



Rastros documentales
por Ramiro Arbeláez

La realidad más allá del periodismo
por María Fernanda Luna Rassa



rostros y rastros



Circo (Carlos Pontón, 1990) Foto de Luis Hernández

La Cinemateca Distrital esta asociada a la FIAF (Federación Internacional de Archivos Filmicos) desde 1984, y hace parte del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de la Alcaldía Mayor de Bogotá D. C.

Antanas Mockus
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Rocío Londoño
DIRECTORA GENERAL INSTITUTO DISTRITAL DE CULTURA Y TURISMO

Adriana Urrea Restrepo
SUBDIRECTORA DE FOMENTO A LAS ARTES Y LAS EXPRESIONES CULTURALES

Armando de la Torre
SUBDIRECTOR DE EVENTOS Y ESCENARIOS

Julián David Correa Restrepo
DIRECTOR CINEMATECA DISTRITAL

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO
Julián David Correa Restrepo
DIRECTOR

María Bárbara Gómez
COORDINADORA EDITORIAL

Jaino Gabriel Buitrago
ASISTENTE EDITORIAL

Pablo Francisco Anrieta
CONCEPTO GRÁFICO

David Reyes
ARMADA ELECTRÓNICA

FOTOGRAFÍA CUBIERTA:
Proyecto del diablo (Oscar Campo, 1999)

FOTOGRAFÍA CONTRACUBIERTA:
Sergio Rueda: detalle Cinemateca Distrital
Zona Ediciones: detalle retina

FOTOGRAFÍAS INTERIOR:
Eduardo Carvajal
Luis Hernández
Revista *Kinetoscopia*
Biblioteca Cinemateca Distrital

COLABORAN EN ESTE NÚMERO:
Ramiro Arbeláez
María Fernanda Luna Rassa

El contenido de los artículos es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

CINEMATECA DISTRITAL
Descubriendo Miradas
Carrera 7 N° 22-79
Teléfonos:
(57-1) 283 77 98 - 284 55 49 - 284 80 76
(57-1) 334 34 51
cinemateca@idct.gov.co
www.idct.gov.co

IMPRESIÓN:
Panamericana Formas e Impresos S. A.

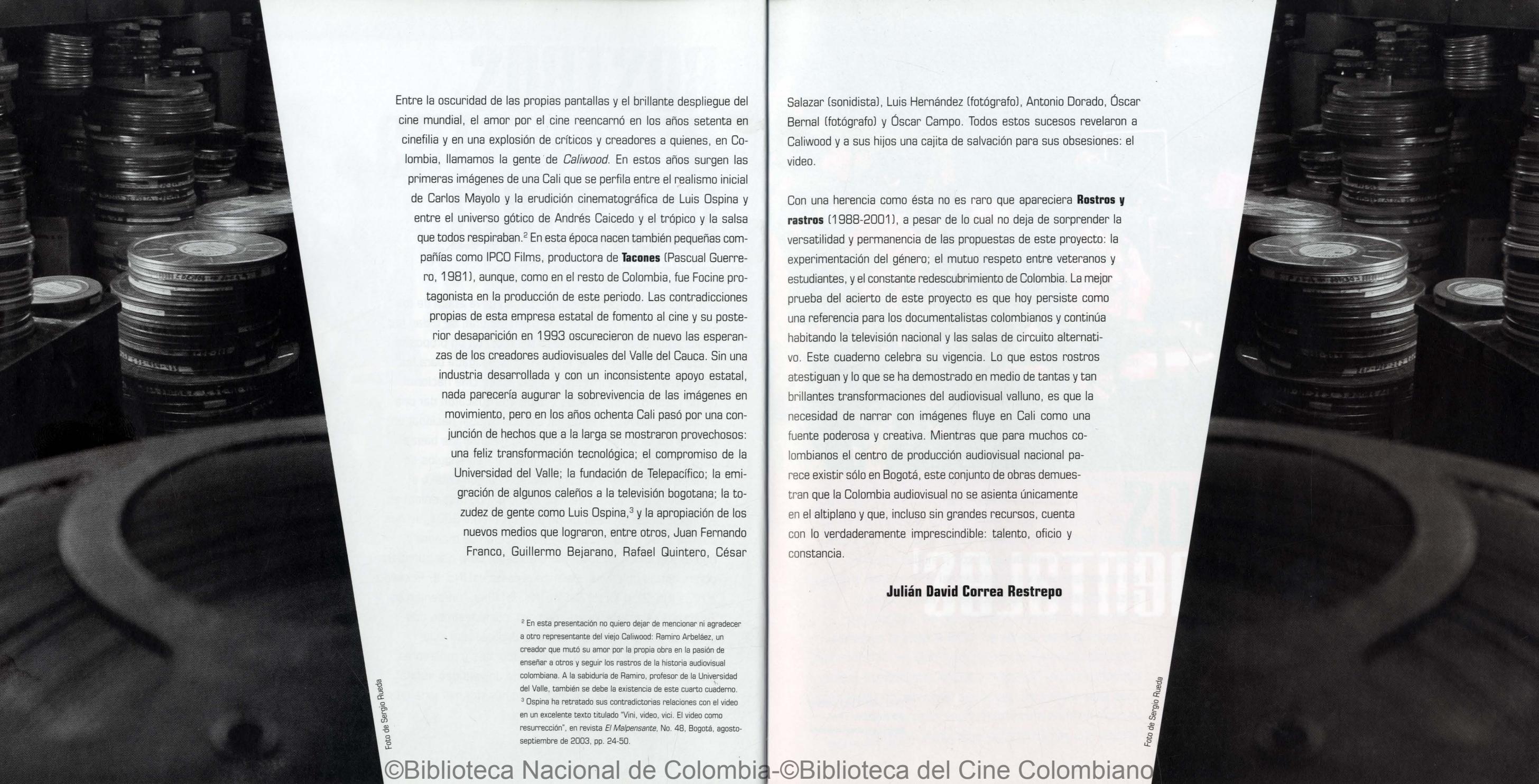
ISSN: 1692-6609

ROSTROS DE NUESTRA MEMORIA

A finales del año 2001, se diseñó una nueva etapa de los Cuadernos de Cine Colombiano y, en general, de todas las publicaciones de la Cinemateca Distrital con un propósito fundamental: convertirlas en referencia obligada para las presentes y futuras investigaciones sobre cine nacional. En un comienzo, los nuevos *Cuadernos* buscaron dar una mirada panorámica a los años del audiovisual nacional en los que no se publicaron (1986-2001) y sentar las bases para abordar en el futuro, por lo menos, tres ángulos del audiovisual nacional: el documental, el argumental y el patrimonial (aunque en sentido estricto todos los enfoques enunciados tienen valor patrimonial). Durante 2003, se han publicado tres cuadernos que no respetan de manera rigurosa el orden inicialmente planteado, pero que cumplen con nuestros objetivos: *Balance argumental* (No. 1), *Acevedo e hijos* (No. 2), y *Victor Gaviria* (No. 3). Ahora presentamos *Rostros y rastros*, el cuarto número, compuesto de dos ensayos y una extensa filmografía dedicados a este experimento valluno que unió a estudiantes y profesores, un canal regional de televisión, y una universidad estatal, para crear un conjunto de rostros de nuestra memoria y una escuela de documental en Colombia.

¹ Para mayor información sobre este episodio oscuro del cine nacional, ver: "La llegada de una sola voz" y "El nacimiento de un monopolio", en *Cuadernos de Cine Colombiano*, N° 2, *Acevedo e hijos*, Bogotá, 2003, pp. 18-21 y Hernando Salcedo Silva, *Crónicas del cine colombiano: 1897-1950*, Bogotá, Carlos Valencia Editores, 1981.

La pasión que existe en el Valle del Cauca por las imágenes en movimiento no es cosa nueva. De hecho, el primer éxito de taquilla del cine nacional no fue una cinta de Hollywood, sino una obra rodada en esta región: **María** (Máximo Calvo Olmedo y Alfredo del Diestro, 1922), realizada por la empresa caleña Colombia Film Company. También en Cali nacieron, en los años veinte y cuarenta, las empresas Cali Films, productora del censurado argumental **Garras de oro** (P. P. Jambrina, 1928) y Calvo Films Company, productora de **Flores del Valle** (Máximo Calvo, 1941). Para quienes nos apasionan las imágenes nacionales, no es cuento nuevo el hecho de cómo una gran empresa exhibidora de Colombia, en alianza con las *majors* de los Estados Unidos, fue acabando con las posibilidades de expresión del cine nacional y sistemáticamente se encargó de aprovechar las debilidades de las productoras colombianas para hundir sus nacientes proyectos.¹ Después de los cuarenta se hizo la sombra sobre el cine valluno.



Entre la oscuridad de las propias pantallas y el brillante despliegue del cine mundial, el amor por el cine reencarnó en los años setenta en cinefilia y en una explosión de críticos y creadores a quienes, en Colombia, llamamos la gente de *Caliwood*. En estos años surgen las primeras imágenes de una Cali que se perfila entre el realismo inicial de Carlos Mayolo y la erudición cinematográfica de Luis Ospina y entre el universo gótico de Andrés Caicedo y el trópico y la salsa que todos respiraban.² En esta época nacen también pequeñas compañías como IPCO Films, productora de **Tacones** (Pascual Guerrero, 1981), aunque, como en el resto de Colombia, fue Focine protagonista en la producción de este periodo. Las contradicciones propias de esta empresa estatal de fomento al cine y su posterior desaparición en 1993 oscurecieron de nuevo las esperanzas de los creadores audiovisuales del Valle del Cauca. Sin una industria desarrollada y con un inconsistente apoyo estatal, nada parecería augurar la sobrevivencia de las imágenes en movimiento, pero en los años ochenta Cali pasó por una conjunción de hechos que a la larga se mostraron provechosos: una feliz transformación tecnológica; el compromiso de la Universidad del Valle; la fundación de Telepacífico; la emigración de algunos caleños a la televisión bogotana; la tozudez de gente como Luis Ospina,³ y la apropiación de los nuevos medios que lograron, entre otros, Juan Fernando Franco, Guillermo Bejarano, Rafael Quintero, César

² En esta presentación no quiero dejar de mencionar ni agradecer a otro representante del viejo Caliwood: Ramiro Arbeláez, un creador que mutó su amor por la propia obra en la pasión de enseñar a otros y seguir los rastros de la historia audiovisual colombiana. A la sabiduría de Ramiro, profesor de la Universidad del Valle, también se debe la existencia de este cuarto cuaderno.

³ Ospina ha retratado sus contradictorias relaciones con el video en un excelente texto titulado "Vini, video, vici. El video como resurrección", en revista *El Malpensante*, No. 48, Bogotá, agosto-septiembre de 2003, pp. 24-50.

Salazar (sonidista), Luis Hernández (fotógrafo), Antonio Dorado, Óscar Bernal (fotógrafo) y Óscar Campo. Todos estos sucesos revelaron a Caliwood y a sus hijos una cajita de salvación para sus obsesiones: el video.

Con una herencia como ésta no es raro que apareciera **Rostros y rastros** (1988-2001), a pesar de lo cual no deja de sorprender la versatilidad y permanencia de las propuestas de este proyecto: la experimentación del género; el mutuo respeto entre veteranos y estudiantes, y el constante redescubrimiento de Colombia. La mejor prueba del acierto de este proyecto es que hoy persiste como una referencia para los documentalistas colombianos y continúa habitando la televisión nacional y las salas de circuito alternativo. Este cuaderno celebra su vigencia. Lo que estos rostros atestiguan y lo que se ha demostrado en medio de tantas y tan brillantes transformaciones del audiovisual valluno, es que la necesidad de narrar con imágenes fluye en Cali como una fuente poderosa y creativa. Mientras que para muchos colombianos el centro de producción audiovisual nacional parece existir sólo en Bogotá, este conjunto de obras demuestran que la Colombia audiovisual no se asienta únicamente en el altiplano y que, incluso sin grandes recursos, cuenta con lo verdaderamente imprescindible: talento, oficio y constancia.

Julián David Correa Restrepo



RASTROS DOCUMENTALES¹

¹ Este artículo está dedicado a Oscar Campo, sin el **Rostros y rastros** no tendría huella. (Nota del autor)

En los últimos quince años el paisaje audiovisual colombiano se ha transformado radicalmente. Sobrepasando las telenovelas —cuya cuantiosa producción sigue estando concentrada en pocas manos— el documental es el sector más activo, porque ha permitido la expresión de muchas personas y grupos de diversos orígenes a ambos lados de la cámara. Tanto, que fue posible sostener (y en algunos casos todavía se sostiene), una programación en varios canales regionales de televisión y en la cadena nacional estatal; de igual forma, ha sido nutrida la participación en concursos, festivales, muestras y encuentros que han destacado el documental como género autónomo, digno de programación, promoción y reflexión permanentes. En nuestro país el documental ha sido instrumento de exploración y conocimiento, forjador de identidad; ha ayudado al reconocimiento de la heterogeneidad cultural; ha denunciado injusticias; ha contribuido a la defensa de minorías desconocidas o discriminadas; ha cuestionado roles sexuales; ha descubierto talentos; ha revelado secretos; ha explorado la mente y los sentimientos; ha gritado para evitar la destrucción de patrimonios, la extinción del agua, floras, faunas y culturas; nos ha ayudado a entender, pero también a amar y odiar las ciudades; ha sido testigo de las guerras y sus consecuencias; ha olfateado trazas y evidencias; ha reconstruido procesos; ha escrito o corregido la historia local; ha servido de divertimento y padecimiento; ha sido instrumento de expresión personal, grupal, institucional, oficial y marginal; ha promocionado tanto causas nobles como equívocos; ha servido para decir muchas cosas importantes, pero también algunas tonterías, aunque hayan sido dichas con talento.



