

cuadernos de
cine colombiano

PRÁCTICAS DOCUMENTALES





● cuadernos de
cine colombo

● cuadernos de
cine colombiano

PRÁCTICAS DOCUMENTALES

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Carlos Fernando Galán Pachón
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ D. C.

Santiago Trujillo Escobar
SECRETARIO DE CULTURA
RECREACIÓN Y DEPORTE

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

María Claudia Parías
DIRECTORA GENERAL

Lina María Gaviria Hurtado
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Margarita Rosa Gallardo Vargas
SUBDIRECTORA DE FORMACIÓN

Silvia Ospina Henao
SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Andrés Felipe Albarracín Rodríguez
SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO

Con el apoyo del MINISTERIO DE CULTURA

Yannai Kadamami Fonrodona
MINISTRA DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y LOS SABERES

Saia Vergara Jaime
VICEMINISTRA DE LA CREATIVIDAD Y LA ECONOMÍA NARANJA

Diana Díaz Soto
DIRECTORA DE AUDIOVISUALES, CINE Y MEDIOS INTERACTIVOS

Marina Arango Valencia y Buenaventura
COORDINADORA DE PATRIMONIO AUDIOVISUAL COLOMBIANO

CINEMATECA DE BOGOTÁ

Ricardo Cantor Bossa
GERENTE DE ARTES AUDIOVISUALES

Lina Sampedro Cárdenas
LÍDER MISIONAL

Catalina Posada Pacheco
COORDINADORA EDITORIAL

CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO N.º 35

PRÁCTICAS DOCUMENTALES ►►

Juana Schlenker Monsalve
EDITORIA INVITADA

Angélica Clavijo
Catalina Posada Pacheco
Ricardo Cantor Bossa
COMITÉ EDITORIAL

Catalina Posada Pacheco
COORDINACIÓN Y DIRECCIÓN DE ARTE

Catalina Posada Pacheco
Juana Schlenker Monsalve
REVISIÓN EDITORIAL

Neftalí Vanegas Menguán
DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN

Ginett Alarcón
CORRECCIÓN DE ESTILO

Nicolás Consuegra
TRADUCCIÓN DE TEXTOS

Panamericana Formas e Impresos
S.A.
IMPRESIÓN
ISSN 1692-6609

El contenido de este libro es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes (Idartes). Publicación impresa y digital de distribución gratuita con fines educativos y culturales. Queda prohibida su reproducción total o parcial con o sin ánimo de lucro sin la debida autorización expresa para ello. Información adicional en: cinematecapublicaciones@idartes.gov.co



Descárguelos en internet en:
<https://idartesencasa.gov.co/cinemateca-de-bogota/colecciones-libros>

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES - IDARTES

Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750
www.idartes.gov.co

CINEMATECA DE BOGOTÁ

Carrera 3 n.º 19-10 Bogotá, Colombia
Conmutador: (571) 379 5750, ext. 3400 - 3410
cinematecaenlacludad@idartes.gov.co
www.cinematecadebogota.gov.co
Facebook: Cinemateca de Bogotá
Twitter: cinematecabta
Instagram: cinematecabta

Cuadernos de cine colombiano - nueva época: Prácticas documentales /
Cinemateca de Bogotá – Gerencia de Artes Audiovisuales del IDARTES
Bogotá : Cinemateca de Bogotá ; IDARTES, 2025
Con el apoyo del Ministerio de Cultura
208 p. : fot. ; 20 cm (ISSN 1692-6609 ; no. 35)
1. Documentales colombianos – Crítica e interpretación - Siglo XXI
2. Cine de no ficción - Colombia – Siglo XXI
3. Documentales colombianos – Historia y crítica – Siglo XXI
4. Documentales colombianos – Temas, motivos, etc. – Siglo XXI
5. Cine documental colombiano – Innovaciones tecnológicas
6. Cine documental colombiano – Producción y dirección – Siglo XX - XXI
7. Lenguajes expandidos



Fotografía de cubierta:

La Bonga (Canela Reyes y Sebastián Pinzón, 2023). Producida por Gabriella García-Pardo en co-producción con el Colectivo de Comunicaciones de Palenque Kuchá Suto

Fotografías de contracubierta:

Foto Laboratorio Archivos simbióticos: horizontes más que humanos (Archivo Shub, 2022).

Fotograma de **Los santísimos hermanos** (Rebeca Puche, Hernando Sabogal, Gabriela Samper, 1969) .Fotograma de **Transfariana** (Joris Lachaise, 2023). Registro del Laboratorio: Archivos Mutantes <https://vimeo.com/1047670067>.

Fotograma de **Bienvenidos conquistadores interplanetarios y del espacio sideral** (Andrés Jurado, director, María Rojas Arias, producción, La Vulcanizadora, 2024, 90 min).

Imagen de la tabla de contenido:

Fotograma de **La noche del minotauro** (Juliana Zuluaga Montoya, 2024)

Agradecimientos:

Diana Martínez Muñoz, Mercedes Gaviria, Gustavo Vasco, María Alejandra Briganti, Sebastián Hernández, Canela Reyes, Andrés Torres, César Jaimés, Juan Pablo Polanco, Sebastián Pinzón, Diana Bustamante, Lina González, Bruma Cine, Patrimonio Fílmico Colombiano.

Detrás de cámaras
Carropasajero (César Alejandro Jaimés, Juan Pablo Polanco,2024)



Fotograma de **La noche del minotauro** (Juliana Zuluaga Montoya, 2024)

Contenido

- 6 ▶ **PRESENTACIÓN**
La realidad performativa
María Claudia Parias
Ricardo Cantor Bossa
- 12 ▶ **EDITORIA INVITADA**
Prácticas documentales
Incertidumbres en torno a lo real
Juana Schlenker Monsalve
- ▶ **ARTÍCULOS**
- 22 ▶ Fricciones de lo real
Performatividad e hibridación en el documental colombiano
María Luna
- 44 ▶ Cine documental en Colombia.
Mediaciones chamánicas entre historia, conflicto y memoria colectiva
Luisa González
- 64 ▶▶ espacio tiempo cuerpo gesto
Escrituras de lo doméstico en la práctica documental contemporánea
Juliana Arana
- 84 ▶▶ Juegos de archivo, derivas infinitas
Archivo Shub
- 106 ▶▶ La impureza del documental
La Vulcanizadora
- ▶ **CONVERSACIONES**
Juana Schlenker Monsalve
- 136 ▶▶ Escuchar el documental:
un diálogo sobre el sonido
Mercedes Gaviria y Diana Carolina Martínez
- 158 ▶▶ El montaje, espacio de escritura y experimentación en el cine documental
Gustavo Vasco, María Alejandra Briganti y Sebastián Hernández
- 180 ▶▶ Dirección de documentales: reflexiones en torno a la colaboración, la autoría compartida y otras formas de hacer cine
César Jaimes, Sebastián Pinzón, Canela Reyes, Juan Pablo Polanco y Andrés Felipe Torres
- 204 ▶▶ Perfiles de los autores

La realidad performativa

María Claudia Parías

Directora General

Instituto Distrital de las Artes - Idartes

Ricardo Cantor Bossa

Gerente de Artes Audiovisuales

Cinemateca de Bogotá

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 35-2025 NUEVA ÉPOCA



En la edición 35 de la colección Cuadernos de Cine Colombiano, Juana Schlenker, editora invitada, traza un estado del arte del cine documental durante los últimos veinte años. Se plasman aproximaciones a este género como manifiesto vivo, como gesto enérgico, como narración que interpela el archivo, el registro objetivo, las convenciones de circulación, las relaciones de poder en la creación y en el proceso de representación. Se discuten, entre otros asuntos, la forma de denominar este género cinematográfico y audiovisual: ¿cine documental?, ¿cine de lo real?, ¿cine de la no ficción? Una conversación y una tensión que justamente pone en relieve la riqueza semántica del cine mismo.

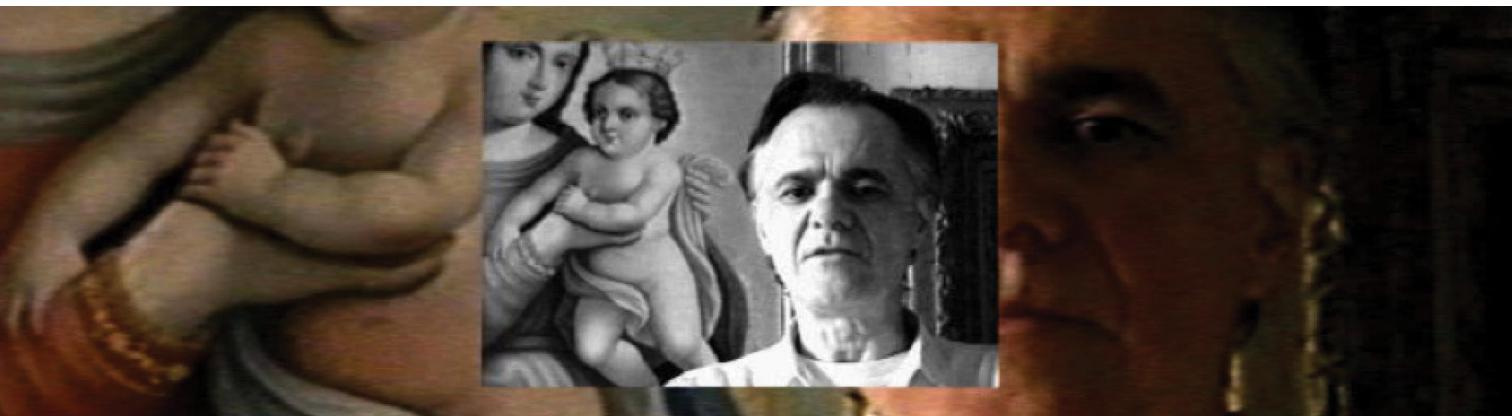
La presente edición revela cómo la producción y circulación del cine de lo real se ha permeado de voces provenientes de diferentes contextos del país y ha conquistado espacios

de representación, autorepresentación, circulación y mediación antes ocupados mayoritariamente por el cine de ficción. En los últimos años la democratización del acceso a las tecnologías para la creación, han posibilitado relatos que surgen desde periferias urbanas, desde lugares no privilegiados, desde comunidades antes no participantes de los relatos audiovisuales de Colombia.

En la actualidad, esas realidades, que resultan materia prima de análisis y trabajo creativo, no son capturadas como registros objetivos, immaculados e incuestionables de sucesos, sino que son sujeto de hibridación, manipulación y performatividad. Lo real actúa, se ficciona, se narra a contrasentido, se reinterpreta y se pliega al relato. El documental se expande física y plásticamente hacia lo videoinstalativo, la circulación libre y democratizada en redes sociales, gracias a la



Documental expandido 26MIDBO. Foto: David Ospina. Sala E-Cinemateca de Bogotá, 2024



▣ Fotograma de **La desazón suprema** (Luis Ospina, 2003) citado en el Cuaderno de Cine Colombiano Nueva Época: Balance Documental, 2004

producción con dispositivos móviles, ligeros, portátiles y asequibles. Con el material de archivo se experimenta: es maleable, exhibe sus costuras, se desacraliza, se interviene, se resignifica. Las prácticas documentales también han ampliado las convenciones y hegemonías de la propiedad intelectual para cuestionar la autoría, desde un metraje encontrado (*found footage*), una obra colectiva, un registro huérfano o un audiovisual anónimo.

El cine documental emerge de esas realidades posibles, que pueden ser a la vez un gesto tierno y cálido, pero también un manifiesto contestatario y decolonial. Aparecen así obras que exponen personajes desde la

intimidad como lugar de enunciación y que evocan y hackean el mundo exterior, y además sugieren, involucran y hacen presentes a sus creadores. Unas realidades porosas a miradas intrusas y curiosas de espectadores y participantes, quienes observan y a la vez contemplan para expandir y complementar el relato. Narrativas desde la oralidad y la materialidad del cine mismo, que construyen memoria del territorio, del conflicto y de las cicatrices de una Colombia malherida por la guerra y que no obstante permanece con ánimo de conversación en épocas postacuerdos de paz. Se disecciona así el documental como célula, tejido y órgano vital del *corpus* llamado cine colombiano.



▣ Fotograma de **De(s) amparo, polifonía familiar** (Gustavo Fernández, 2002) citado en el Cuaderno de Cine Colombiano: Balance Documental 2004

En el año 2004, la entonces Cinemateca Distrital publicó en la edición quinta de la nueva etapa de esta publicación, un balance del cine documental de los años noventa del siglo pasado bajo la óptica de Óscar Campo, Marina Arango Valencia, Gustavo Fernández, Andrés Felipe Gutiérrez, Camilo Aguilera y Julián David Correa. En 2025, nos propusimos generar una aproximación renovada invitando a María Luna, Juliana Arana, Luisa González y los colectivos La Vulcanizadora y Archivo Shub como articulistas y a profesionales dedicados a la dirección, el sonido y el montaje del cine documental en la sección de entrevistas.

La Cinemateca de Bogotá del Instituto Distrital de las Artes (Idartes), como centro cultural de las artes audiovisuales posibilita el encuentro de prácticas artísticas contemporáneas para la creación y apropiación de obras y creadores, quienes conciben lecturas originales —poéticas y políticas— del pasado, el presente y de futuros posibles. Las autoras, autores y entrevistados en este cuaderno reflexionan de manera conceptual y empírica sobre las prácticas documentales, a manera de instantánea, en este momento de la historia cultural, social y política del país. Esperamos que disfruten este número y que provoque nuevas discusiones y lecturas. ▣



Documental expandido 26MIDBO. Foto: Alexis Lozano. Sala E-Cinematca de Bogotá, 2024



Documental expandido 26MIDBO. Foto: David Ospina. Sala E-Cinematca de Bogotá, 2024

Prácticas documentales Incertidumbres en torno a lo real

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 35-2025 NUEVA ÉPOCA

Prácticas documentales Incertidumbres en torno a lo real

Documentary Filmmaking as Practice. Uncertainties Surrounding the Real

Juana Schlenker Monsalve

Palabras clave: Prácticas documentales, colectivos audiovisuales, archivo, hibridación, documental expandido, cine comunitario, domesticidad.

Resumen: A partir del reconocimiento de la incertidumbre como rasgo constitutivo del documental, la introducción a este número de *Cuadernos del Cine Colombiano* plantea preguntas sobre las formas, espacios de circulación y relación con la realidad del cine documental colombiano contemporáneo. Se propone el término “prácticas documentales” como una manera de pensar en una expansión de lo documental más allá de las salas de cine y las galerías; se destaca el protagonismo del trabajo colectivo y con comunidades, junto a la visión del archivo como herramienta crítica y creativa en las producciones contemporáneas. Estas transformaciones evidencian una madurez en los modos de producción colaborativa, una ampliación de los lugares de enunciación y una creciente conciencia de las condiciones materiales y políticas que atraviesan la representación de lo real. El texto invita a entender el documental no como un género cerrado, sino como una práctica permeable, situada y en permanente negociación con su tiempo.

Keywords: Documentary practice, audiovisual collectives, archive, hybridity, expanded documentary, community cinema, domesticity.

Abstract: Acknowledging uncertainty as a constitutive trait of documentary, this introduction to the current issue of *Cuadernos del Cine Colombiano* explores the forms, circuits of circulation, and relationships with reality in contemporary Colombian documentary cinema. The term “documentary practices” is proposed as a way of thinking about an expansion of the documentary beyond movie theaters and galleries. The text highlights the prominence of collective creation and collaboration with communities, as well as the reimagining of the archive as both a critical and creative tool in contemporary production. These transformations point to a maturation of collaborative methods, a diversification of enunciative positions, and a heightened awareness of the material and political conditions that shape representations of the real. Ultimately, the text invites us to conceive of documentary filmmaking not as a fixed genre, but as a situated and porous practice, continually shaped by its historical and sociopolitical contexts.

