

Carolina Patiño

scpatinoo@unal.edu.co

PATIÑO, CAROLINA, *El género documental en Colombia, los cambios y nuevos retos que surgen a partir de la década del 90 (Primera parte 1). Ensayos. Historia y teoría del arte*, Bogotá D. C., 2006, Universidad Nacional de Colombia, núm. 11, 4 fotos, pp. 111-131.

RESUMEN

En la década del 90, se registran algunos cambios temáticos y discursivos en torno al documental colombiano. A partir de los resultados de un estudio de la Universidad del Valle (Cali, Colombia) se hacen reflexiones sobre los aportes y retos que infieren dichos cambios, como por ejemplo, un acercamiento más certero al tema de la "función social", que a mi juicio, debe cumplir un género tan importante como el documental en un país como Colombia. Ciertamente, se requiere apoyo y difusión de los trabajos audiovisuales que contribuyen en la exploración y evolución narrativa de éste género.

PALABRAS CLAVE

Carolina Patiño, Género Documental, Documental Colombiano.

TITLE

Documentary Genre in Colombia. Changes and Challenges since the 90's (Part I)

ABSTRACT

In the 90's, some thematic and narrative changes relative to the Colombian documentary are noticed. Based on a study by the Universidad del Valle (Cali, Colombia), we reflect on some contributions and challenges that these changes suggest. For example, a more accurate approach to the subject of "social function" which, in my opinion must be fulfilled by such an important genre in a country like Colombia. Certainly, some support and help in the distribution of some audiovisual projects that contribute to the exploratory and narrative evolution of the Colombian documentary genre, are required.

KEY WORDS

Carolina Patiño, Documentary Genre, Colombian Documentary

Afiliación institucional

Profesora asistente
Universidad Nacional de Colombia,
Sede Bogotá

Docente de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia.

Comunicadora Social y Periodista de la Universidad Externado de Colombia.

Realizó un curso especializado en Medios de Comunicación, Televisión y Vídeo y una Maestría en Producción de documentales con énfasis en investigación y producción para televisión, en la Universidad de Salford, Reino Unido. Tiene experiencia en investigación, dirección, producción, producción ejecutiva y asesoría de proyectos documentales, algunos transmitidos en canales de televisión como Canal Capital, Granada Television y Channel M. Tiene experiencia administrativa en programas de postgrado en el área audiovisual. Actualmente, labora en un proyecto de investigación sobre la historia del género documental en Colombia.

Recibido Agosto 8 de 2006
Aceptado Octubre 22 de 2006

El género documental en Colombia.

Los cambios y nuevos retos que surgen a partir de la década del 90 (Primera parte)

Carolina Patiño
Comunicadora Social

En lo que atañe al género documental¹ en Colombia, ¿por qué es pertinente identificar y reflexionar sobre algunos fenómenos surgidos específicamente en la década del 90?

En un excelente ensayo del profesor de la Universidad Nacional de Colombia, Juan Diego Caicedo, se afirma que la historia del documental colombiano puede dividirse en: la etapa de la ingenuidad (hasta los años setenta), militancia (entre los setenta y ochenta) y la época de la veracidad y la inventiva (los noventa)².

Ciertamente, esta década representa un período de tiempo a partir del cual se evidencia la aparición de diversos factores, que obligan a transformar los parámetros que hasta

¹ Generalmente, el término documental se relaciona con “documentar e interpretar la realidad”. Pero, ¿cómo documentar o interpretar esa realidad con imágenes y sonidos? Como Comunicadora Social, pienso que a diferencia de los medios masivos de comunicación que están preocupados por mostrar el “suceso” (entiéndase como el acontecimiento o noticia del día, con un cubrimiento y metodología de investigación en muchos casos, superficial y banal) el género documental tiene la responsabilidad estética y conceptual de contar, develar, exponer, cuestionar, indagar, explorar, conservar, recuperar, reelaborar, reinventar y retratar subjetivamente —con dignidad y respeto—, todo el “proceso” que se lleva a cabo para registrar lo que hasta ahora era oculto, olvidado, marginado, desconocido, ignorado, subvalorado e invisible sobre algún aspecto relevante del hombre y todo aquello que connota su realidad. Para ahondar en la noción y rasgos del cine en su faceta documental, véase JEAN BRESCHAND, *El documental, la otra cara del cine*, España, Ediciones Píados Ibérica, S.A., 2004, pp. 4-8.

² JULIÁN DAVID CORREA, *La riqueza en la contradicción*, en *Cuadernos de Cine Colombiano*, núm. 5, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2004, p. 3.

entonces eran comunes para los realizadores de documentales en Colombia, en materia de financiación, producción, distribución, e incluso en lo referente a algunos aspectos temáticos y de estilo, entre otros.

Abordar algunos de los cambios³ que se registran en esta década, seguramente, permitirá repensar sobre el aporte significativo que cada uno de ellos representa para el desarrollo del género documental en el país. “La década del noventa es el punto de partida de un nuevo estatuto de la producción documental en Colombia y, muy probablemente también en Latinoamérica”⁴.

En esta primera entrega he considerado pertinente abordar los cambios que surgieron en los años 90, en lo referente a algunos aspectos temáticos y, sobre todo, discursivos. Los cambios que surgieron en el área de producción (en la cual, además de los factores surgidos desde la aparición del video digital y las nuevas tecnologías, también juega un papel importante el análisis del surgimiento y consolidación de algunas instituciones gubernamentales y no gubernamentales) y en el área de distribución se estudiarán en una segunda parte que estoy preparando sobre esta década en particular.

Para la identificación de los factores, que sugieren (como se verá) algunos cambios temáticos y discursivos en la década del 90, será pertinente evidenciar el trabajo de investigación que se ha realizado especialmente en la universidad pública en torno al documental colombiano por parte de los docentes Óscar Campo, Ramiro Arbeláez, Gustavo Fernández, y algunos egresados como Andrés Gutiérrez y Camilo Aguilera. También, se tendrá como referencia el trabajo de varios críticos y realizadores (especialmente de Bogotá, Cali y Medellín) sobre el panorama y desarrollo del cine y el documental colombiano en los últimos quince años. De igual forma, se retomarán algunas reflexiones de la tesis de Maestría, *¿Existe algún tipo de futuro para el género documental en Colombia?*, realizada en Inglaterra y Colombia por la suscrita.

