinaria en la tradición oral. En Barú, donde llevo veinticinco años yendo, las historias son asombrosas, todo es tradición oral. De estas canciones también me interesaba que son tradición oral. Quería esa memoria, son siete cantantes pero creo que llegué a filmar como dieciocho, si no filmo esas palabras se hubieran ido al viento. Aquí entramos a la tecnología contemporánea, por ser un video esa tradición ha viajado por muchas partes del mundo, sus cantos se pueden oír gracias a ese video.

MS: ¿Cómo te planteas la relación con las personas que aparecen en tus trabajos?
¿Cómo es la comunicación con ellas, el proceso de conocimiento, de aproximación a sus experiencias y a su historia?

JME: Uno de mis laboratorios de aprendizaje fue Barú. Yo iba a Barú a dormir quince, doce días, me quedaba en una casa en el pueblo y allí aprendí a escuchar a la gente. Lo que más me interesa hoy, desde *Bocas de ceniza*, es escuchar al otro, al que ha vivido en carne propia la violencia. *Bocas de ceniza* terminó quizás a principios de 2004 y con estos siete cantantes sigo una historia de amistad, hay unos lazos emocionales que se construyen porque finalmente no estamos hablando de las noticias del día.

MS: En tu trabajo hay un vínculo estrecho entre guerra, conflicto y memoria.
Hablemos de tu interés en la memoria.

JME: Nací en el 47 y desde que nací ha habido guerra en este país. Si miro qué memoria quedó en las artes visuales de los años cincuenta hay una gran artista, Débora Arango, y Alipio Jaramillo. No son muchos los que hacen una obra que nos dejen una memoria. Cuando hago mi trabajo, pienso que ojalá los nietos de uno puedan tener una mirada del país a través de esa obra.

Me interesa la historia no oficial, los cantantes de *Bocas de ceniza* cuando cantan sus propias composiciones es la historia subjetiva y personal de ellos. El proyecto *La guerra que no hemos visto* (2009) fue unos talleres que hice durante dos años con excombatientes: mujeres y hombres de la guerrilla, excombatientes

paramilitares, soldados del ejército colombiano heridos en combate. Cuando hago estos proyectos quiero ganar la confianza de ellos para que pinten y nos cuenten sus historias personales de la guerra. Ahí volvemos a algo subjetivo, a sus memorias, rompen con la historia oficial porque finalmente sabemos que la historia oficial está llena de mentiras.

- MS:** En tu obra *Novenario en espera* (2012), por lo menos lo que he podido ver, no hay sonido. Y en otras de tus obras tampoco. En ellas hay un silencio profundo, estremecedor. En ese orden de ideas, ¿la imagen separada del sonido qué ha potenciado en tu mirada sobre los temas y las preocupaciones que como artista te han surgido?
- JME:** Cuando hago un proyecto como *Novenario en espera* creo que tiene que ser en silencio, me lo exigía la obra propia. No había necesidad de ponerle sonido, era hacerlo en una forma lo más minimalista posible, desnudo y conmovedor. En mi trabajo me interesa conmover a los demás. Por supuesto, que abra espacios de reflexión, pero también espacios de conmoción.
- MS:** En tu investigación el tiempo es determinante. Tu trabajo se convierte en una suerte de diario que termina siendo reconstrucción de los lugares por donde pasas. En ese sentido, también es una especie de testimonio del modo como el tiempo va marcando su presencia en los distintos momentos de los lugares por los cuales transitas.
- JME:** Es correcto. Con *Réquiem NN* (2006) tenemos que llegué en noviembre del 2006, estamos en noviembre del 2012 y sigo yendo a Puerto Berrío cada tres meses. Es un proyecto de investigación durante seis años y todavía me sigue llamando, porque mientras sigamos teniendo NN y desaparecidos que el río Magdalena arrastra y que siguen siendo recogidos en Puerto Berrío, yo seguiré yendo a allá.
- MS:** En *Réquiem* y en *Novenario* logras efectos con el tiempo en un solo plano. En cuestión de segundos, en el caso de la imagen en movimiento, o en cuestión de dar un paso de izquierda a la derecha, en la imagen fija, en un cuadro que es espacio se conjugan varios tiempos. En tu obra hay una relación presente-pasado que uno como espectador actualiza.
- JME:** El formato de las tumbas de Puerto Berrío tiene una tecnología lenticular. Me interesó este formato porque es una técnica que está al servicio de mis ideas, no hice esto por estetizar la obra. Como he ido tantas veces a Puerto Berrío, esta técnica me permitió ver cómo una misma tumba puede ir evolucionando en el tiempo, cómo puede ir transformándose. El formato lenticular me permitió mostrar la misma tumba en dos tiempos diferentes, para que el observador pueda tener esa sensación de sorpresa y asombro que yo he tenido cuando una tumba

se transforma. También me interesó mucho este formato porque he pensado en esa metáfora de capas y capas de desaparecidos y NN que tenemos en Colombia. Estamos hablando de ríos arrastrando cuerpos desde los años 50, esto no es de los años 80.

MS: ¿Cómo vigilas que no vayas a incurrir en una estetización del dolor ajeno en situaciones tan delicadas como las que abor das?

JME: Cuando trabajo con seres humanos hay un enorme respeto por la dignidad de ellos. Creo que eso se ve en *Bocas de ceniza*, como también se va a ver en el documental sobre *Réquiem NN* de las tumbas en Puerto Berrío. Hay un acercamiento humano, voy con un genuino interés en saber qué ha pasado, en que me cuenten sus historias personales, en escucharlas y creer en ellas. Yo escucho y creo en esas historias personales. Para mí la belleza es muy importante, en mi obra hay estética pero siempre la he visto como una puerta que invita al observador a entrar en el contenido de la obra. O sea, es un medio, no un fin. Mis obras son muy limpi as, trato de que la factura sea muy limpia y que en el primer contacto con el observador haya algo de belleza que lo atraiga, que lo atrape, como una puerta que invite a entrar en el contenido de la obra.

Si hablo sobre la tragedia humana que vivimos en Colombia, esa tragedia tiene que estar atravesada y envuelta por la poesía. Si uno habla sobre el horror con más horror creo que no abre un espacio de reflexión. Un tema tan delicado como la violencia tiene que ser tratado con mucha delicadeza, allí es donde más impacto hay. Pensemos en *Bocas de ceniza*, en cómo ellos transforman su dolor, el horror, en algo bello, en sus canciones. A mí me gusta trabajar el arte, finalmente estoy trabajando arte sobre arte. También en las tumbas de Puerto Berrío está un arte popular, simplemente mi fotografía registra un arte popular que en este contexto toca el arte sagrado, y cada vez que fotografío una tumba la fotografío como si fuera un altar.

MS: En tu trabajo le das voz, participación, a personas que han estado en uno y en otro lado del conflicto. En esa decisión hay una posición ética y política. ¿Cómo te cuestionas acerca del grado de participación de aquellos a quienes les permites participar en tus obras?

JME: En el caso de los excombatientes todos fueron rasos, soldados rasos. No quería buscar al ajedrecista sino al peón de la guerra en Colombia, que finalmente es el campesino colombiano. Me interesaba con estos perpetradores de la violencia trabajar y escucharles sus historias, porque ellos también están aportando sus verdades simbólicamente. Ahí hay un aporte importante de ellos, dieron un grano de arena al pintar porque ellos no taparon sus horrores, ellos pintaron los

horrores que ellos habían hecho. Es muy interesante de ese proyecto que cuando uno estudia esas pinturas ve que el protagonista central es la víctima, no son ellos, los victimarios, sino que la víctima parece estar siempre en el centro de sus pinturas. En los talleres no se les enseñó a pintar nada, ese no era el concepto. El concepto era lograr que ellos pudieran contarnos sus historias a través del pincel, porque si lo hubieran hecho a través de la palabra creo que nos hubieran contado otras cosas, de pronto nos hubieran dicho un montón de mentiras como sabemos que ha pasado a través de la palabra. Pero el pincel fue un medio en el que ellos pudieron contar sus historias de otra forma.

MS: Obra tuya se ha visto en museos, en galerías, en lo que podríamos llamar el circuito más tradicional del arte. Pero también ha estado, por ejemplo, en la inauguración de la Casa de la Cultura de Puerto Berrío. Teniendo en cuenta el componente político de tu obra ¿a qué capas de la población ha llegado? Lo digo porque a veces el arte se queda dentro de un circuito limitado.

JME: Cuando en noviembre de 2010 mostré las tumbas en Puerto Berrío, en la inauguración de la Casa de la Cultura, ellos me invitaron. Para mí fue un momento muy importante, porque como fotógrafo uno toma una foto, pero aquí era devolver esas fotos. Fue importante que la población de Puerto Berrío entendiera el trabajo que yo estaba haciendo desde hacía tiempos y que ellos sabían que lo estaba haciendo. Fue muy interesante porque en Puerto Berrío hay un ritual, creo que es un ritual popular en Colombia, que es el de tocar las tumbas y llamar al ánima. Y en Puerto Berrío cuando estaba el mural había gente que venía y tocaba la fotografía. Compartir con la gente en Puerto Berrío es la exposición más emocionante que he tenido, es muy diferente de cuando las muestro en Nueva York.

MS: Hablemos del documental que estás terminando, que también se titula *Réquiem NN* (2013).

JME: Las fotografías de *Réquiem NN* no tienen narración, soy yo el que les pongo narración, el que cuenta la historia detrás de lo que hay. *Novenario en espera* es en absoluto silencio, es cómo una tumba se va transformando en el tiempo. El documental son las voces de la gente en Puerto Berrío, son ellos los que hablan, los que cuentan sus historias. Me interesa que la gente que ha vivido en carne propia la violencia sea ella misma la que cuente sus historias, eso me ha interesado desde *Bocas de ceniza*.

DIANA KUÉLLAR: ¿Y te has vinculado con el mundo de los documentalistas?

JME: Esta es mi primera incursión en el documental, llevo dos años trabajando en él y estoy fascinado. Ya no es el género documental estricto, es un género híbrido donde el arte llega, donde puede haber metáforas, símbolos, esto para mí es una incursión en un nuevo territorio donde quiero continuar la exploración. A mí me abrió una ventana enorme, quiero seguir mirando a través de esa ventana. En un documental tú tienes todas las artes: la palabra, el sonido, el movimiento, la fotografía, el espacio, el tiempo. Está todo. Por eso es tan complejo y tan difícil hacer un documental. Están todas las posibilidades de barajar todas las artes.

DK: Además del tiempo de la vida también está el tiempo del documental. Grabas tantas horas y finalmente tienes que convertir ese tiempo en el de una obra...

JME: La edición es una cosa endiablada, uno graba 100, 120 horas y luego tiene que llegar a una hora u 80 minutos. Y, claro, como nunca había incursionado en el documental lo difícil de la edición, y tuve tres editores, fue encontrar a través del editor mi propio lenguaje. En la película tenía que ser un lenguaje que estuviera acorde con *Novenario en espera* y con mis fotografías, siempre a una misma altura. Encontrar mi voz propia en este nuevo territorio fue lo que me dio más lucha. Pero creo que se logró. Y ahí está la cuestión de la verdad, uno tiene que tener su propio vocabulario, hacerlo con su propio vocabulario y su corazón bien metido allí adentro.

DK: ¿Y cómo fue tu acercamiento a las personas pensando en el documental?

JME: Un enorme respeto por el otro, por esa persona que está contando su historia, porque finalmente cuando uno filma a estas personas en el documental ellas hacen un gran gesto de generosidad para que otros podamos conocer esa realidad que han vivido. Lo que vi en esta película, que también se llama *Réquiem NN*, es que me acerqué mucho a los personajes. Eso se ve cuando uno hace un documental, si el documentalista o el que hace la película se acerca a esos personajes. Eso fue algo que aprendí, si se va a hacer un trabajo sobre estos temas acércate bastante al personaje para que nos comunique sus historias, nos permita aprender de esas realidades de las que estamos tan lejos viviendo en Bogotá, en mi casa, en mi estudio, que son una burbuja.

Jorge La Ferla
Estamos simulando el cine con otras tecnologías¹

JORGE LA FERLA (ARGENTINA)

Máster en artes de la Universidad de Pittsburg, Pennsylvania. Profesor en la Universidad de Buenos Aires, en la Universidad del Cine y en la Universidad de los Andes (Bogotá). Es curador para distintos espacios y eventos de cine, video y nuevas tecnologías. Ha editado más de treinta publicaciones sobre artes y medios audiovisuales en Argentina, Brasil y Colombia. Jorge La Ferla centra su mirada en la relación del documental con la tecnología.

1. Entrevista realizada por Óscar Campo en noviembre de 2011.

ÓSCAR CAMPO: La primera pregunta tiene que ver con tu presencia en el Diplomado Internacional de Documental¹. Hablemos del tema que estuviste trabajando.

JORGE LA FERLA: Tuve en cuenta varias cosas. Por un lado, la postura y la orientación del Diplomado, que se llama “de Documental de Creación”. Esta idea surgió, en un principio, de hablar de un término que es un paraguas, una entelequia, muy ambiguo: la idea de documental expandido. Una idea que, de paso, en su ambigüedad permite trabajar una cantidad de temas muy grandes, importantes, que no son nuevos pero que paradójicamente están ausentes en los estudios clásicos de cine y documental.

A partir de eso, quizás el mayor referente es Gene Youngblood con su libro *Cine expandido* (1970). Un libro que coincide con las teorías de McLuhan a finales de los 60. Imagínate, nuestro mayor referente es una persona que estuvo trabajando hace medio siglo con estas cosas. Una persona que propone un pensamiento y una práctica con el cine, que ampliaba —quizás el paralelo mejor sea los secretos de McLuhan y el libro *Comprender los medios de comunicación* (1965)— la idea de dónde estaban el cine, la fotografía y la televisión, el video todavía no porque no existía, y Youngblood adelanta el tema de las relaciones entre cine, holografía y nuevas tecnologías. Recordemos que en esa época ya había gente haciendo obras asistidas por ordenador. Los hermanos Whitney, Larry Cuba, podríamos mencionar diez o veinte realizadores experimentales en los Estados Unidos que estaban trabajando con estas tecnologías.

Ese discurso, que en ese momento era innovador, vanguardista y de punta, hoy quizás para muchos es antiguo en el sentido de que él no se enteró de que existe este término de nuevas tecnologías, que no es muy feliz, porque estaba mirando para otro lado. Digamos que hoy el audiovisual está dominado por el procesamiento matemático de datos, y lo que es más grave o notable es que prácticamente el mercado no te ofrece más la posibilidad de trabajar con medios analógicos. Entonces, más allá de esta necesidad y única posibilidad que hoy tienen un realizador de cine, un director de televisión, un video artista o un documentalista, está el hecho de que todo el mundo trabaja con tecnologías digitales como simulacro de lo que ya no está. Lo que planteaban Youngblood, McLuhan y obviamente Vilém Flusser era un uso creativo de la tecnología con la cual se estaba trabajando. A partir de eso se da una inserción en lo que puede ser un pensamiento documental en base a una búsqueda que tiene que ver con la tecnología usada, ya sea

1. Jorge La Ferla fue profesor invitado a la IV Versión del Diplomado Internacional de Documental de Creación, realizada en el año 2011.

puramente digital o en una relación híbrida con los medios anteriores. Ese fue un punto importante del seminario, pensar el documental en relación a la tecnología que uso como elemento creativo.

Luego hay otra vertiente. Intenté hacer hincapié en la cuestión de la puesta en escena a nivel de imagen, de sonido, del cuerpo o de la voz del realizador. Es un rubro fascinante, que funciona como un recurso de puesta en escena que puede entrar dentro de muchas teorías. Lo que se habla de subjetividad, de la puesta en escena del yo, una cosa que está prácticamente alejada de cualquier pensamiento biográfico o autobiográfico. Dentro de eso nos interesaba pensar una historia de esta posibilidad de la aparición del cuerpo y la voz del autor dentro del trabajo. Además, tomando en cuenta toda la historia de las artes escénicas, de la performance y de cuestiones que tienen que ver con la actuación. Finalmente estaba la intención de focalizarnos en lo que podría ser la idea del ensayo, que tiene que ver con los procesos documentales utilizando creativamente las tecnologías para ponerme en escena como realizador.

ÓC: Una de las cosas que vimos a lo largo del Diplomado es que había dos tendencias muy fuertes. Una tendencia realista, tal vez heredera de Bazin, de la fenomenología, con una gran confianza en la capacidad que tiene el registro de imagen para la revelación de cosas no evidentes, de informaciones que no han sido publicadas antes, unas metodologías muy rigurosas de acercamiento a lo real inspiradas también en la antropología. Por otro lado, otra tendencia más semiológica, por ponerle algún nombre. Frente a la imagen y en su relación con lo real se sitúa en el terreno del discurso. Me parece que esta tendencia entra en una aleación más directa con lo que desarrollan la experimentación cinematográfica, el video y las nuevas tecnologías. El tipo de imagen, por ejemplo, se hace con cortes, planos muy breves, hay más relaciones retóricas que tienen que ver con la metáfora. Por la muestra que presentaste me pareció que estaba más cercana a esa tendencia que a la otra. ¿Estas tendencias las ves como opuestos, o cómo qué?

JLF: No, las veo como estrategias, todas son construcciones. Tendríamos que hacer un estudio un poco más comprensivo, pues hay gente que ha incursionado en ambas vertientes porque son estrategias y fórmulas de deconstrucción y reconstrucción de un real. El problema es que casi toda la gente está en lo planteado por Bazin en *Ontología de la imagen fotográfica* (1958) del que se hacen incluso lecturas un poco pobres porque, me parece, Bazin es más sutil. No es una apelación al naturalismo, a un realismo elemental, Bazin hace un análisis del valor de la imagen fotoquímica. Especialmente cuando sale de *Ontología de la imagen fotográfica* su final dice que el cine es un lenguaje. Después están el famoso artículo *El mito del cine total* (1958) que nos lleva a un pensamiento que podría relacionarnos con lo que después fue el digital, y otros teóricos que también estuvieron pensando estas cosas en ese mismo momento en Francia. A partir de eso, lo interesante es

que frente a esa supuesta fenomenología o esos descubrimientos, que uno puede hacer a través del ver con la cámara, se pueden continuar violando todas estas reglas, trabajando con la metáfora, hibridizando la imagen, poniendo efectos. Obviamente, con gente y con una coherencia de una estructura sólida a nivel de lenguaje o de signos. Ahí está la simbiosis. Es tan importante *Viaje en Italia* (1954) de Rossellini o *La tierra tiembla* (1948) de Visconti, que es una película ambigua porque si bien él trabaja con planos secuencias está hecha en ese lugar increíble que es Aci Trezza en Sicilia. Y ahí no se usa iluminación, la gente improvisa. Es un juego absolutamente falso y teatral. Por eso es una película tan brillante. Todo esto hay que tomarlo con pinzas. Hay que dar es un amplio panorama de estas vertientes y que la gente las experimente a ver qué le sale, incluso combinándolas. Ahí está la simbiosis.

ÓC: ¿Hay una dominante en este momento entre esas dos tendencias? Por ejemplo, uno ve, sobre todo en la primera década del siglo XXI, muchas películas en las cuales hay un simulacro de observación, porque realmente no son películas de observación sino más bien simulacros. Esto se ve en el cine argentino, en el iraní y tal vez en los últimos 10 años en los festivales internacionales. Y veíamos una tendencia opuesta en los años 90 que, para mí, es una década de más experimentación visual.

JLF: Me parece que sí. Hubo un periodo de mucho fulgor, los 90, donde se experimentó de una manera increíble con la entrada de las nuevas tecnologías de calidad profesional o *broadcast* al mercado. Un trabajo muy simbólico y muy controvertido es *The parabolic people* (1991), de Sandra Kogut. Fue hecho alrededor del mundo, como un estudio observacional de rostros, y montado con una parafernalia de composición de cuadro digital impactante en uno de los equipos de mayor vanguardia de la época. Pasaron 20 años y hoy esta realizadora brasileña, que está escribiendo su segundo largometraje, hace un trabajo en 35 mm de ficción en Brasil. Uno ve este trabajo y pareciera un post-cinema novo, ya no hay nada que pueda interesarle al realizador en cuanto a manipulación estética o vanguardia. *Mutum* (2007) es una ficción que se presenta como el documental de un pueblo absolutamente aislado en el sertón de *Minas Gerais*. En Brasil se nota mucho esto que vos preguntás, las tendencias de la segunda década del tercer milenio. Otro caso similar es Cao Guimaraes, un video artista que está haciendo largometrajes en video digital. Estos trabajos son documentales y deja completamente la manipulación de la imagen, lo que podría ser una búsqueda de vanguardia.

No sé, me parece que esta gente llegó a un límite y se agotó, mientras que *El socialismo* (2010) de Godard u otro tipo de películas se hacen cargo de que no están trabajando con cine y eso implica no reproducir simulaciones que el cine las había hecho muy bien. Ahí hay una cosa interesante, si no el simulacro va a

ser eterno. Cada uno elige su propia estética, pero la frescura que puede tener *Primer plano* (1990), *El sabor de las cerezas* (1997) o ¿*Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), Kiarostami en *Five* (2003), en *Ten* (2002), la copia conforme, no encuentra su forma. Lo había hecho antes en cine y de una manera brillante. Quizás el final del *El sabor de las cerezas* es un camino que emprendió cuando acaba la película y aparecen los créditos. Es una parte en donde hay imagen electrónica muy tergiversada: los colores, el cuadro, el foco. Es como un pequeño corto experimental de dos o tres minutos que abría un camino que él no siguió. Cambió de tecnología, no usó más 35 mm y lo que hace en digital es un cliché de Kiarostami mismo. Ahí hay una cosa que para América Latina es poco interesante. Sí me parece importante el camino de *Los rubios* (2003), que la realizadora lamentablemente también abandonó en sus películas de ficción, y una corriente mexicana un poco marginal que también está marcando un límite o un punto de inflexión. Me refiero a *Paulina* (1988), de Vicky Furnari, a *La línea paterna* (1995), de José Buil y Marisa Sistach, a *Los rollos perdidos de Pancho Villa* (2003), de Gregorio Rocha. Incluso la obra de Rulfo puede ser interesante, en ella hay una ironía sobre el soporte y sobre la misma acción de trabajar sobre un real.

ÓC: Distes antes una charla en Bogotá sobre la enseñanza de los audiovisuales. ¿Qué plateaste allí?

JLF: En el coloquio que hizo la Dirección de Cinematografía en Bogotá hubo otras posturas, bastante diferentes a lo que yo dije. Así se produjo un debate y un intercambio de ideas. Siempre hago hincapié es en esta cuestión histórica: qué interesante que nos estemos planteando estas cosas hoy, pero hay gente que estuvo pensando en ellas hace medio siglo. Especialmente, nos interesaba cuándo se empieza a enseñar cine y de qué manera. O sea, entre los años 1915 y 1935, cuando hay un proceso en el que se va a un cine de autor. Recordemos que es Iris Barryes la que domestica a ese público de feria, muy bullanguero, que iba al cine a divertirse y no a mirar y a pensar. Estructurando diferentes propedéuticas con respecto al cine, las referencias siguen siendo Iris Barryes y el Museo de Arte Moderno de Nueva York cuando crea el Departamento de Cine y empieza a generar un trabajo pedagógico con lo que se llamaba un cine rescatable. Está el caso de Henri Langlois, que a pesar de que nunca estuvo vinculado directamente a la academia no hay un director de la Nouvelle Vogue que no diga que aprendió cine viendo películas en la cinemateca francesa, que esa fue su escuela dentro de toda su historia. La historia de la cinemateca francesa y de la Nouvelle Vogue es fundamental. Pero ya lo interesante es que son muchas décadas en las cuales se estudia guión, iluminación, dirección de actores, postproducción, montaje, realización y, evidentemente, las cosas han cambiado: el cine ya no es cine, estamos simulando el cine con otras tecnologías. Eso por un lado. Es decir, para la gente que quiere hacer cine hoy en distintos lugares, en La Fémis cada vez

se trabaja más con digital, pero en la Universidad del Cine en Buenos Aires, en la famosa Escuela de Moscú, en algunas escuelas que quedan en Polonia, en Cinecittà, etcétera, todavía se filma aunque eso está en vía de desaparición. Esta década va a ver morir definitivamente la filmación como tal.

No podemos negar que hace 40 años se creó el departamento de *Film Studies*, que estaba dentro del departamento de *Media Study* en la Universidad de Buffalo, en el estado de Nueva York. Gerald O'Grady, este gran intelectual y pensador junto a McLuhan y a Andy Warhol, hace una serie de conferencias sobre McLuhan. Él produjo una modificación radical junto a otros autores, como Woody Vasulka, uno de los más grandes investigadores en la imagen electrónica, Holy Franton, gran director de cine experimental, y un grupo de gente inolvidable que en 1970 incluyeron los estudios filmicos dentro de lo que puede llamarse los estudios de medios. Unos estudios muy interesantes porque, por un lado, está la idea de estudiar. Pero por otro está la del estudio, del laboratorio, de un ámbito de trabajo que no es el set cinematográfico, ni la moviola ni la mesa de montaje. Es decir, un lugar donde se puede filmar, grabar en video, trabajar fotografía, instalaciones, televisión, donde hay ordenadores. Ese programa de la Universidad de Buffalo fue absolutamente innovador. Abrieron un espectro en el que estaba incluido el cine y también trabajaban otra cantidad de materias relacionadas con otros soportes.

Hoy esas opciones se han reducido al procesamiento matemático de datos y a las simulaciones de los géneros. Si queremos pensar hoy los estudios audiovisuales recordemos esta historia, nos enseña cosas que después fueron retomadas por Siegfried Zielinski. Y la influencia de Flusser en la Escuela de Artes y Medios de Colonia, fue fundada hace un par de décadas, donde los archivos de Vilém Flusser estuvieron cuidados por Zielinski y otros estudiosos. Eso me parece muy simbólico, la escuela alemana también ofrecía dirección de cinematografía, fotografía, instalaciones, multimedia, realizador de páginas web, de ambientes sonoros. Recordemos que Zielinski, un estudioso de los medios y de la antropología audiovisual, dio un giro en el cual la gente no va a estudiar cine sino audiovisual en un panorama muy amplio. Vos encontrabas desde el cine clásico hasta las locuras más grandes en lo que podía ser el trabajo en los otros medios.

Estudiar hoy esas experiencias es muy importante y funcional porque, vuelvo a insistir, estamos en la década en donde pronto no va a haber más material cinematográfico virgen. Hay que reconsiderar los estudios filmicos en una industria que está en crisis en países fuera de los Estados Unidos, donde el público no va a ver las películas nacionales porque o no le interesan o porque está totalmente influenciado por el cine americano de espectáculo. Hay que pensar otro tipo de audiovisual. No sé... el cine de autor, el documental de creación, trabajos interactivos que van a estar dentro de una minoría y de una élite. Repensar lo fotográfico, lo documental, lo cinematográfico, la televisión,

lo multimedia, la robótica, las instalaciones, un panorama de lo audiovisual en donde debería ser generada una base de conocimiento, un título que sea intermedio. Que después la gente pueda elegir con libertad qué es lo que sigue como tendencia principal o como especialización.

Es algo muy diverso a lo que está ocurriendo en Buenos Aires y alrededores. En Provincia de Buenos Aires hay 35 escuelas de cine, todas ofrecen la carrera de director cinematográfico, donde se inscribe el 95% de la gente y prácticamente en la mayoría de estas escuelas no se filma. Además, la gente está siguiendo programas que tienen 80 años de tiempo. Es decir, guión, iluminación, actuación y demás. Estar hablando de eso es como pretender todavía que uno va a los bosques a cazar animales, a matarlos, desollarlos y cocinarlos en tu casa. Lo que está bien es conocer todo ese panorama para que la gente tenga opciones artísticas. Es importante no reprimir a la gente que quiere hacer cine simulado clásico. Que lo haga. No hay problema. Pero que también vea las otras vertientes, porque pueden implicar otros caminos que pueden resultar interesantes.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

Antonio Dorado
Del documental al cine de gánsteres¹

ANTONIO DORADO (COLOMBIA)

Director de cine, profesor de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, de la que también es egresado. Antonio Dorado tiene un largo recorrido por la realización audiovisual.

Comenzó desde finales de la década de 1980 y se ha desempeñado como fotógrafo, cámara, montajista, guionista y director. Sus primeros trabajos fueron realizados para la serie *Rostros y Rastros*. Ha dirigido los largometrajes de ficción *El Rey* (2004) y *Amores peligrosos* (2013) y el documental *Apaporis* (2012).

1. Entrevista realizada por Manuel Silva y Diana Kuéllar en abril de 2013.

MANUEL SILVA: Antonio, empecemos por situar tus inicios en el cine.

ANTONIO DORADO: Cuando salí de la universidad se estaba rodando *Carne de tu carne* (1983), fui a pedir trabajo en la película porque un profesor nuestro era el productor, pero no había. Yo no sabía hacer nada, pero si era el caso estaba dispuesto hasta a pagar porque quería tener una experiencia en un largometraje. Al final encontré una posibilidad con un tipo que estaba prácticamente solo en iluminación. Entonces, ¿qué pasa? En la ciudad había todo un movimiento en torno al cine. Nosotros tuvimos formación de cineclubistas, yo hice parte del Cineclub Cine-Ojo, todo el combo de amigos giraba alrededor del sueño de hacer películas y pensábamos más en ficción que en documental. Luego de *Carne de tu carne* seguimos trabajando con Mayolo, yo continué en fotografía y luego empecé a trabajar en Tecnovisión, donde se hacían comerciales. En ese momento en Cali se hacía más o menos un 60-70 % de los comerciales de Colombia. La razón era que Tecnoquímicas distribuía alrededor de 500 marcas y le exigía a las empresas que los comerciales tenían que hacerse en Cali. Lamentablemente ese proceso se cortó en los años 90 y Tecnovisión murió. Después terminé como editor y eso me posibilitó entrar a participar del documental *Antonio María Valencia: música en cámara* (1987), con Luis Ospina.

MS: Si había ese deseo de hacer películas, el cine se asociaba con la ficción, había una cinefilia y había cineclubes, ¿cómo se da el acercamiento al documental?, ¿qué desató el deseo o la necesidad de hacer documentales?

AD: Había referencias de Nuestra cosa latina, de los documentales de sobreprecio de Focine. Somos, además, una generación marcada por Luis Ospina y por Carlos Mayolo, ellos eran los referentes inmediatos. En nuestro caso, trabajar con ellos estaba bien, eran los referentes a emular, los que permitían que uno pudiera afianzar el aprendizaje porque en la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle el taller de audiovisuales estaba lejos de lo que es hoy. En general, para la generación nuestra la referencia en Cali de hacer documental está jalonada por Luis Ospina. En mi caso, porque la edición es un escenario privilegiado para aprender. Ahí uno se da cuenta de cómo se hacen las costuras, se revelan todos los errores pero también las bondades. Lo otro es que simultáneamente Focine estaba decayendo, quebró y apareció Telepacífico. De manera casi simultánea aparecieron los canales regionales en el país y paralelamente empezaron a verse desarrollos en el documental en Medellín y en la costa Caribe. Es en ese nuevo contexto donde surgió la opción de *Rostros y Rastros*.

A mí me llamaron apenas se estaba organizando el proyecto de *Rostros y Rastros*. Yo edité el documental *Carmina Burana. Montaje de un sueño* (1988), y con esa edición me gané el puesto. Era un documental al que le habían dado muchas vueltas y no estaban satisfechos. Tuve la suerte de encontrar la forma de contarlo, funcionó muy bien. De hecho, fue el segundo en emitirse. El primero de *Rostros y Rastros* fue *Ojo y vista: peligra la vida del artista* (1988), y el segundo el que dirigió Fernando Calero, *Carmina Burana*, sobre Incolballet. A partir de ese momento, *Rostros* comenzó a ser el espacio en el que había una gran cantidad de egresados de la Escuela de Comunicación Social o de gente que tenía experiencia en el cine, pues los antecedentes también están en el periodo de los medimetrajes. Es el caso de Óscar Campo, que había hecho dos medimetrajes importantes [*Valeria* (1986), *Las andanzas de Juan Máximo Gris* (1987)]. Esa trayectoria permitía que en Cali se hubiera generado como una fiebre en torno al audiovisual y surgía esta opción del documental, al que todos veían como un espacio para realizar los proyectos que habían querido hacer en ficción o en cine. Además, el video emergía y se miraba con muy buenos ojos. Los que estábamos ahí no vivíamos de hacer documentales, ése no era un medio de vida. En la gran mayoría de los casos terminábamos poniendo más plata de nuestro bolsillo que lo que nos pagaban. Nos pagaban, pero era un dinero simbólico porque era más el que uno terminaba colocando.

Ese modelo resultó interesante porque fue clave la coordinación inicial. Óscar Campo fue realmente el que generó el proceso. Óscar tenía como la curaduría, pero también entró Diana Vargas. También fueron claves Óscar Bernal y Hernando Tejada, un sonidista que era la mano derecha de Berta Carvajal, la productora de Mayolo. En un momento él descuidó un poco su trabajo y entonces apareció César Salazar. En ese periodo había también un interés en indagar qué es el documental. Creo que en la mayoría de los casos no teníamos unas referencias textuales o unas reflexiones teóricas. Recuerdo que una referencia directa que tuve de DzigaVertov fue por un libro de Georges Sadoul que compré en un agáchese. Había una actitud de experimentar, la idea era no solo hacer retratos sino proponer alternativas. Recuerdo que el SENA era otro espacio importante, tenía un estudio y equipos. Parte de los equipos era un micrófono inalámbrico, un instrumento importantísimo. Con él empezamos a explorar haciendo cine directo.

DIANA KUÉLLAR: Contanos exactamente en qué consistía la propuesta de *Rostros y Rastros*.

AD: La propuesta se va tejiendo. El nombre se lo dio Margarita Londoño, pero realmente la persona que entró a organizar el proyecto creativo y a coordinar fue Óscar Campo. La coordinación de Óscar correspondía a buscar quiénes tenían la capacidad de hacer propuestas, a canalizarlas. Él tenía la posibilidad de arriesgar con gente que tenía y que no tenía experiencia. Por eso *Rostros y Rastros* es un espacio bastante irregular: de pronto hay trabajos muy buenos, y de pronto hay otros que no funcionaron. Había, por supuesto, unos parámetros concretos desde el punto de vista de producción. Por ejemplo, los rodajes no podían demorarse más de tres días. En casos excepcionales duraban cuatro o cinco, pero eso se debía a que eran los amigos de nosotros. También había unos parámetros para cumplir los tiempos de edición. Pero igual nunca los cumplíamos, en muchos casos amanecíamos, era una cosa de pasión. Había también parámetros de asignación de recursos, estábamos casi obligados a filmar en la ciudad porque no había para desplazamientos. Había también un interés en registrar una ciudad, unos personajes que se estaban muriendo. Eran los casos de Eugenio Guerra [*Tiempos de Guerra* (1991)], de Hernando Tejada [*Hernando Tejada, tejedor de sueños* (1990)], de muchos personajes que uno sabía, o yo personalmente tenía esa intuición, que estaban cerrando un ciclo y había necesidad de registrarlos.

También había un interés en mantener algo muy valioso: la diferenciación con respecto a lo que puede ser un trabajo en un noticiero o un programa de opinión. La idea era que fueran piezas a largo plazo, que dentro de 10 o 20 años pudieran ser leídas. Y eso es un elemento que se cumple en los principales *Rostros*. Uno se puede asomar a ellos y, a pesar de que la situación de la ciudad y del país ha cambiado, son historias que se siguen entendiendo y teniendo validez. Había pautas, pero pautas con la ambición de hacer proyectos artísticos, experimentales. Es decir, tenía unas directrices muy laxas, no existían unos controles muy estrictos, había cierta flexibilidad. Eso fue muy importante, sin esa flexibilidad muchos de esos trabajos no se hubieran hecho.

Y digamos también que fue un espacio que siempre estuvo en crisis: no había plata, estaba al borde de morirse, pero lo que permitía que se mantuviera era estar vinculado a la universidad. Creo que el trasfondo de la fuerza de ese espacio es la Universidad del Valle. La gran mayoría de las personas del proyecto éramos egresados de la Escuela de Comunicación o de otros planes de estudio de la universidad, buena parte de las investigaciones de las que se partía se habían hecho en ella. Era la mirada desde la universidad. Pero no era solo la mirada formal, había interés en acercamientos a lo subterráneo, a personajes oscuros, grises. No eran necesariamente las historias blancas que habitualmente se contaban. Eso fue una de las características que le dieron sentido a *Rostros*.

MS: ¿Cómo organizaban el trabajo en ese momento en *Rostros y Rastros*? ¿Cómo era la curaduría o había una suerte de dirección creativa, artística?

AD: Se pasaba un proyecto, como una sinopsis, pero realmente era una curaduría a ojo, de Óscar, por la trayectoria que tenía la gente. Hubo momentos en los que se hicieron convocatorias temáticas. Ese trabajo también tuvo diferentes vaivenes, dependía de quienes manejaban la dirección administrativa de UVTV [Universidad del Valle Televisión]. Inicialmente se dio un poco una competencia sana por quién podía tramar mejor, quién podía hacer el mejor documental, quién tenía una propuesta más interesante. Era un desafío de creatividad, no solo quién tenía la mejor idea sino también quién era capaz de hacerla.

MS: ¿Cómo intentaban distanciarse del documental de tipo periodístico?

AD: Vos te das cuenta de que en todos estos documentales el director está fuera de cuadro o si está aparece muy poco tiempo. La idea era auscultar la ciudad más como un observador y en muchos casos en torno al pasado. Hay un rasgo con la música muy interesante. Como en ese momento no había tanta paranoia con los derechos de autor nos tomamos libertades: utilizábamos la música que nos daba la gana sin pagar ningún derecho, usábamos fragmentos de películas. Mejor dicho, si a veces no los utilizábamos era porque las copias que teníamos no eran de buena calidad. El carácter exploratorio que tenía el proyecto se fue generando, quizá ese mismo enfoque terminó orientando un modo de observar, de editar. O sea, acabó generando una forma de narrar. Y no solo en el montaje, también en la validez de qué es un personaje, de cuál es la característica que debe tener un ser humano para ser el personaje de un documental. Fue un periodo importante en el que había un poco la condición de que uno podía hacer lo que le diera la gana. Quizá el problema, si en algún momento lo hubo, era más la autocensura que la misma censura.

DK: Hablando del personaje creo que había algo que fundamentaba esa estructura: partir de historias de vida, historias de vida urbanas pero también de fuera de Cali.

AD: Una parte de estos enfoques están, de alguna manera, alimentados por la visión que tenía Jesús Martín-Barbero de la sociedad, de la ciudad. Por ejemplo, en algún momento en un curso de comunicación con el profesor Sergio Ramírez realizamos un trabajo en la Plaza de Caicedo. Pues bien, el documental que hice sobre esa plaza [*El diario de la plaza: la vida de improviso* (1990)] lo propuse como una prolongación de un trabajo de clase. Nosotros tuvimos en la concepción teórica la validez del hombre corriente como una consecuencia de la mirada de Jesús Martín-Barbero en torno a lo popular. Eso también permitió que la Escuela siempre apoyara la propuesta. Posteriormente, porque *Rostros y Rastros* duró más de diez años, llegó otro momento en el que los estudiantes del taller de audiovisuales de la Escuela empezaron a hacer trabajos con Óscar y con otros profesores que luego entramos.