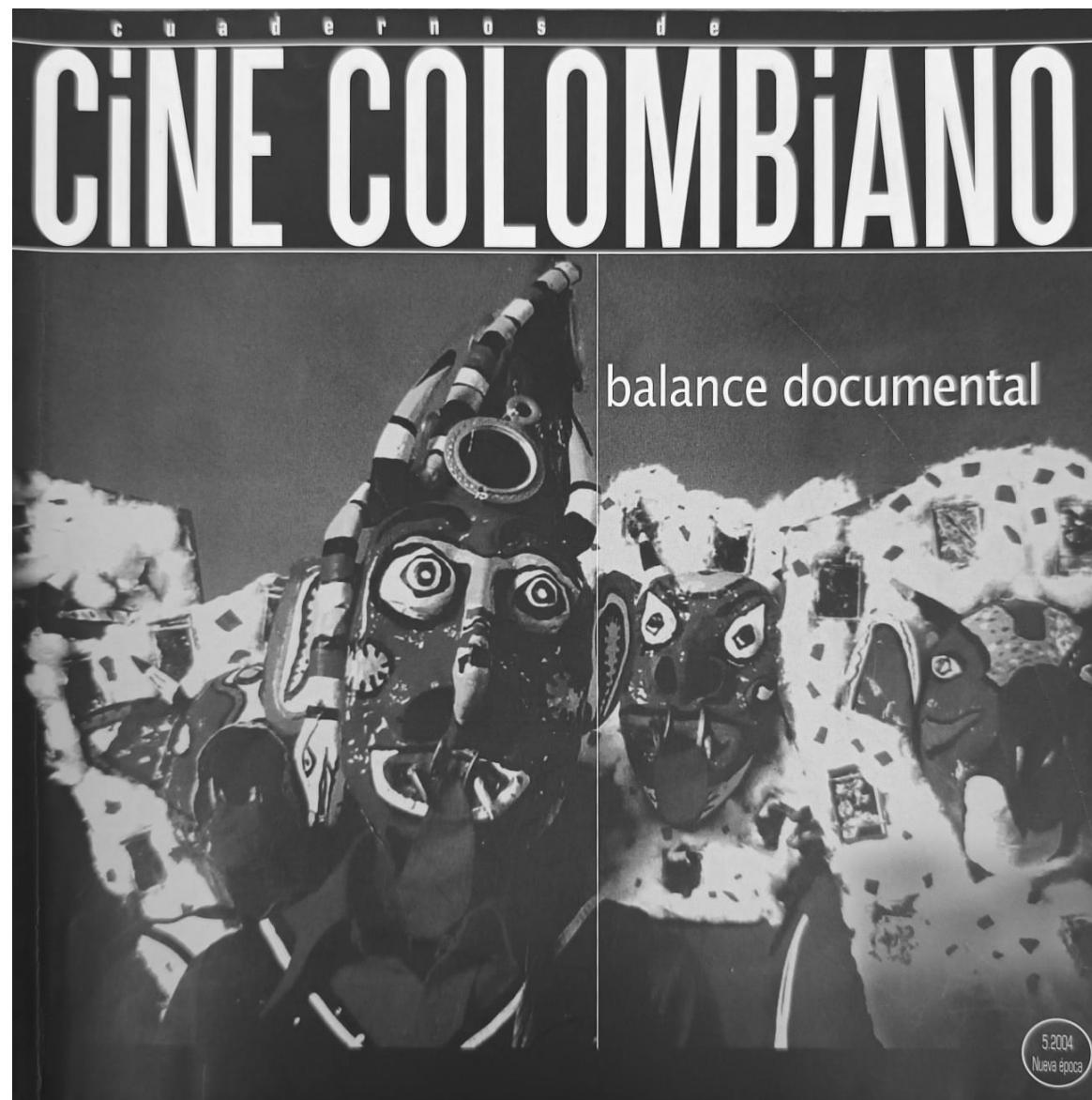
► Según datos del Sistema de Información y Registro Cinematográfico (Sirec), en la primera década de este siglo (2002-2010) se registraron 107 producciones documentales como obra cinematográfica nacional. En la segunda década (2011-2020), esta cifra aumentó a 499 obras, y en lo que llevamos de esta tercera década (2021-mayo de 2025) ya se han registrado 513 documentales. Esto evidencia un crecimiento sostenido desde que se comenzaron a recopilar estos datos (Fuente: Sistema de Información y Registro Cinematográfico - Sirec).

Recibí con agradecimiento y algo de preocupación el encargo de la Cinemateca de Bogotá de editar este número de *Cuadernos del Cine Colombiano*. Han pasado veinte años desde que se dedicó un número al cine documental (*Cuadernos de Cine Colombiano: Balance documental*, n.º 5, 2004) y la propuesta fue hacer una revisión a las últimas dos décadas de producción nacional. La preocupación proviene de la idea del balance. ¿Qué incluir y cómo cubrir una producción que se ha multiplicado exponencialmente?¹ Cualquier pretensión de abarcar los temas y las tendencias de estas dos últimas décadas resultaría incompleta y también pretenciosa. La intención de los *Cuadernos del Cine Colombiano* nunca ha sido construir una historia oficial del cine, como queda explícitamente planteado en la introducción al número mencionado. Teniendo esto en cuenta, y frente a la imposibilidad de abarcar un panorama completo, la propuesta fue plantear unas líneas de reflexión en torno a cuestiones presentes en la producción reciente. Es así como se gestaron los temas de los artículos que componen este cuaderno y que son, mencionados de manera concisa, los siguientes: los límites difusos de lo que se ha llamado documental y la hibridación con la ficción, la representación del conflicto y los procesos de paz, el cine comunitario, la expansión y circulación de imágenes de lo real en espacios y plataformas distintas a las salas de

cine, el trabajo con el archivo y la inclusión de lo doméstico en el retrato de la realidad.

Para reflexionar en torno a estos temas, se invitó a un grupo de autores para que, desde su perspectiva particular, abordaran los artículos que componen este cuaderno. María Luna proyecta una mirada histórica sobre la hibridación en el documental, conectando producciones muy variadas que comparten una puesta en escena performática de la realidad. El artículo se remonta a **El drama del 15 de octubre** (hermanos Di Doménico, 1915) hasta **Nuestra película** (Diana Bustamante, 2022), trazando un recorrido que muestra cómo un fenómeno al parecer muy actual dentro de la práctica documental ha estado presente en nuestra cinematografía desde los primeros gestos con unas características muy precisas en lo que se refiere a la representación de la realidad del país. La performatividad y la representación del monstruo (la violencia, el mal) han sido una constante en producciones que pretenden develar aspectos menos visibles o difícilmente representables.

Por su parte, Luisa González propone una revisión de documentales relacionados con el conflicto armado y el proceso de paz, destacando relatos que cuestionan las narrativas tradicionales de la guerra desde nuevos lugares de enunciación en producciones que dan un sentido a las experiencias vividas por los



▣ Cuaderno de Cine Colombiano Nueva época: Balance Documental, 2004. Cinemateca de Bogotá

protagonistas. La autora se detiene en producciones de cine comunitario que han tomado fuerza en los últimos años y muestra cómo las imágenes de lo real circulan de forma inmediata gracias a dispositivos de captura como los celulares y por medio de plataformas como las redes sociales, según se evidenció durante el estallido social ocurrido durante la pandemia.

En el cuaderno anterior dedicado al documental, se hacía hincapié en el papel de la televisión como ventana de exhibición y fuente de financiación. Hace veinte años se planteaba como una posibilidad de descentralizar la producción audiovisual en el país. Hoy, aunque los canales regionales siguen presentes en diversos territorios, las redes sociales han ampliado considerablemente las formas de circulación de las imágenes y narrativas documentales, diversificando tanto sus modos de producción como sus públicos.

En ese cuaderno se llamaba también la atención sobre el consumo, a través de la tv, de imágenes en el ámbito doméstico. En este número, Juliana Arana dedica su artículo a la manera en la que producciones documentales recientes han dirigido su mirada al retrato de ese espacio doméstico. Si bien su análisis no se enfoca en la televisión, explora la manera en la que el documental contemporáneo ha dirigido su mirada a este espacio en busca de sentidos que tal vez no se encuentran en el ámbito de

lo público. Ese cambio de enfoque, del espacio público al espacio íntimo, deja abiertos unos interrogantes en torno a qué entendemos por hogar, a los gestos que acompañan el habitar un espacio y las posibilidades de encontrar ahí las respuestas que hacen falta en los espacios públicos. La autora muestra cómo estas producciones exploran una serie de asincronías, resonando con los desfases que caracterizan nuestra contemporaneidad.

El colectivo Archivo Shub, por su parte, ofrece una mirada crítica y propositiva sobre el trabajo con archivos, un campo que ha adquirido creciente relevancia en la cinematografía nacional. Su propuesta abre caminos para la creación y la apropiación de los materiales, desbordando las lógicas tradicionales de preservación y reconstrucción del pasado. A través de su mirada, nos recuerdan que estos documentos están atravesados por relaciones de poder y plantean formas alternativas de trabajar que apuestan por su descentralización.

Lo que hoy entendemos como documental se ha expandido en múltiples direcciones, no solamente en las salas de exposición o en instalaciones en las que se abandona el formato monocal, sino también en todas las prácticas documentales, como registros con celulares, publicaciones en redes sociales y otras formas de circulación que desbordan los formatos convencionales; lo que los integrantes

del colectivo La Vulcanizadora llaman en su artículo “prácticas impuras”. Es decir, todas aquellas formas en las que los discursos sobre la realidad se construyen, circulan y disputan espacios. El colectivo propone una revisión de sus obras más recientes como punto de partida para elaborar una suerte de manifiesto que reflexiona sobre las distintas maneras en que lo audiovisual se ha expandido —y se ha venido expandiendo históricamente—, además de las implicaciones de esa expansión en el contexto actual. Un contexto atravesado por urgencias que nos confrontan con la relación que construimos con nuestro entorno, los posicionamientos entre centro y periferia y nuestra capacidad de establecer un diálogo propositivo con el mundo que habitamos.

La duda acerca de cómo nombrar este cuaderno apareció apenas empezamos a trabajar en él. Como lo expresa Lugon, es ya un lugar común hacer referencia a los problemas de definición del término documental²: ¿seguimos usando la palabra documental? ¿Optamos por otros nombres como la no ficción, el cine-ensayo o el cine de lo real? Estos términos han sido usados recientemente como una manera de escapar de las dificultades de definición que trae consigo la palabra “documental”. Si bien cada uno de ellos ofrece fugas interesantes, ninguno plantea una salida satisfactoria a los múltiples problemas del cine al referirse a la realidad. Decidimos no



Foto Laboratorio Archivos simbióticos: horizontes más que humanos (Archivo Shub, 2022).

abandonar entonces el término documental. Sin embargo, siguiendo la propuesta de Hito Steyerl y Maria Lind, optamos por emplear la expresión “prácticas documentales”, que sitúa las imágenes documentales dentro de la producción cultural amplia que excede el ámbito del teatro de cine y de la galería y circula a través de celulares y redes sociales, penetra la imaginación colectiva y la transforma; además, muestra la diversidad y la complejidad

► 2 • Olivier Lugon, “Documentary: Authority and Ambiguities”, en *The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*, ed. Maria Lind and Hito Steyerl (Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008), 200-215.

► 3 • Juan Diego Caicedo, “Apuntes sobre el género documental y el documental en Colombia II”, *Revista Kinetoscopio*, 49 (1999).

► 4 • Steyerl Hito, *Incertidumbre documental. Re-visiones*, 1 (2024), trad. Baños Fidalgo F., <https://revistas.ucm.es/index.php/REVI/article/view/97427>

de las formas que adopta lo documental en nuestros días y que puede, potencialmente, ayudarnos a visibilizar las limitaciones que tiene su retórica de autenticidad.

Como lo muestran las diferentes reflexiones contenidas en este cuaderno, el cine documental se encuentra, usa para su producción y dialoga con los discursos en torno a la realidad que circulan por diferentes medios. La complejidad de estas prácticas se hizo evidente en los diálogos que sostuvimos con distintas personas vinculadas a los oficios del sonido, el montaje y la dirección. Estas conversaciones permitieron abordar las particularidades del trabajo con el material de lo real; particularidades que están relacionadas con aspectos concretos —como los presupuestos, los flujos de trabajo o la dinámica con las comunidades— más que por definiciones esenciales o abstractas sobre el género documental.

Con Diana Martínez y Mercedes Gaviria hablamos de los cambios que han sucedido en el trabajo con el sonido. Este pasó de ser un acompañante de la imagen en su registro de la realidad a convertirse en un elemento narrativo esencial con un abanico amplio de posibilidades expresivas. Con los montajistas Gustavo Vasco, María Alejandra Briganti y Sebastián Hernández conversamos sobre las particularidades del montaje del cine documental, las posibilidades de escritura que ofrece

la sala de edición, los flujos de trabajo y los retos de trabajar en proyectos de plataformas. Con los directores Canela Reyes, Andrés Felipe Torres, Sebastián Pinzón, Juan Pablo Polanco y César Jaimes el diálogo se centró en el documental como un espacio de búsqueda, sobre su apuesta por una labor colectiva y con la comunidad, sobre los retos que tiene la coautoría y los problemas y alternativas de distribución en el país. Sabemos que otros oficios igualmente relevantes se quedan por fuera, como la producción y la distribución, sin embargo, las limitaciones de espacio no permitían ampliar el abanico de diálogos sin perder la profundidad que quisimos alcanzar en cada conversación.

Juan Diego Caicedo proponía dividir la historia del documental colombiano en etapas (la de la ingenuidad, la militancia, la época de la veracidad y la inventiva)³. Si bien no estoy de acuerdo con aspectos de su caracterización, acepto la provocación de pensar en un adjetivo que se pueda asociar a la producción del cine documental de estos años y propongo, de nuevo siguiendo a Steyerl, la incertidumbre⁴. Incertidumbre en cuanto a lo que se considera un documental, a su lugar dentro de las prácticas culturales contemporáneas, a su relación con la realidad y con la tecnología. Como apunta la autora, la incertidumbre no es una carencia de la que avergonzarse, sino una



III Fotograma de **Nuestra película** (Diana Bustamante, 2023)

cualidad central de los modos documentales contemporáneos. Dudar de la representación documental no es algo nuevo, es tan viejo como la propia forma documental; sus pretensiones de verdad han sido debatidas, deconstruidas o tachadas de arrogantes. Se ha cuestionado no solo si representa la realidad, sino el modo en el que lo hace.

Si bien partimos de un principio de incertidumbre, el proceso que nos ha guiado en la

edición de este cuaderno nos enfrenta también a una serie de hallazgos y certidumbres. Entre ellas, una conciencia clara y un anclaje firme en nuestra historia, con todas sus complejidades, así como la convicción de su importancia en la construcción de un diálogo planetario. También reconocemos certezas sobre la ampliación de los lugares de enunciación desde los cuales es posible narrar la realidad: nuevos actores, nuevas voces y otras posibilidades narrativas

que se distancian de los dispositivos tradicionales de autoridad.

Este número da cuenta de una fuerte presencia de colectivos —tanto en los artículos como en los diálogos— que evidencian que el trabajo en equipo ha sido, y sigue siendo, fundamental en la cinematografía. La consolidación de colectivos señala una madurez en las formas de trabajo colaborativo, desmontando la noción de una autoría individual y autocontenida. Se hace visible también una relación más compleja y consciente con las comunidades: vínculos que, aunque no están exentos de tensiones, abren posibilidades de colaboración bajo nuevos términos. Asimismo, se

propone una visión abierta y descentralizada del archivo, concebido como un espacio vivo, fundamental en la construcción de la memoria y de nuestras identidades. Finalmente, se reafirma la idea de que los discursos sobre lo real exceden los límites de las salas de cine. Estos discursos encuentran hoy múltiples soportes, formatos y territorios, y es necesario que entren en diálogo directo con otros materiales, lenguajes y experiencias que configuren nuestra realidad contemporánea.