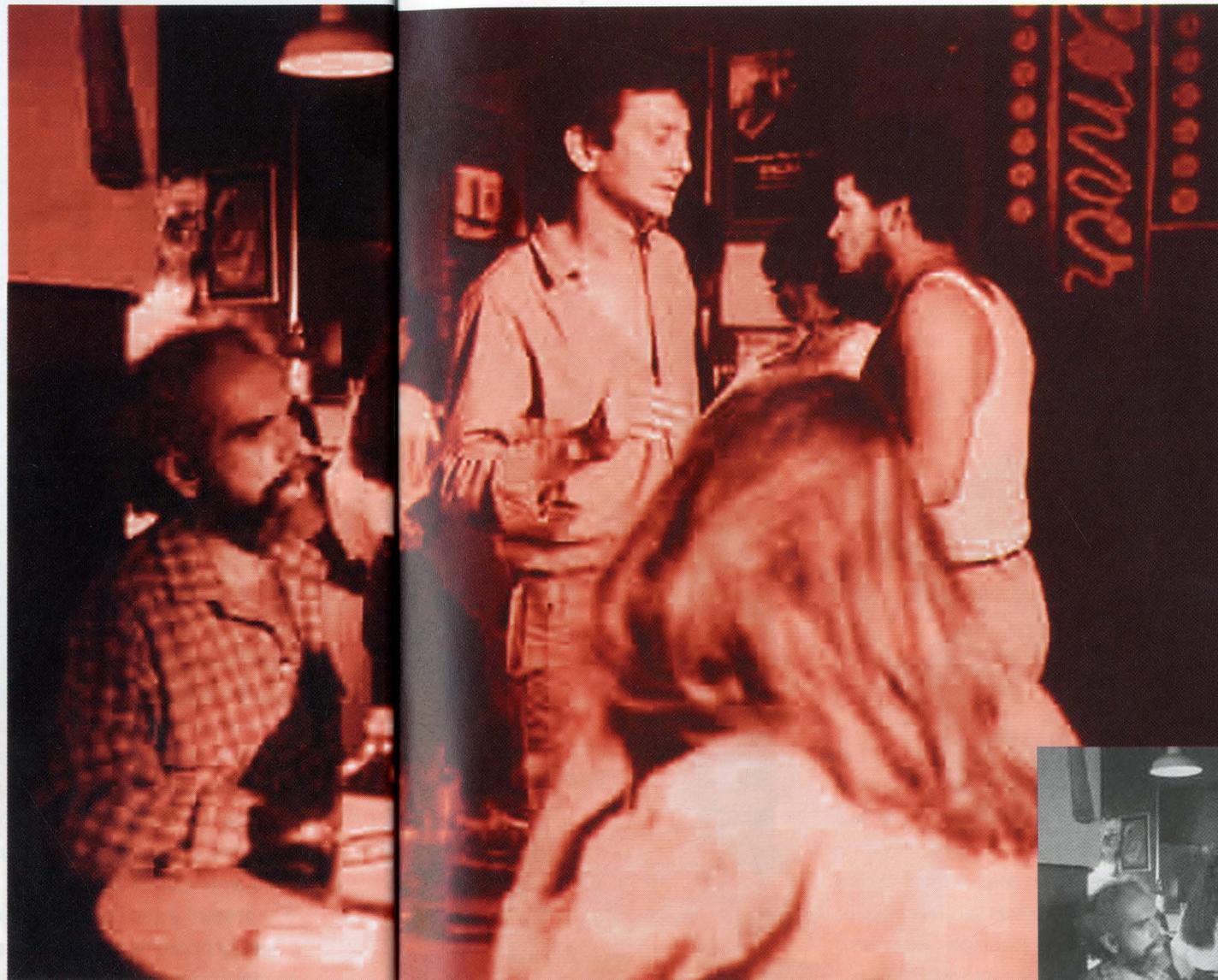
Areito en concierto (Eduardo Carvajal y Beatriz Llano, 1989). Foto de Eduardo Carvajal

Ramiro Arbeláez

Licenciado en Historia con estudios de maestría en Cine y Televisión en la Universidad de Sao Paulo. Perteneció al Cine Club de Cali y a la redacción de la revista *Ojo al Cine*. Dirigió durante diez años la cinemateca del Museo La Tertulia de Cali. Actualmente es profesor titular de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle y director del postgrado en Prácticas Audiovisuales de la misma universidad.

Buena parte de la historia del documental de estos últimos quince años ha sido escrita desde el Valle del Cauca, especialmente, desde Cali y particularmente impulsada por la creación del canal regional de televisión en 1988, como consecuencia de la descentralización de la televisión que había comenzado tres años antes con la creación de Telecaribe. Telepacífico comenzó precisamente cuando se había dejado de hacer cine en Cali: el último corto destinado a la pantalla grande, **En busca de María**, se había realizado en 1985; el último largo, **La mansión de Araucaima**, se había rodado en 1986 y el último medimetraje, **Las andanzas de Juan Máximo Gris**, en 1987. Después, varios actores, técnicos, productores de campo y, al menos, un director emigraron a la capital y poco tiempo más tarde, con el cierre de Focine, fueron impelidos a trabajar en televisión. El campo quedó abierto en el Valle para el surgimiento de una nueva generación audiovisual. Luis Ospina hizo la transición; perteneciente a la generación anterior, en 1986 ya había probado la tecnología del video con un largometraje donde le hacía un homenaje a un amigo desaparecido, **Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos**. Su siguiente producción en video, **Ojo y vista: peligra la vida del artista** (1988) fue la encargada de inaugurar el canal y el espacio documental **Rostros y rastros** de la programadora UV-TV.

El canal comenzó abriendo posibilidades de expresión que no existían en la televisión centralizada y esto entusiasmó a varios grupos de jóvenes y a sectores independientes de los poderes político, económico, o de la comunicación —aunque a ellos también, claro está—. Para ese momento los espectadores de cine seguían huyendo de las salas cinematográficas para refugiarse en sus televisores o en sus videocaseteras. El video era una tecnología de producción más asequible a estratos medios de la población, muy lejos del alto costo y de los complejos procesos de revelado, sonorización y montaje que demandaba el cine. También existía un buen número de profesionales de la comunicación egresados de dos planes de estudio (uno de ellos con más de diez años de existencia), que se encargaron de los procesos productivos, organizacionales y gerenciales de las pequeñas nuevas empresas. Además, había una cierta familiaridad con el documental televisivo, no sólo por lo poco que podíamos ver en los canales nacionales, sino también porque ya estábamos invadidos de antenas parabólicas que nos brindaban muchas horas de documentales internacionales. Igualmente, existía una gran región por descubrir: un mar, montañas, valles, ciudades, y muchos temas, gentes y problemas inéditos en las pantallas. Pero, sobre todo, había unas ganas incontenibles de expresarse, como con-



Retrato de un escritor en el trópico (Óscar Campo, 1989). Foto de Eduardo Carvajal





Fernell Franco: escritura de luces y sombras (Óscar Campo y María Clara Borrero, 1995). Foto de Luis Hernández

secuencia de 35 años de mudez; de ser espectadores resignados de la televisión centralizada; de reconocernos en una imagen distorsionada de nosotros mismos, pero realizada en Bogotá y en la que estábamos caricaturescamente reducidos a nuestro modo de hablar o de bailar. Telepacífico se dedicó a la tarea de construir la nueva imagen. En estos quince años también le cabe al documental cierta cuota de responsabilidad en la imagen que tenemos hoy; de igual forma, de la historia que podemos contar y mostrar de la región, del Valle y de Cali. Y no sólo **Rostros y rastros**, ya que no ha sido el único espacio documental del canal. Hay que destacar también los espacios documentales **Imágenes del Pacífico**, de temprana desaparición, y más tarde **A la Sena**. Aunque es obvio que por medio del canal, igualmente, han contribuido a la construcción de la imagen de la región muchos tipos de programas, varios de ellos cercanos a lo documental, como algunos de perfil informativo y de crónica, pero de ellos no nos corresponde hablar aquí.

Uno de los sectores que más se interesó en el canal y, particularmente en el documental, fue el sector académico. La Universidad del Valle, con su programadora UV-TV, participó en la primera licitación donde se le adjudicó, entre otros, el espacio documental de media hora semanal **Rostros y rastros**. A pesar de las inconsistencias de programación, tanto de parte de UV-TV como del canal, el espacio logró mantenerse en el aire por trece años, período durante el cual atravesó muchas crisis, tanto propias como ajenas; algunas de éstas fueron sorteadas mediante la coproducción con otras entidades del Estado, lo que afortunadamente hizo posible no sólo subsistir, sino también que el espacio se conociera mejor en el ámbito nacional.

Hoy, lo que finalmente cuenta no son los 45 premios nacionales e internacionales conseguidos en ese lapso, sino lo

que el espacio permitió como vehículo de comunicación para personas, grupos y comunidades de la región; haber otorgado la palabra a sus gentes; haber explorado y registrado nuestra ciudad y nuestras culturas; haber revelado pasados olvidados; haber ayudado a entendernos y a problematizarnos; pero también habernos divertido o conmovido, pues al fin y al cabo no se trataba sólo de *qué* expresaban los programas, sino de *cómo* lograban llegar a los espectadores. Lo que cuenta es lo que queda de reto por superar, la herencia sociológica, metodológica y estética a recoger, corregir y continuar.

¿Cómo se logró? Creemos que hubo dos factores estructurales sobre los cuales se construyó la experiencia de **Rostros y rastros**. En primer lugar, el hecho de pertenecer a una programadora de una universidad pública, que a su vez contaba con un plan de estudios de comunicación social. Eso le dio varias ventajas y otras tantas desventajas que finalmente pesaron en favor del espacio.

Del carácter universitario, **Rostros y rastros** recogió la libertad de cátedra, lo cual se reflejó no sólo en la escogencia de los directores de los programas, sino también en la selección de los temas y problemas, y en la forma de plantearlos. Contar con un respaldo universitario en muchos campos del saber (no sólo en comunicación social), nutrió de investigaciones, problemáticas, estrategias metodológicas y, en muchos momentos, mano de obra (profesoral y estudiantil) para los documentales. De esta



El último canto del guerrero (Elsa Vásquez y Eduardo Carvajal, 1990). Foto de Eduardo Carvajal

manera, al tiempo que el espacio brindaba un entrenamiento práctico con una experiencia real, se ahorra el costo investigativo, un rubro oneroso que se ha convertido desde hace mucho en el fundamento del éxito en la producción internacional de documentales. Sin contar el aporte que el espacio hizo a la divulgación y socialización de los resultados de muchas investigaciones, que de otra forma hubieran quedado en anaqueles de bibliotecas. El carácter público posibilitó la apertura crítica y, por lo tanto, la discusión, los consejos, las sugerencias y las propuestas venidas de los más diversos sectores; tantos, que a veces **Rostros y rastros** se saturaba de voces sin orden ni concierto y esto se reflejó en una errática política de programación, que no encauzaba el espacio hacia metas prefijadas y lo dejaba suelto a merced de los vientos. Por esa razón, el efecto en la audiencia no fue acumulativo a partir de series, ganchos problemáticos o estrategias episódicas; lo que habla muy bien de la calidad individual de los documentales que se tenían que defender solos, sin contar con el apoyo de una fuerza programática, por lo menos explícita. Pero, tal vez, ese *laissez-faire* fue lo que contribuyó al éxito de la fórmula.

El segundo factor estructural fue el hecho de que por diversas razones y aun en medio de muchos momentos de crisis, el canal Telepacífico permitió la continuidad del espacio; aunque lo sometió a un tratamiento de segunda, al cambiarlo continuamente de horario y de día, lo que dificultó la formación de hábitos en

sus receptores. Por un lado, el canal reconocía la importancia del espacio usufructuando el prestigio que le otorgaba; por otro, cedía a la fuerza creciente de la competencia comercial, que vino a agudizarse con la creación de los canales privados. En eso también radicó la importancia de **Rostros y rastros**: en el desperdicio de su potencialidad para crear audiencia.

Ni la incoherencia programática de UV-TV, ni el tratamiento de segunda que recibió del canal, lograron opacar la calidad de los documentales, que finalmente hicieron su fama individualmente, más como programas de video, vistos, revistos y discutidos en universidades, coloquios y grupos de estudio, que como programas televisivos.

