

- ES **Memoria y subjetividades en el documental colombiano del siglo XXI**
- EN **Memory and subjectivities in the Colombian documentary of the 21st century.**
- ITA **Memoria e soggettività nel cinema documentario colombiano del XXI secolo**
- FRA **Mémoire et subjectivités dans les films documentaires colombiens du 21e siècle**
- POR **Memória e subjetividades nos filmes documentários colombianos do século XXI**

María Catalina Beltrán Zerda

Memoria y subjetividades en el documental colombiano del siglo XXI

Recibido: 11/09/2023; Aceptado: 21/06/2024; Publicado en línea: 30/06/2024.

<https://doi.org/10.15446/actio.v8n1.115428>



**MARÍA CATALINA
BELTRÁN ZERDA**

Realizadora de Cine y Televisión.

Magíster en Estudios Amazónicos.

Docente e investigadora. Vinculada al grupo de investigación REC del Programa de Cine y Televisión de la Universidad Manuela Beltrán.

Correo electrónico:

mariacatalinabeltran@gmail.com

ID 0000-0003-0039-556X

RESUMEN (ES)

La historia del documental colombiano ha estado fuertemente ligada a procesos de recuperación de memoria y análisis de la realidad y de la historia del país. En el siglo XX, el género tuvo principalmente dos enfoques: uno institucional y propagandístico y otro de denuncia social y compromiso político, ambos con la pretensión de lograr narraciones objetivas, basándose en el principio de realidad cinematográfica. El primero caracterizó al documental nacional desde sus inicios, en las producciones de los pioneros que seguían una línea eminentemente informativa y publicitaria, y predominó durante la primera mitad del siglo. Durante los años sesenta y setenta, el documental colombiano encuentra una nueva forma de exponer los conflictos sociales y políticos, de acuerdo con los postulados del nuevo cine latinoamericano. En las siguientes dos décadas, con el renacer de la cinematografía colombiana, los documentalistas intentaron abarcar historias más universales, a la vez que buscaron nuevos modelos de producción independiente. En las primeras décadas del siglo XXI, los documentalistas colombianos se han interesado por las narrativas y estéticas subjetivas e intersubjetivas, que buscan la recuperación de la memoria a partir de las miradas y las voces individuales, y que intentan reconstruir un relato de país a través de los puntos de vista personales de los realizadores y sus protagonistas. En este artículo entenderemos dicho viraje como una respuesta transgresora a los intentos de objetividad en el lenguaje cinematográfico y de homogeneización de la identidad cultural y la memoria de la nación, que caracterizaron al género durante el siglo XX y que se manifiesta en la actualidad en documentales íntimos y polifónicos.

PALABRAS CLAVE: cine documental, subjetividad, memoria individual, memoria colectiva, documental colombiano, siglo XXI.

ABSTRACT (ENG)

The history of Colombian documentaries has been strongly linked to processes of memory recovery and analysis of the country's reality and history. In the 20th century, the genre had mainly two approaches:

one institutional and propagandistic and the other one of social denunciation and political commitment, both with the pretension of achieving objective narratives, based on the principle of cinematographic reality. The first one characterized the national documentary from its beginnings, in the productions of the pioneers who followed an eminently informative and advertising line, and predominated during the first half of the century. During the sixties and seventies, the Colombian documentary found a new way of exposing social and political conflicts, in accordance with the postulates of the new Latin American cinema. In the following two decades, with the rebirth of Colombian cinematography, documentary filmmakers tried to embrace more universal stories, while seeking new models of independent production. In the first decades of the 21st century, Colombian documentary filmmakers have become interested in subjective and intersubjective narratives and aesthetics, seeking the recovery of memory through individual gazes and voices, and trying to reconstruct a country's story through the personal points of view of the filmmakers and their protagonists. In this article we will understand this shift as a transgressive response to the attempts of objectivity in film language and homogenization of cultural identity and memory of the nation, which characterized the genre during the twentieth century and is currently manifested in intimate and polyphonic documentaries.

KEY WORDS: documentary cinema, subjectivity, individual memory, collective memory, Colombian documentary, 21st century.

RIASSUNTI (ITA)

La storia del documentario colombiano è stata fortemente legata ai processi di recupero della memoria e di analisi della realtà e della storia del Paese. Nel XX secolo, il genere ha avuto due approcci principali: uno istituzionale e propagandistico e l'altro di denuncia sociale e impegno politico, entrambi con l'obiettivo di ottenere narrazioni oggettive, basate sul principio della realtà cinematografica. Il primo ha caratterizzato il documentario nazionale fin dai suoi esordi, nelle produzioni dei pionieri che seguivano una linea eminentemente informativa e

pubblicitaria, e ha predominato durante la prima metà del secolo. Negli anni '60 e '70, il documentario colombiano ha trovato un nuovo modo di esporre i conflitti sociali e politici, in accordo con i postulati del nuovo cinema latinoamericano. Nei due decenni successivi, con la rinascita del cinema colombiano, i documentaristi hanno cercato di abbracciare storie più universali, cercando nuovi modelli di produzione indipendente. Nei primi decenni del XXI secolo, i documentaristi colombiani si sono interessati a narrazioni ed estetiche soggettive e intersoggettive, che cercano di recuperare la memoria attraverso sguardi e voci individuali e che tentano di ricostruire la storia di un Paese attraverso i punti di vista personali dei registi e dei loro protagonisti. In questo articolo intendiamo questo cambiamento come una risposta trasgressiva ai tentativi di oggettività del linguaggio cinematografico e di omogeneizzazione dell'identità culturale e della memoria della nazione, che hanno caratterizzato il genere durante il XX secolo e che attualmente si manifestano in documentari intimi e polifonici.

PAROLE CHIAVI: *film documentario, soggettività, memoria individuale, memoria collettiva, documentario colombiano, XXI secolo.*

RÉSUMÉ (FRA)

L'histoire du documentaire colombien est fortement liée aux processus de récupération de la mémoire et d'analyse de la réalité et de l'histoire du pays. Au XXe siècle, le genre a connu deux approches principales : l'une institutionnelle et propagandiste et l'autre de dénonciation sociale et d'engagement politique, toutes deux dans le but d'obtenir des récits objectifs, fondés sur le principe de la réalité cinématographique. La première a caractérisé le documentaire national dès ses débuts, dans les productions des pionniers qui ont suivi une ligne éminemment informative et publicitaire, et a prédominé pendant la première moitié du siècle. Au cours des années 1960 et 1970, les documentaires colombiens ont trouvé une nouvelle façon d'exposer les conflits sociaux et politiques, conformément aux postulats du nouveau cinéma latino-américain. Au cours des deux décennies suivantes, avec la renaissance du cinéma colombien, les documentaristes ont tenté d'aborder des histoires plus universelles, tout en cherchant de nouveaux modèles de production indépendante. Au cours des premières décennies du XXIe siècle, les documentaristes colombiens se sont intéressés aux récits et à l'esthétique subjectifs et intersubjectifs, qui cherchent à retrouver la mémoire à travers des regards et des voix individuels, et qui tentent de reconstruire l'histoire d'un pays à travers les points de vue personnels des cinéastes et de leurs protagonistes. Dans cet article, nous comprenons ce changement comme une réponse transgressive aux tentatives d'objectivité du langage cinématographique et d'homogénéisation de l'identité culturelle et de la mémoire de la nation, qui ont caractérisé le genre au cours du XXe siècle et qui se manifestent actuellement dans des documentaires intimistes et polyphoniques.

MOTS-CLÉS : *film documentaire, subjectivité, mémoire individuelle, mémoire collective, documentaire colombien, 21ème siècle.*

RESUMO (POR)

A história do documentário colombiano está fortemente ligada a processos de recuperação da memória e análise da realidade e da história do país. No século XX, o gênero teve duas abordagens

principais: uma institucional e propagandística e outra de denúncia social e compromisso político, ambas com o objetivo de obter narrativas objetivas, baseadas no princípio da realidade cinematográfica. A primeira caracterizou o documentário nacional desde seus primórdios, nas produções dos pioneiros que seguiram uma linha eminentemente informativa e publicitária, e predominou durante a primeira metade do século. Durante as décadas de 1960 e 1970, os documentários colombianos encontraram uma nova maneira de expor conflitos sociais e políticos, de acordo com os postulados do novo cinema latino-americano. Nas duas décadas seguintes, com o renascimento do cinema colombiano, os documentaristas tentaram abraçar histórias mais universais, enquanto buscavam novos modelos de produção independente. Nas primeiras décadas do século XXI, os documentaristas colombianos passaram a se interessar por narrativas e estéticas subjetivas e intersubjetivas, que buscam recuperar a memória por meio de olhares e vozes individuais e que tentam reconstruir a história de um país por meio dos pontos de vista pessoais dos cineastas e de seus protagonistas. Neste artigo, entenderemos essa mudança como uma resposta transgressora às tentativas de objetividade na linguagem cinematográfica e à homogeneização da identidade cultural e da memória da nação, que caracterizaram o gênero durante o século XX e que atualmente se manifestam em documentários intimistas e polifônicos.

PALAVRAS-CHAVE: *filme documentário, subjetividade, memória individual, memória coletiva, documentário colombiano, século xxi.*

registros sonoros, la radio, la televisión y el cine hacen parte nuestros recuerdos e identidades, como individuos, como familia y como sociedad.

Gracias a su capacidad para registrar y exponer los acontecimientos y hechos históricos desde la visión de las personas involucradas, el cine documental ha desempeñado un rol fundamental en la activación, la construcción o la modificación de la memoria en Colombia (Tobón, 2017). Hablaremos de documentales de la memoria para referirnos a las películas que presentan la memoria personal como el principal eje temático, haciendo énfasis en el proceso individual de recordar, que a su vez se inscribe en un pensamiento colectivo que lo contextualiza. El cine permite capturar un fragmento de tiempo pasado para visualizarlo en el presente, lo que genera una dualidad entre la presencia y la ausencia, al ubicar en el mismo tiempo y en el mismo espacio dos tiempos y dos espacios distintos: el ayer y el ahora (San Pablo, Marín y Chaves, 2019).

Los documentales de la memoria apuntan a generar un diálogo con el pasado desde la experiencia personal, desde la subjetividad inherente al acto de recordar, de modo que no solo muestran los eventos pasados, sino que estructuran narrativas que presentan en primer término al sujeto que recuerda como elemento indispensable en la elaboración de los recuerdos y del propio proceso de recordar (Del Rincón, Torregosa y Cuevas, 2017). Dado que la memoria involucra el ámbito de lo subjetivo y de lo personal, y que los recuerdos humanos no funcionan según los modelos lineales en los que el pasado queda atrás, los documentales de la memoria no siguen una estructura de causalidad temporal, sino una lógica mediada desde las emociones y los afectos, que solo pueden ser experimentados en presente. Por consiguiente, en los documentales de la memoria el pasado y el presente están constantemente interactuando pues el género pretende no solo contar los eventos pasados, sino actualizar sus recuerdos en el presente, lo cual implica, además, un proceso de autorreflexividad por parte del realizador, cuya presencia al frente o detrás de la cámara se reconoce como evidente y necesaria. Este proceso colaborativo de construcción de memoria busca también vincular activamente al espectador, involucrando su memoria personal, invitándolo a reflexionar sobre la naturaleza del pasado y de sus propios recuerdos (Del Rincón et al., 2017).

