

DOCUMENTAL (es)

Voces . . . Ideas

Manuel Silva Rodríguez | Diana Kuéllar



Universidad
del Valle

Programa  Editorial

DOCUMENTAL (es)

VOCES ··· IDEAS



Colección Artes y Humanidades

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

Universidad del Valle
Programa Editorial

Título: Documental(es). Voces . . . Ideas.
Autores: Manuel Silva Rodríguez, Diana Kuéllar España
ISBN: 978-958-765-148-5
Colección: Artes y Humanidades
Primera edición

© Universidad del Valle **Rector de la Universidad del Valle:** Iván Enrique Ramos Calderón
© Manuel Silva Rodríguez, Diana Kuellar **Vicerrectora de Investigaciones:** Ángela María Franco Calderón
Director del Programa Editorial: Francisco Ramírez Potes

Universidad del Valle **Fotografía de carátula:** Holanda Caballero Mafla
Ciudad Universitaria, Meléndez **Concepto carátula:** Manuel Silva Rodríguez
AA. 025360 **Diseño y diagramación:** Cuántika Studio - Sebastian
Cali, Colombia **Martinez**
Teléfono: (+57) (2) 321 2227- **Fotografías interiores:** cortesía de los autores de las
películas, Internet y Luis Hernández.
Email: programa.editorial@correounivalle.edu.co **Impreso en:** Velásquez Digital S. A. S.

Este libro, salvo las excepciones previstas por la Ley, no puede ser reproducido por ningún medio sin previa autorización escrita por la Universidad del Valle.

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

DOCUMENTAL (es)

Voces . . . Ideas

Manuel Silva Rodríguez | Diana Kuéllar

CALIGARI

Grupo de Investigación
en sonido, imagen
y escritura audiovisual

Proyecto
 **MUNDOC**



Colección Artes y Humanidades

11 PRESENTACIÓN

13 ALGUNAS IDEAS SOBRE EL (LO) DOCUMENTAL

69 VOCES . . . IDEAS

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

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

Presentación

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

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

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

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

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

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

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

Algunas ideas sobre el (lo) documental

Manuel Silva Rodríguez
Universidad del Valle

E

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

¿

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Voces . . . Ideas *

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

Pedro Adrián Zuluaga
**La revolución del documental es el paso de ser
representados a autorepresentarnos¹**

PEDRO ADRIÁN ZULUAGA (COLOMBIA)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- MS:** Sin centrarnos en el problema de si es novedad o no es novedad, tú en una de las entradas de tu blog planteas en un momento, en relación con el cine de ficción en Colombia, un cine nuevo y un cine viejo. ¿Eso también se podría hacer extensivo al cine documental hecho en Colombia? Y si así fuera, ¿qué caracterizaría al cine nuevo documental en relación con el viejo?
- PAZ:** Yo lo miro en relación con productos porque es muy difícil establecer estas categorías de manera abstracta, aunque evidentemente muchos de los elementos estilísticos vienen de la teoría. Cuando uno se encuentra con trabajos como *La Hortúa* (2011), de Andrés Chávez, *Corta* (2012), de Felipe Guerrero, *Bagatela* (2008) y *Nacer* (2012), de Jorge Caballero, *19 grados sur 65 oeste* (2010), de Juan Soto, o *Los abrazos del río* (2010), de Nicolás Rincón, lo que encuentra son unas coincidencias que no pueden ser gratuitas. Primero, directores jóvenes. Hay un asunto generacional. Si vamos a hablar de los estilos, los estilos tienen un componente generacional, un componente geográfico. Por otra parte, ese carácter generacional explica un poco su aproximación cinéfila. Son directores que se han formado viendo cine y creo que en la tradición del cine de autor, por poner nombres propios al tipo de películas que han consumido.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

PAZ: Sí, claro.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Patricio Henríquez
El cine documental no está para modas¹

PATRICIO HENRÍQUEZ (CHILE)