Cambios temáticos y discursivos

Según Gutiérrez y Aguilera (2004), la década del noventa constituyó un período ideal para la experimentación narrativa, estética y temática, a partir de la cual los realizadores pudieron darse a la tarea de expresar las diversas realidades colombianas.

Debo aclarar que el propósito no es ahondar en las temáticas que seleccionaron algunos realizadores en este período. Mi intención es exponer algunos cambios discursivos y estilís-

³ Para entender los cambios que surgen en la década del 90, quizá sea pertinente remitirse a la reflexión que hace Ramiro Arbeláez sobre lo que ha hecho y ha significado el documental en los últimos quince años en el paisaje audiovisual colombiano. Véase *Rastros documentales*, en *Cuadernos de Cine Colombiano*, núm. 4, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2003, p. 5.

⁴ ANDRÉS GUTIÉRREZ y CAMILO AGUILERA, *Producción documental en los años 90*, *Cuadernos de Cine Colombiano*, núm. 5, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2004, p. 3.

ticos (entiéndase como esas diversas formas que se exploran para argumentar o narrar) que surgieron en esta década a la hora de abordar diversos temas en el país.

Sin embargo, no considero pertinente hablar de cambios en el discurso documental, sin hacer una referencia previa de algunas temáticas, en las cuales se evidenciaron dichos cambios.

Valoración de lo urbano, de lo que ocurre en el barrio, en la comunidad

Para Campo (2004), es claro que la mayor parte de los documentales de ese período gira en torno a la vida de los habitantes más desfavorecidos, apabullados por unos conflictos siempre incomprensibles que van dejando una gran estela de víctimas y victimarios. Estas realidades se registran desde dos escenarios principales: el campo y la ciudad. En la ciudad “florecen temáticas como la ciudad, las nuevas subjetividades, las violencias, los nuevos grupos y tribus urbanas, el multiculturalismo y las hibridaciones culturales”⁵.

Lo urbano constituyó una preocupación temática dominante en la década del noventa preocupación que se extiende por un amplio espectro de asuntos ligados a la ciudad: identidad, memoria, territorios, tiempos, oficios, prácticas, sujetos, objetos culturales, marginalidades y violencias urbanas⁶.

Teniendo referencia de los temas más sobresalientes, en lo concerniente a sus comportamientos temáticos⁷, se puede afirmar que de ‘los grandes temas’ impregnados de ideologías políticas e ideas revolucionarias y militantes, se da paso, como advierte Navas⁸, a la valoración

⁵ OSCAR CAMPO, *El documental colombiano en tiempos oscuros*, en *Cuadernos de Cine Colombiano*, núm. 5, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2004, p. 26.

⁶ *Ibíd.*, p.10.

⁷ ANDRÉS GUTIÉRREZ y CAMILO AGUILERA, pp. 54-119. realizan una categorización de las temáticas y contenidos abordados por el documental colombiano, durante el período 1990-2000. Toman como referencia 175 documentales, de los cuales 28 participaron en la Primera Muestra Internacional de Cine y Vídeo Documental, Ministerio de Cultura 1999; 68 documentales en los Premios Nacionales de Artes Universidad del Valle, Modalidad Documental 1998 y 79 en el Premio Nacional de Vídeo Documental, Colcultura, 1996. *Comportamientos Temáticos, Documental Colombiano, Temáticas y Discursos*, cap. 5, Cali, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social, 2002.

⁸ *Ibíd.*, pp.220-221. Jorge Navas es un joven realizador caleño. Es publicista de la Universidad del Valle, realizador de la campaña *Envíciate a la vida* y el Vídeo arte *Calicalabojo*. Con el cortometraje *Algún Mató Algo* ganó el más prestigioso de todos los festivales de cortometrajes del mundo, el de Clermont-Ferrand, en dos categorías: el premio a la Innovación y la Búsqueda del Lenguaje Cinematográfico y el premio a la Juventud; este último votado por el público asistente. Véanse algunos fragmentos de una entrevista que concedió en la Primera Muestra Internacional de Cine y Vídeo Documental, en Bogotá, junio de 1999.

de “las cosas pequeñas”. “Han cobrado importancia desde unos niños jugando en la hora del recreo, hasta un perro que recorre las calles de Bogotá”⁹.

Ciertamente, recobra importancia, lo cercano, lo próximo. Se vuelve la mirada a lo urbano, a la ciudad, a lo que sucede en el pueblo, en la vereda, en el barrio, a lo que ocurre en la comunidad.

[...] cabe decir que esta mirada a lo próximo desemboca necesariamente en la ciudad, en ese lugar donde habitamos, en ese territorio que nuestra estancia en el mundo ha privilegiado. No se trata de una ojeada turística a la ciudad, sino más bien una mirada que pretende significarla, que pretende inquirirla hasta en sus trazos más ‘obvios’ [...]”¹⁰.

Acercamiento visual a lo próximo, lo cotidiano, lo íntimo

Esa mirada a lo próximo, conlleva a un acercamiento visual que permite narrar lo que es cotidiano. Así lo evidencia Marta Rodríguez¹¹ cuando expresa que hay un gran interés por hacer documentales intimistas¹², de cosas cotidianas, y esto, en su opinión, se debe a que los jóvenes ya no creen en la militancia. En palabras suyas: “[...] se desgastó esa utopía, ya no están creyendo en revoluciones [...]”¹³.

Pese a que para muchos documentalistas de la década del 60 siguen vigentes temas como el de la Revolución Cubana, Camilo Torres y el Che Guevara; para los nuevos realizadores, “[...] Latinoamérica ya no es la misma, ya que los cineastas no son tipos que van con una bandera detrás de una causa [...]”¹⁴.

Evidentemente, Clara Mariana Riascos¹⁵ también está de acuerdo con su colega, en esa visión:

⁹ *Ibíd.*, p. 197.

¹⁰ *Ibíd.* p. 198.

¹¹ *Ibíd.*, pp. 210-212. Marta Rodríguez, junto con Gabriela Samper y Camila Loboguerrero, integran la lista de las primeras directoras de cine en el país. Esta antropóloga y documentalista formada en Francia, realiza con su compañero Jorge Silva, entre 1966 y 1972, una obra ya clásica en el cine documental latinoamericano, *Chircales*, atendiendo los postulados de la “observación participante”. También ha dirigido los documentales *Planas, testimonio de un etnocidio*; *Campesinos*; *La voz de los sobrevivientes*; *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*; *Amor, mujeres y flores*; *Una sola casa se vence*, entre otros. Véanse algunos fragmentos de una entrevista que concedió en la Primera Muestra Internacional de Cine y Vídeo Documental, Bogotá, junio de 1999.