MS: Tú empiezas a hacer edición y montaje, ¿cómo llegas a la dirección?

AD: Siempre tenía la idea de hacer un documental o una película. Incluso antes de empezar a trabajar había escrito un largo. Entonces hice la propuesta sobre *Fly* [*Mr. Fly en Caliwod* (1989)], que era un personaje conocido. Creo que lo comenté con Óscar. Uno como montajista tiene la gran desventaja de que si trabaja y apoya muchas ideas, por las buenas nunca vas a recibir crédito, las diste. Hubo muchos trabajos en los que jaloné el buen camino de los proyectos y por eso continué. Pero también es cierto que en algunos casos como montajista sugieres ideas que no funcionan. Entonces también tiene la ventaja de que las cosas que no funcionan tampoco aparecen a nombre tuyo. Realmente el proceso era informal, en el contexto de que ya sabíamos quiénes éramos. De manera que cuando hice el primer documental funcionó. Creo que es un documental bastante digno para lo que se estaba haciendo en ese momento. Luego hice la segunda parte, me quedé con un material en ciernes y lo continué después.

MS: Sigamos con el tema del montaje por la presunta diferenciación que habría entre lo ficcional y lo no ficcional.

AD: Cada proyecto demanda sus estrategias de montaje. En esa medida, así como la ficción se emparenta o se nutre permanentemente con el documental, éste tiene estructuras similares a la ficción. Hay casos especiales, casos donde evidentemente un documental en manos de un buen montajista puede llegar a tener una narración final que sea mucho más contundente. Creo que en el documental la fuerza creativa de una persona que tenga experiencia, que sepa tejer bien las tramas y las subtramas de una historia, es un elemento contundente. La importancia del montaje es que es como el arte final, es el momento donde se eligen los planos, su duración. Sin duda, esto hace parte de una discusión que ha atravesado históricamente todas las escuelas posibles. Está desde la alternativa de Eisenstein, donde el montaje es el eje que determina el alcance de un proyecto, hasta la otra postura, donde el montaje no es tan contundente. Entendiendo, en el último caso, que si se hace una puesta en escena a partir de planos secuencia, filmados como con un montaje interno, es un caso en el que hay menos posibilidad de intervenir. Finalmente las estrategias narrativas del montaje de cada proyecto dependen de la mirada que el director tenga en torno a la realidad, a las intervenciones que requiera hacer sobre la narración que se plantee. Es tan complejo editar un trabajo de ficción como un documental. Sobre todo cuando hablamos de formatos de largometraje, de montar un documental que va más allá de los 70 minutos. Inevitablemente, si uno quiere que un espectador esté todo el tiempo interesado en la historia hay que retener una cantidad de información. Igual, esto tampoco es una regla general. Hay documentales donde no hay este interés en mantener unas motivaciones.

MS: Hablando de esas variaciones en los trabajos, ¿le das algún sentido a la categoría documental de creación?

AD: Creo que sí tiene un sentido. El documental de creación hace que te instales en un lugar donde estás observando desde un punto de vista en el que hay una intervención creativa, una forma de seleccionar, de encuadrar, de orientar el micrófono, de imaginar, de crear unos elementos audiovisuales con los cuales vas a entrar a hacer una propuesta narrativa. Es interesante en la medida en que se plantea una mirada personal, de autor. Es una apuesta artística, a diferencia de lo que puede ser, por ejemplo, un documental por encargo.

MS: En *El Rey* (2004) hay una relación estrecha con la historia reciente de la ciudad y del país. ¿Por qué optaste por darle un tratamiento dramático a ese material histórico en clave de género de ficción y no de documental?

AD: Dos cosas. En primer lugar, *El Rey* originalmente era un documental. Era un proyecto de un tríptico que presentamos a *Señal Colombia*. Yo haría el documental de El Grillo, Óscar Campo el documental sobre el amigo de Andrés Caicedo y un tercer documental lo íbamos a dirigir entre los dos. Finalmente Óscar dirigió *Un ángel del pantano* (1997). Cuando fui a filmar el documental sobre El Grillo ya tenía la investigación, los informantes, pero un día antes de empezar a grabar llamé a mi informante principal y él dijo “Antonio, todo lo que le he dicho no se lo sostengo porque al hijo de Jaimito acaban de pegarle 15 tiros. Eso todavía está vivo”. Sentí que el documental no se podía hacer. A raíz de esa imposibilidad apelé a la ficción.

Entonces, digamos que en casi todos los proyectos trabajo la relación documental-ficción. Y sobre el planteamiento de género, hace parte de la influencia que te decía que hemos tenido de Jesús Martín-Barbero, de mirar la validez de ciertos contenidos en torno al discurso popular, a los mismos géneros. Mirar cómo el género de los gánster puede ser subversivo, porque es un espacio en el que hay un bandido y junto a él puede estar sentado un político, un policía, una prostituta. Es un universo que facilita recrear la mirada de este país. En este caso, me parecía interesante mirar la alianza original que muestra cómo surge el narcotráfico en Colombia, que es como un chiste: cómo algunos de los muchachos que vienen con la Alianza para el progreso, supuestamente a sacar a estos países de la pobreza, finalmente son el puente directo para generar y disparar todo el negocio que hoy conocemos.

MS: Hablemos de llevar *Apaporis* (2012) al circuito de la exhibición comercial.

AD: Todo fue un poco por azar. Este proyecto surgió en una de las charlas que di sobre *El Rey*. Cuando terminé la charla alguien me dijo: “hay un libro que se llama *El río* (1996), tenés que leerlo”. Así me dijeron tres o cuatro personas. Hasta que una amiga me lo puso en las manos. Lo leí y es encarretadorsísimo. Luego, un amigo de Los Ángeles me llamó, me preguntó en qué andaba y le hablé del libro. A la semana siguiente me dijo que había hablado con Wade Davis. Por ahí arrancó. Pero el proyecto originalmente es una ficción y el documental es una investigación para hacerla. Inicialmente, el proyecto lo presenté a una convocatoria que no era para largometraje sino para documentales de 50 minutos. Terminé los 50 minutos, pero como tenía una versión más larga la mandamos a Guadalajara, donde nos dieron unos premios para subirlo a 35 mm. Posteriormente participamos en Colombia en la convocatoria de postproducción, que es más para ficción que para documental, pero el documental gustó y nos dieron el apoyo para subirlo a 35 mm. Este trabajo lo empecé en el 2005 y lo acabé en el 2010. Estuve prácticamente dos años con la película terminada en 35 mm pero sin salir a las salas.

Hay grandes diferencias entre el documental y la ficción sobre todo en el momento en el que vos lo planteás para distribuir. Los obstáculos que tenía inicialmente eran muy sencillos. En primer lugar, me dijeron que en Colombia no existe una tradición para pagar por ver un documental. La gente ve los documentales gratis en televisión, no tiene que pagar por verlos. Es más, regularmente los documentalistas invierten en copias para que otros vean sus documentales. En segundo lugar, me decían, en los documentales y, más en el mío, no hay figuras que el público colombiano reconozca. O sea, la gente paga por ver actores, un star-system local, regional o internacional. En esa medida, me decían, esa película no tiene opción. Tercero, esa película es sobre indígenas. Puede funcionar en un público extranjero, pero en un país mestizo como el nuestro donde la gente odia su antepasado indígena este tipo de películas no tiene ninguna posibilidad. Entonces estuve dos años con la película parada.

De todas maneras, a la gente de Cinecolombia le parecía interesante. La película fue recibiendo premios y finalmente decidieron pasarla. Se estrenó el 17 de febrero, la entrega de los premios Óscar era una semana después. Iba a salir con once copias, de las cuales se robaron una. Finalmente salió con diez, de las cuales realmente terminaron circulando cinco. Pero se presentó un fenómeno. Nos pusieron en la sala de Granahorrar en Bogotá, donde colocan las películas de arte y ensayo. Las películas las dejan allí no porque seas buena persona o porque la película les guste a los exhibidores, sino porque llenen la sala. Y la sala empezó a llenarse. El otro evento que ocurrió es que los profesores se habían interesado con anterioridad en la película a través del Facebook. Entonces llevaron grupos de estudiantes para analizarla.

La película fue encontrando su público. Creo que parte de las razones es que *Apaporis* muestra un río que la gente desconoce. No nos enseñaron qué era el Apaporis, y el Apaporis es uno de los ríos más importantes del país, es el único de la Amazonía que nace y muere en Colombia. El suyo es un mundo raro, donde hay gente que habla lenguas y tiene costumbres distintas a las nuestras, que tiene una relación con el universo distinta de la nuestra. Además, hay algo de lo que yo era consciente como propósito en este documental. Y es que después de hacer *El Rey* pensaba, un poco como en la perspectiva del documental de creación, y más que de creación del documental de autor, en la necesidad de hacer una propuesta visceral, de mirarnos al espejo, de mirar nuestro pasado, nuestras raíces indígenas. Esta es una sociedad donde la palabra indio tiene un sentido despectivo, donde todo el mundo mal que bien trata como de borrar el pedazo de indio que tiene. La película busca el lugar adecuado de ese pasado, mostrar a las comunidades indígenas como poseedoras de un conocimiento muy importante. Si vos mirás, en muchos de los planos donde aparecen las personas, y el plano final lo pone en evidencia, casi todas están levemente filmadas en contra picado. No es el tipo de documental que habitualmente hacen los extranjeros. Es un documental hecho por un camarógrafo colombiano, todos los que estamos detrás del proyecto somos colombianos, eso hace que tengamos una mirada. Creo que el documental ha conseguido mostrar una postura que trata de hacerle un homenaje a un pensamiento indígena que habitualmente está subestimado. Ese reconocimiento del otro ha permitido que el documental funcione. Y hay otro elemento interesante: la música. A la música le gastamos mucho tiempo.

MS: Hablas de un reconocimiento a una etnia y a una lengua, y la música que se compone es en un formato sinfónico. Veo dos elementos que hacen un contrapunto

AD: Inicialmente la idea era hacer música con elementos indígenas. Pero finalmente la película no es una película hecha por un indígena. Mi mirada y la nuestra es una mirada occidental. En eso tampoco quería entrar a engaños. Por otro lado, hay una referencia. A Schultes le encantaba un tema, *La creación*, que regularmente escuchaba. Ese fue un leitmotiv que encontré en varias indagaciones. Eso me dio pie para que la escena del Jirijirimo tuviera justamente esa música. La idea inicial era llevarnos ese disco, eso hizo que utilizáramos unas referencias. Es más, inicialmente le enviamos el documental al manager de Philip Glass. Philip Glass lo vio e iba a componer la música. Hasta que el manager nos envió el presupuesto: con lo que había que pagarle para hacer la música hacíamos cinco documentales... Entonces tocó buscar un Philip Glass criollo, acorde con el mestizaje. La música era un problema que sentía en la misma estructura del documental. Es una carga occidental muy fuerte, pero tiene justificación porque hubiera sido una pose si nos hubiéramos puesto con músicos occidentales a tratar de imitar una música de la comunidad. En lugar de hacer una mala música indígena con músicos occidentales era mejor apostar a una música coherente con el espíritu que tenía la misma historia.

- MS:** Tú has dicho que de *Apaporis* hubo una versión en medimetro, luego se subió un poco y al final terminó como largo. Entonces, ¿en cuál momento decidiste ponerle la música?
- AD:** Es un elemento del que siempre tenía dudas. Es más, lo que quería todo el tiempo era trabajar con paisajes sonoros, un poco recrear el sonido de la selva porque al estar en ella vos sentís que todo está vivo. Todo suena: debajo de la tierra, la noche, el día. Todo tiene un sonido particular. Ahora, la película no tiene música todo el tiempo. Yo le di muchas vueltas a la edición de ese documental. Dentro de las opciones que tenía, en principio una era que no debía tener voz en off. Pero cuando no tenía voz en off la gente no llegaba ni a la mitad. Nunca pensé hacer la voz en off de la película. Empecé a hacer unos textos, eso partió como de una apropiación de una estructura narrativa de ficción. O sea, *Apaporis* tiene la estructura de un diario de viaje. Entendí que la manera más clara para que la gente se quedara viendo la película era hacer una negociación entre lo que yo originalmente quería y una estructura dramática con la cual generaba unas expectativas. Habitualmente en ese tipo de documentales al director lo matan o se quiebra una pierna o al camarógrafo le pasa algo. Pero a nosotros no nos pasó nada. Entonces había que generar una estructura que permitiera que el espectador se interesara y llegara al final.

Ernesto Correa
Una mirada desde la universidad¹

ERNESTO CORREA (COLOMBIA)

Profesor, investigador, realizador. Comunicador Social-periodista de la Universidad de Antioquia y Especialista en semiótica y hermenéutica del arte de la Universidad Nacional de Colombia. Coordinador del Pregrado en Comunicación Audiovisual y Multimedial de la Universidad de Antioquia.

1. Entrevista realizada por Manuel Silva en diciembre de 2012.

MANUEL SILVA: En vista de tu rol como profesor y actual director del Programa de Comunicación Audiovisual y Multimedial de la Universidad de Antioquia, de la que además eres egresado, comencemos por establecer una relación entre tu proceso de formación en la década de 1990 y la oferta formativa del presente.

ERNESTO CORREA: Mi experiencia en la universidad con el documental fue casi frustrante en términos de lo que se enseñaba y de lo que uno aprendía. En Medellín, donde no había demasiado énfasis en lo audiovisual, a los programas de comunicación social llegábamos con mucha expectativa a los cursos específicos de audiovisuales. En la Universidad de Antioquia en esa época no existía un curso que se llamara cine documental, sino el curso de Televisión II, una asignatura de televisión documental. Desde allí empezaba a marcarse la manera en que se entendía el documental: pensado en la televisión y la forma como se enseñaba estaba más cerca del periodismo. Hay que recordar que eran programas de estudios de comunicación social-periodismo. Entonces, se enseñaba un documental muy marcado por el asunto informativo y por la actualidad, en formatos un poco más extensos. Hoy pienso que se enseñaba más el reportaje o un reportaje a profundidad que documental. En ese curso, además, teníamos la limitación de que no nos permitían salir de la universidad, teníamos que abordar solo temas dentro de la universidad, lo que hacía que fuera mucho más limitada la mirada que uno podía tener. Finalmente uno terminaba aprendiendo técnicas de entrevista, asuntos sobre la realidad, etc., pero de la mano de los cursos de periodismo escrito. De manera que el trabajo que se realizaba en ese curso terminaba en un reportaje sobre temas de la universidad.

Eso a pesar de que en ese momento en Medellín venía dándose como una especie de “explosión del documental”, aunque era un documental dirigido a la televisión. Era la época de la serie *Muchachos a lo bien*, de *Actas del 2000*, de la Corporación Región, de la Fundación Social y de otras instituciones haciendo documentales para la televisión, sobre todo de los temas de Medellín en los 90: de la violencia, del joven condenado a ser sicario, a estar en pandillas, etc. Había, pues, una explosión en ese sentido. Sin embargo, al llegar a la realización y a lo que se enseñaba, definitivamente me encontraba con la limitación de lo mismo que estábamos haciendo en la clase de periodismo escrito, solo que ahora se hacía en televisión. Obviamente ahí hubo un aprendizaje, narrar con imágenes, ver esa realidad, enfrentarla, saber que era cambiante, etc. Pero la concepción era distinta, muy limitada. A pesar de que en las clases nos mostraban los documentales clásicos, en el momento de la realización eran temas dirigidos a esa actualidad. También había un sesgo hacia los problemas sociales, en este caso de la universidad, el departamento y la ciudad.

Cuando uno ve esa cantidad de programas que se hicieron en Medellín se da cuenta que detrás solo está el interés en mostrar la problemática social de la ciudad y no en una propuesta realmente creativa. Yo hice una investigación sobre el documental acerca de Medellín entre 1990 y 2005. En principio, había catalogados más de 500 “documentales”, pero cuando empecé a hacer el rastreo y a mirar trabajo por trabajo comencé a descartar. Realmente, la mayoría no eran documentales sino programas de televisión sobre la realidad. Su estructura y su enfoque eran informativos, se parecían a las noticias, solo que eran más profundos y más largos.

MS: ¿Y durante esa investigación cuáles criterios o cualidades tenías en cuenta para definir que algo era o no documental?

EC: Cuando empecé la investigación era una cosa muy intuitiva. Además, partí de una hipótesis: planteaba que el documental era el formato o el género audiovisual donde realmente se permitía ver la multiplicidad de identidades que había en la ciudad, que le abría las ventanas a muchas otras identidades y no se quedaba en la identidad convencional que todo el mundo tiene aceptada. Lo primero que encontré es que eso no era cierto. Todas esas apuestas que se hacían por el documental finalmente terminaban reforzando esa idea del paísa echado para adelante. Solo que en vez de ser el paísa que tenía un machete, ahora era el muchacho de un barrio que era un verraco, que se esforzaba, trabajaba y lograba salir adelante a través de una escuela de danza u otro tipo de cosas. Pero finalmente la identidad marcada era la misma. Es decir, que el paísa es un luchador, un verraco, a pesar de que estemos en las peores circunstancias en la ciudad él sale adelante. Por otro lado, aunque hoy insisto en que al principio tenía una idea distinta, empiezo a notar que no hay autores. Es decir, que hablan las instituciones. Las voces que hay detrás de esos trabajos no son de quienes los dirigen, sino de las instituciones que los contratan. Con todas las mejores intenciones instituciones como la Corporación Región o la Fundación Social formaban parte de proyectos de un trabajo social profundo, hacían intervenciones en los barrios, etc. Los trabajos audiovisuales eran un elemento dentro de una gran propuesta de comunicación que ellos planteaban para tratar de mitigar tanto la imagen de la ciudad como la realidad. Buscaban afectar la realidad a partir de mostrarle a los jóvenes que había otra posibilidad. Entonces, a pesar de que en el estilo se notara la mano de algún autor por la fotografía, por el manejo de la narrativa, realmente había unas directrices de esas instituciones que hacían que la voz fuera muy plana. No había matices, todos decían lo mismo. Fue casi como una cultura del documental que se dio en los años 90 en Medellín.

Desde allí empecé a diferenciar y a establecer dentro de la investigación cómo iba a tratar desde el tipo de lenguaje audiovisual qué es documental y qué no: en términos de la duración de los planos, de la profundidad con la que se trataba

a los personajes, del grado de intimidad que se alcanzaba con ellos, dónde sobrepasaban el nivel puramente informativo. Pero, por otro lado, también lo que decía antes: ¿cuándo está hablando un autor y cuando una institución? Esas son las dos grandes diferenciaciones que empecé a hacer. En términos del lenguaje establecí categorías y criterios específicos para demostrar cuándo algo correspondía a un lenguaje más televisivo o a otro más cinematográfico. La gran mayoría era relativamente fácil diferenciar, incluso eran temas de tanta actualidad que cuando uno los veía durante la investigación ya carecían de interés. Ahí empecé a encontrar que sí había unos autores que se alejaban de esa perspectiva. A pesar de que también hubieran trabajado en esas series tienen trabajos que alcanzan un grado de intimidad con la historia, con el personaje, con una comunidad, con el dispositivo que se había establecido para el trabajo. Lograban trascender el asunto de lo informativo.

MS: MS: ¿Podrías mencionar nombres?

EC: Sí, los trabajos de Santiago Herrera. En esa época cuando hice la investigación él tenía *Desde la ventana* (1996) y *Entre montañas* (2000). Los trabajos de Juan Guillermo Arredondo, los que había hecho con Marta Hincapié en Medellín. Había trabajos de Víctor Gaviria que si bien tenían una relación con esas series la mirada de él es siempre diferente. También algunos trabajos de Pilar Mejía y de Juan Carlos Orrego, que trataban de salirse un poquito de los marcos. Era difícil de todas maneras, porque cuando revisaba quiénes eran los autores y los directores volvemos a lo mismo que hablábamos antes: todos, tal vez con la excepción de Víctor Gaviria, provenían de programas de comunicación social-periodismo. Todos estaban marcados por la estructura del periodismo. Hay personas como Juan Guillermo Arredondo, Marta Hincapié y Santiago Herrera que empezaron a explorar otras formas a partir de sus salidas al exterior, a ver que había otras posibilidades y a caminar por nuevas formas narrativas.

MS: Si pudiéramos precisar un poco, ¿qué rasgos iban marcando unas perspectivas más individuales que te permitieran ver que se estaba dando una especie de cambio cualitativo en el modo como se estaban haciendo documentales en ese momento?

EC: Viéndolo hoy encuentro que empezaban a haber diferencias en torno a la selección de las historias. En los trabajos estandarizados se partía de un tema-problema, en las otras más de historias de personajes o de comunidades. A pesar de que debajo podía haber un problema social, el problema no estaba en la primera línea sino que a través de la historia empezaba a verse. No se partía de una problemática específica, como, por ejemplo, “vamos a hablar de los desplazados o de los jóvenes de Medellín en las comunas”. Sino “vamos a hablar de este personaje”. Ya no era el abstracto “este es un joven como cualquiera de Medellín”, sino “este es un joven particular que vive en Medellín, donde hay esta problemática”. Eso permitía darle un carácter más íntimo. En la forma del autor

acercarse a esas historias se hace más evidente su mano. Cada uno se acercaba a la historia desde su propia mirada, eso se veía incluso en aspectos técnicos como la escala o la duración de los planos.

MS: Ya puesto en el lugar del profesor, lo que vas descubriendo ¿cómo ha permeado el modo de entender y de enseñar el documental?

EC: Cuando yo era profesor en la Universidad de Medellín daba la clase de lenguaje audiovisual. En determinado momento, porque mi experiencia en la realización había sido en documental, me dijeron que dictara el curso de documental porque no había profesor. Fue muy difícil, me decía bueno, si tengo esta percepción —todavía no había hecho la investigación— ¿cómo voy a enseñar esto? Además, era enfrentarse a una realidad: la mayoría de los estudiantes no querían hacer documental, les parecía aburrido, todos querían hacer ficción. Mi primera preocupación, entonces, fue romper con esa prevención. Ahí empecé a investigar en lecturas y documentales de otras partes del mundo para mostrar en la clase la variedad de caminos. Porque si bien ahora se habla del documental contemporáneo y de sus nuevas formas, cuando uno revisa la historia esas formas vienen desde hace mucho tiempo, casi lo que se está haciendo ahora es retomar las primeras formas que tuvo el documental.

Así traté de mostrar que el documental puede ser entretenido, interesante y que, además, tiene una dramaturgia. Que no es simplemente dar una información, que es donde se aplanan, sino que también hay puntos de giro y de tensión que se pueden manejar para construir una historia que atrape al espectador. Otro giro que logré dar, y que me ha reportado muy buen resultado en la Universidad de Antioquia, fue cambiar en los estudiantes la idea de que están haciendo una tarea para el profesor. Una de las fuerzas del documental es la relación que tiene el realizador/director con la historia que está contando. Es decir, que sea una historia que le importe, que lo toque, que represente esa realidad con un nivel de intimidad que pueda conmover al espectador. Justamente después de haber hecho la investigación donde veía que no había autores empecé a decir a los estudiantes que se ocupen de lo que les interese contar. Eso tampoco fue de un día para otro, no fue fácil, pero cuando uno logra mostrarles a los estudiantes que cuando están hablando desde ellos los resultados son más honestos, más contundentes, ellos hacen el cambio.

Todavía hoy, cuando un estudiante presenta en la Universidad de Antioquia la primera entrega de los temas una nota que la fuerza de la televisión sigue marcando la idea de qué es documental. Los temas siempre son o sumamente extraordinarios, es decir el personaje al que le pasó una cosa sumamente extraña, o de problemáticas sociales. Otra de las estrategias ha sido, entonces, desmontar

que el documental no solo habla sobre lo extraordinario y lo social. El documental, como el cine en general, habla sobre los seres humanos. Vamos a contar historias de seres humanos: cualquier historia de cualquier ser humano es susceptible de llevarla a un documental, dependiendo de quién la vea y de cómo la vea.

Yo todavía soy crítico con otras universidades de Medellín donde el esquema de enseñanza sigue siendo muy convencional, donde hay un desequilibrio grandísimo en la investigación periodística, en las fuentes, casi buscando todavía la objetividad. Eso sin demeritar el trabajo de investigación, pues la investigación sigue siendo importante. Pero ya no en el sentido periodístico que busca contrastar una fuente con otra, de equilibrar, de tratar de ser objetivo, sino de investigar para conocer el mundo del individuo o de la comunidad que se va a documentar. A ese tipo de investigación se le ha dado más fuerza. Porque hay otro asunto acerca de los documentales hechos por estudiantes: como cada vez llegan más jóvenes a la universidad y en la Universidad de Antioquia el curso de documental es en tercer semestre, están demasiado chiquitos y conocen muy poco de la vida.

MS: En lo que has dicho no solo está implicado un cambio del concepto de documental, sino también de documentalista.

EC: Sí, obviamente. Yo soy un defensor del documental como se está mirando hoy en día. Realmente detrás hay un documentalista, no hay un simple realizador contratado sino un autor, alguien que tiene una sensibilidad. Sin esa sensibilidad que lo hace apasionarse por las historias de la gente es muy difícil que haya un documentalista. Habrá buenos realizadores de televisión, realizadores que hagan un programa limpio, perfecto, que tenga todos los elementos de la historia, pero faltará esa mirada sensible. El documentalista tiene que ser cercano a un artista, tiene que haber una sensibilidad artística frente a la realidad. El documentalista es esa persona con ese filtro que le permite ver en la cotidianidad y en la realidad cosas que el resto de los seres humanos de pronto no ven. Es el mismo filtro que tiene el artista, quien ve en la realidad lo que los otros no ven.

MS: ¿Cuál es la apuesta en el programa de Comunicación Audiovisual y Multimedial de la Universidad de Antioquia en torno al documental?

EC: Tratamos de tener una mirada amplia y diversa, de abrir un panorama de todas las posibilidades que tiene el documental. Planteamos, incluso, que es válido hacer el documental informativo y convencional, pero que éste tiene unas características particulares y un rigor específico para que se consiga realmente un documental bien logrado. Buscamos tener las distintas miradas. Tenemos la ventaja de que dentro del módulo documental estamos varios realizadores. Pretendemos que haya diversidad, que los estudiantes conozcan todas las posibilidades, todos los caminos que tienen para que haya una elección propia.

En ese sentido, tenemos un entendimiento del documental marcado desde el documentalista. Queremos marcar que haya autores, que los estudiantes no se peguen a miradas convencionales, institucionalizadas. Más que porque queramos sacar solamente artistas es porque consideramos que si hay detrás un autor, en cualquiera de las formas del documental que vayan a realizar posteriormente sus trabajos eso será útil. Esto les va a permitir diferenciarse de otros y tener una mirada particular en la televisión, en la ficción, en el documental de museo, en internet.

MS: ¿Se plantean el documental como problema teórico?

EC: Sí. Obviamente, es un planteamiento que se hace más desde los profesores, desde las discusiones teóricas entre nosotros y desde las investigaciones que se realizan. Eso se trata de llevar también a las clases.

MS: ¿Y cuáles, por ejemplo, son las discusiones que se dan entre los profesores?
¿Hay divergencias?

EC: Sí, hay divergencias... Me van a regañar, pero bueno... Digamos, por ejemplo, que hay una divergencia clara entre las miradas sobre el documental de Marta Hincapié y de Alejandro Cock. Yo estoy como en un punto medio. Aunque a veces estoy más cerca de Alejandro que de Marta y otras más cerca de Marta que de Alejandro. Marta me va a matar, pero digamos ella tiene una concepción del documental muy esteticista, muy de observación, en ella está la contemplación, el ojo abierto a la realidad. Mientras que Alejandro tiene una concepción más desde la retórica y la narrativa. Alejandro está más interesado en el documental de tipo ensayo. Ahí hay discusiones muy fuertes. El ejercicio tal vez más interesante del módulo documental son las tres entregas de los documentales. Hay cuatro momentos en donde estamos juntos los cinco profesores del módulo, que son el momento del pitch donde se seleccionan las historias y luego los tres cortes que hacemos de cada uno de los documentales. Ahí es donde se evidencian más la discusión teórica y las divergencias posibles. Hay momentos en que un profesor dice “eso no sirva para nada” y otro dice “eso es una obra de arte”.

Afortunadamente hemos logrado que los estudiantes entiendan que esas cinco miradas distintas sobre una obra o sobre un proyecto permiten ver que hay muchas posibilidades. Y que nadie le está diciendo a un estudiante “eso no lo puede hacer” o “eso lo tiene que hacer así”. Finalmente es muy particular, porque con los proyectos en pitch siempre hay unas discusiones fuertísimas, pero a la hora de elegir casi siempre coincidimos en cuáles son los mejor desarrollados y que merecen ser realizados. A pesar de que tengamos concepciones distintas

de lo que es el documental, sí coincidimos en donde hay fuerza, una historia y posibilidades de que el documental salga adelante. Lo mismo sucede a veces con los resultados finales.

MS: ¿Para ti qué caracteriza al documental contemporáneo?

EC: Uno puede hablar del documental contemporáneo en términos del resurgimiento de formas que habían sido abandonadas por el documental y de la mezcla de elementos nuevos que han permitido los cambios tecnológicos. Al documental contemporáneo lo define, por un lado, su diversidad. Y por otro, aunque es arriesgado, me atrevería a decir que en el documental se están contando hoy las verdaderas historias del cine. El documental contemporáneo está preocupado por las historias de la gente, por las historias que la ficción ha abandonado por la pirotecnia de los efectos especiales, de las rupturas de las formas narrativas. Creo, en cambio, que en el documental está quedando registrado algo como la esencia del ser humano.

MS: ¿Y esa intención o ese propósito de fijar lo que podría definir a la humanidad no ha estado siempre?

EC: Sí, ese es el propósito de todas las artes ¿cierto? Lo que creo justamente es que el documental contemporáneo se acerca a las artes, de las que se había alejado. El documental estuvo durante años más cerca de las noticias, pero ahora está más cerca de las artes. Por eso, ese elemento de fijar la esencia de la humanidad empieza a definirlo, a partir de que ya es más un arte que un noticiero. Está más cerca de la experiencia estética y de la experiencia artística que de la experiencia informativa.

MS: ¿Agregarías algo a lo dicho sobre la perspectiva que se propone desde la formación?

EC: Haría énfasis, en términos de la enseñanza y del aprendizaje del documental, en una transformación que he notado: entender que el documental no termina cuando se acaba de montar. Se debe entender lo que viene después, la distribución y la exhibición. En mi época eso era prácticamente nulo, porque el documental salía en un programa de televisión o lo veía uno en el salón y ya. Hoy existen más pantallas, la posibilidad de tantos festivales. Es importante que el estudiante entienda que el trabajo va hasta allá, que tiene que pensar en eso. Ese punto es el que hace click para que quien está aprendiendo a hacer documentales deje de realizar una tarea para el profesor y para que desarrolle un trabajo para su propia vida y para un público.

Marta Andreu
**Mejor hablar de gesto creativo
que de género cinematográfico¹**

MARTA ANDREU (ESPAÑA)

Licenciada en Comunicación Audiovisual y Máster en Documental de Creación de la Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, del cual es actualmente coordinadora. Marta Andreu, además, es documentalista, analista de guiones y de proyectos documentales. Desde el 2006 ha formado parte del jurado de distintos festivales dedicados al documental.

1. Entrevista realizada por Óscar Campo en noviembre de 2011.

ÓSCAR CAMPO: Vemos cómo las universidades están teniendo un lugar central en la producción y en la aparición de nuevos documentales. Los que ustedes han hecho en Barcelona son un referente importante. Hablemos de ese tema, de cómo la academia se liga con la producción.

MARTA ANDREU: Fue una iniciativa que nació con un máster en 1998, una propuesta de su director, Jordi Balló. Se sostenía en la idea de cómo puedes formar a cineastas cuando aún no existe un cuerpo cinematográfico para hacerlo. Hablábamos de la tradición documental en España, había referentes indiscutibles y gente que estaba trabajando en el documental, pero veías una producción de documental europeo, norteamericano, latinoamericano, toda una serie de creaciones que manejaban el término documental y que, de alguna forma, lo traían al terreno de la creación. No era una cinematografía que definiera a la producción española. Uno estaba acostumbrado a una producción que se instalaba claramente en lo que sería la ficción con todas sus reglas. Teníamos *Sol del membrillo* (1992), por ejemplo, pero era como esos faros que aparecen en la soledad. La propuesta del máster, entonces, era cómo generar una tradición al mismo tiempo que se está transmitiendo, con lo cual es una tradición que se va renovando.

De ahí hemos visto surgir a cineastas como Isaki Lacuesta, Mercedes Álvarez y Lupe Pérez, de Argentina pero que viene a Barcelona. De alguna forma, ahí se genera el espacio para que todas estas miradas puedan surgir. Eso también se está viendo en los festivales. Vemos cómo esos espacios se están convirtiendo en lugares de creación, con talleres, con propuestas más experimentales, si quieres más urgentes. Vemos cómo esas distintas patas del cine que hacemos y que queremos —que serían la transmisión, la producción, la visibilidad—, se van mezclando. El modelo de la Universidad Pompeu Fabra apuntaba a cómo encontrar la posibilidad de unir producción con formación, más allá del marco académico. Es decir, no es tanto que los alumnos produzcan, aunque ellos sí que tienen sus proyectos a desarrollar. El compromiso del máster es desarrollar el proyecto, dejarlo en el punto a partir del cual ya pueda ser una realidad. Al lado, el máster genera la posibilidad de producción estableciendo lazos con productores independientes. Ahí la dirección del máster, representada por Jordi, elige tres o cuatro películas, tres o cuatro cineastas que considera oportuno apoyar por su trayectoria o por el hecho de apostar para que empiecen, como en los casos de Isaki y de Mercedes.

En cuanto a producción, el máster es un paraguas que garantiza que una película llegue a un resultado final. Genera ese espacio a través de convenios con televisiones, con sectores de la industria.

Pero el productor que lleva a cabo la película, que la representa, sigue siendo independiente, es quien asume el riesgo de la producción en el sentido de que maneja todos los procesos de financiación, etc. Es un modelo que ha generado la tradición del documental de creación en España y la posibilidad de seguir trabajando. Pero también es cierto que lo ha hecho durante un tiempo en el que paralelamente la tecnología ha avanzado generando otras posibilidades, ofreciendo otras herramientas. Herramientas más pequeñas que le han abierto la puerta al cine, a lo íntimo, generando por lo tanto otras economías y también otros espectadores.

En cuanto a la estrategia de producción quizá estamos en un momento de ponerla en cuestión. Cuando digo esto lo que se pone en cuestión es el propio sistema. Cuando estudiábamos cine era clarísimo qué era la preproducción, la producción, la distribución. Pero la cadena se está poniendo en cuestión cuando uno puede crear, moldear la realidad, construir un objeto de eso y a los dos minutos darlo a ver. El cine ya no es esa maquinaria que tiene que mover tanto dinero y que necesita tanto tiempo para ser producido.

Otra idea atraviesa el máster, que sigue siendo imprescindible: el documental no es una improvisación. No es salir a la calle y atrapar el mundo, sino que pide escritura y, por lo tanto, tiempo. Pide tiempo de espera. Los modelos de financiación son muy duros, hacen sufrir pero al mismo tiempo te permiten, si quieres a la fuerza, darle a las películas ese tiempo de reflexión. A veces son perjudiciales, porque a veces uno llega tarde. Pero muchas veces permiten cocinar lentamente las películas. En el modelo del máster, como es bienal, cada dos años se inician tres películas bajo esa línea de trabajo en la que el cineasta se compromete a compartir la película con un grupo de gente y a convertirla en parte creativa. Los procesos de producción quedan escritos en las películas que hacemos, por esta razón las películas del máster aun siendo distintas tienen un alma común. Es curioso cómo han aparecido producciones en Cataluña que no tienen que ver directamente con el máster, pero alguien las ve y dice “esa es una película del máster”. Comparten esa alma, un lenguaje común, en muchos de los casos están hechas por gente que ha pasado por el máster.

Lo que sí es cierto, volviendo al intento de cuestionarnos, es que es un modelo de producción que no sé si ahora es sostenible. Seguramente es necesario, sigue siendo necesario, porque casi es más difícil hacer la segunda o la tercera película que hacer la primera. Antes decíamos que cuando los festivales consiguen poner al mismo nivel películas de gente consagrada y películas de gente que empieza es un acto maravilloso de humildad. Es reconocer que en cada película estamos en ese momento de “des-aprendizaje”. Podemos haber hecho mucho, tener una mochila llena de experiencia, pero delante de la creación volvemos a ser ignorantes. Por lo cual, cuando digo “no sé si es sostenible” no es por una

cuestión de poner en duda el modelo, que me parece ejemplar y que hay que protegerlo. Cuando digo ponerlo en cuestión es la necesidad de entender que hay otras formas de crear y de producir. De alguna manera empezamos a ver las claves, es muy difícil aún situarse pero intentamos generar proyectos que no sólo se plantean miradas nuevas sino también procesos de trabajo nuevos. Cuando uno defiende un tipo de cine es una defensa que no va en contra de otro tipo de cine.

- ÓC:** Diste una charla en el Diplomado² y hablaste sobre el documental de creación. ¿Qué es eso que se llama documental de creación? ¿Es un espacio nuevo? ¿Una forma nueva de pensar, de hacer documental? ¿Quizás un lenguaje nuevo?

MA: Es ya antipática la palabra documental, para encima ponerle creación. La antipatía se hace enorme, porque de alguna forma ese “de creación” pretende salvar el documental... No es que estuviera en peligro, pero alejarlo de un terreno que vive de la herencia del periodismo, que es otra actividad, es otra forma de hablar.

ÓC: Y de la antropología...

MA: De la antropología, donde quizás lo que filmas es el objeto, estás objetualizando, usando el cine para transmitir un conocimiento, para informar, decir “esto es así”. Obviamente, ese tipo de cine ha dado grandes obras. Porque la cámara no miente, en el sentido de que este instrumento siempre nos pondrá en una situación de fragilidad, escoger un plano es una decisión, construir una imagen es una cuestión de subjetividad, siempre hay un discurso. El documental de creación mira a los ojos de esta fragilidad. Documental de creación, de cine, es ese espacio donde la realidad es la materia que usamos para poder construir una mirada, es lo que atravesamos para generar un discurso, es la materia del mundo que de alguna forma manejamos, moldeamos para poder hablar de nuestra relación con la vida. El documental de creación tiene que ver con una construcción creativa, tiene que ver con la pintura, con la escultura, con la literatura. Es un concepto, un término que viene del francés. Hay otras acuñaciones, como documental de autor. La palabra “documental” nos remite al documento, a la huella, al testimonio, a “si hay una imagen de esto, es que esto existe”. “De creación”, como decía, intenta salvarnos de eso complicándolo aún más. Parece una contradicción. No nos lleva a reflexionar sobre lo que estamos haciendo, sino que mantiene la idea de huellas pero poniéndole un poquito de sensibilidad. Realmente el documental de creación está en la frontera entre el documental y la ficción, que no quiere decir mezclar dos lenguajes sino entender que hablamos a partir de la realidad pero siempre desde una mirada, asumiendo esa mirada. Eso que en la charla comentaba que era dar a ver una realidad concreta pero al mismo tiempo construyendo un relato universal. Eso solo podemos hacerlo si reflexionamos sobre la forma.