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

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

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

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

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

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

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

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

- DK:** Es clara tu posición, tanto política como de autor. Hagamos una breve retrospectiva. Iniciamos con tu primera película, pero tu obra es muy amplia. ¿Cómo vas desarrollando tus intereses hasta tus últimas películas, *Bajo la capucha* (2008) y *A usted no le gusta la verdad* (2010)?
- PH:** Las cosas se suceden naturalmente, un poco como la vida. Uno va a un lugar, encuentra algo que le interesa, piensa en eso y mientras está haciendo lo que va a hacer en ese lugar va descubriendo pequeñas cosas. Para la película de Allende participé en la búsqueda de archivos. En la búsqueda, entre 1996 y 1997, me encontré con un viejo amigo, el camarógrafo Raúl Cuevas. Él había estado trabajando para agencias y canales internacionales que venían a cubrir lo que pasaba en Chile bajo la dictadura. Sin proponérselo, su trabajo era grabar lo que pasaba cotidianamente. Y el espacio de la calle, que le había sido quitado, el pueblo comenzó a recuperarlo casi que milímetro por milímetro. Al principio el terror paralizó todo, nadie osaba protestar. De a poco la gente fue ocupando las calles y la respuesta de la dictadura fue represión. Pero cuando había un muerto la gente no se quedaba en su casa, salía a enterrarlo y el funeral era una nueva manifestación de protesta. A pesar de todas esas víctimas la gente no se volvió atrás. Raúl filmaba esa ocupación de la calle, podía tener dos horas de un material pero los noticiarios le pedían dos o tres minutos, una edición rápida que era mostrada el mismo día en los canales de televisión en el mundo.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- DK:** Está también la pregunta por la relación entre el cine y lo real. En los últimos tiempos se debate sobre lo real en el documental. Entonces aparecen términos como el cine de no ficción, se hace claro que la objetividad no existe y tampoco nos interesa a los documentalistas ser objetivos.
- PH:** Al contrario.
- DK:** Exacto. Nos interesa mostrar una posición frente a lo real. ¿Cómo asumes esa relación con lo real?, pues el hecho de haber salido de Latinoamérica también te ha permitido ver la realidad de Latinoamérica de una manera diferente de alguien que siempre ha estado ahí. ¿Cómo plasmas eso en el documental?
- PH:** La distancia te permite ver otras cosas, ver de otra manera. Cuando uno sale de donde siempre vivió y puede estar en otro lugar asume otra cultura, tiene que integrarse a otra manera de ver las cosas. Uno piensa que no hay nadie que conozca mejor la realidad que aquel que la vive en su lugar. En parte eso es cierto. Pero hay cosas que uno no ve cuando está en contacto directo. Deja de verlas. Alguien escribió que nunca pondría una foto de quien le gusta, de su pasado, de su familia o de un paisaje en un marco y la colgaría en la muralla. Esta persona explica que pasando todos los días delante de la muralla la foto se va a perder, a pesar de que está allí va a transformarse en invisible. En cambio, la foto que vive

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

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

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

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

Víctor Gaviria
**Con cualquier película uno escribe la historia
a través de la ficción¹**

VÍCTOR GAVIRIA (COLOMBIA)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MS: ¿Entonces qué solución buscaron?

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

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

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

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

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

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

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

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

VG: Sí.