¹² Lo intimista, según Gutiérrez y Aguilera “se erige como una de las características más preponderantes del documental colombiano de finales de siglo pasado. Lo íntimo, aquello con lo que guardo como documentalista una relación cercana, que habla del mundo pero también de mí, que me involucra”, *ibíd.* p. 202.

¹³ *Ibíd.*, p. 210.

¹⁴ MARCELO PIÑEYRO, *Quince años: Cine en Latinoamérica, Cine en Trance*, *Revista Kinetoscopio*, núm. 73, vol.15, Medellín, Centro Colombo Americano, 2006, p. 14.

¹⁵ GUTIÉRREZ y AGUILERA, *ob. cit.*, pp. 217-218. Clara Mariana Riascos, ha dirigido entre otros, los documentales *La mirada de Miryam* y *Carmen Carrascal*. Esta realizadora ha trabajado

[...] En las temáticas, hubo una variación: yo venía del cine panfletario, de la influencia de los cubanos de los 70, en donde había una presencia del discurso político y social muy fuerte, y digamos que hubo una búsqueda por trascender un poco aquello, por entrar un poco más en unas realidades más intimistas, más poéticas [...]¹⁶.

Viraje de lo colectivo a lo individual

Ese paso de los ‘grandes temas’ (como la revolución) a las “cosas pequeñas”, es decir, a lo cercano, a lo cotidiano, a lo próximo, a lo familiar, a lo íntimo permite afirmar que se da un viraje de lo colectivo a lo individual. Este cambio es evidente para Bernal¹⁷, quien advierte que en la década del 90 ya no prima ese concepto de lo colectivo, que era de carácter contestatario, pelear y problemático y, que, además, pensaba en el documental como una herramienta para transformar el mundo. En esta década, enfatiza que el documental “[...] está más cerca, de la preocupación de la mirada, de lo individual [...]”¹⁸.

Así como no se puede ocultar que hay una presencia permanente de una función asumida por parte del documental colombiano en este período (la denuncia)¹⁹, tampoco se puede negar que “es cierto que la tendencia estético-ideológica ha sido la de un cine de temáticas más individualistas que aquellas épico-colectivas del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta”²⁰.

activamente en temas relacionados con la condición femenina, a través del proyecto colectivo Corporación Cine Mujer, que se constituyó desde 1978, no sólo en toda una escuela de cine para directoras, como Sara Bright, Eulalia Carrizosa y Patricia Restrepo, sino también en una iniciativa de un grupo de profesionales reunidas en torno a la prioridad de producir películas y, en general, materiales audiovisuales referidos a la problemática de la mujer. Véanse algunos fragmentos de una entrevista que concedió en la Primera Muestra Internacional de Cine y Video Documental, en Bogotá, junio de 1999.

¹⁶ CLARA MARIANA RIASCOS, *Producción documental en los años 90, Cuadernos de Cine Colombiano*, núm. 5, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2004, p. 19.

¹⁷ Ob. cit., pp. 214-216. Carlos Bernal es profesor de la Universidad Javeriana. Ha dirigido los documentales *El mundo es plano; África Tierra Madre; Niños en la vía; El Pacífico bogotano; Cuentos en azul; Acordeón de papel; Acordeón de carbón; La Jagua e Ibirico*, entre otros. Véanse algunos fragmentos de una entrevista que concedió en la Primera Muestra Internacional de Cine y Video Documental, Bogotá, junio de 1999.

¹⁸ GUTIÉRREZ y AGUILERA, ob. cit., p. 196.

¹⁹ *Ibíd.*, p. 199. La denuncia, sin embargo, como lo revela el estudio de Gutiérrez y Aguilera, no fue el único interés del documental en los 90. Otros dejaron verse: mercantiles, promocionales, divulgativos, etc. “Colectivos y organizaciones sociales de diversa naturaleza parecen haber comprendido que el documental constituye una herramienta mediática que acompaña gratamente sus labores. Desde la promoción de lugares turísticos, pasando por el empleo del género como soporte audiovisual que enriquece una investigación arqueológica, hasta su uso como medio que impulsa ciertos proyectos políticos, de género, ambientales, religiosos”.

²⁰ JORGE RUFINELLI, *Quince años: otro cine, otro público. Cine a la mano, Cine a la carta. Revista Kinetoscopio*, núm.73, vol.15, Medellín, Centro Colombo Americano, 2006, p. 18.

No cabe duda, de que se piensa en el hombre como ser individual; por lo que el testigo de la historia ya no era únicamente la colectividad. Las cámaras se concentraron en los individuos al margen de las arengas y las plazas públicas para encontrar esa misma historia reflejada en los dilemas personales²¹.

Retomando las palabras de Bernal, parece ser que en los años 90, “no hay pretensiones de que el documental transforme al mundo, ni que origine acciones, reacciones, comportamientos o cuestionamientos”²². Lejos se está de las generaciones que creían que el mundo era transformable. Esto no lo hace peor ni mejor al de décadas anteriores, simplemente, como lo expresa este realizador antioqueño, es distinto.

Ciertamente, ese cambio de lo colectivo a lo individual, según Gutiérrez y Aguilera (2004), devela que en la década del noventa se centró la mirada en realidades más cercanas al ámbito privado del ser humano que al público. De ahí que, “más a manera de metáfora que de inferencia científica, podríamos hablar entonces de una especie de privatización del documental colombiano”²³.

Paso del discurso expositivo a la narración testimonial

De otro lado, en lo relacionado al comportamiento discursivo²⁴, es decir, aquello que involucra la reflexión sobre el tratamiento y los referentes narrativos y estéticos de los documentales, se puede afirmar (esto, teniendo en cuenta, las modalidades del documental expuestas por Bill Nichols²⁵) que “el documental colombiano de la década

²¹ HUGO CHAPARRO, *Quince años: Cine Colombiano, Gracias Divino Niño por el Cine revelado*. *Ibíd.*, p. 23.

²² CARLOS BERNAL, tomado de *Documental Colombiano, Temáticas y Discursos*, Cali, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social, 2002, p. 196.

²³ GUTIÉRREZ y AGUILERA (2004), *ob. cit.*, p. 22.