Espero que esta mirada parcial sobre las prácticas documentales sea un punto de partida estimulante para futuras reflexiones que de aquí se desprendan. ■

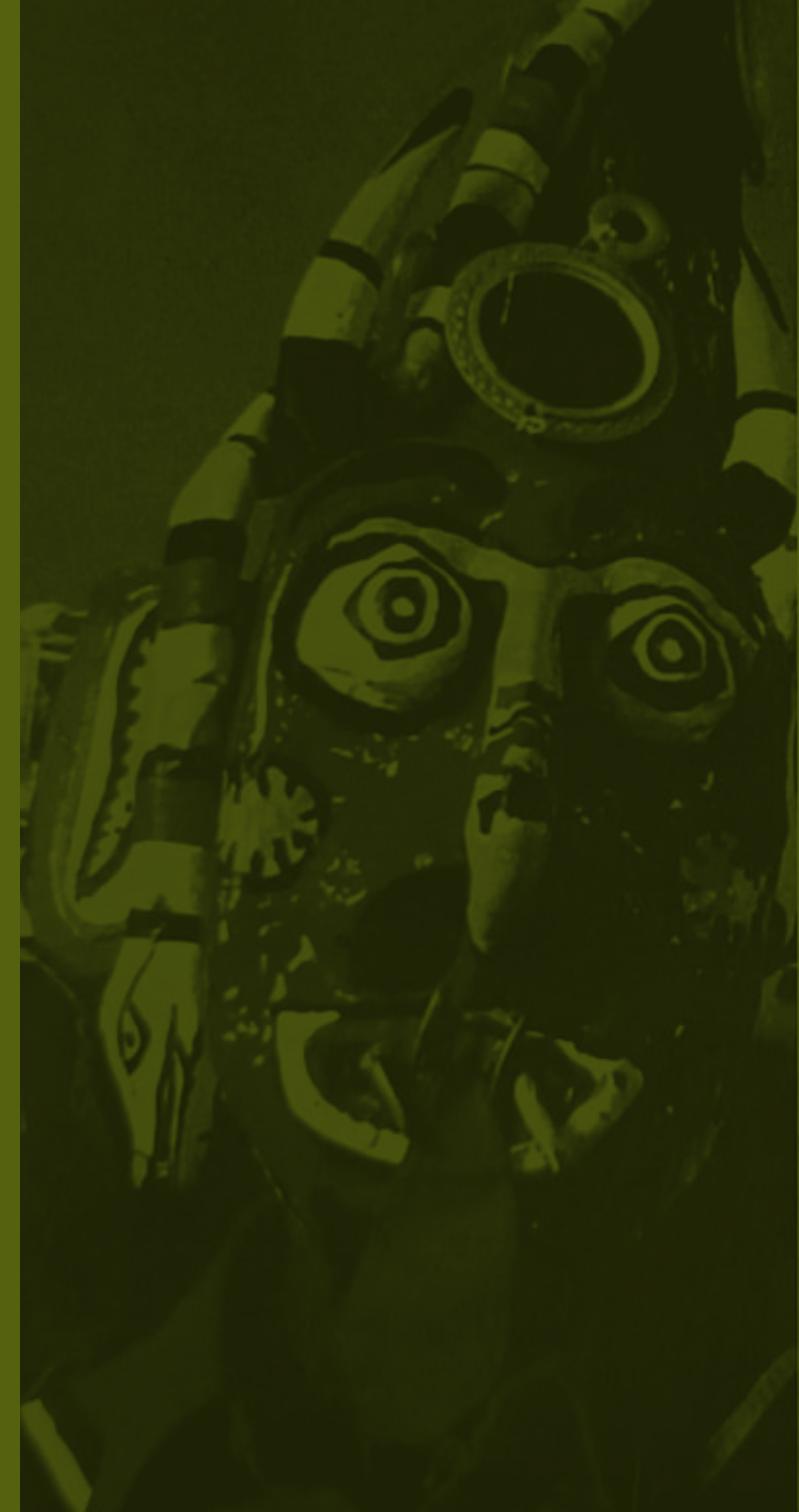
Bibliografía

Caicedo, Juan Diego. “Apuntes sobre el género documental y el documental en Colombia II”. *Revista Kinetoscopio* 49 (1999).

Lugon, Olivier. “Documentary: Authority and Ambiguities”. En *The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*. Lind, Maria y Hito Steyerl, eds. Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008.

Lind, Maria y Hito Steyerl (eds.). *The Greenroom. Reconsidering the Documentary and Contemporary Art #1*. Center for Curatorial Studies, Bard College, 2008.

Steyerl Hito. “Incertidumbre documental”. *Re-visiones 1* (2024), trad. Baños Fidalgo F., <https://revistas.ucm.es/index.php/REVI/article/view/97427>





Fricciones de lo real

Performatividad e hibridación en el documental colombiano

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 35-2025 NUEVA ÉPOCA

Fricciones de lo real

Performatividad e hibridación en el documental colombiano

Friction in the Real. Performativity and Hybridity in Colombian Documentary Cinema

María Luna

Palabras clave: Documental, cine, Colombia, hibridación, performatividad, cine de lo real

Resumen: El cine documental colombiano ha sido una zona de resonancia para lo que no se deja decir fácilmente: lo espectral, lo monstruoso, lo que irrumpe en la escena para advertir. Este ensayo recorre una constelación de películas que, lejos de representar lo real, lo invocan, lo encarnan, lo desafían. En la mezcla de voces, archivos, cuerpos y gestos emerge una contrahistoria tejida desde la performatividad: un arte de mostrar para señalar. No es un relato lineal, sino una coreografía de fricciones, donde la violencia, más que narrarse, se actúa. Estas imágenes, al borde del delirio y la memoria, componen un *sensorium* que interpela al país fragmentado y a sus espectadores. Porque mirar también es recordar y, como nos lo recuerda la definición de monstruo, advertir.

Keywords: Documentary, cinema, Colombia, hybridity, performativity, cinema of the real

Abstract: Colombian documentary cinema has long served as a resonant space for what resists easy articulation: the spectral, the monstrous, that which bursts onto the scene to warn. This essay explores a constellation of films that, rather than representing reality, invoke it, embody it, challenge it. In the blending of voices, archives, bodies, and gestures, a counter-history emerges, woven through performativity—an art of showing in order to uncover. It is not a linear narrative, but a choreography of frictions, where violence is not merely narrated, but enacted. These images, on the edge of delirium and memory, compose a sensorium that compels a fragmented nation and its spectators. For to look is also to remember, and—as the etymology of “monster” reminds us—to warn.

El documental no es tanto una cosa como una experiencia.

Vivian Sobchack

¿A partir de qué “tabla”, según qué espacio de identidades, de semejanzas, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas? (...) Porque no se trata de ligar las consecuencias, sino de relacionar y aislar, de analizar, de ajustar y de empalmar contenidos concretos; nada hay más vacilante, nada más empírico (cuando menos en apariencia) que la instauración de un orden de las cosas.

Michel Foucault

Introducción

El cine documental colombiano, desde sus primeras producciones, ha sido un territorio fértil para la experimentación y la hibridación, que desafía clasificaciones canónicas y explora con las formas de representación de la realidad. En este artículo se analiza la hibridación y las estrategias de performatividad en una selección de películas documentales, entendiendo este concepto como la capacidad del cine para construir realidades a través de diversas maniobras entre las que se cuentan la representación de los personajes en acción, la voz narrativa y la puesta en escena. Desde las películas iniciales que combinaban elementos documentales y ficcionales, hasta las producciones más

contemporáneas —que juegan con la idea de falso documental o de las nuevas tecnologías—, la performatividad ha sido una característica distintiva de la hibridación en el cine documental colombiano. A través de un recorrido por producciones clave, exploraré la idea de la construcción del monstruo en la imagen (desde lo que muestra y lo que advierte según la etimología de la palabra) y cómo esta tendencia de mostrar para advertir los peligros de la historia se hace desde lo invisible y ha reaparecido transformada en una contrahistoria. Una cronología libre que recoge algunas películas clave y relaciona películas documentales que reflejan cambios sociales y políticos en el país. Me interesa en especial entender cómo la performatividad ha operado en estas películas a manera de un dispositivo para articular y visibilizar tensiones en torno al relato nacional y se constituye en una interpelación a las audiencias. A partir de esta perspectiva, las películas analizadas forman parte de una contrahistoria que, además de ser alternativa, se construye de manera acumulativa, constituyéndose en un contrapeso crítico frente a las narrativas hegemónicas de las identidades nacionales. Así, se examinarán casos de películas emblemáticas que han contribuido a la discusión de formas de hibridación y performatividad, como **El drama del 15 de octubre**, **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro** y **Recuerdos de sangre** hasta llegar al documental de archivo **Nuestra película**,

donde se condensa la voluntad de disidencia y memoria colectiva que forma parte de todo un *sensorium* de generaciones más recientes de cineastas colombianos que ponen a actuar los archivos.

La relación entre documental y ficción ha estado presente desde los inicios del cine en Colombia. Aunque sus estrategias cambian según momentos y contextos, sorprende su maleabilidad e incluso su actitud provocadora y rebelde ante límites éticos y estéticos, usualmente asociados al documental en tanto voz de autoridad y autenticidad. Desde los primeros noticieros y crónicas visuales del siglo xx hasta las propuestas más contemporáneas, el cine nacional ha traspasado esos límites para narrar, comprender e intentar interpelar la realidad de la que proviene. Por ello se abordará una larga línea de tiempo que se remonta al momento de los primeros documentales en Colombia y se extiende hasta hoy. Sorprendentemente, al dibujar esa línea se observa que estos fenómenos performativos, más que responder a una evolución de la hibridación, a una subjetividad o a cualquier otro fenómeno que podríamos relacionar con el documental contemporáneo, reaparecen cada cierto tiempo. Lo más interesante es que esta observación de la hibridación en películas performativas en contextos históricos diversos, permite resaltar rasgos y preocupaciones comunes en producciones de cine de lo real

que llevan a la idea de un discurso histriónico de la realidad, donde la violencia se manifiesta a través de la figura del villano. Es en este punto donde adquiere especial relevancia la figura del monstruo, entendida desde su raíz latina *monstrum*, derivada del verbo *monere* —advertir, señalar—. Más que una criatura fantástica, el monstruo funciona aquí como signo de un mal histórico y real, que adopta múltiples formas —fantasma o presencia manifiesta—, pero que siempre se construye desde una religiosidad de matriz colonial. Una figura persistente que sobrevuela el tiempo y que, por su potencia simbólica, resulta tan difícil como necesario interpelar con la mirada.

Carácter performativo del documental

Documental, cine de no ficción, cine de lo real, son tres términos que en el campo de los estudios cinematográficos a menudo parecen intercambiables. Innumerables publicaciones que analizan las formas de la no ficción en estudios audiovisuales recurren aún a la palabra documental, una noción debatible según Nichols¹, que sigue eludiendo una definición cerrada y está además poblada de formas vecinas que retan cualquier intento de reducirlas a tipologías o de agruparlas. El documental de autor suele retar con su libertad creativa cualquier tipo de clasificación cronológica

► 1 • Bill Nichols, *La representación de la realidad* (Paidós, 1997): 42.



► 2 • María Luna, “El lugar de la heterotopía en la mirada documental”, en Josep Maria Català, *El cine del pensamiento. Formas de la imaginación tecnológica* (UAB, UJI, UPF, UV, 2014): 214

► 3 • Gregory Staley, *Seneca and the idea of tragedy* (Oxford University Press, 2022): 120. Traducción propia.

o agrupación formal. A pesar de la tentación de trabajar con las modalidades, como departamentos seguros, y de la predominancia histórica del término documental, hoy parece ser más adecuado aceptar que cuando se va a hablar de documental cruzamos la puerta hacia un territorio híbrido e indefinido que se mueve junto a estrategias del video ensayo, las formas más experimentales y reapropia estrategias de la ficción para mantenerse lo más cerca posible de su hermano más problemático, “lo real”.

Aceptamos pues, como punto de partida, que el documental cinematográfico contemporáneo ha sido rebautizado como “cine de lo real” en muchos de sus lugares centrales de exhibición y análisis y que este cine abarca tanto lo que consideramos documental como muchas estrategias y acercamientos a la realidad social desde la ficción. Una lectura que se suele hacer a las películas con influencia del neorrealismo. Partiendo de allí, es evidente que las clasificaciones son fluidas (o directamente se hunden) y que cualquier compuerta que se ponga al documental y que pretenda separarlo de la ficción, según rasgos característicos, ha terminado por resquebrajarse con la fuerza de lo real. Aunque he tratado en otros momentos un acercamiento a estas ficciones desde la mirada documental², es decir, desde su cercanía con las situaciones de la realidad que hacen que lo documental configure la ficción,

este texto va en la dirección contraria: observa cómo personajes que podrían ocupar espacios de la ficción por su capacidad performativa, permanecen en un discurso histriónico de la realidad que se expresa en la película. Esto devela bajo su imagen de fantasma o de monstruo la verdad histórica profunda que se filtra desde los contextos de cada película.

La idea de monstruo proviene de la lectura de la tragedia en Séneca. Monstruos son formas en que nuestras emociones toman cuerpo (...) nos convierten en lectores de signos, intérpretes de cuerpos deformados que dejan marcas con sus mensajes. *Monstra* no son solo personajes, sino también situaciones extraordinarias, deformadas o chocantes (...) *Tera*, la palabra griega para monstruo y su equivalente latino *monstrum* es programática, es decir, fiel a su nombre: muestra, advierte y conmueve de tal forma que al final logramos entender.³

Analizar estrategias de hibridación en el cine documental desafía los múltiples intentos de establecer categorías definidas. Como afirma Foucault en la cita que abre este artículo: “nada hay más vacilante, nada más empírico (cuando menos en apariencia) que la instauración de un orden de las cosas”. Esta idea resuena como una crítica más amplia al intentar comprender la naturaleza fluida del cine de lo real colombiano, donde las fronteras entre ficción y realidad, entre documental y ensayo reaparecen como un material poroso que absorbe

la realidad. Así, la reflexión sobre la dificultad de establecer categorías fijas es especialmente relevante para el cine de lo real colombiano y sus abordajes performativos, los cuales generan fricciones muy productivas para pensar relaciones éticas en las situaciones retratadas y con sus espectadores, usualmente interpelados por la realidad próxima.

Como espero demostrar con los documentales colombianos aquí reseñados, son múltiples las formas que han roto un canon relacionado con la autenticidad, la no ficción y le otorgan al documental cierta autoridad para representar lo real. Esta idea de clasificaciones en el documental, sobre la que se han construido innumerables argumentaciones, se aleja cada vez más de las producciones que conforman su universo de referencia y se llena de filtraciones que rompen cualquier intento de instauración de orden a su alrededor, así que como se verá la riqueza del análisis se manifiesta en las relaciones y los puentes que la selección tiende entre lo performativo expresado entre diversas épocas y formas de producción.

Estas exploraciones por supuesto, no son nuevas, ya Stella Bruzzi en su libro *New Documentary* del que hay dos ediciones en inglés —pero del que, a diferencia de Nichols, aún no tenemos traducción al español— planteó una defensa muy convincente de la característica performativa del cine documental como

mecanismo de expresión que nos acerca a la verdad de cada cineasta. Para Bruzzi, el documental es en sí mismo un acto performativo⁴ en el que el realizador, a través de sus elecciones estéticas y narrativas, construye una realidad que es a la vez representativa y creativa. Esta perspectiva comprende los documentales no como ventanas al mundo histórico, sino como construcciones culturales que invitan a reflexionar sobre nuestra propia realidad.