Los demás factores que entraron en juego, ya no estructurales sino contingentes, espontáneos o aleatorios, por lo mismo no fueron buscados, sólo llegaron o estaban allí. En **Rostros y rastros** confluyeron: por una parte, muchos directores jóvenes con ganas de hacer cosas nuevas; un equipo artístico-técnico inicial que fue forjándose con el programa, con una sensibilidad que ellos mismos no sabían de dónde venía; esto logró una preocupación y un parámetro especial de imagen y sonido que los equipos artístico-técnicos posteriores tuvieron el reto de superar. Por otra, una realidad social y cultural conflictiva, muy rica en historias, personajes, imágenes, músicas y sonidos inéditos, que nunca o casi nunca habían sido objeto de tratamiento audiovisual. En esos



Circo (Carlos Pontón, 1990). Foto de Luis Hernández

Adiós a Cali-Ah diosa Khali (Luis Ospina, 1990), H. Tejada, Luis Ospina y Óscar Bernal. Foto de Eduardo Carvajal



trece años se alcanzaron a cubrir muchos temas y hacer una clasificación de ellos, lo que nos puede dar una idea del espectro alcanzado.

En primer lugar, destacamos aquello que atañe al universo de la ciudad: desde sus culturas, topografía, lugares, arquitectura, pasando por sus personajes, su historia y sus instituciones, hasta problemas urbanos como marginalidad, poblamiento, contaminación, basuras y comunicación. En segundo lugar, colocamos lo concerniente a los oficios: el espacio abrió los micrófonos y las cámaras a vendedores ambulantes, artistas, músicos, bailarines, modelos, enfermeras, recicladores, locos, niños de la calle, prostitutas, sepultureros, coleccionistas, pájaros, amas de casa, serenateros, saltimbanquis, travestis, presos, payasos, areneros, servidoras domésticas, soldados, marineros, pandilleros, raperos, rockeros, porristas y hasta tramoyistas. En tercer lugar, se privilegió el arte y la cultura, tanto la culta como la popular y la masiva, al incluir tradiciones, folclor y expresiones religiosas; el programa trazó perfiles de escritores, pintores, fotógrafos, músicos, orquestas, periodistas, intelectuales, toreros, artesanos, cuenteros, carnavales, festivales, celebraciones, entretenimientos, paseos, eventos deportivos, brujerías, encantamientos, sueños, ilusiones, romerías; en fin, ritos de vida, amor y muerte... y no sólo urbanos. Por último, **Rostros y rastros** dedicó una mirada especial a roles y grupos sociales o de seres vivos en minoría, débiles, marginados, dominados, explotados, en extinción, en tragedia o en conflicto, como la mujer, las ma-

dres, los homosexuales, los desplazados, los jóvenes, los niños, los ancianos, los enfermos, los negros, los indígenas, los judíos, los anti-taurinos, la naturaleza, los terremotos, las avalanchas, los ríos, las lagunas, el agua, todos. No se podrá quejar el historiador de la ausencia de material para reconstruir la memoria y la cultura de la región durante el siglo XX, ya que inclusive en él tiene documentación sobre las guerras: la de Corea, la del Perú, la de los años cincuenta, la del narcotráfico, la del terrorismo, la del Golfo, la callejera, la rural, la cotidiana, la doméstica, la de los medios, e incluso, la del porvenir, que sepultará la ciudad. En ese momento, lo único que se rescatarán serán los videos de **Rostros y rastros**, según se predice en uno de los últimos documentales de Óscar Campo.

Pero aunque puedan ser útiles los temas, por sí solos no constituyen el aporte que vale la pena recoger de esta experiencia; igual o mejor colección de tópicos se puede encontrar en el archivo de un periódico o de una biblioteca. Además de su papel como agente activo en la región —haya sido pequeño o grande su aporte— y de su función como fuente de la historia, **Rostros y rastros** debe ser rescatado como experiencia estética. A ella nos referíamos renglones atrás cuando subrayamos el *cómo* llegaba a sus espectadores. Y todo empezó con la herencia de Luis Ospina, que tiene a su vez antecedentes en el documental estadounidense y en el *cinéma vérité* francés: el respeto por el *otro*. Esto implica otorgarle la palabra, para que sea él quien se exprese y

cuenta su historia. Se trata primero de una necesidad social (la de ser oído) y luego de una ética (la de ceder la palabra) que tiene repercusión en la estructura del documental. O, como dice Sartré, cada técnica revela una metafísica. No más uso de locutores que sustituyen a ciudadanos o campesinos registrados por la imagen. La descentralización de la televisión vino, en nuestro caso, seguida de una ética democratizadora.

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

De manera que el documental, al ser construido con la intervención tanto de los que están delante como de los que están detrás de la cámara y grabadora, realmente es una pieza

cuya escritura final sigue estando en las manos del director; por lo tanto, el peligro impositivo vuelve a aparecer en la manipulación de la imagen y del sonido. Los testimonios pueden ser cortados, descontextualizados y combinados con otros testimonios y otras imágenes al tojo del director. ¡Tamaño ilusión democrática la de ceder la palabra! Porque nada garantiza que lo construido haga justicia a quien ofrece su voz y su rostro. Por lo tanto, lo mejor es mostrar las cartas de entrada, descubrir las pretensiones de ambas partes y negociar. En este sentido, el documental sería una negociación que se debería firmar cuando estuviera editado, terminado, y no inmediatamente después de grabado. Muchas veces asistimos a la sonrisa aprobatoria del entrevistado cuando se le preguntaba en caliente, aperándolo de monitor y de audífonos, si estaba de acuerdo con lo que se había grabado. Varias veces, también, vimos la sorpresa en su rostro cuando posteriormente podía ver, incrédulo, lo que se había hecho con su declaración original. Pero, no es que ceder la palabra o manipular los testimonios sea incorrecto, lo incorrecto es obrar a espaldas del entrevistado, haciéndole creer y creyendo que es un producto a dos manos.

Rostros y rastros se dio cuenta de esta ilusión más temprano que tarde, aunque esto no le

implicara abandonar el modelo. Se entendió que todo documental es una interpretación de la realidad, una representación y, por lo tanto, una pieza subjetiva. De manera que lo que hay que hacer es manipular para expresar bien lo que se quiere sobre aquello de lo que se habla; para convencer, para interrogar, para conmover... El documental hay que hacerlo, elaborarlo, porque la realidad no se introduce espontáneamente al encender la cámara y grabadora. —¡qué ingenuo es el decálogo de Dogma!—. De allí que el cuidado por la imagen y el sonido no se hizo esperar; y no sólo por lo que dice Godard, que colocar la cámara ya es una opción moral, sino porque además se trata de poesía, de belleza o de fealdad, de estética. Por la misma razón, el tiro que mata al camarógrafo que el 11 de septiembre de 1973 grabó su propio asesinato durante el golpe militar chileno, es más conmovedor con el sonido que se le puso después, al emitir la noticia, que simplemente mudo, como originalmente se registró. Aquí se trata de realismo y no sólo de realidad, tal como en **Fata Morgana** (1970), el documental de Herzog; se trata de expresionismo y no sólo de vacío desértico.

Pero hay una frontera que no puede traspasarse cuando se manipula la imagen y el soni-

do, so pena de crear un desbalance en el documental hacia lo formal y alejarlo de su propósito representativo. **Rostros y rastros** no estuvo exento de esta tentación. En algunos documentales de la primera época hubo un excesivo uso de efectos plásticos: imagen fragmentada, desaplomo del horizonte, *strobo*, distorsión, saturación, decoloración, contraste, reverberación, ecos. Afortunadamente, ese engolosinamiento con lo técnico se disolvió rápidamente. Esto no significa que no se puedan usar efectos de ese tipo en un documental, lo que hay que hacer es usarlos en coherencia con lo que se expresa, con el mundo que se está representando. Por eso, no molestan cuando se construyen con ellos perspectivas subjetivas, se objetivan ilusiones o ensoñaciones, se enfatiza una crudeza, se crea una puntuación o una figura retórica necesaria al discurso (de imágenes y sonidos), con cualquier otro propósito.

Darle más protagonismo a la imagen y disminuir la excesiva manipulación de los testimonios para hacerle perder un poco de peso a la palabra, sirvió en **Rostros y rastros** para comunicar mundos individuales, como lo demostraron muy bien **Hernando Tejada, tejedor de sueños** (1990), de Antonio Dorado y María Clara Borrero; **Óscar Muñoz** (1992), de Óscar

Campo y Astrid Muñoz; **Fernell Franco, escritura de luces y sombras** (1995), de Ó. Campo y M. C. Borrero y **Un ángel subterráneo** (1992), de Ó. Campo. Además, suponía un trabajo conjunto en el que el protagonista estaba en disposición de preparar todo con el director del documental para no dejar margen al error. Tanto que era posible introducir algunas puestas en escena y dramatizaciones para evocar mejor el mundo del protagonista. Dramatizaciones que no tenían la fuerza suficiente para hacer perder su estatus al documental, pues estaban dentro de una estructura documental dominante o eran desactivadas anulando su sonido o supeditándolo a lo verbal.

A **Rostros y rastros** le costó muchos años superar el modelo de los testimonios o como ha sido llamado por algunos, el modelo de los bustos hablantes;² de hecho, este modelo siguió siendo válido y fue utilizado por varios directores que intervinieron hasta el final del espacio, por lo que su abandono no fue un comportamiento homogéneo. Implicó sobre todo entender que el modelo expositivo, con locutor fuera de cuadro y sin testimonios —contra el que había reaccionado el modelo de los bustos— no era por sí mismo autoritario, impositivo o categórico, y podía usarse recursivamente siempre que fuera necesario.

² Citado por C. Aguilera y A. Gutiérrez en *Documental colombiano: temáticas y discursos*, Cali, Universidad del Valle, 2002, p. 142.

Si no véase el uso en extremo que hace del locutor fuera de cuadro, aunque en primera persona, **Informe sobre un mundo ciego** (2001), de Óscar Campo, uno de los últimos documentales de **Rostros y rastros**. Pero aun así, los directores que quisieron optar por una alternativa al modelo de los bustos se enfrentaron a dos opciones:

1. Dejar de esconderse detrás de la cámara (salir del armario), para provocar el testimonio dentro de cuadro y asumirse como sujeto corporal en igualdad de condiciones que el testigo; es decir, crear un diálogo o propiciar una interactividad dentro de cuadro. Esta opción comienza a probarse parcialmente con **Plaza de Caicedo: la vida al improviso** (1991), de Antonio Dorado y avanza un poco más con **Vida de estrella** (1996), de C. Rodríguez y J. Espinosa, **El Coronel encontró quien le escriba** (1997), de F. Gómez y otros (fuera de **Rostros y rastros**) o con **Nuestra película**, de Luis Ospina (fuera de **Rostros y rastros**). En este caso el documentalista (o su sustituto), actúa más como estimulador, catalizador, testigo o sombra perceptible del mundo que documenta. Este modelo, en el extremo, permite optar por la autobiografía aumentando la subjetividad, cuando en su acto de desenmascaramiento el documentalista se vuelve protagonista, como es la tendencia de **Hielo**, de Juan Devis y un poco la de **Diario de viaje**, de Santiago Gómez, ambos documentales antioqueños (no de **Rostros y rastros**).



Un hombre para desplazado (Carlos Hoyos, Ángela Osorio y Juan David Velásquez, 2003). Foto Archivo Cinemateca Distrital

2. Si la primera opción fue quitarse la máscara, la segunda consistió en colocársela mejor; en otras palabras, si se trata de representación, representemos bien —“untado un dedo untada toda la mano”—, mejoremos la *mimesis* usando todos los recursos disponibles. Esta opción entendió, sobre todo, que la fuerza del discurso directo contenida en la voz expositiva fuera de cuadro, podía doblarse usando también el cuerpo; es decir, alguien que interpela al espectador mirándolo directamente y ya no a un supuesto entrevistador fuera de cuadro; no contestando preguntas, sino disparando un monólogo verbal lo más coherente posible, con el que organiza los argumentos o la historia que está contando. Éste es el mecanismo de **Un ángel del pantano** y **El proyecto del diablo** (1999), de Ó. Campo, donde lo verbal domina todavía el flujo de imágenes, algunas de las cuales son escenas muy bien preparadas, pero supeditadas al discurso oral que se está desarrollando. Un dispositivo inherente a esta opción consiste en que el protagonista habla en primera persona desde el presente de la imagen, aunque puede contar episodios pasados de su historia. El modelo expositivo clásico de locución fuera de cuadro prefería la tercera persona, supuestamente más objetiva; pero ya vemos que asumir la subjetividad implica, entre otras cosas, también, un cambio de persona gramatical por medio del cual se acorta la distancia con el espectador; esto

es lo que sucede con **Informe sobre un mundo ciego**, por ejemplo.