²⁴ GUTIÉRREZ y CAMILO AGUILERA, *ob. cit.*, pp. 124-192. Conforme a algunos comportamientos discursivos, Gutiérrez y Aguilera estudian y clasifican 175 documentales. Según algunas modalidades de Bill Nichols, encuentran que de los documentales seleccionados para su estudio, el 31% pertenecen al modo expositivo; el 4% al modo interactivo y el 2% al modo reflexivo. Con base en las submodalidades que ellos proponen, evidencian que el 26% corresponde a la submodalidad expositiva testimonial; el 7% a la submodalidad expositiva de observación, y el 8% a la submodalidad expositiva institucional.

²⁵ Bill Nichols define los modos del documental como “formas básicas de organizar los textos en relación a ciertos rasgos o convenciones recurrentes”. Recientemente, los califica de “modos de representación que funcionan un poco como sub-géneros del propio género documental”. En su libro traducido al castellano, *La Representación de la realidad* (1997), expone los rasgos de cuatro modos o modalidades del documental que propone (modo expositivo, modo observacional, modo interactivo o participativo, y modo reflexivo) y un quinto y sexto modo (modo poético

del 90²⁶ es predominante expositivo y con ello predominantemente conservador en lo que a su dimensión discursiva concierne”²⁷.

Así lo demuestran los datos encontrados en un estudio realizado por Aguilera y Gutiérrez (2004). El 57% de los 175 documentales analizados siguen rasgos o convenciones del modo expositivo²⁸, distribuidos así: el 31% de documentales de la muestra corresponde a la modalidad propuesta por Bill Nichols y el 26% a una derivación de esta modalidad, que por cierto ellos proponen, y denominan: “Submodalidad Expositiva Testimonial”²⁹.

Ciertamente, Arbeláez (2003) también corrobora lo expuesto por estos dos autores y, de alguna forma, aprueba la aceptación de esta nueva submodalidad de carácter expositivo, cuando refiriéndose al tratamiento de los documentales realizados en la década del 90 en la Universidad del Valle, enfatiza que:

[...] El viejo modelo del documental con locutor fuera de cuadro, impersonal, expositivo y sobre todo extraño al mundo representado, fue combatido entonces por los testimonios de los protagonistas o testigos de los hechos. El nuevo modelo otorgó tanto valor a la palabra del otro que el director hizo todo lo posible por desaparecer y no dejar huella a pesar de que seguía siendo el interlocutor o provocador de los entrevistados. Perdida la capacidad orientadora e impositiva del locutor del viejo modelo, la función organizadora pasó a radicar completamente en el montaje y en lenguaje escrito de los títulos o subtítulos [...]³⁰.

y modo performativo) lo evidencia en la última edición de su libro *Postverité* (2001). Antonio Weinrichter hace una exposición interesante de estos seis modos del documental sugeridos por Nichols. ANTONIO WEINRICHTER, *Desvíos de lo real, el cine de no ficción*, España, T&B Editores, 2004, pp. 35-57.

²⁶ GUSTAVO FERNÁNDEZ, *Documental Colombiano de los 90*, en *Arte en los 90*, Bogotá, Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión, Universidad Nacional de Colombia, 2004, pp. 92-100 y pp. 101-107. hace una reflexión sobre los documentales producidos en esta década en el sector independiente (Oscar Campo, Heme Atehortúa, Jorge Echeverri, Luis Ospina, Marta Rodríguez, Carlos Bernal, Pablo Mora y Diego García Moreno) y en la Academia (estudiantes de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional).

²⁷ GUTIÉRREZ y AGUILERA (2002), ob. cit., p. 201.

²⁸ En el modo expositivo de Bill Nichols se podrían categorizar aquellos documentales que para narrar sus historias, generalmente, seleccionan como hilo conductor la voz de un narrador. Es una “voz omnisciente”, también conocida como “voz de Dios”, llena de autoridad retórica. En esta modalidad, ciertamente, se construyen argumentos persuasivos y el comentario prima sobre la imagen. WEINRICHTER, ob. cit., pp. 35-38.

²⁹ GUTIÉRREZ y AGUILERA (2004), ob. cit., p. 200. Si bien los autores aclaran que la estrategia de recurrir a la submodalidad expositiva testimonial (la cual ellos proponen) constituye una novedad en el sentido de renunciar al canónico narrador extradiegético para apelar al uso de testimonios encadenados entre sí, como mecanismo expositivo que conduce el relato documental, son explícitos al exponer que, con el tiempo, fundamentalmente durante la década del 90, ese recurso se fue convirtiendo en una especie de cliché discursivo que poco discrepa de la institucionalidad de la modalidad documental expositiva.

³⁰ RAMIRO ARBELÁEZ, *Rastros documentales*, en *Cuadernos de Cine Colombiano*, núm. 4, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2003, p. 16.

Evidentemente, esta percepción de la relevancia que adquiere lo testimonial de los personajes, como medio de narración, a partir de la década del 90³¹, también la comparte Gustavo Fernández (2004), cuando afirma que, revisando la producción de los últimos años y refiriéndose a la producción documental de los alumnos de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, especialmente la de aquellos documentales que han abordado conflictos álgidos y temas asociados al drama cotidiano de innumerables ciudadanos, es claro que, en algunos trabajos audiovisuales como *Volviendo a casa*; *Atlantis*, *Paseo por el jardín del Diablo*; *Esa es toda la riqueza*, entre otros,

[...] hay una dominante en cuanto a nivel de aproximación del problema, pues no se asumen elaboraciones y argumentaciones de nivel general (macro), como las de los discursos periodísticos, sino que se desarrollan personajes, o grupos de ellos, que sirven de referente y son el hilo conductor para el tratamiento del tema [...]³².

Evidentemente, cuando se abandona en gran parte el clásico narrador en *off*, (empleado primordialmente como guía expositiva dominante) se puede afirmar que en los años 90 "...el testimonio representa, si se quiere, una evolución narrativa del documental colombiano"³³.

Del testimonio a la observación

Por otro lado, continuando con el estudio de Gutiérrez y Aguilera, en relación a la minoría³⁴, es decir, aquellos realizadores que optaron por abordar alternativas diferentes a los rasgos de la modalidad expositiva y la submodalidad expositiva testimonial, es preciso acotar que:

[...] Son más bien pocos los trabajos que se atreven a explorar las posibilidades formales que ofrecen las otras modalidades documentales de representación. No obstante, esta poquedad no debe desintomatizarse, en otras palabras no debe ser objeto de menosprecio [...]³⁵.