Si bien el documental se asocia con frecuencia al mundo histórico⁵, desde sus orígenes el cine documental colombiano ha expresado lo que llamaré un “discurso histriónico” sobre la realidad, demostrando una tendencia hacia la puesta en escena de la inasible y muchas veces irrepresentable realidad de la violencia. Una buena parte de los documentales colombianos, lejos de limitarse a registrar la realidad, la re/construyen activamente a través de recursos estéticos y narrativos performativos. Esta tendencia a la performatividad se manifiesta en la utilización de elementos ficcionales, la construcción de personajes y la creación de atmósferas que van más allá de la simple representación de la realidad y más bien buscan experimentar con ella, muchas veces para cuestionar los límites de esa representación.

Estos experimentos con la realidad interpelan una audiencia perteneciente al contexto

► 4 • Iván Pinto y Stella Bruzzi, “El documental como acto performativo”, *Revista La Fuga* (2016), <https://www.lafuga.cl/stella-bruzzi/639>

► 5 • Nichols, *La representación*, 152.

► 6 • Nichols, *La representación*, 33

► 7 • Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (Siglo XXI, 1974): 1

► 8 • H. Chaparro Valderrama, "Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su histeria", *Revista de Estudios Sociales* 25, Vol. 1 (2006): 33-37.

social que elabora su propio discurso sobre una realidad que muchas veces le es próxima. Desde el punto de vista del observador, según Vivian Sobchack, la idea del documental como experiencia explora la dimensión corporal e interpreta las emociones que surgen en el espectador para que se involucre en la construcción de significados. La perspectiva de Sobchack es útil para comprender la dimensión performativa del cine, así como los límites que determinan aspectos relacionados, por ejemplo, con nuestra propia mirada sobre la muerte, algo muy cercano a los documentales y producciones colombianas objeto de este estudio. Si la mirada del espectador se involucra en el significado ¿de qué forma lo hace? Si juzga lo ético, ¿lo hace desde el fuera de campo y desde la propia relación con el espacio real o histórico que determinado cine de lo real le indica? Son preguntas que están en la base de las películas analizadas a continuación.

Este texto, como una provocación, invita a alejarnos del eje textual que relaciona el documental con el "discurso de sobriedad"⁶, ya repetido hasta la saciedad desde la comodidad que creemos proporcionan sus modalidades, funcionado como estantes para organizarlos. Pero los individuos —seres indisciplinados— terminan saltando al otro lado. o si hacemos un guiño a la enciclopedia china "rompen el jarrón"⁷. Esta idea invita a interpretar la performatividad e hibridación desde un discurso

histriónico, que toma la realidad como materia y pretexto para declarar sin mucho pudor sus deseos representacionales.

Busco resaltar algunos rasgos de ese discurso histriónico que permea nuestra realidad y analizar la presencia de estas performatividades en relación con la realidad política y social en la que sus historias están inmersas. Cuando se revisa un género desde tradiciones concretas —como la del documental colombiano en su relación con realidades de violencia—, se vuelve evidente que sus prácticas, incluyendo la de la hibridación y performatividad, son, muy anteriores a cualquier intento de ordenarlas cronológicamente o de someterlas a clasificaciones teóricas que han sido desarrolladas desde otros corpus de análisis.

De actores (y asesinos) naturales. Hibridación en los orígenes

Películas como **El drama del 15 de octubre** dirigida por Vincenzo Di Doménico (1915), perteneciente a la etapa del cine silente, resulta aquí relevante por ser para muchos el primer largometraje documental colombiano. Por lo que sabemos por la crítica de prensa de la época, estamos ante una película rodeada de histrionismo, melodrama y escándalos sociales⁸. Todo un símbolo del cine perdido y una obra de la que, por supuesto, se ha escrito



Reconstrucción del asesinato de Rafael Uribe Uribe s.f (X, @colombia_hist, 2 de diciembre de 2020)

► 9 • Yamid Galindo Cardona, “Realidad y ficción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película *El drama del 15 de octubre en 1915*”, *Memoria y sociedad* 20, n.º 40 (2015): 243, <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mys20-40.rfar>

mucho más de lo que se ha visto, dado que no se conserva ninguna copia y tan solo existe un fotograma y una reconstrucción fragmentaria de Patrimonio Fílmico (2015) que retoma fotografías y videos del Archivo Histórico de los hermanos Acevedo.

Comienzo con la reflexión en torno a esta película por su carácter híbrido que es, incluso, previo a cualquier definición de documental. Debe recordarse aquí que la primera definición del término se le atribuye a John Grierson en su célebre crítica sobre *Moana* publicada en 1926. Volviendo al “primer documental” de nuestro contexto, también el historiador del cine Yamid Galindo ha hecho una reconstrucción analítica muy completa a partir de los testimonios de la prensa. Sabemos por su investigación, donde retoma textos previos de Leila El’ Gazzi y Hugo Chaparro, que se trata de una de las primeras producciones que registra hechos reales: “nuestra historia del cine se enmarca con impacto ante narraciones documentales que mezclan realidad y ficción en el acontecimiento social de una vida pública en el contexto nacional”⁹.

La anécdota de la película, similar a otras historias de la época centradas en hechos protagonizados por figuras célebres del Estado, presenta un caso particularmente perturbador: los perpetradores del asesinato del general Rafael Uribe Uribe —director del Partido Liberal, asesinado a hachazos mientras se dirigía

al Capitolio Nacional— fueron probablemente los primeros actores naturales en representar su propio crimen. Según relatan las crónicas de prensa, los hermanos Di Doménico no solo filmaron la autopsia y el entierro del general, sino que también convocaron a los asesinos, les pagaron 50 pesos y les dieron instrucciones precisas para que recrearan la escena del crimen frente al Capitolio, mientras los operadores de cámara registraban la acción. A pesar de los pocos fotogramas que se conservan, los textos teóricos y las fuentes que exponen datos sobre esta película dejan sentadas bases muy importantes para la discusión sobre la decisión de este tratamiento que incluía la escenificación del crimen por sus mismos perpetradores en una etapa tan temprana de la producción cinematográfica. Esto, por supuesto tiene consecuencias éticas, relacionadas justamente con cómo alguien puede adquirir el derecho de representar, o poner en escena y de forma tan realista, las acciones y las consecuencias de una muerte real.

La familia del general Uribe Uribe repudió la película, tuvo un gran rechazo mediático entre la crítica del país especialmente por la recreación del asesinato y, aunque se presentó en el Teatro Olympia de propiedad de los Di Doménico, fue censurada en múltiples teatros del país. Algunas versiones atribuyen la censura a cuestiones éticas y otras al desorden

social que implicaba su proyección en un país políticamente dividido.

Lo cierto es que desde su inicio, el retrato que propone la película plantea una experiencia del cine estrechamente vinculada con lo real y, al mismo tiempo, advierte sobre los riesgos éticos de involucrarse con la ficción cuando amplifica performatividades relacionadas y escenificadas por los propios perpetradores. La propuesta abre así interrogantes sobre los límites éticos de la representación de la muerte y del protagonismo conferido a los asesinos, por más cinematográfica que resulte la puesta en escena. Este enfoque revela, en última instancia, la intención comercial de los hermanos Di Doménico, cuyo objetivo era situar ante la cámara a personajes que se habían negado a dar testimonio a la prensa. A pesar de ello, fue una película que les costó años de silencio¹⁰. Aunque hoy no se conserva, las crónicas de prensa y los relatos posteriores ofrecen datos sobre los personajes implicados, y de la disposición, tanto de los directores como de los asesinos, para recrear una escena que marcó la historia nacional y ante la cual —según otras fuentes históricas— los autores del crimen sentían incluso orgullo¹¹.

La respuesta a los límites y la noción de un acuerdo de hasta dónde puede llegar lo que se representaba en “la sábana”, apelativo coloquial para referirse a la pantalla de cine en

algunas críticas, queda en parte resuelta por la respuesta de rechazo del contexto social religioso frente al retrato, que desde la distancia puede interpretarse arriesgado y vanguardista en términos de lenguaje. Aunque las sensibilidades sociales se transforman con el tiempo, lo importante de esta película predocumental híbrida —y ausente—, como la mayoría de la producción de su época, es que abre interrogantes muy vigentes y sitúa el cine que se acerca a lo real en un lugar que establece límites desde la experiencia de las audiencias y rechaza las performatividades, un resultado muy previo a cualquier teoría, pero muy vívido con respecto a la importancia que los espectadores daban a la puesta en escena de las imágenes y situaciones de realidad que experimentaban —y sentían— como propias.

Nieblas, fantasmas y mundos en extinción.

En otra producción híbrida **El páramo de Cumanday**, a finales de 1965, se muestra la muerte escenificada en forma de fantasmas, que reaparecen entre la niebla y los parajes intransitables. Como destaca Juana Suárez (2013), retomando a Jeffrey Geiger, en la obra de Samper se reconocen tempranamente la mezcla de ficción y documental y destacan los rasgos del *film* expedicionario, algo que se subraya también desde la sinopsis en el catálogo de

► 10 • Leila El’Gazi-Duran, “El drama del 15 de octubre (F. Di Doménico)”, *Revista Credencial Historiam* 112 (1999), <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-112/el-drama-del-15-de-octubre-f-didomenico>.

► 11 • Alberto Mayor Mora, “24 horas en la vida de dos artesanos de 1914”, *Revista colombiana de sociología* 2, 2 (1995): 15-58.



Fotograma de **El páramo de cumanday** (Gabriela Samper y Ray Witlin, 1965)

Patrimonio Fílmico: “Los realizadores, siguiendo la tradición de Flaherty, quisieron cumplir con su encargo de cine publicitario para la ESSO de Colombia” y para ello recrearon la dura vida del arriero. En la secuencia de cierre donde el niño protagonista se bate en duelo con el fantasma, su vida se salva mágicamente del peso de la violencia y el fantasma del arriero que le había retado desaparece:

“Yo no soy el fantasma del páramo. El verdadero fantasma es el miedo”.

Los mitos escenificados se encuentran en dos de los relatos documentales de la obra de Samper: por un lado, en el enfrentamiento alucinado contra el fantasma donde el niño

aprende sobre la valentía y a desenfundar su machete para salvarse en las alturas de **El páramo de Cumanday** y, por otro, en lo que se intuye como un mecanismo de protección contra estas violencias en su inquietante documento de registro de **Los santísimos hermanos**.

Los santísimos hermanos es un trabajo en colaboración con la entonces estudiante de psicología Rebeca Puche, quien examina los sistemas de representación de la secta los Encostalados y el posible trauma que en ellos dejaría la huida de una situación violenta en el Nilo, Cundinamarca, donde se ubica la base militar de Tolemaida. De este lugar, que ha sido sitio de despojo territorial desde la década de su



Fotograma de **Los santísimos hermanos** (Rebeca Puche, Hernando Sabogal, Gabriela Samper, 1969)

fundación en los años cincuenta, proviene la familia fundadora de la secta. Como personajes que se sustraen del mundo social con su performatividad sobre el lenguaje y lo irreal de sus vestimentas, crean su propio universo. Bajo un registro que supera lo observacional, en el cortometraje de Samper se refleja mediante el montaje de la letanía que resuena entre planos y una cámara en movimiento, aprehensiva e interpelada por las miradas de niños y mujeres. Estas miradas comunican una

vulnerabilidad que representa un verdadero reto para la interpretación.

Lo más interesante de este cortometraje es que bajo su sustracción de la realidad hay un reclamo al Estado y una necesidad de vivir en paz. Algunos han querido ver huellas de la locura y la huida de la violencia, en estos “hermanos mansos” y su performatividad documentada, un lenguaje inventado para instalarse en una comunidad de protección y sustraerse posiblemente a

la realidad con su trauma de violencias anteriores. A diferencia de **El páramo de Cunday** no hay historia posible, pero la realidad parece imponer la escena de retratos en movimiento dentro de una comunidad espiritual autoaislada y enigmática. El cine documental de Samper que ha quedado un poco oculto por componerse de cortometrajes nos deja otro rasgo que mira a la performatividad tanto desde las leyendas puestas en escena como desde la realidad que se escenifica.

“El diablo no existe en persona”

En la década de los ochenta, **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro** emerge como una tromba, entre un resonar de estrategias que replican el movimiento de un Nuevo Cine Latinoamericano y lo redirigen hacia la creación y resistencia colectiva entre las posibilidades del documental social. El cine de Marta Rodríguez y Jorge Silva, si bien al principio tiene un carácter observacional con **Chircales** y de denuncia con **Campesinos**, incluye uno de los híbridos más impresionantes de su ruta en el documental y una película emblemática del cine social.

Mezclando imaginación y superstición con las múltiples violencias que atraviesan el territorio del Cauca, esta película es uno de

los mejores exponentes de performatividad e hibridación en la historia del documental colombiano. Desde su inicio como denuncia de la explotación colonial de los territorios indígenas pronto inserta la figura del diablo cabalgando sobre las tierras del Cauca y personifica, a través de las supersticiones propias de la región minera la violencia que no ha cesado nunca contra los indígenas. El mal, con sus entidades queda retratado en la figura de un actor del TEC (Diego Vélez), que con la máscara monstruosa de un ser sin rostro encarna las supersticiones y creencias del mundo indígena en una clara alusión al conquistador, al terrateniente y a las figuras que ejercen el poder en la sombra desde las multinacionales. Figuras sin rostros que expresan la metáfora del horror de la violencia, la que no podemos mirar de frente, pero de la que conocemos sus consecuencias por los testimonios del etnocidio. Sin embargo, Jorge Silva y Marta Rodríguez con su deseo de belleza logran también la expresión de una voz colectiva que desde cada testimonio o imagen de archivo reclama su utopía, una conciencia de hechos documentados que es la razón de ser de la película, donde vemos su agencia y cómo, a pesar del riesgo, responden con valentía a la puesta en escena del miedo. Líderes indígenas asesinados de quienes escuchamos discursos valientes de denuncia y resistencia, donde, quizás intuyendo su destino, se les quebraba la voz. Su muerte mueve a un colectivo que

supera el miedo y sale a las calles a protestar por una violencia estatal que no muestra visos de reconocimiento del otro. La película termina entre las humaredas de las minas de azufre que explotó la hoy desaparecida Industrias Puracé y denuncia, con formas que buscan la conexión, el desprecio contra un pueblo indígena de histórica resistencia en una zona del país donde la presencia del mal, aunque cargada de leyendas, no es una ficción.

Lo interesante de este apartado, relacionándolo con las teorías del documental como experiencia, es cómo **Nuestra voz de tierra memoria y futuro** recrea un mito donde el espectador no es un observador distante o racional, sino que con su cuerpo reacciona a las imágenes, los sonidos y las emociones que la película evoca. Esta respuesta emocional que a la vez lleva a la reflexión política conecta como lo ha hecho notar Juana Suárez con las películas clásicas del nuevo cine latinoamericano como **Dios y el diablo en la tierra del sol** de Glauber Rocha, en el sentido de ser una producción teatral de carácter brechtiano “que enmarca un mundo en el que mito, ideología política junto con creencias mágicas y realidad coexisten”¹². En este caso, según afirma la autora para crear a través del cine un sentido de resistencia colectiva.

En **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro**, el uso de imágenes poéticas y el sonido



NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO

■ Póster de **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro** (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1982)

inquietante crean una experiencia sensorial que invita al espectador a conectar con el miedo expresado desde los mitos de la cultura indígena y campesina, y a la vez comprender los abusos y las invisibilizaciones de todo un colectivo permitidos por parte de la clase privilegiada nacional y caucana. Es un relato de múltiples niveles de lectura en el cual las

► 12 • Juana Suárez, *Critical essays on Colombian Cinema and Culture: Cinembargo Colombia* (Palgrave Macmillan, 2013): 109.

recreaciones de las supersticiones del pacto con el diablo, relatos propios de indígenas y mineros de la región, son interpeladas por la vida cotidiana o las manifestaciones contra las violaciones a los derechos de las comunidades indígenas. Pero ir más allá del relato implica observar cómo, cinematográficamente, la recreación de este personaje —que deambula por la película a caballo— actúa como un hilo conductor de la realidad política: los abusos a las comunidades indígenas del Cauca y el miedo real que sienten los habitantes ante su aparición, frente al carácter destructivo de entidades construidas sobre un ideal de progreso económico sin respeto por lo humano.