Y puestos a prepararlo todo de la mejor manera, ¿quién garantiza que el protagonista del documental sea en realidad el mismo del evento o historia real que se cuenta? ¿Quién garantiza que es una historia real? El documental mismo como discurso no, por supuesto. Entonces esa garantía tiene que estar fuera del documental. En el caso del asesinato del camarógrafo en Chile, ¿quién garantizó que era una toma real de su propio asesinato? ¿Qué hizo creer a los espectadores que estaban delante de la huella de un hecho real? Los otros medios, las agencias internacionales de noticias, el prestigio y seriedad del noticiero que lo pasó, el conocimiento que algunos testigos tenían del hecho; todo menos la propia cinta que contenía el disparo a cámara. ¿Por qué me pregunto esto si todo el tiempo he dicho que el documental es una representación, un discurso y no la realidad? ¿Por qué me devuelvo? Debe ser porque conozco que algunos ya se lo han preguntado. Pero, de todas formas hay algo en el estatus del documental que continúa estando por fuera de él y la mayoría de la gente sigue haciendo la ecuación documental igual a verdad, a hecho sucedido; y esta ecuación, que parece persistir en él desde su

nacimiento, es propiciada también por los medios y por otros mecanismos institucionales. Yo apenas puedo aquí seguir hablando sobre el discurso y si el discurso documental está bien construido, tiene la fuerza suficiente para conmover, analizar, preguntar o convenir al espectador.

Perfeccionar el discurso representativo posibilita no sólo hacer puestas en escena, reconstrucciones y dramatizaciones supeditadas al carácter documental —que de todas formas se usan desde el **Nanook** (1920-1922) de Robert Flaherty—, sino también usar otros mecanismos posibles, aun sabiendo que son de uso corriente en el medio televisivo, como es el caso de la estructura del *videoclip*, que es otra tendencia fuerte en los documentales de **Rostros y rastros** y en el contemporáneo. O sea, tal como lo han advertido otros analistas mucho antes que nosotros, al documental le está pasando como “al que anda entre la miel algo se le pega”, pues al tener prácticamente como único vehículo de difusión la televisión, es comprensible que empiece a absorber otros estilos, lenguajes, discursos, formas, tratamientos y actitudes de uso televisivo. Entendido así uno no puede pasar por alto la semejanza entre el presentador de un programa de crónica o de periodismo en profundi-

dad de televisión, con el protagonista-orador de algunos nuevos documentales.

¿Por qué el uso de puesta en escena, de dramatización, de *videoclip*, o de animación (otra técnica empleada en la narración de ficción) no alcanza a colocar en peligro el carácter del documental que los emplea? Nos parece que es simplemente porque la estructura documental sigue dominando. En el caso de la dramatización, esto quiere decir que a pesar de la fuerza centrífuga que tiene —su poder de crear diégesis— está inhibida de varias maneras: o porque se le quita su sonido (diálogos, ambiente) o porque se la subordina al verbo del locutor, o porque se la interrumpe o se la fragmenta en combinación con imágenes y sonidos del discurso documental donde está insertada. Esto equivale a decir que no se le permite desarrollar autónomamente su flujo audiovisual narrativo (lenguaje cinematográfico) ni para crear expectativas, ni para desarrollar conflictos, ni para solucionar desenlaces como discurso dominante, so pena de colocar en riesgo la fuerza centrípeta, el hilo a tierra que le da estatus al documental.

A pesar de que en **Rostros y rastros** hubo mucha preocupación por explorar y perfeccionar el discurso documental, por buscar otras

formas de argumentar o narrar, son realmente pocos los documentales que cuestionaron el discurso mismo, que ironizaron sus elementos expresivos constitutivos. Tenemos en mente dos: **Piel de gallina** (1998), de Carlos Espinosa y Mónica Arroyave, y **C27H462** (1998) de Ó. Arango y Vivian Unás. Ambos emplean la locución expositiva fuera y dentro de cuadro, aparentemente en su uso más objetivo y serio, pero todo el tiempo la contrastan, la contradicen o la ironizan con el flujo de imágenes, desbaratando su presunta autoridad, su aparente cientificidad o verdad histórica. Para ello recurren a varias técnicas expresivas, no sólo puesta en escena, sino también animación, *videoclip*, fragmentos de documentales o noticieros, trabajo sonoro y efectos sobre la imagen, para lograr un discurso novedoso, muy acorde con la nueva visión que reclaman para el tema que están tratando. En el primer caso, se trata de la relación del hombre y la naturaleza, de lo que ha sido la absurda racionalidad (la industrialización) o la deshumanización a que nos ha llevado. En el segundo, del tema de la legalización de la cocaína, o mejor, de la doble moral de los Estados que supuestamente combaten el narcotráfico. Ambos documentales, por su naturaleza, tienen un componente político muy fuerte, que se los da no sólo la importancia o actualidad inherentes a los te-

mas, sino también la intención evidente de socavar ideas contemporáneas de uso corriente y oficial. Por esto, su meritorio trabajo crítico es doble: no sólo golpean la ideología sino, también, se burlan de uno de los dispositivos más aceptados para hablar de la verdad histórica.

Valdría la pena la apertura de espacios donde se permitiera repasar los principales aportes, aciertos y errores de los trece años de esta experiencia de comunicación audiovisual sobre la que hemos querido sólo presentar un abrebocas; pero, desafortunadamente y, según la información que tenemos hasta ahora, ni siquiera está asegurada la existencia del archivo que contiene cerca de trescientos documentales, cuya gran mayoría se “conservan” todavía en cintas de video U-matic, que como todo el mundo sabe, son de rápido deterioro. Una vez más se demuestra el poco valor que, desafortunadamente en nuestro país, se le da a la conservación de la memoria. Es una ironía, como dice Michael Renov, que: “[...] mientras las formas televisivas de no-ficción (y particularmente el documental) se multiplican exponencialmente, el documental siga luchando por su identidad pública y su viabilidad financiera”.³

³ “La verdad acerca de la no-ficción”, en *Una memoria obstinada: en torno al documental*. Taller de Comunicación, No. 5, Cali, Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle, 2002, p. 40.

LA REALIDAD MÁS ALLÁ DEL PERIODISMO



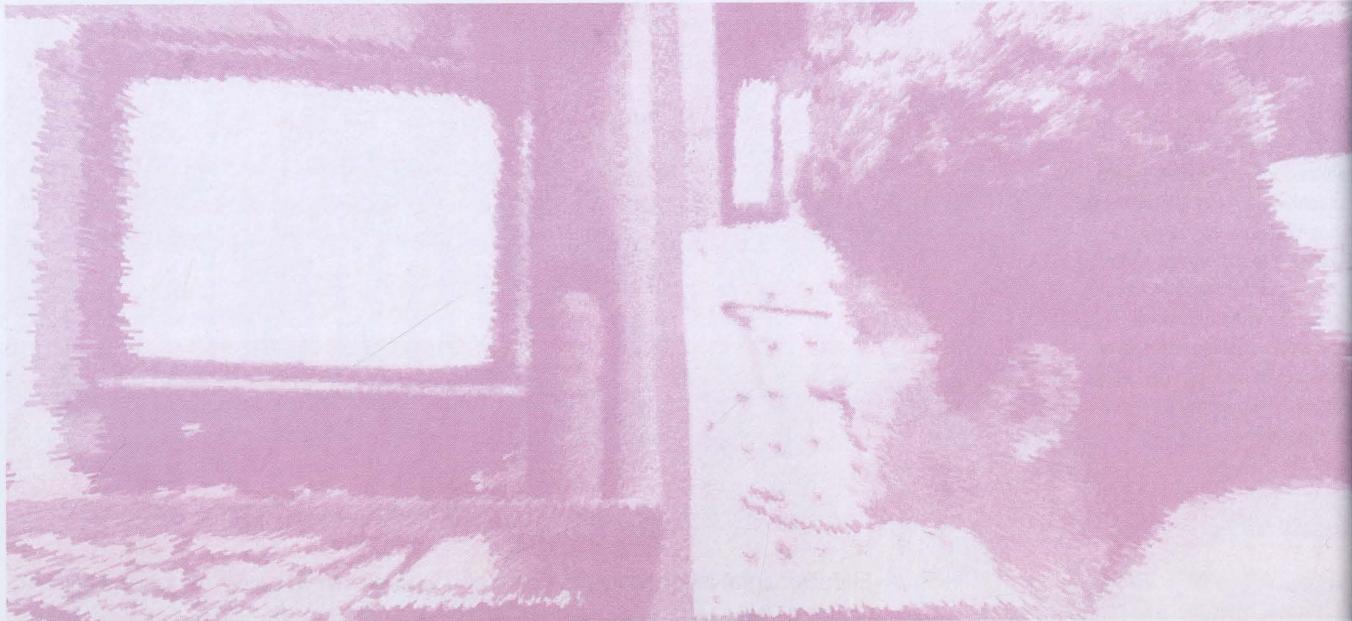
María Fernanda Luna Rassa

Comunicadora social de la Universidad del Valle. Se ha dedicado a la escritura y la realización audiovisual. Ha sido colaboradora y jefe de redacción del periódico universitario *La Palabra* y redactora de la página cultural del periódico *El Tiempo-Cali*. Actualmente dirige el programa de divulgación de la Universidad Santiago de Cali y trabaja en proyectos de realización documental.

El documental independiente, como el que se realiza en la serie *Rostros y rastros*, producida en Cali durante doce años, siempre ha tenido la intención de alejarse del reportaje y otros géneros periodísticos; sin embargo, no está tan lejos del movimiento del nuevo periodismo que surgió a mediados de los años sesenta en Norteamérica y que puso patas arriba las acartonadas salas de redacción de aquella época. Uno como fenómeno a nivel escrito, donde por primera vez el reportaje se elevó a la categoría de arte, y el otro como experimentación audiovisual, tienen puntos comunes. A ellos subyace la pregunta por qué uno se convierte en fenómeno y traspasa sus propias fronteras y el otro, después de haber obtenido reconocimientos, vuelve a lo local y tiende a desaparecer.

En las primeras épocas del nuevo periodismo, los que redactaban noticias a punta de cables de agencias, sin moverse mucho de su escritorio, comenzaron a preocuparse. El reportaje, gracias a un grupo de periodistas que experimentó con las formas, tomó una dimensión estética y esta hazaña, que llegó incluso a remover los cimientos de la novela como género, no fue fácil de aceptar.

La realidad reflejada en estos artículos comenzó a parecerse tanto a la ficción que muchos pensaban que gran parte de lo que estaba escribiendo el grupo de "locos" norteamericanos era inventado. Tom Wolfe, Guy Talese, Norman Mailer, Barbara Goldsmith, Joe Mc Ginnis, que hoy son nombres impresos en letras de molde, eran en ese momento sólo anónimos *freelance* que escribían artículos por encargo para revistas populares.



Óscar Campo. Foto Revista *Kinetoscopio*

El nuevo periodismo, etiqueta que se acuñó en alguna tertulia norteamericana de 1966, aunque pretendía no seguir ninguna regla, tenía una serie de procedimientos que lograban sacar a relucir la humanidad de los personajes involucrados en las historias. Tom Wolfe en su libro *El nuevo periodismo* se refiere a técnicas como el diálogo realista, la construcción escena por escena que evita la narración histórica, el punto de vista del protagonista, la autorreferencia del escritor, y los detalles visuales que expresan la posición en el mundo de los personajes.

Lógicamente, se le pide al lector que conserve las proporciones en esta analogía, que no llega a ser del todo descabellada, pero que se arriesga a aproximar grandes distancias. El nuevo periodismo alcanzó las dimensiones de un fenómeno de mercado y se dio a conocer en el mundo debidamente etiquetado y divulgado, a través de los grandes medios de comunicación norteamericanos. La serie **Rostros y rastros** ha permanecido en el orden de lo nacional. Pero tienen en común que son búsquedas por subvertir un orden establecido, retratando la realidad, cuestionando los procedimientos del periodismo tradicional y expresándose a través de formas

que, aunque son propias de medios de comunicación masivos, alcanzan la categoría de arte.

El documental **Rostros y rastros** tuvo, desde sus inicios, la intención de alejarse de lo periodístico. Hacer el quite a las convenciones dio como resultado un documental sin narrador, que hacía uso de los intertítulos, el montaje cercano al *videoclip* y las formas de mirar propias del cine de ficción: *fade* a negro, plano secuencia, música que exprese los sentimientos del personaje, uso del sonido ambiente, primeros planos expresivos, entre otros tratamientos audiovisuales, que al usarse para el documental, casi por costumbre considerado como un género informativo, constituían todo un reto de experimentación visual.

En los comienzos del canal regional Telepacífico se emitían otros programas de corte periodístico: **Temas del día**, **Que siga la chiva** y **Chiva deportes**; éstos hacían parte de la parrilla de programación habitual cuando surgió la propuesta de **Rostros y rastros** elaborada por los documentalistas caleños Óscar Campo y Luis Ospina. Este programa, que salió al aire por primera vez la noche del jueves 15 de septiembre de 1988, nació como una alternativa que marcaría la diferencia. Según Óscar Campo, con **Rostros y rastros** se pretendía crear un texto audiovisual más complejo en el que los personajes se revelaran por sí mismos.

Los cruces: novela-periodismo, cine-documental

Carlos Mayolo, Luis Ospina, Eduardo Carvajal, Ana María Echeverri, Lisandro Duque, Sergio Dow, entre otros, eran algunos de los realizadores de esa primera etapa de **Rostros y rastros**. Muchos tenían en común una formación en el ámbito cinematográfico. Conservaban, por lo tanto, esa libertad creativa a la que se refiere la montajista francesa Anne Baudry:

Esta libertad no tiene nada que ver con una combinación al infinito de imágenes y sonidos, ni con la tentación de manipular el sentido [...] Cuando elimino a priori la posibilidad de valerme de un plano de ilustración de un discurso por ejemplo, y coloco algunas reglas tanto estéticas como éticas, trato de trazar una frontera entre el documental y el reportaje y ubico el documental al lado del cine.¹

¹ *Memorias. Primera muestra internacional de cine y video documental*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000.