2. Marta Andreu fue profesora invitada a la IV Versión del Diplomado Internacional de Documental de Creación, realizada en el año 2011.

El tema nos llevaría a un discurso y a una reflexión que va mucho más allá. Porque el documental de creación contiene muchas cajas dentro: el diario, el trabajo con imágenes preexistentes, la filmación del otro. Es un espacio en el que formas cinematográficas muy distintas tienen cabida. A mí me gusta más hablar de gesto creativo que de género cinematográfico. Es un tipo de cine en el que las cuestiones que transitan el cine llamado “de ficción” están en primera línea. Es decir, compromisos éticos a través de la estética, la responsabilidad de quien está creando porque el mundo que filma también es el mundo que habita. Es un cine que no busca respuestas sino que se plantea incesantemente cuestionar y cuestionarse, poner unas buenas preguntas. Es un cine de cierta forma libre, dentro de lo que podemos ser libres, que te permite una construcción constante en la imagen, una reflexión y un cuestionamiento constante entre la imagen y la cosa. Un cine que deja huella, que construye la realidad. Eso es algo que el documental de creación tiene la capacidad de provocar. Esa idea de construirse a partir del mundo, para de nuevo devolverle la imagen al mundo. Es un tipo de cine privilegiado en ese sentido, que coloca al espectador en una situación de privilegio. Cómo poder transitar las miradas del otro, de ese cineasta, y del otro, ese otro filmado, para ver tu propio mundo representado.

OC: Hay otro cine que se plantea en una línea más argumentativa, argumentos que pueden servir al espectador para cuestionar los argumentos que el poder construye. Es un cine que no pasa a veces por lo personal, sino que necesita ser rigurosamente impersonal porque su compromiso es también hablar en los mismos términos del poder y confrontarlo, de hacer crítica, de poner argumentos frente a otros argumentos que son los que funcionan popularmente. ¿Qué pensás de ese cine? ¿Creés que es informativo? ¿No pertenecería al orden del documental de creación? ¿Sería otro tipo de cine?

MA: Fíjate, hablamos antes de las nuevas tecnologías, de las herramientas que nos permiten filmar una intimidad que antes la ficción sí podía filmar porque controlaba el mundo que estaba dando a ver. Parecía que el documental siempre tenía una cierta distancia impuesta al no tener fácil el hecho de girar la cámara hacia uno. Esto nos ha dado a ver grandes cineastas... Lech Kowalski, Naomi Kawase, gente que ha convertido el “yo” en algo que le trasciende. Pero también nos ha llevado a una cantidad de cine terapéutico. Convertir el mundo propio en arte es una tarea muy compleja. No es que yo defienda el cine de lo personal como el documental de creación. Pero fijate que hay un cine del pensamiento, un trabajo de rigor sin llegar al cinismo pues ya todos entendimos que no podemos hablar si no hablamos del “yo”. Entiendo que lo que propones es que cuando ese “yo” no es tanto un “yo que siente” sino un “yo que piensa”. Son cámaras analíticas, absolutamente imprescindibles. Farocki, por ejemplo.

ÓC: Godard...

MA: El mismo Godard, que navega en ese terreno desde hace tanto tiempo. Existe también otro tipo de cine que entraría también en esta cuestión de la argumentación, pero confrontándose con el cuerpo filmado: Rithy Pahn en *S21* (2003), Avi Mograbi en *Z32* (2008). Fíjate que justamente Patricio Guzmán necesita entrar su yo en sus argumentos, de sostenerlos en una voz en off. Ese “yo” no tiene por qué ser un “yo” de la primera persona, la primera persona no deja de ser también una construcción filmica. No tiene que ser un “yo” que aparece en cámara, que pase por la experiencia. Hablábamos de Godard antes. Ese “yo” pasa por encontrar la imagen justa, la imagen que ha encontrado la distancia adecuada para aquello que está representando. Es el cine que piensa. El documental de creación es el que le da espacio a la cámara para que sienta y para que piense. Y ese pensar tiene que ver con el “yo”, un yo más argumentativo si quieres, pero en cualquier caso está convirtiendo el discurso en algo subjetivo. Y cuando digo subjetivo es darle a la imagen que está generando la capacidad de representarse, de mirar también, las imágenes nos miran. Es decir, no “argumentativo sobre”. Cuando decía algo subjetivo es porque da la capacidad a aquello filmado de convertirse en un ente subjetivo, en alguien o algo que te sostiene la mirada. Es una cuestión de respeto, de ética, de justicia, que pasa por la construcción de la imagen.

Óscar Ruiz Navia
**A veces la ficción puede entrar donde
no puede el documental¹**

ÓSCAR RUIZ NAVIA (COLOMBIA)

Comunicador social de la Universidad del Valle. Director, productor y guionista. Cofundador de la productora Contravía Films (2006), la cual se ha encargado de la producción de cortos y largometrajes como *El vuelco del cangrejo* (Óscar Ruiz, 2009), *La sirga* (William Vega, 2012) y *Solecito* (Óscar Ruiz, 2013). Óscar Ruiz forma parte de la generación de nuevos directores colombianos. *El vuelco del cangrejo*, su ópera prima, muestra una sensibilidad particular en la cual confluyen documental y ficción.

1. Entrevista realizada por Diana Kuéllar y Manuel Silva en abril de 2013.

DIANA KUÉLLAR: Para empezar, hagamos un breve recuento de tu carrera.

OSCAR RUIZ: Estudié comunicación social en la Universidad del Valle, empecé en el año 99 pero tuve un break de casi 3 años porque me fui a la Escuela de Cine de la Universidad Nacional en Bogotá. Allá estudié como un año y medio, pero me aburrí y regresé. Cuando volví, entre mis compañeros estaba William Vega [*La Sirga*, 2012], que es mi socio y con quien trabajo. En el taller de audiovisuales empezamos a crear el grupo en el que hasta ahora hemos venido trabajando. Todo el tiempo estaba haciendo cosas, desarrollando proyectos en paralelo con la Escuela. Cuando me gradué llevaba tiempo haciendo varias cosas, me metía en cuanto rodaje hubiera y hacía sobre todo cosas de fotografía, de luces. En ese momento hubo dos experiencias importantes en la Escuela, la película de Toño Dorado, *El Rey* (2003), y la de Óscar Campo, *Yo soy otro* (2008). En la primera entré al rodaje haciendo la práctica profesional en el equipo de fotografía, con Juan Cristóbal Cobo y Pablo Pérez. Y luego me llamaron de bacano a la película de Óscar, me pagaron como practicante pero en realidad no estaba haciendo la práctica.

Cuando acabé materias en la Escuela me lancé a que quería hacer un largo de tesis de grado. Entonces apareció la oportunidad de trabajar en *Perro come perro* (2005), y también fue un aprendizaje estar ahí como asistente de dirección. Luego comenzó el proceso de *El vuelco del cangrejo* (2009), que es el inicio de lo que llamas mi carrera. Ha sido así, metiéndose en proyectos y aprendiendo. En los últimos años he tenido la oportunidad de sistematizar un poco más la experiencia.

MANUEL SILVA: ¿Qué has hecho en documental? En la Escuela de Comunicación, por ejemplo.

OR: Hice varias cosas de documental como camarógrafo. También siento que *El vuelco del cangrejo* es una película de ficción pero es un proceso documental, la manera en que nos acercamos a ese tema y a esa comunidad para mí siempre fue como un documental. Lo que más me impactó de estudiar aquí fue esa cuestión hacia el documental, que era muy diferente a la Universidad Nacional. En la Nacional nos enseñaban otras cosas, que también son importantes, pero acá era la cuestión documental. De las clases que más me impactaron fueron las de imagen. Por ejemplo, con una foto de Robert Frank sé que eso es real, pero cuando la veo para mí es como una película. Era una cosa que se salía del mero registro. Cuando me tracé la idea de hacer *El vuelco* para mí era el mismo tipo de proceso, solo que luego íbamos a escribir un guión y a filmarlo. Pero sí siento que el proceso es mucho más cercano a lo que se conoce como documental. Y no es que sea ajeno a la ficción,

sino que de pronto tenía motivaciones distintas a las que habitualmente puede haber en una película de ficción. Igual, en la Escuela hice un documental sobre Cerebro, el personaje de la película. Se llama *En la barra hay un cerebro* (2008).

- MS:** Te has referido a lo que marca de alguna manera la formación en la Escuela en relación con el documental. Sin embargo, cuando te escucho hablar sobre los proyectos cinematográficos en los que te formaste y cuando vemos tu primer largo encontramos que todos se enmarcan en la ficción.
- OR:** Lo que pasa es que también se mezcla con un interés personal. Yo desde chiquito era cinéfilo, me gustaban mucho el cine y el teatro. Pero el documental no lo conocía. Yo veía *Rostros y Rastros* cuando era pequeño y me llamaba la atención, pero no entendía. Cuando estaba empezando no valoraba lo que podía darme esta Escuela, en un principio pensé que tenía que irme a estudiar cine a Bogotá pero cuando volví y encontré esa mezcla lo que hice fue combinar eso con mis gustos personales, con mi deseo de hacer películas. Además hubo otra experiencia que surgió en la Escuela, *Calicalabo* (1997). Es una película de Jorge Navas, una especie de video arte que dura ¿cinco, dos horas? No es una ficción convencional, es bien experimental. Ellos habían hecho unos talleres para pelados de colegios y yo había quedado seleccionado. Entonces, a los 14 años yo ya había estado en un rodaje y había pillado las cámaras, todo eso, y me gustaba mucho. Ellos filmaban en la calle, supuestamente era una ficción pero la manera de aproximarse a esas historias era muy documental. Entonces sí, terminé metiéndome en las ficciones. Pero es que para mí el documental también es una manera de ficción.
- DK:** Creo que esa mezcla en la formación de documental y ficción ha hecho que vos y tu grupo hagan una propuesta de un cine diferente. Contanos más sobre cómo es esa propuesta donde el documental es un ingrediente fundamental de las ficciones, donde qué importa si es una ficción o un documental pero sí importa ese registro de la realidad de una manera muy particular.
- OR:** El tema con *El vuelco* comenzó de una manera muy romántica. Una experiencia que me impactó fue la película *La sombra del caminante* (2004), de Ciro Guerra, una persona que yo había conocido en la Universidad Nacional. Cuando me fui de la Nacional él empezaba el rodaje y todo el mundo decía “Ciro está loco”. Y como dos años después ¡pum!, sale con la película. Yo veía en ella ciertas limitaciones técnicas, pero veía también una mirada, una cosa que no había visto en el cine colombiano, una vaina tan sencilla, tan humanista. Ustedes saben que el documental en Colombia ha sido más importante que la ficción. Hay unas excepciones grandes, como Víctor Gaviria o lo que hicieron Luis Ospina y los demás, pero en general muchas ficciones que se hicieron en Colombia están olvidadas. Más bien los documentales son los que han permanecido en la historia

y creo que la razón de eso ni siquiera tiene que ver con una cuestión estética o narrativa, es una cuestión más ideológica. Los documentalistas tienen una manera de acercarse al mundo... no sé, más profunda, de pronto la ficción está generalmente ligada a escenarios donde hay más banalidad. Igual, lo que estoy diciendo es cuestionable ¿no? Pero lo digo en términos generales. Por los costos también me imagino que en la ficción se tiende a hacer algo más espectacular.

Entonces, cuando vi *La sombra del caminante* dije aquí hay una mirada distinta sobre el conflicto, y era una película hecha por unos chiquitos de 20 años. Cuando empezamos con el proceso de hacer *El vuelco* traje a Ciro Guerra a la Universidad, hicimos una proyección de *La sombra del caminante* en la cinemateca. Y muchos pelados de mi generación, como pasa ahora cuando ven *La sirga* y creen que es una película aburrida, la vieron y quedaron ofendidos, porque en esa época todo tenía que parecerse a Tarantino o si no era una mierda. Y después de oír a Ciro, que era muy rebelde y hablaba muy bonito, sobre todo que te llenaba mucho de emoción, recuerdo que dije hagamos un proyecto así desde la universidad.

Había dos ideas. Una era hacer una película libre, nos íbamos a arriesgar y eso implicaba una película que no fuera muy cara. Y la otra es que fuera con gente que estuviera debutando. O sea, el mismo grupo de la universidad. Entonces convoqué a Sofía Oggioni, Marcela Gómez, William Vega, a mis compañeros, y a Gerylee Polanco, con quien montamos Contravía Films. Así nos lanzamos en ese proceso. Yo tenía la idea de la película, no por el documental que había hecho sobre Cerebro, pero no estaba todavía muy claro.

DK: ¿Pero cuál es la propuesta, lo diferenciador del trabajo de ustedes?

OR: El proceso fue largo, como cinco años. Los dos primeros de investigación, después de ir a La Barra y de formar una empresa de producción, entendimos que había que graduarse, que la película no podía ser una tesis de grado. Entonces nos graduamos con el guión. Sofía se graduó con la propuesta de fotografía, Marcela con la de arte. Después de esos primeros años nos dimos cuenta de que lo que en un principio era como un sueño era posible hacerlo. Nos dimos cuenta de que si queríamos hacer algo diferente teníamos que insistir. Hubo un momento donde dije renunciamos a esto o vamos con toda. Menos mal a los 25 años uno dice yo me voy con toda, e irme con toda implicaba un riesgo no solamente anímico sino también económico. Entonces nos ayudó mucho el trabajo con la comunidad, porque dije vamos a hacer una película que sea coherente con el espíritu de la comunidad, que nos permita estar ahí pero no violentar o violentar lo menos posible el espacio en el cual estamos interviniendo. Eso nos obligaba a tener un equipo de filmación pequeño, unas dinámicas de filmación que tenían que ser muy respetuosas con el entorno.

Volviendo a cuál es la propuesta, hay diferentes niveles en ella. En la producción había la idea de hacer una película austera, no sólo por una cuestión de dinero sino también por ver que a veces hay cosas innecesarias en las filmaciones. Por otra parte, la estética tiene una razón de ser en la investigación, empezamos a descubrir que había muchas cinematografías que estaban en esta búsqueda de mezclar elementos reales con ficticios. Eso que estábamos descubriendo era algo que veíamos en muchas partes, no era nada nuevo finalmente. Al contrario, estábamos atrasados. Excepto algunos casos, por ejemplo el de Víctor Gaviria, por acá nadie había empezado esa búsqueda. La idea era tomar elementos de lo que había hecho Víctor pero mezclarlo con otras cosas, mezclar ideas. Para mí no era tan loco ver en La Barra, un pueblo del Pacífico, un plano tipo Tarkovsky porque veía que había los mismos elementos en la naturaleza, simplemente que estábamos en el trópico. Era lo mismo: había lluvia, un ritmo, un tiempo diferente, una atmósfera y una cierta melancolía que me interesaba. La propuesta era asumir riesgos, tanto en la producción como en la parte estética.

El trabajo con actores no profesionales para mí le daba legitimidad a cierta cosa que uno no ve en la pantalla. Ahí se puede meter la parte ideológica, querer mostrar rostros o acentos desconocidos, mostrarlos en una película de ficción. Debemos reconocer que de todas formas las películas de ficción tienen una forma de distribución diferente a las documentales, al menos en apariencia tienen una distribución mayor. Era un reto poner el rostro de Cerebro y su manera de hablar en una pantalla. Afortunadamente tuvimos una buena recepción y pudimos tomar la decisión. Vamos a continuar con nuestra productora y a seguir haciendo películas de este tipo.

- MS:** Detrás de *El vuelco* hay una investigación muy a fin a lo que es un proceso de investigación que pudo conducir a un documental. Sin embargo, a la hora de realizar una película te adscribes a la ficción. Profundicemos en esta decisión.
- OR:** Es paradójico, pero a veces la ficción puede entrar en espacios de la vida que el documental no puede entrar... No hay nada más ficcional que una entrevista. Por ejemplo, cuando estoy hablándote trato de ser inteligente, de decir cosas profundas. Cuando se está haciendo un documental la gente no logra siempre sacar ciertos momentos de verdad, la gente sabe que la están filmando y de alguna manera hay una actuación. En cambio, en la ficción vos podés simular momentos. Igual es una representación, no es espontáneamente un momento de verdad pero vos podés simular momentos o espacios que son inalcanzables con una cámara. Como que hay unas mentiras que te llevan a sentir una verdad, porque finalmente tampoco es que exista la verdad si no que es un efecto de verdad.

Con *El vuelco* quería eso un poco, había momentos de soledad que si uno se lanzaba a filmar al estilo documental de pronto esa persona no iba a sentir esa soledad. Entonces toca hacer de cuenta que estás solo. También había cierta

subjetividad, era una película que partía de lo real pero no era realista. Es una película que surge de lo real, pero tiene muchas ensoñaciones, un tiempo que no pertenece a la lógica de lo que entendemos por lo real. Por esas razones pensé que tenía que ser una ficción.

MS: Decías que la propuesta no se centra en un solo proyecto sino en una manera de entender el cine, de hacer películas de cierto tipo. Hablemos del posicionamiento de la productora.

OR: Cuando empezamos el proyecto de la primera película no sabíamos qué iba a pasar. Cuando hicimos *La sirga* o ahora que estamos haciendo otro proyecto uno tiene de pronto un poco más idea de lo que puede llegar a suceder. Pero en ese momento no sabíamos nada, cada día era un aprendizaje nuevo. En un principio nunca imaginé que íbamos a terminar metidos en un proyecto tan complejo, de tener una productora. Pero después de dos años y de ver que había una necesidad de que hubiera ese tipo de organismos, que hubiera productoras en Cali, pensamos bueno, se puede, y quizás es necesario. Hubo un momento, como a los dos años de estar haciendo *El vuelco*, que dije “empecemos a hacer otras cosas”. Y comenzamos a desarrollar otros proyectos. Ahí comienza el cuento con *La sirga*, que es una película que escribió William en España, en la maestría que él hizo de cine. Era un guión diferente, él trajo la idea, dijo “quiero hacer esto”, lo leí y me pareció bacano. Estábamos haciendo *El vuelco*, en ese momento no habíamos filmado, presentamos ese proyecto a un fondo y nos ganamos el desarrollo. Luego con Gerylee Polanco tomamos la decisión de proponer más y hemos hecho varios cortometrajes.

MS: La pregunta también apunta a la manera de entender el cine en la productora, el tipo de proyectos que les interesa desarrollar.

OR: No es que la película que hagamos tenga que tener una estética o una ideología precisa, pero sí tiene que ser con gente que tenga la misma pasión por el cine, que tenga ciertas cosas con las cuales uno se pueda identificar. Digamos, formas de ver el mundo, películas que puedan mostrar cosas que no se muestran. Tampoco es que tengamos una línea editorial. Hasta ahora hemos tratado de hacer películas que estén ligadas a alguien como un autor, alguien que quiere que haya honestidad en lo que quiere proponer. Me encantaría tener 10 mil productores y hacer cinco o seis películas al año, pero me he dado cuenta de que cada película son cinco o seis años. Entonces hay que escoger muy bien los proyectos.

Hay gente que piensa que nosotros hacemos películas lentas o contemplativas. No. Hay gente un poco mal intencionada con esos comentarios. Hemos hecho dos películas hasta ahora, pero no quiere decir que tengamos una estética definida. Hay parámetros. En mi caso, el tema de los actores no profesionales sí quiero que

sea un parámetro. Pero en cuestión de ritmo o de cómo fotografiarlo eso tiene más que ver con las historias y los lugares. Por ejemplo, ahora que voy a hacer una película [*Los hongos*] acá, en Cali, por la misma ciudad la película tiene otro tempo, otro ritmo, otra forma de hacerse. Como te digo, la gente piensa que somos los que vamos a hacer las películas contemplativas. Me preocupa un poco esta cuestión porque se han hecho películas contemplativas después de nosotros y creo que muchos han caído en la trampa de pensar que se trata solo de eso, de hacer una película con el paisaje. Y no es eso, para nada. Lo que menos nos importaba en *El vuelco* era abusar del paisaje. Para mí el paisaje eran las personas. Desde ese punto de vista sí me importaba el paisaje, pero no era una cuestión de “ay, tan bonito el mar, entonces filmémoslo de esta manera”. Temo un poco que haya gente que esté replicando esa idea de la naturaleza de una manera superficial.

MS: Has referido aspectos de la relación cine-política. ¿Qué te interesa de ese vínculo?

OR: Vengo de un contexto muy específico, la familia de mi papá es del campo, gente muy humilde. Por el otro lado está la familia de mi mamá, que era un poco más acomodada. Y otra parte, la de mi abuela, también del campo. Por el lado de mi mamá esta gente era liberal y mi papá era militante político, él fue uno de los organizadores de la huelga que hubo en el 71 y por eso lo echaron de la Universidad del Valle. Yo nací en un contexto donde la política era muy fuerte, desde pequeño viví en medio de un ambiente donde mis padres eran militantes de izquierda. Eso ha marcado mis preocupaciones. Luego, cuando encuentro que me gusta el cine trato siempre de hablar de lo que está alrededor, de lo que hay en mi entorno. Mi interés hacia la política no tiene que ver con sentarse y hacer un panfleto, sino en mostrar esas cuestiones de la vida que son paradójicas o que están en el lugar donde no deben.

Con *El vuelco del cangrejo* me impactó ver a Cerebro, un tipo de su comunidad que llevaba años allí, que tocaba música, y a un vecino que había llegado, que puso dos bafles y empezó a poner música a todo volumen. Ahí había un acto de violencia simbólica. Yo estaba en unas vacaciones allí y Cerebro estaba muy bravo porque ese tipo era medio raro, vos no sabías quién era. Y cuando digo raro es que por el Pacífico uno ve gente de la que se puede decir que es paramilitar, narco o guerrillo, por eso en la película quedó el personaje del paisa así, un man que uno no sabe quién es, porque era la misma sensación que yo tenía. Esa anécdota fue el germen del proyecto.

En el caso de esa película sí hay una aproximación política, luego a nivel del tratamiento y estético llevas eso al producto. No me interesaba mostrar algo muy explícito, porque precisamente hay mucha explicitud en los medios de comunicación. Yo decía sí, aquí se ha hablado mucho de que en el Pacífico

hay muertes, pero no concentremos la historia en eso, concentrémosla en ese momento de espera, en la tensión más que en el suceso. De pronto es ahí donde hay gente que siente que la película no es tan política porque piensa que lo político es que sea obvia. Pero otras personas comprenden que, por el contrario, sí hay una mirada muy política, solo que no es necesariamente obvia.

MS: A propósito de lo que planteas, recuerdo que el documental se ha asociado sobre todo con el mundo exterior, ignorando que el mundo interior también cuenta y que puede ser materia del documental.

OR: Esa cuestión es paradójica. Con lo que dices sobre lo interior y lo exterior estoy de acuerdo, de que lo real es lo que está afuera pero también es lo que uno imagina. Allí es donde está el meollo de lo que me interesa, eso que vos podés controlar y a la vez no, trabajar en esa brecha ambigua, en una especie de abismo. Vos decís, tengo a estos actores y más o menos la situación es esta. Pero vos sabés que ellos son más o menos de tal manera, que pueden reaccionar de tal forma, y tenemos un rodaje preparado pero luego hay un momento que no podemos controlar, que vos no lo escribiste. Ahí es donde para mí está el gran reto como director, cómo poder moverse entre eso que podés controlar y eso que no podés controlar. A veces la gente piensa que lo documental está ligado a una cuestión estética, de cómo ubicar o mover la cámara, pero de pronto la diferencia podría ser es cuánto control tenés frente a lo que está sucediendo.

MS: En el pasado Festival de Cine de Cali, durante un foro con directores caleños, tú afirmaste que el potencial o el mayor desarrollo del cine lo veías en el documental.

OR: Era algo provocador en ese momento, pero es cierto. Me refiero más a mí, lo que dije ese día fue que el futuro del cine era el documental, pero lo refiero más en términos de cómo hacer las películas. Si asumimos que el cine documental es el cine que se hace de una manera más íntima, más austera, pienso que el cine va a tender a eso. Va a existir siempre el cine grande, industrial, que es muy rentable y que no tendría que terminarse porque deja muchas riquezas a Estados Unidos. Seguramente va a existir siempre y cada vez va a ofrecer más posibilidades de entrar a los mundos que construye este tipo de películas. Pero el cine más allá del espectáculo, el cine como una necesidad artística e histórica, como una forma de memoria y de expresión humana, va a ser documental. Va a ser la manera de filmar documentalmente, con presupuestos ajustados, con cámaras diferentes, con nuevas tecnologías, incluso puede ser con actores no profesionales no solo por una cuestión ideológica sino estética. En un momento tenderemos cada vez más a acercarnos a lo real. Repito, y siempre trato de hacer la salvedad, una cosa es buscar lo real y otra cosa es el realismo. No es que las películas tengan que ser neorrealistas, que es lo que otras personas con otro tipo de gusto cinematográfico piensan cuando algunas personas nos metemos por este lado de lo real. No, vos con una señora que vende minutos de teléfono celular podés hacer una película de ensoñación, subjetiva, con

narrador, lo que querás. Simplemente va a ser una cuestión de trazo, el acento de ella es el de ella y nadie lo puede representar mejor que ella.

DK: Vos has estado en Francia, en Canadá, participando en talleres. ¿Qué otras experiencias conoces que estén encaminadas hacia ese u otro lado, que llamen la atención sobre hacia dónde tiende el cine?

OR: Hace poco fui como jurado a un festival en Guatemala. Me impactó mucho. Sólo por poner un ejemplo, Guatemala es un país que ha vivido un conflicto interno por mucho tiempo, como Colombia. Es un país pequeño, no tiene ley de cine ni nada de esas cosas y hay un movimiento de cineastas jóvenes pelechando. Si en Colombia no tenemos recursos allá sí que no tienen. Y hay un cineasta, Julio Hernández, que lleva cinco largometrajes. El man se montó en la onda de decir este es un país con estas condiciones sociales, suerte con la industria, y hace unas películas hermosas. Hizo una que se llama *Polvo* (2012), luego hizo *Hasta el sol tiene manchas* (2012), que como no tenía dinero dijo vamos a pintar las locaciones, les tomaron fotos, luego las proyectaron en un tablero y un man con una tiza repintó todas las formas. Entonces los actores están detrás de un tablero, se ven las locaciones pintadas con tiza, todo es súper brechtiano. Me pareció que en Guatemala este muchacho está creando algo nuevo, ha hecho que toda una generación de jóvenes mire este referente y ha tenido un buen impacto internacional. Lo que está pasando en Guatemala es parecido a lo que pasa en México. Argentina ha vivido también un boom, aunque ya pasó un poco, cuando a principios de los años 2000 empezó eso que se conoció como el nuevo cine argentino.

En Latinoamérica el fenómeno es muy parecido, lo que está pasando en Colombia podría ser más todavía, porque aquí es muy poco, podría haber siete o diez Contravías y no las hay, podría haber más gente metiéndose a hacer esto. Lo que pasa en Latinoamérica también pasó en Asia, pasó en Corea, en Japón, en Taiwán. La cinematografía coreana es buenísima, hay muchos realizadores jóvenes, tuvieron la suerte de zafarse de cierta influencia cultural norteamericana y de empezar a filmar sus propias cotidianidades. Es un poco lo que debemos hacer acá, zafarse de esa influencia cultural que tenemos para poder valorar lo que está pasando a nuestro alrededor, que a veces no nos parece tan cinematográfico.

MS: Lo que dices tiene una connotación política. Es una reacción a la globalización y, si se quiere, se puede vincular con cierto nacionalismo.

OR: ¿Será? No sé si nacionalismo, pero sí pienso que el cine es un espejo. Yo lo veo como una forma de representar la vida. Se puede tener muchos matices, no solamente a través de esas historias estereotipadas.

- MS:** Ese punto lo entiendo. Pero lo que tú dices también apunta directamente a apreciar lo local y en eso hay una reacción a una suerte de imperialismo cultural que determina esas formas de las que estás hablando.
- OR:** Claro, y mira que me interesa mucho más. Hay un director que me gusta mucho, Glauber Rocha, que estaba reloco con el cuento de la estética del hambre y del cinema brasileiro. En el manifiesto que escribió Glauber Rocha uno se da cuenta de que tenía una razón muy bacana, él decía que tenemos que encontrar nuestro propio lenguaje en Latinoamérica. O sea, no podemos limitarnos a reproducir el modo de representación norteamericano ni el europeo, porque tampoco se trata de “no nos vamos a lo gringo, vamos a hacer películas al estilo francés”, que finalmente ¿cuál es el estilo francés? Pero sí buscar una identidad de lo que hay acá.
- MS:** Desde que llegó Colón hace no sé cuántos siglos dio lugar a esa pregunta. ¿Y cuál es la identidad latinoamericana?
- OR:** Finalmente no se trata de que quede una sola cosa, pero yo lo asumo como poder observar nuestra vida, que a veces no queremos filmarla porque nos parece fea, que no es importante o que no tiene valor. Yo lo analizo desde ese punto de vista, porque realmente Glauber Rocha ha sido también muy mal leído. Él vivió en la era de un comunismo muy fuerte y uno puede ver que hay gente que hace cosas folclóricas y que habla de Glauber Rocha. Recuerdo que en el foro que mencionabas hablamos del folclorismo. Yo no estoy de acuerdo con eso, si uno se acerca a algo que es en apariencia exótico lo hace no porque “uy, mirá eso tan raro que es”, si no porque ahí hay algo, esa gente a lo mejor necesita que la filmen o hay un dolor, una alegría, algo que yo quiero transmitir. Sí puede haber una posición de deshonestidad cuando vos ves que eso se busca porque estratégicamente puede funcionar. Ahí hay un problema ético. Sin embargo, cuando te acercás a algo que puede ser exótico pero lo respetás, le das la importancia que se merece y, sobre todo, intentás conocerlo a fondo y comprenderlo, si alguien te viene a decir “vos sos un folclorista” vos tenés tu conciencia tranquila. Vos hiciste eso porque creés en eso, no porque eso te pueda traer éxito.
- MS:** En mi opinión este tema también tiene otra faceta que es querer dar voz a los otros. Pero pueden surgir problemas no sólo estéticos sino también éticos cuando les doy voz con mis medios, con mi mirada.
- OR:** Depende del contrato, y con contrato me refiero al arreglo que vos tengás con la persona que estás trabajando. Puede ser un poco paternalista pensar que uno va a dar una voz. Eso es contradictorio a lo que he hecho, porque cuando hice *El vuelco* en ningún momento le planteé a la comunidad que eso sería una voz de ellos.

Les planteé que yo concordaba con ciertas ideologías que ellos tenían y que si me permitían transmitirlo, lo que es distinto a decir “esta va a ser su voz”.

Es mejor no asumir posiciones como “esta es la voz”, sino más bien decir esta es mi voz y es mi opinión frente a ese tema. Cuando presenté *El vuelco del cangrejo* en muchas partes la gente me hablaba de eso y yo decía no, esta es mi percepción de ese lugar. Estoy de acuerdo con vos en que no se trata de darle la voz sino de ser la propia voz, pero más bien dejándose contagiar por cosas que uno comprende del otro.

Es cierto también que hay gente que ha caído en la trampa cuando se siente que está haciendo la voz. Incluso eso nos lleva a otra idea. Mucha gente llega a decirme “vos fuiste el que te cagaste La Barra, por hacer esa película dañaste el pueblo”. Yo respondo a ver, un momentico, ¿cómo así? Si La Barra está teniendo problemas de violencia y pienso que soy el culpable de los problemas de una comunidad también es una posición paternalista. Ellos son libres de decidir su destino, si ellos no hubieran querido hacer el proyecto me lo hubieran dicho. Hay gente que piensa que uno es capaz de dañar una comunidad, cuando en realidad una película es el aporte que uno puede hacer a la comunidad. Mucha gente me ha preguntado ¿y después de la película ustedes qué más hicieron, cómo sacaron adelante esa comunidad? Y yo les he dicho un momento, ¿cuándo dije que iba a sacar adelante a esa comunidad? Yo les propuse hacer una película. Es responsabilidad de los gobiernos sacar adelante la comunidad. Y de la misma comunidad. Si me monto en el papel de que yo voy a sacar adelante la comunidad eso sería una posición muy paternalista, pensar que soy como el libertador.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

Santiago Herrera
**Invitar al espectador a participar,
ese es el ejercicio interesante¹**

SANTIAGO HERRERA (COLOMBIA)

Documentalista, Magíster en Artes visuales de la Escuela Superior de Artes y Medios de Colonia, Alemania. Profesor universitario y realizador independiente. Su mirada documental se caracteriza por el valor expresivo y la dimensión plástica de la imagen y el sonido. Entre sus obras se encuentran *Desde la ventana* (1996), *Entre montañas* (2000) y *El lugar de los días* (2012).

1. Entrevista realizada por Manuel Silva en diciembre de 2012.

MANUEL SILVA: Tú has tenido la posibilidad de estudiar en Colombia, en Alemania y luego de ser docente. ¿Cómo seguiste esos procesos de formación y qué encontraste a tu vuelta al país?

SANTIAGO HERRERA: Yo me acerqué a la comunicación y al cine por la fotografía. Cuando miré qué carrera tenía que ver con fotografía y con escribir, que también me gustaba, encontré que la forma de estudiar cine en Colombia era entrar a una facultad de comunicación. Me encontré con los vicios o el uso limitado que la comunicación y el periodismo hacen del lenguaje audiovisual y con un método reductivo del uso del audiovisual, casi limitando la imagen a una ilustración. De ahí el cambio, pues en Alemania estudié en la Escuela de Artes Visuales y tuve la posibilidad de hacer el paso y de empezar a desaprender procedimientos. Por ejemplo, me sorprendió en la ZDF en un noticiero, puro periodismo de todas maneras, cómo el periodista llegaba con las imágenes, las montaba y según la secuencia armada él escribía su texto. Ese cambio invierte completamente la lógica, le da una autonomía narrativa a la imagen, el texto está en relación con ella. Aquí, según el formato de la escuela, es al contrario. El periodista va, entrevista, anota, hace su texto y a ese texto le pegan encima las imágenes que hizo el camarógrafo por su cuenta. Ese simple cambio me hizo un click, aparte de entrar en relación con compañeros de artes visuales, arte y medios. Aquel era un medio más artístico que me abrió completamente las fronteras, que me permitió hacer una apropiación del lenguaje audiovisual.

MS: ¿En nuestras instituciones académicas ya se reconoce la relación de los medios de comunicación con las artes o de las artes visuales con las tecnologías de la comunicación? ¿O en tu opinión sigue habiendo mucha distancia?

SH: Sigue habiendo mucha distancia. Ha habido un progreso en la medida en que, por ejemplo, hay facultades de periodismo y facultades de comunicación audiovisual, aunque siguen inscritas en las facultades de comunicación y la mayoría de los profesores todavía vienen de esa formación. Pero el hecho de que los estudiantes puedan tener acceso a las herramientas les permite experimentar irresponsablemente, hacer uso por fuera de la tarea de la clase para cumplirle al profesor y esos gestos resultan a veces mucho más interesantes. No es sino ir en el Festival de Cine de Santafé de Antioquia a Caja de Pandora y ver la diversidad. El referente único no es el reportaje, sino una apropiación en videoclip, en animaciones, en mezclas entre lo argumental y lo documental. Es más una corriente alternativa que viene desde los jóvenes y los creadores.

MS: Empezaste a estudiar comunicación por el interés en la fotografía, que es imagen fija. Y luego pasas a trabajar con imagen en movimiento. ¿Qué supuso ese cambio?

SH: Hay distintos aspectos. Recuerdo que pasé un año esperando para entrar a la Universidad de Antioquia, que estaba en paro. Lo único que tenía en las manos durante ese año era una cámara Pentax K1000 y con ella me fui al centro de Medellín mientras dejaba a mi papá en la oficina. Me quedaba dando vueltas, tomando fotos de la vida del centro. Recuerdo que revelaba en mi propio laboratorio y a esas imágenes empecé a escribirles la historia que imaginaba de los personajes que había visto escasamente por el instante del click. Creo que ese ejercicio hizo para mí el paso entre la imagen fija y la de movimiento, porque el movimiento en ese caso estaba representado por eso que yo hacía. Siempre queda el sujeto que yo observo y la versión que hago de él.

MS: ¿Esa posibilidad que te daba el recurso de imaginar las historias de las personas te permite luego, de alguna manera, distanciarte de lo que era la relación inmediata con ellas y pensar unos usos posibles de esas imágenes, imaginar tus propias versiones?

SH: Aún el documental más testimonial es una versión. En esa medida, como expresión de alguien que mira esa mirada proyecta una imaginación sobre lo que se ve. Hay una serie de decisiones frente a esa realidad que no son solamente técnicas, formales o estéticas, son también decisiones que plantean mi visión y, en esa medida, cómo estoy imaginando eso que tengo al frente, eso que registro. En el documental que acabo de hacer sobre el barrio Carlos E. Restrepo, *El lugar de los días* (2012), procedo así. Hago un registro, observo la vida del barrio, los personajes que pasan por allí y hago mi versión de la vida cotidiana del lugar. Una versión arbitraria, caprichosa, en la que imagino y dejo que el espectador imagine, por ejemplo, cómo será la casa de Félix, el vendedor de periódicos, cuando sale de cuadro a medio día porque terminó su jornada laboral. Hago participe o invito al espectador, ese es el ejercicio interesante, no decirle “le voy a contar lo que no sabe”, sino invitarlo a que entre a jugar con la imaginación. Las imágenes que están en el cuadro son apenas pistas sobre algo que está más allá, invisible, fuera del cuadro.

MS: Hablas con claridad de una manera de entender el documental y tu trabajo...

SH: El mayor aprendizaje que he hecho ha sido volverme cada vez conscientemente más intuitivo y creo, incluso, que eso es un proceso incluso vital. El aprendizaje que se da no me lo apropio en la medida en que lo sistematizo y en que tenga un rigor racional. Me lo apropio, se suma con las experiencias vitales, con el origen, con la experiencia con los padres, con la educación, con los amigos y se expresa luego en algo que intuitivamente me parece que hay que hacer. Esas convicciones, que a veces incluso me sorprende cuando las digo, procuro no volverlas muy

rationales ni en principios que determinen cómo va a ser lo próximo que voy a hacer. Si tengo un proyecto por empezar trato de no referirme a él, de no encontrarlo de entrada. He aprendido a confiar en lo incierto. Antes creía en el documental como algo más cierto, ahora lo concibo como completamente incierto. Por ese hecho no me angustio, me parece que es ahí donde está el fondo, lo esencial que se puede lograr a través del documental.