Aunque el acto de recordar es personal, los recuerdos son colectivos, ya que toda memoria, incluso la individual, se origina y apoya en el pensamiento y la comunicación

INTRODUCCIÓN

La memoria es la reconstrucción de nuestras experiencias y vivencias individuales, pero también de lo narrado y de lo vivido por los demás; es una red de recuerdos propios y de recuerdos adoptados en la que se entrelazan aquellos que surgen de la experiencia personal con los transmitidos por la sociedad y la cultura, y los que se configuran como propios al verlos revivir en los relatos de otros. Porque no solo rememoramos desde los recuerdos propios, sino desde un relato compartido, individual y al mismo tiempo colectivo. Los recuerdos personales, íntimos, se mezclan con los recuerdos de los otros para formar una historia común. Cuando recordamos estamos actualizando el pasado desde el presente, nos remontamos a un evento y lo resignificamos en el contexto en el que estamos inmersos. Con la distancia del tiempo, la percepción de los hechos cambia y los recuerdos también, y por eso la memoria, más que un relato histórico, lineal y pretendidamente objetivo de los acontecimientos, es un relato intersubjetivo que resignifica el pasado a partir de las emociones que este genera en el presente.

La memoria es una construcción de prácticas individuales y sociales, es decir, la recuperación y resignificación que las personas hacemos de situaciones vividas, sentidas, experimentadas o imaginadas por nosotros mismos y por los otros. Así, la memoria puede entenderse como la base de la identidad personal, pero también como el fundamento de las identidades colectivas (Paulinelli, 2018). La memoria colectiva implica procesos que construyen identidades individuales y grupales para quienes participan de ella, así como representaciones de la sociedad, de sus valores, de su visión del mundo (Halbwachs, 2004), muchas de ellas materializadas en los acervos audiovisuales: fotografías, videos caseros,

de un grupo (Aguilar, 2002). Si se piensa la memoria colectiva como una suma de experiencias y conocimientos compartidos que recuperan los individuos que vivieron en el pasado historias semejantes (Manero y Soto, 2005), los documentales de la memoria, personales y subjetivos pueden aportar a la reconstrucción de la memoria colectiva a partir de la articulación de los recuerdos individuales con el pasado vivido y experimentado por los miembros de una determinada sociedad. Dado que los recuerdos personales hacen parte de una trama de relaciones múltiples en las que las personas están conectadas, podríamos decir que la memoria transcurre en la intersección de varias corrientes del pensamiento colectivo (Betancourt, 2004).

En este artículo proponemos que los procesos de recuperación de memoria en el documental colombiano en las últimas dos décadas se han encaminado principalmente en dos direcciones. En primer lugar, unos «documentales del yo» (Jurado, 2020), narrados en primera persona, que apelan a los archivos familiares o a las experiencias manifiestas del realizador y que reivindican las narrativas personales y las contextualizan en el relato público del país (Zuluaga, 2015). El documental en primera persona tiene como característica el papel que asume el realizador dentro de la película, pues se convierte en narrador y en personaje de la experiencia que está documentando (Jurado, 2020). Si bien las formas que toma la primera persona varían de un documental a otro, todos tienen en común que el realizador actúa como testigo, actor o provocador de lo que está registrando; esto plantea cuestiones éticas e ideológicas en las que la enunciación es un asunto relevante (Piedras, 2014).

En la segunda dirección de los documentales de la memoria encontramos una serie de películas que se basan en la intervención del realizador, en un proceso que no busca ocultar su presencia detrás de la cámara, pero que le entrega la voz a los personajes para que recuperen sus propias historias. Estos documentales tienen en común la intención de reconstruir la memoria colectiva a partir de narrativas personales que se sitúan dentro de un relato compartido, pero visto desde la perspectiva de los individuos, desde la memoria individual.

La narratología ofrece herramientas de análisis idóneas para abordar las nuevas formas que está adquiriendo el cine documental contemporáneo, y en especial su exploración de diversas formas de enunciación, es decir, sobre quién recae el peso de la narración (Vallejo, 2013). Tomaremos como base el modelo de análisis de las estrategias de enunciación narrativa en el documental propuesto por Vallejo (2013), el cual se aborda desde las categorías narratológicas de la enunciación y la

mostración, para analizar la construcción de los discursos subjetivos y en primera persona que han implementado algunos documentalistas colombianos en las últimas dos décadas. Nos centraremos, en el ámbito de la enunciación, en los tipos de narradores y sus funciones en el relato (Genette, 1989), y entre las formas de la mostración, en las propuestas audiovisuales utilizadas por los realizadores (Vallejo, 2013).

En primera instancia, Vallejo (2013) sugiere abordar las categorías de Genette (1989) para analizar la enunciación o voz del relato: el tiempo de la narración, los niveles narrativos y los tipos y las funciones de narrador. El tiempo de la narración puede ser *ulterior* cuando se narran los acontecimientos en pasado, es decir, se recuerdan; *anterior* cuando se narran los hechos hacia el futuro, se proyectan; *simultáneo* cuando el relato se desarrolla en el tiempo presente, sin juegos temporales; e *intercalado*, que consiste en la mezcla de los tres tiempos anteriores.

A su vez, los niveles narrativos se definen de acuerdo con la posición del narrador dentro de la historia: en un nivel *extradiegético*, el narrador es externo a la historia; en un nivel *intradiegético*, el narrador es un personaje de la historia; y en un nivel *metadiegético* el narrador está dentro en la historia, pero, a su vez, cuenta otra historia.

Genette (1989) también define dos tipos de narradores: el narrador *heterodiegético*, que se halla ausente de la historia que cuenta, y el narrador *homodiegético*, que es un personaje de la historia y puede actuar como testigo de los acontecimientos o ser el protagonista, en cuyo caso sería un narrador *autodiegético*. El narrador también tiene diversas funciones de acuerdo a su relación con la historia y consigo mismo. En el primer caso, el narrador tiene una función netamente narrativa, puede ejercer el control y el ordenamiento del discurso, o puede orientarse directamente hacia el espectador. En el segundo caso, el narrador puede tener una función testimonial o de atestiguación, mediada por las relaciones afectivas con su relato, o una función *ideológica*, que puede ser compartida con otros personajes, donde el narrador interviene para comentar o hacer un juicio sobre los hechos que narra (Genette, 1989).

En segunda instancia, Vallejo (2013) explica que la mostración es el resultado del trabajo conjunto de la puesta en escena de la imagen, el sonido y el montaje, y es la primera forma de articulación cinematográfica (Gaudreault y Jost, 1995). Así mismo, la mostración en el documental implica un acceso directo a los hechos por medio de la observación de las acciones o de la reconstrucción de los acontecimientos. Por lo tanto, en esta categoría incluiremos las estrategias visuales

y sonoras propias del lenguaje cinematográfico, que se articulan con la enunciación para conformar el discurso documental.

Una última instancia del modelo de Vallejo (2013) consiste en analizar la frontera difusa entre enunciación y mostración que se ha venido presentando en el cine documental en las últimas dos décadas. En estos casos, «el autor delega el peso de la narración sobre diversas instancias enunciativas, donde la subjetividad ha cobrado protagonismo, dando paso a múltiples formas de articular la enunciación» (Vallejo, 2013, p. 16). En primer lugar, se encuentran las voces de los personajes y los diálogos como portadores del relato, dentro de los cuales se hallan el diálogo del cine directo, en cuyo caso las personas ignoran la presencia de la cámara, el diálogo no mediado, en el cual la cámara es parte de la realidad que pretende narrar (un recurso utilizado frecuentemente en los documentales autobiográficos), y el diálogo con el entrevistador, donde la presencia de los dispositivos audiovisuales es evidente y el rol del narrador lo comparten los personajes con los miembros del equipo de realización. En segundo lugar, se encuentran la enunciación mediática, que incluye imágenes y sonidos de los medios de comunicación que forman parte de la realidad que se quiere representar, y el monólogo interior, que da la impresión a los espectadores de poder escuchar los pensamientos de los personajes. En tercer lugar, se encuentra la enunciación directa, donde los actores sociales hablan directamente a la cámara, o es el propio realizador quien se dirige al espectador, como en el caso de los documentales autobiográficos o en primera persona (Vallejo, 2013).

Para desarrollar el análisis, se seleccionaron doce largometrajes documentales producidos entre los años 2007 y 2021, teniendo en cuenta que sus realizadores han apropiado la recuperación de la memoria por medio del relato subjetivo o en primera persona como una estrategia para salvar la memoria individual e inscribirla dentro del relato colectivo del país, apuntando a reconstruir la memoria colectiva desde la voz del narrador y los puntos de vista de los individuos. Como anotamos, este fue un giro que pretendió superar un siglo de pretensiones de objetividad y de homogeneización de la memoria colectiva en la producción documental colombiana, como intentaremos demostrar en la segunda parte de

este artículo, por medio del análisis de las estrategias de enunciación y de mostración de los documentales seleccionados.

DOCUMENTAL COLOMBIANO DEL SIGLO XX: ENTRE LOS NOTICIEROS, LA PROPAGANDA Y LA DENUNCIA

LOS PIONEROS

El cine llegó temprano a Colombia, y en los albores del siglo xx ya se habían proyectado las primeras películas europeas en las principales ciudades de la Costa Atlántica y del interior del país. Como en otras latitudes, los trabajos más remotos de los que se tiene registro son representaciones de la realidad, obras de no ficción; en Colombia, los pioneros del registro cinematográfico fueron inmigrantes europeos, los mismos que trajeron el cine al país y que realizaron las primeras películas documentales en Barranquilla y Bogotá (Patiño, 2009). Las primeras proyecciones de cine en Colombia datan de 1897, en Colón, Panamá, y fueron realizadas por Gabriel Veyre, quien había sido operador del cinematógrafo Lumière en París. Las siguientes proyecciones de las que se tiene registro son en Bucaramanga y Bogotá, aunque no se puede afirmar que fueran registros colombianos, ya que no hay vestigios materiales de dichas películas. Para 1910 ya habían llegado a Barranquilla los italianos Floro Manco y los hermanos Francesco y Vincenzo di Doménico, quienes más adelante se establecerían en Bogotá.

Floro Manco, experto en óptica, fundó en Barranquilla un estudio fotográfico y se dedicó a registrar la cotidianidad del Caribe colombiano. A él se deben los primeros registros del Carnaval de Barranquilla en 1914, y las películas *De Barranquilla a Santa Marta* y *De Barranquilla a Cartagena*, de 1916. Años después, Floro Manco decidió dedicarse por completo a la óptica y su carrera como cineasta llegó a su fin, pero no su legado, pues sus películas son consideradas los primeros documentales hechos en Colombia (Lizcano y González, 2006). En 1912, los hermanos Francesco y Vincenzo di Doménico, ya establecidos en la capital, comenzaron a proyectar películas europeas en el Salón Olympia, el primer espacio de proyección de cine de Bogotá, y en 1915 estrenaron uno de los documentales colombianos más antiguos de los que se tenga memoria,

El drama del 15 de octubre, basado en el asesinato del general Rafael Uribe Uribe. Los hermanos inauguraron además su propio noticiero, el Diario Colombiano, también llamado *Sicla-Journal*, por la sigla de la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana, que habían fundado en 1913 (Patiño, 2009).