- MS:** ¿Por qué esa insuficiencia? ¿Qué encontrabas en lo que venías haciendo?
- VG:** Por eso que te digo, no tenía el concepto de expectativa. Después de ese concepto hicimos una serie de programas de *Urabá Hoy*, y algunos son documentales. Por ejemplo, íbamos a hacer el documental sobre un jugador de fútbol del que habíamos leído una noticia en un periódico. Un jugador de Urabá que había venido a jugar a Medellín con la selección Antioquia y habían descubierto que estaba jugando con el nombre y la edad de su hermano, que era menor. Se había creado en el deporte aficionado un escándalo y descalificaron a Antioquia. Cuando fui por allá, lo descubrí y quise hacer un programa con él, pero con el sentido de expectativa. Me dije: “Tengo que descubrir, delante de la cámara, que alguien me diga qué fue lo que ocurrió”. O sea, con el sentido que siempre he tenido del documental y es que en él tiene que haber un elemento: que las cosas ocurran delante de la cámara. Ese fue el elemento que descubrí al unir el sonido y la imagen: las cosas ocurren delante de la cámara. Uno dice “aquí está ocurriendo eso”. Cuando uno ve los grandes documentales, uno se da cuenta que lo hermoso es que estás presenciando unos hechos, unos eventos, unos actos, unas palabras, de pronto unos hechos naturales, unas puestas en escena que son totalmente inesperadas y que son fruto de ese motor invisible que es la vida misma, que el documental lo apresa.
- MS:** Por lo que has dicho del signo, imagen más audio, no sé si entiendo y se puede decir esto: ¿había en su momento una comprensión del documental como un registro total o una capacidad de captar en su totalidad...?
- VG:** De captar en su totalidad lo que está pasando al frente de la cámara. O sea, se están dando cosas al frente de la cámara con esa viveza documental que es tan particular, que tú sabes que no hay nada preparado, que todo el mundo está con ese pálpito de estar ahí viviendo.
- MS:** Otra parte de la pregunta. En el audiovisual hay otras fases, están la edición, el montaje. Por lo tanto, entre ese propósito de capturar esa totalidad y luego esa fase de postproducción, en la que hay un momento de intervención directa, ¿cómo explicar eso de captar esa totalidad?
- VG:** Sí, sí. Después uno con esos elementos de expectativa, de viveza tan tremenda, hace un relato. Pero lo interesante es que en algún momento se manifieste la esencia documental. Muchas veces hay documentales que se demoran para llegar al núcleo documental, lo importante es que en algún momento ocurra.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- MS:** En esa manera de entenderlo en la cual te inscribiste cuando hacías documental, ¿sentías que había algún momento, un componente, digamos de poesía, de creatividad? ¿O sentías que estabas dando cuenta de lo que fue?
- VG:** Obviamente estaba en un momento de creatividad, por esa espera, esa expectativa, el encuadre que hacías, dónde te colocabas, cómo esperabas. No cualquiera lo hacía, era como una magia. Por ejemplo, Jorge Mario Álvarez tenía esa magia más que yo. Yo me situaba pero no veía lo que él veía. Él se situaba con una naturalidad y ahí mismo todo entraba en ese mundo.

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

- MS:** Plantea un problema ético, además.
- VG:** Claro. Sobre todo que tienes que buscar los documentos para poder que el documento te hable unas cosas que son de los otros, lo que se llama la experiencia de la otredad. Existe lo otro. Es como el carácter de objetividad que desde Baudelaire existe: Baudelaire se sitúa en una ciudad donde él estaba trabado, muchas veces borracho, resentido, lleno de ironía. Pero también tenía un sentido de objetividad, que es el del documentalista: está manipulando, descubriendo, editando unos documentos. Esos documentos son como una tercera persona. Como quien dice, esos documentos son la huella de la realidad, son las huellas de otras personas. A través de estas huellas es que tú encuentras a otras personas.
- MS:** He hecho la pregunta anterior porque antes decías que el documental está forzado por la ley, porque lo que se dice en él está sujeto a obligaciones jurídicas.
- VG:** Sí, imagínate tú haciendo documentales de niños... hay cosas que no puedes hacer a no ser que lo hagas a través de la ficción.
- MS:** Pero aparte de esa razón, de esas restricciones sociales, jurídicas, ¿sentías que había otro tipo de restricción que no encontrabas en el argumental?
- VG:** Sí. En el argumental uno está más cerca de la verdad, puede buscar más la verdad en el sentido de que... a ver... tú puedes ir más cerca a los personajes. No sé, documentalmente también, imagino que habrá algún momento en el que los personajes revelen su verdad, pero me parece que en el argumental uno está muy cerca a la realidad. Lo que busca una película de ficción con actores naturales es una realidad, pero también busca una verdad de los personajes. Entonces uno entra más fácil a esa verdad, más profundamente.
- MS:** ¿Cómo entender verdad en este caso?
- VG:** La verdad del personaje. No solamente la realidad en la que él vive, la mentalidad a la que él pertenece, sino también la palabra que define al personaje de acuerdo a las circunstancias que le han dado una forma de ser muy concreta. Tiene una forma de ser concreta y ahí dice su verdad.
- MS:** Se entiende que la ficción posibilitaba un mayor espacio para encontrar esa verdad. ¿Es lo que estabas queriendo decir?
- VG:** Mirá, por ejemplo, yo hago unos testimonios ahora que estoy trabajando para una película que de pronto se va a llamar *La mujer del animal*. Hago unas entrevistas, voy a los barrios y le cuento a la gente, la cito para hacer un casting. Entonces lo enfoco. Digo: la película que voy a hacer es de estas cosas, es un man que maltrataba a una mujer, que se robó a una mujer. Al tipo le decían el animal.