Cinco (Carlos Pontón, 1990). Foto de Luis Hernández

Este acto de ubicar el documental al lado del cine surgió, en el caso de esta serie, como una intención deliberada. Luis Ospina cuenta que cuando estudiaba cine en Los Ángeles, los de la escuela de video, que se ubicaban un piso más abajo que la suya, eran mirados literalmente, como si estuvieran un escalón “por debajo” de los cineastas.² Las cosas cambiaron, Ospina fue el primero que trajo a **Rostros y rastros** las últimas tendencias del documental televisivo, sin embargo, el espectro del cine permanecía en la mente de muchos realizadores y el video se convirtió, en esta primera etapa, en una herramienta para evocar el séptimo arte. De hecho, muchos de los que trabajaban en **Rostros y rastros** habían hecho o soñaban con hacer un largometraje. Este comportamiento es análogo al de los periodistas que salían a buscar personajes literarios en la vida real, desfogando así su sueño de alejarse de los medios para escribir una novela. Sin embargo, de acuerdo con el análisis de Tom Wolfe, esta búsqueda los hizo llegar más allá, al comenzar a mezclar géneros y formatos:

En este nuevo periodismo no existen reglas sacerdotales; en cualquier caso todavía no... Si el periodista quiere saltar del punto de vista en tercera persona a otro en primera persona dentro de la misma escena, o dentro y fuera del punto de vista de diferentes personajes, o incluso de la voz omnisciente del narrador al monólogo interior de otra persona —como ocurre en *The Electric Kool Aid Test*—, lo hace. Para los bárbaros glotonos sólo existe con relación a la técnica la ley del proscrito: arrebatar, usar, improvisar. El resultado es una forma que no es simplemente igual que una novela. Consume procedimientos que da la casualidad que se han originado con la novela y los mezcla con otro procedimiento”.³

² Luis Ospina, **Rostros y rastros, tres años**, UV-TV, julio de 1991.

³ Tom Wolfe, *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1976.

El uso del video, a la manera de cine, da como resultado nuevas propuestas en cuanto a la recepción: ya no son los mismos programas que se acostumbra a ver en televisión. **Rostros y rastros** propone una forma de hacer documental que hasta el momento no había sido vista en Colombia y que tampoco se inspiraba en un solo movimiento importado, no se estaba hablando de cine verdad, de cine directo, o del documental de la BBC. Tampoco de documental antropológico o etnográfico, aunque podía tomar herramientas de todos. Más que reglas a seguir había unos acuerdos tácitos de lo que no debía hacerse: se pensaba en evitar convenciones propias del reportaje como la voz en *off*, el uso de imágenes ilustrativas, que fueron ignoradas desde los primeros programas, y poco espacio para el sonido ambiente. Cada realizador podía —y debía!— hacer documentales desde su propia mirada. Sostiene Campo que **Rostros y rastros** se concibió como un espacio de libertad, donde cada ocho días pasara una persona distinta, planteando una cosa distinta.

Los procedimientos

La ausencia del narrador en *off* correspondía a una tendencia del momento de renunciar a una voz autoritaria. Luis Ospina se refiere a la necesidad de encontrar un discurso coherente en edición, sin necesidad de recurrir a un narrador que le diga al espectador cómo pensar. Esta tendencia se había dado antes en el nuevo periodismo. Al igual que los documentales, considerados por muchos un género aburrido, en el que un locutor ilustraba acerca de un tema, la voz del narrador era uno de los grandes problemas en la literatura de no ficción que se había hecho hasta los años sesenta. Tom Wolfe afirma al respecto que la mayoría de los escritores de no ficción sin saberlo, lo hacían en una tradición británica de más de un siglo: “[...] se daba por entendido que el narrador debe asumir una voz tranquila, cultivada, y de hecho, distinguida”.⁴

Este deseo de eliminar “la voz de la conciencia” tiene que ver con la certeza de la muerte de los grandes discursos; ya no se hablaba de verdades generales, muchos estaban buscando la verdad en los detalles, en las pequeñas historias, en las miradas desde el otro.



Nicolás Buenaventura (fotógrafo), Luis Hernández (cámara) y César Salazar (sonido). Foto de Eduardo Carvajal

Otro punto en común con el nuevo periodismo fue el trabajo con personajes marginales. Dice Óscar Campo que había como un consenso: tenían que poner a hablar personas que no habían pasado por las pantallas de la televisión colombiana. Esta tendencia se dio en el nuevo periodismo, donde sus redactores recibieron el apodo de los *Mud Rakers*, porque parecían sacar las historias de las alcantarillas de la sociedad. Temas que nadie quería tocar, personajes que no eran ejemplo de nada, comenzaron a ser objeto de la mirada de estos periodistas y de los mejores artículos que se habían publicado en mucho tiempo. Un ejemplo es Joe Louis, un héroe del deporte que no está en sus mejores épocas, sino que por el contrario se vuelve cada vez más viejo, más calvo y más triste. Estos investigadores que usaban las piernas para caminar por los sitios que iban a retratar y la persistencia para ver en el otro más de lo que quería mostrar, lograban una profundidad que no se obtenía en los ritmos de la labor periodística, como sostiene Tom Wolfe: "Sólo a través del trabajo de preparación más minucioso, era posible, fuera de la ficción, utilizar escenas completas, diálogo prolongado, punto de vista y monólogo interior".⁵

⁵ *Ibid.*

En los documentales de **Rostros y rastros** se recuerdan personajes como el Loco Guerra o Mr. Fly, **El último tramoyista** (1989) de Antonio Dorado; seres marginales como la Larva en **El proyecto del diablo** (1999), que más que un retrato se convierte en un ensayo audiovisual inspirado en las películas de Peter Greenaway, o **El ángel subterráneo** (1991), donde Óscar Campo se adentra en la mente de su personaje a través del montaje de su propio discurso. El cruce con referencias literarias aporta el punto de vista del realizador sobre ellos. Todo esto sin necesidad de recurrir al narrador.

Tom Wolfe se refiere al uso del punto de vista como recurso para construir los personajes: "A veces utilicé el punto de vista en sentido jamesiano con que lo entienden los novelis-



Circo (Carlos Pontón, 1990) Foto de Luis Hernández

tas, para entrar en seguida en la mente de un personaje, para vivir el mundo a través de su sistema nervioso central a lo largo de una escena determinada".⁶

⁶ *Ibid.*

Éste es justo el caso de los personajes que se cuentan a sí mismos como el monólogo en **Fernell Franco, escritura de luces y sombras** (1995), documental donde María Clara Borrero y Óscar Campo filtran el mundo a través del lente de una cámara fotográfica. Aquí hay otra particularidad y es no recurrir a una construcción lineal, sino que las escenas saltan unas a otras, armando en vez de una cronología histórica, un tiempo mental. Otro caso de estos personajes, pero contruidos de manera grupal, lo hace Luis Ospina en **Arte sano cuadro a cuadro** (1989), donde va mostrando con entrevistados encontrados en la calle, la filosofía de vida de personajes arquetípicos de la vida moderna como el *hippie* y el *punk*. Éste fue el primer intento de *videoclip* que se produjo en **Rostros**.

La obtención de estos testimonios implicó una forma de investigación cercana a la etnografía que tomaba mucho más tiempo que el periodismo tradicional. Muchos documentales implicaban de tres a seis meses de indagación y relación con los personajes. Un ejemplo es **Karen** (1992), documental realizado por un grupo de estudiantes de Comunicación Social de la Universidad del Valle que indagaron la vida de los travestis de la calle Octava en Cali, convivieron con ellos y, finalmente, se decidieron por ese único personaje que retrata, a través del monólogo, toda la desazón de una vida estigmatizada por la sociedad.

Este documental logró una confesión, no un testimonio para la cámara, desde las angustias mismas del ser. La indagación se complementó con una puesta en escena del protagonista que daba el testimonio desde distintos lugares: su cama al llegar cansado de trabajar, una casa vacía, llena de fotos que lo hacen evocar la familia perdida por su condición homosexual, un tocador, y finalmente una silla iluminada sólo con un reflector, como denunciando la condición de actor de su propia vida. La luz jugaba un



Adiós a Cali-Ah diosa Khali (Luis Ospina, 1990), Luis Ospina y Óscar Bernal.
Foto de Eduardo Carvajal

papel importante, pues los planos se oscurecían a medida que se ahondaban en las profundidades de este ser humano. La ficción también hizo su aparición, especialmente en la música, el humo, los ligeros y otras convenciones de *femme fatale* que aquí resultaban crueles y gritaban, desde los actos de Karen, un deseo de ser mujer.

Los nuevos periodistas también hacían este tipo de investigaciones, buscando detalles humanos consumían más tiempo que los reporteros de periódicos o revistas. "Fomentaron la costumbre de pasarse días enteros con la gente sobre la que estaban escribiendo. Semanas en algunos casos".⁷ La idea era ir mucho más allá de donde había llegado el periodismo.

⁷ *Ibid.*

La ciudad como personaje

En varios documentales aparecía la ciudad como personaje. En un momento en que Cali se desmoronaba, muchos documentales tuvieron la tendencia a reflejar esa destrucción. La ciudad se convirtió en el motivo de obsesiones y derrotas de varios realizadores. Así se hicieron trabajos interesantes como **Demoliciones, Adiós a Cali-Ah diosa Khali** (1992) de Luis Ospina, relato audiovisual que parte de un hecho concreto que le sucede al realizador como es la demolición de su propia casa, y deja en claro una declaración: "A veces pienso que el mundo está cambiando y que no vale la pena seguir hablando de sí mismo". Así que, siendo fiel a la frase, recurre a testimonios de otros artistas que tienen la seguridad de que esa ciudad está en decadencia; lo más interesante es la mezcla de los testimonios de quienes tienen la demolición como profesión, para quienes la destrucción es un negocio y la memoria un obstáculo. Una reflexión de la ciudad que parte de la pura subjetividad del autor pero que logra abrir la mirada hacia un punto de vista compartido (y refutado). Realizado en la década de los noventa, sigue tan actual, porque como lo vaticina Óscar Muñoz, uno de los artistas entrevistados: "Cali seguirá igual, pero peor". Más de diez años después, a quien pasee por la ciudad en el plano secuencia de un bus desde la calle Quinta, no le quedará duda de ello.



La palabra del diablo (Carlos Mayolo, 1989) Foto de Luis Hernández

Otro recurso utilizado para contar la ciudad es el juego con los ritmos, en **Diario de plaza, la vida de improviso** se muestra la actividad de un lugar que todos los días nace y muere: la Plaza de Caicedo, en el corazón de Cali. Aquí Antonio Dorado, se inspira en Dziga Vertov. Muy a propósito su documental empieza con la declaración del cineasta ruso: "Tenemos el derecho, no sólo a no realizar películas de gran consumo, sino también a crear films que engendren films, éstos son un riesgo necesario para obtener futuras victorias". **Urbanía** (1995), un videoarte realizado por Martín Ocampo y Amanda Rueda, en ese momento estudiantes de comunicación social, experimenta con el *videoclip* desde una mirada joven. Aunque sigue la tradición de la película de Walter Rutmann, **Berlín, sinfonía de una gran ciudad** (1928). La voz desaparece casi por completo como elemento denotativo con excepción de unos cuantos intertítulos y juegos de palabras que son casi parte de la banda sonora.

El nuevo periodismo creó la ciudad como personaje en el célebre libro de Guy Talese, *Crónicas de Nueva York*. **Rostros y rastros** crea Cali y siente nostalgia por ella. Se atreve a mirar la ciudad, sin morbo, desde un lado que traspasa, así sea con dolor, el engaño de ser tan positivos, aunque los muros se caigan ante nuestros ojos.

En directo

La mayoría de estos documentales se rigen por una poética de lo visual donde lo importante es expresar emociones y despertarlas en el espectador a través de la manipulación de la imagen real. Pero la poética también aparece en algunos casos en el tratamien-

to directo, un género importado que se aplica en casos particulares como **Los amantes del puente** (1997), un documental que también (y esto parece constituirse en una marca de estilo por contagio) empieza con una declaración textual: "José y Oliva viven bajo un puente en el río Cali del cual han sido sus inquilinos permanentes. Desde allí, más que recalcar su pobreza intentamos retratar su intimidad, respetar su tiempo, sus movimientos, su insistencia para amarse".

En esta película los realizadores, quienes deciden trabajar con un mínimo equipo de producción, hacen también las labores técnicas y logran que los personajes vivan sus vidas frente a la cámara. Logran retratar momentos tan íntimos como el baño diario, en las orillas del río Cali o tan emotivos como establecer un pequeño orden en "su casa", una vivienda construida



Un nombre para desplazado (Carlos Hoyos, Ángela Osorio y Juan David Velásquez, 2003).
Foto Archivo Cinemateca Distrital

bajo un lugar ajeno, dentro del cual han expresado sus sentimientos apropiándose de él. Ellos mismos, seres marginales de los que no se conoce su origen, se confiesan como Don Quijote y Dulcinea; José dice que él es un loco como Don Quijote, que fue tan loco que volvió a Miguel de Cervantes Saavedra en uno de los grandes genios de la literatura.