A los Di Doménico les siguieron Arturo Acevedo Vallarino y sus hijos Gonzalo y Álvaro. Los Acevedo, como fueron conocidos, comenzaron a proyectar sus registros de acontecimientos locales y nacionales en 1924, con la filmación del funeral del general Benjamín Herrera, y ese mismo año dieron inicio al Noticiero Nacional, competencia del *Sicla-Journal*. Sin radio ni televisión, la gente solía asistir a los teatros a ver las proyecciones de las noticias nacionales y las que llegaban de Europa y de los Estados Unidos, y por eso los registros de actualidad de los Acevedo y los Di Doménico se convirtieron en la memoria visual de lo que pasaba en el país. Hoy en día esos registros son considerados piezas fundamentales de la memoria cinematográfica colombiana y se conservan en el archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (Mora y Carrillo, 2003).

En las décadas de los treinta y los cuarenta sobrevino una parálisis en la industria cinematográfica nacional, y las dificultades para difundir la producción hicieron que los Acevedo se convirtieran en el referente principal del cine colombiano, registrando episodios del acontecer nacional en su mayoría encargados por el Estado o por empresarios de la naciente industrialización del país interesados en publicitar sus logros. En esos años, los Acevedo produjeron gran cantidad de reportajes y películas por encargo, entre los que se cuentan *Colombia victoriosa* (1933), un documental sobre la guerra colombo-peruana encargado por el gobierno de Enrique Olaya Herrera; *Apoteosis de Olaya Herrera* (1934), que mostraba las virtudes del gobierno y las manifestaciones en honor del líder liberal, y *El trágico final de Gardel, su última despedida* (1935), con imágenes del avión accidentado y del funeral del ídolo del tango (Mora y Carrillo, 2003).

Al igual que en otras partes de Latinoamérica, las primeras películas documentales en Colombia fueron producidas con fines principalmente informativos y publicitarios, en tanto que otras surgieron motivadas por los intereses del Estado y de los personajes influyentes de las principales ciudades. Fue hasta la década de los sesenta que los empresarios cinematográficos colombianos, los cineclubes y los organismos públicos entendieron la utilidad del cine como herramienta de trasmisión de mensajes

a la sociedad y comenzaron a patrocinar proyectos documentales cuya motivación trascendía el ámbito comercial y propagandístico (Calvo, 2019).

EL DOCUMENTAL COLOMBIANO DURANTE EL NUEVO CINE LATINOAMERICANO

En los años sesenta y setenta el cine se vio como una herramienta de denuncia y de transformación social, ideas en las que se inscribió el nuevo cine latinoamericano, que intentó romper con las narrativas clásicas del cine norteamericano y, para ello, volteó la mirada hacia la cultura popular y desarrolló sus temáticas con un fuerte compromiso político y social.

Como en otras partes de Latinoamérica, durante los años sesenta y setenta se presenta en Colombia el surgimiento de una nueva forma de hacer documentales. Según Patiño (2009), en esta época el documental se desarrolla en dos direcciones: una de tipo institucional y otra de crítica social y politización. La primera dirección tiene como principales exponentes a Julio Luzardo, con documentales realizados por encargo, como *La ciudad valerosa* (1961) y *Colombia, tierra de contrastes* (1966); y a Gabriela Samper, con documentales de corte turístico y de interés etnográfico, como *El festival folclórico de Fómeque* (1964), *El páramo de Cumanday* (1965), *El hombre de la sal* (1967) y *Los santísimos hermanos* (1969). En este último documental Samper trabajó con Marta Rodríguez y Jorge Silva, quienes más adelante lideraron la corriente del documental social en Colombia, que es la segunda dirección en la que se desarrolló el documental en estas décadas. A comienzos de los años setenta, el documental colombiano se inclinó por las narrativas sociales y políticas, y empezó a ser reconocido en festivales de cine a nivel global; sus principales exponentes fueron Marta Rodríguez, Jorge Silva, Carlos Álvarez y los realizadores del Grupo de Cali, Carlos Mayolo y Luis Ospina (Patiño, 2009).

Marta Rodríguez estudió antropología en París, donde conoció a Jean Rouch y recibió gran influencia de su metodología de trabajo. En la Universidad Nacional de Colombia trabajó con Camilo Torres en el barrio Tunjuelito, donde conoció las condiciones de explotación laboral de las familias que fabricaban ladrillos en ese sector de Bogotá. En 1965 conoció a Jorge Silva y decidieron trabajar juntos en la realización de *Chircales* (1972), desarrollada en las ladrilleras de Tunjuelito. Más adelante realizaron *Campesinos* (1975) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982), una película que mezcla el registro documental con la puesta en escena para mostrar la

importancia de los procesos de recuperación de tierras en la reconstrucción de la memoria de los grupos indígenas. Marta Rodríguez y Jorge Silva trabajaron juntos durante dos décadas, hasta el fallecimiento de Silva en 1987.

Por la misma época en que Marta Rodríguez estudió en Francia con Jean Rouch, Carlos Álvarez estudió en Argentina con Francisco Birri, considerado el padre del nuevo cine latinoamericano, donde surgió su interés por el cine documental. Sus principales documentales, *Asalto* (1968), *¿Qué es la democracia?* (1971) y *Los hijos del subdesarrollo* (1975), se apropiaron del cine como un arma contra el sistema y, a través de su propuesta audiovisual, pretenden generar un cambio social. Cabe recordar que Carlos Álvarez y su esposa Julia fueron encarcelados en 1972 junto con Gabriela Samper, en ese entonces directora de divulgación del Instituto Agustín Codazzi, acusados de hurtar material cartográfico para un grupo guerrillero y de hacer apología a la subversión mediante sus obras (Patiño, 2009).

El Grupo de Cali o Caliwood, como fue conocido, fue fundado en una época convulsa en el país, los inicios del narcotráfico, por un grupo de jóvenes cineastas, escritores, fotógrafos, diseñadores y músicos que se caracterizaron tanto por su dedicación a las artes como por sus excesos. El documental más conocido del Grupo de Cali, *Agarrando pueblo* (1978), es una parodia del modelo de producción predominante en los circuitos comerciales de la época, al que bautizaron «pornomiseria», refiriéndose a los documentales que explotaban la pobreza para hacer dinero y generar reconocimiento, como sucedió durante la época del sobreprecio con realizadores como Ciro Durán y su documental *Gamín* (1977), que fue el blanco principal de la crítica de Mayolo y Ospina cuando hablaban de pornomiseria (Higuita, 2013).

AÑOS OCHENTA Y NOVENTA: DE LAS SALAS DE CINE A LA TELEVISIÓN

Con la creación de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine), en 1978, la producción cinematográfica colombiana se incrementó considerablemente. Sin embargo, la mayoría de las películas difícilmente pudieron competir con las producciones estadounidenses, que llenaban las salas de cine y que contaban con mucho más presupuesto para su distribución y promoción. No obstante, para los documentalistas, la consolidación de la televisión como el principal medio de comunicación del país la convirtió también en el principal canal de difusión de las producciones documentales durante los años ochenta y noventa. Entre 1983 y 1987, la entidad estatal

Audiovisuales transmitió la serie *Yuruparí*, dirigida por Gloria Triana, cuyo éxito fue el inicio de una época de series documentales que intentaban retratar la realidad del país, con especial interés en la cultura, la sociedad y la naturaleza de las diferentes regiones. Entre las series realizadas por Audiovisuales se destacan *Travesías* (1992-1997) y *Talentos*. A raíz de la experiencia con *Yuruparí*, en 1993 se realizó el documental *Los nukak makú: los últimos nómadas verdes*, que revela las costumbres de este pueblo nómada y muestra su desaparición por el avance de la colonización de la selva (Ochoa, 2020).

Paralelamente a la producción de Audiovisuales, comenzaron a surgir productos documentales desde las regiones, como las películas de Luis Ospina Andrés Caicedo, *unos pocos buenos amigos* (1986), y *Ojo y vista, peligra la vida del artista* (1988). Por su parte, Víctor Gaviria realizó en Medellín *Yo te tumbo, tú me tumbas* (1992), un documental con los jóvenes que participaron en su película *Rodrigo D, no futuro* (1990). Estas obras influenciaron a otros realizadores antioqueños y caletos, que encontraron en las narrativas regionales y en el video una nueva forma de experimentación narrativa y estética para expresar su posición frente las diversas realidades colombianas (Patiño, 2009). Durante esa época hubo otro acontecimiento que favoreció la producción de documentales para la televisión colombiana: viendo las necesidades de las regiones de tener sus propios espacios de producción y difusión de contenidos, y con la intención de descentralizar la producción audiovisual, entre 1984 y 1997 se crearon los canales regionales, que contribuyeron significativamente al aumento de la producción de series documentales.

Con el cierre de Focine en 1993 y el desplazamiento de los documentales de las salas de cine a los canales de televisión, los realizadores se apropiaron del video como la principal herramienta para la producción de documentales. La consolidación del video permitió un mayor acercamiento con los personajes, ayudó a construir narrativas más personales, promovió la producción documental de grupos minoritarios e incrementó el número de producciones independientes al disminuir los costos y los tiempos de rodaje y posproducción (Patiño, 2009). En consecuencia, la década de los noventa fue un periodo favorable para los procesos de recuperación de memoria y de revalorización de las culturas regionales que históricamente habían sido ignoradas por los medios tradicionales. Empieza a surgir también el interés por el documental urbano, el documental de lo cercano, de lo familiar, de lo propio (Rulfo, 1998).

A pesar de que el documental colombiano de los años noventa es principalmente expositivo, como afirman Gutiérrez y Aguilera (2004), algunos documentalistas

empiezan a interesarse por las modalidades participativa, reflexiva y poética. A finales de los noventa se pasó del discurso expositivo a la relevancia de la narración testimonial, que abandona la narración en off y busca darles valor a los testimonios de los personajes, cediendo la organización al montaje; también se buscó minimizar la intervención del director por medio de la observación participante, o provocar la reflexión y la intervención directa, incluso el protagonismo del realizador. Así mismo, se comenzaron a fusionar las prácticas del documental clásico con prácticas experimentales del videoclip y del videoarte, lo que revitalizó los planteamientos de la representación documental y permitió el surgimiento de narrativas y estéticas subjetivas, en las que desempeñaron un papel importante las producciones realizadas en las facultades de comunicación social y en las escuelas de cine que se fundaron en el país durante los años noventa (Patiño, 2009).