³¹ *Ibíd.*, pp. 16-21 y pp. 30-43. Ramiro Arbeláez y María Fernanda Luna, respectivamente, se refieren a rasgos particulares sobre la narración de algunos documentales realizados en los años 90 en la Universidad del Valle para la serie documental *Rostros y Rastros* (1988-2003).

³² FERNÁNDEZ, *ob. cit.*, p. 104.

³³ GUTIÉRREZ y AGUILERA (2004), *ob. cit.*, pp. 11-12.

³⁴ GUTIÉRREZ y AGUILERA (2002), *ob. cit.*, pp. 124-175. En esa minoría, que se refleja en las cifras, de los 175 documentales que conforman el estudio de Gutiérrez y Aguilera, se encontró que acorde a las modalidades de Nichols, el 2% de los productos audiovisuales son del modo reflexivo y 4% corresponden al modo interactivo. Y, acorde a las submodalidades que proponen los dos autores, se encontró que el 7% pertenecen a la submodalidad expositiva de observación y el 8% a la submodalidad expositiva institucional.

³⁵ *Ibíd.*, p. 201.

Ciertamente, comparto su visión. Es el trabajo de esa minoría, ese que ha liderado el cambio de uso de modalidad expositiva (el más utilizado en todas las décadas) por la indagación en las convenciones de otros modos, mezclas e hibridaciones, el que me interesa resaltar. No cabe duda de que su ejemplo creativo es digno de inspirar a otros realizadores en la búsqueda de nuevos retos en la exploración e innovación de diversas construcciones audiovisuales y, por supuesto, documentales.

El estudio realizado por Aguilera y Gutiérrez (2004) permite citar algunos trabajos que son productos documentales híbridos³⁶ “adulterados”, que activan simultáneamente convenciones discursivas del dominio de varias modalidades.

Ciertamente, la creación (que estos dos autores sugieren) de algunas submodalidades³⁷ como categorías de análisis, pone en evidencia la heterogeneidad discursiva de algunos documentales.

Estos documentales constituyen algo así como laboratorios de vanguardia, a partir de los cuales se permite que el campo documental se repiense, se reconstruya. La interactividad, la observación y la reflexividad documental “[...] evidencian además de una postura escéptica frente al régimen expositivo, nuevas maneras de evocar la realidad, el mundo, los diversos temas de documentación audiovisual [...]”³⁸.

En primer lugar, en lo referente a la modalidad observacional³⁹ propuesta por Nichols, Gutiérrez y Aguilera (2002) exponen que de 122 documentales expositivos analizados en su estudio, 12 de ellos corresponden a la submodalidad expositiva de observación (submodalidad que ellos proponen), ya que, pese a que no utilizan la modalidad de observación en su versión más pura, sí tienen una alta dosis de observación.

Así lo revela el documental “*Los hombres del Manguaré*”, el cual “[...] a partir de un montaje poco fragmentado y una cámara que se detiene a contemplar, que hace cola, y que procura pasar inadvertida, muestra sin apuros, el proceso ritual de la elaboración del Manguaré”⁴⁰. Según los autores, este rasgo es característico de la modalidad de observación de Nichols, por cuanto es evidente la no intervención del realizador que cede el control a

³⁶ FERNÁNDEZ, ob. cit., pp. 91-100. Sobre esas formas híbridas, que ignoran deliberadamente las reglas tradicionales y los límites de género, que exploran esas fronteras difusas entre ficción y documental, véase también RUFINELLI, ob. cit., pp. 29-31.

³⁷ GUTIÉRREZ y AGUILERA (2002), ob. cit., pp. 140-159

³⁸ *Ibíd.*, p. 201.

³⁹ La modalidad de observación encuentra su expresión más pura en el cine directo norteamericano. Discrepa del uso de “la voz de Dios” y las puestas en escena de cosas reales o “reconstrucciones”, propias del modo expositivo. Aboga por la nula intervención del realizador en los eventos que registra. Se capta la realidad cotidiana y concreta (para ello los sujetos son observados con una gran minuciosidad en una actividad no dramatizada). WEINRICHTER, ob. cit., pp. 38-42.

⁴⁰ GUTIÉRREZ y AGUILERA (2002), ob. cit., p. 149.

los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. Destacan, también, que la intervención hecha del narrador en *off* proporciona información que difícilmente se podría extraer de las imágenes, lo cual da una textura discursiva al documental que mina la autonomía narrativa del componente de observación.

Otro ejemplo que emana de esta submodalidad (expositiva de observación) es el documental *Manos a la obra*, el cual recurre a algunos testimonios y elimina la figura de narrador. Se trata de un día de trabajo de unos obreros en la construcción de un edificio en la ciudad de Bogotá. Aquí los testimoniantes no se ponen frente a la cámara a manera de entrevistado, sino que, sin interrumpir la actividad que ejecutan, responden a las preguntas, hechas fuera de campo, cumpliendo la premisa de Nichols con respecto a ese discurso que debe ser oído por casualidad más que escuchado.

De la observación a la participación

En lo que tiene que ver con otras modalidades, acorde con Arbeláez (2003), hay algunos trabajos que utilizaron rasgos de la modalidad interactiva⁴¹, es decir, que hay convenciones que evidencian que el realizador deja de ser un entrevistador pasivo y decide incorporarse en el relato “[...] para provocar el testimonio dentro de cuadro y asumirse como sujeto corporal en igualdad de condiciones que el testigo [...]”⁴². Como ejemplo se pueden citar los documentales: *Plaza de Caicedo: la vida al improviso* (1991) de Antonio Dorado; *Vida de Estrella* (1996) de C. Rodríguez y J. Espinosa; *El Coronel encontró quien le escriba* (1997) de F. Gómez; y *Nuestra película* de Luis Ospina.

De la participación a la reflexión

Igualmente, vale la pena citar dos documentales que al parecer incorporan, o mejor mezclan en su trabajo rasgos de tres modalidades documentales, que por cierto, son las menos utilizadas por la mayoría de realizadores en la década del 90. *Diario de viaje* de Santiago Gómez y, por otro, *Hielo* de Juan Devis que según Aguilera y Gutiérrez (2002), utilizan los rasgos del modo interactivo o participativo y del modo reflexivo⁴³.

⁴¹ *Ibíd.*, pp. 42-45. También se conoce como modo participativo, luego de que Nichols lo hiciera en el año 2001, quizá para evitar la confusión que acarrea el término “interactivo” en esta era de Internet. Este modo se identifica con los representantes del Cinema Verité. Hay un proceso de negociación entre “cineasta y sujeto”, lo cual define la actitud del documentalista, ya que su intervención puede mantener una actitud neutra, ejercer de catalizador o incluso provocar al sujeto.