Sin embargo, es difícil encontrar herederos de esa vertiente del cine directo; Óscar Campo lo atribuye a que ha prevalecido el documental como texto, donde se conjugan varias posibilidades y se homologan tratamientos que al hacer uso de un solo formato, serían imposibles de combinar.

Independencia

Rostros y rastros partió del postulado de que todas las personas que con experiencia o sin ella quisieran dinamizar su capacidad de investigación, de creación y de propuesta de un lenguaje visual tuvieran cabida en este espacio, que se planteó como una búsqueda ilimitada del documental. Aquí los realizadores tenían la posibilidad de construir un estilo, de dirigirse a un espectador participativo y éste tenía derecho de no caer en la rutina, pues no sabía con qué se iba a encontrar en cada emisión.

Esto fue consecuencia en gran parte de las lógicas de producción, puesto que **Rostros y rastros** era hecho por realizadores independientes. La mayoría de los directores dedicaban tres, seis u ocho meses a cada proyecto; muchos eran profesores, otros estudiantes o investigadores, gente para quienes los documentales constituían una especie de proyecto de vida y lo abordaban con el interés de poder practicar una labor que no tenía y sigue sin tener espacio en la televisión colombiana.

El nuevo periodismo también contó con personas que trabajaban por el placer de escribir buenas historias y se "calentaban la cabeza" como colaboradores independientes lo que según Wolfe "[...] era un sistema garantizado de permanecer anónimo".⁸ Casi como ser documentalista, un trabajo que en el medio colombiano no es entendido como un cargo. El lado bueno radica en que esa independencia daba, a su vez, libertad creativa para cada realización.

⁸ *Ibid.*

Sin embargo, más allá de esa libertad creativa, había algo que unificaba la mayoría de los documentales de **Rostros y rastros** y fue la técnica; por ello, se pensó en que el equipo inicial de camarógrafos y sonidistas fuese el mismo. Nombres como Hernando Tejada, César Salazar, Luis Hernández, Óscar Bernal y, posteriormente, Carlos Duque y Diego Jiménez le dieron a los documentales una factura audiovisual de calidad con ciertos sellos de estilo como encuadres inusuales, cámara en movimiento, cuadros con mucho espacio para las entrevistas, que evitaran la sensación de bustos parlantes, entre otros.

Aunque esto no dejaba de lado aquellos relatos que se sostenían ante todo con la fuerza del testimonio. La palabra retomó su fuerza en documentales como **Recuerdos de sangre** (1990) de Óscar Campo y Astrid Muñoz, una historia de relatos aterradores contados con la más absoluta normalidad, por boca de quienes habían sido o conocido a los Pájaros en los años cincuenta, aquellos ejecutores de una violencia que golpeó a muchos pueblos del norte del Valle. Aquí la imagen se apoya sobre todo en archivo de películas de la época, pero son los entrevistados los que le dan vida al relato, actuando sus recuerdos de víctimas o victimarios. O en **Navarro, cuento de sombras** (1991) un documental de estudiantes, en el que se retrata la vida de madres y niños que viven en un basurero. Lo curioso es que la mirada, que pudo ser amarillista, se transforma en un genuino descubrimiento de las relaciones que se pueden establecer aun en el lugar más desolador, donde el dinero es lo más importante, tanto que el documental cierra con el testimonio de una mujer a la que le gusta trabajar en la basura: "[...] porque allí uno se encuentra cadenas de oro".

Todas estas historias fueron creando una vanguardia en la televisión regional; **Rostros y rastros** es un hito en la historia del documental colombiano y lo interesante es que proviene, no del medio televisivo, sino desde el ámbito académico. La Universidad del Valle aportó el peso de la investigación y logró que la producción entrara en ritmos más pausados, distintos a los del *fast food* de la televisión comercial.



El último tramoyista (Antonio Dorado, 1989) Foto de Eduardo Carvajal

Primeros premios

Los premios no tardaron en llegar. **Ojo y vista, peligra la vida del artista**, el primer programa emitido en **Rostros**, obtuvo el primer lugar en el XIII Festival Internacional de Cine y Super 8 de Caracas en 1988; **El último tramoyista** ganó el India Catalina a mejor programa documental en el XXIX Festival de cine de Cartagena, en 1989; en el mismo año los periodistas le otorgaron el premio Gama a **Más allá de las noticias** como mejor programa de Telepacífico. Con **Recuerdos de sangre**, **Rostros y rastros** vuelve a ganar en el Festival de cine de Cartagena de 1990 y, en 1992, **Un ángel subterráneo** obtiene el premio a mejor documental en el Festival de Cine y Video de La Habana.

Continuando con la analogía, para **Rostros y rastros** el reconocimiento llegó más rápido que para los nuevos periodistas, quienes en principio tuvieron que soportar cientos de críticas contra su estilo. En Norteamérica se otorga el premio Cojones de Hierro, para periodistas independientes. Éste, no tan prestigioso, fue el primer reconocimiento del grupo y lo ganó Hunter Thompson, un periodista de California que pasó dieciocho meses con los Ángeles del Infierno para escribir *La extraña y terrible saga de los motociclistas proscritos*. La verdadera celebración tuvo que esperar hasta que salió *A sangre fría*, la novela que *The New Yorker* publicó por capítulos en el año 1965 y con la cual el género ganó respetabilidad literaria. A los escritores les aterraba la etiqueta de periodistas, insistían en que estaban escribiendo novelas cortas, pero la verdad es que había surgido un nuevo género: la novela de no ficción.

Los estudiantes

Muchos documentalistas tradicionales llegaron a reclamar la realidad cuando comenzaron a ver los trabajos de los estudiantes, proyectados en las muestras internacionales de documental en Bogotá. A pesar de la distancia, era una actitud muy parecida a quienes en los sesenta gritaban ante los relatos de los nuevos periodistas: ¡se lo están inventando! Según Óscar Campo lo que ocurría es que además de los caminos formales se estaban encontrando nuevas formas de hacer documental. Así aparecieron traba-



jos que utilizaron la imagen como concepto. **Piel de gallina** (1998), de Mónica Arroyave y Carlos Espinosa, ganador de premios en México y Argentina; es un juego visual con el tema de la industria de los pollos, donde a través de entrevistas a personajes inventados se hacen relaciones transversales con la vida programada del hombre de hoy. Otros continuaron con el cuestionamiento a temas coyunturales, es el caso de **Legalización** (1998) de Vivian Unás que a través de un relato humorístico y del uso del *animatic*, versa sobre la industria de las drogas. Este documental obtuvo reconocimiento en Canadá.

Siguiendo la vertiente de la actualidad, pero más apoyado en el testimonio está **Éxodo, las voces** (2000) de Álvaro Girón y Mónica Bravo. Este documental ganó el premio de periodismo Alfonso Bonilla Aragón; en él, a través de testimonios conseguidos en un aeropuerto, se desarrolla el tema del exilio voluntario o involuntario de quienes abandonan Colombia. Aquí se destaca el trabajo con el sonido y el montaje de testimonios que construyen un mismo relato, el del desarraigo.

A partir de la década de los noventa, **Rostros y rastros** incluyó cada vez más realizaciones de estudiantes; en esta etapa que aún continúa, la producción se hace con la financiación de la Comisión Nacional de Televisión: los proyectos de **Vidas cruzadas** (documentales de media hora) y **Tres dimensiones** (retratos de quince minutos sobre arte) sostienen la producción de **Rostros y rastros** desde el año 2000, la mayoría realizada por estudiantes de últimos semestres de Comunicación Social de la Universidad del Valle.

El tema de la violencia vuelve a retomarse. Los desplazados surgen como personajes de varios documentales: **Ruta 387** (2000) de José Sánchez, sobre una comunidad desplazada, recibió varios premios: Doc'Amateur del Canal Plus de España y mejor documental en el Festival de Gran Canarias y en el de Navarra.

En Docupolis, una muestra que se realiza cada año en Barcelona, se reconoció **La marcha del ladrillo** (2001), de Mauricio Vergara, el seguimiento de un artista que construye una casa efímera en el centro de la ciudad.

Estos estudiantes, que le dieron un giro a la realización de **Rostros y rastros**, ya no son aquellos herederos del cine, sino una generación que creció absorbiendo el video; que tiende más a experimentar con las posibilidades técnicas de la imagen, sobre todo a nivel de la edición, al aprovechar la aparición de los equipos de edición caseros y las cámaras digitales. En cuanto a contenido, se incluyen investigaciones y tendencias de la academia, hablan de posmodernidad, de tribus urbanas, de paseantes, de hibridaciones. Incluso se retoma una tendencia que ya había trabajado Carlos Mayolo a mediados de los setenta: el falso documental. La película **Vampiros de la miseria** (1975), denunciaba la explotación de la pobreza que hacían muchos documentales y retrataba la forma como unos documentalistas perseguían indigentes para retratarlos. **Manual inconcluso para el silencio** (2001) de Andrés Santacruz y María Fernanda Luna, seleccionado para la muestra Docupolis y para la de documental colombiano en Toulouse, retomó la idea del *found footage* (material encontrado); en él, se reflejaba a través de imágenes de archivo de diversos noticieros, la situación del desplazamiento a través del silencio como una constante en los territorios de la violencia. Una manera de utilizar las imágenes de la información para cuestionar, a través de un tratamiento audiovisual que respeta los tiempos de la imagen, la capacidad insensibilizadora de la noticia.

Otro documental que se valió de la técnica de material encontrado, combinada con entrevistas a jóvenes, obtuvo el premio Input como mejor documental en Holanda. El trabajo **No hay país** (2003) de Guillermo Arias, es un juego visual donde se entrecruzan testimonios sobre la violencia e imágenes retomadas de otras producciones. Trabajados con técnicas de edición que acercan el documental a una recreación pictórica, no construyen relatos coherentes, más bien buscan dejar impresiones en el espectador.

Epílogo

Rostros y rastros es una de las apuestas más arriesgadas que se ha hecho en la historia de la televisión colombiana. La pregunta es cómo ir más allá para hacer de ello una industria, cómo superar la condición de depender de los subsidios del Estado. El domingo 16 de septiembre del 2001, el programa se emitió por última vez en el canal regional Telepacífico,

debido a que la deuda de emisión no pudo ser cubierta. En su reemplazo pasó a emitirse un musical. Según Óscar Campo, **Rostros y rastros** continúa pues se emite a través del canal universitario.

A diferencia del nuevo periodismo, que después de ser cuestionado, fue apoyado por los medios norteamericanos y se convirtió en un fenómeno, aquí sucede lo contrario; después del cuestionamiento y la confirmación de la calidad a través de múltiples premios y reconocimientos, algo debidamente marcado, etiquetado e impulsado, que podría traer beneficios, tiende a desaparecer. Razón tenían los documentalistas cuando presentaban la ciudad como algo que tiende a borrar su memoria. Ahora quiere incluso borrar el reflejo de esta memoria, porque parece que, como la madrastra de Blancanieves, sólo le interesa mirarse en los espejos que la muestran bella, así sea un engaño visual. ¿Por qué cerrar los ojos ante la fealdad, la marginalidad, los problemas? La televisión no es una caja de fantasías y es difícil de creer que sólo obtengan apoyo institucional los proyectos que quieren mostrar una Colombia positiva. ¿A dónde irán a parar los rostros que no se ven en los espejos? Porque es seguro que por dejar de mirarlos, no van a desaparecer. Quizás sería más inteligente usar lo alternativo y convertirlo en una opción, ahora más que nunca, cuando la televisión está ávida de propuestas que puedan competir en el mercado de las diferencias.



Un nombre para desplazado (Carlos Hoyos, Ángela Osorio y Juan David Velásquez, 2003).
Foto Archivo Cinemateca Distrital

FILMOGRAFÍA

1988

Ojo y vista: pelagra la vida del artista (Luis Ospina, 26 min.)

Historia de una canción (Adolfo Cardona, 25 min.)

Buscando la melodía (Rafael Quintero, 25 min.)

Mirante en cuadro I (Guillermo Bejarano, 27 min.)

Mirante en cuadro II (Guillermo Bejarano, 30 min.)

Rastro de amor I (Carlos Fernández de Soto, 25 min.)

Rastro de amor II (Carlos Fernández de Soto, 25 min.)

1989

Rodando con Blacky (Guillermo Bejarano, 25 min.)

Más de la mitad de los sueños (S. Mejía y G. Velasco, 27 min.)

Interior a tres bandas (Fernando López, 25 min.)

Entre risas y marionetas (Armando Soto, 25 min.)

La vida es muy dura (Nicolás Buenaventura, Julio González, Carlos Fernández, 25 min.)

Carmina Burana: montaje de un sueño (Fernando Calero, 25 min.)

Jan Bartelsman (Erick Bongue y Jan Bartelsman, 25 min.)

Banderilleros (Jaime Gutiérrez, 28 min.)

Artesano: cuadra a cuadra (Luis Ospina, 25 min.)