LOS DOCUMENTALES COLOMBIANOS EN EL NUEVO MILÉNIO

Como hemos visto, el documental colombiano del siglo XX se encaminó principalmente en dos direcciones. La primera, con un enfoque informativo, institucional y propagandístico, respondía a los intereses del Estado y de las grandes empresas. La segunda, con enfoque social, político y de denuncia, estaba al margen de los circuitos comerciales, por lo que buscaba modelos de producción independientes. Ambos enfoques se inclinaron por seguir los cánones del documental clásico de ocultar las huellas del enunciador de la narración y los procesos de construcción de la representación cinematográfica (Piedras, 2014). Durante los años noventa, los realizadores se distanciaron de las posiciones institucionales, partidistas y utópicas, y se fortaleció el interés por narrativas más cercanas, más cotidianas, reformulando las concepciones sobre el sujeto y el lenguaje filmico, y proponiendo al autor como sujeto que expresa una visión del mundo y una poética personal a partir del discurso cinematográfico. Esto plantea una nueva forma de abordar la realidad con base en la mirada subjetiva, que critica la objetividad documental y pone en escena el sujeto de la enunciación, transformando los pactos de veracidad con el espectador y creando una nueva temporalidad subjetiva (Piedras, 2014).

A comienzos de la década del 2000 surge una nueva generación de documentalistas que se acercan a lo cotidiano, a lo íntimo. Durante esta época ya no prevalecen los discursos del cine como herramienta para la transformación de la sociedad, que son vistos más bien como problemáticos y conflictivos, sino que los realizadores se inclinan por la mirada individual, por lo

cercano, por lo familiar (Patiño, 2009). Esta evolución narrativa, sumada a la aparición del video digital, a la consolidación de los sistemas de edición no lineal y a la inclusión de nuevos medios y tecnologías, permitió que en las dos primeras décadas del siglo XXI el documental colombiano virara hacia las narrativas subjetivas, a las dinámicas familiares, al papel del realizador dentro de la película, con documentales performativos, experienciales, autobiográficos o en primera persona. Según Jurado (2020), este cambio ha sido impulsado por varios factores: la entrada en vigor de la Ley de Cine en 2003, el declive de los formatos expositivos y de observación, la aparición de las redes sociales que han subjetivizado los puntos de vista, y la popularidad que han adquirido las historias domésticas y las voces íntimas a nivel global.

En 2003 se promulgó la Ley 814, o Ley de Cine, y se creó el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), administrado por Proimágenes Colombia (Tenorio, 2017). La Ley de Cine incrementó, entre 2004 y 2017, en un 320% los recursos del FDC (Jurado, 2020). Estos recursos, sumados a los estímulos de Idartes, las becas del Ministerio de Cultura, la participación de Señal Colombia y la ayuda de las universidades públicas, han aumentado significativamente los recursos para la producción de documentales. A su vez, algunos realizadores han obtenido apoyo de convocatorias y festivales internacionales, incluidos los realizadores que viven en el exterior y que han obtenido recursos de las convocatorias de los países donde residen (Jurado, 2020). En ese contexto, entre 2000 y 2020 se produjeron en Colombia 107 largometrajes documentales, de los 502 largometrajes producidos en total en ese periodo (Ministerio de Cultura, 2020), varios de los cuales comparten aspectos como la narración subjetiva y en primera persona y la recuperación de la memoria.

Cabe resaltar que el documental colombiano de los últimos veinte años sigue configurando sus historias dentro de la realidad del país, con sus múltiples conflictos y problemáticas, pero desde un punto de vista personal y subjetivo, desligándose de la pretensión de objetividad y verdad cinematográfica que caracterizó la representación documental colombiana durante el siglo XX. El resultado ha sido:

una transformación del ejercicio de lo político, que pasó de una concepción social y colectiva, a una búsqueda individual basada en conceptos más cercanos a la identidad personal. Aparece entonces el sujeto y el problema de la identidad como el lugar desde donde se

lee el mundo y desde donde se libran nuevas luchas por la inclusión. Es decir, el terreno del «Yo» se convertiría en el nuevo escenario de lo político. (Serje, 2013, pp. 1-2).

Dentro del primer grupo de películas que analizaremos –los «documentales del yo»– se encuentra *Carta a una sombra* (2015), donde Daniela Abad y Miguel Salazar se sumergen en la historia del médico Héctor Abad Gómez, abuelo de Daniela, defensor de los derechos humanos en Antioquia y asesinado en 1987. En esta historia, ya conocida por el público nueve años antes por la novela *El olvido que seremos* (2005), la directora retoma del libro la narración en primera persona por medio del testimonio en pantalla de su padre, el escritor Héctor Abad Faciolince.

La enunciación en *Carta a una sombra* se desarrolla en un tiempo narrativo intercalado, en el que se recuerdan los momentos de la vida del protagonista, a la vez que se presentan reuniones familiares y diálogos en tiempo presente entre los personajes, en un nivel narrativo metadiegético, porque el narrador cuenta su propia historia a la vez que la historia de su padre. Al ser un narrador en primera persona, su función principal es controlar y ordenar la historia como testigo presencial de los hechos, a la vez que comparte una función ideológica con los demás personajes, los cuales van alimentando el relato con sus propios testimonios del suceso.

La directora cuenta que la idea de hacer un documental sobre su abuelo empezó cuando unos productores holandeses leyeron el libro y contactaron a la familia; Daniela tuvo la oportunidad de ver algunas entrevistas y fragmentos del rodaje y se dio cuenta de que era ella quien debía hacer el documental (Bello-Martínez, s. f.). Entonces, contactó a Miguel Salazar, cineasta con más trayectoria, quien la ayudó a tomar distancia, a distinguir los momentos importantes a nivel histórico y a dejar de lado cuestiones que no le interesarían al público (Pino, 2015). La mostración, en *Carta a una sombra*, parte de una selección de material de archivo que incluye las grabaciones que hizo Abad Gómez para su familia y para la radio, así como videos, fotografías, cartas, documentos, artículos de prensa y la indagación de la historia en los testimonios de familiares y amigos, con la finalidad de reconstruir la historia familiar y evidenciar la compleja situación política del país durante los años ochenta. Ramírez (2017) señala que, gracias a las numerosas fuentes que los realizadores pudieron consultar, el documental consigue «proyectar una imagen familiar, cercana, alegre y simpática de Abad Gómez, con sus risas, ironías, cantos, humor, rodeado de paisajes íntimos como el jardín, el comedor y el estudio» (Ramírez, 2017, p. 36). Así mismo, afirma que *Carta a una sombra* es un ejercicio de memoria que permite ver el reflejo de los conflictos sociales y

políticos en la vida familiar, expresado en las discusiones sobre la muerte violenta y en la subjetividad de las emociones que esta produce (Ramírez, 2017).

Cuatro años más tarde, Daniela Abad dirigió otro documental sobre su familia, *The Smiling Lombana* (2019), esta vez sobre su abuelo materno, el artista plástico Tito Lombana, autor del monumento *Los zapatos viejos* ubicado en Cartagena. Así como en *Carta a una sombra* Daniela quiso abordar la memoria familiar desde la voz de su padre, en *The Smiling Lombana* la reflexión parte de su propia voz, como la nieta que intenta profundizar sobre el personaje ausente de su abuelo, un protagonista del que nadie quiere hablar. Daniela lo vio solo una vez y tiempo después se enteró de que se había relacionado con la mafia y que había sido detenido por narcotráfico en los Estados Unidos. Al respecto, la directora explica que Tito se convirtió en una persona innombrable en la familia, alguien que había hecho algo muy grave, que había producido mucho dolor. En este documental, la enunciación se construye en un tiempo narrativo intercalado porque la directora se refiere a los recuerdos de su abuelo mientras sostiene conversaciones con los miembros de su familia en un nivel narrativo metadiegético, ya que es parte de la historia, pero lo que narra no es su propia historia, sino la historia de su abuelo paterno. Esta dualidad, una narradora en primera persona que relata otra historia que no es la suya, tiene como objetivo controlar y ordenar ideológicamente el discurso para orientar al espectador hacia una reflexión sobre la estética de la violencia en la cual está inmersa el país y a la que Tito Lombana perteneció (Radiónica, 2019).

Así como *Carta a una sombra* es la evocación de la ausencia del padre por una muerte violenta y *The Smiling Lombana* es el descubrimiento del abuelo perdido, ambos desde el punto de vista íntimo de la familia de la directora, en *Pizarro* (2016), dirigido por Simón Hernández, la narración es conducida por la hija del líder guerrillero Carlos Pizarro Leongómez. Se enfoca no solo en su vida revolucionaria y en su asesinato, sino en la percepción de una hija sobre la identidad, los ideales y la ausencia de su padre (Ramírez, 2017). Así, la enunciación se construye en un tiempo narrativo intercalado, donde se alternan los recuerdos de la infancia, los momentos del acontecer nacional y los hechos que vive en el presente María José, quien narra su propia historia al tiempo que la de su padre en un nivel metadiegético, con la intención de controlar y ordenar el discurso cinematográfico para orientar el discurso como un testigo de los hechos.

La mostración, por su parte, se construye a partir de la memoria de los entrevistados y del extenso archivo personal que María José recopiló durante nueve años de investigación sobre la vida de su padre. La narradora

cuenta cómo en un momento de la producción logró separar al personaje público del padre y cómo eso le permitió ser más crítica con él y hacer una investigación no mediada desde el afecto, intentando ser objetiva. Pero, al verse a ella misma en las grabaciones del entierro de Pizarro, se dio cuenta de lo profundo que había sido el dolor de su muerte y de que eso inevitablemente iba a intervenir en el documental, por lo cual afirma que ese tránsito desde lo subjetivo y lo íntimo hacia lo público y lo colectivo vale la pena si el mensaje construye y aporta al momento histórico que el país está viviendo (Señal Colombia, 2015).

Para Ramírez (2017), al ubicar en la escena pública la denuncia del asesinato de sus seres queridos, la impunidad y el duelo, tanto *Carta a una sombra* como *Pizarro* «hacén común el dolor que otras personas en situaciones semejantes han experimentado» (Ramírez, 2017, p. 38).

En el caso de *Amazona* (2016), dirigida por Clare Weiskopf, la realizadora se acerca a su madre, quien durante décadas ha vivido en el Amazonas alejada de su familia, para cuestionarla sobre los motivos de su ausencia. Weiskopf pronto dará a luz, por lo que decide viajar a visitarla y entablar con ella una conversación sobre los estereotipos y los significados de la maternidad. La directora explica que el documental cuestiona a su madre, sin juzgarla, haciendo un viaje al pasado para entender las decisiones que Valerie tomó en la vida, hablando de los tabúes de la maternidad, de lo que las madres no son capaces de decir a los hijos.

La mostración en *Amazona* está basada en el intercambio entre madre e hija, ahora ambas madres, apoyado en una selección del material de archivo de la familia, fotografías y videos caseros, que se intercalan con las preguntas de Clare y con los testimonios de Valerie, todo contextualizado con la voz en off de la directora. Al respecto, Clare comenta que un comienzo no tenía planeado ser un personaje ni tampoco ser la narradora del documental, pero durante el rodaje fue percibiendo que la historia inicial que quería contar sobre la vida de su madre se iba volviendo más universal, no tan familiar, y precisamente encontró esa universalidad en el tema de la maternidad y en su significado (Clare Weiskopf, en Lozano, diciembre 13, 2017).