⁴² ARBELÁEZ, *ob. cit.*, p. 18.

⁴³ GUTIÉRREZ y AGUILERA (2002), *ob. cit.*, pp. 45-47. Este modo se centra en los procesos entre cineasta y espectador. El impulso de reflexión y auto-crítica (a veces con tono de ironía parodia y

Son interactivos, porque en *Diario de Viaje*, sus realizadores participan y aparecen en cuadro en el viaje que hacen al Festival de Cine de Cartagena, interlocutan constantemente entre ellos y con los sujetos que se topan en el camino. En *Hielo*, el realizador se involucra y cuestiona la actitud de rechazo del padre de Hernán, un hombre contagiado de VIH. Adicionalmente, cumplen rasgos de otra modalidad: la reflexiva⁴⁴. En el primer caso, se hace una introspección del cine, una auto-ojeada del audiovisual, se confrontan escenas del festival y escenas marginales por fuera de las salas de proyección, para arribar a los cuestionamientos: ¿dónde está el cine?, ¿dentro, o fuera del Festival de Cine de Cartagena?

En el segundo trabajo, también hay una autorreflexión aguda de temas, como la intolerancia, los prejuicios sociales, el machismo y el desamor, por medio de desgarradores testimonios.

De la participación al protagonismo

Arbeláez (2003), por su parte, en su análisis, pareciera atribuir a estos mismos documentales rasgos de una tercera modalidad, la cual es, incluso, menos usual que las dos anteriores en los trabajos de los realizadores colombianos. Aunque se percibe con claridad que los categoriza en el modo interactivo o participativo, a mi juicio, lo que hace realmente es evidenciar que estos dos trabajos también incluyen rasgos predominantes de la modalidad performativa⁴⁵, por cuanto sus realizadores no sólo actúan como estimulador, catalizador o sombras perceptibles del mundo que documentan.

Este modelo, en el extremo, permite optar por la autobiografía aumentando la subjetividad, cuando en un acto de desenmascaramiento el documentalista se vuelve protagonista, como es la tendencia de *Hielo* y un poco la de *Diario de Viaje*, ambos documentales antioqueños⁴⁶.

En mi opinión, otro escaso ejemplo de la modalidad performativa, expuesta por Nichols, es el documental *¡Gaitán sí, Otro no!*, de María Valencia Gaitán. Si bien Gutiérrez y Aguilera (2004) hablan de una “hiperproximidad” refiriéndose al rol activo que desempeña la realiza-

sátira) involucra la conciencia del espectador, acorde a la mirada del realizador en la representación que hace del mundo histórico.

⁴⁴ *Ibíd.*, pp. 172-175. Los documentales *Piel de gallina* y *C27H460* también apelan a estrategias reflexivas, ambos desde la perspectiva política. El primero es un ensayo documental sobre la producción inhumanizada de la industria de los pollos, y el segundo pretende promover nuevas miradas sobre la ilegalidad del mercado de los psicoactivos.

⁴⁵ *Ibíd.*, pp. 49-54. Es un modo alternativo que se alberga en el modo reflexivo. Insiste en mostrar las dimensiones de la experiencia para el documentalista y su respuesta afectiva a la realidad. La presencia del documentalista en el *film* y su personalidad guían toda la percepción de la narración. Hay fusión entre historia y autobiografía. Es una construcción subjetiva de mundos personales.

⁴⁶ ARBELÁEZ, ob. cit., p. 18

dora en su documental, cabe señalar (al igual que los comentarios de Arbeláez con respecto al documental anterior) que se percibe con claridad que los rasgos que ellos mencionan de este documental, como que el realizador “[...] se halla inmerso en este texto y actúa como recurso interactivo, como figura protagónica del documental mismo [...]”⁴⁷, también, son convenciones predominantes de la modalidad performativa.

Del protagonismo al ensayo experimental

Retomando el concepto de lo “híbrido”, otro ejemplo de esos escasos trabajos, que han tratado de explorar narraciones estético-conceptuales diferentes, acorde con Fernández (2004), es el documental *Dos visiones: una tarde con mi hermana y fragmento de la Historia de Turquía*, realizado por Martín Duque en 1993, una propuesta coherente que utiliza recursos de la ficción y el ensayo experimental⁴⁸. En este caso, se recurre a un texto “[...] presentado en caracteres sobre fondo negro de la pantalla, que relaciona hechos e informaciones cotidianas extraídas de noticias mediáticas para dar cuenta de cómo cualquier asociación es posible (...) mientras su hermana pelea con su vecina al llegar del colegio [...]”⁴⁹.

Ciertamente, la exploración que se ha hecho de algunos recursos poéticos, de algunos rasgos del formato ensayístico, fusionado con la práctica experimental, ha revitalizado la estética del documental contemporáneo. Se percibe en algunos trabajos más inversión de tiempo y mucho talento en la búsqueda de elementos artísticos y conceptuales, para darle un matiz novedoso a la narrativa de las historias.

De los cambios a los nuevos retos: El testimonio no debe ser el único referente

Aunque no corresponden a la década del 90, vale la pena destacar algunos trabajos del nuevo milenio. En primer lugar, me referiré a dos trabajos de grado de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional y, en segundo término, a tres proyectos realizados en el marco del Diplomado en Producción de Documentales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano⁵⁰. El primero de ellos es *Cumbal, caminos de hielo y azufre*, de Hancel Handrey Correa,

⁴⁷ GUTIÉRREZ y AGUILERA (2004), ob. cit., p. 22.

⁴⁸ Sobre este formato o método de experimentación libre, reflexivo, excéntrico, fronterizo y a-genérico, que ensaya con manipulaciones técnicas y diversas formas narrativas para reconstruir la realidad, véase WEINRICHTER, ob. cit., pp. 85-98.

⁴⁹ FERNÁNDEZ, ob. cit., p. 103.

⁵⁰ Este Diplomado en Producción de Documentales fue creado por la suscrita en el año 2003. Hasta mediados del año 2005 se realizaron bajo mi supervisión 18 proyectos documentales, que se transmitieron en su mayoría por Canal Capital. En la asesoría de estos proyectos también se contó con la colaboración del documentalista Alejandro Chaparro. Los diversos módulos que

ganador de la Convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico del Ministerio de Cultura en el 2004. Este proyecto revela la historia del arduo y mal remunerado oficio de una de las pocas familias que aún extraen hielo y azufre del volcán nevado de la población El Cumbal, Nariño. En este trabajo hay una clara intención estética de estimular los pensamientos y emociones del espectador, con la experimentación de formas narrativas ligadas a la música y a la composición poética y pictórica de cada una de sus imágenes.