El último tramoyista (Antonio Dorado y Fernando López, 28 min.)

Mr. Fly en Caliwood (Antonio Dorado y Fernando López, 27 min.)

Relato tras las rejas (Óscar Campo e Isabel Moreno, 27 min.)

El Cali que se fue (Beatriz Llano y Óscar Campo, 27 min.)

Rigoletto entre telones (Fernando Calero, 25 min.)

Retrato de un escritor en el trópico (Óscar Campo, 27 min.)

La música en los tiempos del ruido (Cinexperiencia [Nicolás Buenaventura y otros], 26 min.)

Guerra contra el Perú (Óscar Campo e Isabel Moreno, 25 min.)

Todo me gusta de ti (Diego Villegas Hurtado, 25 min.)

La palabra del diablo I (Carlos Mayolo, 27 min.)

La palabra del diablo II (Carlos Mayolo, 27 min.)

Tatines y matachines (Carlos Mayolo, 27 min.)

Areito en concierto (Eduardo Carvajal y Beatriz Llano, 25 min.)

Para quién canto yo (Fernando López, 25 min.)

Fotofijaciones (Luis Ospina, 26 min.)

Sonora Ponceña 40 (Antonio Dorado, 25 min.)

El rostro de la muerte (Óscar Agredo, 27 min.)

La escritura del sol (Cinexperiencia [Nicolás Buenaventura y otros], 25 min.)

Colombianos in Korea (Ana Fernanda Martínez, 25 min.)

Rojos (Antonio Dorado, 27 min.)

Festival de teatro en Manizales (Ana María Echeverri, 25 min.)

De tripas corazones (Silvia Mejía, 26 min.)

1990

Strip Tease (Juan Fernando Franco y Rafael Quintero, 25 min.)

El último canto del guerrero (Eduardo Carvajal y Elsa Vásquez, 27 min.)

Río Cauca I (Fernando Berón e Isabel Moreno, 25 min.)

Río Cauca II (Fernando Berón e Isabel Moreno, 25 min.)

Sólo para hombres (Silvia Mejía, 27 min.)

Circo (Carlos Pontón, 26 min.)

Tumba la caña (Beatriz Llano, 26 min.)

Recuerdos de sangre I (Astrid Muñoz y Óscar Campo, 25 min.)

Recuerdos de sangre II (Astrid Muñoz y Óscar Campo, 25 min.)

Adiós a Cali. Ah diosa Kali (Luis Ospina, 27 min.)

Cali: plano x plano (Luis Ospina, 25 min.)

Los judíos no son como los pintan (Manuel Bergrum, 27 min.)

Gorgona (Doris Eder, 26 min.)

Los realizadores (Luis Ospina, 27 min.)

SERIE ROSTROS Y RASTROS

FILMOGRAFÍA

Grupo de teatro Katakali (Ana María Echeverry, 31 min.)
Univalle 45 años (Beatriz Llano, 25 min.)
El hombre que sabía demasiado (Carlos Fernández de Soto, 27 min.)
Rodrigo Uribe (Carlos Pontón, 26 min.)
Compañía Ilimitada (Fernando López, 28 min.)
Marineros (Fernando Berón e Isabel Moreno, 28 min.)
Festival de Manizales I (Guillermo Bejarano, 25 min.)
Festival de Manizales II (Guillermo Bejarano, 24 min.)
Las puertas del cielo (Carlos Fernández de Soto, 25 min.)
La siempre viva (Alberto Bejarano, 28 min.)
Sudando frío (Juan Fernando Franco, 28 min.)

Se busca público (Adolfo Cardona, 26 min.)
Tejedor de sueños (Antonio Dorado y María Clara Borrero, 25 min.)
1991
Juego profundo (Isabel Moreno y Fernando Berón, 25 min.)
Punkametal (Fernando Borrero, 26 min.)
El diario de una plaza (Antonio Dorado, 27 min.)
Zaranda de sueños (Carlos Fernando Rodríguez y Alex Escobar, 26 min.)
Haciendas del Valle (Bertha Albán de Carvajal y Margarita Garrido, 25 min.)
Gonzalo Echeverry (Ana María Echeverry y Adalgiza Charria, 26 min.)

Golfo Pérsico (Diana Vargas, 26 min.)
La última vaporina (Carlos Pontón, 25 min.)
Albeiro García (Manuel Bergrum, 27 min.)
Kali-Yuga (Gerardo Otero, 25 min.)
Los duelistas (José Urbano, 26 min.)
Tres años de Rostros y Rastros (Carlos Fernández de Soto, 25 min.)
Tiempos de guerra (Antonio Dorado, 29 min.)
Elementos de pasión I (Guillermo Bejarano, 26 min.)
Elementos de pasión II (Guillermo Bejarano, 27 min.)
El hombre del armario I (Jorge Echeverry, 25 min.)
El hombre del armario II (Jorge Echeverry, 31 min.)
El duende enamorado (Óscar Campo, 25 min.)

Mujeres al borde de un ataque de nervios (Ana Fernanda Martínez y Carlos Fernández de Soto, 25 min.)
1992
Historia de ambulantes (Antonio Dorado, 25 min.)
Un ángel subterráneo (Óscar Campo, 25 min.)
Cine de barriada (Fernando Borrero, 25 min.)
¿De qué me están hablando? (Alexandra Martínez y Vicky Guevara, 26 min.)
Demonios (Orlando Puente, 25 min.)
Estados alterados (Fernando Borrero, 26 min.)
Entre travestis (Guido Hoyos y Mónica Suárez, 25 min.)
Porno Hot Video (Diana Vargas, 27 min.)

Con el viento a tu favor (Silvia Mejía, 25 min.)
Bésame Colombia (Claudia Echenique, 25 min.)
Agüelulo (Paula Trujillo, Alberto Bejarano y César Castro, 28 min.)
Karen (Clara Ramírez, Mónica Suárez y Guido Hoyos, 26 min.)
Embarazo precoz (Diana Vargas, 26 min.)
Óscar Muñoz (Óscar Campo y Astrid Muñoz, 25 min.)
Adoraciones al Niño Dios en el N. Cauca (Ramiro Arbeláez y Juan Fernando Franco, 25 min.)
Rostros anónimos (Alejandro Flórez, Guido Hoyos y Mónica Suárez, 25 min.)
Cambio de tercio (Manuel Bergrum, 27 min.)
Rumba de la Ocho (Jorge Caicedo y Ximena Franco, 27 min.)

1993
Un colombiano en New York (Alberto Bejarano, 26 min.)
Ecomundo 92 (Óscar Campo, 26 min.)
Puerto Chontaduro (Patricia Alzate y Jenny Martínez, 26 min.)
Evocando desde el trópico (Alberto Bejarano, 25 min.)
Casa de brujas (Óscar Campo, 25 min.)
Álvaro Mutis I (Diana Vargas, 28 min.)
Álvaro Mutis II (Diana Vargas, 28 min.)
Instalaciones (Juan Fernando Franco, 27 min.)
Los soñantes (Diana Vargas, 26 min.)
Escritores del Valle (Amanda Rueda, 26 min.)

Temporada en el infierno (Fernando Rodríguez y Orlando Cajamarca, 29 min.)
Mujeres en escena (Esquina Latina, 26 min.)
Drama estudiantes (Carlos Rodríguez y Olga Criollo, 28 min.)
Manzana T (Adalgiza Charria, 27 min.)
Un charco no tan azul (Carlos Pontón, 27 min.)

1994

Rock Cutting (Juan Fernando Franco, 27 min.)
Daltrey (Juan Fernando Franco, 27 min.)
Terremoto de Popayán I (Antonio Dorado, 28 min.)
Terremoto de Popayán II (Antonio Dorado, 28 min.)

Terremoto de Popayán III (Antonio Dorado, 28 min.)
Crónica roja (Óscar Campo y María Clara Borrero, 25 min.)
Antonio Caballero I (Diana Vargas, 26 min.)
Antonio Caballero II (Diana Vargas, 28 min.)
Solo de guitarra (Andrés Monpós, 15 min.)
Rosas en el infierno (María Isabel Escobar, 15 min.)
Amazonas (Astrid Muñoz, 24 min.)
Santa Rosa (Rodrigo Daza, 25 min.)
Trajines del ocaso (Alexandra Martínez, 25 min.)
Amapola (Astrid Muñoz, 26 min.)
Ancianos I (José Hleap, 25 min.)
Ancianos II (José Hleap, 26 min.)
Héctor Lavoe (Diana Vargas, 25 min.)
Los años verdes (Astrid Muñoz, 25 min.)

Parqueadas en domingo (Tania Arboleda, Claudia Rojas y Diego Jiménez, 25 min.)
Carlos Holguín Sardi (Diego Hernán Canal —1992-1994—, 25 min.)

1995

Modelos (Antonio Dorado, 27 min.)
Del puente p'allá (María Ximena López y Juan Carlos Gil, 27 min.)
Buenaventura (Antonio Dorado, 28 min.)
Fernell Franco, escritura de luces y sombras (Óscar Campo y María Clara Borrero, 29 min.)
Crónicas de Cali (Sandra Escobar, James Triviño, Rogelio Navarro y otros, 25 min.)
El Valle: última frontera (Adolfo Cardona, 28 min.)

Escritores (Antonio Dorado, 28 min.)
Arquitectura 50 años (Carlos Eduardo Rodríguez, 26 min.)
Urbanía (Amanda Rueda y Martín Ocampo, 25 min.)
Artes visuales I (Óscar Campo, 27 min.)
Artes visuales II (Óscar Campo, 27 min.)
Notas claves sobre la música (Fernando López, 27 min.)
Mono Núñez (Ana Fernanda Martínez y Carlos Fernández de Soto, 26 min.)
Galería (Jorge Navas, 27 min.)
Festival de arte (Patricia Alzate, 25 min.)
María Ballet (Pepe Bayona, 28 min.)
Cuentos regionales (estudiantes de comunicación social, 27 min.)
Caño Cristales (José Katán, 27 min.)

Aterciopelados (Carlos Eduardo Rodríguez y Amanda Rueda, 28 min.)

1996

Pacífico negro (Óscar Campo, 26 min.)
Sinfonía a Lila (Daniel Vallejo, 15 min.)
Réquiem final (Yaneth Yepes, 15 min.)
Segmentos de cemento (Alex Buendía, 15 min.)
Feminismo (Amanda Rueda y Adalgiza Charria, 28 min.)
Artefacto (Eduardo Moreno, Lorena Díaz y otros, 13 min.)
Una escultura de la muerte (Eduardo Moreno, Lorena Díaz y otros, 13 min.)
Camioneros (Heidi Cañaverl, Mauricio Zapata y Patricia Villegas, 15 min.)

Vida de Armero (Liliana Bocanegra, 26 min.)
Memorias de Cali (Mauricio Vergara, 27 min.)
Videoarte I (Mauricio Vergara, 27 min.)
Videoarte II (Mauricio Vergara, 27 min.)
Videoarte III (Mauricio Vergara, 25 min.)
Roena (Jorge Caicedo, 28 min.)
Aguablanca (Harold Marín, 26 min.)
Saltamontes (Tania Arboleda, 28 min.)
Univalle 50 años (Antonio Dorado, 26 min.)
Cal y rock (Jorge Navas y Carlos Moreno, 25 min.)
Narcotráfico I (estudiantes especialización audiovisuales, 27 min.)
Narcotráfico II (estudiantes especialización audiovisuales, 27 min.)
Vida de estrella (Carlos Eduardo Rodríguez y Jaime Espinosa, 25 min.)

Fania I (Diego Jiménez y Óscar Lozada, 25 min.)

Fania II (Diego Jiménez y Óscar Lozada, 26 min.)

Inquilinatos de la Olla (Olga Paz y otros, 25 min.)

Mujeres al borde de un ataque de fútbol (John James Urrego, 26 min.)

Cerro Teta I (Antonio Ramírez, 23 min.)

Cerro Teta II (Antonio Ramírez, 23 min.)

1997

Autorretratos I (estudiantes de comunicación social, 26 min.)

Autorretratos II (estudiantes de comunicación social, 28 min.)

Historia del Gran Cauca: Prehispánico (Adolfo Cardona, 25 min.)

Historia del Gran Cauca: Conquista (Adolfo Cardona, 25 min.)

Historia del Gran Cauca: Colonia (Martín Ocampo, 26 min.)

Historia del Gran Cauca: siglo XIX (Martín Ocampo y Patricia Alzate, 25 min.)

Historia del Gran Cauca: siglo XX (Patricia Alzate, 26 min.)

Mariposas (Patricia Villegas, 15 min.)

Sexto piso (director sin acreditar, 15 min.)

Amantes del puente (Sofía Suárez y Orlando Puente, 26 min.)

Calicalabozo I (Jorge Navas y Alaix Barbosa, 26 min.)

Calicalabozo II (Jorge Navas y Alaix Barbosa, 26 min.)

Calicalabozo III (Jorge Navas y Alaix Barbosa, 27 min.)

Calicalabozo IV (Jorge Navas y Alaix Barbosa, 25 min.)

No, no baby (Diego Fernando Pérez, 27 min.)

De otro color (Mónica Arroyave, 27 min.)