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

- MS:** Conversando con gente de Medellín me decían que de alguna manera el modo como se entendía aquí el documental, entre otras figuras por ti, había generado una suerte de canon. Sí, una suerte de paradigma que obstaculizaba, sin que necesariamente esa fuera la intención tuya y de esas otras figuras, que fijaba unos límites a las posibilidades del documental. ¿Te habían dicho eso? ¿Alguien te lo había planteado?
- VG:** Ese grupito de documentalistas de Tiempos Modernos sí creó una especie de canon, de forma de ver el documental que creo que se convierte también en una limitación. Yo no seguí investigando en ese camino. Si lo hubiera hecho creo que hubiera tenido que recorrer algunos caminos y tener que ir inventando y creando nuevas alternativas. Como lo ha hecho alguien tan riguroso como Óscar Campo, que ha ido extremando las posibilidades del documental. Seguramente el documental que hizo Juan Guillermo Arredondo también estaba bajo ese mismo canon de Tiempos Modernos, lo mismo el de Carlos Bernal, el de Jorge Mario Álvarez. En general todo ese grupo.

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

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

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

MS: ¿Quieres agregar algo?

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

- MS:** ¿Tú has tomado consciencia por alguna situación particular de que lo que estás haciendo también es escritura histórica? Porque uno puede decir, “Vale, estoy documentando en la ficción y esto también constituye un material histórico”. ¿Pero ha pasado algo en la relación con los personajes, en la recepción de tus trabajos, en comentarios que has escuchado que te hagan ver, “lo que estoy haciendo sí que tiene un peso histórico”? ¿Ha habido algo que te haga sentir eso?
- VG:** ¿Qué fue lo que dijiste? Dijiste una expresión que me parece que define perfectamente eso, ¿documentar en la ficción?
- MS:** Sí, que a través de la ficción se puede documentar lo histórico.
- VG:** Documentar en la ficción es lo que yo hago. O sea, documentar a través de la ficción. Vuelvo y te repito: como no es fácil, como estamos en un país tan fragmentado, donde hay mucha gente que está por fuera de la ley y hay mucha exclusión, cuando tú documentalizas en sí mismo no puedes, porque el poder no te deja, mientras que si documentalizas en la ficción ahí sí podés hacer muchas cosas. Pero lo que estás haciendo es documentalizar en la ficción. En ese sentido sí. Eso no me envanece, ni me hace sentir muy importante, pero sí me hace sentir una responsabilidad. Con cualquier película que uno haga está escribiendo la historia a través de la ficción. Porque desafortunadamente casi nadie la escribe. Vos ves que pasan las décadas en Colombia, en las ciudades nuestras y casi nada queda. Como que no hay ningún historiador, todos están por allá como a mediados del siglo XX, como que no hay nadie que esté escribiendo ni pensando sobre estas épocas. No hay referentes, herramientas para pensar. No las hay, o yo no las encuentro. No sé, la gente se inspira en Deleuze o en Foucault, pero muchas veces uno no encuentra cómo pensar esto. Entonces lo que uno está haciendo es escribiendo la historia a través de eso que decís vos, documentalizando en ficción.
- MS:** Pero la ficción también tiene unas restricciones y el cine como práctica artística tiene unos condicionamientos enormes: la industria, el mercado, las subvenciones... ¿Cómo negociar esa intención de escribir historia en la ficción con el aparataje que hay alrededor del cine? En tu caso esas tensiones cómo las resuelves.
- VG:** Uno tiene que ser muy claro con qué uno no puede... Hay como una tendencia que te lleva a eso, a que hagás un cine de mucha causalidad y con los tres actos, donde haya un enfoque sobre los personajes.

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

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

ÓSCAR CAMPO (COLOMBIA)

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

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

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

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

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

MS: ¿Cómo desarrollaban el trabajo?

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

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

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

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

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

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

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

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

MS: Eran otros paradigmas en esos momentos...