La directora construye la enunciación en un tiempo narrativo intercalado, que se desarrolla entre el encuentro de las protagonistas en el presente y los recuerdos de la infancia de Clare y de la vida de Valerie, en un nivel narrativo metadiegético porque la directora, además de sus propias vivencias, narra la historia de su madre. La figura de la narradora en primera persona tiene la

función de controlar y ordenar el discurso para orientar directamente al espectador hacia los cuestionamientos sobre las fronteras entre el deber y el sacrificio, la felicidad y el amor, desde la perspectiva íntima de una hija, pero en un relato universal que hace que los espectadores se identifiquen con los personajes desde sus propias historias (Lozano, 2017).

Aún más íntimo resulta el relato de *Dopamina* (2020), dirigido por Natalia Imery Almario, donde muestra la convivencia con su padre, quien padece enfermedad de Parkinson e intenta retrasar sus efectos a partir del ejercicio físico constante para que su cuerpo produzca dopamina, un neurotransmisor cuya deficiencia es la causa principal de la enfermedad. La mostración en este documental se configura a partir de la interacción de la directora con su padre y con su madre, apoyada en una selección de fotografías y grabaciones de video del archivo familiar, en la que surgen discusiones íntimas como el conflicto que tuvieron ellos respecto a su orientación sexual, a pesar de haber pertenecido a los movimientos de izquierda universitarios de los años setenta.

La directora explica que intentó utilizar la cámara como un espejo familiar, como «un espacio vital ficcionado y documentado donde revivimos vivencias y emociones del pasado y las llevamos a materializarse» (Natalia Imery, en Ruiz, 2019). También comenta que el ejercicio más importante para trabajar su personaje fue escribir el guion en tercera persona, hablando de ella misma como de alguien más a quien estaba observando y a quien conocía muy bien. La familia trabajó con maestros de actuación en ejercicios de respiración y expresión corporal para desenvolverse fluidamente frente a la cámara.

Respecto a la decisión de ser la narradora de su propia historia, Natalia manifiesta que decidió ponerse frente a la cámara para asumir la misma responsabilidad que los otros asumieron con su presencia y sus experiencias (Ruiz, 2019). En ese sentido, la directora construye la enunciación en un tiempo narrativo intercalado entre el presente y los recuerdos de la vida familiar. Al estar inmersa en la historia, configura la narración en un nivel intradiegético, y se dirige al espectador en primera persona para narrar su propia historia, enmarcada en la enfermedad de su padre.

La función de la narradora en *Dopamina* es testimonial, actúa como un testigo de los hechos con la intención de recuperar la memoria de su familia para hacer una reflexión sobre la necesidad de comprensión, comunicación y reconciliación, ya que considera que la posibilidad de un diálogo colectivo y de convivir pacífica y amorosamente desde la diferencia se potencia

en la medida en que le damos lugar a los demás y comprendemos también nuestro lugar en la historia común (Natalia Imery, en Ruiz, 2019).

Dentro de los documentales en primera persona también vale la pena resaltar el trabajo de Luis Ospina en *Todo comenzó por el fin* (2015), donde reconstruye la memoria del Grupo de Cali, y de una parte importante del cine colombiano, a partir del extenso material de archivo registrado por los integrantes del grupo durante más de cuatro décadas, mientras pone de manifiesto su lucha contra el cáncer que finalmente acabaría con su vida en 2019.

Lo que comienza como un documental autobiográfico, contado con películas caseras de su infancia y adolescencia, se va convirtiendo en una retrospectiva del Grupo de Cali y en una evocación de la memoria de sus dos grandes amigos, Andrés Caicedo y Carlos Mayolo. Al respecto, el director afirma que todo retrato es siempre la reconstrucción de una memoria y que por eso ha sido siempre un reconstructor de vidas ajenas, porque el documental es el arte máximo de la biografía, el arte por excelencia de la memoria (Luis Ospina, en Pavard, abril 7, 2018).

Desde la cama del hospital, Ospina cuenta que, al enterarse de su enfermedad, decidió incluirla en el documental como el hilo conductor, al inicio durante el diagnóstico y el tratamiento, y al cierre con el regreso a su casa después de ser dado de alta. Pero lo que podría ser un momento de alegría por haber vencido a la muerte, es visto desde la perspectiva melancólica y pesimista de Ospina sobre el futuro; en sus palabras, salir del hospital es «una libertad condicional» (Luis Ospina, en Pavard, 2015). De este modo, Ospina construye la enunciación en un tiempo narrativo intercalado entre el pasado del Grupo de Cali y el desarrollo de su enfermedad. Si bien el director actúa de forma autodiegética, narrando su propia historia, por momentos delega la narración en los demás personajes, creando un nivel narrativo metadiegético, con la intención de ordenar el discurso conjuntamente con las otras voces, alternando los testimonios sobre su enfermedad y sus estancias en el hospital con las entrevistas a sus allegados y un diálogo constante con el amplio material de archivo de los compañeros ausentes (filmaciones y videos artesanales, entrevistas y fotografías de archivo), los cuales son, a su vez, las principales estrategias de mostración utilizadas.

En consecuencia, el documental se inscribe en una narrativa profundamente emocional, que apela al afecto como eje narrativo y como principal estrategia de representación. Sin embargo, la nostalgia se contrapone

al humor negro y la ironía con los que Ospina intenta disminuir el impacto dramático de la muerte, proponiendo que el significado del pasado radica en cómo se siente y se vive todavía en el presente (Gómez, 2016).

Para finalizar esta selección de los documentales del «yo», vale la pena abordar *Apaporis, secretos de la selva* (2012), donde Antonio Dorado narra su experiencia personal durante la preproducción y el rodaje de la película, mientras recorre algunos de los lugares que visitó el etnobotánico Richard Evans Schultes en sus travesías por el Vaupés, compartiendo con los descendientes de los indígenas que acompañaron a Schultes y conociendo algunas de sus tradiciones ancestrales, al tiempo que reflexiona sobre la pervivencia de estos pueblos indígenas.

El documental cuenta con la participación de Wade Davis, quien rememora sus experiencias de trabajo con el etnobotánico. Al respecto, Dorado (2018) explica que la decisión de ser el narrador de la película obedeció a los obstáculos que tuvo que enfrentar durante la preproducción: inicialmente se había decidido que fuera Davis quien narrara el documental, dada su amistad con Schultes. Pero, cuando faltaba un mes para el rodaje, al hacer contacto con los grupos armados presentes en la zona, estos le informaron a Dorado que no era posible llevar equipos de comunicación como teléfonos satelitales o radioteléfonos, una decisión que impedía garantizar la seguridad de Davis y por lo tanto frenaba su desplazamiento al Vaupés, lo que necesariamente cambiaba la estructura narrativa del documental. Dorado entonces decidió que sería él quien narraría la película y que se apoyaría en el archivo fotográfico de Schultes para hacer el recorrido, para luego compartir con Davis los resultados del rodaje y registrar su testimonio en su casa en Washington.

La mostración se construye, entonces, por medio del recorrido del equipo de realización a través de la selva, en conjunto con el material de archivo y los testimonios de Davis. El director configura la enunciación de su discurso en un tiempo narrativo intercalado entre el presente de su viaje al Vaupés y los archivos y los recuerdos de Davis, en un nivel narrativo metadiegético donde narra en primera persona, por medio de su propia experiencia en el Apaporis, la historia de Schultes. Con esa estrategia, Dorado busca dirigirse al espectador como testigo de los hechos, intentando reconstruir lo que pudo haber vivido el etnobotánico ochenta años atrás. Lo anterior tiene como resultado un documental que evoca la memoria del personaje principal, pero donde el realizador es el protagonista de la expedición, y sus reflexiones son el centro de la película. Más allá de la historia de los viajes del etnobotánico, subyace la necesidad del director de

hacer un homenaje a las tradiciones y los conocimientos de los indígenas, desde un punto de vista experiencial, en primera persona.

En la segunda dirección, la de los documentales de la memoria, abordaremos la tercera instancia del modelo de Vallejo (2013) en la que se desvanece la frontera entre mostración y enunciación, y el autor delega la narración en diversas instancias enunciativas. Estos documentales tienen en común que la enunciación se otorga a los personajes, con la intención de construir el discurso desde sus propias perspectivas y que la presencia del realizador continúa siendo evidente, al frente o detrás de la cámara, funcionando como una instancia enunciativa complementaria.

En primer lugar, vale la pena resaltar la película *Un tigre de papel* (2007), en la que Luis Ospina reconstruye la historia del artista Pedro Manrique Figueroa, reconocido por haber sido precursor del collage en Colombia y por haber participado en los procesos sociales más importantes del siglo XX durante sus viajes por el mundo, un personaje a quien varios artistas, políticos, escritores y cineastas afirman haber conocido. La historia se contextualiza en el periodo comprendido entre el Bogotazo y la aparición del narcotráfico y el incremento de la represión estatal a comienzos de los años ochenta, con una narración lineal apoyada en una rigurosa selección del material de archivo audiovisual y fotográfico de la época (Tobón, 2017). Pero el artista es un personaje imaginario, los entrevistados mienten sin ninguna vergüenza frente a la cámara y los documentos de archivo son falsificaciones o reinterpretaciones de documentos históricos verdaderos.

Ospina ya había experimentado con la ficción documental y la parodia en los años setenta con *Agarrando pueblo*. En esta ocasión hace uso de las mismas estrategias con la intención de reconstruir la memoria colectiva de los movimientos revolucionarios del siglo XX, a partir de la historia de un personaje ficticio; esto le permite reflexionar sobre la verdad y la mentira en la historia oficial, basándose en las frases de Arturo Alape «la historia se genera a través de un rumor», y de Joseph Goebbels «una mentira dicha muchas veces se convierte en una verdad». Desde el comienzo, la película insiste en que no se conserva ningún archivo que pueda corroborar la existencia del artista en cuestión, y solo podemos saber sobre él a través de los testimonios de sus conocidos. Y es por medio de la insistente mención del personaje que el artista imaginario logra volverse cercano, casi verdadero.

En este caso, tanto la mostración como la enunciación se construyen a partir del material de archivo modificado o falsificado, de los textos que acompañan las imágenes,

y de los testimonios que aparentan ser serios y veraces, pero que de antemano se sabe que son falsos y que se van hilando para construir un tiempo narrativo intercalado entre el presente y los recuerdos de cada personaje junto al artista. Los distintos narradores, incluido el propio Ospina, cuya voz se evidencia en el uso de títulos e intertítulos, pertenecen al espacio de la historia y, entre todos, cuentan la historia del personaje principal, cada uno desde su punto de vista, en un nivel narrativo metadiegético.