El segundo trabajo es *Oposición-Fusión*. Su realizadora, Diana Bustamante, nos brinda un ejemplo de cómo “la memoria y el olvido” son herramientas indispensables para la reelaboración del recuerdo. En este caso, los retoma como elementos claves para recordar la vida y obra de una creativa y talentosa compositora, como Jacqueline Nova. La reinterpretación de su memoria, se logra a través del seguimiento que se hace de los rastros y fragmentos que de ella quedaron en sus más allegados y amigos. *Oposición-Fusión* es, en ese sentido, un trabajo de ensayo experimental. Ciertamente, la creatividad no encuentra barreras en este trabajo, que atina en recuperar el legado de esta artista a partir del montaje (en tiempo presente) que se hace de la última obra de la compositora.

El montaje del concierto *Omaggio Nova* y todo el proceso de investigación previo para llegar a éste, son el pretexto para recoger y examinar los rastros de la memoria de la vida personal, profesional y creativa de la compositora colombiana Jacqueline Nova⁵¹.

La propuesta estética en la narración es muy innovadora por la acertada exploración de las nuevas tecnologías en la manipulación de la imagen y el diseño sonoro. Hay una contundente exploración que incorpora elementos del cine directo y del cine de montaje. Como documento histórico también es valioso, por la recuperación que se hace de la obra de una artista tan importante y paradójicamente desconocida, un icono fundamental en la historia de la música electroacústica en Colombia.

También destaco el diseño sonoro que hace José Jairo Flórez en este documental. Como en muy pocos trabajos que sobresalieron en la década del 90, su sensibilidad artística revela que no hay límites para explorar y ahondar en las posibilidades narrativas del sonido y su manipulación en la edición. La mezcla, combinación y selección que hace de los efectos sonoros, los sonidos no simultáneos y los sonidos diegéticos es bastante acertada, por cuanto logran reasociarse con la imagen, dando un ritmo y una fuerza narrativa contundente en la reelaboración de la obra musical de Jacqueline Nova.

También quiero mencionar el documental *Encarretados*, de Henry Caicedo. Es un trabajo destacado, de una impecable poética visual, que sin prescindir del registro testimonial, logra

se dictaron contaron con la trayectoria y aporte de otros reconocidos realizadores como Marta Rodríguez, Diego García Moreno, Gustavo Fernández, Mauricio Acosta, Fernando Restrepo, Juan José Bejarano, entre otros. Véase, http://www.utadeo.edu.co/programas/postgrados/diplomados/produccion_documentales/index.php

⁵¹ DIANA BUSTAMANTE ESCOBAR, Trabajo de Grado: *Oposición-Fusión*, Bogotá, Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión, Universidad Nacional de Colombia, 2006, p. 13.

con acierto que la fuerza narrativa de la historia se sustente en varias secuencias, que son producto de un trabajo de observación minucioso sobre todas las inesperadas situaciones surgidas en un viaje que emprende un grupo itinerante de teatro (desde Bogotá hasta San Agustín) con el sueño de llevar su trabajo por toda Suramérica, en una antigua carreta, aún por construir. Ciertamente, este es un buen ejemplo para entender las premisas de Nichols sobre la no intervención del realizador en lo que registra y no recurrir a escenas dramatizadas.

Otro trabajo es *Manuel H, El Caminante Urbano* de Fernando Luis Castellanos. Se han hecho varios documentales de este reconocido fotógrafo colombiano; no obstante, el acierto radica en un profundo trabajo de investigación, que redundo en la construcción de una estética visual que involucra al espectador de tal forma que en varias secuencias pareciera permitirle ir hombro a hombro con este hombre de 85 años, para observar a través de su lente fotográfico su forma de ver la ciudad, sus rincones, su memoria. Esa Bogotá, que quiere olvidar su historia, pero que gracias a sus recuerdos de instantes vividos e imágenes capturadas, no puede ser borrada.

Finalmente, otro documental que vale la pena citar es *In-pulso*, de Erica Martínez y Miguel A. Rodríguez. Es un trabajo experimental, también sobre la ciudad de Bogotá. No hay texto, no hay testimonio de personajes. La exploración del uso de imágenes y sonidos incidentales logra una mezcla interesante para medir las palpitaciones de la Bogotá nocturna, para ratificar su existencia como ciudad, como un ser independiente que mira desde esas bombillas que hacen las veces de ojos, que se apaga y prende para determinar el ritmo al que se deben mover sus habitantes en medio de la noche, a través de las líneas de tensión que conforman su circuito eléctrico.

El documental contemporáneo infiere nuevos derroteros

Rescatar algunos documentales que se han hecho en el nuevo milenio es fundamental. Si retomamos el estudio de Gutiérrez y Aguilera (2004) veremos que aproximadamente el 80% de los trabajos realizados en la década del 90 son de carácter expositivo, algunos de ellos con mezcla de registro testimonial.

Esto no quiere decir que estos trabajos no sean trabajos decorosos e importantes, de ninguna manera. La reflexión va encaminada a que, la referencia hecha de algunos documentales originados a partir de los cánones que han seguido la mayoría de trabajos audiovisuales, en esa década en particular, debe ser si se quiere, motivación para aquellos realizadores convencionales que no se han arriesgado a indagar otras formas narrativas que por cierto, en algunos casos, van de la mano del trabajo de exploración que integra el uso de los nuevos medios y las nuevas tecnologías.

Ciertamente, como se comentó al principio de este texto, estos avances tecnológicos, (entre otros aspectos) se tratarán en detalle en la segunda parte de este artículo, que abarcará

los cambios producidos en torno al documental en los años 90, en el área de producción y distribución, respectivamente.

Por otro lado, cabe resaltar que nuevos retos surgen en el tratamiento discursivo del documental. El sector educativo debería jugar un papel fundamental en los años venideros. Podría hacer un mayor énfasis en el apoyo a la producción y divulgación de documentales que con creatividad se arriesgan a explorar rasgos de los modos de realización documental: observacional, participativo, reflexivo, performativo, poético, el documental de ensayo y el documental experimental, abriendo así el espectro para nuevas propuestas y abordajes.