MS: ¿Sucedio algo que te haya hecho pasar de la certidumbre a la incertidumbre?

SH: En un artículo decía que concibo el documental como cuando uno va por una carretera destapada, en un camino oscuro, con los faros del auto a veces mostrándome momentos de una curva pero con la incertidumbre de qué pasará tras la próxima. Es difícil. Ahí se presenta una especie de paradoja: ¿cómo actuar consciente y sistemáticamente confiando en la intuición? Ese abandono no es total, uno mantiene la vigilancia o la búsqueda de una relativa certeza, como de una esencia que uno va buscando. Incluso, a veces no es fácil definirla en una frase que uno tenga anotada en una tarjeta para leerla cada vez que se le olvide, como recomiendan algunos talleristas norteamericanos. Es algo ambiguo, pero no por ambiguo menos cierto, algo más profundo que no se deja aprender en una frase. En eso el lenguaje audiovisual es muy rico. A diferencia del lenguaje escrito, que trata de definir en palabras precisas algo, el lenguaje audiovisual es mucho más polisignificante. En esa medida, a veces logra atrapar más matices de eso que se quiere decir y deja posibilidades para el espectador de darles distintas lecturas.

MS: ¿En qué medida tu relación con otras prácticas artísticas, con otras escrituras, ha determinado que se abra tu intuitividad, esa sensorialidad para mirar por fuera de ese marco establecido que describías antes?

SH: Se ha dado en la medida en que he ido aprendiendo a dar más valor a la dimensión plástica de la imagen y del sonido. A unos valores estéticos, que parecían adjuntos en mi primera versión y en mi primer aprendizaje, he aprendido a darles un valor expresivo, en lo cual no es necesariamente el conocimiento previo, racional, el que lo da, sino a veces el cambio de un diafragma, de un encuadre, el pensar el sonido no como el sonido directo exclusivamente sino como el universo sonoro que voy a construir. Esos aspectos que deberían estar al servicio de la idea racional que tengo, me parece que ese procedimiento lo he invertido y he buscado que la plasticidad de la imagen o del sonido me cuente eso que llevo vigilante de la idea y de la esencia que busco.

MS: Los desarrollos tecnológicos llevan a una expansión de las posibilidades que incide en la concepción, en la mirada, en la forma de hacer y de terminar los proyectos.

SH: Sí, definitivamente. Por ejemplo, en el trabajo que Marta Hincapié y yo hicimos con la Universidad EAFIT sobre Javier Restrepo, tuvimos un ejercicio consciente de no tener una cantidad de información con la cual podría construirse el reportaje lineal convencional que dé cuenta de la biografía del personaje. Nuestra propuesta fue llevémoslo a la sala de exposición, no como un programa de televisión que la gente se siente a ver dentro del museo, sino que entre a ser parte, que interactúe. Conseguimos distintas piezas separadas que arman en cada uno de los visitantes de la exposición una versión distinta. Las piezas están en loop, por un lado los amigos cuentan sus memorias y eso nos pinta una versión del pintor, por otro lado está una serie de Madonas, vistas desde una cama a un televisor, que eran un referente del pintor o una sala de cine en la que se proyectan las películas y las divas de él. Ese desdoblamiento genera una riqueza más plurisignificante que la intención de llegar a concebir algo que está cercano a la búsqueda de dar la versión objetiva, completa, de dar respuestas a la pregunta de quién es ese señor. Lo otro es más parecido a la vida, pienso yo.

MS: Lo que dices de algún modo implica el cambio de un paradigma, que no es exclusivo del documental. Sin embargo, cabe la pregunta: si en un momento se fijó la singularidad del cine documental en la veracidad, en la objetividad, en el realismo, ¿qué podría ser hoy lo singular del documental?

SH: No necesariamente es que antes fuera objetivo. Mientras hacías la pregunta pensé en *Nanook* (1922) y en Flaherty, que decía: “el documental es una realidad contada ficcionalmente”. Es decir, siempre es una recreación. En esa medida es una ficción. La diferencia puede estar en lo que pasó con los impresionistas ante la aparición de la fotografía: hubo una mayor libertad para la pintura porque no estaba obligada a retratar fidedignamente la realidad, se podía dar la libertad de deformarla puesto que ya había una herramienta para lograr la fidelidad. Con la existencia de la cámara súper HD, que ve más fielmente que nuestros propios ojos la realidad que tiene al frente, ¿esa HD es más verdad y más real que la cámara de cine de 8 mm? Los criterios no son tan fieles a eso. La posibilidad de que cada quien tenga en la mano la cámara es una riqueza, se produce mucha basura pero también hay muy distintas apropiaciones de la herramienta y eso es maravilloso.

- MS:** Vuelvo sobre la pregunta anterior. En otro momento histórico, Benjamin expuso que el arte había perdido su aura y que era necesario pensar un nuevo concepto de arte y unas nuevas herramientas para hacerlo. Creo que es un poco lo que se da desde hace unas décadas. Por eso preguntas como ¿qué podría definir todavía que un producto es o no es documental? Es una inquietud que resurge con una película como *Porfirio* (2011), por ejemplo.
- SH:** Me hiciste acordar de un artículo que escribí sobre *¿Quién diablos es Juliet?* (1997), de Carlos Marcovich. En esa pieza uno tiene la duda, yo ponía como subtítulo ¿qué diablos es ficción y qué diablos es documental? El trabajo que hicimos sobre Javier Restrepo lo llamamos para efecto del contrato *Piezas audiovisuales*, el nombre más amplio que pudimos encontrar para no crear la expectativa de algo estandarizado y formateado. No dijimos instalaciones porque la forma como se va a integrar a la exposición no depende de nosotros, aunque sí hacemos una propuesta. Entonces, es importante el trabajo paralelo, correr las fronteras o eliminarlas, aunque creo que no se puede totalmente. Buscar unas posibilidades de análisis que permitan clasificar, no con un ánimo de defender parcelas, ni de cuidarnos de si esto clasifica o no, sino de una redefinición. La tecnología y sus posibilidades rebasan el avance que desde el aprendizaje de la percepción de esos mensajes alcanzan a clasificarlos para darles un nombre. Pienso que se trata de un momento de ruptura como ha habido muchos en las artes. Hay que esperar, el trabajo reflexivo sobre lo que está sucediendo siempre se hace un poco a posteriori. Ahora entendemos con mayor facilidad el fenómeno de los impresionistas, pero entonces la gente se preguntaba. O con el arte abstracto la pregunta era “¿qué está representando?”
- MS:** Hablando de nombres encontramos hoy los de documental de creación, documental contemporáneo, documental de autor. Parecen ser categorías usadas para nombrar una suerte de giro, de variación.
- SH:** Los avances no siempre son tan lineales. No porque algo se esté haciendo hoy necesariamente es contemporáneo, se hacen cosas absolutamente convencionales y clásicas, sin querer decir que esto es malo. Vimos ejercicios de cine directo, hechos por un suizo español en Suiza en el año 2010, aplicando los principios del cine directo de Wiseman de los años 60. Son una reinterpretación, son válidos y resulta ser un documental maravilloso. Pero si uno lo ve, incluso las estrategias de puntos de vista de cámaras, casi que se puede poner uno al lado del otro y corresponden.

Desde mi posición de autor y de realizador, que es lo mío más que la reflexión teórica, reflexiono para efectos de mi realización cuando me pongo al frente de una idea, de algo que quiero hacer. No me preocupa por si voy a hacer documental de autor, contemporáneo o de creación. No me intereso tanto en inscribirlo o en definir por qué voy a hacerlo, sino en serle fiel a la idea, a la historia que quiero

contar, a cómo la quiero contar y en la autenticidad con que lo digo. Si después resulta que *Desde la ventana* (1996) es un documental autobiográfico reflexivo, o que si *Entre montañas* (2000), sobre Medellín, es un documental de observación puro, son clasificaciones que se hacen a posteriori, que muchas veces hacen otros y que es más sano que las hagan otros. Y si eso resulta contemporáneo tendrá que ver con que vivo en esta época y con las cosas que he visto. De pronto habrá también quien llega, ve mis películas y dice que son absolutamente clásicas, anticuadas si se quiere. Eso no me preocupa tanto, me preocupa la fidelidad con lo que quiero expresar y la manera que encuentro para hacerlo.

MS: Tú has sido tallerista del programa de la televisión pública *Imaginando Nuestra Imagen*², lo que permite trabajar con personas que no han estado vinculadas a los medios ni a las instituciones hegemónicas. Ahí hay una posibilidad de pensar lo creativo por fuera de los marcos dados por las universidades, por los festivales. Ahí podría haber algo de creativo en un sentido antropológico muy amplio, pero el discurso del profesor puede convertirse en un determinante de la mirada.

SH: Creo que le han planteando la crítica al concepto de *Imaginando Nuestra Imagen*, porque el resultado de estos talleres finalmente son dos productos, dos películas clásicamente concebidas y todo el esfuerzo se dirige a que las películas den fe del aprendizaje. De alguna manera, por un lado, se está forzando que resulte rápidamente un producto competitivo con personas que apenas se están apropiando del lenguaje. Y, por otro, los lleva de inmediato: si tú le dices a alguien sin más información “esta es la cámara, aquí se prende y aquí graba” puede ocurrir que el único referente que tiene sea la televisión que ve y que quiera repetir ese esquema. Es importante que la información ahonde, no en el sentido de indicar puntos de vista, de poner cercos, sino que la libertad se construya en la medida en que se muestren cosas muy diversas. En mi estudio de Alemania lo que más aprendí fue de ver cosas que no había visto en Colombia, incluso del cine latinoamericano.

MS: Por otro lado, además de las decisiones en cuanto a formas y modos de representación está el vínculo del documental con lo político.

SH: Cuando me preguntas eso pienso en el tercer cine, el de la liberación que se hizo en los años 60 por Pino Solanas, Fernando Birri, un cine que invitaba a la acción. Ese era el cine que se consideraba válido desde ese punto de vista. Debo confesar que a veces siento un poco de culpa. Por ejemplo, cuando estoy en la Muestra Internacional de Documental y veo la cantidad de trabajos de denuncia claramente política en un país tan convulsionado como el de nosotros, no dejo de sentir culpa porque me preocupe de asuntos tan íntimos, de visiones tan

2. Programa de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura que busca formar realizadores en las regiones con el fin de que construyan las imágenes de sus propios entornos.

personales. Es un poco la discusión entre el artista privilegiado y el uso de la herramienta audiovisual, escrita o la que sea, con fines evidentemente políticos.

Pero me tranquilizo de esa culpa cuando me devuelvo y veo el tinte absolutamente político que sí tiene mi obra por más individual que sea. Esa consciencia está ahí. Si me sitúo con mi cámara y observo la vida de mi barrio, la mirada que tengo sobre ese barrio es política desde que me detengo a mirar a los personajes que le dan vida, personajes que son más estables que los mismos habitantes, los que pasan vendiendo y ofreciendo las cosas y que interactúan con la ciudad.

Cuando converso con mis amigos hablo vehementemente de mis convicciones políticas. He pensado ¡qué bueno que documentales míos se parecieran a esa forma, que dijeran más explícitamente mi posición política! Pero, a la vez, me gusta dejar que esas posiciones estén detrás, fuera de cuadro pero presentes. De alguna manera la historia dio muestra de que no era cierto que la gente terminara de ver *La hora de los hornos* (1968) y saliera a coger el arma para enfrentar al sistema. Es un asunto más complejo que creer que si decimos “hagan esto” el espectador lo hará, es más una formación de consciencia, no una didáctica de causa-efecto. Desde mi posición personal expreso mis convicciones individuales, que también son políticas, apporto a la creación de una consciencia. Sobre todo si lo hago desde mi más profunda convicción, no desde querer complacer una expectativa. Si pensamos el documental como una forma de expresión, la mayor fidelidad es con las convicciones propias.

Marta Orozco

El *pitch* es vender tu idea y tu película en el menor tiempo posible¹

MARTA OROZCO (MÉXICO)

Docente, productora y directora de documentales independientes en México y España. Realizó estudios de producción ejecutiva en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba y en la Business School de Lubeck- Alemania. Especialista en *pitching* y desarrollo de proyectos.

1. Entrevista realizada por Diana Kuéllar en diciembre de 2012.

DIANA KUÉLLAR: Cuéntanos sobre tu trabajo, una retrospectiva de cómo empezaste en el mundo del documental.

MARTA OROZCO: Comencé a los 19 años en la producción, básicamente porque nadie quería hacerla. Me decían que para ser productora no se estudiaba, tenían esta falsa imagen del productor que lleva cafés al set. Cuando hice el examen en la escuela de cine me dijeron que para qué iba a estudiar producción. En ese momento empecé a trabajar en México en un canal cultural, hice tres series de documental viajando por toda Latinoamérica. Después estuve entre Cuba y España, especializada en producción y en documental. Llegué a España durante el boom del documental, con *En construcción* (2001) y todo un boom de documentalistas. Cuando volví a México dije “¿en qué estoy especializada? En desarrollo de proyectos”. Soy productora, las veces que dirigí fue un poco por ejercicios de escuela o por necesidad. Había estudiado dirección de documental, pero en realidad mi fin era producir. Empecé en México con la especialización en producción cuando comenzaba el boom del documental en Latinoamérica, no sólo en México. Todo el mundo quería hacer documentales, pero nadie sabía cómo producir, dónde venderlos, dónde moverlos. Yo ya había pasado por eso. Fue ahí donde empecé.

DK: Creo que a diferencia de la ficción, en el documental el productor tiene un papel fundamental, casi autoral me atrevo a pensar. ¿Cuál es la función real de un productor en un documental?

MO: Yo trabajo desde las ideas, ni siquiera en el desarrollo de proyectos, desde las ideas empezamos a generar los proyectos. Mi productora es especialista en derechos humanos, sobre todo en primeras y segundas películas porque justamente esto te permite colaborar con los directores y con los autores. Siempre digo que al final el productor no solamente consigue el dinero, sino que también adquiere compromisos. Cuando tú estás vendiendo una película el responsable eres tú: del corte, de lo que vas a vender, y de repente a un director se le va la cabeza y te dice bueno, vamos a hacer una película, me había comprometido a entregarla de 70 minutos pero va a ser de 3 horas. Entonces también trabajo de la mano de los directores. Desde la idea y desde el desarrollo pensamos a dónde queremos llegar, dónde se va a ver la película. Pienso que hay películas que te dejan premios, otras que te dejan experiencias profesionales y otras que, quizás, te puedan dejar dinero. Entonces trabajamos desde el principio para llegar a un objetivo común. Creo que eso también es la misión del productor. Yo me involucro mucho. Me gusta poner los ingredientes necesarios para hacer posible una película. Es decir, el

director de fotografía adecuado, el sonidista o el diseñador sonoro adecuado, la música. Me involucro en el proceso de quienes van a consolidar el proyecto más que llegar a la producción y decir “ah, y ahora qué hacemos, a quién llamamos, quién nos cobra menos o quién nos cobra más”.

DK: Vos has estado en Europa y ahora en Latinoamérica en diferentes mercados. ¿Cómo son esas dinámicas de la producción del documental? Parece más claro para la ficción, porque históricamente ha sido así, ¿o es algo de los últimos 10, 15 años?

MO: A mí me sucedió que cuando te llamaban a trabajar en una película, llámese ficción, no te digo documental, te decían: “estamos en preproducción y vamos a filmar en cuatro semanas”. Ahora te das cuenta que estabas en desarrollo porque la financiación no estaba consolidada, porque el director seguía escribiendo el guión. Antes faltaba esa etapa, o se le daba menos importancia a la etapa del desarrollo del proyecto. Es decir, ya tenemos un fondo y llegamos a filmar. O era al revés: “tengo un guión, vamos a aplicar a un fondo”. Y todo el mundo pensaba que tenía que filmar. Eso pasaba erróneamente en Latinoamérica. Yo me especialicé en el desarrollo de proyectos, en el *pitching*, en las ventas, en el marketing y en la distribución. Cuando tú decías “ya tengo la película, ahora vamos a venderla”, no es cierto. El documental es muy distinto de la ficción. En él desde que nace la idea tienes que estar vendiendo el proyecto en sus distintas etapas: investigación-guión, desarrollo para la búsqueda de financiamiento y consolidación del guión, preproducción y producción y luego postproducción. Dentro de estas etapas visitas mercados para consolidar la producción, consolidar posibles ventas o dar a conocer tu proyecto para que cuando llegues a otra etapa o a la distribución digan “ah, ese proyecto me suena. Sí, yo lo vi crecer”. Vas generando un marketing por la parte financiera, la de ventas y la de desarrollo. Obviamente, tu director tiene un presupuesto donde él solamente se dedica a escribir, a investigar, a hacer los viajes correspondientes. Eso debería de ser ¿no?, cómo conseguir el dinero para que tú solamente te dediques a hacer esa película, a producirla y luego a terminarla. Que durante uno, dos o tres años te dediques a una película. Antes era “tengo un proyecto”, pasaban 10 años y era un proyecto porque no estaba consolidado. Ahora la competencia exige cada vez más, y no solo la local sino también la latinoamericana y del mundo, que es una bola de nieve. Esta máquina internacional de producir te exige ser más exigente contigo.

DK: El hecho de que en los últimos años esta dinámica de la que estás hablando sea más fuerte y determine la producción de documentales, ¿creés que de alguna manera afecta la parte autoral, te limita? Porque ya no estás tan determinada por lo que vos querés hacer como autor o lo que querés decir, sino por lo que el mercado te pide o porque tengo que hacer en un *pitch* lo que otros quieren escuchar.

MO: Creo que todo este proceso no afecta. Al contrario, esta es una labor meramente del productor mientras que tu director está escribiendo encerrado, o está en una isla, en un desierto o en una cárcel investigando. Eso es una misión del productor, que tiene que ir a contar la historia que el director está escribiendo. Yo acabo de terminar una película de cuatro años y nunca hicimos un *pitch*. Sí aplicamos a fondos, nunca hicimos un *pitch* pero sí asistimos a mercados. La cuestión es estar ahí y, sí, vender “lo que la gente quiere escuchar”. Pero si no tienes una buena obra, si no tienes un buen proyecto... lo que importa es la consistencia, lo que hay detrás. Tú como productor tienes que adecuarte al proyecto, identificar cuál es para este sistema de mercados, de *pitchings* y de fondos, y quizás otros por organizaciones, ongs. Es identificar qué películas quieres hacer desde un principio. A medida que están surgiendo más productores es una oportunidad perfecta para que el director se dedique solamente a pensar en sus películas. Ese sí sería un problema para la gente que produce y dirige al mismo tiempo. Ahí tiene que haber un equilibrio. Los directores van a existir siempre, han existido siempre. Si los mercados o las televisoras quieren comprar ciertos productos, pues los van a comprar. Pero también existe un mercado para otro tipo de películas. Hay películas que pueden ser para festivales, otras para televisión y otras quizás puedan generar cambios de mentes en organizaciones, en temáticas. Hay vida para todos.

DK: ¿En cuanto a las temáticas y las formas de hacer documental has podido ver, desde tu perspectiva de productora y al estar en diferentes espacios, que se marquen tendencias? Por ejemplo, hasta hace poco estaba la tendencia a hacer el documental del yo, autobiográfico, en Latinoamérica. ¿Has visto alguna evolución en los contenidos de los documentales en los últimos 10 años, por decir algo?

MO: Sí, en el sur hacías películas de búsquedas personales, del “yo busqué a mi abuelo, a mi padre, a mi madre”, y “mi madre me buscó”. Era como una búsqueda personal, que creo que está cambiando. Eso existe, pero fue un poco generacional, generaciones en que la gente quiere contar su historia. Eso es válido porque todos los documentales salen de las entrañas. Si no tienes un motor que te mueva se deja una separación entre lo autoral y lo personal, que al final eso es el arte también. Creo que van a seguir existiendo esas películas, por el resto de la vida vamos a seguir buscando hijos, abuelos, a seguir siendo nosotros. Pero también hay una preocupación por las temáticas de la globalización, de ir a investigar a otro lugar o sobre cosas que nos unen, que nos hacen humanos y comunes. Creo que hay espacio para todos, para todas las temáticas, tanto sociales, humanas, personales.

Ahora, el límite que se está manejando es en la forma más que en el contenido. Porque el contenido, como decía, sale de las entrañas. Si no tienes un motor no funciona. Pero la forma es lo novedoso. Cuando empecé a hacer documentales el trabajo era salir con tu cámara, no importaba si se escuchaba bien o el plano. A lo mejor tenías una imagen de una explosión en un atentado y era maravilloso el documental. O tenías el caso del personaje que había matado a no sé cuántos y eso era el documental. Pero ahora todos tienen eso, ¿no? Todo el mundo tiene acceso a una cámara. Lo importante es cómo se cuentan las historias. Cualquiera puede hacer un documental, con un celular, con una cámara. Tú le das la herramienta y puede hacerlo. Y es válido, es un documental. Pero ¿qué estamos generando? O sea, la forma. ¿Por qué tengo que sentarme como espectador a ver una película que este hombre me va a contar? Ahora el límite más que las temáticas o que las tendencias son las formas. Estamos llegando a una delgada línea entre el documental y la ficción. Los que hacen ficción también quieren usar técnicas del documental. Y no es que nosotros manipulemos la realidad, pero sí podemos hacer otro tipo de documentales, más cuidados, más cinematográficos. Eso es lo que se está generando ahora.

DK: Se habla de trabajar en tríos: el productor, el autor y el distribuidor. Pero creo que en Latinoamérica nos falta ese tercero. No tenemos ventanas. En tu concepto como productora ¿quién está viendo el documental? ¿Lo estamos haciendo para los propios documentalistas? ¿Las televisiones lo están mostrando? ¿Cuáles son los espacios?

MO: En Latinoamérica no hay espacio para el documental. Las televisiones por mucho que digan “sí, nosotros compramos documentales”, cuando los compran los compran para horarios que la gente no ve, casi invisibles. En las salas de cine también, porque no es redituable. Pero quién dice que una película de ficción es redituable. O sea, no hay espacios de distribución. También creo que no hay distribuidores, agentes de ventas que se dediquen a estudiar estos puntos. Sin embargo, he experimentado y creo que existen espacios, audiencia. Lo que pasa es que hay que generar una distribución creativa. Nunca dijimos que el documental tenía que tener los mismos espectadores que la ficción, porque no estamos vendiendo una actriz, un director, sino que estamos hablando de historias comunes, de temáticas y problemáticas que suceden en cualquier parte del mundo.

Como productora lo que trato de hacer con cada documental es buscar un espacio alternativo. Si este documental habla de un libro, entonces a lo mejor publico no sé cuántos DVD para que salgan con el libro en el que se basa. O si se habla de transgénero, en este caso va dirigido a cierto público. Lo que pasa es que con el documental queremos que todo tenga la misma repercusión, y no es cierto.

Por ejemplo, hice el documental *El cielo abierto* (2010), lo dirigió Everardo González, mexicano, y el tema es de El Salvador. En México nadie sabía cómo empezó la guerrilla en El Salvador, ni le importaba, ni iba a ver esta película. Pero para mí era importante que se supiera y que se diera a conocer el proyecto en Centroamérica. ¿Qué hicimos? Abrimos una red alternativa, fue el primer documental que distribuimos por internet en México. Se estrenó en internet, sobre todo para Centroamérica y para los países que tenían que ver con movimientos de guerrilla o movimientos de izquierda, en este caso Argentina y Chile. No se distribuyó en Europa. Y tuvo un éxito maravilloso. ¿Qué sucedió? Que en internet la película no solamente la vio una persona. Nos hablaban personas de un convento, por ejemplo. Una madre nos decía: “compré tu película e hicimos una proyección especial para todos los de la iglesia”. Ahí tenían 50 personas. El documental se tiene que adaptar a las necesidades sociales y territoriales, tanto de idiomas como por la premisa de las temáticas. El productor tiene que ser creativo con cada película, identificar la temática y sacarle provecho para su distribución y para la elección de su público.

DK: Está la importancia del *pitch*. ¿Cómo se hace un buen *pitch*? Vos y Marta Andreu hacen talleres de *pitch* en el contexto iberoamericano. ¿En qué consisten? ¿Por qué son necesarios?

MO: El *pitch* siempre existió, lo hacemos todo el tiempo. El *pitch* es vender tu idea y tu película en el menor tiempo posible. ¿Qué sucede? Que para tú vender como director la película a un fotógrafo tienes que contársela y a él le tiene que encantar. Igual para un productor, para conseguir dinero, para lo que sea. No es un descubrimiento, siempre ha existido. En Estados Unidos ibas, hacías un *pitch* y con eso te firmaban un cheque para la película. En Latinoamérica se ha vuelto como un *pitch* formativo diría, en el que das a conocer tus proyectos, básicamente esa es la finalidad. Lo que he identificado es que en Latinoamérica sirve como una retroalimentación. Tú *pitchas*, el otro *catcha* y te hace una retroalimentación del proyecto. Porque nadie llega con un cheque y te dice “ten, te doy dinero para que tengas tu película”. No he conocido ningún mercado donde saquen un cheque o donde te digan “sí, firmamos contrato”.

Para mí el *pitch* sirve más como una herramienta de mercadotecnia. Es decir, tú necesitas un foco de atención, ves a quién le puede causar interés y que quizás en la mesa tienes a tres fondos, Tribeca, Sundance, una televisora. Entonces pueden decir “este proyecto me gusta” y después, quizás cuando tú apliques a un fondo, ellos van a decir “este proyecto lo escuché en tal sitio”. Eso ayuda. ¿Por qué? Porque, por ejemplo, de tu bolsillo no vas a darle dinero a un desconocido. Se lo darás a alguien que sabes que va a sacar provecho. El *pitch* es para que vean

la persona, para que vean lo que puedes decir, si la historia es buena o mala. Hay buenos *pitchadores* y malos proyectos, malos *pitchadores* y grandiosos proyectos. Pero lo importante es la persona, la pasión con la que se mueve el proyecto. A lo mejor tú te pusiste nervioso, pero saben que tienes una joya de proyecto. Es la pasión que tú transmites con ese proyecto.

A un mercado o a un foro de *pitch* asistes si sabes que está la persona que tiene que escucharte. No es necesario *pitchar* en todas partes, sino ver que, por ejemplo, si mi proyecto habla de China entonces voy a un *pitch* donde haya asiáticos. Si quiero hacer una coproducción con Francia voy a un mercado donde realmente sepa que quizá pueda encontrar un posible coproductor. Lo primero es identificar a quién le quiero *pitchar* y qué es lo que quiero encontrar. Sobre todo pensar, ser muy sincero sobre lo que quiero. Dinero no voy a conseguir en un *pitch* en un minuto, no es un premio. Después tengo los cinco pasos del *pitch*, que es lo mismo que recomiendo para la escritura de carpetas: qué es el proyecto y cómo lo voy a contar, cómo surge la idea, quién está detrás del proyecto y cuándo va a realizarse. Pero, sobre todo, la pasión.

- DK:** Además de estos mercados, la gente se está ingeniando maneras de financiar sus proyectos, el *profunding*, por ejemplo. ¿Esto funciona en Latinoamérica? Porque en Europa un poco sí.
- MO:** Los números en el *profunding* no me salen. Para que tú obtengas dinero tienes que recuperar el que estás apostando. Del *profunding* creo que debes tener una buena estrategia de mercadotecnia. Y volvemos a lo mismo: tener una gran página de redes sociales, tener muchos amigos, buscar públicos específicos de acuerdo a la temática de tu proyecto. Lo que de alguna forma está bueno porque los estás buscando mucho antes y cuando termines tu película vas a tener ese público cautivo. Funciona para algunas películas, pero también es un desgaste de energías. Tú tendrías que tener en tu bolsillo el total del dinero por si no logras conseguir la meta, pues tú inviertes dinero. Es un poco lo que pasaba en España cuando ibas a las salas: tenías que tener ciertas salas vendidas para que tuvieras recuperación. El *profunding* funciona igual: tienes que tener ese dinero bajo el bolsillo para poder recuperar y para no perder. Es una posibilidad, pero siempre y cuando también esté dentro de una estrategia y de una película que lo necesite.
- DK:** Tienes alguna idea creativa sobre esos espacios, sobre los mercados. ¿Como productora se te han ocurrido ideas para producir o financiar proyectos?
- MO:** Muchas, todo el tiempo te están saliendo ideas. Me he inventado todo. Primero veo qué es lo que necesito y después busco. Busco muchos patrocinadores, sobre todo dinero líquido, no depender de un fondo o de alguien más, como mucho de patrocinadores. Por ejemplo, un día necesitaba como 20 boletos de avión.

Entonces fui a una aerolínea y les vendí que iba a pasar el tráiler en sus aviones, la película y un anuncio en su página, que iban a tener el logo en la premier. Todo lo que les ofrecí era en beneficio mío, pero lo vendimos bien. Es una cuestión de intercambios. Hay que buscar hacia dónde, qué quieren. Hay empresas que tienen espacios de beneficencia, ongs, organizaciones que buscan proyectos. Con esos tienes que ser creativo, inventar alguna estrategia y venderles proyectos. Por eso siempre debes identificar tu tema, qué quieres vender.

DK: Vos hacés primeras y segundas películas. ¿Qué quieren contar los nuevos realizadores?

MO: Cada vez veo más una necesidad de temas sociales, la inmediatez. En mi país suceden muchas cosas, pero nadie se atreve a contarlas. Los documentalistas están contando historias comunes que vivimos a diario, que son una problemática. Temas que mueven las entrañas, que no le gustan a la gente pero que hay que contarlos. Esa también es parte de la historia. En un mundo donde la televisión, la radio, la prensa, todo está manipulado, tienes que poner tu grano de arena y contar lo que sucede. O también historias que se han contado durante mucho tiempo. Por ejemplo, estoy haciendo una de violencia doméstica, pero es como refrescar, es una nueva vista: te cuenta la historia a partir de cómo las mujeres salieron de la violencia y cómo se dan una nueva oportunidad. Eso no había sucedido. Siempre habíamos visto la violencia, las mujeres maltratadas. Es como contar otra vez la actualidad de las cosas.

Carlos Henao
La escritura en el documental y en la ficción¹

CARLOS HENAO (COLOMBIA)

Guionista, profesor, asesor en la escritura de guiones y crítico de cine. Sus guiones tienen como rasgo particular un fuerte vínculo con la realidad y un espíritu documentalista. Carlos Henao es coguionista de *La vendedora de rosas* (1998) y *La sangre y la lluvia* (2009). Es miembro fundador de la Asociación de Guionistas Colombianos y Director Académico de la Corporación Cinefilia.

1. Entrevista realizada por Manuel Silva en diciembre de 2012. Durante el diálogo también intervino la investigadora Isabel Otálvaro. Una versión de la entrevista fue publicada en la revista de comunicación social *Nexus* N° 14, julio-diciembre de 2013.

MANUEL SILVA: Hablemos de escrituras, puede ser interesante la relación que establezcas entre la escritura en la ficción y en el documental. Podemos considerar, por ejemplo, los trabajos que has hecho con Víctor Gaviria. En términos de investigación, ¿cuáles han sido los procesos, las búsquedas retóricas o dramáticas?

CARLOS HENAO: En cierto sentido, cualquier relato, hablo de relato para referirme tanto al documental como a la ficción, surge en una inspiración. En el caso de mi relación con Víctor como coguionista de sus películas hay una inspiración muy fuerte en la realidad, tratar de convertir situaciones, episodios, anécdotas, experiencias vividas, en historias de ficción. Eso explica una cosa muy importante antes de pensar, de sentarse a escribir o de imaginarse una historia: tener claro cuál es el tipo de cine que uno quiere hacer. A veces la gente se acerca al proceso de la escritura sin tenerlo claro. Es muy importante esa claridad. Víctor ha sido claro en el tipo de cine que quiere hacer y ahí he coincidido yo también.

A veces esas historias se alimentan de la realidad. Otras, películas como *Simón el mago* (1992) o *La vendedora de rosas* (1998) han tomado como punto de partida relatos literarios que luego se han nutrido de la realidad, porque ese es el espíritu que las nutre. En ese sentido, películas como *La vendedora de rosas* se confunden, como que es más documental que ficción. Nosotros hemos tenido algo, un espíritu documentalista que te alimenta a la hora de construir una ficción. En ese proceso ha servido saber que si uno quiere hacer un cine con ese espíritu realista es muy importante la investigación. En el fondo, el problema que tendría un realizador documentalista o uno de ficción es enfrentarse a la representación. La representación implica tener una mirada, una visión, tener claro cuál es el cine que querés hacer.

MS: ¿Cómo definirías representación?

CH: El hecho de que el cine históricamente nunca se ha podido separar de algo que viene de otras artes, que es lo mimético. El asunto de la mimesis, de tener consciencia de la presencia de la cámara, va a generar que se esté buscando imitar, representar, poner en escena frente a ella esos elementos que pueden estar inspirados en la vida. O que son la vida misma, pero que inevitablemente tienen que pasar por ese filtro, por esa interpretación y esa subjetividad de quien mira.

ISABEL OTÁLVARO: En las películas de Víctor, siendo de ficción, el método de escritura está ligado a técnicas más cercanas al documental. Hay mucho trabajo de entrevistas, con el contexto que quiere representar la película. La escritura se hace sobre la marcha con las personas, no es tanto que el autor se sienta a inspirarse y a escribir una obra. El documental se escribe así, sobre la marcha.

CH: Sí, pero, por ejemplo, a veces cuando vos hacés un retrato a esa persona la registra la cámara en un tiempo y un espacio determinados. Uno puede encontrar documentales que utilizan una estructura cercana a la ficción en la medida en que a través del montaje, del tema y de la selección del retrato del personaje parten de una premisa, que funciona tanto en el documental como en la ficción. La premisa es que una persona siempre está buscando algo. Las acciones, sean ficción o documentales, se dan sobre necesidades, están ligadas a un aquí y un ahora en el que las personas están buscando ser o hacer. En ese sentido, películas como *La vendedora de rosas*, *Sumas y restas* (2004) o aun *Simón el mago* se relacionan con el cine mismo, y relacionarse con el cine mismo está ligado a un concepto de tiempo y espacio. Inevitablemente tenés que ordenar el tiempo. El tiempo de los personajes, en la ficción o en el documental, lo ordenás a través de esa cosa esencial en el cine que es el montaje.

Cuando pensamos en una película pensamos en ordenar el tiempo de los personajes. Como relato, las películas tienen un límite que no tiene la vida, aunque el límite de la vida es la muerte. En ese sentido, las películas sí se construyen con una estructura de ficción. Para mí la ficción privilegia los sentimientos y las emociones de los personajes, cómo un personaje está buscando algo y eso lo afecta emocionalmente. Puede que algunos documentales traten de eso, pero no es una cosa muy clara. En la ficción tienes un personaje, seleccionas una necesidad de él, construyes una historia que transcurra en un tiempo y en un espacio determinado y, obviamente, entran la imaginación, la manipulación, lo selectivo. Por ejemplo, en *La vendedora de rosas* el relato tenía un tiempo: eran 48 horas en la vida de las niñas, el objetivo y la necesidad de Mónica era estar en la navidad con su abuela. Ese deseo inconsciente de ella se manifestaba a través de una serie de acciones que hacían consciente esa necesidad de afecto. Eso es ficción, porque para Leidy Tabares, que interpretaba a Mónica Rodríguez, esa no era su necesidad, no era su emoción desde el punto de vista de su vida, de la realidad. El asunto de la representación es cómo alimentamos esa ficción de la vida misma y tratamos de tener una fidelidad al entorno. Entonces, el problema que tiene que resolver un director es cómo represento, cómo mi personaje expresa lo que siente. En ese cómo está un poco la fidelidad a la realidad.

MS: En términos de teoría del relato estableces una ecuación, casi de similitud, entre ficción y no ficción. ¿Todavía cabe hablar de la diferenciación entre una cosa y otra? ¿O habría que buscar por otro lado?

CH: Hay algo que yo no he visto que se discuta, que podría ser interesante, y es que para mí la ficción busca en cierto sentido hablar de la verdad. No de la realidad, sino de la verdad. Para mí la verdad está ligada no a una tesis ni a una premisa ideológica o conceptual sino a los sentimientos. Uno en una película de ficción puede ver que a alguien le afecta interactuar con otra persona y en esa afección surge una emoción. El cine de ficción históricamente está ligado a ese concepto aristotélico de la representación, a través de la búsqueda de expresar los sentimientos y las emociones. Uno puede encontrar películas que son relatos en los cuales no hay una intención de los directores de expresar las emociones de sus personajes. O, por lo menos, se expresan de una manera distante, como si fuera documental, no hay una intención de los realizadores de afectar emocionalmente al espectador. Eso genera una orilla que puede estar más cercana a lo documental que a la ficción, porque sé que una ficción que busque una narrativa en estructuras dramáticas inevitablemente se va a enfrentar a unos personajes centrados expresando sus emociones.

MS: Tú hablas de un modo de entender la verdad que trasciende lo conceptual. Y, por otro lado, has hablado de realidad. Es un lenguaje que hace pesar en la *Poética* de Aristóteles, donde la poesía se ocupa de lo universal y la historia de lo particular. Sin embargo, en términos contemporáneos conceptos como el de verdad y el de realidad han sido puestos en crisis.

CH: El concepto de verdad está ligado a que vos en este momento me estás registrando a través de esa cámara, y lo que registra la cámara es lo que yo opino de lo que estamos hablando. Pero, ¿dónde está mi pensamiento ligado a la emoción? Entonces, el cine explora en la ficción cosas que también explora en el documental, pero en la ficción a veces ciertos realizadores las privilegian. Poder hablar de los verdaderos sentimientos humanos, como cuando un actor encarna un personaje que es una idea de persona, no es una persona, esa idea de persona permite expresar y a la cámara meterse en los momentos de intimidad. Esos momentos permiten una exploración de los sentimientos, y yo hablaría de los verdaderos sentimientos. Hablar de esos sentimientos a través de la ficción es como que la cámara puede estar registrando una apariencia, pero lo que de pronto puede explorarse a través de la ficción es una esencia ligada a los sentimientos. Cuando hablo de verdad hablo un poco de eso. En *Viaje en Italia* (1954), de Roberto Rossellini, uno ve que la pareja protagonista está constantemente en discusiones, que está en crisis. A través del viaje uno se da cuenta que la manera como Rossellini filma esta pareja no está solamente en la apariencia de la representación, sino a través de un elemento que exploran ciertas películas estilísticamente, del subtexto, en el que uno va descubriendo la verdad de ellos.

Hay momentos de incomunicación entre ellos, muchas cosas no se entienden, pero todo eso es una manifestación de algo que está dentro de la relación. Y la película termina de una manera muy simbólica, porque en el fondo, a pesar de todo, ellos se dan cuenta de que se quieren. Entonces, ¿qué hay de documental y qué hay de ficción ahí, cuando la película puede estar inspirada en los momentos críticos que Rossellini tenía con su pareja, Ingrid Bergman? Pero también, ¿qué permite la ficción?