Estos narradores múltiples funcionan como testigos presenciales de la vida del personaje ficticio, para controlar y orientar el discurso audiovisual hacia un rompimiento con la verdad cinematográfica, y convertir *Un tigre de papel* en un documental de experimentación y de ensayo en el que Ospina plasma su perspectiva sobre la historia por medio de la ejecución de un proceso de recuperación de memoria colectiva basado en una mentira. A pesar de que los testimonios están previamente escritos, su contenido corresponde a hechos que realmente sucedieron y los entrevistados son reconocidos personajes que además participaron en los procesos sociales de los que hablan, a la vez que mienten siguiendo el guion construido por Ospina (Cruz, 2008). Esta confrontación de lo real con lo falso, en un claro tono irónico y humorístico, pero con todos los elementos del rigor documental, hace que esta película genere una reflexión sobre la presunta objetividad de los discursos audiovisuales y sobre el potencial de los medios masivos para manipular la verdad, a la vez que exige una interacción más profunda del espectador para interpretar una historia en donde la memoria es la encargada de ocupar el espacio antes reservado a la verdad (Gómez, 2008).

En *La sinfónica de los Andes* (2020), Marta Rodríguez viaja a Caloto, Cauca, donde una comunidad indígena nasa ha sufrido la violencia del conflicto armado durante décadas. Rodríguez tiene una relación de cuarenta años con los pueblos indígenas de la región, con quienes ha documentado los procesos de resistencia, organización y recuperación de memoria desde los años ochenta. La directora afirma que por medio del cine ha logrado, con la magia que solo el cine otorga, que los muertos vuelvan a hablar, porque para los grupos indígenas la pérdida de la memoria de los ancestros es como quedar huérfanos, y el cine la recupera y se las devuelve por unos minutos (Marta Rodríguez, en Montoya, 2020).

En *La sinfónica de los Andes*, la directora reconstruye la memoria de la guerra en el norte del Cauca, con base en los testimonios de varios padres y madres que perdieron a sus hijos en atentados y en combates entre los grupos armados presentes en la región. El documental

fundamenta su estructura narrativa en los episodios de la muerte de tres niños indígenas, narrados desde las perspectivas de sus familiares, y en la conformación de una orquesta de instrumentos andinos compuesta por jóvenes nasa, quienes dedican sus canciones a la memoria de los niños fallecidos por causa del conflicto. La directora afirma que en *La sinfónica de los Andes* utiliza las mismas estrategias de sus anteriores documentales en cuanto al acercamiento y la familiaridad con los entrevistados, lo que permite lograr testimonios auténticos y emotivos, que rescatan la memoria popular dejando que los personajes sean quienes den cuenta de sus tragedias personales y colectivas (Rufinelli, 2013).

Los documentales de Marta Rodríguez han sido testigos de la realidad de los campesinos y de los indígenas colombianos durante más de cincuenta años. Con el tiempo, la voz en off de sus primeras películas ha ido desapareciendo para entregarle la voz a los protagonistas por medio de los testimonios directos de los personajes, quienes narran sus historias individuales y colectivas, expresando sus vivencias y reflejando los conflictos sociales. De esta manera, en *La sinfónica de los Andes*, tanto la mostración como la enunciación, se construyen a partir de las entrevistas con los familiares de los niños y los fragmentos de los ensayos musicales, en un tiempo narrativo intercalado entre los recuerdos de la guerra y el presente de las víctimas.

Cada personaje narra la historia de la muerte de su hijo en un nivel metadiegético, donde las vivencias individuales construyen el pasado colectivo, en un diálogo permanente con la directora, con el fin de orientar el discurso hacia la reflexión final sobre las consecuencias de la guerra en el Cauca. Al respecto, la directora explica que, al igual que con sus otros documentales, busca transformar la realidad haciéndola evidente y, en el caso de *La sinfónica de los Andes*, pretende reconstruir una memoria viva de la violencia en el Cauca a partir de los recuerdos y las vivencias de los sobrevivientes, quienes tienen la esperanza de que se les repare y se les pida perdón, «para poder superar una guerra inútil, bárbara y absurda» (Marta Rodríguez, en Montoya, 2020).

Otro documental que cabe mencionar dentro de este grupo es *Amor rebelde* (2021), dirigido por Alejandro Bernal, que cuenta la historia de amor entre Cristian y Yimarlly, dos jóvenes excombatientes de las FARC-EP que se conocieron en las filas de la guerrilla y que después de la desmovilización luchan por reintegrarse a la sociedad y construir una vida juntos.

El documental se narra desde el punto de vista de ambos personajes, quienes rememoran la época en que militaban en la guerrilla, mientras Yimarlly se queda en

casa realizando las labores del hogar y Cristian trabaja en la construcción de la infraestructura y de las casas de la zona veredal que les entregó el Gobierno. Ambos personajes reflexionan sobre las diferencias entre la vida que llevan ahora y la vida en la guerrilla, mientras intentan acomodarse a los cambios que ha significado la reincorporación a la vida civil.

En este caso, tanto la mostración como la enunciación se construyen por medio del registro de la vida actual de los personajes, alternando con algún material de archivo personal y los testimonios donde recuerdan su pasado, en un tiempo narrativo intercalado entre el presente de ambos y los recuerdos de su paso por la guerrilla. De esta manera, el director delega la narración a los personajes, quienes cuentan su propia historia en un nivel narrativo intradiegético, como testigos presenciales de los hechos que por momentos se dirigen a la cámara, interpelando directamente al espectador, con la intención de reconstruir la memoria del conflicto armado por medio de la evocación de sus vivencias personales, mostrando el amor como un sentimiento que permite la convivencia en un territorio históricamente golpeado por la violencia y el odio (Peña, 2021). El director explica que quiso contar la historia de estos excombatientes desde sus propias perspectivas en un intento por humanizar la guerra y despertar empatía por los personajes. Esto lo consigue, según explica, al hablar desde sus emociones, para que los espectadores conozcan realidades distintas a las que se viven en las ciudades, porque lo interesante es que, a pesar de nuestras diferencias, todos compartimos los mismos sentimientos (Alejandro Bernal, en Peña, 2021).

En *La eterna noche de las doce lunas* (2013), Priscila Padilla presenta a Pili, una niña wayuu que ha llegado a la pubertad y va a ser encerrada durante doce meses. Según la tradición wayuu sobre la transición de niña a mujer, en ese momento las niñas deben aprender a tejer y a desempeñar las tareas del hogar. El documental está narrado a través de la mirada melancólica de la niña, que sabe que su infancia ha terminado y con ella los juegos y las risas, y desde la perspectiva de la comunidad a través de las conversaciones en wayunaiki de sus familiares, quienes le explican a Pili la importancia de continuar con la tradición del encierro, para que sea considerada una mujer de bien y pueda obtener una buena oferta de matrimonio.

Es un documental sin entrevistas, en el que la cámara observa lo que sucede con la niña. La intención de esta estrategia narrativa es minimizar la intervención de la realizadora para que las imágenes narren por sí mismas las historias del individuo y su comunidad, desde sus propias perspectivas y no desde afuera (Uribe-Duncan, 2017). En consecuencia, tanto la mostración como la enunciación

se construyen a partir de las acciones de los personajes y los ocasionales diálogos entre ellos, en la tradición del documental de observación, donde parecen ignorar la presencia de la cámara. La narración se desarrolla en tiempo presente y, a pesar de que el narrador simula ser invisible, antes de que Pili entre a su encierro, la directora le entrega una cámara a su tía, ya que en el encierro solo podrá tener contacto con mujeres muy cercanas a la familia. En ese momento se hace evidente que el narrador es también ella, la directora, como personaje de la historia, a través de la cámara. La narración funciona entonces en dos niveles, uno metadiegético, el de la directora que intenta no intervenir, pero cuya presencia es evidente, y uno intradiegético, el de la niña, donde se muestra el sistema de costumbres y prácticas que las mujeres wayuu han heredado de sus ancestros, en el que el encierro, al fortalecer el carácter, prepara a las mujeres para ser buenas madres y esposas.

El documental plantea el conflicto que suscita el intercambio de las mujeres wayuu por una dote que generalmente consta de animales, collares y dinero en efectivo. Pero al salir del encierro Pili renuncia a su dote, ya que no quiere ser comprada y porque quiere dedicarse a estudiar y a ser profesional, lo cual evidencia la transformación en las expectativas de las mujeres wayuu que están orgullosas de sus tradiciones, pero que proyectan su futuro de forma diferente al de sus antepasadas (Bácares y Castro, 2013).

Para finalizar esta selección de los documentales del nuevo milenio, encontramos una película que recupera la memoria de los realizadores colombianos del nuevo cine latinoamericano Marta Rodríguez, Carlos Álvarez y Carlos Sánchez. En *El film justifica los medios* (2020), el director Juan Jacobo del Castillo muestra las contradicciones ideológicas entre los exponentes de una generación de cineastas que lucharon por sus ideales y registraron una parte importante de la historia del país durante los años sesenta y setenta. Por medio del encadenamiento de una colección de películas y fotografías de archivo registradas por los protagonistas, el director ensambla la historia del cine político y de denuncia social colombiano a partir de los testimonios de los fundadores de esa corriente en Colombia.

El documental fundamenta sus estrategias de mostración y enunciación en los registros de los movimientos sociales de la época, contextualizando el relato con los recuerdos de los personajes, a la vez que muestra el trabajo de edición de la película de cine en una moviola. En *El film justifica los medios*, el discurso se construye en un tiempo

narrativo intercalado entre el escenario político y social de los años sesenta y setenta, los materiales de archivo y los testimonios de los personajes en el presente. Estos fungen como narradores autodiegéticos, recordando su propia historia, mientras que el director hace uso de títulos e intertítulos que refuerzan las ideas y las reflexiones de los protagonistas, a la vez que aparece editando la película, posicionando el relato en un nivel metadiegético donde, por un lado, se narran las experiencias de los personajes y, por otro, se cuenta la historia de las luchas sociales y políticas de la época.

El director explica que, inicialmente, quería dar a conocer la filmografía de los tres cineastas, pero, a medida que exploraban la memoria de los directores, se adentraron sin querer en momentos muy fuertes de la vida política, cultural y social del país, y se terminaron cruzando con la historia del conflicto y reflexionando sobre las herramientas que la reconstrucción de la memoria brinda para entender el presente (Del Castillo, en Jáuregui, 2022).

Por medio del análisis de algunas estrategias narrativas de enunciación y mostración de los documentales expuestos, hemos querido resaltar la importancia que ha venido adquiriendo, durante los últimos veinte años, la presencia del narrador en la recuperación de la memoria individual como estrategia para reconstruir la memoria colectiva. Los documentales analizados exponen una subjetividad que también participa de lo colectivo, con profundos vínculos entre lo social y lo individual. En los documentales subjetivos y en primera persona se puede ver cómo los fenómenos sociales e históricos permean la vida personal, generando un doble relato entre el «yo» y un «nosotros» que se remite a lo nacional. Es el relato de una experiencia individual que está evidenciando una realidad colectiva (Serje, 2013).

En este aspecto es importante mencionar también el olvido, esa parte de la memoria que no se puede o no se quiere recordar porque implica la pérdida de control sobre el recuerdo, porque el reconocimiento del suceso es doloroso, porque no se tiene la disposición para recordarlo. En Colombia se habla de memoria y de olvido al mismo tiempo, ya que son muchas las personas que han optado por el silencio, algunas veces por temor y otras veces porque guardan la esperanza de que con el tiempo los recuerdos dolorosos se desvanezcan (San Pablo, Marín y Chaves, 2019). En ese sentido, el viraje en el documental colombiano hacia las narrativas subjetivas y de recuperación de memoria muestra un interés creciente de los realizadores por vincular a los espectadores con los recuerdos de los otros, con la finalidad de construir

una historia compartida que reivindique la lucha contra el olvido, tan necesaria en una nación que ha sufrido décadas de conflicto armado.