Podría favorecer el debate sobre trabajos que mezclan el uso de varias modalidades, de algunas técnicas estilísticas como el videoclip y el vídeo-arte, que encuentran en la ficción y el cine de no-ficción, más que fronteras, puntos de encuentro para dotar de innovación las formas narrativas, estéticas y conceptuales que se han explorado hasta ahora.

Valdría la pena, sin duda, que también las entidades gubernamentales, el sector independiente, los diversos festivales de Cine y Vídeo, se encontrarán en la misma dirección y privilegiaran la realización y divulgación de documentales que se preocupan por trabajar de manera novedosa el diseño, la manipulación e, incluso, la reinención de la imagen y el sonido.

Ahora bien, cabe preguntarse, ¿De qué sirve asumir los cambios que sugieren la consolidación y desarrollo de posibilidades discursivas alternativas? ¿De qué sirve tener un buen soporte técnico, un tema atractivo, un contenido profundo, una novedosa estética conceptual en el tratamiento visual y narrativo si los cambios discursivos que se han expuesto no conducen a asumir otros retos? ¿De qué forma el comportamiento discursivo puede aportar a la función social que tiene el documental?

Estoy de acuerdo, como se ha evidenciado, que a partir de la década del 90, ya no se piensa en el documental como una herramienta para transformar el mundo; sin embargo, comparto totalmente, la función, que indirectamente Campo (al reflexionar sobre algunos acontecimientos después del 11 de septiembre) sugiere debe cumplir el documental:

Considero, que hoy más que nunca es necesario un documental crítico que profundice en la discusión política, y no claudique ante la hegemonía de los sentidos y de las formas, que conjugue la tragedia, el inconsciente, el horror que viven las víctimas de las culturas subordinadas de todos los otros de la modernidad y de la razón, y donde la confrontación de la idea y la materia lleguen al borde de lo real y del horror, pero donde se preserve una extraña aunque desencantada esperanza⁵².

Trasladando estas palabras de la teoría a la práctica, es decir, a la aplicación en concreto de una función social, que como mencionaba, creo, debe cumplir el documental (sin exceptuar ninguna de las estrategias narrativas, de las variantes discursivas expuestas), me inquieta en verdad exponer en el ámbito académico mi reflexión acerca de que quizá uno de los retos

⁵² CAMPO, ob. cit., p. 33.

que podría surgir, a partir de los cambios que se dan en los años 90, es justamente repensar de qué forma se pueden construir narraciones, que sin desvirtuar la realidad registrada, permitan indagar si hay o no algo de “esperanza”, si es posible ver “una luz al final del túnel”.

Aclaro que soy consciente de que la mayoría de las temáticas y su abordaje por parte del realizador no permitirían hacerlo. Sin embargo, hay algunos, diversos y variados temas, que así como infieren un tiempo y un espacio para develar, para cuestionar, para reflexionar, para denunciar, también ofrecen un espacio de tiempo, en el cual a veces sus mismos protagonistas expresan que no todo está perdido. Sus voces estruendosas de denuncia, en ocasiones, conservan un pequeño hilo de voz que susurran algunas evidencias acerca de la remota posibilidad de soñar con el renacimiento de una pequeña luz, de una luz de esperanza.

Un título tentativo de un documental que estoy asesorando es (coincidentalmente) *La oscuridad del amanecer*, de los realizadores Henry Caicedo y Julián Amaya. Este trabajo, que se desarrolla en la selva de Florencia, abordará temáticas muy complejas, como el de la preservación de la vida. Retomando el planteamiento anterior, en este documental habrá espacio para la denuncia del asesinato de uno de los líderes de la comunidad. No obstante, el objetivo ya no es sólo develar la verdad de un acontecimiento.

En mi opinión hay un reto mayor: que la estrategia narrativa del discurso aporte un elemento esperanzador a esa comunidad. En medio de la tragedia, hay que investigar dónde subyace esa pequeña luz. Posiblemente, al observar el documental, los espectadores de esa región y otras regiones que a diario se sumergen en problemas comunes como éste, además de registrar su denuncia, quizá podrían contar con argumentos más sólidos para interpretar el hecho, para evaluar algunos factores y reelaborar otros que la comunidad debe asimilar a favor de avanzar con dignidad y responsabilidad, de la mano de posibles salidas que se podrían abordar, para enfrentar esta dura problemática, que ahora, acaso aportaría otros elementos y procesos, aprendidos en el avance del mismo relato.

Es probable que ese anhelo de encontrar ese elemento esperanzador dentro de la misma investigación y el relato, al final no se logre evidenciar en secuencias reales. No obstante, no se puede ocultar, que es real la intención de querer contribuir desde la narración documental, para que una comunidad, una región, un grupo, un barrio, etc., pueda avanzar lentamente en alguna de sus necesidades desde la construcción que ellos mismos han hecho de su propia realidad.

Ciertamente, hay muchos retos por descubrir y asumir. La segunda entrega de este tema, develará otros cambios que se dieron en el área de la producción y distribución de documentales en los años 90, que seguramente estarán ligados a los cambios y a la exploración alternativa que se sugiere de diversos derroteros discursivos y temáticos, algunos de ellos expuestos en esta primera parte.

Ojalá, esos derroteros contribuyan a la discusión y a la reflexión sobre la función social o, mejor, “responsabilidad social” que debe cargar a costas un género tan importante como el documental, en un país tan complejo como Colombia, en el cual, el olvido y la memoria deben ser herramientas fundamentales para reelaborar, para reinventar, pero, sobre todo,

insisto, para que algunos procesos registrados en el pasado, puedan dar luces de esperanza hacia el futuro, incluso en las realidades más ensordecedoras, aberrantes y álgidas de la sociedad y sus habitantes.

¿Si no hay memoria, cómo se podrá recuperar y reconstruir el pasado? ¿Si no hay esperanza, cómo se podrá soñar y trabajar en la construcción de un futuro alentador para las nuevas generaciones?

OPOSICIÓN-FUSIÓN
REALIZACIÓN Diana Bustamante
DISEÑO SONORO José Jairo Flórez
AÑO 2004



LA OSCURIDAD DEL AMANECER
REALIZACIÓN Henry Caicedo y Julián Amaya
AÑO En producción



ENCARRETADOS
REALIZACIÓN Henry Caicedo
AÑO 2004



IN-PULSO

REALIZACIÓN Érica Martínez y Miguel Ángel Rodríguez

AÑO 2004