MS: En la *Retórica* Aristóteles distingue entre logos, pathos y ethos. Y en la manera en la que tú tomas una postura sobre la ficción en relación con el documental veo que pones unos elementos del lado de la ficción y otros del lado del documental. Pero podemos encontrar que el pathos y el ethos también tienen una función muy fuerte en el documental, más aún en el contemporáneo.

CH: Sí, claro. Hay un documental hecho en el espíritu de los talleres Varán, que hizo Catalina Villar en Medellín, en el que registra a unos estudiantes de último año de secundaria [*Diario de Medellín*, 1998]. En él el profesor de literatura les pone como ejercicio a los estudiantes que escriban un diario y Catalina va explorando con algunos alumnos el proceso de la escritura, cómo es la relación de su vida cotidiana. En ese proceso el documental se encontró con un personaje que es invitado a Roma a conocer al Papa porque hace parte de un grupo cristiano. Ella seleccionó a este personaje y empezó a seguir su expectativa del viaje. Una cosa que afloraba como una verdad en el personaje es que él necesitaba el permiso de su padre para poder salir del país, porque era menor de edad. Y él hacía muchos años no veía a su padre, ni siquiera sabía dónde estaba. Entonces emprendió un trabajo de investigación y de peregrinación en lugares en Medellín para encontrarlo, para que le firmara la autorización para poder salir. Esto sucedió en la realidad, lo registró Catalina, pero la manera como ella lo ordenó en el montaje daba la sensación de que fuese una película de ficción.

En ese sentido, uno podría encontrar que el concepto aristotélico de la dramaturgia no es un asunto que haya inventado Aristóteles, sino que es más una correspondencia con una observación de la vida. En nuestra vida cotidiana nos movemos permanentemente sobre objetivos, sobre necesidades.

Alguien me decía que el cine de ficción es muy conductista porque las historias se ordenan en función de que un personaje tiene un objetivo y eso permite generar una estructura que puede pasar por un planteamiento, un desarrollo y un desenlace. Lo que privilegia la dramaturgia, a diferencia del documental, aunque hay documentales que sí lo buscan, no porque estén haciendo ficción sino porque es parte de la realidad misma, es la presencia de conflicto. Es decir, que un ser humano no solamente tiene un objetivo, sino que interactúa con otras personas y siempre va a encontrar obstáculos frente a sus necesidades, frente a su objetivo. Eso no lo inventó Aristóteles, la vida misma es así, por eso ponía

el ejemplo de Catalina. Hay directores a quienes les interesa, tanto en el documental como en la ficción, explorar y relacionar al sujeto o a la persona que filman con esa premisa.

MS: Hay quienes ponen en cuestión la relación ficción-no ficción porque leen lo que tú señalas de una manera contraria. Cuando muere un personaje en la ficción murió el personaje, no el actor. Cuando veo en *De(s)amparo* (2002), de Gustavo Fernández, que su hermano interviene en el comienzo pero no termina porque tuvo un accidente, no es un actor el que ha actuado una muerte, murió la persona. Esto ha llevado a que en términos de la relación empática se marquen diferencias.

CH: Te pongo un ejemplo, que me llevó a entender eso. Una vez estaba con un amigo escribiendo un guión. De casualidad llegó otro amigo a hacernos la visita. Diez minutos más tarde llegó una amiga con su novio. Yo sabía que el amigo que había llegado a hacernos la visita era amante de mi amiga, lo cual no sabía el novio. En apariencia, la conversación fue trivial, todo funcionó muy bien. Mi amiga hizo una actuación extraordinaria, no se puso nerviosa, fue muy cariñosa con su novio, su novio creó una empatía con el amante. Yo sabía la verdad, sabía verdaderamente qué estaban sintiendo mi amiga y mi amigo. Después lo constataron en una conversación. Al otro, con el que estaba escribiendo, le parecía que todo funcionaba perfecto. Si yo hubiera filmado esa reunión la cámara hubiera registrado esa aparente realidad. Pero la verdad, si me meto en el sujeto, si me meto en ella o en él, era lo que por dentro estaban sintiendo y pensando, que no tenía nada que ver con lo que hubiera registrado la cámara.

Para mí ese concepto de verdad está ligado a que cada ser humano tiene en su interior una complejidad de existencia, siempre nos relacionamos en nuestras vidas cotidianas con la máscara. Lo que me parece interesante con la ficción es que podemos jugar a una representación que se queda en esa realidad para poder quitarnos esa máscara. Cuando uno entra en la ficción explora los verdaderos sentimientos de alguien que se está quitando la máscara de la apariencia. Eso es lo que veo e interpreto, no la verdad filosófica, ni existencial. Es cómo el cine a través de la ficción, y obviamente el documental lo logra también, puede ir quitando esa máscara que a veces somos los seres humanos.

MS: Por otra parte, la escritura puede estar pensada de manera restringida alrededor del guión, pero la concepción de escritura trasciende eso. Hablo del montaje, por ejemplo.

CH: Totalmente de acuerdo. Desde la industria del cine se ha mitificado el guión, hay una sobrevaloración. La realización de una película es un proceso creativo que acaba en el momento en el que vos cerrarás definitivamente el montaje y el diseño sonoro, etc. El proceso creativo no se agota en el guión ni en el rodaje, empieza

a surgir en el montaje mismo. Es más adecuado hablar de escritura no para referirse a la literalidad de la redacción de un guión, sino al proceso. El concepto de escritura implica estar abierto en todas las fases del proceso creativo de la película. Hay unas constantes que surgen en el guión, pero lo más importante que uno podría hacer es privilegiar la inspiración, y la inspiración no se cierra en la escritura literal del guión.

- MS:** Te atreverías a señalar alguna singularidad en la escritura para la ficción y la no ficción.
- CH:** Es un asunto de la mirada, de tener claro qué es lo que uno como autor o el documentalista quiera expresar y cómo lo quiera expresar. A veces el documental permite expresar algunas cosas que probablemente en la ficción no tendrían el mismo sentido, el mismo efecto. En un documental reciente de Herzog, que gira en torno a un condenado a muerte en Estados Unidos, uno ve que la fuerza está dada precisamente por el ejemplo que vos dabas, que, como decía Cocteau citado por Godard, el cine es el único arte que filma el trabajo de la muerte. En este documental, uno diría “esto no lo va a reemplazar una película de ficción”.
- MS:** En Colombia se ha incrementado el número de películas aproximadamente en los últimos 10 años. Si miras hacia atrás, hacia la época de Focine, ¿han evolucionado las escrituras, tanto en ficción como en documental?
- CH:** Sí. Eso está ligado a una coincidencia de lo que ha pasado en los últimos 10 años con la imagen audiovisual y es lo que ha posibilitado el cine digital. La calidad de la imagen que registran las cámaras permite no tenerle miedo a ese recurso. Este año, el 2012, para mí es uno de los más importantes en el cine colombiano. Valoro mucho el cine que se está haciendo, lo valoro en términos cualitativos, no en términos cuantitativos. Siento que hay una tendencia a valorar más el cine colombiano en términos de cantidad que en calidad, y cuando hablo del cine colombiano hablo también del documental. Siento que está surgiendo una generación de jóvenes cineastas que están arriesgando y generando una serie de películas que van en el espíritu de relacionarse con el cine como una expresión artística, que permitan llegar a unas profundidades del conocimiento y de la representación de los seres humanos, del ser colombiano. Hablo de películas como *Porfirio* (2011), *La sirga* (2012) o *La playa* (2012), que representan un nivel de calidad extraordinario. No es casual que este año *La playa* y *La sirga* hayan estado en un festival de cine tan importante como el de Cannes. Hay películas que trascienden y trasgreden una relación de complicidad o de condescendencia con el espectador colombiano.

Si lo valoramos en términos cuantitativos, se genera también una serie de películas que hacen parte de la industria. Eso lo vas a encontrar en todas las cinematografías del mundo: películas de entretenimiento, de género, que le apuestan a otra mirada. Lo traumático es que en esas películas uno no encuentra calidad, en ellas debería también haber calidad. No es anteponer una película de arte y ensayo a una comercial. En las películas comerciales es muy importante que haya calidad, que haya una mirada interesante.

MS: Si puedes decir algo, ¿cómo has visto la creación de programas de comunicación audiovisual en relación con la calidad de la escritura, de las propuestas?

CH: Siento que todavía falta una cosa en las academias, el cine todavía no tiene una valoración importante en su devenir dentro de la historia. No se estudia, no se investiga, no se trabaja una cosa muy importante en la formación de los nuevos realizadores y es la historia, ni la historia del cine mismo, ni siquiera la historia del cine colombiano. Con jóvenes como William Vega, como el chico de *La playa*, con Ciro Guerra, uno se da cuenta de que hay una generación que tiene una formación académica, que tiene unas estructuras como referentes. Pero en el cine colombiano, como expresión de lo que se hace y aún en la misma formación, necesitamos dar un salto a relacionarnos con mucho más rigor con la investigación, con la historia, con la estética. Eso es lo que va a generar que los jóvenes tengan un criterio propio, que estén ubicados en un contexto que les permita hacer su propio cine.

Aunque también creo que hay otra generación de cineastas, no se trata de satanizarlos, lo veo en alguna gente en Cali, con una visión arribista del cine, buscando la espectacularidad, buscando surgir y meterse en la industria. No es que sea malo estar en la industria, sino que esa visión a veces hace que no generen unos contenidos que, aún siendo cine de género o comercial, conecten con el espectador y que sean interesantes. Muchas películas que han estado en ese tono de buscar lo comercial fracasan. Y creo que fracasan porque todavía no hay un nivel de calidad dentro de lo que ellos mismos están proponiendo.

MS: En el caso del documental, eso de conocer su historia es mucho más complejo por razones como la dispersión y la circulación limitada de las películas.

CH: Sí, claro. Ahora, creo que el documental colombiano ha estado a la altura de la realidad del país. El documental en Colombia ha permitido visibilizar y expresar la tragedia que vive el país con relación al conflicto armado, no como un asunto sociológico sino de exploración, de visibilizar a los seres humanos que han estado ahí. Hay excelentes documentales que van más allá de lo sociológico, lo antropológico, la denuncia o lo contestatario. Exploran una verdad de lo que en este momento es esa Colombia que no es visible.

César Salazar
El sonido en el documental¹

César Salazar (Colombia)

Comunicador social de la Universidad del Valle e ingeniero de sonido del Institut National Supérieur des Arts du Spectacle- INSAS de Bruselas, Bélgica. Profesor de sonido para el cine en la Universidad del Valle y en otras universidades del país. César Salazar es reconocido por su trayectoria como sonidista de documentales y ficciones colombianos e internacionales.

1. Entrevista realizada por Manuel Silva en febrero de 2013.

MANUEL SILVA: Empecemos por referir una suerte de panorama de las variaciones del componente sonoro y de las posibilidades que esas variaciones han ofrecido en el documental.

CÉSAR SALAZAR: En el sonido para documental tenemos las fases anteriores al inicio del sonido en la historia del cine. En la narrativa de *Nanook el esquimal* (1922) son característicos los intertítulos. No había sonidos, si acaso habría sonido por un acompañamiento durante la proyección como en la ficción. En los años 30-40, y en adelante cuando se tiene sonido, se trata de remplazar los intertítulos con la voz del narrador registrada posteriormente en la postproducción. Con la voz de un narrador igual iba la música, por ejemplo en los documentales de exploración típicos de esas épocas había unas músicas un poco curiosas, incluso épicas, para mostrar que los exploradores europeos iban a África o al Amazonas y hacían travesías. Ponían músicas un poco acordes con esa intención, pero no que tuvieran que ver propiamente con la temática de las tribus. Eso se mantiene, digamos, unas tres décadas. Cuando empieza a evolucionar técnicamente la grabación portátil de sonido a comienzos de los años 50, sobre todo en Suiza, se dan las tres empresas que comienzan a fabricar grabadoras muy importantes. Había unos alemanes y otra gente, pero la primera grabadora que se empieza a utilizar en los documentales etnográficos del Museo del hombre, en Francia, es la *perfect tone e p6a*, que podía tener pilas y se podía trabajar con ella colgada del cuerpo del sonidista.

A finales de los años 50, con estas grabadoras más consolidadas técnicamente se empieza a hacer una cantidad de documentales, sobre todo etnográficos, y a comienzos de los años 60 se trabaja en los documentales del cine directo. Esa movilidad, que también iba asociada a la utilización más frecuente de los formatos de 16 mm y Súper 16 mm, unos equipamientos más pequeños, hacen que los documentales trasciendan en cuanto que los directores pueden buscar en lugares más complejos. Este cambio dio posibilidades de hacer un sonido que ayudara estéticamente y de darles la voz a las personas para que hablaran por ellas mismas, de remplazar el narrador, al menos teóricamente porque todavía se siguen haciendo documentales que combinan las dos cosas. A partir de esa premisa se podía salir, hacer entrevistas formales o grabar a los personajes del documental hablando mientras hacían sus actividades corrientes y no propiamente sentados dando una entrevista. En cuanto a la forma, el cine directo tiene las voces de las personas entrevistadas, se mantiene durante mucho tiempo la utilización del *talking heads*, pero la musicalización se vuelve casi mínima.

Ahí vemos aparecer el oficio del sonidista. En los documentales etnográficos no existía propiamente, por lo general la iniciativa era del director de cámara o había un camarógrafo y un director, que podría ser un antropólogo o un sociólogo que llevaban a alguien para que les ayudara. He visto publicidad de una cámara Bolex con una señora haciendo el sonido, como si fuera la mujer del antropólogo. Eso sucedía. De hecho, hay vestigios de eso. En el caso de Van Der Keuken, por ejemplo, creo que su mujer le ayudaba a hacer el sonido de sus documentales. Hablar del sonidista propiamente dicho viene sobre todo con el cine directo, al mismo tiempo que hay la figura del camarógrafo versátil también aparece un sonidista profesional.

MS: ¿Y tú cuándo empiezas a trabajar con el sonido?

CS: Empecé como sonidista hace casi 25 años, haciendo documentales. Trabajé mucho tiempo en diversidad de temas, en condiciones muy variadas. En esa época, en la televisión regional, en Telepacífico, teníamos dos programas documentales: *Litoral* y *Rostros y rastros*, de la Universidad del Valle. Quizás porque apenas comenzaba el canal se daba importancia al sonido, yo asumí la bandera de “vamos a hacer el sonido”, pero con los años eso se fue desfigurando. Es común que ahora la gente se vaya a hacer documentales sin sonidista, dicen que no hay presupuesto, lo descuidan. Y ahí voy a lo más importante: el documental es un género particularmente verbal, la mayoría de lo narrativo del documental pasa por lo verbal. Y lo verbal se registra en audio, eso no se puede descuidar. Por ejemplo, ustedes tienen una secuencia muy importante con un personaje al que fueron a visitar a la selva. Hicieron el viaje, pagaron no sé cuánta plata para llegar hasta allá, el personaje les dijo unas cosas maravillosas y después no lo van a volver a ver o de pronto no vuelve a decirlas de la misma manera. Y si cuando vuelven a la ciudad a editar tienen un material que no sirve se inhabilita toda la secuencia. Si un sonido está malo la secuencia no sirve. Al contrario, si tienen el sonido bien pero un problema de foco o en un momento dado la cámara vibró o entró una luz rara, eso se puede suplantar con un inserto de imagen porque el personaje puede estar aludiendo algo. Pero eso no se puede hacer al revés. Eso hay que saberlo, ayudaría a que le dieran más valor al sonido porque precisamente la narrativa está sustentada, más en un documental clásico, en la parte verbal.

MS: Hablemos de los potenciales que pueden dar las transformaciones tecnológicas. En el caso del sonido, como en el de la imagen, también se pueden dar variaciones, aclarar, filtrar, alterar, agregar, ralentizar elementos.

CS: La mayoría de documentales son clásicos, en ellos la banda sonora es lo que dicen los personajes y, de pronto, una música diegética o si contratan a un músico tienen música original. Evidentemente, en un documental más experimental se

pueden aprovechar las potencialidades del sonido, no solo para vehicular textos verbalizados. Entraríamos entonces a hablar de un diseño sonoro, que es más asociado al argumental. Saliéndonos de lo clásico, se pueden crear más pistas de las que necesitamos y hacer alteraciones, que en técnicas digitales es súper fácil

- MS:** Te saco de lo clásico porque hoy hablamos del concepto de pantallas expandidas, de documental expandido. Mira que se habla de la pantalla, del ojo, pero no del oído expandido.
- CS:** Una cosa novedosa, aunque ya no es tan nueva, es la proyección multicanales de sonido, los multi tracks, el 5.I, el 6.I, el 7.I, el 8.I. Hay cantidad de sistemas nuevos. Eso sería lo que también podría aprovecharse: si vamos a hacer una proyección que visualmente nos lleve a las multipantallas o a la estereoscopia, que es el 3D, igual podríamos aprovechar para expandir la frontalidad de la proyección sonora, que está asociada a la proyección cónica central. En el tono experimental del que hablamos sí hay muchas posibilidades. Incluso con un computador básico, con un sistema de edición que tenga 5.I, se pueden enviar señales para los diferentes canales de una manera sencilla. Hay muchas cosas, pero los realizadores están más pendientes de la parte visual y de pronto su creatividad vuela más por ahí que por los elementos sonoros.
- MS:** Hay cantidad de literatura sobre la imagen y cuando se habla de realidad virtual solo se piensa en el aspecto visual. Pero no hay proporcionalmente esa cantidad de literatura dedicada al sonido...
- CS:** Exactamente, es desequilibrado. Lo mismo pasaba con la concepción sonora. Había muy pocos libros, uno podía hablar de autores como Michel Chion en Francia, que no solo escribe de sonido siendo músico electroacústico en sus orígenes sino también sobre directores de cine, sobre música. Tiene una obra larga sobre sonido cinematográfico. Han pasado años y apenas ahora traducen sus libros al español. Siempre ha habido desventaja, uno mínimamente encuentra libros sobre sonido.
- MS:** Lo que dices conecta con la posibilidad de pensar el documental desde el sonido. Esta perspectiva permite preguntarse acerca del desempeño profesional de un sonidista cuál puede ser su relación con el camarógrafo y con el director. Si es una relación simplemente de apoyo o si hay una visión del audio como un elemento sustantivo.
- CS:** En el documental hay un triángulo básico de las personas que lo realizan: el director, el camarógrafo y el sonidista. Antes mencioné que a veces el camarógrafo es el mismo director, pero deberían ser tres personas. Aparte de sus calidades profesionales en lo suyo, sea en la imagen, en la dirección o en el sonido, esas personas tienen que tener una sensibilidad particular entre

ellos y en el tema. Indudablemente el director, que propone el tema, tiene más información y más sensibilidad al respecto que los otros dos. Hablando de la preproducción, generalmente no es que se haga una muy grande por parte de cámara y mucho menos de sonido. Pero lo mínimo es enterarse del tema. A uno le mandan la sinopsis, oye y de pronto conoce al personaje anticipadamente. Es muy importante que las tres personas estén sintonizadas respecto a la realidad que van a filmar. Primero que todo el respeto con el tema, hay que tener mucho tacto, la gente no está acostumbrada a que la filmen. También cuando uno está sintonizado está más listo a resolver y a captar las cosas, tanto lo que compete a la imagen como al sonido. Por ejemplo, en un momento dado surge algo que nos interesa y el director mira como diciendo “vamos a grabar, ¿no?” A veces a uno no tienen que decirle. Si uno está sintonizado se da cuenta de la pertinencia tanto desde el punto de vista visual como del sonoro. Todo el mundo arranca casi automáticamente si el grupo de producción está sintonizado con el tema. Además, como hay cosas que pueden perderse si uno no empieza a grabar, mucho mejor que arranque así y que no parta de una sugerencia del director o la directora.

MS: Hablemos de especificidades del trabajo con el sonido en el documental y en la ficción.

CS: La mayor especificidad en el documental es que la captación de sonido directo tiene que ser certera y que es una toma única en la mayoría de los documentales. Decirle a un personaje que repita porque no estábamos grabando hace que se pierda algo de frescura, de verosimilitud. Entonces, comparado con la ficción, no hay derecho a repetición, con mayor razón porque no hay nada guionizado. En la ficción hay un guión, se puede ensayar antes de las tomas y tenemos varias tomas. En cambio, en el sonido documental hay que ir casi a la fija. Para mí es más difícil hacer un documental, y más un documental musical, que hacer una película de ficción. Cuando uno hace una película donde la mayoría de las escenas son dialogadas, me parece que incluso se llega a cierta monotonía porque los gestos del trabajo son casi los mismos. Uno ya sabe que los micrófonos van aquí, la mixer allá. Pero enfrentarse a un tema nuevo en un documental, en un lugar donde uno no puede hacer un control acústico, donde vamos a trabajar en exteriores, hay luz del sol con las posibilidades de sombras, los personajes están hablando y cantando y tocan tambores y al mismo tiempo hablan y terminan de tocar una cosa y hablan... son cosas impredecibles muchas veces. De hecho, siempre digo que el género formador es el documental. Cuando uno hace documental y pasa a hacer ficción es fácil.

- MS:** Esas circunstancias se plantean en el momento de la captura del sonido. ¿Qué puede surgir en la fase de posproducción?
- CS:** Si se decide hacer un montaje sonoro hay que trabajarle a la mezcla, que es muy importante. En Colombia no hay mezcladores de sonido cinematográfico profesionales, la gente hace eso en su computador y mezclan las cosas más o menos. Pero si vamos a mezclar para que salga en salas, lo que no se usa mucho en Colombia aunque por ejemplo en Francia pasan los documentales en salas de cine, tiene que mezclar una persona profesional.
- MS:** Y en el caso de la ficción que ha incorporado estrategias retóricas del documental, ¿qué adviertes?
- CS:** Hablemos de la película *La Sirga* (2012), en la cual tenemos una secuencia musical donde los señores tocan un violín. Esa secuencia se trató un poco como documental. Se puso la cámara, yo iba a grabar seguido la música, de hecho hubo tiempo de poner un micrófono estéreo. Se trataba de filmar seguido, porque como en 35 mm no se podía comer mucha película lo importante era tener la música grabada completa para después con imágenes de recurso, de planos de escucha de los otros personajes que estaban en la sala de la casita, completar el montaje. Entonces se cogía lo básico del grupo, el solo del señor del violín, cuando cantan. Esa secuencia se hizo con una estrategia documental, una estrategia pensada desde la concepción de la película, desde la preproducción. El director William Vega y yo decidimos hacer una cosa interesante. Como los actores eran naturales y se iban a poner nerviosos con la cámara, para curarnos en salud —a raíz de que en todas las escenas no iban a estar los personajes hablando en cámara y se le iba a dar importancia a lo que estuviera fuera de cuadro— las escenas más complicadas con ellos se hicieron completas solo para sonido. O sea, de la escena completa filmamos los diferentes planos, los terminábamos y en el momento que quedaban todo el mundo permanecía quieto, “listo, vamos a hacer la escena para sonido”, y solo la grabábamos con la misma microfonía. Lo notable era que los actores se relajaban porque ya no estaba la cámara, de pronto daban una mejor actuación.

Sergio Wolf

En el documental casi todo es territorio por explorar¹

SERGIO WOLF (ARGENTINA)

Crítico, director, guionista. Sergio Wolf se mueve entre los territorios del documental y de la ficción. Es un analista del llamado Nuevo cine argentino y del documental contemporáneo. Desde la creación del Festival en 1999, ha sido parte del equipo del BAFICI donde se desempeña como uno de sus curadores.

1. Entrevista realizada por Óscar Campo y Diana Kuéllar en noviembre de 2011.

ÓSCAR CAMPO: Hablemos primero de eso que se llama el Nuevo cine argentino. ¿Qué es? ¿Contra qué surge? ¿Cuál es su relación con la academia?, es decir, si ha sido influenciado o si influencia a los nuevos realizadores.

SERGIO WOLF: El llamado Nuevo cine argentino surge a finales de los años 90, con películas como *La ciénaga* (2001), *Mundo grúa* (1999), *Mala época* (1998), *La libertad* (2001), *Bolivia* (2001). Ese grupo es de un cine ligado a egresados de la Escuela de Cine. En algunos sentidos, son cineastas más cultos cinematográficamente, un poco más refinados que los anteriores, más arriesgados, más jóvenes obviamente. Ese fenómeno tiene como dos o tres patas, es como un trípode. Una tiene que ver con una reacción, nunca escrita, no declarada ni programática, pero una reacción contra el cine argentino anterior: el de la gente que vuela, del pseudo realismo mágico, inclusive completamente de espaldas a lo real. Un cine, diría, donde estética y producción van separadas. El descubrimiento que hacen los realizadores del Nuevo cine argentino es, me parece, que estética y producción van juntas. No es que primero escribo un guión y luego veo cómo hago para financiar esa película. Lo que ocurre es que cuando escribo el guión estoy pensando en que lo voy a poder realizar, mientras que la generación anterior, la de los años 70, 80, 90, pensaba al revés. Salían películas carísimas de tres, cuatro millones de dólares. El Nuevo cine es más a ras de tierra, más real, más en escenarios naturales, con actores de otro tipo, con no actores, cercano en algún punto al documental. Esto tiene que ver con la cuestión de qué clase de realizadores son los del Nuevo cine. No diría que es académico, pero sí que es un cine marcado por el aprendizaje cinematográfico escolarizado. No es gente que se forma en la industria o en la publicidad, como ocurría con las generaciones anteriores.

En segundo lugar, una cierta renovación de la crítica empuja ese movimiento. Cansada del viejo cine argentino, la crítica empieza a destacar estas películas, que primero aparecen aisladamente y luego empiezan a reproducirse. Y en tercer lugar, los festivales. Primero el Festival del Mar del Plata y luego el BAFICI sostienen de algún modo estas películas, las ponen a dialogar con otras del mundo que no llegaban a Argentina. Son, entonces, tres fenómenos que van unidos. Un cuarto es el económico. Se trata de un momento de la economía argentina, en el que un peso argentino equivalía a un dólar, con lo cual hacer cine no digo que era barato pero sí que era posible. Esa ecuación también interviene la cuestión de los nuevos formatos digitales y de las nuevas posibilidades que brinda el abaratamiento técnico de los equipos. Todos esos factores convergen en el nuevo cine. La cuestión del aprendizaje escolarizado o académico es una parte, no todo.

- ÓC:** Había también otros fenómenos colindantes en el mundo del cine, por ejemplo el cine iraní. No es que fuera igual, pero había una cierta cercanía.
- SW:** Me parece que el vínculo que se puede llegar a establecer entre el llamado Nuevo cine iraní y el Nuevo cine argentino tiene que ver con que ese es un cine posible. El Nuevo cine iraní es pequeño, mínimo, con poco volumen narrativo, con no actores, incluye el decorado natural como parte de la película. Todo eso, por supuesto, es capitalizado. Pero el Nuevo cine argentino también va para otro lado. Es decir, no es estrictamente contemplativo, es más crudo, más trágico, más dramático, da cuenta de una situación social que estaba ocurriendo. Películas como *Mundo grúa*, que habla de las ocupaciones; *Pizza, birra, faso* (1998), que habla de la marginalidad; *Bolivia*, que habla de la emigración, el maltrato, la xenofobia, en fin, si uno se pone a analizar tantas películas va a encontrar que hay una marca local muy fuerte. Pero en tanto modelo estético y de producción me parece que sí, en ese sentido sí hay cercanía.
- ÓC:** El nuevo cine argentino sería más cercano, para hablar de tendencias grandes, al cine...
- SW:** Al neorrealismo.
- ÓC:** Has dicho que veás que el cine de Víctor Gaviria es distinto al que se hace allá.
- SW:** Sí, me parece que hay otro tipo de operación. Si podemos caracterizar el llamado cine latinoamericano, si acaso existiera tal cosa —para La Habana existe, pero yo no creo que exista— respecto al modelo del cine latinoamericano de los 80 y comienzos de los 90, el cine de Gaviria es diferente. Trabaja sobre un modelo de realismo, con ciertas técnicas heredadas del neorrealismo, actores no profesionales, uso de decorados naturales, etc., pero es un cine excesivamente trágico, dramático, en relación con la representación de las clases populares. Es un cine de clases populares sufrientes. En el caso del Nuevo cine argentino no es exactamente eso. Tampoco digo que es un cine que se volvería a identificar como de clases populares o de pobres, por llamarlo de alguna manera. Pero el Nuevo cine argentino y las tendencias que luego se irradian son diferentes en la representación de las clases populares, en el sentido de que aparece un tipo de tratamiento más mínimo de la pobreza o de las condiciones de opresión social, por llamarlo de algún modo.

- ÓC:** Vos hablás, digamos, de un primer anillo. ¿Ha habido otra evolución?
- SW:** Sí, claro, ha habido otras generaciones. Desde el 97 han pasado 15 años y ha habido movimientos que han ido girando, como una instancia más contemplativa de documentales o semidocumentales de observación. La marca ahora va más hacia la cuestión de la narración, o hacia la recuperación de la narración en el sentido de historias extraordinarias.
- ÓC:** En algún momento también hay una evolución paralela del documental y del cine de ficción en Argentina. Hay como una marca documental.
- SW:** El documental empieza a llegar después. Cuando empieza el Nuevo cine argentino las películas no están filmadas en MiniDV, todavía son en filmico. Incluso *Bolivia*, que es con cero presupuesto, es hecha con latas de 16 mm. Yo diría que a partir del 2000, 2001 o 2002, con el peso argentino el digital empieza a tener mucha fuerza. Películas como *Los rubios* (2003) o *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* (2002) empiezan a trabajar en formatos digitales, utilizan eso en su propio provecho investigando en una zona que no estaba explorada. Ahí aparece un documental fuertemente marcado por la primera persona, como son los casos de *Los rubios* y de *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*.
- ÓC:** La tuya, ¿no?
- SW:** Sí, la mía. Después empieza a haber un giro hacia un tipo de documental de observación. Ahora estamos entrando a un territorio más ligado a la ficcionalización y a la búsqueda de un límite entre el documental y la ficción. Es interesante: como que ya exploramos esto, ahora exploramos lo otro. Escribí un artículo donde digo que la primera etapa del Nuevo cine argentino con la ficción fue la documentalización de la ficción: *Mundo grúa*, *Pizza, birra, faso*, *Bolivia*, *Mala época*. Una marca muy fuerte de la cuestión documental en la ficción. Y lo que hay en esta última etapa es lo complementario, la ficción más allá del documental. Es como si fueran dos líneas que se hubieran cruzado: la ficción fue en búsqueda de lo documental, buscando la realidad, y el documental fue en busca de la ficción, buscando narratividad, tramas, personajes, estructuras. Eso potenció, digamos, su retroalimentación. Es más, hubo un debate en el BAFICI donde se habló de la muerte del Nuevo cine argentino porque no había películas interesantes de ficción y lo que empezaba a aparecer era el documental. Es decir, caía la zona de exploración de la ficción y aparecía la exploración del documental. Por supuesto, la cuestión del peso del digital es decisiva en todo esto.

- ÓC:** Ese momento también marca el carácter del BAFICI, un festival sui generis que emerge en América Latina.
- SW:** El BAFICI está ligado a todos estos movimientos, es un lugar de encuentro y de puesta en relación. La segunda generación del Nuevo cine argentino ya aprendió cómo tenía que conseguir fondos internacionales, la primera no sabía ni qué era eso. Los directores filmaban o filman pensando que tienen el BAFICI en el mes de abril, es la ventana para esas películas que antes iban en búsqueda de Rotterdam o de Berlín. El propio público funciona como una especie de premier para el equipo técnico, al mismo tiempo vienen programadores extranjeros, con lo cual los directores no tienen que ir hasta Rotterdam a pagar hotel. En fin, las películas tienen su propio festival, dialogan con otras. Es un festival con un peso crítico fuerte, es masivo en cuanto a público. Todo eso forma parte del fenómeno del Nuevo cine. Y el fin de las clasificaciones, que es un tema muy importante, pues cuando digo la puesta en relación me refiero a la convivencia de formatos, duraciones, sistemas heterogéneos en un festival que los cobija y los pone juntos. Un festival que no establece la jerarquización ficción/no ficción, 35 mm/video, documental/experimental, sino que pone en relación las películas en una especie de igualdad de condiciones. Esa es una experiencia fuerte para un director. Hay muchísimas historias en ese sentido a lo largo de estos trece años del BAFICI. Pero al mismo tiempo, el BAFICI es como un sostén, también educó a los espectadores y a los futuros directores.
- ÓC:** Uno ve que llega mucha gente ahí a encontrar por dónde orientarse.
- SW:** Sí, ¿qué pasa con el cine hoy?, dicen eso. Quien llega al BAFICI por primera vez lo primero que dice es que son muchas películas. Son muchas películas dispersas y pasan cosas todo el tiempo. Es un evento raro porque es muy cinéfilo, con una curaduría cinéfila fuerte.
- ÓC:** Esa curaduría es tuya, ¿no?
- SW:** No, de un equipo, somos seis programadores. Más allá del director, eso es el fuerte del festival: el público fue acompañando, se fue educando. Cuando fue el festival número 10 se hizo la retrospectiva de Straub. No la hubiera podido hacer el primer año. Los espectadores y los directores fueron creciendo junto con el festival. En ese sentido, la libertad fue muy importante por esa sensación de que hay alguien que está esperando tu película, de que tu película puede encontrar su destino en un lugar así y que no necesitás ningún contacto de nada porque el festival está esperando esa película.

ÓC: ¿En el momento actual siguen interactuando esas formas de cine argentino con esas formas de programación, con la crítica?

SW: Eso fue cambiando mucho. La renovación crítica se estancó. Hay una cuestión compleja en el mundo con el tema de la crítica, hay pocos críticos y hay poco espacio para la crítica. Al haber poco espacio para la crítica me refiero al que los medios masivos le dan, aunque el BAFICI siempre tiene mucha prensa. Eso es un problema, porque uno necesita que alguien pueda hablar de su mismo programa, esos discursos son muy importantes para los directores. El peso, la masa crítica que genera una película argentina en el BAFICI es muy importante para los directores, para ver si esa película después se irradia al mundo. El BAFICI es un festival con un mercado interno muy fuerte porque tiene mucho público, pero también es una ventana hacia afuera, los festivales más sofisticados están atentos a ver qué programa. Por supuesto, nosotros estamos atentos a ciertos festivales, pero es complejo porque han cambiado los modos de consumo. Cuando el BAFICI empezó no existían internet, la descarga online, los sitios piratas, los DVD, muchas cosas que cambiaron muy rápidamente del cine. Y lo más interesante es que hoy el cine está en ningún lado. Esa es la gran cuestión, el cine está en todos lados, cualquiera puede hacer películas y eso es fascinante también.

ÓC: Me gustaría que hablaras un poco de tu recorrido como documentalista, sobre tu relación con lo académico, con el hecho de dar clases y también programar un festival. No sé, ¿cómo funciona tu cabeza?

SW: Yo tampoco sé. Empecé muy joven haciendo crítica de cine y seguí en la crítica muchos años. Saqué una revista, se llamaba *Film*. Era de ensayos y compitió con el *Amante*, que era la revista de crítica. Hice crítica de cine en radio, en televisión, escribí en un montón de revistas y diarios. Después empecé a irradiarme sobre el cine argentino y la docencia. Hice un libro sobre cine argentino, salió en el 92, se llama *Cine argentino, la otra historia*. Me inventé ese libro para revisar el cine argentino que yo sentía que no conocía porque tenía la sensación de que había otras cosas que no estaban en los libros que había leído.

Después de eso, o casi en paralelo, empecé a escribir algunos guiones, tíbiamente, nunca me pensé como realizador. Siempre pensé que me gustaba escribir y, bueno, ya que escribo crítica pensé que podía escribir también algunos guiones. Luego escribí un libro sobre cine y literatura². Quería que fuera una especie de libro instrumental para guionistas, en mi ambición quería que gracias a ese libro me llamaran como guionista. Y lo que pasó fue que apareció en todas las academias y las bibliografías, que era lo que yo no quería, que se viera como un libro académico. Pero me sirvió para explorar un poco y escribir un par de guiones, que fueron composiciones literarias.

2. El libro es *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Por esa época me apareció la fantasía de filmar algo, la historia de *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*, con la que era mi pareja y la co-directora en ese momento. Ahí empezó una relación diferente con el cine, que fue la de realizador. Después de esa película el director del BAFICI, en ese momento Fernando Martín Peña, me llamó como programador del festival y casi al mismo tiempo me llamaron para programar un centro cultural de la universidad. Así que empecé como programador y casi como realizador al mismo tiempo. Ahora la crítica me interesa menos, me gusta escribir sobre cine pero me gusta escribir sobre lo que tengo ganas. No me gustaría escribir todas las semanas sobre ciertas películas, no sabría qué decir realmente.

ÓC: Entonces el cine que hacés ahora será un hervidero de cosas.

SW: No, pero si querés podemos empezar a hablar un poco de algunas cosas que creo sobre la relación con el documental. El cambio más extraordinario del cine contemporáneo se dio en el territorio del documental, no en el de la ficción. Hasta esta última década, por lo menos en esta parte del mundo, no en Francia, se creía que el documental era el documental testimonial, de gente hablando a cámara, voz en off, el plano de la realización no tenía ninguna relevancia. Era un cine muy elemental conceptualmente. Por supuesto, la conexión entre la crítica y el documental es fuerte, en ese sentido los que mejor escriben proyectos son los documentalistas porque justamente pueden y por ese motivo saben escribir sobre cine. Los directores de ficción no escriben sobre cine, son muy pocos los que lo hacen. Los que escriben sobre cine son los documentalistas, están acostumbrados a escribir textos y a escribir presentaciones de los proyectos, no a escribir historias de ficción. Es decir, están acostumbrados a pensar o a abstraer los procedimientos con los cuales van a hacer sus películas. Y eso está muy cerca de la actividad crítica, del análisis o del auto análisis. Me parece que eso incide. No es casual que Patricio Guzmán o Luis Ospina escriban tan bien sobre cine, que muchos directores escriban sobre cine con mucha propiedad y que puedan escribir crítica. ¡Comolli!, por ejemplo, si te ponés a buscar vas a encontrar un montón. De los que han escrito teoría del cine algunos han filmado y han filmado documentales o no-ficción. Lo que quiero decir es que el documental está cerca de la actividad crítica porque está cerca de la actividad analítica.

En mi caso particular, siento que mi paso por la crítica ha sido un beneficio como documentalista en el plano de la escritura para escribir proyectos. Es una posibilidad de trabajar una zona de abstracción sobre la propia experiencia. Tiene que ver con la escritura crítica, tiene que ver menos con la literatura que con el ensayo. En ese sentido el cine documental hoy es un cine que está en medio de todos esos caminos. Yo me siento parte de todo ese cine. No logro entender el cine documental tradicional. Al mismo tiempo, me parece que el cine documental tiene la zona más libre de todas, porque todo le está dado, casi todo es territorio

para ser ganado por el documental. En mi caso, que he escrito guiones de ficción en estos años, siempre se trata de guiones que tienen que ver con una zona realista por ejemplo, o algún efecto de ese tipo.

ÓC: ¿El cine documental te plantea problemas?