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

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

- MS:** Dices que frente al cuestionamiento del testimonio, de la pretendida objetividad, vas buscando soluciones y citas unos ejemplos. Pero tu obra ha pasado por distintos momentos.
- ÓC:** Antes de *Rostros* hice dos cortometrajes de ficción con Focine, muy afectado en ese momento por Caicedo, por Mayolo y por Ospina. Ospina había sido mi profesor de cine en la Universidad del Valle, Andrés había sido la primera persona que me habló de cine de una manera sistemática durante la época del Cineclub. Mayolo estaba haciendo en ese momento las películas del gótico tropical y Ospina había hecho *Pura sangre* (1982). Entonces hice dos películas. Una es *Valeria* (1986), de un fantástico surrealista. Y la otra es *Las andanzas de Juan Máximo Gris* (1987), donde quería hacer un ensayo sobre lo gótico en el estilo de lo que hacía Mayolo. Cuando desaparece Focine, durante toda una década el impulso lo volqué sobre el documental. Pero creo que nunca abandoné la ficción, en el sentido de que el documental requiere cierta ingenuidad al pensar que se puede lograr el realismo a través de la cámara o del testimonio. Nunca fui ingenuo frente a eso. Hacía propuestas que estaban siempre a mitad de camino entre las dos cosas, eran experimentos que iban como de la ficción al real.
- MS:** ¿Sí eras tan consciente de eso en ese momento o lo estás inventando ahora?
- ÓC:** Sí era muy consciente de eso. Y no solamente yo, creo que Luis Ospina también. En una entrevista Luis Ospina dijo que hacer documental le permitía desalinearse, salir de sí. Yo iba y venía de una cosa a otra, al mismo tiempo que hacía documentales escribía ficciones. El guión de *Yo soy otro* (2008) lo estaba escribiendo en el 91. La que voy a filmar pronto sobre el río Cauca [*Una tumba a cielo abierto*] la escribí en el año 98. Pero con el tiempo me fui dando cuenta de que iba aprendiendo más de documental que de ficción, que mis ficciones iban rezagadas con respecto al mayor conocimiento que iba adquiriendo del documental y que la aleación de esos dos elementos iba siendo cada vez más imposible. Es decir, me iba ganando espacio el documental tanto en mi forma de pensar como en el hacer, en la escritura. Eso durante toda la década de los 90. Pero hay algo que consigo: conciliar las dos cosas a través de esos documentales de la subjetividad, donde yo enfrentaba a los personajes con los que quería trabajar. Hacía un trabajo donde intimaba con ellos durante mucho tiempo. Por lo general era gente que yo estimaba, a la que le tenía cierta admiración. Hacía documentales en los cuales trataba de plasmar mi relación con ellos, pero también el pensamiento de ellos. Empecé a intentar hacer un documental más interesado en el pensamiento que en la opinión, intentaba también darle una forma audiovisual a la expresión de ese pensamiento. Me fui separando del directo y metiendo en otro tipo de experimentación, que tenía más que ver con el expresionismo y con el surrealismo. Me enfrentaba a cosas que de pronto todavía no entiendo muy bien: la expresión de lo siniestro que hay en el alma humana, de lo siniestro que hay en toda subjetividad.

MS: ¿Entiendes lo siniestro con Freud o cómo?