Esta tendencia hacia la subjetividad y la intersubjetividad ha sido impulsada también por el auge de las narrativas transmedia de no ficción, que se centran en la participación y en los aportes de los espectadores para la construcción de las historias y que aprovechan los recursos tecnológicos y los dispositivos digitales para extender los alcances de los documentales a otros medios y plataformas (Scolari, 2013). Otra influencia ha sido el surgimiento de los documentales expandidos, que incluyen, además, prácticas artísticas que intervienen el espacio para crear atmósferas físicas en las que el espectador participa activamente, uniendo la arquitectura, la interactividad, la hipertextualidad y la instalación, para generar nuevas estrategias de comunicación y de representación (Sucari, 2009). Estos temas, sin embargo, merecen una investigación profunda que se escapa a los límites de este artículo. Esperamos, pues, complementar la historia del documental colombiano con futuras exploraciones que permitan comprender el aporte de las nuevas tecnologías en el desarrollo de las narrativas documentales en el siglo XXI.

CONCLUSIONES

El documental colombiano, desde sus inicios, ha cumplido un rol fundamental en los procesos de construcción de memoria colectiva, debido a la capacidad que tiene el cine para trasmitir el pasado, incluso a quienes no lo han experimentado directamente. Esto ha permitido que el género propicie un entendimiento y una elaboración conjunta de los acontecimientos. Durante las primeras décadas del siglo XX se registraron los hechos con una intención informativa y publicitaria que tenía la intención de crear una identidad nacional, en el proceso de configurar a Colombia, como nación, por medio de la construcción de una memoria común, mientras que en los años sesenta y setenta se intentó aportar a los cambios sociales desde una visión política. Ambos enfoques pretendían lograr narraciones más o menos objetivas: el primero desde la visión del Estado y de los grandes capitales; el segundo desde la visión del pueblo, como grupo social más que como el conjunto de perspectivas de los individuos, criticando la homogeneización de la identidad y de la realidad nacional: Proponían formas alternativas de reconstruir la memoria teniendo en cuenta las desigualdades sociales y la crítica al Estado.

En los últimos veinte años, el documental colombiano ha intentado alejarse de la institucionalidad y de la pretensión de objetividad para narrar con independencia y crear una memoria propia; esto lo han logrado algunos realizadores acercándose a los recuerdos personales y aceptando la subjetividad inherente a la rememoración y a la creación cinematográfica en sí misma. Los documentales de la memoria se construyen a partir de la interrelación de perspectivas individuales, e interpelan al espectador para que interprete los acontecimientos narrados desde su propia subjetividad. Son entonces una forma de afirmar, en el lenguaje audiovisual, que la historia y la memoria se construyen a partir de los puntos de vista personales y de la interpretación que hacemos de los hechos, más que desde los datos en sí mismos.

Una estrategia que confirma el postulado de que la memoria es un constructo intersubjetivo es la presencia de los realizadores, por medio de la cual, además, se pone de manifiesto que la intención final no es llegar a una verdad absoluta. Esto queda claro al observar la predominancia en el uso de narradores autodiegéticos que son protagonistas de su propia historia, como en los «documentales del yo», o intradiegéticos, que narran episodios de la historia como testigos presenciales de los hechos, como en la segunda parte del corpus. Los tiempos narrativos, en su mayoría intercalados, alternan testimonios, materiales de archivo y episodios de cotidianidad, en niveles metadiegéticos, con el objetivo de contar varias historias a la vez desde las perspectivas y las miradas subjetivas de los realizadores y los personajes. En el caso de los documentales en primera persona, la instancia enunciativa generalmente la ostentan los realizadores, quienes delegan ocasionalmente la voz en otros personajes y actúan a su vez como testigos de los hechos, y como creadores y orientadores del discurso.

En el segundo grupo de documentales nos encontramos frente a narraciones con múltiples instancias enunciativas, en las que ya no es solo el realizador quien construye y orienta el discurso, sino que este se elabora a través de las voces de los actores sociales, en conjunto con la voz ocasional del realizador, al frente o detrás de la cámara, por medio de comentarios, imágenes o textos que subrayan su presencia. En estas películas se evidencia la disolución de la frontera entre mostración y enunciación ya que los personajes actúan como narradores autodiegéticos, contando y mostrando sus propias historias, mientras que los realizadores actúan como narradores intradiegéticos, personajes secundarios dentro de la historia. Ambos tipos de narradores se articulan en niveles metadiegéticos con el objetivo de contar varias

historias a la vez, creando así discursos intersubjetivos a partir de las perspectivas individuales y complementarias de los personajes y los realizadores.

De este modo, ambos enfoques de los documentales de la memoria pretenden trascender los intentos de homogeneización del discurso audiovisual característicos del siglo XX, lo que además se aprecia en la selección de los participantes, algunos reconocidos, otros individuos del común, que con sus recuerdos amplían las versiones sobre los contextos históricos y sociales que enmarcan los relatos de muchos documentales. En este punto, vale la pena señalar que hay un motivo común en varias de las producciones que hemos analizado: la alusión al conflicto armado colombiano, un asunto casi inevitable que enmarca las experiencias de las personas tradicionalmente marginadas de los medios audiovisuales.

Este interés por los grupos excluidos se viene manifestando desde los años sesenta, inicialmente con la intención de evidenciar los conflictos sociales y la desigualdad, y más adelante con la intención de recuperar la memoria individual de las personas pertenecientes a estos grupos. Así mismo, el interés del público por estas temáticas es una muestra del cambio que ha venido experimentando la sociedad colombiana, que parece estar comprendiendo la importancia de los procesos de reconstrucción de la memoria como ejes fundamentales de la reconciliación y de la búsqueda de acuerdos que disminuyan las desigualdades sociales y que permitan vislumbrar el fin del conflicto.

Es pertinente también resaltar el rol de las mujeres como realizadoras; ellas, como respuesta a la hegemonía masculina en el cine de ficción, se han apropiado del género documental, donde además la mirada femenina tiene una cierta sensibilidad que le permite aproximarse a las historias íntimas desde una perspectiva más cercana. Esta tendencia se aprecia no solo en Colombia, sino a nivel latinoamericano, con la creciente presencia de las mujeres en el cine, que en nuestro país han sido fundamentales en el desarrollo de los documentales que recuperan la memoria individual y colectiva en las últimas dos décadas.

El camino de reconstrucción de memoria en el documental colombiano aún está consolidándose. Los ejemplos expuestos son aproximaciones de lo que puede llegar a ser un cine de la memoria en Colombia, un cine que, en palabras de Marta Rodríguez, deje de ver al ser humano como un concepto, como un dato frío, como un objeto que hace las veces de informante, para acceder al encuentro del ser humano en toda su riqueza, su complejidad,

su belleza y su pobreza. Porque en la búsqueda de objetividad se olvida al ser humano y desaparece cualquier acercamiento poético a la realidad.

REFERENCIAS

- ABAD Faciolince, H. (2005). *El olvido que seremos*. Planeta.
- ABAD, D. (2019). *The Smiling Lombana* [documental]. Caracol Televisión.
- ABAD, D. y Salazar, M. (2015). *Carta a una sombra* [documental]. Producciones La Esperanza.
- ACEVEDO Bernal, G. y Acevedo Bernal, Á. (Directores). (1933). *Colombia victoriosa* [documental]. Acevedo e Hijos.
- ACEVEDO Bernal, G. y Acevedo Bernal, Á. (Directores). (1934). *Apoteosis de Olaya Herrera* [documental]. Acevedo e Hijos.
- ACEVEDO Bernal, G. y Acevedo Bernal, Á. (Directores). (1935). *El trágico final de Gardel, su última despedida* [documental]. Acevedo e Hijos.
- AGUILAR, M. (2002). *Fragments de La Memoria* Coleactiva. Athenea Digital, 2, 1-11. <https://ddd.uab.cat/pub/athdig/15788946n2/15788946n2a5.pdf>
- ÁLVAREZ, C. (Director). (1968). *Asalto* [documental].
- ÁLVAREZ, C. (Director). (1971). *¿Qué es la democracia?* [documental].
- ÁLVAREZ, C. (Director). (1975). *Los hijos del subdesarrollo* [documental].
- AMAYA, A. y Lamy, J. (Directores). (1993). *Nukak makú: los últimos nómadas verdes* [documental]. Audiovisuales y AVC Rainbow.
- BÁCARES, C. y Castro, D. (2013). *La eterna noche de las doce lunas: a propósito de sus aportes a la antropología de la infancia en Colombia*. *Rayuela*, 9, 151-162. https://www.researchgate.net/publication/326131372_la_eterna_noche_de_las_dos_lunas_a_proposito_de_sus_aportes_a_la_antropologia_de_la_infancia_en_Colombia
- BELLO-MARTÍNEZ. (s. f.). Daniela Abad: "Haciendo la película de mi abuelo entendí a Colombia" [Entrevista]. Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño. <http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=23029>