SW: Sí, no creo en los documentales que se hacen rápido, el tiempo les hace bien. Creo que tres, cuatro, cinco años en un documental está bien. Lo que estoy haciendo ahora lo presenté por primera vez en el 2007 y todavía no lo termino. Ya voy entrando en los cinco años, que es el tiempo para terminarlo. El tiempo de maceración de un documental es muy importante, por lo menos en lo que yo hago necesito un tipo de reflexión sobre ese material que sólo lo da el tiempo. Cuando escribo un proyecto, salvo algunos que me ha tocado hacer de ocasión, lo pienso a largo plazo. Es decir, me pienso a mí mismo, me digo: “¿voy a seguir estando enamorado de esto dentro de cuatro años? ¿Cómo me veo volviendo a hablar de todo esto?” Si me digo: “me va a seguir interesando” ese proyecto está bien, si considero que no ese proyecto está mal. Me pasó cuando hice *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*. La película tiene una estructura policial: hay un personaje, una cantante de tango perdida a la que busco, yo soy como una especie de periodista/documentalista. Cuando terminé la película funcionó muy bien, hizo como 25 mil espectadores, estuvo como seis meses en cartel, se vendió a televisión abierta en Francia, se vio como en 50 festivales. Cuando terminamos, el productor me dijo: “hagamos otra. Reprodújé este esquema para otra historia”. Encontré otra historia de una comediante de la época del peronismo, censurada, que se había tenido que ir a otro país. Y cuando tenía el proyecto casi listo, dije: “estoy repitiendo lo que ya hice. No puedo hacer esto. Esa película ya la hice.” Un poeta argentino, Juan Gelman, dice que “cuando uno ha construido una máquina de construir versos tiene que romperla y crear una nueva”. Ahí está el caso de Fernando Botero. Es el ejemplo perfecto de esto. Es alguien que tuvo una idea y con eso vivió toda la vida, la repitió hasta el infinito. Para mí justamente el cine, y el documental en particular, lo que tiene de fascinante es que no existe una fórmula a repetir. Uno tiene que inventar esa fórmula en el desarrollo de la película y que encontrar los caminos. Si uno tiene una relación verdadera con esa película, de amor verdadero, intenso, esos caminos, esas soluciones van a aparecer.

ÓC: Pueden demorarse de todas formas.

SW: Sí, pero van a aparecer. A mí me pasó con *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*. Muchas de las soluciones aparecieron mirando y mirando el material. Miraba el material y de pronto dije: “es lo opuesto de esto lo que estoy queriendo hacer. Esto no sale, tiene que ser lo opuesto.” Es decir, no es azar. Generalmente se dice que las musas te visitaron. No son las musas. Es que uno está concentrado sobre algo,

pensando en cómo resolverlo y aparece la solución. Después uno tiene que confiar en esa solución. En el documental al no existir guión ni retoma lo que ocurrió ocurrió. Eso es lo fascinante. Uno sabe que es *one shoot*. Es ese momento. Si no se te ocurrió ahí, después verás qué hacer. Pero no es la repetición, tiene que aparecer de otro modo, ¿no?

ÓC: Entonces entre ese primer trabajo que hiciste en el año 2003 y ahora estás en un espacio completamente distinto.

SW: Sí.

ÓC: Tener un espacio de pensamiento distinto es una cosa de tiempo también. No se puede forzar. O uno puede tratar de forzarlo pero no va a aparecer, es una cosa que tiene su propio tiempo.

SW: Lo que quiero decir es que me interesa la cuestión narrativa. No hago documentales de observación, me interesan las historias. Creo que el documental va por ahí, va a terminar de arrebatarle todas las banderas a la ficción. O casi todas, porque las historias del potencial real son imbatibles. Pero hay que saber encontrarlas y ver qué le interesa a uno de lo documental. Pero sí, estoy en otro lugar, buscando otro tipo de cosas. Me interesa mucho el humor, me interesa probar. Me interesan los distintos formatos. En *Yo no sé qué me han hecho tus ojos* hice un tipo de trabajo sobre el archivo. Es un archivo no institucional, no de noticiario sino de películas de ficción. Es decir, uso la película de ficción de los años en que ocurre la historia del personaje como si fuera documental. Ahí era muy divertido hacer, intervino todo mi aprendizaje y mi historia con el cine argentino. Todo lo que sabía y había visto de cine argentino me sirvió para orientar lo que buscaba con ese material de archivo, con esas viejas películas argentinas.

En la película nueva hay secuencias hechas en animación sobre escenarios reales. Es una historia sobre una lluvia de meteoritos que hubo hace 4000 años en la zona noreste de Argentina, en el Chaco. Estudio la historia hasta ahora, en el medio pasó de todo: hay meteoritos perdidos, ahí está el segundo meteorito más grande del mundo, la nasa mandó a un científico norteamericano a investigar, ese tipo formó a un montón de gente en ese lugar en los años 60, filmaron esas excavaciones, esas filmaciones quedaron en poder de este geólogo, luego fui a filmar a Estados Unidos... Para mí es muy importante crearme desafíos con lo que hago. Entonces me interesaba mantener el plano documental e incluir elementos de animación en la escena, justamente porque es una historia que ocurrió, son leyendas de hace 4000 años, no tengo otra manera de contarlas. Por eso, cuando uno no tiene los materiales tiene que inventarse la manera de conseguir lo que no tiene. El documental es un género o un modo de cine muy proteiforme.

DIANA KUÉLLAR: ¿Qué pasa cuando alguien hace una película y se pierde sin que nadie tenga la posibilidad de verla? Si vos hacés una película y por circunstancias X se desaparece. Por ejemplo, en la época de la dictadura que rodaron películas, las enterraron...

SW: Creo que no desaparecen, siempre aparecen. No siempre, pero algo pasa. La historia ubica esas películas. Podría pensar eso a partir de la idea de la validación crítica. Con las películas que se estrenaron en una pequeña sala y pasaron al olvido luego hay una vuelta sobre ellas. Cuando se me ocurrió hacer una sección de Malditos Latinos en el BAFICI fue un poco eso. Empecé a ponerme en contacto y a cada lugar de América Latina que iba hablaba con gente. En mi viaje con Luis Ospina, a quien no conocía, de Medellín a Santa Fe de Antioquia, me dijeron: “Este es Luis Ospina, viaja con vos en el auto”. No sabía ni quién era. Empezamos a hablar y dije: “yo vi una película una vez en el Teatro San Martín, se llamaba *Carne de tu carne* (1983), que me pareció horrible, de vampiros.” “Sí, esa la hice yo”. Empezamos a hablar y él habló de *Pasado el meridiano* (1966), de *Pepos* (1983), de *Garras de Oro* (1926), y entonces ahí apareció... la sección ya estaba en marcha. Terminé llevando todo eso al BAFICI. Y de pronto esas películas empiezan a tomar una circulación que uno no cree que exista. Ahora hay muchos canales para eso, es diferente. Creo que en algún momento en Colombia va a ser más conocido un documental de Ospina que *Tiempo de morir* (1985), de Jorge Ali Triana. Para mí es como la carrera de la liebre y la tortuga, la liebre va más rápido pero la tortuga en algún momento llega. Además, la crítica ha cambiado, hay espacios para ese tipo de películas, el cine se ve de maneras diferentes... No sé si contesté tu pregunta...

DK: Está bien. A cada director que le hago esta pregunta la asume desde su perspectiva y su experiencia con el cine.

SW: Mirá... a mí me habían dado el dato de un director chileno, Cristian Sánchez. Cuando apareció lo de Malditos Latinos me tocó ir a Chile, donde a un amigo documentalista, Cristian Leighon, le pregunté: “¿vos sabés quién es Cristian Sánchez?”. Y me dice: “sí, fue profesor mío y tiene una película que se llama *El zapato chino* (1979), hecha clandestinamente en el año 78”. “¿Y cómo se puede ver eso?”, “no, no se puede ver”. “¿Y vos sabés cómo contactarlo?” Y empezó una pesquisa. Yo me volví, pero el último día la productora de él llamó a no sé quién y consiguió que Cristian Sánchez le dejara dos DVD, películas filmadas en 16 mm que nunca se habían estrenado en Chile.

Entonces lo pusimos en Malditos Latinos y lo invitamos. El tipo había tenido un rodaje con un accidente en el que había muerto un técnico y había quedado con problemas éticos, legales. Estaba recluido dando clase en una escuela de cine, no dirigía más. Y se va a Buenos Aires como una de las estrellas del festival y los críticos chilenos invitados decían “¿de dónde sacaron esta película? ¿Quién es este tipo?” Los chilenos lo descubrieron en Buenos Aires, el Festival le inyectó una energía increíble, y él volvió a Chile, se puso a escribir y terminó filmando un largometraje después de eso. Es decir, la historia no es solamente bonita sino que es muy emocionante. Para eso uno hace un festival de cine, no para mostrar la última película de Coppola, obviamente. Uno no puede hacer estas cosas si no tiene un grado de generosidad hacia los otros.

**PÁGINA EN BLANCO
EN LA EDICIÓN IMPRESA**

Ramiro Arbeláez

El Cineclub de Cali: de la cinefilia a la realización era un paso más o menos lógico¹

RAMIRO ARBELÁEZ (COLOMBIA)

Historiador, investigador, profesor de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Ramiro Arbeláez hace parte de la generación de Andrés Caicedo, Carlos Mayolo y Luis Ospina.

Una generación que hizo y vivió el cine. Es autor, además, de varios libros y artículos sobre cine.

1. Entrevista realizada por Manuel Silva en mayo de 2013.

MANUEL SILVA: Dentro de los posibles temas a tratar contigo, empecemos por revisar la historia de la realización de cine en Cali y tu cercanía con esta historia.

RAMIRO ARBELÁEZ: Para dar coherencia a la cantidad posible de temáticas propongo verlo desde mi experiencia: cómo lo viví, a lo que me vinculé en la actividad cultural y cómo vi que fueron apareciendo cambios. Yo he vivido unas etapas claves de la historia del audiovisual de Cali y del Valle, de las que puedo dar cuenta a partir de los años 70. Me parece que inicialmente todo está muy signado por la mirada cineclubista, un interés por el cine que comienza siendo universal, ni siquiera sobre el cine del país, incluso con una especie de desprecio por el cine colombiano. Pero poco a poco el cineclubista empieza a descubrir la temática del cine colombiano, sobre todo a partir de un ciclo muy largo y muy bien organizado que hizo la Cinemateca Distrital de Bogotá en el año 73, al que recuerdo que viajamos. Es decir, habiendo iniciado la actividad cineclubista a principios de los 70, interesaba más bien el cine estadounidense con ciertos autores: Hitchcock, Ford. O la Nueva ola francesa, Buñuel, grandes nombres de la cinematografía mundial. Yo empiezo a descubrir, y seguramente puede ser una experiencia no solo mía sino también de mi generación, que el cine colombiano tiene algo que decir, que se puede estudiar y se puede observar. Igual todo eso con pinzas, porque había muchas cosas que no gustaban, que de alguna manera eran mal hechas, pero que era interesante mirarlas.

Empezamos a ver que, aparte de largometrajes, dentro del cine colombiano había una serie de películas cortas, muchas de ellas documentales, que se podían seguir. Eso coincidió con la llegada de varios documentales latinoamericanos. Recuerdo que cuando estaba en la Universidad del Valle, en San Fernando, había actividad cineclubista en el auditorio que en esa época era de la Facultad de Economía y de Ciencias Sociales. No era una actividad organizada por nosotros, allí alguien proyectaba películas y varias de ellas eran latinoamericanas. Incluso con un amigo cercano con el que hicimos teatro con Andrés Caicedo, Jaime Acosta, tuvimos un cineclub, se llamaba Cine 16. Hacíamos proyecciones sobre todo de películas europeas, neorrealistas, y eso coincidió con el descubrimiento del cine latinoamericano. Empezaban a llegar películas de Cuba, de Argentina. De Brasil desafortunadamente no. No sé por qué. Tal vez por el idioma. Pero, una cosa extraña, en Bogotá había una distribuidora de las hermanas Paulinas, y siendo religiosas trajeron algunas de las películas más interesantes que se vieron en esa época. Era en 16 mm y como nosotros teníamos para proyectar en ese formato pudimos verlas.

Por ejemplo, vimos *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969), *Yawar mallku*. *La sangre del cóndor* (Jorge Sanjinés, 1969), *La hora de los hornos* (Fernando Solanas, 1969), algunas cosas cubanas de Santiago Álvarez. O sea, una forma de ver cine que no era en la pantalla grande, que no era en el teatro sino en pequeños espacios estudiantiles, culturales, en auditorios, en sindicatos, en el Teatro del Ferrocarril, por allá en el barrio San Nicolás. Es decir, a la par que existía el cine de 35 mm, el cine de referencia que nosotros teníamos de los grandes autores o el cine industrial, para mí en los años 70 empezaba a existir un cine hecho con otros propósitos. Ya no industriales ni comerciales, tenía una cierta intención más de tipo social y política que meramente estética o de divertimento.

MS: ¿Y tu generación recibió algo de una generación precedente aquí, en el Valle del Cauca, en términos de acercamiento o de circulación de la cinematografía?
¿Cómo se organizan ustedes?

RA: Yo creo que sí, siento que hay precedentes en la ciudad. Cuando me integro al trabajo de Andrés Caicedo él es una especie de vanguardia que me impulsa, porque mientras hacíamos teatro él nos daba lecciones de cine en un tablero. Nos hablaba, por ejemplo, de las generaciones de directores norteamericanos, de la primera generación compuesta por tal o cual director, con tales características y tales películas. Nos daba clase. Recuerdo, a la par, que yo había ido a exhibiciones de películas organizadas en los festivales de arte de Cali. Recuerdo sobre todo unas en el Teatro Calima, creo que en el Bolívar. Estamos hablando de finales de los años 60 y allí había una especie de descubrimiento del cine moderno europeo, de Antonioni, de la Nueva ola francesa, de pronto de algunas películas inglesas que no sé ubicar si son del Free cinema. Sí había un cierto antecedente de estudio de ese cine, porque a la par que pasaban las películas se distribuía un material. Recuerdo que era en mimeógrafo, en él se daba una apreciación más o menos del autor o del movimiento y se hacía una lectura de la película. Entonces, previo al cineclub que Andrés había inaugurado en el TEC en los años 70 y luego en el teatro San Fernando en el 71, sí sentía eso como un antecedente. Ese grupo era el que organizó los festivales de arte, el mismo grupo del Museo La Tertulia. Mucho después me doy cuenta de que había un Cineclub La Tertulia, que yo no conocí y al que nunca fui, pero que existió desde finales de los años 50 y gran parte de los años 60. Incluso con un número grande de películas, creo que pasaron de 100 las exhibiciones de ese cineclub.

Ahora, evidentemente era otro tipo de lectura. Era una generación que no tenía nada que ver con la mía. Para mí los años 70 fueron el descubrimiento de la política. Me sentía más cercano de un cine que se hacía con intenciones de tipo

político, de contenido social, que hablaba de Latinoamérica, de sus movimientos políticos. Por lo tanto, no me creía heredero de esa otra posición: un poco más “intelectualoide”, más fijada en movimientos europeos. Eso es lo único que puedo decir a nivel de la apreciación cinematográfica, del gusto por el cine, de la cinefilia. No a nivel de recoger un impulso de realización. No lo sentí en ese momento. A pesar de que ya leíamos sobre cineclubes europeos, donde unos muchachos empezaban siendo muy amantes del cine y algunos de ellos terminaban siendo realizadores. O sea, el paso de la cinefilia a la realización era un paso más o menos lógico para nosotros. No especialmente para mí, pero sí sentía que los compañeros que tenía al lado, como Luis Ospina, Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, sí querían hacer cine. Yo sentía más el deseo de estudiarlo, de historiarlo, tal vez porque estaba estudiando historia. Tal vez veía muy lejano el hecho de que fuera realizador. Entonces no tengo antecedentes de realización más que los mismos compañeros míos. Porque cuando conocimos a Mayolo él ya había hecho cosas en Bogotá, más o menos desde el 68, porque siendo caleño trabajaba con empresas de publicidad allá. La primera referencia que tengo de algo que se hizo en Cali, la que pude acompañar o darme cuenta que se estaba haciendo, era *Oiga Vea*, en el 71. Y luego en el 72, lo que Mayolo hace con Andrés Caicedo sobre su cuento Angelita y Miguel Ángel.

MS: ¿Cuáles pudieron ser las condiciones necesarias que se reunieron en ese momento para que en la ciudad se diera el paso de la cinefilia a la realización? Antes Mayolo había hecho algo, pero en Bogotá.

RA: Creo que el hecho de que Luis Ospina haya terminado sus estudios y se haya venido inmediatamente para Cali. *Oiga, vea* (1971) fue su tesis de grado. Estaba el elemento de la cinefilia y estaba el de que Luis Ospina había estudiado cine para hacer, él no se iba a convertir en un profesional de la crítica o de la exhibición. Incluso al principio él era muy tímido en términos de escritura sobre películas. Él quería hacer cine. Y el hecho de juntarse con Mayolo y de decirse: “va a haber un evento que está cambiando la historia de esta ciudad, todo el mundo se está preparando para eso, deberíamos hacer algo sobre eso”. Entonces se consiguieron rápidamente las cámaras, que aunque fue difícil facilitó las cosas el hecho de que Mayolo haya estado vinculado a la publicidad. Creo que ese fue un paso fundamental para ver que sí eran capaces de hacer cine. Se hizo una película de media hora, en 16 mm, y se pudo proyectar: se llevó a sindicatos, a entornos culturales. De alguna manera había una especie de bendición del formato de 16 mm por la distribución marginal de parte del cine latinoamericano. Había una especie de legitimación de esa vía no comercial, no pensada para grandes pantallas.

La cosa fue dándose poco a poco, porque a finales de los 70 comenzó la ley de sobreprecio. Esa fue una condición objetiva que los impulsó a hacer otras cosas, a pesar de que ya habían dado algunos pasitos. Por ejemplo, en el mismo 73

o 74, si no estoy mal, se hizo *Cali de película* (Luis Ospina, Carlos Mayolo, 1973), un corto sobre la feria de Cali. No fue pensada para el sobreprecio, sino que ahí se unieron las ganas de hacer cine con la posibilidad de que la Industria de Licores del Valle patrocinara la película. Eso permitió que se hiciera. Era en formato de 35 mm para poder exhibirla en las salas antes de las películas comerciales. Se le pedía a algún distribuidor que la pasara y eso terminó poco a poco haciéndoles ver que era posible hacer cine, así no fuera para distribución como largometraje en salas sino cosas cortas. Entonces, creo que no fue un golpe de un momento a otro. Fue un aprendizaje.

MS: En la década del 80 ya hay unas condiciones acumuladas...

RA: Claro. Puedo ver una etapa que tiene que ver con el cine político a principios de los 70, sobre todo con el documental, con el cine marginal en términos de formato. Esta etapa la distingo de un cine un poco más industrial, para las grandes pantallas. Aunque éste sigue siendo todavía corto, fundamentalmente documental, tiene el objetivo de ir a las pantallas grandes, para que los espectadores masivos lo vean antes de los largometrajes. Ese es como un segundo momento. Creo que Luis Ospina y Carlos Mayolo participaron de ese segundo momento y le sacaron jugo. Ellos hicieron cosas que todavía vale la pena ver. Incluso, una mirada de ahora podría descubrir cosas que el tiempo les ha otorgado, que no se veían en esa época. Yo sitúo allí ese momento de auge del cine en términos de realización para el grupo que estaba conectado con Cali. El tercer momento lo veo con la llegada de Focine, más o menos en el 81-82, que permite que Luis Ospina haga su primera película de largometraje de ficción.

Hay que reconocer que esto sería mirar las cosas desde el punto de vista doméstico. Porque en Cali hubo un antecedente fuerte, Pascual Guerrero, un caleño que había estudiado cine en Suecia y que vino a hacer la primera película, *El lado oscuro del nevado* (1980). La hizo sobre un libro testimonial que había escrito Erik Leupin sobre su secuestro por parte de la guerrilla. Ese largometraje se hizo en Cali, o por lo menos su producción, y es el antecedente de todo el auge del cine en 35 mm a partir de Focine. Incluso, Pascual Guerrero realizó un segundo largometraje, *Tacones* (1982), en el que Mayolo participó y en el que de alguna manera influyó en la historia. Recuerdo que, o por lo menos yo lo viví así, se asumía que eso era una especie de paso clave que hacía Mayolo para poder dedicarse a un largometraje. Estas películas hay que contarlas dentro de la historia del cine caleño porque fueron antecedentes importantes. Puede que no muy exitosos comercialmente ni en términos de influencias estéticas posteriores, pero en términos de producción sí cuentan. Hubo personas que ahí hicieron sus primeras armas en el cine y que tuvieron apariciones posteriores en lo que se realizó en los años 80, que es un momento de producción fuerte en la región.

MS: Cuando se mira hacia atrás parece fácil nombrar las cosas. ¿Pero en ese momento había esfuerzos individuales o un espíritu colectivo, de grupo?

RA: Yo creo que era incipiente ese espíritu colectivo. Creo que hay una cierta consciencia de que somos un grupo cuando tenemos un cineclub y, sobre todo, cuando tenemos una revista. Creo que nos damos cuenta de que somos una especie de grupo de referencia cuando vamos al festival de Cartagena, al de Bogotá. Incluso a algunos, a los que nunca fui, fuera del país. Cuando nos confrontamos con otros nos damos cuenta de que hay gente que conoce la revista *Ojo al cine*. Entonces empezamos a hacer consciencia. No es una consciencia previa, no es que dijéramos “vamos a hacer esto para tener una influencia aquí o donde se hable español”. No. Es una especie de consecuencia de lo que hemos hecho. Nos damos cuenta de que ¡huy, hicimos algo que valió la pena! Pero en ese momento tampoco nos obnubiló. Creo que eso aumentó en el momento en que se empezó a hacer cine, porque en los años 80 hubo algunas productoras que reunieron a personas que estudiaban en la Universidad del Valle, que salían de la Escuela de Comunicación Social. Por ejemplo Berta de Carvajal, Alina Hleap, Fernando Berón, Hernando Tejada. Una serie de personajes que conformaron una productora y que, de alguna manera, se asumían como un grupo hermano de nosotros, del Cineclub de Cali, que había existido un poco antes de empezar los rodajes.

La cinefilia pasó del Cineclub, que murió en el 77, a la Cinemateca La Tertulia. El hecho de que comencé a dirigir la programación de esa cinemateca facilitó las cosas. El Cineclub de Cali tuvo los últimos suspiros en la sala de la Cinemateca, que me la prestaban no solo porque hubiera muerto Andrés sino también porque coincidió con que desbarataron el Teatro de San Fernando para hacer reparaciones. Eso hizo ver que había un puente directo entre el Cineclub de Cali y La Cinemateca, que era un lugar de referencia para los que estaban haciendo cine. Allí se seguían viendo las películas, se hablaba de cine. Era como una continuidad que se sentía normal, que no era otro grupo. Creo que el grupo fue haciendo más consciencia de sí mismo en la medida en que pasaron los años, en que fue confrontando lo que se hacía en otros contextos donde se tenía referencia de lo que se hacía en Cali. Eso ayudó a vernos, a mirar lo que habíamos hecho. No digo que ayudó a un pensamiento, no era un solo pensamiento, una ideología cinematográfica que todo el mundo compartiera. De pronto había amores y también desamores. Por ejemplo, todo el mundo admiraba a Buñuel. Era una referencia clave en todos. Una referencia clave también era Polanski. Y te puedo decir que había una mirada un poco desalentadora sobre Antonioni, que no nos gustaba Claude Lelouch.

- MS:** ¿Entonces cuando se acaban el Cineclub y la revista ese espacio de formación de público lo cubre la Cinemateca de La Tertulia?
- RA:** No puedo ponerme en un plan muy objetivo, pues la Cinemateca se fundó en el 76 y fui el director desde el 77. No es por dárme las, pero creo que de alguna manera comencé a construir el público por medio de la Cinemateca. El público sabatino de los cineclubes tenía el problema de que solamente se reunían una vez a la semana. Era mucho más difícil dejar huella en ese público, porque pasaban dos meses y habías proyectado ocho películas. Mientras que en una sala de exhibición, pensada para exhibición especial, podías dar por lo menos cuatro, seis, ocho películas semanales. Ahí tenías más oportunidades de formación. Yo vi que la labor de formación de público tenía más que ver con la labor de una cinemateca. Eso, a pesar de que no se hiciera la labor de archivo de filmes como es realmente. Precisamente porque no había mucho cine que archivar, por lo menos mucho cine local. ¿Para qué íbamos a archivar películas de otras naciones si otros archivos las tienen? Uno archiva lo que se puede perder, y en ese momento había muy pocas películas para guardar. Además, la infraestructura de La Cinemateca no permitía decirle a un director “dónenos su película”. ¿En qué condiciones la íbamos a guardar? Era mejor dejar eso a los que empezaban a organizar archivos, como la Cinemateca Distrital, como Patrimonio Fílmico, que lo hizo después. Entonces, La Cinemateca era un sitio de exhibición y, por lo tanto, de formación de público. Ahí pude darme cuenta de la importancia de las publicaciones sobre cine. Ahí construimos una serie, unas 46 o 50 ediciones de un boletín que acompañaba los ciclos.
- Yo trabajé en La Cinemateca entre el 77 y el 86, año en el que ya estaba vinculado a la Universidad del Valle. Pero me fui a estudiar a Brasil y hasta allí puedo dar cuenta de que sí hubo una labor que fue fecunda en la construcción de públicos. Me parece que mucha gente después lo ha reconocido. Por lo menos la gente que tiene mi edad, de mi generación. Fueron 10 años que también se pueden sumar a la labor de formación de público del mismo Cineclub de Cali.
- MS:** Dices que, a diferencia de Mayolo y Ospina que se inclinaron por la realización, tú te interesaste por la historia, por el análisis cinematográfico. ¿Cuáles eran en ese momento tus fuentes de estudio, a parte de las películas, cuando la información no circulaba de la misma manera que hoy?
- RA:** Luis Ospina tenía una biblioteca muy buena, la había hecho en Estados Unidos. El problema era que yo no leía inglés, pero igual las ganas de leer le hacen aprender a uno a las patadas. Yo leía con diccionario. Nos llegaba *Cahiers du Cinéma* y en esa época yo, que estaba cerca de haber terminado el colegio, leía mejor francés que inglés. A finales de los 60 nos empezó a llegar la revista

peruana *Hablemos de cine*, que Andrés descubrió accidentalmente y comenzó una relación epistolar con los editores. Esa revista tenía más o menos la misma pasión de cinefilia de *Cahiers du cinéma*, la misma valoración, había una política de autores. Para *Hablemos de cine* estudiar cine era estudiar un autor y descubrir su universo, con la ventaja de que tenía una mirada hacia el cine latinoamericano. Esas eran las fuentes bibliográficas que yo leía. No eran de fácil consecución para mi generación. Yo notaba que éramos privilegiados porque accedíamos a unas fuentes que muy pocas bibliotecas tenían. En algún momento tuvimos un apartado aéreo colectivo, el 27-52, todavía lo recuerdo. Allí llegaban cosas de otras partes, literatura sobre crítica cinematográfica de Estados Unidos. Por ejemplo *Jump Cut*, una revista liderada por Julianne Burton, que nos visitó en Cali y que es como una especie de sacerdotisa para el cine latinoamericano en Estados Unidos. Creo que fueron los contactos personales que teníamos Andrés, Luis, Mayolo, yo, con lo que entonces formábamos unas referencias bibliográficas muy interesantes, incluso no era posible dar cuenta de todas ellas porque eran tantas que uno no alcanzaba a leerlas.

También hay que decir que en los años 70 hubo un interés nacional por pensar el cine colombiano. Todo el tiempo digo que haber organizado ese ciclo de cine en la Cinemateca Distrital, que lo hizo Isadora de Norden, fue una especie de quiebre en el pensamiento sobre el cine colombiano. Claro, había dos revistas que habían aparecido antes: *Guiones* y *Nemes*, en los tempranos años 60. Pero a finales de esa década no había ninguna referencia, a no ser la crítica que se publicaba en los periódicos o en algunas revistas como *Cromos*. Pero era una crítica no especializada. Entonces apareció *Cuadernos de cine colombiano*, una revista donde se publicaron los primeros capítulos del libro de Hernando Martínez Pardo [*Historia del cine colombiano*]. Hernando Martínez Pardo publica su libro en el 76, o sea que ese libro tiene mucha influencia en toda la gente que escribe sobre cine colombiano, porque ahí están la historia, los antecedentes. En él hay una mirada que quiere ser completa: se ocupa de las películas, de los contextos donde nacen, de la normativa, aunque en menor grado de la exhibición, de la distribución. Quiere abarcarlo todo, aunque igual que el cine no deja de ser centralista. Esas eran realmente las referencias.

Las revistas empiezan su labor de crítica en los años 70: la de Focine, la de la Cinemateca Distrital, que es contemporánea de *Ojo al cine*, luego sale *Arcadia va al cine*. Los finales de los 70 y los principios de los 80 son el momento de la reflexión escrita sobre el cine. Coincide con todo un movimiento, una especie de consciencia de que estamos realizando una cosa que antes no estaba tan organizada. Digamos que esas son mis fuentes.

MS: Tú hacías referencia a la vigencia o actualidad que pueden tener trabajos de Ospina y Mayolo. Te pregunto por tu participación en *Agarrando pueblo* (1978) y la mirada que hoy tienes sobre esta película.

RA: Cuando Luis me llamó a hacer el personaje ellos ya habían empezado a hacer la película y a pensar sobre ella. De manera que no puedo dar información sobre la pretensión o la cierta consciencia de lo que realmente estaban haciendo. Yo la tuve un poco después, cuando la vi terminada y cuando vi los efectos que comenzaba a tener en ciertos públicos. Sobre todo, la recepción que empezaba a tener en el medio escrito nacional y en el internacional, que fue en aumento. Al principio la película no fue muy reseñada, tal vez por el hecho de que era en 16 mm, de distribución marginal, de que no existió sino en festivales. Puede ser que la fama se haya hecho de boca en boca. Y para que esas pocas bocas que la vieron al principio llegaran a ser una voz resonante pasó mucho tiempo. Creo que hay una especie de revaloración contemporánea de esa película, en muchos contextos nacionales e internacionales en los cuales empieza a ser considerada como una de las cosas hechas a finales de los 70 que fueron vanguardia o se adelantaron a su época.

Yo diría que en la película hay cosas de contenido. Como el hecho de que uno de los principales actores es un personaje popular muy desenfadado, que echa a un equipo de producción que se ha tomado su casa. Pero también en la última parte de la película hay una entrevista al personaje real, al que hace este papel. Eso es un plus. Es importante lo que ese señor piensa, en otra película pudo haber sido utilizado simplemente como un actor, “explotado”, vampirizado si se quiere. Ese plus es muy valorado ahora. Otra cosa muy valorada es que la película navega en la ficción y en el documental. Por un lado, sigue a un equipo que está haciendo un documental, pero realmente es una cosa hecha con guión, tiene parlamentos y, por lo tanto, es más una ficción. Aunque tampoco es un falso documental. Es decir, podría tener unos visos de falso documental, pero básicamente es una ficción sobre un equipo documental. Entonces, que pertenezca a dos universos la hace muy importante. Actualmente esos dos universos se tocan y se traslapan, uno tiene que ver con el otro y uno no sabe en algún momento cuál está dominando. Eso la hace más contemporánea y motiva que la gente se haya fijado en ella. Por otro lado, el humor. A finales de los 70 la gente se reía de una manera y hoy se ríe de otra. Pero la película conserva cierto desparpajo, cierto humor que se mantiene vigente. También que haya sido hecha en un formato marginal, que la mayor parte es en blanco y negro aunque tenga incrustaciones en color, le da unos matices que pueden ser agradables para ciertos públicos. Públicos seguramente con más interés cultural, cinéfilo o cinematográfico. Hay también una cierta violencia. No solamente está en manos del equipo que se toma una casa a la fuerza, sino sobre todo en la reivindicación del dueño de la casa cuando

los saca con un machete. De alguna manera, es una violencia “justificada”, él hace valer su territorio. Y se burla de los valores que ellos esgrimen como fuertes, sobre todo del dinero. Ese modo de desvalorizar el dinero, de mostrarlo de la forma más abyecta posible, es una cosa que pocas películas tienen.

MS: En términos cuantitativos la producción de crítica sobre documental en Colombia es inferior a la producción de crítica y de estudios sobre la ficción. ¿Qué explicación puede tener esto? ¿La falta de circulación de las películas?

RA: Esa es una. La existencia de los cineclubes en el país ha estado signada por el cine de ficción, que es el que en algún momento tuvieron las distribuidoras y el que es más posible de conseguir ahora en DVD o en video. El documental siempre fue de difícil consecución porque circulaba muy poco. Pensar que cineclubes se armaran sobre documentales es una cosa relativamente reciente. Puede que ahora haya cineclubes solamente enfocados o con secciones de importancia en el documental. Eso tiene que ver con el hecho de que no haya habido crítica desde hace rato sobre el documental. Yo creo que el documental se ha abierto paso poco a poco. Es cada vez más importante. Tanto, que alguna gente dice que el cine contemporáneo más interesante, que está produciendo las revoluciones que más hay que atender, es el cine documental y no propiamente la ficción. Hay una especie de desgaste en la ficción, una especie de repetición de los modelos, mientras que el documental está todo el tiempo renovándose y proponiendo cosas nuevas.

Ricardo Restrepo

La Muestra Internacional de Documental: ventana y espejo del documental¹

RICARDO RESTREPO (COLOMBIA)

Director, productor y director de fotografía independiente.

Comunicador social de la Universidad Externado de Colombia,

Máster en Cinematografía de Ohio University, EE. UU. Ha sido

jurado internacional de distintos eventos y festivales dedicados al

documental. Director de la Asociación Colombiana de Documentalistas

Alados-Colombia y curador y director de la Muestra Internacional de

Documental.

1. Entrevista realizada por Diana Kuéllar y Manuel Silva en noviembre de 2012.

DIANA KUÉLLAR: Comencemos hablando del documental en Colombia visto desde la trayectoria de la Muestra Internacional de Documental.

RICARDO RESTREPO: Hablemos de lo que ha pasado desde 1998 hasta este año, 2012, porque efectivamente en la vitrina de la Muestra Documental se refleja un poco lo que pasa en el país. En el 98 se presentaron trabajos de los años 60 y 70, vimos una mayoría de documentales militantes en el sentido de Marta Rodríguez, una línea de izquierda no siempre bien entendida. Sobre todo en términos de forma era —y hablo de era, ya no es— un documental muy formateado, inclusive en Jean Rouch en su manera de contar e incluso de expresarse hacia el público. Cuando empezamos incluimos también algunos documentales de los 80, que ya eran 10 años viejos para lo que era la Muestra, y que mostraban otra cosa interesante: el país era visto desde afuera. Tuvimos unos primeros trabajos de Catalina Villar, otros franceses colombianos o de Canadá. Ahí la diferencia que uno ve es que de pronto la narración ya está intervenida por unos elementos externos. Hablo de los extranjeros colombianos, de afuera, donde tienen ahora una figura que antes no existía, el *commissioning* editor de un canal que pone un editor y te dice cómo hacer tu película. El cambio es radical. Si tú ves una película de Marta Rodríguez de los años 60 o 70 y ves una de Catalina Villar, para poner el ejemplo francés de los años 80, no solamente la mirada del documentalista hace la diferencia sino también la mirada del inversor.

La financiación ha cambiado. En los años 60 o 70 se hacía con los bolsillos. Han pasado 40 o 50 años y hoy se cuenta con una ayuda estatal, no mucha, pero la hay, y con ayudas financieras que contribuyen a que haya un primer arranque para buscar la financiación que haga falta. Claro, la competencia es enorme, no podemos comparar los presupuestos nacionales con los presupuestos de Europa o América. Cuando uno va a un mercado con un proyecto que vale, por decir 100 mil dólares, te miran así, como “a ver, estamos hablando de un millón de dólares para arriba”. Y tu película no vale un millón de dólares, pero el mercado se ha vuelto de esa forma. Los distribuidores, los exhibidores, los que ganan por algún lado te obligan a tener una película costosa, que no necesitas. La inversión presupuestal y de intereses afectan la película, cosa que no pasaba antes porque no había presupuesto. Entonces, una de las variantes que he visto en estos 20 años, inclusive antes de la Muestra del 98, es cómo lo externo, la financiación y esa forma de conseguir los recursos, cambia los contenidos. A veces para bien, a veces para mal, depende de cuáles son los fondos, de cómo se usan, cómo se administran. Depende también de la actitud del equipo, no solo del realizador sino también de los productores.

Otro cambio interesante es hablar de los productores en Colombia. Antes era: yo soy el director, el productor, el editor, el sonidista. Era un equipo de una persona. Ahora, si bien falta algo de formación específica, podemos hablar de gente que tiene experiencia en producción, que sabe manejar un presupuesto, buscar recursos y si es convincente en su historia logra algunos pasos. Antes eso no se veía. Lo hacías porque venías de una familia acaudalada o porque vendías tu casa, alquilabas tu carro, una cantidad de circunstancias complicadas para hacer documental.

DK: ¿Y a partir de qué momento empezás a notar ese cambio? También me gustaría que especificaras más cómo se ve reflejado en la estética, en la narrativa.

RR: Una fecha concreta para notar el cambio no la sé. Me atrevería a decir que mediados de los 80, finales de los 90, en un periodo de 10 años. No solamente porque hay unos recursos disponibles para la época con Focine. Aunque en Focine se hicieron unas barbaridades increíbles, también como que el contacto que tenía el realizador en Colombia se amplía. O sea, su ventana no son solamente los lugares privilegiados en el exterior para ver documental, sino que ya hay algo disponible. Y no estoy hablando de la Muestra, hablo de otras posibilidades, de internet entre otras, que llega en los 90. Son posibilidades de ver otras cosas, los jóvenes realizadores empiezan a tener contacto con otras estéticas y narrativas, cosa que era muy difícil antes o era para un grupo reducido que iba a París, a los festivales en Lima o en Londres. El acceso a la información, a ver documentales, alimenta ese cambio. Y el cambio, a su vez, es alimentado por una política de incentivo económico que viene desde esa época y que se refleja en la Ley 814 de 2013.

Veo otros cambios. Yo pertenecí a la generación del 16 mm y mire la cámara que ustedes tienen, una cosita “así” de grande y con eso usted hace vainas en su casa. Eso no es garantía de que sea bueno o malo, pero sí permite movilidad, si tienes una idea la desarrollas, puedes empezar a grabar cuando quieras, no tienes que esperar a un gran presupuesto para hacerlo. Hay otros compromisos distintos, que es mi crítica a estos “bichitos”. Las generaciones que ya tienen acceso a esto creen que pueden hacer lo que quieren y como lo quieran. Y no es así. A estos “bichitos” hay que tratarlos como a las cámaras de cine, con cuidado, uno no puede estar capturando cada cosa que se le presenta en frente de la cámara. Volviendo a la estética, los documentales colombianos que se hacen hoy en día pueden tener calidad de exportación a canales internacionales. Eso no pasaba en los años 80 ni en los 90. Es a partir del año 2000 que veo ese cambio.