Recuerdos de sangre. El regreso del villano

En 1988 empieza la serie **Rostros y Rostros**, un lugar de resistencia que emerge desde la universidad pública en enlace con la televisión regional después del cierre de Focine. A esta serie pertenecen los dos capítulos de la producción **Recuerdos de sangre I y II** de Óscar Campo y Astrid Muñoz, 1991. Un documental que quizás por su carácter de realización televisiva, fue relativamente poco comentado entre los estudios de cine nacional. Esta película se construye sobre el testimonio de uno de los pájaros, asesinos o brazos paramilitares de los conservadores en el período

de la violencia entre conservadores y liberales y lo más interesante es cómo este personaje reconstruye parte de sus coreografías y movimientos de defensa con los que fueron entrenados.

Esa teatralización toma realidad en las marcas de su coreografía y está mucho más presente en los momentos en que el gesto del disparo del protagonista se dirige a la cámara. Imaginamos que la pistola está descargada, al mismo tiempo sentimos la vulnerabilidad del realizador y la nuestra ante estos recuerdos de los que sus perpetradores no se responsabilizan, sino que, por el contrario, parecen, como lo vimos en los relatos sobre la puesta en escena de **El drama del quince de octubre**, disfrutar con la reminiscencia de su propia violencia.

Un punto de interés central en esta interpretación es la escenificación que se le permite al personaje villano, no solo en la coreografía mencionada, sino también en su propia gestualidad durante las entrevistas, que trascienden la apariencia de formato televisivo de cabezas parlantes. En estos testimonios emerge la memoria de una violencia ejercida por los propios perpetradores, que no solo fue social, sino que llegó al plano de su disfrute individual. Así lo sugieren sus relatos, donde evocan los actos violentos casi como si se tratara de travesuras. Sin embargo, esas acciones se justifican en su discurso a través de la religión

católica —con sacerdotes que eximían a los pájaros de sus pecados— y en la creencia de que actuaban en legítima defensa, ante una amenaza de muerte del bando contrario. Según sus testimonios, se trataba de matar o morir.

No obstante, a medida que el personaje va recordando su rol, la verdad en sus gestos parece surgir como una obra espontánea de un personaje monstruoso que ha quedado cinceado en su memoria corporal. Una memoria que lejos de la ficción, nos muestra el histrionismo del villano real, algo muy poco común en ese momento en el documental.

Diana Kuéllar ha rescatado este cine desde lo que denomina “documental del disenso”: un grupo de realizadores y producciones que se alejan de una agenda de nación y producen al margen de una industria o incluso de las becas institucionales. Tal como en **El drama del 15 de octubre**, los perpetradores que recrean los recuerdos de su acción, permiten al documental descubrir lo que no quiere mirarse de frente, pero que forma parte del retrato oculto a la mirada. Algo similar sucede en filmes como **Shoah** (Claude Lanzmann, 1985), pasando por **S 21, la máquina de matar de los Jemeres rojos** (Rithy Panh, 2003) hasta el documental que por su popularidad dio la vuelta al mundo con la imagen de perpetradores recreando escenas de muerte en **The Act of Killing** (Joshua Oppenheimer, 2012).



Fotograma de **Recuerdos de Sangre** (Oscar Campo y Astrid Muñoz, 1990)

El monstruo, según sugiere Staley¹³, demuestra o advierte. En este documental, que revive los recuerdos de la violencia bipartidista, el muestrario de la maldad vinculada a elementos religiosos y políticos se escenifica en un gesto macabro que completa una dimensión histórica perceptible en sus expresiones, cambios de tono de voz, coreografías y miradas a la cámara. Estos recursos, que desafían y se burlan tanto de los realizadores como del espectador, forman parte de la verdad que esconden sus

► 13 • Gregory Staley, *Seneca and the idea of tragedy* (Oxford University Press, 2022): 8.

►14• María Luna y Carolina Sourdis, "Colombian found footage: The tradition of rupture", *New Cinemas*, 13(1): 51-64, https://doi.org/10.1386/ncin.13.1.51_1

relatos. Lo que permite pensar en un "historionismo de lo real" que el cine recoge para construir personajes asociados habitualmente al entrenamiento de actores de ficción.

La intención inicial de este ensayo era analizar las estrategias del cine de ficción que se apoyan en lo documental. Sin embargo, la reflexión sobre los personajes documentales y la violencia manifiesta desembocó, casi de forma natural, en la relevancia que han adquirido los acercamientos entre documental y archivo. Quizás uno de los mejores ejemplos recientes sea **Nuestra película**, de Diana Bustamante. Su decisión de dejar atrás el cine europeo como principal referente y espacio de exhibición y de apostar por unas lógicas de producción más cercanas al documental independiente, establece una línea de continuidad con un cine rebelde y contrahistórico. Este se distancia de las formas dominantes del cine latinoamericano en festivales, donde la directora ha participado en numerosas ocasiones en calidad de productora. Este cine rebelde resulta especialmente fértil para explorar desde lo performativo en relación con la deconstrucción del video, un terreno en el que han sido clave autores como Óscar Campo, quien desde la Universidad del Valle impulsó experimentos de contraarchivo entre los que se incluye **Cuerpos frágiles** y varios proyectos de estudiantes vinculados a una nueva etapa de **Rostros y Rastros**¹⁴. Resulta especialmente interesante cómo estos

archivos contienen personajes que pueden conectarse con subgéneros y, de manera indirecta, con las sensibilidades de una nación que asiste al retorno espectral de sus propias imágenes.

Nuestra película. Asomos al abismo mediático

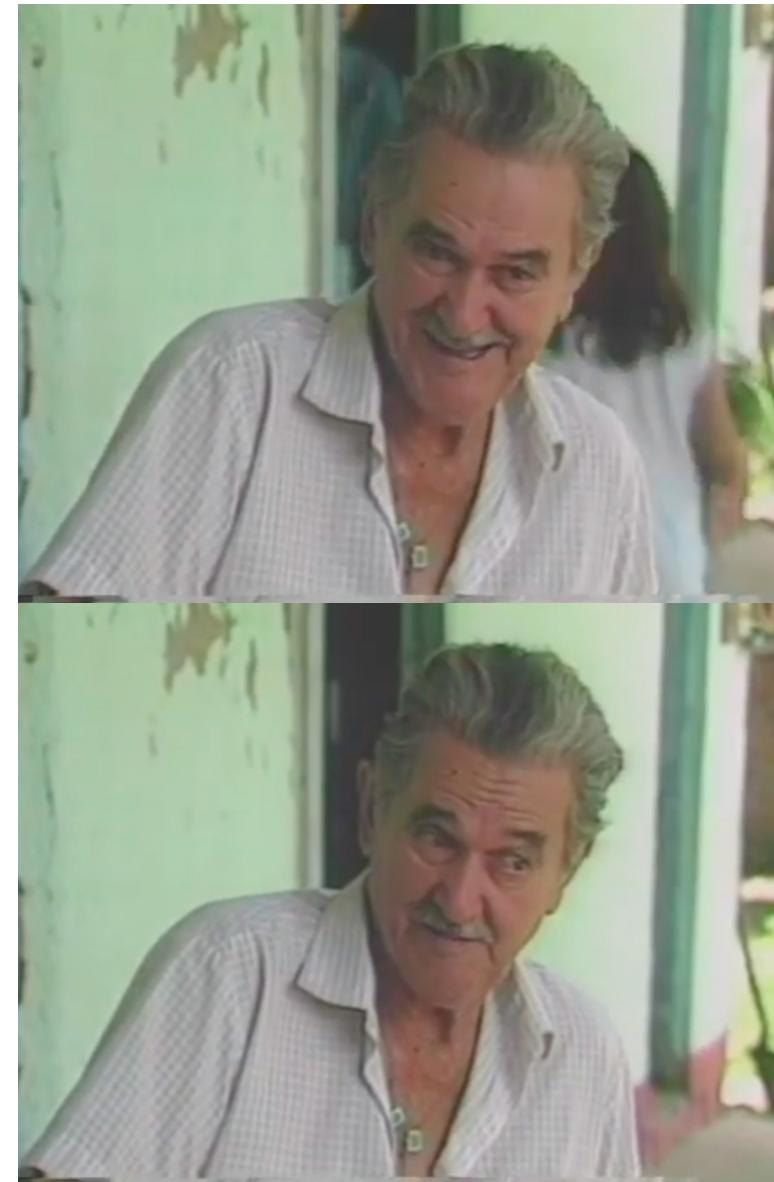
Nuestra película de Diana Bustamante es un híbrido, un juego reflexivo, una regresión a los recuerdos del archivo macabro de nuestra violencia mediática que se comunica bien con la experiencia de quienes como generación que vivió su infancia en los años ochenta reconocemos el trauma colectivo de la violencia emitida sin tregua, día a día, por los noticieros que nos informaban, pero también nos asomaban a la muerte con cada espectro de su señal magnética.

Desfiles fúnebres de un hilo rojo que parece recorrer, no solo todas las películas mencionadas en este ensayo, sino la narrativa por la que transitan los monstruos, individuales y colectivos. **Nuestra película** no es complaciente ni busca un retrato nacional, por el contrario, nos habla de enfrentarnos a la ruptura de la idea de nación dejándonos a las puertas del abismo mediático poblado de fantasmas. Bustamante en varias de las entrevistas se ha referido tanto al fantasma de la imagen analógica que se va deteriorando y desapareciendo como a los niños que cantan el himno nacional

como detonantes de la película, que a ella le parecían fantasmagóricos. Pensaba que quizás no tenían mucho que ver con ella; sin embargo, revisando el archivo se dio cuenta de que esos niños en el fondo somos todos, es un país que mira desde la inocencia todas las imágenes nacionales de violencia que se acumularon entre la década de los ochenta y noventa en el espectro mediático sin mucho filtro de protección. Era una película de terror y la película de terror estaba contenida dentro de ese archivo mismo, quizás las memorias que una generación ha tratado, sin éxito, de olvidar.

Al inicio, **Nuestra película** iba a ser una película de terror, abstracta, pero el archivo cambió esa perspectiva, así que la recopilación de esa violencia monstruosa y mediática que nos acechó se convirtió en una película del horror colectivo, de atreverse a mirarla de frente y a sentir el dolor y el trauma que nos atraviesa como país. Y a pesar de que no es evidentemente una película de entretenimiento ni plantea una narrativa de distracción, también es una terapia, una advertencia, volviendo a la etimología de monstruo, para enfrentarnos a aquello que manifiesta su rostro informe.

Así que, la próxima vez que nos pregunten por qué los colombianos estamos tan obsesionados con la violencia, tal vez la respuesta deba devolverle la mirada al mundo desde el



■ Fotogramas de **Recuerdos de Sangre** (Oscar Campo y Astrid Muñoz, 1990)

cine: porque la violencia —nos guste mirarla de frente o no— se obsesionó con nuestro país desde tiempos inmemoriales. Nuestros documentales, al menos los examinados en este artículo (y que seguramente forman parte de un corpus más amplio que espera ser investigado), no han hecho más que funcionar como caleidoscopios de esa violencia: teatralizándola, interrogándola, resistiéndola y, según muestra este último caso, intentando organizarla en el álbum de recuerdos de una nación fragmentada. O, parafraseando a Jesús Martín-Barbero, de un país roto que, gracias al cine y a lo que este posibilita como lenguaje común, generaciones se han puesto a comunicar.

El cine es un diálogo sobre la realidad. Pero lo real —eso que desborda toda construcción— nos acecha. La ficción, la puesta en escena, la teatralización, el experimento, son estrategias que el documental ha apropiado desde siempre. Y, vistas en conjunto, estas formas adquieren un mayor sentido: uno en el que la producción de imágenes nos llama a la reflexión como habitantes y espectadores. Una producción quizás menos reclamada en festivales, menos preocupada por la imagen que dejamos en el mundo, pero más conectada con la complejidad de nuestras violencias... tan enorme como nuestros anhelos de realidades en paz.

Conclusiones

El documental colombiano, arriesgado y vanguardista, no ha estado ajeno a las hibridaciones a lo largo de su historia. Ahora bien, en los estudios del género dentro del cine colombiano se ha tendido a dejar de lado la importancia de esta historia de las innovaciones —de sus formas, tensiones y experimentación con los lenguajes— en favor del análisis de ficciones que incorporan elementos del documental, o como señalé en un artículo anterior, trabajos que destacaron y circularon internacionalmente por la presencia de “lo documental” y que quizás, debido a esa circulación internacional, en su momento atrajeron mucho más la atención de un buen número de investigadores.

Finalmente, si el documental es ese pacto con la audiencia y si hoy en día la ruptura de ese pacto —mediante la incorporación de elementos de ficción, performatividad o experimentación formal— es ampliamente aceptada, entonces tiene sentido afirmar que el cine documental es un territorio sin fronteras (y a veces sin límites). Pero lo que mantiene vivo al género no es solo esa libertad, sino también sus costos menores, su independencia y sus virajes hacia nuevas formas expresivas. Desde esa libertad hasta los juegos con el archivo y apostando por recrear lo real, es fácil darse cuenta de que en el cine colombiano hay

mucho más que un país obsesionado con su propia imagen, en un momento en que nuestra mirada sobre la realidad, más que nunca, está en cuestión.

En definitiva, pensar el documental colombiano desde su dimensión experiencial permite comprender su potencia en cuanto espacio de interpelación histórica y política. Si, como afirma Sobchack, el documental es una experiencia —y esa experiencia está determinada no por la interpretación única de cada espectador, sino por una mirada social—, el documental colombiano, desde sus orígenes hasta hoy, nos interpela con gestos, utiliza la puesta en escena para acceder a lo no visible y se pregunta por la forma de mostrar y de dejar un punto de vista en torno a las múltiples violencias que atraviesan lo social y lo político. En muchos casos lo hace sin plegarse a la construcción de un relato nacional, por el contrario, amplifica tensiones y genera fricciones que abren preguntas sobre una genealogía de la hibridación. Esta revisión nos recuerda que, lejos de ser una tendencia contemporánea o el sello de autores particulares, la mezcla entre ficción y realidad puede rastrearse desde los orígenes del cine colombiano hasta hoy, y que para comprender su riqueza debe ponerse en diálogo con otras cinematografías, con sus públicos y con sus espacios de exhibición. ◻

Bibliografía

Bruzzi, Stella. *New documentary*. Routledge University Press, 2000.

Campo, Javier. “Tratamiento creativo (y político) de la realidad”, *Cine documental*, 11, <https://revista.cinedocumental.com.ar/cine-documental-tratamiento-creativo-y-politico-de-la-realidad/>

Chaparro Valderrama, H. “Cine colombiano 1915-1933: la historia, el melodrama y su historia”. *Revista de Estudios Sociales* 25, Vol. 1 (2006): 33-37.

El’ Gazi-Duran, Leila. “El drama del 15 de octubre (F. Di Doménico)”. *Revista Credencial Historiam* 112 (1999). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-112/el-drama-del-15-de-octubre-f-didomenico>

Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI, 1974.

Geiger, Jeffrey y R. L. Rutsky. *Film Analysis*. A Norton Reader, 2005.