Embrujos del Pacífico (Santiago González, 23 min.)

Parques naturales: Sonso I (David Bohórquez, José Katán y Víctor H. Valencia, 25 min.)

Parques naturales: Sonso II (25 min.)

Parques naturales: Yotoco I (25 min.)

Parques naturales: Yotoco II (25 min.)

Parques naturales: Parque de las Herosas I (26 min.)

Parques naturales: Parque de las Herosas II (27 min.)

Parques naturales: Farallones I (27 min.)

Parques naturales: Farallones II (27 min.)

Caleñidad I: la muy noble y leal (Luis Ospina, 26 min.)

Caleñidad II: a toda máquina (Luis Ospina, 26 min.)

Caleñidad III: el ser caleño (Luis Ospina, 26 min.)

Caleñidad IV: qué viva la música (Luis Ospina, 27 min.)

Caleñidad V: al pie de la letra (Luis Ospina, 27 min.)

Caleñidad VI: ojo vivo (Luis Ospina, 26 min.)

Caleñidad VII: Caliwood (Luis Ospina, 27 min.)

Caleñidad VIII: oiga, mire, vea (Luis Ospina, 26 min.)

Caleñidad IX: ocio y miedo (Luis Ospina, 26 min.)

Caleñidad X: oh diosa Kali (Luis Ospina, 27 min.)

El coronel encontró quien le escriba (Elsa Henao, Martha Beltrán, Fernando Gómez y otros, 25 min.)

1998

C27H460 (Vivián Stella Unas y Óscar Adrián Arango, 25 min.)

Juegos, Puerto Tejada (Luciano Rodríguez, Margarita Arbeláez y Ximena Bedoya, 25 min.)

Salud mental I (Mauricio Vergara, 25 min.)

Salud mental II (Mauricio Vergara, 26 min.)

Canales comunitarios (Olga Paz, 25 min.)

Quiero oírte una vez más: cuerpo (Adalgiza Charria, 25 min.)

Quiero oírte una vez más: sexualidad (Adalgiza Charria, 28 min.)

Quiero oírte una vez más: caleñidad (Adalgiza Charria, 29 min.)

Quiero oírte una vez más: hombres (Adalgiza Charria, 28 min.)

Guapi (Diego Gómez, 29 min.)

Río San Juan (Diego Gómez, 25 min.)

Cómo me gustaría ser negro I (Óscar Lozada, 26 min.)

Cómo me gustaría ser negro II (Óscar Lozada, 25 min.)

La noche del fin del mundo (Alexander Giraldo, 27 min.)

Piel de gallina (Mónica Arroyave y Carlos Espinosa, 25 min.)

Del lado femenino (pintor Gallardo) (Mauricio Vergara, 8 min.)

Sueños en la arena (pintor Gallardo) (Mauricio Vergara, 24 min.)

Pintor Rosas (Mauricio Vergara, 24 min.)

Aquí no canta nadie (estudiantes de Comunicación Social, 15 min.)

A ella también le llevarán lejos del cielo (estudiantes de Comunicación Social, 15 min.)

Correo especial (María Isabel Ospina, 27 min.)

Vladimiro por ti suspiro (María Fernanda Luna, 26 min.)

1999

El ojo de Buziraco I: el mohan (David Bohórquez, 26 min.)

El ojo de Buziraco II: la tunda (David Bohórquez, 25 min.)

El ojo de Buziraco III: la mandrágora (David Bohórquez, 26 min.)

El ojo de Buziraco IV: el vampirimíparo (David Bohórquez, 24 min.)

Cosecha: tabaco (Mauricio Vergara, 25 min.)

Cosecha: fique (Mauricio Vergara, 26 min.)

Cosecha: trigo (Mauricio Vergara, 26 min.)

Cosecha: arroz (Mauricio Vergara, 24 min.)

Cosecha: banano (Mauricio Vergara, 24 min.)

La 18 se orienta (Carlos Anaya y Juan Manuel Andrade, 27 min.)

Radios comunitarias (Jorge Caicedo, 25 min.)

Raíces I: hijos del sol (Isabel Moreno y Fernando Berón, 25 min.)

Raíces II: del Valle del Guadalquivir (Isabel Moreno y Fernando Berón, 26 min.)

Radio Guambía (Olga Paz y Jorge Caicedo, 25 min.)

Metal al 100% (Mauricio Vergara, 13 min.)

Alternativos (John Castañeda, Ana Sofía Franco y otros, 13 min.)

Nueva era. La llama violeta (Mauricio Vergara, 13 min.)

Judíos (Claudia Liliana Villegas, Juan Camilo Duque, Ximena Bedoya, 13 min.)

Jovita Feijó: la sultana y la reina (Olga Lucía Gutiérrez, 13 min.)

Ventana de Buses (Juan Manuel Acuña, 12 min.)

Viejoteca (Olga Paz, 14 min.)

Corteros (Antonio Ramírez, 12 min.)

Pasaporte a Cali (Olga Paz, 13 min.)

Guerreros de paz (Paola Madiedo, 13 min.)

Viambulantes (Alexander González, 13 min.)

Desplazados (Fernando Gallego, 13 min.)

Arriba el telón (Felipe Cardona, 13 min.)

Turcos (Felipe Cardona, 13 min.)

Performance (Mauricio Vergara, 13 min.)

Zona marginal (Félix Varela, 13 min.)

Iglesia romana (Mauricio Vergara, 13 min.)

Mouse-up (Johanna Perdomo y Andrea Rosales, 12 min.)

Parteras (Olga Paz, 14 min.)

Etnoeducación (Olga Paz y Jorge Caicedo, 13 min.)

Video-arte (Mauricio Vergara, 13 min.)

Comunidades negras (Olga Paz y Jorge Caicedo, 14 min.)

Andén (intervención artística) (Mauricio Vergara, 14 min.)

La instalación (Mauricio Vergara, 13 min.)

La expansión de los cristianos (Mauricio Vergara, 13 min.)

Proyecto del diablo (Óscar Campo, 25 min.)

Play (Mauricio Vergara, 13 min.)

Cali metrópolis (Mauricio Vergara, 12 min.)

Antitaurinos (Jorge Caicedo, 14 min.)

Padrino de dulce (Sandro Buitrago, 14 min.)

Las penas del diablo (Julián Alzate, 13 min.)

Skate City (Mauricio Vergara, 13 min.)

Periódicos comunitarios (Olga Paz y Jorge Caicedo, 14 min.)

Discapitados I (Heidy Cañaverl, 24 min.)

2000

Discapitados II (Heidy Cañaverl, 27 min.)

Discapitados III- IV -V (Heidy Cañaverl, 25 min.)

Éxodo, las voces (Álvaro Girón y Mónica Bravo, 21 min.)

Estanislao Zuleta: biografía de un pensador I, II, III, IV (Antonio Dorado, 25 min.)

Programas realizados para el espacio **Tres dimensiones** emitidos también por **Rostros y rastros**

Espacio: mirada en perspectiva (Christian Maiguel, 7 min.)

Forma: fragmentos del olvido (Christian Maiguel, 7 min.)

Color: fiesta de la guerra (Christian Maiguel y Juan Carlos Díaz, 7 min.)

Cuerpo: la intención del milagro (Óscar Campo, 7 min.)

Luz 1: fracción vital (Leonardo Villegas, Carolina Navas, 7 min.)

Luz 2: iluminación (Mauricio Vergara, 7 min.)

Materiales: Jorge Noguera, Luthier (Erick Salazar y Andrés Porras, 7 min.)

Totémico: el vuelo del chamán (Andrés Gutiérrez, 7 min.)

Ritmo 1: Dios te ve (Juan Carlos Díaz, 7 min.)

Ritmo 2: raíz primera (Christian Maiguel, 7 min.)

Humor 2: esperanza (Mauricio Vergara, 7 min.)

Vacío 1: retorno al vacío (Juan Carlos Díaz, 7 min.)

Vacío 2: aliento (Mauricio Vergara, 7 min.)

Elementos 1: concierto de los elementos (Mauricio Vergara, 7 min.)

Elementos 2: el goce (Margarita Solarte, 7 min.)

Religión 1: El Chigualo (Mauricio Vergara, 7 min.)

Paisaje: imaginario (Christian Maiguel, 7 min.)

Amor 1: el amor resiste (Carolina Navas y Leonardo Villegas, 7 min.)

Muerte: los pasos perdidos (Liliana Hurtado, 7 min.)

Amor 2: a flor de piel (Andrés Felipe Orozco, 7 min.)

Religión 2: imágenes poderosas (Mauricio Vergara, 7 min.)

Violencia 3: posturas frente a la violencia (Claudia Sandoval, 7 min.)

Miedo: la tercera piel (Carlos Anaya y Juan Manuel Andrade, 7 min.)

Memoria: María Palitos: una huella (Mauricio Vergara y Lucía Salazar, 7 min.)

Erótico: Camila todos los fuegos (Juan Carlos Díaz, 7 min.)

Soledad: (Horacio Benavides, 7 min.)

Identidad: conciencia a golpe de clave (Mayerlin Cardoso, Daniel Castellar y Blanca J. Chacón, 7 min.)

Locura 1: S.I.L.V.I.E. B.O.U.T.I.Q. (Claudia Sandoval, 7 min.)

Locura 2: murmullo de-mente (Johanna Perdono y Luz Elena Luna, 7 min.)

Arte y ciencia: Dr. Empiria (Carolina Navas y Leonardo Villegas, 7 min.)

Valor de arte: color girasol (Ernesto Salmerón, 7 min.)

Crítico de arte: ojo crítico (Leonardo Guzmán y Andrés Felipe Orozco, 7 min.)

Odio 1: Arbeit mach frei (El trabajo libera) (director sin acreditar, 7 min.)

Odio 2: el círculo neutro (Juan Carlos Díaz, 7 min.)

Humor 1: humor en serio (Erick Salazar y Andrés Porras, 7 min.)

Libertad 1: momento divino (Margarita Solarte, 7 min.)

Libertad 2: cero referentes sobre libertad (Margarita Solarte, 7 min.)

Culto y popular: concierto para orquesta soprano y ciudad (7 min.)

Identidad: Cali es Kali (7 min.)

Local y Global: vidrio, estética urbana (7 min.)

Ciudad e imagen: ciudad fachada (7 min.)

Ciencia y arte: ilustrador del silencio (7 min.)

Comunicación-arte 1: contexto garantizado (7 min.)

Tradicional y moderno: reciclador de manchas (7 min.)

Soledad 2: Rose-Rose (7 min.)

Comunicación-arte 2: crimen creado (7 min.)

Valor del arte 2: C.H.F. en busca del artista (7 min.)

2001

Programas realizados para el espacio **Vidas cruzadas**, emitidos también en **Rostros y rastros**

Informe sobre un mundo ciego (Óscar Campo, 25 min.)

Manual inconcluso para el silencio (María Fernanda Luna y Andrés Santacruz, 25 min.)

Elemento tierra (25 min.)

Toma de la desesperanza (25 min.)

La marcha del ladrillo (Mauricio Vergara, 25 min.)

Cosechando (25 min.)

Héctor Lavoe (Carlos Patiño, 25 min.)

San Juan, el territorio (Diego Gómez, 25 min.)
Peregoyo (Mónica Bravo y Álvaro Girón, 25 min.)
Miguel González (Óscar Campo, 25 min.)
Flujos: la línea del desequilibrio (Ricardo Cruz, 25 min.)
La ciudad de los fanáticos (Harold Pardey y Juan Paulo Galeano, 25 min.)

2002

Programas realizados para el espacio **Vidas cruzadas**, emitidos también en el Canal Universitario.

Azoe Danza (director sin acreditar, 25 min.)
Mónica Herrán (director sin acreditar, 25 min.)

Tres libras (director sin acreditar, 25 min.)
Bambuco (director sin acreditar, 25 min.)
El hijo del barro (director sin acreditar, 25 min.)
La máscara (director sin acreditar, 25 min.)
Lucy Tejada (Óscar Lozada, 25 min.)
Aymer Álvarez (Carolina Navas, 25 min.)
Mapa de ciudad (Luz Elena Luna, 25 min.)
Vía al mar (Ricardo Cruz, 25 min.)
Mojarra Eléctrica (Ernesto Salmerón, 25 min.)
Trauma (Harold Pardey y Juan Paulo Galeano, 25 min.)
Santa Clara (Alexander González, 25 min.)
Esquina latina (Alexander González, 25 min.)
Areneros (Edward Goyeneche y Gerylee Polanco, 25 min.)

2003

No queda sino el recuerdo (Carlos Anaya, 25 min.)
Charco Azul (Mauricio Vergara, 25 min.)
Manifiesto de la esperanza (director sin acreditar, 25 min.)
Líneas cruzadas (Alexander González, 25 min.)
De cielo y tierra (director sin acreditar, 25 min.)
Caballito de batalla (Liliana Hurtado, 25 min.)
Un nombre para desplazado (Carlos Hoyos, Ángela Osorio y Juan David Velásquez, 25 min.)
Cenizas al viento (director sin acreditar, 25 min.)

Biblioteca Cinemateca Distrital



HM00030

**ROSTROS
Y
RASTROS
1988-2001**