MANUEL SILVA: Podrías explicar, por ejemplo, ¿cuáles factores han contribuido a ese cambio cualitativo?

RR: Diría que mucho la formación de la gente en el exterior. La gente que se ha formado en sonido, en cámara, en postproducción afuera llegó en esa época, los finales o mediados de los noventas y le aplicó su conocimiento a las producciones nacionales. Es gente formada en Europa, Estados Unidos, Canadá, Argentina, que le imprimió un sello interesante y que ahora lleva 20 años de carrera o más.

MS: ¿Y acerca del tratamiento del material, de las temáticas, de los puntos de vista?

RR: Volvamos al año 98 para hablar de la Muestra. De las 80 o 90 películas colombianas que se presentaron ese año 90 hablaban de conflicto, preconflicto o posconflicto: conflicto en todas sus acepciones posibles. Otras eran algunos retratos de artistas y había un par de animalitos por ahí rondando. En el año 2012, de las 15 películas colombianas 11 son de conflicto, preconflicto o posconflicto y una que no tiene nada que ver con el conflicto. De todo lo que he visto en estos últimos 15 años en la Muestra y de la selección nacional, que veo 300 documentales al año, nacionales o más, el tema sigue siendo el conflicto. Sin embargo, hay algo que noté interesante. En los últimos 5, 6 o 7 años he visto una evolución no solamente de los profesionales sino también de los estudiantes, donde quizás por haber visto otros ejemplos a nivel internacional empiezan a narrarse ellos mismos. Es el retrato mío, reflejando la realidad que estoy viendo. Puede llamarse “yoyoísmo”, como quieran, pero hay más documentales que tratan de ser más creativos en el sentido de que narro lo que veo desde mis entrañas, me duele el país. Eso ha cambiado muchísimo en la manera de narrar colombiana.

MS: En las últimas décadas también hemos apreciado, con mayor énfasis, una intromisión si se quiere de otras prácticas artísticas hacia el documental y unos desvíos del documental hacia otras prácticas artísticas. En la Muestra tú qué has podido percibir en torno a esta relación.

RR: Desde los años 90 he visto que más que desviarse de su curso es un juego que el documental tiene con la ficción, con el experimental, con el videoarte, con distintas formas de narrar. Eso ha evolucionado muy bien. En la Muestra hemos presentado trabajos experimentales documentales porque la narrativa es apasionante, porque te llega al corazón. En la Muestra no tenemos la norma de que tiene que ser un documental,

llamémoslo cuadrado, sino que puede tener elementos de ficción, de animación. Eso ha evolucionado suficientemente. En uno de estos años hicimos un evento para hablar de eso, de cuál debería ser esa línea, si es que la hay, entre un género y otro y por qué entre ellos no se podían alimentar. Hemos tenido ejemplos de realizadores que mezclan ficción, realidad, fantasía. Es interesante, no hay por qué estar temeroso de eso. Lo importante es tener una idea clara y que a uno le llegue al corazón.

MS: Si miramos hacia el exterior, ¿qué has podido percibir a lo largo de década y media?

RR: Hay un interés cada vez más creciente a nivel internacional por las películas colombianas. Colombia ha logrado equipararse, en cierto modo, a la manera de narrar que en nuestras épocas tenían —y que envidiábamos— la producción mexicana, argentina o brasilera. Estamos llegando a un punto donde dicen “ah, producción colombiana, interesante”. Ahora, sobre todo Europa y Canadá se están volviendo muy egocentristas. De hecho, cada vez hay menos posibilidades de cofinanciación con ellos porque sus políticas estatales de financiación quieren privilegiar la producción nacional. Si tú quieres hacer una producción, por decir algo, colombo-canadiense sobre la luna es porque en la luna hay un astronauta canadiense, o la bandera canadiense. Si no, olvídate. Así está pasando con Arte, con todos los canales con los que uno iría a los mercados internacionales. Cuando hablo de ese interés, entonces, no es el de las televisoras sino el de los festivales, sobre todo de circuitos alternos que hay en Europa, en América del Norte y América del Sur. Sí, hay un interés cada vez mayor dado, primero, por la calidad técnica. No es que haya un documental colombiano o un documental brasilero, no es eso. Hablamos de un tema que tiene que ser universal, eso pasa en todos lados. Si un documental es bueno, es porque le habla al mundo entero. En ese sentido hemos evolucionado mucho en los últimos 15 años.

DK: Cómo ves la relación de lo académico con el documental. ¿Hablamos de una retroalimentación o unos van por un lado y los otros por otro?

RR: La actividad académica es fundamental y puede entenderse de dos formas: una actividad formal y otra que no lo es. La que no lo es tiene variables: puedes venir a ver un festival, una muestra, muchas películas y te vas formando. Pero es necesario, creo, una guía. En esa guía influencia definitivamente la persona que tienes en frente, un encuentro en un seminario o en un taller. Esos momentos son necesarios y además de necesarios van juntos. La producción y la formación tienen que ir de la mano, tanto formal como informal en términos académicos. En la muestra ha habido de todo. Ha habido altibajos, no siempre se garantiza una calidad óptima. A veces, no nombremos quienes, vienen unos palos terribles.

Y otras vienen unos éxitos gigantes. Uno no puede decir que alguien es mal profesor o que alguien es mal alumno. Lo que no hay es comunicación, no hay empatía.

MS: Se está haciendo mucho cine documental, pero las posibilidades de verlo son reducidas. Se conocen pocos trabajos y se conocen, sobre todo, por parte de los circuitos, de los especialistas.

RR: Es triste, hay un agujero negro entre la realización, la producción y la distribución. Hace un par de años un fondo, el único fondo, decía “vamos a parar la producción porque no hay distribución, le vamos a meter la plata a la distribución para que los documentales que ustedes hacen se vean”. Tremendo error. No se puede parar la producción. Porque ¿qué va a pasar en los próximos años?, ¿vamos a hablar de archivos entonces? ¿Qué pasa ahí? En los gremios, en las productoras independientes, puedo dar fe inclusive del Estado, se está buscando una manera distinta de distribuir el documental. No son las salas comerciales, no es la televisión comercial ni pública porque no es tampoco función del Estado hacerlo. *Señal Colombia* o los canales regionales podrían hacerlo, pero no es por ahí porque es tal la producción y tan poca la ventana abierta en la televisión o en las salas comerciales.

Los circuitos alternos también son un riesgo. Si no son bien manejados en el sentido administrativo, pueden ser un fracaso que replica en que el público no quiera volver a ver documentales. Recordemos la época del sobreprecio en Focine. En las salas comerciales era obligatorio pasar documentales y veíamos unos espantos que uno dice ¡Dios mío! Y todavía. Ese esperpento nació pensando, erróneamente creo, que el público colombiano que asistía a las salas debería tener acceso a la producción nacional. Pero no es obligando a los distribuidores y a los exhibidores, que finalmente terminan haciendo sus propias películas, de lo que sea. No creo que sea por ahí. Es financiar y sobre todo estimular la distribución en circuitos externos, sobre todo en colegios, universidades, centros comunitarios, espacios públicos libres. Falta incentivar esa posible red. Ni hablemos de internet. No soy muy optimista con respecto a la posibilidad que tenga el documental colombiano en televisión, bien sea abierta, privada o por cable. En internet falta ver. Soy muy optimista con los circuitos alternos.

DK: Vos hacés parte de un grupo al que ha consultado el Estado...

RR: A raíz de la aplicación de la Ley 814 que se hizo consultada con algunos sectores, se generó la necesidad de que las políticas públicas en torno a la cinematografía fueran consultadas con los sujetos que hacemos parte de la actividad cinematográfica. En los últimos dos o tres años hemos implementado lo que llamamos la mesa gremial, en la cual las agremiaciones legalmente

constituidas nos sentamos a discutir cuáles serían unas sugerencias de ley pública. Algunas son atendidas, otras no. Es algo positivo que no pasaba antes. Son recomendaciones que se hacen al CNACC², al Ministerio de Cultura o a las entidades del Estado para no tener esta distancia gigantesca entre lo que queremos y necesitamos y lo que el Estado quiere o supone que necesitamos. Creo que esto ha evolucionado bien, incluso entre nosotros tenemos muchas divergencias.

DK: ¿Y qué queremos y qué necesitamos?

RR: Entre nosotros aún es complicado ponernos de acuerdo. Los productores quieren una cosa y los creadores quieren otra. Cuando te sientas a hacer un proyecto si el productor no es amigo tuyo, pues...

DK: Pero los documentalistas, los productores, los autores, los creadores, son la misma persona...

RR: Eso ha evolucionado. Son pocos, pero hoy en día puedes contar con productores bien dirigidos a cómo llevar un documental a un feliz término administrativo. Pero en la mesa gremial, tanto en ficción como en documental, porque todo está, hay una distancia todavía grande, sobre todo entre exhibidores, productores, creadores. Está bien que existan, pero hay que salvar diferencias para poder llegar a la mesa de negociación con el Estado a decirle “mire, esto es una posición unánime, ¿no la va a tomar en cuenta?” Cuando desde el Estado notan divergencias se cuelan. Por ejemplo, cierto tipo de actitudes que no favorecen a los realizadores ni a los productores, condiciones particulares sobre la producción, presupuestales, administrativas, cosas un poco complicadas. Pero la evolución existe en el diálogo intergremial con el Estado. Eso es clave y el Estado ha entendido, en parte, que ese diálogo es necesario. ¿Y qué es lo que quiere el Estado? Pues decir que es democrático, que apoya la cultura, obvio. ¿Y nosotros qué queremos? Pues queremos producir, ser creativos, tener presupuestos y ventanas. En ese diálogo es en el que estamos. Ahora, ¿para dónde va La ley 814, la del cine? Falta arreglar muchas cosas. Por ejemplo, los presupuestos de la no ficción y del argumental. Me puedo gastar en un documental la misma plata que se gasta un largometraje argumental. Todavía falta cambiar esa mentalidad en quienes hacen los presupuestos del Estado, para hacerles entender que el documental puede ser igual de caro y un argumental puede ser muy barato.

2. Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía. Órgano rector del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC). Fue creado mediante la Ley 813 de 2003.

MS: La proliferación de narrativas del yo, intimistas, inciden en la relación documental-política. ¿Se convierten en narrativas muy encerradas en el mundo del autor y pierden un poco el contacto con el público?

RR: La relación documental-política es la relación que tiene la mamá con el hijo. Es imprescindible, creo que el documental tiene que ser político. Cuando tú mencionas la película del “yo” ese yo es un yo político, total, absoluto. Estoy reflexionando sobre mi inserción en un sistema político, social, cultural, así no tenga que mencionar la guerra de Irán, la colombiana o la que sea. Es una cosa efervescente en el interior, que es una expresión del ser político. No creo que uno pueda hablar de que el documental no es político. Hasta el documental de animalitos es político. *Animal Planet* es político, son posiciones políticas claras. No quiero hablar del conflicto, pues hablo de animales, vaya investigue cuál es el problema que tenemos con animales salvajes. Todo lo que haga *Discovery* es político si uno lo ve desde otro lado. ¿Qué he visto yo en la Muestra? A los realizadores colombianos nos importa el conflicto, y nos afecta no solo en el yo personal. De ahí las historias que están naciendo ahora. Nos afecta en un sentido de responsabilidad social, que es el militante de los años 60, 70, 80, 90. Aún hay militantes en los años 2000. Y no se puede desligar lo uno de lo otro. Cuando en Alados³ nos dicen desde afuera “queremos una selección del documental nacional”, yo digo “¿qué quieren ver?” Nos responden “pues, una selección de lo que ustedes hicieron” e inevitablemente es el conflicto. Porque es el 90% de las narrativas.

Tengo una anécdota, pasó hace como 15 años en Canadá, a donde fui invitado por una especie de ong de colombianos en Montreal. Querían hacer una fiesta colombiana, invitaron grupos folclóricos y nos contactaron para hacer una serie sobre documental colombiano. La mitad era financiada por la Cancillería, por la embajada en Montreal, por el consulado. Yo les pasé los títulos, llegué allá y el *opening* era súper importante. Estaban el cónsul, el embajador, los colombianos, había africanos, canadienses. En esa primera sesión presenté la película de Óscar Campo *El proyecto del diablo* (1999). A los 5 minutos se levantó la delegación colombiana oficial, me llamaron aparte y me dijeron “señor, usted está deshaciendo en 5 minutos lo que nosotros hemos tratado de hacer en Canadá durante los últimos 5 años, que es tener una buena imagen del país. Usted cancela toda la programación a partir de ahora”. Bueno, no se canceló, tuve una cantidad de líos, fuimos denunciados por la Cancillería por terroristas de documental... Hablar de no ser político haciendo documental, inclusive haciendo una programación, es muy complicado. Sí, los comités de selección tienen decisiones políticas y estéticas, pero ante todo son políticas.

3. Alados Colombia es la Corporación colombiana de documentalistas. Alados organiza la Muestra Internacional de Documental.

- DK:** Hubo una época que en *Señal Colombia* no se podía hablar mal del país. Eso qué es, ¿autocensura en el documental? Si vos decís que los temas que se trabajan en Colombia son conflicto, preconflicto, posconflicto o yo y el conflicto...
- RR:** Es algo muy curioso sobre lo que pasa. Esto también me lo preguntan mucho afuera cuando ven las películas colombianas. Me dicen “¿y estos qué fondos son?” “Pues son fondos del Estado”. “Pero cómo, si están hablando mal del presidente”. “Pues sí, ¿y?” Entonces, ¿qué significa eso para los de afuera, inclusive para los de adentro? No creo que sea inocente. “Es que miren, somos una democracia y dejamos que hablen mal de nosotros”. Eso está muy bien, lo defiendo, pero existe otro tipo de censura. La principal es la autocensura, la mía, cuando voy a hacer un proyecto y le pido financiación a un canal privado o público cualquiera. Es decir, le voy a dar gusto, no voy a herir sensibilidades porque si no no me dan el dinero. Esa es la primera piedra en una autocensura, que va a terminar seguramente en un producto que no es sincero porque quiero ganarme los pesos. También es comprensible ¿no? Todos hacemos comerciales y todos hacemos otro tipo de cosas. No creo que exista el término censura como tal en la producción o en la distribución del documental colombiano.

Hay otras formas. En una discusión yo decía que hay otro tipo de censura, la económica. Por ejemplo, una de las cosas que criticamos y tratamos de pelear con el Estado es que los estímulos que da limitan el movimiento. Si haces un documental en la selva amazónica tienes que tener a los indígenas de cualquier comunidad con RUT⁴, porque si te prestan un servicio de canoa durante un mes que vale 50 millones de pesos y no tienes el RUT del señor indígena de la canoa te jodiste. Inclusive en Bogotá, en Medellín, en Cali, en Barranquilla, en las grandes ciudades hay mucha gente que no está inscrita en la DIAN. Entonces, esta es una forma de hacer películas: “a usted le toca hacer películas, documentales o argumentales, con gente que tenga RUT”...

- DK:** Pero de hecho la base del documental es un contrato implícito de fe entre el director y sus personajes, o entre el director y los espectadores. ¿Por qué no tener ese acto de fe entre el que financia y el director?
- RR:** Hemos llegado a una solicitud concreta, varias han sido consensuadas en la mesa de gremios y es una de las más consensuadas. Y es que si existe desconfianza, porque efectivamente algunos productores usaron mal los dineros públicos y por eso están estas normativas tan complicadas, entonces “actuemos de buena fe, coloque la figura del productor delegado del Estado a la producción”. Con eso solucionamos la tramitología. Es una figura que a muchos les parece horrible, dirán “me están poniendo un sensor o la figura de un *commissioning editor*”

4. El Registro Único Tributario. Documento público que se debe tramitar ante la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales.

de un canal”. No es eso lo que estamos pidiendo. Es alguien que entre una gama de posibles productores sea propuesto desde nuestros gremios ante el CNACC, personas que entiendan cómo es el negocio de hacer cine documental o argumental y que sea el CNACC el que designe quién va a ser su funcionario que vigile la producción.

MS: ¿Estás de acuerdo con la categoría de documental de creación? Si estuvieras de acuerdo, ¿qué caracterizaría a los documentales que cabrían en ese saco?

RR: En la convocatoria nosotros privilegiamos el documental de creación sobre el reportaje, sobre el institucional. Estaría de acuerdo, así lo hemos nombrado. Eso implica, además, una gama muy amplia de lo que hablábamos antes: el documental puede ser ficcionado, animado, experimental, video-artístico, pero creativo. Lo que importa es que uno vea el alma y la tripa del realizador, que le mueva a uno el mundo. Esa es la condición sobre lo creativo.

MS: En ese orden de ideas, para hacer una curaduría, hacer una selección ante esa diversidad y esa pluralidad de ofertas, ¿qué fijas o que fijan como criterios?

RR: En el caso de la Muestra hay dos niveles de curaduría. El primero rechaza de entrada lo institucional, el reportaje de televisión. Cuando se presenta una película hacemos un primer filtro. Ese filtro dice “no” porque esto no es lo que está buscando la Muestra. Y el segundo, la curaduría final, se da la pela. Porque esto es tan subjetivo... Me gustó, no me gustó, es creativo, no es creativo. Es complicado, todos los años tenemos gente protestando, colombianos por supuesto, y de afuera también, pero colombianos protestando “por qué mi trabajo no quedó, si es creativo. Ustedes me escogieron hace dos años, ¿por qué este año no”. Pues, maestro, no somos competitivos ni tenemos por qué dar explicaciones. Esto es una vaina subjetiva. Ya.

Hernán Rivera
¿Qué cosa es el documental de creación?¹

HERNÁN RIVERA (PERÚ/FRANCIA)

Cineasta nacido en Perú y radicado en París.

Su producción se ha movido entre la ficción y el documental. Realizó estudios de cine en la Universidad de Lima, Perú, en la Universidad de Nanterre y en la Sorbonne X de Francia. Estudió teatro en el instituto de Estudios Teatrales Censier París 3. Trabajó dieciséis años como periodista en Radio Francia Internacional. Director y coautor del documental *Wayana, entre dos orillas* (2001) y director del documental *A propósito de un verano* (2012).

1. Entrevista realizada por Manuel Silva en noviembre de 2012.

MANUEL SILVA: Empecemos hablando de tu condición como realizador formado en territorios distintos y de tu visión del documental.

HERNÁN RIVERA: Tengo una producción que no es vasta. Soy peruano, pero resido en Francia desde 1986. En Perú tuve formación en una escuela de cine, pero en realidad no me brindó mucho de manera académica. Aprendí cosas de manera extracurricular, en un trabajo de grupo. Es ahí donde realmente creo que aprendí. Tuve unos profesores muy buenos, pero me aportaron más por el lado humano que por el académico. Antes de viajar a Francia había hecho cortos de ficción y documentales. Pero yo no hago división, para mí el cine es una sola cosa. El cine nació como “documental”, o sea, nace en un intento científico de registrar el desplazamiento humano, a partir de la fotografía hay la intención de capturar la realidad. Enseguida surge la vertiente de ficción con Méliès y compañía y desde entonces el cine ha evolucionado en esas dos tendencias, muchas veces se ha combinado, se ha confundido. Me he movido según las circunstancias, si tenía una idea para un corto de ficción, lo hacía en ficción, pero siempre preocupado por ese acercamiento a la realidad. Eso es lo que está en la base de todo cineasta. Más que si haces una ficción o un documental, es cómo te acercas a una realidad, a un hecho. Hay cineastas que buscan más, de manera un poco esquemática, ser el artista, hacer una película para darse a conocer como artistas, el cine va a ser simplemente un medio para que ellos alcancen ese objetivo. Para mí no es eso, hay una intención, un objetivo político si se quiere, en la medida en que uno hace una película por algo, no por el simple placer personal sino porque quiero comunicar algo sobre mi entorno, para aportar algo. Eso debe darse de una manera natural. Es lo básico en el quehacer del cine, ya no me interrogo eso, para mí es un ejercicio natural. Si tengo una idea de hacer una película eso ya está elaborado, es por algo que quiero hacer una película sobre tal tema y si se me ocurre una historia va a ser siempre respondiendo a esta mecánica.

MS: Sostienes que el cineasta, independiente del género o la modalidad en la que se mueva, tiene un vínculo con la realidad. Pero ese vínculo puede estar dado por distintos factores. En cierta época, en el documental ese vínculo estuvo determinado por situaciones políticas concretas, lo que llevó a cierto tipo de militancias. ¿Cómo ves ahora la mirada sobre esa realidad que se hace más compleja, más plural, más diversa?

HR: Es cierto, eso ha cambiado, así como la sociedad también ha cambiado. A finales de los 60, 70, el cine se utilizó como un útil de agitación y de despertar conciencias. Se habla de un cine político militante, que dio películas clásicas en ese género. El cine político se ve ahora como un

género, cuando la gente que lo hacía lo hacía porque creía que había que hacerlo. Había que filmar y utilizar esas películas. Raymundo Gleyzer hizo con su grupo un cine de agitación, igual Getino y Solanas con *La hora de los hornos* (1968), Patricio Guzmán en Chile. Era gente militante políticamente. No lo comparto, aunque hay que aceptar que es una opción. Para mí lo político es algo que debe subyacer en la persona, en el cineasta. Tampoco soy dogmático, no digo que el cine es esto y no es lo otro.

Cuando tú me preguntas sobre cómo lo veo, para mí el cine es eso, una actitud ética y política. Y eso no significa que no sea estética, porque eso es un todo. Lo estético no lo desvinculo de una cuestión ética. No quiero utilizar el cliché del equilibrio entre la forma y el contenido, pero es un poco eso. Quizá sea un poco vago al decir que eso debe fluir de manera natural, que es algo que tú no lo aprendes en una escuela. Tú en una escuela de cine puedes aprender cómo utilizar la tecnología, cómo escribir un guión, cómo descomponerlo, puedes construir una historia, bien escrita con toda la planopía, te compras un manual de guión y puedes escribir en cinco días un guión. Luego, con una cámara, con un director de fotografía haces una película bien hecha. Pero tú sientes cuando la película no tiene tripas. Tú ves películas bien hechas, el cine está inundado de eso. Uno aprende a hacer ese tipo de películas, lo otro no lo puedes aprender, eso es la vida, lo que eres tú y cómo te relacionas con tu medio. Eso lo aprendes, pero no en un curso.

MS: ¿Y te atreves a decir algo sobre tus ideas en relación con la formación y la proliferación de centros de estudios, de festivales, de becas?

HR: Soy crítico al respecto, aun habiendo pasado por escuelas. Se ha dado un fenómeno muy paradójico en países como Colombia y Perú, donde no tenemos una industria de cine, donde la producción es escasa, irregular, con altos y bajos en su historia. Pero después de unos diez años ha habido una explosión de escuelas privadas, de centros. Es muy curioso, porque esa gente no tiene un espacio de trabajo. ¿Qué es lo que alienta a ese tipo de empresa? Puede ser que una película o un cineasta haya obtenido un premio y eso atrae un poco ese oropel. Puede atraer a ciertos jóvenes. Eso es lo que cuestiono. Lo que puede animar a un joven a hacer cine es eso, la celebridad, el poder quizás llegar a Hollywood y hacer una película, más que la cuestión de fondo, preguntarse por qué quiero hacer cine.

Lo que me preocupa, y para hablar en lo concreto del cine documental, con la salvedad de lo que decía al comienzo, que no hago mucha diferencia entre documental y ficción, es la actitud de fondo. Se han estado dando tendencias. La gran tendencia hoy es el documental de creación. ¿Qué cosa es el documental

de creación? Como si una película no fuera de creación. Cualquier película es de creación. Ahora, tú puedes poner niveles. Decir “esta película es muy buena”, pero considerando siempre que hay una subjetividad en la apreciación. Puedes establecer diferencias de cine: el que llaman cine experimental, artístico, que tiene su espacio; el de ficción; y el documental, que de repente ve este pequeño tumor que es el cine documental de creación.

Este fenómeno, relativamente nuevo, viene acompañado con una explosión de centros de formación y se concatena con los festivales. Entonces, a mi juicio, se va a crear todo un sistema, hay muchos intereses de por medio. Es terrible decirlo. Hay cineastas que no pueden hacer películas, muchos viven del profesorado porque si pudieran hacer cine no estarían trabajando como profesores. La alternativa para ellos son los centros universitarios. Forman centros, escuelas, a sabiendas de que saldrá gente que no va a tener espacio de trabajo. Y ahora está el documental de creación, hay becas, recursos para ese cine. No quiero ser tan drástico ni paranoico, pero he visto mucho cine documental y cuando he intentado montar proyectos he encontrado una relación entre la misma gente que se pasea por las empresas, los canales de televisión, los centros de financiamiento, los fondos europeos o institucionales. Tú vas a encontrar la misma gente, están ahí, entre las escuelas, los festivales, es casi como una gran familia. Entonces, si tú entras en ese circuito puedes más o menos lograr hacer tus películas.

MS: Lo que señalas tiene que ver con el documental como institución, con unas circunstancias que rodean al documental como institución social. Sin embargo, en términos analíticos hay quienes consideran que el documental de creación puede, en efecto, ser una etiqueta pero que ella identificaría un tipo de cine documental muy consciente de sus recursos. A ver si estás de acuerdo con eso o no, porque luego te voy a preguntar sobre tu película acerca de *Crónica de un verano* (1961).

HR: El cine es un espacio abierto y uno puede hacer lo que le dé la gana, es como toda expresión artística. Lo preocupante es cuando se da gente que maneja el sistema y que pretende dictar justamente lo que es un cine documental de creación, cerrando la puerta a otro tipo de expresión. Partamos de una base. El cine documental no tiene un gran espacio en ninguna parte del mundo. Tú haces una peliculita y no tienes medios financieros. Siempre vas a acudir a los mismos medios: la televisión, los fondos del Estado, el fondo Europeo. El problema está cuando ese sistema pretende funcionar en base a cierto tipo de cine. Eso es lo que a mí me preocupa. Que haya un cine que filma una pelota en un rincón, es la libertad de creación. Lo que a mí me revienta es que digan “ah, esto no es un documental de creación”. ¿Por qué? ¿Porque tiene un comentario en off? Me puede disgustar un comentario en off, pero eso no tiene que deslegitimar a una creación. En cambio decir sí, es de creación porque tú ves a un fulano que camina 20 minutos, recorre tres kilómetros y tú lo dejas acercarse. Y lo dicen así. Es una película de creación porque te joden media hora con un tipo caminando.

MS: ¿Y dónde has sentido que se dan esas...?

HR: Por ejemplo, ese tipo de películas se ven en festivales como Cinema du réel, que en los últimos años está apuntalando ese tipo de cine. Cinema du réel durante una época tenía la etiqueta de cine etnográfico, cine sociológico, pero ahora no. Ya le quitaron eso y es prácticamente cine experimental. A veces digo no, lo siento, pero este no es el espacio para este tipo de películas, pero es ese tipo de cine el que ellos ahora promueven. Tiene que verse al autor, al artista. Para mí el cineasta debe fundirse en su material, lo que debe resaltar es el objeto y el tema filmado. Es mi opción. Acepto todo tipo de documental y de ficción, pero lo que me molesta es cuando se pretende sacralizar y pontificar sobre “esto es cine de creación, esto no”, “este cine es el que debemos apoyar, aquí sí hay un artista, aquí no”. Eso es lo que critico.

MS: Hablemos de tu película *A propósito de un verano* (2012) relacionada con *Crónica de un verano*, de revisar esta obra.

HR: Te decía que estoy en Francia desde 1986. Empecé a hacer un diploma, es un poco pretensioso decir que hice este diploma con Jean Rouch pues en realidad él era la persona que le daba legitimidad, era el afiche de venta. Él tenía un curso que no era exactamente una asignatura, era un seminario que consistía en que todos los sábados en la cinemateca se veían películas desde las 9:30 o 10 de la mañana hasta las 2 o 3 de la tarde. El ejercicio era ver películas diferentes: históricas, de ficción, de él. A veces teníamos visitas de cineastas, copiones, películas que estaban en proceso. Luego se armaba un debate de lo más acalorado. Eso era lo rico, lo interesante de Jean Rouch. No tanto la cuestión universitaria, académica. Él mismo se burlaba un poco de eso.

En una de esas sesiones vi *Cronique d'un été*, pero en esos primeros años como recién me estaba ubicando en Francia, manejando difícilmente el francés, quizá no la aprecié en toda su magnitud. A Jean Rouch lo traté un poco porque la película que hice, *Désirée* (1989), a él realmente le encantó y me lo demostró en dos oportunidades. La primera fue que sin decirme nada él la puso en un festival. Y en otra ocasión, que también fue una sorpresa, a él lo habían llevado a un programa de televisión y le habían dado carta blanca para que invitara a tres jóvenes realizadores. Yo todavía era joven...Y me invitó. Una vez vi en la videoteca *Crónica de un verano*. Lo que mi impactó, eso sería fines de los 90 quizás, fue su actualidad. La primera reacción que tuve fue “coño, esta película la ves ahora y son los mismos problemas, el desencanto político, la decepción, la ambigüedad, el no saber qué hacer, la falta de realización en el trabajo, esta rutina, la monotonía de la vida”.

No sé cómo, pero se me ocurrió hacer la experiencia otra vez con la misma gente. Dije bueno, lo primero es hablar con Rouch a ver qué dice. Fui una mañana a tomar el desayuno con él y le expliqué lo que me interesaba hacer. Y él me dijo “sí, una buena idea, pero no sé si Morin querrá”. Yo quería trabajar con ambos, rehacer la experiencia con los dos, pero siendo yo el que iba a orientar el trabajo. Sabía que era una cosa bastante pesada, como proyecto era algo muy ambicioso. Y él me dijo que sí. Me pasó los datos de algunos de los personajes y le escribí a Morin. Morin también dijo que sí. Para no entrar en toda la historia de la película, la idea con ella es cómo me relaciono con el medio francés. Quería dar mi visión, pero haciendo una especie de juego de espejos. Decir cómo los veo, pero a través de esta película.

MS: Aunque no entremos en toda la historia, cuéntame sobre el desarrollo de la idea.

HR: La película la empecé desde que estas personas me dieron su acuerdo, en el año 2000. Yo quería hacer una producción más o menos convencional, tener un apoyo financiero. Además, veía difícil trabajar con Jean Rouch y con Morin, no me sentía capaz de afrontarlo solo. Quería un equipo de producción y un camarógrafo, un equipo mínimo pero con una estructura de producción. Pasé cinco años buscando financiamiento, hasta que en el 2005 fui preseleccionado. Siempre decían que era un proyecto interesante, pero nunca se resolvía finalmente. En el 2005 estaba por abandonar el proyecto y un día viendo a Morin en la televisión me dije “lo tengo que relanzar, pero con mis propios medios”. Volví a hablar con la gente, les expuse en qué condiciones iba a asumir el proyecto y que si estaban de acuerdo con acompañarme. Me respondieron que sí. Entonces del 2005 al 2006 empecé a filmar con mis propios medios. Recién pude terminar en marzo del 2012. Me costó mucho. Es una película simple, la hice solo: hice cámara, sonido, producción. Es el cine independiente por antonomasia, un cine independiente por obligación.

Luis Alfredo Sánchez
**Personaje y testigo de medio siglo
de cine en Colombia¹**

LUIS ALFREDO SÁNCHEZ (COLOMBIA)

Cineasta formado en la Unión Soviética. Luis Alfredo Sánchez configuró una extensa obra audiovisual en la que figura un amplio número de documentales. Perteneció a la generación de directores colombianos que estudiaron en el exterior y que en la década de 1970 retornaron al país y comenzaron su trayectoria.

1. Entrevista realizada por Manuel Silva y Diana Kuéllar en abril de 2013.

MANUEL SILVA: Encuentro en una biografía tuya que te fuiste a trabajar como periodista y terminaste estudiando becado en Moscú. ¿Fue allí donde empezaste con lo del cine o ya antes estaba esa vena?

LUIS ALFREDO SÁNCHEZ: Esa vena estaba desde muy niño, cuando iba en Palmira los domingos a matinal a las once de la mañana. El peor castigo, cuando traía malas notas del colegio, era que mi papá me prohibía ir a cine. Siempre me gustó el cine, inclusive de niño inventé un proyector pegando tiras cómicas. Recuerdo que eran *Pepita y Lorenzo* y *Educando a papá*, las pegaba sobre una cinta, tenía una caja y un rodillo y por una ventanita pasaban las figuras. Eso fue mi primera aproximación al cine.

MS: ¿Recuerdas cuál fue la primera película, tu primera experiencia cinematográfica?

LAS: Hablamos de cuando tenía ocho o siete años. Recuerdo las películas típicas que les permitían ver a los niños: Tarzán, Chaplin, de vaqueros. Semanalmente el cura sacaba un recomendado de las películas que había o no había que ver. Por ejemplo, María Félix estaba prohibida porque era una pecadora y una puta espantosa. En Bogotá, cuando tenía como 15 años, estuve trabajando con un amigo que a su vez trabajaba en el cine club de la Alianza Francesa. Yo le ayudaba a cargar las películas, unas latas grandísimas con celuloide, a cambio de que él me permitiera ver porque en el cineclub había que inscribirse y pagar. Esas fueron mis primeras aproximaciones al cine.

MS: Sigo abusando de tu memoria e incurro en lo anecdótico. Las formas de ver cine, de ir a verlo, han cambiado...

LAS: Ir a cine, diría que hasta los años 60, era un acto social. Uno iba al cine con la novia porque, en primer lugar, era la única manera de cogerle la mano o la teta ya que era oscuro y en esa época no permitían a las niñas ir con el novio a ningún otro lugar. Eso cuando no mandaban un chaperón para que cuidara la muchacha. Era un acto social porque la familia iba a cine de noche, a vespertina o los domingos. O la gente joven iba, y era su manera de coquetear y de mirar otra gente. En esa época existían los cines de barrio, que desaparecieron después, donde programaban dobles. Había teatros como el Faenza, clásico en Bogotá porque fue construido en los años 20 o 30, que después entró en ruinas y luego lo restauró la Universidad Central. Es un teatro Art Deco que se especializaba en dobles. Uno iba y veía dos películas: terminaba una, había un descanso de cinco minutos y comenzaba la otra. En esa época no existía la televisión, de manera que la única manera de ver películas

era yendo a las salas de cine. Después empezaron a concentrarse y desaparecieron esas salas grandísimas. Al comienzo eran salas para mil, dos mil personas. Todo pueblo importante en Colombia tenía al menos dos salas. En Palmira, donde nací, iba al teatro Materón, en plena plaza de Bolívar. Eso les da una idea de la importancia que tenía. Y recuerdo que había otro, el Teatro Rienzi, otro lindo edificio Art Deco que no sé si todavía existe.

MS: Luego te vas a la Unión Soviética. ¿Cómo llegas allá?

IAS: Primero comencé a hacer periodismo. En 1961, el poeta Manuel Escorza hizo un primer festival del libro colombiano en Bogotá. Nos llevó a dos periodistas, a Germán Pinzón y a mí, a Lima, donde él iba a hacer la revista *Flash*. Trabajé un año, hasta que la revista quebró. El ilustre poeta nunca nos pagó lo que nos debía y cada uno como pudo regresó a Colombia. Después trabajé de director de noticias de la emisora 1020 de Bogotá, que en esa época pertenecía a Fernando Gómez Agudelo, el fundador de la programadora de televisión RTI, y al cubano exiliado, experto en televisión, Goar Mestre. Ahí estuve como dos años, aunque en las noches a veces hacía un turno en la agencia France Press seleccionando cables en un teletipo. Allí ingresé al Colegio Nacional de Periodistas y un día llegó una invitación de la Organización Internacional de Periodistas, que tenía sede en Praga, para asistir a un congreso de periodistas jóvenes en Argelia, en 1964. Viajé y en Argelia invitaron a un grupo de latinoamericanos a visitar Alemania oriental y Rusia. Fuimos como 15. Yo, a través de un amigo que trabajaba en la Organización Internacional de Periodistas, intentaba quedarme en Europa para estudiar cine, que era lo que me interesaba. A través de unos amigos también contacté con la UNESCO y me dieron a escoger entre dos países para estudiar. Uno era Alemania y el otro era Rusia. Mi situación económica era muy precaria, mis padres no me podían mandar plata y Rusia daba mejores condiciones. Como condición tenía que estar un año aprendiendo ese idioma complicadísimo, de jeroglíficos. Yo dije “bueno”, estaba joven, no estaba casado, perfecto. Estuve en la universidad de Lomonosov, la principal universidad rusa, estudiando ruso ocho meses para poder presentar exámenes al instituto de cine. En Moscú estuve estudiando cuatro años y medio. Trabajé también en un programa de radio Moscú, *Crónicas desde Moscú*, para la transmisión en español. *Soviet exports films* hacía doblajes *over voice*, doblajes en los que los actores o los personajes hablan y por encima una voz va narrando. Y como yo tenía una buena voz y una buena vocalización era un narrador *over voice* de documentales y de largometrajes para esa empresa.

MS: ¿Cómo era el proceso de formación en un instituto de cine en aquella época?

IAS: Era humanístico, fundamentalmente. Teníamos clases de historia de la música, de literatura universal, de literatura rusa, de artes plásticas, aparte de las clases de historia del cine y de la tecnología. Yo estudié para dirección, pero había también

facultad de cámara, de guionistas, de actuación, de fotografía. En la facultad de dirección nos tocaba hacer unos ejercicios muy interesantes, poner en escena algo con las actrices y los actores de la facultad de actuación. Parte de nuestros ejercicios era hacer un cortometraje documental y un cortometraje de ficción. Al quinto año nos mandaban seis meses a un estudio de cine a hacer prácticas. Yo fui afortunado, me tocó con un director con el cual mantuve después muy buena relación, Sergei Yutkevich.

Después me gradué con un documental sobre Leningrado, el actual Petersburgo, donde descubrí diferentes temas de contacto entre Colombia y Rusia a comienzos del siglo XX y a mediados del siglo XIX. Por ejemplo, el poema *Gonzalo Poyón*, del poeta payanés Sergio Arboleda, que vaya a saber por qué fue traducido al ruso. En un par de periódicos de esa época aparece mencionado el nombre de Bolívar y en una obra de Pushkin se menciona el sombrero bolívar. Allá fueron a dar tres estatuas de San Agustín. El documental, que lo ayudó a financiar la agencia de prensa rusa Novosti, se llama *Leningrado* (1969). Traje copias de él a Colombia y lo exhibí en Cine Colombia durante la época del sobreprecio. Esas copias se perdieron, quedé solamente con un betacam que no sé dónde está... ni siquiera traducido al español, sino en ruso. A Colombia llegué en los años 70.

MS: En los procesos de formación el ambiente ideológico qué papel jugaba.