Galindo Cardona, Yamid. “Realidad y ficción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película El drama del 15

de octubre en 1915". *Memoria y sociedad* 20, n.º 40 (2015): 243-264. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.mys20-40.rfar>

Kuéllar, Diana. "El cine de Óscar Campo. Memoria de la violencia en Colombia desde el disenso. Catedral Tomada". *Revista de Crítica literaria iberoamericana*, Vol. 5, n.º 9 (2017). <http://catedraltomada.pitt.edu>

Luna, María. "Rostros y rastros", en *Cuadernos de cine colombiano* 4 (2003). <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no4-rostros-y-rastros>

Luna, María. "El lugar de la heterotopía en la mirada documental", en Josep María Català. *El cine del pensamiento. Formas de la imaginación tecno-estética*. UAB, UJI, UPF, UV, 2014, 205-223

Luna, María y Carolina Sourdis. "Colombian found footage: The tradition of rupture", *New Cinemas*, 13(1): 51-64. https://doi.org/10.1386/ncin.13.1.51_1

Martín-Barbero, Jesús. "Poner este roto país a comunicar", en *Signo y pensamiento* 24, 46, (2005): 163-169. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3667>

Mayor Mora, Alberto. "24 horas en la vida de dos artesanos de 1914". *Revista colombiana de sociología* 2, 2 (1995): 15-58.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Paidós, 1997.

Nichols, Bill. *Introducción al documental*. Universidad Autónoma de México, 2013.

Patrimonio Fílmico Colombiano. *Documentales colombianos en cine. 1950-1992*. (https://patrimoniofilmico.org.co/wp-content/uploads/2017/06/Libro-Documents-Col-en-Cine-1950_1992.pdf)

Pinto, Iván y Stella Bruzzi. "El documental como acto performativo". *Revista La Fuga* (2016). <https://www.lafuga.cl/stella-bruzzi/639>

Staley, Gregory. *Seneca and the idea of tragedy*. Oxford University Press, 2022.

Sobchack, Vivian. *The Address of the Eye: A Phenomenology of Film Experience*. Princeton University Press, 1992.

Sobchack, V. "Inscribing ethical space: Ten propositions on death, representation, and documentary". *Quarterly Review of Film Studies* 9, 4 (1984): 283-300, <https://doi.org/10.1080/10509208409361220>

Suárez, Juana. *Critical essays on Colombian Cinema and Culture: Cinembargo Colombia*. Palgrave Macmillan, 2013.

Filmografía

Di Doménico, Vincenzo, **El drama del 15 de octubre**, 1914, 5:22 min (Reconstrucción fragmentaria del Patrimonio Fílmico Nacional), <https://www.youtube.com/watch?v=ZqrzRD9EEb8>

Samper, Gabriela y Witlin Ray, **En el páramo de Cumanday**, 1965. 22 min.

Puche, Rebecca Gabriela Samper y Hernando Sabogal, **Los santísimos hermanos**, 1969, 12 min.

Rodríguez, Marta y Jorge Silva, **Nuestra voz de tierra, memoria y futuro**, 1982, 115 min.

Campo, Óscar y Astrid Muñoz, **Recuerdos de sangre I**, 24 min.

Campo, Óscar y Astrid Muñoz, **Recuerdos de sangre II**, 1990, 24 min.

Bustamante, Diana, **Nuestra película**, 2023, 74 min.



Cine documental en Colombia. Mediaciones *chamánicas* entre historia, conflicto y memoria colectiva

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 35-2025 NUEVA ÉPOCA

Cine documental en Colombia. Mediaciones *chamánicas* entre historia, conflicto y memoria colectiva

Documentary Cinema in Colombia:
Shamanic Mediations Between History, Conflict, and Collective Memory

Luisa González

Palabras clave: cine documental, vistas, cine comunitario, cine popular autogestivo, cine del postconflicto, redes sociales.

Resumen: A partir de la propuesta de Gloria Anzaldúa de pensar a lxs artistas como chamanxs, que producen narrativas a partir del caos de la realidad¹, este escrito enlaza el cine documental con las dos últimas décadas de la historia política y social del país. Inicia planteando una mirada histórica a la relación que el cine tejió desde sus inicios con las audiencias locales a través de las vistas y cómo con ellas el cine se instala como una ventana para observar y entender lo social. La revisión de esa raíz histórica nos sirve como un lente desde el cual mirar los desarrollos recientes del cine documental, relacionando tecnologías audiovisuales con la realidad vivida por lxs cineastas colombianos.

Keywords: Documentary cinema, vistas, community cinema, grass-roots popular cinema, post-conflict cinema, social media.

Abstract: Based on Gloria Anzaldúa's invitation to understand visual artists as shamans—who produce narratives out of the chaos of reality—this text links documentary film to the last two decades of Colombia's political and social history. It begins by offering a historical look at how cinema, from its earliest days, formed a relationship with local audiences through *vistas* [short, non-fiction moving images that offered fleeting scenes of landscapes and everyday life], and how they became a window for observing and understanding the social world. This historical foundation serves as a lens through which to view recent developments in documentary film, connecting audiovisual technologies with the lived experiences of Colombian filmmakers.

► 1 • Gloria Anzaldúa, “Vuelos de imaginación”, en Luz en lo oscuro (Hekht Libros, 2021), 65.

► 2 • QUE HAIGA PAZ: Si el río nos hablara, YouTube, 2021, <https://www.youtube.com/>.

► 3 • Gloria Anzaldúa, “Vuelos de imaginación”, 63.

► 4 • Por un escenario más oficial del cine colombiano me refiero a aquellas obras que reciben subvenciones del Fondo Nacional de Cine (FNC) o de los festivales internacionales. Así mismo, son aquellas películas que entran a las carteleras de las salas de cine alternas y comerciales con el fin de recaudar dinero en taquilla.

Hace varios años vengo indagando en mi trabajo cómo contar la guerra. (...) Son historias personales que han cruzado el paisaje que yo habité de niña y que se ha transformado en las últimas décadas. Todo lo que ha pasado en Tumaco me ha marcado mucho, porque es un territorio donde parte de mi familia materna vivió y una parte todavía vive. Y ahora ha sido fuertemente golpeado por la violencia. Y todo lo que ha pasado en Nariño, un territorio que en los recuerdos que yo tengo de la infancia era muy idílico en tiempos muy pacíficos. Ahora ha cambiado con el conflicto de las dos últimas décadas. Entonces, eso me llevó a acercarme a esta narración en primera persona. A contar una historia que yo siento es mi historia, es la historia de mi gente, es la historia de mi territorio.

Ana Bravo Pérez, en el conversatorio Si el río nos hablara, sobre su película **Cuando el disparo** (2021).²

En su texto, *Vuelos de imaginación*, Gloria Anzaldúa nos propone pensar a lxs artistas como *chamanxs*.³ Elxs le dan orden y dirección al caos de la realidad y de la confesión psíquica, proveyendo lenguajes para aquello que era confuso e inexplicable. Pensar en el cine documental en Colombia durante estas últimas dos décadas nos pone sin duda ante procesos como el que plantea Anzaldúa, ya que implica pensar en la relación entre el registro de lo real, del mundo en el que existe quien hace cine y

la construcción de narrativas que le ayuden a entender y a crear de un modo entendible. A través del cine, y su deseo originario de registrar el tiempo y el movimiento, lxs artistas como *chamanxs* han tratado insistentemente de dar sentido a la realidad colombiana. Realizan *imaginaciones chamánicas*, en las que canalizan la realidad y buscan los elementos para devolverlas a las audiencias, activando procesos de imaginación y empoderamiento.

Este texto propone mirar el cine documental de las primeras décadas del siglo XXI a partir de la materialidad misma del dispositivo cinematográfico y cómo su abaratamiento ha generado una pluralización de discursos. Quiero reflexionar sobre cómo una máquina, producto de la modernidad y profundamente sumergida en corrientes capitalistas, es la herramienta con la que se hacen los “viajes *chamánicos*” o “vuelos controlados” que plantea Anzaldúa. Quiero resaltar precisamente esa función básica de la cámara de cine, el registro del tiempo y el movimiento, de lo real frente a la cámara, como un marco desde el cual mirar el país en las dos últimas décadas. Desde ahí, propongo observar procesos que parecieran periféricos a la escena oficial del cine colombiano, pero que al analizarlos nos damos cuenta de su protagonismo en el desarrollo y uso generalizado del audiovisual en la cultura colombiana.⁴

Vistas al pasado

Las vistas —cortometrajes de una toma (rollo fílmico) o de pocos planos—, fueron las primeras obras grabadas en el país (Martínez Pardo, 1978, 39).⁵ Eran registros de eventos políticos o religiosos, tomas de ciudad o de escenarios naturales que buscaban generar sentimientos modernistas y patrióticos. Tenían además esa curiosidad propia de las primeras obras de cine: el registro del tiempo y el movimiento. Es en esa conjunción de elementos *las vistas* permiten que por primera vez la gente en Colombia se vea en la pantalla. Pedro Adrián Zuluaga señala esto como el momento en que el cine deja de ser una curiosidad moderna y pasa a insertarse en la cultura nacional.⁶ Estas obras sientan así unas bases del cine como una ventana para mirar y reflexionar sobre las realidades expuestas.

Las primeras cámaras y proyectores de cine, con los que la gente hizo y fueron espectadores de *las vistas*, llegaron al país de la mano de las élites criollas. Eran parte de un intercambio más de materias primas por bienes de lujo con Europa y Estados Unidos.⁷ Y aunque eran esas élites quienes dictaminaban qué era visible y qué no en los inicios del cine en el país, las imágenes de la realidad lograban por momentos liberarse y presentarse ante quienes no ostentaban el poder, o se salían de las narrativas europeizantes y



► La fiesta del corpus (Hermanos Di Domenico, 1915). Cortesía: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

► 5 • Martínez Pardo denominará a esta producción de “cortometrajes documentales” como la prehistoria del cine colombiano, pues data de 1907. Ocho años antes de la producción del primer largometraje del que se tiene información detallada:

Drama del 15 de octubre, de los hermanos Di Doménico.

► 6 • Pedro Adrián Zuluaga, *iAcción! Cine en Colombia* (Ministerio de Cultura: Dirección de Cinematografía, Museo Nacional de Colombia y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2007), 4.

► 7 • Paúl A. Rodríguez Schroeder, *Una historia comparada del cine latinoamericano* (Iberoamericana Editorial Vervuert, 2020), 45.

► **8** • Rodríguez Schroeder, *Una historia comparada*, 49.

► **9** • “Operación Berlín: la niñez que peleó la guerra en Colombia”, Comisión de la Verdad, 13 de julio de 2021, <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/operacion-berlin-la-ninez-que-peleo-la-guerra-en-colombia..>

modernas de las élites criollas. Como lo señala Rodríguez Schroeder, esas primeras obras filmicas exhibieron en Latinoamérica un aire de autosuficiencia, pues “se filmaban con cámaras asequibles que pesaban relativamente poco, lo cual permitía cierta libertad en la selección de tema y de estilo por parte de quienes filmaban”.⁸ Ese acceso a equipos de cine ligeros, que bien pueden ser de baja gama o que han entrado en desuso en los países industriales, ha sido un factor importante en la pluralidad de los registros sobre la realidad en estas latitudes. Y aunque en la actualidad algunas películas colombianas pueden tener presupuestos grandes y usar equipos tecnológicos muy avanzados, es en la diversidad de las autorías y procedencias de las imágenes sobre lo real con lo que las audiencias construirán formas de entender aquello que las rodea.

Dos décadas de cine, guerra y paz

Para pensar el cine colombiano de las dos últimas décadas y el registro de lo real es importante tener en cuenta ese desarrollo histórico de la mano de los públicos, las tecnologías, y lxs cineastas. Entendemos así el registro de lo real como una *mediación chamánica*, en palabras de Anzaldúa, que permite a cineastas y audiencias ordenar el caos de la vida. Particularmente en Colombia, ordenamos el caos de

resistir uno de los conflictos armados internos más largos de la historia, mientras se ha diversificado cómo lo entendemos. A medida que las tecnologías para la producción, exhibición y distribución del audiovisual se hacen más accesibles, nuevas personas empiezan a darle orden al caos que ocurre desde diferentes orillas.

Así, para observar estas últimas dos décadas de cine documental, tenemos que referirnos, por un lado, a lo que ha ocurrido en la arena política y social del país. Y por el otro, a la inclusión de las cámaras digitales caseras y del celular en la producción de la imagen de lo real, y de los soportes ópticos (DVD, VCD) y las plataformas en línea para su distribución. En cuanto a lo que ha pasado en lo político y social en estas dos décadas, es de utilidad referirnos al trabajo de la Comisión de la Verdad. Un ejercicio de historización que funciona como un acto *chamánico* en sí, dándole orden a ese caos que ha marcado al grueso de lxs colombianxs. Para entender este periodo, ayuda resaltar el poderío político de Álvaro Uribe, el proceso de paz con las FARC-EP, el lugar que empezaron a tener las víctimas en la narrativa del conflicto y la emergencia de un sector de izquierda que ha accedido al poder de manera democrática.⁹

En cuanto a la materialidad del dispositivo cinematográfico durante este periodo, es

vital profundizar en la expansión del uso del celular para el registro de lo real y del internet para su distribución. También en cómo estas herramientas han producido una crisis de información dada la circulación acelerada de contenidos de *lo real* que no logran verificación. Esto sumado al uso de plataformas en línea administradas desde los Estados Unidos donde constitucionalmente han sido reconocidas como simples intermediarias evadiendo la responsabilidad legal sobre el contenido que en ellas circula.¹⁰ Esta disposición ha permitido que existan complejas redes de manipulación sobre la realidad que surgen en el internet y se expanden incluso a los medios tradicionales.¹¹ En Colombia, las dos últimas décadas de la historia política, social y del cine mismo han estado fuertemente marcadas por esta crisis de información. Miedo, polarización y manipulación coexisten con la realidad vivida en las calles, con los procesos de base y otros encuentros fuera de las pantallas.

El registro de lo real se pluraliza: nuevas voces y narrativas

Académicxs del cine han debatido sobre el término *cine documental*, en relación con la actual crisis de información. Se habla de una crisis de representación, donde los ideales de transparencia y objetividad que acompañaron

al cine documental durante casi todo el siglo xx entran en cuestión¹². Este quiebre de las narrativas sobre lo real se acompaña del acceso a los medios de producción audiovisual por parte de personas antes ajenas a ellos. Voces que hablan desde lugares y comunidades íntimas o inesperadas. El lugar protagónico, y problemático, que los hombres cisgénero han tenido en el cine se empieza a sacudir con la llegada de muchas mujeres y *chamanxs* género-disidentes. Las nociones de la realidad y las lecturas históricas se feminizan y se *mariconean* en estas dos décadas de cine colombiano. Así mismo, la presencia de personas provenientes de distintas clases sociales se hace presente, conectando con un público con el que el cine colombiano oficial, aquel apoyado por el FDC o los festivales internacionales, no había podido conectar.

Narrando la guerra en primera persona

Narrar la guerra en medio de una crisis de información y la apertura creativa que propone el cine de no ficción son elementos clave para el cine en primera persona sobre el conflicto armado de las últimas dos décadas. Ya no serán películas como las del cine guerrilla de mediados del siglo xx, donde Tirofijo ofrece un discurso político a la cámara de Jean Pierre Sergent y Bruno Muel, seguido de tomas de combate, como lo vemos en **Río Chiquito** (1965). O las películas de propaganda, con

► **10** • Jagdeep Sekhon, “The Private Regulators of the New Public Square”, *Hastings Science and Technology Law Journal*, n° 13 (2, 2022): 167-92.

► **11** • Thomas Poell, David B. Nieborg y Brooke Erin Duffy, *Platforms and Cultural Production* (Polity, 2022), 175.

► **12** • Alejandro Peláez Cock, “Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad” (tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012), 10.

► **13** • Hernando Martínez Pardo, *Historia del cine colombiano* (Bogotá: Librería y Editorial América Latina, 1978), 158.