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

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

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

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

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

- MS:** Pero podemos terminar pasando de una religión de lo real o del realismo a la religión del surrealismo. Dicho de otra manera, en una dualidad ontológica al estilo de Platón, en la que lo verdadero está en un lugar y en el otro está lo falso.
- ÓC:** No, porque no implica abandonar la mirada sobre las cosas y sobre los procesos fenomenológicos. Es más bien tratar de entender que hay una doble vía: lo real y el fenómeno nos afectan y se convierten en subjetividad. Pero muchas de nuestras pesadillas están también ahí. A través de eso que los surrealistas llaman el azar objetivo y que los neorrealistas llaman la revelación está la capacidad que tiene el mundo de ir más allá de lo que conocemos racionalmente. Creo que eso que aparece en el mundo está afectado por la subjetividad, es decir, podemos relacionarnos con eso porque ha habido un proceso anterior, donde esos objetos reprimidos regresan a encontrarse con algo que está dado en el mundo. Entonces no veo una separación muy fuerte entre un mundo de las ideas y el mundo fenomenológico, creo que hay un proceso de intercambio permanente. Ahora, indudablemente todo determinado por lo que llama Rancière los regímenes estéticos o lo que podría nombrar con Bejamin como una cierta inconsciencia colectiva. Me interesa ese tipo de conceptualizaciones porque dentro de ellas uno va dándose cuenta de que el horizonte y las perspectivas con las que uno hace las cosas están determinados socialmente. Eso hace que lo que uno realiza coincida en algún momento con cosas que se están haciendo en otros lados.
- MS:** No veo, sin embargo, que digas que recuerdas o que vuelves a ver con agrado tus trabajos que no se basan o no parten de tu relación con otra persona sino que refieren fenómenos o procesos sociales más amplios. ¿Cómo ha sido en ellos la búsqueda de esa manifestación de lo siniestro, de esa cosa oculta que subrayas?
- ÓC:** Cuando me pongo en un punto realista, con lo que hice en trabajos como *Noticias de guerra en Colombia* (2002) o *Cuerpos frágiles* (2010), siempre hay algo que me asalta. Y es que no tengo casi ningún derecho de hablar de eso. Yo sé que el espectador cuando se enfrenta a esos trabajos instantáneamente va a buscar algo de objetividad y de verdad. Pero no estoy convencido de que soy la persona capacitada para hacer una argumentación adecuada acerca de esos fenómenos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MS: Hablemos del proyecto que esperas rodar pronto.

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

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

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

MS: Volviste al gótico tropical...

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ÓSCAR RUIZ NAVIA (COLOMBIA)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- MS:** Decías que la propuesta no se centra en un solo proyecto sino en una manera de entender el cine, de hacer películas de cierto tipo. Hablemos del posicionamiento de la productora.
- OR:** Cuando empezamos el proyecto de la primera película no sabíamos qué iba a pasar. Cuando hicimos *La sirga* o ahora que estamos haciendo otro proyecto uno tiene de pronto un poco más idea de lo que puede llegar a suceder. Pero en ese momento no sabíamos nada, cada día era un aprendizaje nuevo. En un principio nunca imaginé que íbamos a terminar metidos en un proyecto tan complejo, de tener una productora. Pero después de dos años y de ver que había una necesidad de que hubiera ese tipo de organismos, que hubiera productoras en Cali, pensamos bueno, se puede, y quizás es necesario. Hubo un momento, como a los dos años de estar haciendo *El vuelco*, que dije “empecemos a hacer otras cosas”. Y comenzamos a desarrollar otros proyectos. Ahí comienza el cuento con *La sirga*, que es una película que escribió William en España, en la maestría que él hizo de cine. Era un guión diferente, él trajo la idea, dijo “quiero hacer esto”, lo leí y me pareció bacano. Estábamos haciendo *El vuelco*, en ese momento no habíamos filmado, presentamos ese proyecto a un fondo y nos ganamos el desarrollo. Luego con Gerylee Polanco tomamos la decisión de proponer más y hemos hecho varios cortometrajes.
- MS:** La pregunta también apunta a la manera de entender el cine en la productora, el tipo de proyectos que les interesa desarrollar.
- OR:** No es que la película que hagamos tenga que tener una estética o una ideología precisa, pero sí tiene que ser con gente que tenga la misma pasión por el cine, que tenga ciertas cosas con las cuales uno se pueda identificar. Digamos, formas de ver el mundo, películas que puedan mostrar cosas que no se muestran. Tampoco es que tengamos una línea editorial. Hasta ahora hemos tratado de hacer películas que estén ligadas a alguien como un autor, alguien que quiere que haya honestidad en lo que quiere proponer. Me encantaría tener 10 mil productores y hacer cinco o seis películas al año, pero me he dado cuenta de que cada película son cinco o seis años. Entonces hay que escoger muy bien los proyectos.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

- MS:** Lo que dices tiene una connotación política. Es una reacción a la globalización y, si se quiere, se puede vincular con cierto nacionalismo.
- OR:** ¿Será? No sé si nacionalismo, pero sí pienso que el cine es un espejo. Yo lo veo como una forma de representar la vida. Se puede tener muchos matices, no solamente a través de esas historias estereotipadas.

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

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

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

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