LAS: En el instituto el ambiente ideológico no era pesado. No era como la Universidad Patricio Lumumba, adonde iban solamente los hijos de los comunistas. No, el instituto internacional de cine era auspiciado en parte por la Unesco. Había clases optativas de marxismoleninismo y de materialismo histórico que no eran obligatorias para los extranjeros. Uno las tomaba si quería. En general, en el instituto no se sentía mucho el peso ideológico que sí se sentía en otras esferas de la vida. Por ejemplo, allí llegaban películas del exterior que no se mostraban en los cines rusos porque tal vez las consideraban ideológicamente peligrosas. Y cuando algún personaje importante del cine llegaba a Moscú iba al instituto. Fuera del instituto sí se sentía la parte ideológica. La radio, la televisión y la prensa estaban controladas por el partido comunista y por el estado.

MS: ¿Y cómo se sentía el ambiente por la Guerra fría...?

LAS: Pasé delicioso los cinco años en Rusia. Había mujeres bellísimas. Como ganaba plata, iba a buenos restaurantes y compré un carro en Alemania por 200 dólares. No sentí ninguna precariedad o falencia. Obviamente, me hice amigo de los corresponsales extranjeros en Moscú, pues estaba acreditado como corresponsal de *El Espectador*, para el que mandé muchas crónicas.

MS: Perfecto. Sigamos con tu regreso a Colombia.

IAS: Al comienzo fue muy duro. Para todo mundo yo era el subversivo, el comunista, el que iba a poner bombas. Me ayudó que tenía amigos periodistas. Pero, por ejemplo, pasó un caso muy curioso: participé en una convocatoria de la Dirección Nacional de Turismo para hacer un documental turístico de Colombia. Allí trabajaba una periodista amiga, Amparo Pérez, que después me contó todo. Gané la convocatoria y cuando llegó el momento de firmar el contrato uno de los miembros de la junta directiva dijo: “quién sabe qué va a mostrar ese tipo de Colombia, porque ese es un comunista. Yo leí que había estado en Rusia”. Y no me dieron el contrato. Fue duro, era plena Guerra fría. Afortunadamente, a través de un amigo conocí al señor Jairo Mejía, hijo de uno de los dueños de Cine Colombia en esa época, Santiago Mejía, que había decidido regalarle a su hijo un laboratorio de cine. Ahí surgió Bolivariana Films, el primer laboratorio de cine a color que hubo en Colombia. Ese laboratorio decidió hacer un noticiario, *Cine noticias*, que pasaban antes de las películas. ¿Por qué lo hacían? Porque lograban una exención de impuestos si exhibían ese noticiario como un documental colombiano. Estuve casi año y medio haciendo eso. Me tocaba asistir a todas las grabaciones, redactar los textos, locutarlos, editar y ayudar a vender las notas para que se sostuviera el noticiario. Fue una época muy dura, pero fue, digamos, mi derecho a aterrizaje.

MS: Dices que estaba el laboratorio. ¿Con cuáles equipos trabajaban?

IAS: En ese laboratorio nunca pudimos hacer nada con sonido directo, porque no había cámaras Nagra. El laboratorio era un par de cámaras. Contratamos a dos camarógrafos, uno de ellos Hernando González. Estando ahí filmé *El oro es triste* (1972), un documental que dio de qué hablar, fue polémico y ganó premios en el exterior. Es sobre Barbacoas, Nariño, un pueblo de donde han sacado oro los indígenas en épocas precolombinas, luego los españoles, luego los ingleses, últimamente los americanos, ahora los mafiosos y al pueblo no le ha quedado nada. No tenía en esa época alcantarillado ni acueducto, la luz se iba a las seis de la tarde, no había donde alojarse. *El oro es triste* fue prohibido, lo sacaron de pantalla porque les parecía subversivo.

MS: Hacías estos reportajes o documentales periodísticos para presentarlos en las salas de cine. ¿Pero te planteabas la posibilidad de hacer ficción o las circunstancias que rodeaban hacer cine en el país no lo permitían?

IAS: Las circunstancias eran muy difíciles. No me planteaba eso. En ese tiempo hice otro documental, *El cuento que enriqueció a Dorita* (1972), un cortometraje sobre una niña milagrera de Piendamó. Le puse la voz de Jorge Zalamea, un poeta que

tenía una voz impresionante. Él escribió un poema, *El sueño de las escalinatas*, cuando estuvo en Benares, en la India. Y la narración de esas peregrinaciones que hacían los hindúes al Ganges coincidían con la situación que se daba en Piendamó.

MS: ¿Cómo entendías el documental en su momento? ¿Cuál era el sentido social o estético de hacer documental?

LAS: Mostrar una realidad desconocida, que no se exhibía en la televisión. En ese momento no pensaba mucho en la estética. Me interesaba mostrar esa realidad, llevar eso al único medio que lo podía eventualmente exhibir, que eran los cines.

MS: ¿Y *El oro es triste* se pudo exhibir?

LAS: Se pudo exhibir hasta que lo pararon. Cuando yo solicité la autorización hubo una junta de censura, en esa época había una junta de clasificación. No recuerdo en ese momento que disculpa dieron, aunque afortunadamente he tenido mucha solidaridad. En esa época Enriquito Santos Calderón me llamó de *El Tiempo* para que escribiera un artículo. Me dieron dos páginas en el suplemento literario. Luego hubo protestas y Hernando Valencia Goelkel escribió una nota en el periódico. Finalmente se pudo exhibir con toda esta presión mediática.

MS: ¿Cuáles eran las condiciones en el país en términos de apoyo, de posibilidades de circulación, de agremiación incluso?

LAS: En esa época llegamos a Colombia a Ciro Durán y Gustavo Nieto, que venían del exterior. Ya había llegado Francisco Norden, que había estudiado en París, Guillermo Angulo, el fotógrafo, que creo que venía de México, Alberto Giraldo, que venía de Estados Unidos, Mario Mitrotti, que venía de Venezuela, Manuel Franco, de Alemania. Decidimos organizarnos, hacer una agremiación para lograr que el Estado apoyara de alguna manera el cine. Esa fue la semilla que después floreció con Focine. Y de Focine se pasó a Proimágenes y al Fondo de Desarrollo Cinematográfico actual.

MS: ¿Como agremiación llegaron a plantearse generar una escuela o un centro de estudios en el cual generaciones más jóvenes pudieran estudiar y aprender lo que ustedes habían aprendido?

LAS: En ese momento no. La primera vez que entré a enseñar esta profesión, lo mismo que mi señora, Natalia Iartovsky, fue cuando fundamos —digo fundamos porque yo fui uno de los fundadores— la Escuela de Comunicación de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, donde había una sección de cine. Estuve ocho meses, pero era miserable lo que pagaban y pagan en todas las universidades. Después hubo

un golpe de estado en la universidad porque se invitó a un grupo de cineastas cubanos a dar unas charlas. En esa época el cine cubano era muy brillante y estaba de moda. Entonces nos echaron a todos de la universidad, por comunistas. Ahí terminó todo.

- MS:** Has dicho que una de las revoluciones en los audiovisuales se ha dado alrededor del video.
- IAS:** No recuerdo exactamente cuándo irrumpe el video, pero el video cambia por completo la concepción de la producción cinematográfica. Sobre todo la producción que se hacía en América Latina, que era un poco artesanal. En Colombia no había laboratorios de cine. Tú tenías que filmar y mandar eso a Miami, a Nueva York o a México a revelar y esperar aquí, cruzando los dedos para que lo que filmaste saliera bien. Y si había algún defecto técnico ahí aparecía, pero ya no podías hacer nada. Todas las cámaras eran mecánicas, por más sofisticadas que fueran. Los noticiarios de televisión se hacían en cine, mandaban sus camarógrafos y revelaban en laboratorios en blanco y negro de 10 mm, luego llevaban esos copiones a los noticiarios. Cuando llegó el video obviamente revolucionó todo. Primero apareció el video assistant: tú le conectabas a la cámara de cine un cable especial a un monitor en blanco y negro, donde el director podía mirar el encuadre. Después comenzó a hacerse todo en video. Eso sí cambió por completo.
- MS:** Decías que en los años 70 no te planteabas tanto la cuestión estética sino el tratar de mostrar una realidad. Cuando se empieza a utilizar el video hay posibilidades de trabajar de manera diferente. ¿Entonces si empieza a haber otra preocupación por la estética?
- IAS:** El video aparece como en los 80 en Colombia. Al comienzo muy poco, pero después es diferente porque puedes regodearte con la cámara, grabar, cambiar lo que quieras. Entonces uno tiene una mayor opción de dedicarse a la estética, a la iluminación. En el cine también se hacía, pero, como te digo, el resultado era tardío.
- MS:** ¿Cuándo empiezas a trabajar ficción?
- IAS:** Hay documentales que tienen puesta en escena, eso de que uno solamente capta la realidad existente es mentira. De esa realidad uno escoge el encuadre, el elemento humano, conceptual o el objeto que le interesa. Todos los documentalistas del mundo siempre han tenido una formación, desde Flaherty hasta Joris Ivens, para no hablar de los importantes de ahora, en la que siempre hay un acomodo de acuerdo a tu concepción estética y tu concepción intelectual de esa realidad. No creo eso de que la realidad absoluta queda retratada. Queda retratado lo que tú escogiste de esa realidad, para mejorarla o para empeorarla.

Realmente mi primer trabajo grande de puesta en escena fue *La virgen y el fotógrafo* (1983), una película con la que me pasó una cosa muy curiosa. Justo antes de iniciarla me dio un infarto agudo al miocardio, casi me muero. El médico me dijo “usted no puede hacer esa película”, y yo le respondí “si igual me voy a morir, la voy a hacer”. Hice la película en esa situación terrible y estuve en la clínica conectado con miles de cables en cuidados intensivos. La película tuvo muchos problemas, especialmente en la producción porque, por inexperiencia, contraté a una señora paísa que terminó tumbándose. Tuvo críticas muy negativas de algunos críticos, pero le fue bien con el público. Hicimos casi 800.000 espectadores, que es mucho, estoy hablando del año 83.

La otra ficción que hice fue *El potro chusmero* (1985), inspirada en un cuento del escritor ruso Mijail Choloiov. El cuento se refiere a la guerra civil rusa entre los rojos y los blancos, o sea entre los comunistas y los que estaban en contra de la revolución. Yo adapté esa historia a Colombia, a la guerrilla liberal de los años cincuenta, la de Guadalupe Salcedo. Ahí tuve otro problema. La película estuvo también prohibida porque la mostré en Cuba y en San Sebastián. Debía salir por televisión, por la programadora RTI, en plena campaña electoral entre Álvaro Gómez y Virgilio Barco. Entonces el presidente era Belisario Betancurt, la ministra de comunicaciones Noemí Sanín y la directora de Focine María Emma Mejía. Recuerdo que le mostré a Gabo la película en La Habana y él, sin ninguna mala intención, dijo “esto le va a dar durísimo a los godos”. Como estaba ahí, María Emma oyó. Y a ella no le convenía sacar esa película.

MS: La película tenía el apoyo de Focine...

LAS: Claro, había sido producida por Focine. A ella no le convenía y llamó a RTI para que no la exhibieran. Yo me emberraqué y armé un escándalo feroz. Toda la prensa liberal, como estaban en campaña electoral, me apoyó. Hasta que un día Noemí Sanín me llamó: “¿Luis Alfredo, usted qué quiere? Si quiere le propongo...”, proponiéndome hacer otra cosa. Y yo, de güevón, en vez de decirle “fináncieme otra película, me quedo callado”, estoicamente, como un héroe, le dije: “no, lo que quiero es que se exhiba”. Hoy me da risa eso.

DIANA KUÉLLAR: A propósito de Focine, explícanos cómo era el método o el proceso para que esa entidad apoyara un proyecto.

LAS: A diferencia de lo que existe hoy, Focine vivía del presupuesto nacional. Ahora el Fondo Cinematográfico, Proimágenes, viven de las entradas de los cines, de las cuales un porcentaje importante va al Fondo. Pero como Focine vivía del presupuesto nacional era muy vulnerable a la crítica: “¡ah!, están tirándose la plata con los cineastas, ¡ah!, están patrocinando subversivos o pornógrafos”. Recuerdo que Poncho Rentarín dijo en una columna que Luis Ospina y yo nos estábamos robando la plata de Focine. Bueno, la selección sí era un poco a dedo. Obviamente, había que presentar un guión y asistir formalmente a una convocatoria, pero finalmente quien decidía quién hacía la película era en primer lugar la fundadora de Focine, Isadora Norden. Después estuvieron otras personas, hubo varios gerentes políticos, que ni me acuerdo de cómo se llaman. Y luego llegó María Emma Mejía, que fue buena directora, pero también la selección era a dedo. Y eso en el fondo sigue así, porque a pesar de que vienen jurados internacionales a juzgar los guiones, siempre algún funcionario o la directora le hace saber indirectamente al jurado principal qué bueno sería que se hiciera esta película.

MS: Hablando de la crítica y de Focine, voy a leer unas líneas que escribió Luis Alberto Álvarez sobre *La virgen y el fotógrafo*. Dice: “Bueno, pero no quiero simplificar las cosas con la parodia. El problema serio consiste en que *La virgen y el fotógrafo* ejemplifica muy bien nuestras manías cinematográficas y es bueno, con toda honestidad, cumplir con la tarea de llamar la atención sobre dichas manías. La principal de estas manías es la de buscar siempre el camino fácil, el de la yuxtaposición de situaciones, el partir de un tema que se juzga importante sin tener después la constancia para insistir en él, para variarlo, profundizarlo e iluminarlo”¹. Aquí se toma la película por parte de este crítico, que es muy importante en su momento y en la historia de la crítica de cine en Colombia, como un ejemplo de las manías del cine colombiano de los largometrajes producidos por Focine. No de todos, pero sí de una mayoría de la cual se ha criticado justamente el lenguaje que utilizó, el tipo de temas y el tipo de personajes que privilegió. Incluso, alrededor de Focine se acuñó el término nietorismo. Si miras retrospectivamente parte de lo que se produjo en la década de los 80 con el apoyo de Focine, qué valoración haces hoy.

1. Álvarez Luis Alberto. *La virgen y el fotógrafo*. La plata es triste. En *Páginas de cine vol 1*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2002, p. 29.

LAS: Acabo de responder un cuestionario que me mandaron dos periodistas de *El País*. Me preguntaban cuál es a mi juicio el principal problema del cine colombiano. Creo que ha sido y es el siguiente: no hay personajes. Y si no hay personajes, como decía Billy Wilder, no hay historia. Y si no hay una historia no hay ni un guión ni una producción buena. El gran problema del cine colombiano, de entonces y de ahora, es la falta de guionistas. Aquí no hay una tradición dramaturgica como ha existido en México, Argentina o Brasil. Hay una falencia de historias bien narradas para cine. Otra cosa que me parece gravísima, en la que todos hemos caído, es que es tal el peso que tiene esa realidad mafiosa, paramilitar, guerrillera y narcotraficante en la sociedad colombiana que las películas no pueden escapar a ella. Eso se refleja en la televisión también. Volviendo a tu pregunta, el gran problema que tuvimos en esa época, y que siguen teniendo las películas que se hacen ahora en su gran mayoría, es que no hay personajes, son caricaturas. Nosotros más que personajes lo que hacíamos eran caricaturas. Los personajes no tienen conflictos internos.

MS: Y si hacemos esa valoración, dejando a un lado los largos de ficción y pensamos en el documental, ¿te atreves a dar una opinión también?

LAS: Hoy día el documental colombiano está haciendo muy buenas cosas. El documental es otro tipo de cine, en él no hay personajes en sí o si los hay no se necesita ponerlos a interiorizar como sí exige el cine de ficción. En el documental tú no interiorizas en el personaje, tú lo vez actuar.

MS: ¿Y temáticamente?

LAS: Creo que sí, también ha sido impactado por eso. No se puede huir de esa realidad tan apabullante. Especialmente en el documental, porque tú sacas la cámara a Buenaventura y ¿cómo vive la gente? Es el puerto principal del país y mira esa miseria. Tú llegas con tu cámara y esa realidad es tan impactante que no puedes evitarla, aunque quieras.

DK: Con algunos documentalistas de Francia, como Catalina Villar, observábamos que hay una gran producción de documentales en Colombia, pero que en realidad no hay un desarrollo cinematográfico en el documental. Es decir, lo que tú señalabas, una propuesta estética. Catalina lo catalogaba como reportajes muy bien hechos.

LAS: Sí.

DK: Apenas ahora, creo, en el país hay una consciencia de que el documental es cine. Cómo ves esta consciencia en Colombia confrontando, por tu experiencia, con Rusia, donde desde el principio el documental ha tenido una estética cinematográfica más clara. Aquí, en cambio, lo más corriente son entrevistas, *tape*, entrevistas...

LAS: Es más fácil hacer entrevistas y después armar el documental, en la mesa de montaje o en un computador, que hacer un documental que se plantee una propuesta estética. Bueno o malo, terrible o liviano, el tema necesita tener una estética.



Películas citadas



AGARRANDO PUEBLO

(CARLOS MAYOLO, LUIS OSPINA, 1978)

Fuente: <http://www.stills.org/exhibition/film-lounge/romantic-realism-film-lounge-programme>

Recuperado julio 4 de 2014



EN CONSTRUCCIÓN

(JOSÉ LUIS GUERÍN, 2001)

Fuente: <http://otherfilm.files.wordpress.com/2012/01/screen-shot-2012-01-14-at-4-40-07-pm.png>

com/2012/01/screen-shot-2012-01-14-at-4-40-07-pm.png

Recuperado julio 4 de 2014



ALAMAR

(PEDRO GONZÁLEZ RUBIO, 2009)

Fuente: http://www.casadefranciadigital.org.mx/lacasatepropone_articulo.php?i=756

Recuperado julio 4 de 2014



FAMILY ALBUM

(ALAN BERLINER, 1986)

Fuente: http://www.alanberliner.com/photo_gallery.php?category=7#THE FAMILY ALBUM 2

Recuperado marzo 15 de 2014



IMPUNITY

(JUAN JOSÉ LOZANO, HOLLMAN MORRIS, 2010)

Pantalla tomada Youtube "Impunity The Film": <https://www.youtube.com/watch?v=dCB4CmqUPWg>

Recuperado enero 27 de 2014



LA HORA DE LOS HORNOS

(FERNANDO SOLANAS, 1968)

Pantalla tomada de Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=X_-jUxprQ

Recuperado julio 7 de 2014



LA PLAYA D.C.

(JUAN ANDRÉS ARANGO, 2012)

Fuente: http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=2015

Recuperado julio 4 de 2014



LA SOMBRA DEL CAMINANTE

(CIRO GUERRA, 2004)

Fuente: http://nyork.cervantes.es/FichasCultura/Ficha53188_27_2.htm

Recuperado julio 4 de 2014



LA CIÉNAGA

(LUCRECIA MARTEL, 2001)

Fuente: <http://dialogosobrecine.blogspot.com/2012/09/la-cienaga.html>

Recuperado julio 4 de 2014



M

(NICOLÁS PRIVIDERA, 2007)

Fuente: <http://documusac.es/m-nicolas-prividera-2007>

Recuperado julio 4 de 2014



MUNDO GRÚA

(PABLO TRAPERO, 1999)

Fuente: http://manchester.cervantes.es/FichasCultura/Ficha47846_44_I.htm

Recuperado julio 4 de 2014



MUTUM

(SANDRA KOGUT, 2007)

Fuente: http://iphansc.blogspot.com/2011-04-01_archive.html

Recuperado julio 4 de 2014



NACER- DIARIO DE MATERNIDAD

(JORGE CABALLERO, 2012)

Fuente: <http://revistasalar.com/?p=1398>

Recuperado julio 4 de 2014



Z32

(AVI MOGRABI, 2008)

Fuente: http://weblogs.clarin.com/itinerarte/2008/10/15/documentales_el_placer_de_los_cinefilos_en_docbs08/

Recuperado julio 4 de 2014

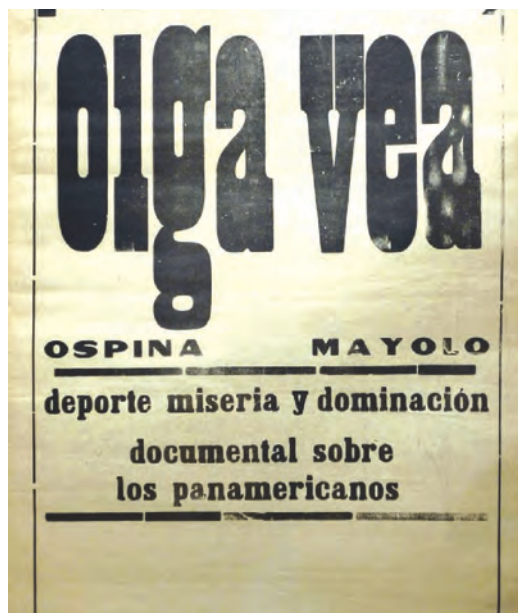


Nobody's Business

(ALAN BERLINER, 1996)

Fuente: http://www.alanberliner.com/photo_gallery.php?category=5

Recuperado marzo 15 de 2014

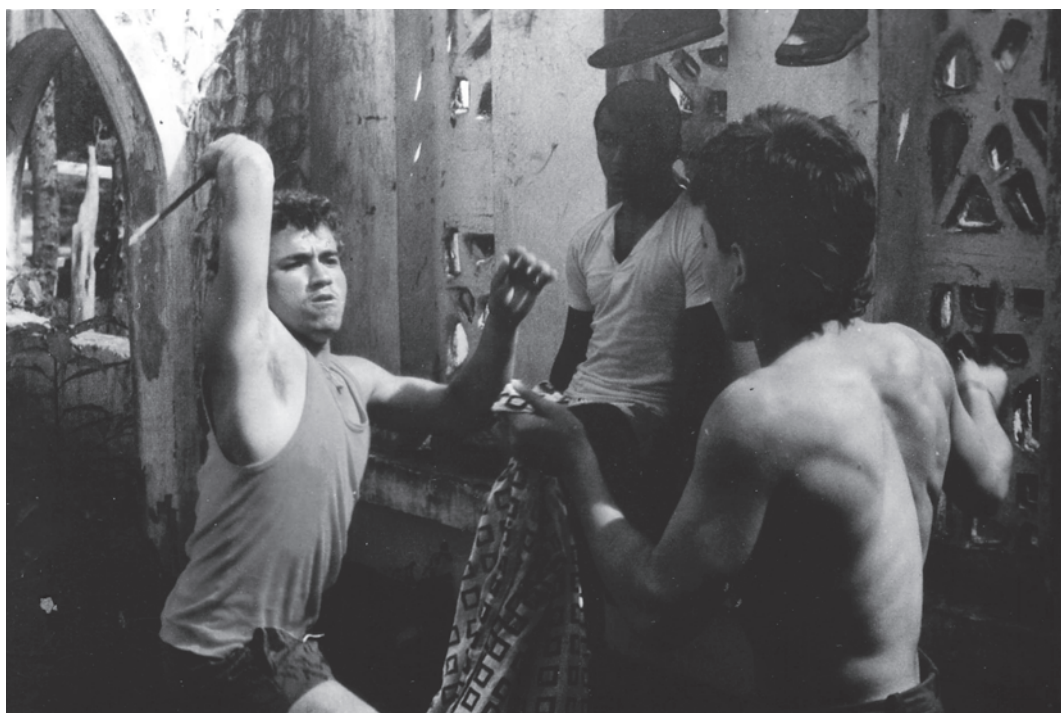


OIGA, VEA

(LUIS OSPINA, CARLOS MAYOLO, 1971)

Fuente: http://www.caliwood.com.co/uploads/8/3/5/8/8358201/2237314_orig.gif?419

Recuperado marzo 15 de 2014



RODRIGO D. NO FUTURO

(VÍCTOR GAVIRIA, 1990)

Fuente: <http://filmigrana.files.wordpress.com/2011/12/rodrigo-d.jpg>

Recuperado marzo 15 de 2014



SUMAS Y RESTAS

(VÍCTOR GAVIRIA, 2004)

Fuente: <http://www.noticiasliterarias.com/cultura/cine/images/sumas%20y%20restas%202.jpg>

Recuperado marzo 15 de 2014



WIDE AWAKE

(ALAN BERLINER, 2006)

Fuente: http://www.alanberliner.com/photo_gallery.php?category=3#WIDE AWAKE 7

Recuperado marzo 15 de 2014



EL VUELCO DEL CANGREJO

(ÓSCAR RUIZ, 2009)

Cortesía Contravía films.

Autor: Santiago Lozano



LA SIRGA

(WILLIAM VEGA, 2012)

Cortesía Contravía films.

Autor: Carolina Navas



EL LUGAR DE LOS DÍAS
(SANTIAGO HERRERA, 2012)
 Cortesía Santiago Herrera



ENTRE MONTAÑAS
(SANTIAGO HERRERA, 2000)
 Cortesía Santiago Herrera



YO SOY OTRO
(ÓSCAR CAMPO, 2008)
 Cortesía Luis Hernández



RÉQUIEM NN
(JUAN MANUEL ECHAVARRÍA, 2009)
 Cortesía Juan Manuel Echavarría



PERRO COME PERRO
(CARLOS MORENO, 2008)
 Cortesía Luis Hernández



Índice de películas

- *A propósito de un verano*
(Hernán Rivera Mejía, 2012)
pp. 265, 269
- *A usted no le gusta la verdad:
Cuatro días en Guantánamo*
(Patricio Henríquez, Luc Côté, 2010)
pp. 89, 92, 94
- *Agarrando pueblo*
(Carlos Mayolo, Luis Ospina, 1978)
pp. 73, 253
- *Alamar* (Pedro González Rubio, 2009)
p. 72
- *Amores peligrosos* (Antonio Dorado, 2013)
p. 167
- *Antonio María Valencia: Música en cámara*
(Luis Ospina, 1987)
pp. 116, 168
- *Apaporis* (Antonio Dorado, 2012)
pp. 64, 167, 174–176
- *Archivos privados de Pablo Escobar*
(Marc de Beaufort, 2004)
p. 82
- *Bagatela* (Jorge Caballero Ramos, 2008)
p. 74
- *Bajo la capucha: un viaje al extremo
de la tortura* (Patricio Henríquez, 2008)
pp. 92–93, 96
- *Berlín: sinfonía de una gran ciudad*
(Walter Ruttmann, 1927)
p. 28
- *Bocas de ceniza*
(Juan Manuel Echavarría, 2003)
pp. 50, 153, 154, 156, 157
- *Bolivia* (Adrián Caetano Israel, 2001)
pp. 234, 235, 236
- *Buscando tréboles* (Víctor Gaviria, 1979)
pp. 101, 102, 103
- *Cali de película*
(Luis Ospina, Carlos Mayolo, 1973)
p. 249
- *Calicalabozo* (Jorge Navas, 1997)
p. 193
- *Camilo Torres, el cura guerrillero*
(Francisco Norden, 1974)
p. 103
- *Carmina Burana, montaje de un sueño*
(Fernando Calero, 1988)
p. 169
- *Carne de tu carne* (Carlos Mayolo, 1983)
pp. 168, 242
- *Cartas desde la niebla*
(Marta Isabel Hincapié, 2006)
pp. 139, 141

- *Chircales*
(Marta Rodríguez, Jorge Silva, 1966-1971)
pp. 22, 103
- *Corta* (Felipe Guerrero, 2012)
pp. 50, 74, 75, 81
- *Crónica de un verano*
(Edgar Morin, Jean Rouch, 1961)
pp. 98, 268, 269
- *Cuerpos frágiles* (Óscar Campo, 2010)
p. 122
- *Curso 29* (Juan Mauricio Piñeros, Cristian Corradine, 2005)
p. 83
- *De(s)amparo. Polifonía familiar*
(Gustavo Fernández 2002)
p. 224
- *Desde la ventana*
(Santiago Herrera Gómez, 1996)
pp. 180, 203, 209
- *Désirée* (Hernán Rivera Mejía, 1989)
p. 269
- *Diario de Medellín* (Catalina Villar, 1998)
p. 223
- *¿Dónde está la casa de mi amigo?*
(Abbas Kiarostami, 1987)
p. 163
- *El acorazado Potemkin*
(Serguei Eisenstein, 1925)
p. 26
- *El cartel de los sapos* (Carlos Moreno, 2012)
p. 86
- *El Chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969)
p. 247
- *El cielo abierto* (Everardo González, 2010)
p. 216
- *El cuento que enriqueció a Dorita*
(Luis Alfredo Sánchez, 1972)
p. 275
- *El diario de la plaza: La vida de improviso*
(Antonio Dorado, 1990)
p. 171
- *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929)
p. 28
- *El hombre de la sal* (Gabriela Samper, 1969)
p. 22
- *El lado oscuro del nevado*
(Pascual Guerrero, 1980)
p. 249
- *El lugar de los días* (Santiago Herrera, 2012)
pp. 203, 205
- *El 11 de septiembre de 1973. El último combate de Salvador Allende*
(Patricio Henríquez, 1998)
pp. 89, 90
- *El oro es triste* (Luis Alfredo Sánchez, 1972)
pp. 275, 276
- *El páramo* (Jaime Osorio Márquez, 2011)
p. 86
- *El paseo* (Harold Trompetero, 2010)
p. 86

- *El potro chusmero*
(Luis Alfredo Sánchez, 1985)
p. 278
- *El proyecto del diablo* (Óscar Campo, 1999)
pp. 119, 121, 262
- *El reino encantado*
(Ana María Pulgarín, Óscar Molina, 2003)
p. 83
- *El Rey* (Antonio Dorado, 2004)
pp. 124, 167, 173–175, 192
- *El sabor de las cerezas*
(Abbas Kiarostami, 1997)
p. 163
- *El socialismo* (Jean-Luc Godard, 2010)
p. 162
- *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)
p. 186
- *El triunfo de la voluntad*
(Leni Riefenstahl, 1935)
p. 22
- *El vuelco del cangrejo*
(Óscar Ruiz Navia, 2009)
pp. 72, 84, 85, 86, 88, 191, 192, 197, 201
- *El zapato chino* (Cristian Sánchez, 1979)
p. 242
- *En construcción* (José Luis Guerín, 2001)
pp. 82, 212
- *En la barra hay un cerebro*
(Óscar Ruiz Navia, 2008)
p. 193
- *Entre montañas*
(Santiago Herrera Gómez, 2000)
pp. 180, 203, 209
- *Espejo de Holanda* (Bert Haanstra, 1950)
p. 38
- *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004)
p. 95
- *Family Album* (Alan Berliner, 1986)
p. 131
- *Fernell Franco: Escritura de luces y sombras*
(Óscar Campo, 1995)
p. 119
- *Five* (Abbas Kiarostami, 2003)
pp. 58, 163
- *Garras de oro* (P.P. Jambrina, 1926)
p. 242
- *Guerra y pa* (Juan Manuel Echavarría, 2001)
p. 153
- *Germán Cuervo: Retrato de un escritor en el trópico* (Óscar Campo, 1989)
p. 121
- *Hasta el sol tiene manchas*
(Julio Hernández Cordón, 2012)
p. 199
- *Hernando Tejada, tejedor de sueños*
(Antonio Dorado, 1990)
p. 170
- *Ilegal. CO* (Alessandro Angulo, 2012)
p. 82

- *Imágenes de una dictadura*
(Patricio Henríquez, 1999)
p. 95
- *Impunity* (Juan José Lozano,
Hollman Morris, 2010)
p. 77
- *La batalla de Chile*
(Patricio Guzmán, 1973-1979)
p. 90
- *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001)
p. 234
- *La espiral* (Chris Marker, 1976)
p. 90
- *La hora de los hornos*
(Fernando Solanas, 1968)
pp. 210, 247, 267
- *La Hortúa* (Andrés Chávez, 2011)
pp. 74, 75
- *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001)
p. 234
- *La línea paterna*
(José Buil, Marisa Sistach, 1995)
p. 163
- *La mujer del animal*
(Víctor Gaviria, proyecto en preproducción
en 2013)
p. 110
- *La playa D.C* (Juan Andrés Arango, 2012)
pp. 88, 225-226
- *La sangre y la lluvia* (Jorge Navas, 2009)
p. 219
- *La sierra*
(Margarita Martínez, Scott Dalton, 2005)
p. 84
- *La sinfonía de las carreras*
(Hans Richter, 1928)
p. 28
- *La sirga* (William Vega, 2012)
pp. 191, 194, 196, 225, 232
- *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004)
pp. 84, 85, 193, 194
- *La tierra tiembla* (Luchino Visconti, 1948)
p. 162
- *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998)
pp. 101, 108, 219
- *La virgen y el fotógrafo*
(Luis Alfredo Sánchez, 1983)
pp. 278, 279
- *Las andanzas de Juan Máximo Gris*
(Óscar Campo, 1987)
pp. 120, 169
- *Las Hurdes/ Tierra sin pan*
(Luis Buñuel, 1932)
p. 26
- *Le sang des bêtes* (Georges Franju, 1949)
p. 26
- *Leningrado* (Luis Alfredo Sánchez, 1969)
p. 274
- *Los abrazos del río* (Nicolás Rincón, 2010)
p. 74

- *Los colores de la montaña*
(Carlos César Arbeláez, 2011)
p. 86
- *Los cuentos de Campo Valdés*
(Víctor Gaviria, 1987)
pp. 101, 102, 103, 104
- *Los demonios sueltos* (Marta Hincapié, 2010)
pp. 139, 149
- *Los hongos*
(Óscar Ruiz Navia, rodaje en 2013)
p. 197
- *Los rollos perdidos de Pancho Villa*
(Gregorio Rocha, 2003)
p. 163
- *Los rubios* (Albertina Carri, 2003)
pp. 163, 236
- *Los santísimos hermanos*
(Gabriela Samper, 1970)
p. 22
- *M* (Nicolás Prividera, 2007)
p. 88
- *Mala época*
(Salvador Roselli, Rodrigo Moreno,
Nicolás Saad, Mariano de Rosa, 1998)
pp. 234, 236
- *Meandros* (Héctor Ulloque,
Manuel Ruiz Montealegre, 2009)
p. 75
- *Mondovino* (Jonatan Nossiter, 2003)
p. 45
- *Mr. Fly en Caliwood* (Antonio Dorado, 1989)
p. 172
- *Mu Drua* (Mileidy Orozco Domicó, 2012)
p. 83
- *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999)
pp. 234, 235, 236
- *Mutum* (Sandra Kogut, 2007)
p. 162
- *Nacer- Diario de Maternidad*
(Jorge Caballero Ramos, 2012)
pp. 74, 75
- *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922)
pp. 19, 43, 207, 228
- *Napoleón* (Abel Gance, 1927)
p. 82
- *Nobody's Bussiness* (Alan Berliner, 1996)
p. 134
- *Noticias de guerra en Colombia*
(Óscar Campo, 2002)
p. 122
- *Novenario en espera*
(Juan Manuel Echavarría, 2012)
pp. 155, 157, 158
- *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*
(Marta Rodríguez, Jorge Silva, 1982)
p. 103
- *Numéro Deux* (Jean-Luc Godard, 1975)
p. 41
- *Octubre* (Serguei Eisenstein, 1928)
p. 26
- *Oiga, vea* (Luis Ospina, Carlos Mayolo, 1971)
pp. 22, 73, 248

- *Ojo y vista, peligra la vida del artista*
(Luis Ospina, 1988)
pp. 116, 169
- *Panta Rhei* (Bert Haanstra, 1951)
p. 38
- *Pasado el meridiano*
(José María Arzuaga, 1965)
p. 242
- *Paulina* (Vicky Furnari, 1988)
p. 163
- *Pepos* (Jorge Aldana, 1983)
p. 242
- *Perro come perro* (Carlos Moreno, 2008)
pp. 86, 192
- *Pizza, birra, faso* (Bruno Stagnaro, Adrián Caetano Israel, 1998)
pp. 235, 256
- *Planas* (Marta Rodríguez, Jorge Silva, 1970)
p. 22
- *Polvo* (Julio Hernández Córdón, 2012)
p. 199
- *Porfirio* (Alejandro Landes, 2011)
pp. 85, 88, 208, 225
- *Primer plano* (Abbas Kiarostami, 1990)
p. 163
- *Pura sangre* (Luis Ospina, 1982)
p. 120
- *¿Quién diablos es Juliet?*
(Carlos Marcovich, 1997)
p. 208
- *Réquiem NN*
(Juan Manuel Echavarría, 2006)
pp. 155, 156, 157
- *Réquiem NN* (film)
(Juan Manuel Echavarría, 2013)
pp. 157, 158
- *Rodrigo D. No futuro* (Víctor Gaviria, 1990)
pp. 101–105, 107
- *Rostros y Rastros* (1988–2000)
pp. 44, 103, 115–120, 128, 167–171, 193, 229
- *S21: La máquina de matar de los jemeres rojos*
(Rith Pahn, 2003)
p. 190
- *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004)
p. 82
- *Santiago* (Joao Moreira, 2007)
p. 88
- *Shara* (Naomi Kawase, 2003)
p. 45
- *Simón el mago* (Víctor Gaviria, 1992)
pp. 220, 221
- *Solecito* (Óscar Ruiz, 2013)
p. 191
- *Sumas y restas* (Víctor Gaviria, 2004)
pp. 101, 108, 114, 221
- *Tacones* (Pascual Guerrero, 1982)
p. 249
- *Ten* (Abbas Kiarostami, 2002)
p. 163

• *Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia* (Marta Rodríguez, 2011)
p. 77

• *The parabolic people* (Sandra Kogut, 1991)
p. 162

• *Tiempo de morir* (Jorge Alí Triana, 1985)
p. 242

• *Tiempos de Guerra* (Antonio Dorado, 1991)
p. 170

• *Un ángel subterráneo* (Óscar Campo, 1991)
p. 121

• *Un ángel del pantano* (Óscar Campo, 1997)
p. 173

• *Una tumba a cielo abierto*
(Óscar Campo, preproducción en 2013)
pp. 120, 125–126

• *Valeria* (Óscar Campo, 1986)
p. 120

• *Viaje en Italia* (Roberto Rossellini, 1954)
pp. 162, 222

• *Vidrio* (Bert Haanstra, 1958)
p. 38

• *Wayana, entre dos orillas*
(Hernán Rivera, 2001)
p. 65

• *Why we fight* (VV. AA. 1942-1945)
p. 22

• *Wide awake* (Alan Berliner, 2006)
pp. 132, 133

• *Yawar mallku. La sangre del cóndor*
(Jorge Sanjinés, 1969)
p. 247

• *Yo te tumbo, tú me tumbas*
(Víctor Gaviria, 1990)
p. 107

• *Yo no sé qué me han hecho tus ojos*
(Sergio Wolf, Lorena Muñoz, 2002)
pp. 236, 239, 240, 241

• *Yo, un negro* (Jean Rouch, 1958)
p. 35

• *Yo soy otro* (Óscar Campo, 2008)
pp. 115, 120, 123–125, 192

• *Z32* (Avi Mograbi, 2008)
p. 190

• *800 kilomètres de différence*
(Claire Simon, 2001)
p. 45

• *19 grados sur 65 oeste* (Juan Soto, 2010)
pp. 74, 75



Universidad
del Valle

Programa editorial

Ciudad Universitaria, Meléndez

Cali, Colombia

Teléfonos: (+57) 2 321 2227

321 2100 ext. 7687

<http://programaeditorial.univalle.edu.co>
programa.editorial@correounivalle.edu.co