► **14** • Traslaviña Cecilia, en *Lanzamiento del documental 'Operación Berlín: la niñez que peleó la guerra en Colombia'*, 2021, <https://www.youtube.com/watch?v=kBmowRNf12U>.

► **15** • Juan Camilo Cruz, "Nueve Disparos. Nacer otra vez después de la guerra", *Revista Visaje*, 2017.

las que el estado y diversas figuras políticas buscaron ganar adeptos. Como las obras que el partido Liberal le comisionó en los años treinta a los hermanos Acevedo.¹³ Lxs actorxs armadxs y lxs mediadorxs de la guerra, frente a las cámaras de estas dos últimas décadas, no buscaron convencernos de los ideales de sus luchas. Al contrario, observamos excombatientes de todos los bandos decirnos cómo los ideales se perdieron, o se hicieron confusos en medio de sus propias crisis de moral y ética. El proceso de paz con las FARC-EP y la centralidad que empezaron a tener las víctimas en la narrativa sobre el caos de la guerra son elementos indispensables para pensar ese cine documental reciente.

Por ejemplo, en **Operación Berlín** de Mathew Charles (2021), se retrata la brutalidad a la que fueron expuestxs 141 menores de edad, muchos de ellxs forzadxs a estar en las FARC. Los testimonios frente a cámara de excombatientes y militares mezclan certeza y confusión, la complejidad de aceptar que la institucionalidad no les permitió ver y obrar con respeto por las vidas. El testimonio de lxs niñxs que sobrevivieron a la sangrienta operación librada por el ejército, a sabiendas de que en la columna de la guerrilla que atacaban había infantes, es retratado por la artista Cecilia Traslaviña con animación *stop motion*.

A nivel humano nos impactó muchísimo escuchar estas historias que teníamos que interpretar con la animación. El arte cumple aquí un papel importante: hace ver cosas a las que nos es difícil acercarnos. Y nos dio un camino para evitar el amarillismo y para sentir a esa persona que estaba dando el relato dentro de nosotros mismos. Fue como si su voz se trasladara a nuestras manos para poder dar así su testimonio".¹⁴

El cine empieza a unir piezas y a tomar de diferentes imágenes y materiales para hacer ese viaje *chamánico* y tratar de encontrar sentido. **Nueve disparos** de Jorge Andrés Giraldo Antía (2017) es también una exploración de este tipo. En ella, vimos por primera vez en el cine nacional una obra donde el militar habla en primera persona a partir de material de archivo doméstico en su mayoría. Aunque a Giraldo Antía le cuesta, al igual que a Timochenko en **Operación Berlín**, reconocer los errores al interior de las organizaciones armadas de las que son o fueron parte, en esta obra el militar deja a un lado sus investiduras institucionales y nos permite descubrir al joven de barrio popular, hijo de madre soltera, que vio en la guerra una forma de ganarse la vida.¹⁵ El diario filmico nos permite redescubrir o darle forma a la desigualdad social que yace en el hecho de que en la guerra son unxs y no otrxs los que ponen el cuerpo.



■ Fotograma de **Operación Berlín** (Mathew Charles, animación Cecilia Traslaviña, 2021)

Las historias de amor empiezan a ser también parte de las narrativas sobre el conflicto armado reciente. Lxs actorxs de la guerra se llenan, al igual que en la película de Giraldo Antía, de capas de emocionalidad que nos permiten mirarlx por fuera de la violencia. En **Transfariana** (Joris Lachaise, 2023) Jeyson, un excombatiente de las FARC, y Laura, una mujer trans condenada injustamente a cadena

perpetua, luchan para poder estar juntxs en medio del sistema carcelario y transfóbico. Mientras en **Amor rebelde** (Alejandro Bernal, 2021) observamos el amor en medio de la dura realidad de vivir como excombatiente.

Estos relatos que no buscan darnos miradas únicas y comprensibles sobre el conflicto armado son producidos no solo por el proceso

► **16** • Películas como las de Marta Rodríguez y Jorge Silva sembraron desde los setenta las semillas del cine indígena. Sin embargo, es cuando las organizaciones de base tienen sus propias cámaras y equipos de edición que el cine comunitario empieza con fuerza. Esto ocurre con cámaras de casetes 3/4, Betacam y vhs.

► **17** • Laura Ximena Triana Gallego, "La Alianza de Mujeres Indígenas en Ciudad: agencia cultural y participación política desde la creación audiovisual". *Revista Colombiana de Antropología* 60 (3, 2024): e2696-e2696.

de paz con las FARC-EP, sino también por unas búsquedas creativas movidas por la crisis de información. El relato objetivista y único es reemplazado por narrativas que no pretenden formular salidas, sino permitirnos sentir lo que vemos en pantalla. Así es como en las dos últimas décadas las películas sobre la guerra ponen en el centro a comunidades y personas que desestabilizan los discursos guerreristas a través del afecto. Lo que moviliza el cine reciente sobre la guerra, no es ganar adeptos, sino derrumbar de a poco las divisiones y odios creados por las políticas de los años pasados.

Cines populares y comunitarios de las últimas dos décadas

Si bien la producción de cine comunitario y popular se venía desarrollando con el soporte magnético, es con las tecnologías digitales que se hace más amplia y variada¹⁶. Diferentes luchas y procesos sociales se nutren del audiovisual, casi que de una manera obvia. Las comunidades y organizaciones que hacen cines populares y comunitarios son parte de una sociedad más amplia en la que el cine existe ya hace más de un siglo. De ahí que reconozcan y decidan usarlo como una herramienta para nutrir narrativas colectivas y expandir sus redes de alianzas. Con las cámaras digitales y el internet, las comunidades de base dependerán mucho menos de estructuras verticales o de las ONG para hacer un cine propio.

En el cine comunitario de las dos últimas décadas han surgido también nuevos actores y discursos para acompañar las luchas colectivas que vienen de procesos de base. Experiencias de la realidad nacional que son muy propias a determinados sectores que toman las cámaras para hacer obras que les permitan crear memorias y narrativas de resistencia. La mediación *chamánica* en los cines populares y comunitarios es liderada por personas a las que diversas estructuras de poder, tanto patriarcal como económico y político, les habían negado ordenar el caos al que son expuestas. De ahí que sus narrativas o mediaciones puedan llegar a resultar incómodas. Observamos, por ejemplo, el trabajo de la Asociación de Mujeres Indígenas en Ciudad (AMIC), quienes hacen cine comunitario tanto para reforzar sus identidades culturales como para señalar la exclusión que viven como mujeres indígenas desplazadas.¹⁷ Para procesos como el de AMIC, el cine comunitario no vale en tanto un producto final, sino y sobre todo como un proceso de mediación. Ese viaje *chamánico* que señala Anzaldúa les ha permitido entender y procesar la nueva realidad a la que son expuestas. Las nuevas tecnologías para la producción y distribución del audiovisual han posibilitado que los procesos de base se pluralicen incluso en su interior, con lo que han surgido discursos como el de AMIC que señalan



■ Fotograma de **Transfariana** (Joris Lachaise, 2023)

► 18 • Triana Gallego, “La Alianza”, 17.

► 19 • Existe también en los cines populares, películas que buscan generar agencia sobre el discurso mediático y masivo del conflicto armado interno Luisa González, “Self-organized Colombian Popular Cinemas” (Seminar Cinema and Culture in the Andes, Amsterdam, el 10 de octubre de 2024). Este es el caso particular de cineastas provenientes de Guapi, Cauca, quienes producen películas de acción sobre el conflicto armado. Valiéndose de las emociones que produce este género, formulan “recompensas en las atmósferas de miedo que permean nuestra cotidianidad” Steen Ledet Christiansen, *Drone Age Cinema: Action Film and Sensory Assault*, First edition., International Library of the Moving Image 38 (London, England: I.B. Tauris & Co. Ltd, 2016), 10, <https://doi.org/10.5040/9781350986152>.

► 20 • Luisa González, “Colombian Popular Cinemas: Expressions from and About Violence”, en *Small Cinemas of the Andes: New Aesthetics, Practices and Platforms*, edit. Diana Coryat, Christian León y Noah Zweig (Springer International Publishing, 2023), 325-346.

la existencia de conflictos políticos y de género internos en las organizaciones indígenas.¹⁸

En las últimas dos décadas, algunas comunidades previamente marginalizadas de la producción audiovisual han generado procesos donde la realidad se reelabora a través de la ficción. Este fenómeno se produce, por un lado, dada la llegada tardía de equipos que permitieran documentar sucesos clave para su historia local. Lo que les lleva a hacer películas de ficción *basadas en hechos de la vida real*. Y por otro lado, porque existe el deseo de señalar problemáticas y actores actuales de la guerra sin poner en riesgo la vida.¹⁹ Los cines populares producidos en la primera década del 2000 son prueba de estas experiencias.²⁰ Por ejemplo, obras como **La gorra** (Lozano, 2007) y **Ajuste de cuentas** (Lozano, 2009) narran la violencia con la que diferentes actores armados oprimen y dan órdenes en la comunidad de los Guamos, en Dosquebradas, Risaralda. Señalan a actores locales de la violencia coercitiva y los cambios que generaron en la comunidad —las pandillas en **La gorra**, y los carteles de microtráfico, en **Ajuste de cuentas**— transformando el cine en una herramienta política y de memoria. Estas películas parten de lo local, pero se hacen tomando estéticas y narrativas de la cultura comercial-popular a la que un público amplio en el país ha sido expuesto con la televisión y el cine de Hollywood. De ahí que tengan una

extensa distribución en el circuito de discos piratas, DVD distribuidos a lo largo del país, y tengan millones de vistas en YouTube, donde sus historias locales conectan con públicos latinoamericanos.

El registro de lo real como memoria y testimonio urgente. El paro nacional.

Si hablamos de usos incómodos de la imagen documental en las dos últimas décadas del cine colombiano, es indispensable hablar del uso del video durante el paro nacional del 2021. Unos registros y narrativas de lo real, que viven a dos tiempos. Uno, el tiempo del paro cuando sirvieron para denunciar la brutalidad que diferentes personas experimentaron en las calles del país. Dos, el tiempo del futuro cuando muchas de esas imágenes vuelvan a la luz para reelaborar ese pasado, para pedir justicia, para decir quizás: *a mi hija también le desaparecieron*. Son imágenes que aguardan en discos duros y nubes de información en línea el momento en que la herida no esté tan viva y podamos de nuevo mirarlas. Tal como pasó, casi cuarenta años después, con los registros televisivos de la toma del Palacio de Justicia y la investigación hecha por la Comisión de la Verdad y Forensic Architecture de la Universidad de Londres, que se expuso en varios museos del país, y construyó una narrativa que mezcla los elementos de la realidad pasada en un acto *chamánico*



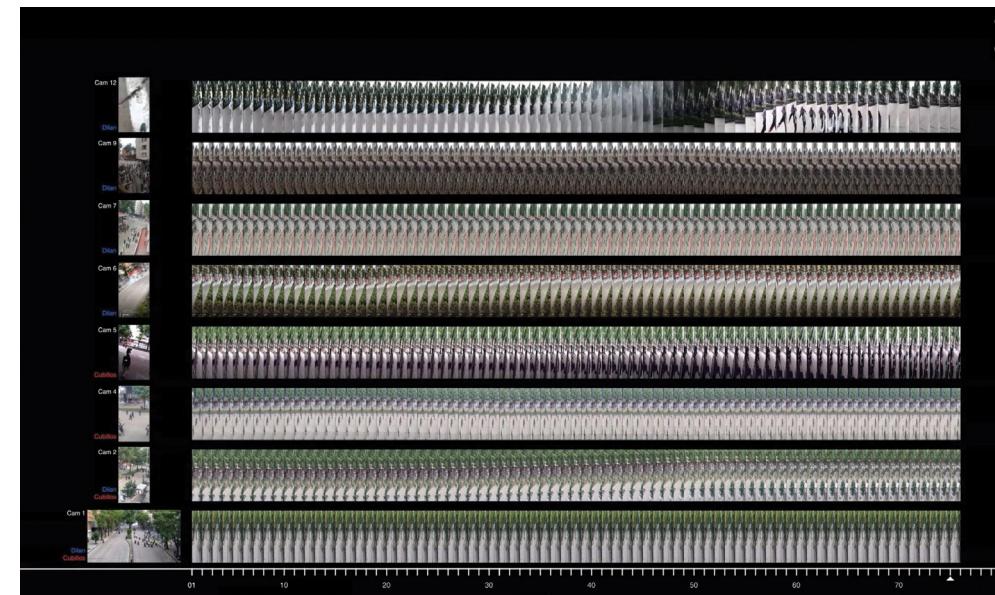
■ Fotograma de **Ajuste de cuentas** (Andrés Lozano, 2009)

► **21** • Forensic Architecture, “The Killing Of Dilan Cruz”, 6 de septiembre de 2023, <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-dilan-cruz>.

que produjo en muchas de las personas que la vimos un sentimiento de justicia narrativa.

Menos años tuvieron que pasar con las imágenes hechas durante las protestas del 2019 en Bogotá, cuando Dilan Cruz fue asesinado. Luego de cuatro años, de nuevo Forensic Architecture en asocio con actores locales, develó fallas en el informe de la Fiscalía, logrando aseverar que Manuel Cubillos, agente del ESMAD, le disparó a Cruz de manera intencionada.²¹ Ejercicios *chamánicos* como las investigaciones del Palacio de Justicia o el esclarecimiento sobre la muerte de Dilan Cruz, son profundas y extensas labores de ordenamiento del caos, llevadas a cabo por equipos humanos que incluyen desde cineastas hasta desarrolladorxs de *software* y arquitectxs. Elxs desmenuzan y ordenan los registros de la realidad con el mayor detalle posible para traer, luego de un *viaje controlado*, claridad sobre hechos de violencia estatal y corporativa. Una gran cantidad de hechos violentos registrados por celulares en el paro del 2021 aguardan este tipo de procesos. Fragmentos de lo real que lograron sobrevivir a la censura de las plataformas en línea, o que no se publicaron, pues su contenido es tan profundamente doloroso e impicatorio que solo con el tiempo quienes los conservan ganarán el valor para hacerlos públicos.

El paro nacional del 2021 fue un momento ejemplar de la crisis de información. Las imágenes producidas *en caliente* por miles de personas en las calles se sumaron a las de los medios de comunicación tradicionales y las de los medios alternos, generando una marea de narrativas sobre lo real imposibles de verificar o unificar. Las transmisiones en vivo a través de plataformas en línea como YouTube, Instagram o Facebook, fueron ampliamente usadas y consultadas por lxs manifestantes. Eran una vez más, como en los orígenes del cine en el país, las cámaras ligeras las que podían grabar con más libertad lo que estaba pasando. Durante el paro, las cámaras ligeras fueron los celulares, haciendo y distribuyendo imágenes que se le escapaban a los poderes locales y globales. Quienes transmitían eran personas que, en medio del torbellino del momento, trataban de hacer el viaje *chamánico* para visibilizar, ordenar y dejar memoria de la violencia. Quizás uno de los ejercicios más destacados de narración en vivo del paro fueron los del Canal 2 en la ciudad de Cali. Su periodista, Luis Alberto Tejada, visitó de manera constante los puntos de resistencia en compañía de un camarógrafo, transmitiendo en vivo con un celular y un micrófono de televisión. Este último, dotando a la imagen de una cierta estética televisiva. Pero los elementos que buscaban asemejarse a la televisión y sus noticieros se transformaban al ser capturados con un celular y transmitidos en vivo



El asesinato de Dilan Cruz, (Forensic Architecture, 2023)

por internet. *Los directos* de los noticieros, se convirtieron en *en vivos* con las plataformas en línea.²² Como lo plantea Carolina Charry Quintero,²³ “Los en vivo, grabados y transmitidos desde celulares sostenidos por cuerpos en el espacio público, a través de redes sociales, fueron un gesto y una acción fundamental dentro del estallido social en Colombia”.