- BETANCOURT, D. (2004) Memoria individual, memoria colectiva y memoria histórica: lo secreto y lo escondido en la narración y el recuerdo. *La práctica investigativa en ciencias sociales* (pp. 124-154). Universidad Pedagógica Nacional. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/dcs-upn/20121130052459/memoria.pdf>
- CALVO, P. (2019). Cine documental latinoamericano. Conclusiones con base en un estudio trasversal con enfoque contextual y formal de 100 películas documentales. *Revista Kepes*, 29 125-151. http://kepes.ucaldas.edu.co/downloads/Revista20_6.pdf
- CORONELL, D. y Fiorillo, H. (Directores). (1994-1995). *Talentos* [serie documental]. Audiovisuales.
- CRUZ, I. (2008). Un tigre de papel especialmente verdadero, necesariamente falso. *Cinémas d'Amérique Latine*, 16, 119-123. <https://journals.openedition.org/cinelatino/2189>
- DAZA, A. (28 de septiembre de 2022). Luis Ospina y Carlos Mayolo, dos cazavampiros de pura sangre. RTVC play. <https://www.senalcolombia.tv/cine/luis-ospina-carlos-mayolo>
- DEL Rincón, M., Torregosa, M. y Cuevas, E. (2017). La representación filmica de la memoria personal: las películas de memoria. *Zer*, 22(42), 175-188. <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/44579/1/art%20zer%20pel%c3%adculas%20de%20memoria.pdf>
- DOMÉNICO, F. (Director) (1915). *El drama del 15 de octubre* [documental]. Di Domenico Hermanos.
- DORADO, J. (2018). Apuntes sobre el proceso de investigación del documental Apaporis secretos de la selva. *Revista Nexus*, 15, 6-18. Universidad del Valle. <https://nexus.univalle.edu.co/index.php/nexus/article/view/725/848>
- DURÁN, C. (Directores). (1977). *Gamín* [película]. Institut national de l'audiovisuel.
- GAUDREAU, A. y Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Ediciones Paidós.
- GAVIRIA, V. (Director). (1990). *Rodrigo D, no futuro* [película]. Producciones Tiempos Modernos.
- GAVIRIA, V. (Director). (1992). *Yo te tumbo, tú me tumbas* [documental]. Producciones Tiempos Modernos.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Editorial Lumen.
- GÓMEZ, F. (2008). Radiografía de una momia: el salto al vacío en *Un tigre de papel* de Luis Ospina. *Tiresias*, 2. Universidad de Michigan. <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/criticas/radiografia-de-una-momia-el-salto-al-vacio-en-un-tigre-de-papel-de-luis-ospina/>
- GÓMEZ, F. (2016). Luis Ospina, Dir. Todo comenzó por el fin. Documental. *Revista de Estudios Colombianos*, 48. Asociación de Colombianistas. https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/rec/rec%2048/rese%c3%b1as/48_16_gomez-gutierrez-resenas.pdf
- GUTIÉRREZ, A. y Aguilera, C. (2004). Producción documental en los años noventa. *Cuadernos de Cine Colombiano. Balance documental*, 5, 5-23. Cinemateca Distrital. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-5-balance-documental>
- GUTIÉRREZ, J. (2017). María José Pizarro: «Cuando soy consciente de mi identidad, de ser la hija del líder del M-19, empiezo a descubrir que mis ojos tal vez son sus ojos». Tam-Tam Press. <https://tam tampress.es/2017/06/15/maria-jose-pizarro-cuando-soy-consciente-de-mi-identidad-del-hecho-de-ser-la-hija-del-lider-del-m-19-empiezo-a-descubrir-que-mis-ojos-tal-vez-son-sus-ojos/>
- HALBWACHS, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- HERNÁNDEZ, S. (2016). *Pizarro* [documental]. La Popular y Señal Colombia.
- HIGUITA, A. (2013). El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978. *Historia y Sociedad*, 25, 107-135. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/hisysoc/article/view/41918>
- IMERY Almario, N. (Directora). (2020). *Dopamina* [documental]. Ángela Trejos Collazos.
- JÁUREGUI, D. (16 de mayo de 2022). «El film justifica los medios», la memoria del país en el cine. Señal Colombia. <https://www.senalcolombia.tv/cine/film-justifica-medios>
- JURADO, D. (2020). *Alteropoéticas del yo en el cine documental colombiano: producción, festivales, historia y creación (1999-2019)*. Editorial Aula de Humanidades, Proimágenes Colombia.

- LIZCANO, M. y González, D. (2006). Carnaval de Barranquilla: de Floro Manco a la Unesco. 100 años de patrimonio cultural inmaterial en el documental. *Revista Brasileira do Caribe*, 7(13), 169-196. Universidad Federal de Goiás, Brasil. <https://www.redalyc.org/pdf/1591/159113678009.pdf>
- LOZANO, C. (13 de diciembre de 2017). Clare Weiskopf: «Amazona abre cuestionamientos acerca de la vida, la libertad, el amor o la maternidad». *El Salto*. <https://www.elsaltodiaro.com/cine/entrevista-clare-weiskopf-directora-amazona>
- LUZARDO, J. (Director). (1961). *La ciudad valerosa* [documental].
- LUZARDO, J., Ospina, L. y Corredor, T. (2011). *Historia del cine colombiano*. <http://www.caliwood.com.co/en-colombia.html>
- MANCO, F. (Director). (1916). *Carnaval de Barranquilla en 1914* [documental]. Floro Manco.
- MANCO, F. (Director). (1916). *De Barranquilla a Cartagena* [documental]. Floro Manco.
- MANCO, F. (Director). (1916). *De Barranquilla a Santa Marta* [documental]. Floro Manco.
- MANERO, R. y Soto, M. (2005). Memoria colectiva y procesos sociales. *Enseñanza e Investigación en Psicología*, 10(1), 171-189. <https://www.redalyc.org/articulo oa?id=29210112>
- MAYOLO, C. y Ospina, L. (Directores). (1978). *Agarrando pueblo* [documental]. Satupé.
- MOLANO, A. (Director). (1992-1997). *Travesías* [serie documental]. Audiovisuales.
- MONTOYA, O. (2020). Entrevista a Marta Rodríguez. La memoria es la que alimenta las luchas. *Canaguaro*. <https://canaguaro.cinefagos.net/no1/entrevista-a-marta-rodriguez/>
- MORA, C. y Carrillo A. (2003). Acevedo e hijos. *Cuadernos de Cine Colombiano*, 2. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no2-acevedo-e-hijos>
- OCHOA, A. (2020). Nukak makú: los últimos nómadas verdes. *Señal Memoria*. <https://www.senalmemoria.co/historia-indigena-nukakmaku>
- OSPINA, L. (1988). Ojo y vista, peligra la vida del artista (1988).
- OSPINA, L. (Director). (1986). *Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos* [documental]. Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) y Compañía de Fomento Cinematográfico.
- OSPINA, L. (Director). (2015). *Todo comenzó por el fin* [documental]. Sasha Quintero Carbonell.
- PATIÑO, S. (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión. https://documentalcolombia.org/wp-content/uploads/2018/08/acercamiento_al_documental_en_la_historia_del_audiovisual_colombiano.pdf
- PAULINELLI, M. (2018). Espacios desde dónde pensar los documentales de la memoria. En T. Liponetzky y X. Triquell (Comp.) *Cine y memoria: narrativas audiovisuales sobre el pasado* (pp. 31-38). Universidad Nacional de Córdoba. <https://rdu.unc.edu.ar/bitstream/handle/11086/8877/CINE%20Y%20MEMORIA%20FINAL%20FINAL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- PAVARD, C. (7 de abril de 2018). Luis Ospina: «Todo comenzó por el fin» terminó siendo la historia de un sobreviviente. *Festival Internacional de Cine de Gran Canaria*. <https://www.lpafilmfestival.com/luis-ospina-todo-comenzó-por-el-fin-terminó-siendo-la-historia-de-un-sobreviviente/>
- PEÑA, P. (17 de junio de 2021). *Amor rebelde, historia de dos exguerrilleros enamorados*. *Hacemos memoria*. <https://hacemosmemoria.org/2021/06/17/amor-rebelde-historia-de-dos-exguerrilleros-enamorados/>
- PIEDRAS, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós. <https://pdfcoffee.com/el-cine-documental-en-primer-a-persona-pablo-piedras-pdf-free.html>
- PINO, J. (2015). *Carta a una sombra: una carta al amor*. UdeA Noticias. Universidad de Antioquia. <https://goo.su/WUTY>
- RADIÓNICA. (8 de enero de 2019). *The smiling Lombana: la historia de Tito, el creador de Los zapatos viejos en el corazón de Cartagena*. <https://www.radionica.rocks/cine/smiling-lombana-la-historia-de-tito-el-creador-de-los-zapatos-viejos-en-el-corazon-de>
- RAMÍREZ, M. (2017). Lo que las familias Fernández, Pizarro y Abad cuentan de sí. Las posibilidades del documental en primera persona. *Revista Maguaré*, 31(1), 17-42. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguaré/article/view/69020>

- RODRÍGUEZ, M. y Silva, J. (Directores). (1972). *Chircales* [documental].
- RODRÍGUEZ, M. y Silva, J. (Directores). (1975). *Campasinos* [documental].
- RODRÍGUEZ, M. y Silva, J. (Directores). (1982). *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* [documental]. Fundación Cine Documental.
- RUFINELLI, J. (2013). Marta Rodríguez: el documental vivo vuelve a vivir. *Revista Cine Documental*, 8, 1-27. <http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/RuffinelliPDF.pdf>
- RUIZ, B. (2019). Entrevista a Natalia Imery Almario, directora de Dopamina. *Caligari. Revista de cine*. <https://caligari.com.ar/entrevista-a-natalia-imery-almario-directora-de-dopamina/>
- RULFO, J. (1998). Memoria y documental. En *Memorias del Seminario Internacional Pensar el Documental*, Bogotá. Ministerio de Cultura.
- SAMPER, G. (Directora). (1964). *El festival folclórico de Fómeque* [documental].
- SAMPER, G. (Directora). (1965). *El páramo de Cumanday* [documental].
- SAMPER, G. (Directora). (1967). *El hombre de la sal* [documental].
- SAMPER, G., Rodríguez M. y Silva, J. (Directores). (1969). *Los santísimos hermanos* [documental].
- SAN Pablo, P., Marín S. y Chaves, L. (2019). Transmedia, memoria y alfabetización mediática, la experiencia de «La Piragua». En L. Mañas y A. De Vicente (Coords.), *Contenidos audiovisuales, narrativas y alfabetización mediática*. (pp. 415-430). McGraw-Hill Interamericana de España.
- SCOLARI, C. (2013). *Narrativas transmedia: cuando todos los medios cuentan*. <https://es.pdfdrive.com/narrativas-transmedia-cuando-todos-los-medios-cuentan-d196838258.html>
- SEÑAL Colombia. (21 de abril de 2015). *María José Pizarro habla del documental sobre su padre* [archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=naGdOyvD5gA>
- SERJE, A. (2013). Subjetividad, política y cine documental en Colombia. *Visaje*, 2, 1-6.
- SUCARI, J. (2009). *El documental expandido: pantalla y espacio* [tesis doctoral, Universidad de Barcelona]. Dipòsit Digital de la Universitat de Barcelona.
- TENORIO, J. (2017). El Estado y el fomento del cine colombiano. *Cuadernos de Cine Colombiano. Instrumentos del Estado para el fomento del cine*, 26, 8-25. Cinemateca Distrital. <https://idartesencasa.gov.co/arteaudiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-26-instrumentos-del-estado-para-el>
- TOBÓN, D. (2017). Sobre el cine de la memoria en Colombia, con un acercamiento a Un tigre de papel. *Revista de Estudios Colombianos* (50) 60-69.
- TRIANA, G. (Directora). (1983-1987). *Yuruparí* [serie documental]. Audiovisuales.
- URIBE-DUNCAN, E. (2017). *La eterna noche de las doce lunas: niñez, género y tensiones culturales*. Biblioteca Virtual Banco de la República. <https://babel.banrepicultural.org/digital/collection/p17054coll23/id/1017%C2%A0/>
- VALLEJO, A. (2013). Narrativas documentales contemporáneas. De la mostración a la enunciación. *Cine Documental*, 7, 3-29. <https://revista.cinedocumental.com.ar/narrativas-documentales/>
- WEISKOPF, C. (Directora). (2016). *Amazona* [documental]. Castarántula Films.
- ZULUAGA, P. (2015). Documental colombiano reciente: mapas, fronteras y territorios. *Revista Kinetoscopio*, 111. Centro Colombo Americano de Medellín. <http://pajareradelmedio.blogspot.com/2015/12/documental-colombiano-reciente-mapas.html>

Derechos de autor: Universidad Nacional de Colombia.
Este documento se encuentra bajo la licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (cc BY 4.0).