La realidad hecha *transmisión en vivo* se hizo viral, y en ese tránsito se hizo también *imagen*

► **22** • Un *en vivo* es un video transmitido en directo a través de una plataforma en línea como Facebook, Instagram o YouTube. Cualquier persona que tiene una de estas redes sociales puede hacer un *en vivo* y transmitirlo a todxs sus seguidorxs. Durante el paro del 2021, algunxs usuarixs denunciaron que plataformas de la compañía Meta eliminaron de sus cuentas el botón para hacer en vivos, luego de transmitir imágenes de las protestas Luisa González, “Radios y Cacerolas Feminist Approaches to Online Activism during the 2021 Colombian National Strike”, *Feminist Media Histories* 10, núm. 4 (el 1 de octubre de 2024): 84-108, <https://doi.org/10.1525/fmh.2024.10.4.84>.

► **23** • Carolina Charry Quintero, “Un payaso me dice por qué no llorar”. *Revista Visaje*, 2022, <https://www.revistavisaje.co/un-payaso-me-dice-por-que-no-llorar/>.

► **24** • Hito Steyerl, “En defensa de la imagen pobre”, en *Los condenados de la pantalla*, trad. Marcelo Expósito (Caja negra editora, 2018). 33

► **25** • Steyerl, “En defensa”, 46.

pobre: “una copia en movimiento” que viaja de manera comprimida a través de conexiones lentas de internet.²⁴ Mientras en su circulación produce “una gran cantidad de confusión y estupefacción” a la vez “posibilita la aparición de movimientos disruptivos de pensamiento y afecto”.²⁵ Así, las *imágenes pobres* con que se registraron las múltiples realidades del paro nacional fueron un motor importante de la movilización social. *Chamanxs* de toda índole hicieron uso de éstas buscando ordenar, no sólo

► **26** • Acabar con el periodo Uribe era clave en la movilización social del 2021, tras el nefasto periodo de Iván Duque, quien había llegado al poder en medio de señalamientos sobre sus vínculos con el narcotráfico —un escándalo conocido como la *ñeñepolítica*—. Duque, junto al ministro de Hacienda, Alberto Carrasquilla, disparan el paro con su plan para subir los impuestos en medio de una fuerte crisis económica tras la pandemia del covid-19. Sus apariciones mediáticas para promover la reforma tributaria dejaron ver la desconexión que el gobierno tenía con la realidad de la gente.

► **27** • Cuestión Pública. “Paso a paso: Así fue el tiroteo del 9 de mayo al sur de Cali”, 27 de mayo de 2021, <https://cuestionpublica.com/paso-a-paso-asi-fue-el-tiroteo-del-9-de-mayo-al-sur-de-cali/>.

► **28** • Infobae, “Los audios de Cali Fuerte, el grupo de civiles armados que se organizan para levantar bloqueos”, 11 de mayo de 2021, <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/05/11/los-audios-de-cali-fuerte-el-grupo-de-civiles-armados-que-se-organizan-para-levantar-bloqueos/>.

el caos de ese momento, sino el caos en el que el país había vivido, principalmente en las dos últimas décadas.²⁶ Se formularon desde diferentes puntos reflexiones y señalamientos sobre lo que había llevado a este momento de rebelión, y se plantearon salidas o ideas para acabar con la injusticia social—la base de la protesta.

Un ejemplo de esos intentos por ordenar el caos en medio de la conmoción —y de los movimientos de pensamiento y afecto de la imagen documental *pobre* durante el paro— es el *en vivo* hecho al mediodía del 21 de mayo del 2021 por los periodistas del Canal 2. En este registro documental, ellos se dirigen a lxs habitantes del sector Ciudad Jardín, quienes están en puja con lxs manifestantes del punto de resistencia, Uniresistencia. Los periodistas tratan de desenredar el caos que hemos visto anteriormente en los registros documentales que salen de este sector. Camionetas blancas bloqueando la vía y atacando a manifestantes,²⁷ mensajes de chats del grupo de WhatsApp Cali Fuerte, donde se habla de una organización armada para “acabar con el bloqueo”,²⁸ y los muchos registros hechos por lxs manifestantes de Uniresistencia. Los periodistas del Canal 2 se insertan en un grupo de habitantes de Ciudad Jardín que están reunidos en la vía pública, para escuchar su versión de los hechos y para interpelarlos. Solo una persona habla con detenimiento a la cámara del

Canal 2, para compartir su narrativa del caos: lxs habitantes de ese sector pudiente de Cali solo quieren lo mejor para el país: dar empleo. Pero lxs manifestantes no se los permiten y, al contrario, “desestabilizan y destruyen”. La persona que habla a cámara señala el accionar de lxs manifestantes como producto del “adocctrinamiento”, haciendo un llamado a la imparcialidad. Dice que el Canal 2 está polarizado, porque da la versión de las personas en los puntos de resistencia. Al inicio Luis Alberto Tejada insiste en tener una conversación, en interpelar lo que esta persona dice, pero no consigue más que ser señalado y escuchar la insistente satanización del paro. En medio de eso, unxs jóvenes le llaman para mostrarle que una camioneta blanca parqueada ahí mismo donde transmitían, tenía dobles placas. Le habían pegado una placa falsa adhesiva. Más adelante, lxs manifestantes señalan que incluso la placa de abajo es también falsa. Imparcialidad, adocctrinamiento, placas falsas, y más adelante un hombre que grita que todos los medios en Colombia están vendidos a los poderes mundiales. Todos estos elementos producen el viaje *chamánico* en medio de la conmoción, llevando a Luis Alberto Tejada a decir:

Como línea editorial damos la perspectiva que no dan los medios hegemónicos. Y si eso le sirve a esta gente para decir que somos parciales sí, lo estamos porque nosotros queremos que a los muchachos



► Luis Alberto Tejada (Transmisión en vivo del Canal 22 desde Ciudad Jardín, Cali) Archivo personal Oscar Campo.

se les escuche, que el estado no les tire el esmad, que no los asesine, que no los desaparezcan, que los ciudadanos que se consideran “de bien” lo demuestren. Que no vengan solo a hacer declaraciones de perdón, sino a hacer actos reivindicativos de inclusión social. Los muchachos piden que a este país no se lo sigan robando, porque desde hace años eso ha pasado. Y no es robado por los que se roban una cartera sino por la tal “gente de bien”, por los

*contratistas del Estado, por los políticos, por gobernantes que no hablan y ni representan al colombiano de a pie. Y si eso me hace parcial, tomo la responsabilidad política y periodística de asumir esta posición. Pero es intolerable que aquí se crea que solo los que tienen relaciones con el poder económico o político pueden hablar. Estos muchachos tienen derecho a hablar, y estos muchachos tienen derecho a ser escuchados, no a que los maten*²⁹

► **29** • Canal 2, En vivo Canal 2, mayo 21 de 2021, 11:42 a. m., Cali.

► 30 • Guavirá, “El reino de las sombras”, *Medium* (blog), 25 de noviembre de 2017, <https://medium.com/@guavira/el-reino-de-las-sombras-dd7725ade413>.

Esta reflexión de Luis Alberto Tejada es la narrativa que él construye a partir del encuentro con la realidad y su intento por ordenarla en medio del conflicto. Es una conclusión que conecta con los procesos de pluralización del cine documental discutidos a lo largo de este texto. Al decir, “estos muchachos tienen derecho a hablar, y estos muchachos tienen derecho a ser escuchados” nos señala a esas nuevas personas y comunidades que han pluralizado lo que entendemos por las memorias sobre la realidad del país. Una diversidad de cineastas como *chamanxs* vinieron y siguen llegando para *desestabilizar* los órdenes narrativos que han estado asentados por siglos. Lo que pensamos como *real* u *objetivo* jamás estuvo tanto en cuestión como en estas dos últimas décadas.

Este texto inició con una perspectiva histórica, para dar cuenta de cómo la imagen de lo real se inserta en lo profundo de la relación que como comunidad tenemos con el cine, ese fenómeno de la modernidad que sigue

generando asombro y reflexiones al registrar el tiempo y el movimiento. La realidad que, plasmada en fílmico o hecha datos en la imagen digital, no ha dejado de ser el “reino de sombras” como la describió en 1896 el escritor ruso Maxim Gorky.³⁰ Una abstracción de lo que vemos y que, en su reproducción y difusión, interpela a quien la mira, posibilitando afectos y pensamientos. Ahora, con el internet y las cámaras al alcance de más personas, la imagen documental se viraliza, se hace *pobre* y plural. Su circulación durante los recientes veinte años pasados ha producido en Colombia la formación de nuevos relatos sobre la guerra, otras visiones de país y el señalamiento de estructuras de poder opresivas. Sin duda son esas imágenes diversas y en producción constante, movilizadoras importantes del tiempo por venir, tanto en términos políticos como del desarrollo de nuestro cine, consigue que cada vez sea más vital pensar el audiovisual como un conjunto amplio de prácticas a través de las cuales nos narrarnos. ■

Referencias

Anzaldúa, Gloria. “Vuelos de imaginación. En *Luz en lo oscuro*, trad. Violeta Benialgo y Valeria Kierbel. Hekht Libros, 2021, <https://hekht.com.ar/producto/luz-en-lo-oscuro/>.

Charry Quintero, Carolina. “Un payaso me dice por qué no llorar”. *Revista Visaje*, 2022, <https://www.revistavisaje.co/un-payaso-me-dice-por-que-no-llorar/>.

Christiansen, Steen Ledet. *Drone Age Cinema: Action Film and Sensory Assault*. I.B. Tauris & Co. Ltd., 2016, <https://doi.org/10.5040/9781350986152>.

Cinematoteca de Bogotá, dir. 2021. *QUE HAIGA PAZ: si el río nos hablara*. <https://youtu.be/oWBtc4wOp0M>

Comisión de la Verdad. “Operación Berlín: la niñez que peleó la guerra en Colombia”, 13 de julio de 2021, <https://web.comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/operacion-berlin-la-ninez-que-peleo-la-guerra-en-colombia>.

_____. “No matarás. Relato histórico del conflicto armado interno en Colombia”. En 3. *Hay futuro si hay verdad: Informe*

Final de la Comisión para el Esclarecimiento de la Verdad, la Convivencia y la No Repetición. Comisión de la Verdad, 2022.

Cruz, Juan Camilo. “Nueve Disparos. Nacer otra vez después de la guerra”. *Revista Visaje* (blog), 2017, <https://www.revistavisaje.co/nueve-disparos-nacer-otra-vez-despues-de-la-guerra/>.

Cuestión Pública. “Paso a paso: Así fue el tiroteo del 9 de mayo al sur de Cali”. *Cuestión Pública* (blog), 27 de mayo de 2021, <https://cuestionpublica.com/paso-a-paso-asi-fue-el-tiroteo-del-9-de-mayo-al-sur-de-cali/>.

Christiansen, Steen Ledet. *Drone Age Cinema: Action Film and Sensory Assault*. I.B. Tauris & Co, 2016, <https://doi.org/10.5040/9781350986152>.

Forensic Architecture. “Traces of Disappearance (Huellas de desaparición)”. 10 de diciembre de 2021, <https://forensic-architecture.org/programme/exhibitions/traces-of-disappearance-huellas-de-desaparicion>

_____. “The Killing Of Dilan Cruz”. 2023, <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-dilan-cruz>.

González, Luisa. “Colombian Popular Cinemas: Expressions from and About Violence”. En *Small Cinemas of the Andes: New Aesthetics, Practices and Platforms*, edit. Diana Coryat, Christian León y Noah Zweig. Springer International Publishing, 2023. https://doi.org/10.1007/978-3-031-32018-7_16.

_____. “Radios y cacerolas. Feminist Approaches to Online Activism during the 2021 Colombian National Strike”. *Feminist Media Histories* 10 (4, 2024): 84-108. <https://doi.org/10.1525/fmh.2024.10.4.84>.

_____. “Self-organized Colombian Popular Cinemas”. Presentado en Seminar Cinema and Culture in the Andes, Amsterdam, octubre 10 2024.

Guavirá. “El Reino de Las Sombras”. *Medium* (blog). 25 de noviembre de 2017. <https://medium.com/@guavira/el-reino-de-las-sombras-dd7725ade413>.

Infobae. “Los audios de Cali Fuerte, el grupo de civiles armados que se organizan para levantar bloqueos”. 11 de mayo de 2021. <https://www.infobae.com/america/colombia/2021/05/11/los-audios-de-cali-fuerte-el-grupo-de-civiles-armados-que-se-organizan-para-levantar-bloqueos/>.

Martínez Pardo, Hernando. *Historia del cine colombiano*. Librería y Editorial América Latina, 1978.

Peláez, Alejandro Cock. “Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad”. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=102347>.

Poell, Thomas, David B. Nieborg y Brooke Erin Duffy. *Platforms and Cultural Production*. Polity, 2022.

Rodríguez, Paul A. Schroeder. *Una historia comparada del cine latinoamericano*. Trad. Juana Suárez. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2020.

Sekhon, Jagdeep.. “The Private Regulators of the New Public Square”. *Hastings Science and Technology Law Journal* 13 (2, 2022): 167-92.

Steyerl, Hito. “En defensa de la imagen pobre”. En *Los condenados de la pantalla*, trad. Marcelo Expósito. Caja Negra Editora, 2018.

Lanzamiento del documental ‘Operación Berlín: la niñez que peleó la guerra en Colombia’. 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=kBmowRNf12U>.

Triana Gallego, Laura Ximena.. “La Alianza de Mujeres Indígenas en Ciudad: agencia cultural y participación política desde la creación audiovisual”. *Revista Colombiana de Antropología* 60 (3, 2024): e2696-e2696. <https://doi.org/10.22380/2539472X.2696>.

Zuluaga, Pedro Adrián. *¡Acción! Cine en Colombia*. Ministerio de Cultura-Dirección de Cinematografía, Museo Nacional de Colombia y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2007.

Filmografía

Alianza de Mujeres Indígenas en Ciudad (AMIC). **Historia de las mujeres que callaban**. Colombia, 2019, 11,12 min, <https://www.youtube.com/watch?v=-qaFZEz8LyPU>.

Bernal, Alejandro. **Amor rebelde**. Colombia, 2021, 77 min.

Canal 2. **En vivo Canal 2: mayo 21 de 2021, 11:42**. Colombia, 2021, 56 min.

Charles, Mathew. **Operación Berlín**. Colombia, 2021, 78 min, https://youtu.be/3of4JK_wjdE.

Giraldo Antía, Jorge Andrés, **Nueve disparos**. Colombia, 2017, 52 min.

Lozano, Andrés. **La gorra**. Colombia, 2007, 48 min. <https://www.youtube.com/watch?v=uNwFr7MYKMg&>.

_____, **Ajuste de cuentas**. Colombia, 2009, 85 min. <https://www.youtube.com/watch?v=LTya7smG1hg&t=620s>.

Lachaise, Joris. **Transfariana**. 2023, 153 min.

Muel, Bruno, y Jean-Pierre Sergent. **Rio Chiquito**. Colombia, 1965, 20 min.

espacio tiempo cuerpo gesto

Escrituras de lo doméstico en la práctica documental contemporánea

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 35-2025 NUEVA ÉPOCA

espacio tiempo cuerpo gesto

Escrituras de lo doméstico en la práctica documental contemporánea

Space, Time, Body, Gesture: Explorations of the Domestic in
Contemporary Documentary Practice

Juliana Arana

Palabras clave: Espacio, cuerpo, identidad, memoria, resistencia.

Resumen: Al margen del cine, “lo doméstico” parece remitir a una noción concreta: un espacio físico, una vivienda. En el ámbito cinematográfico, el adjetivo ha sido asimilado para referir a un tipo de soporte del que proceden ciertas imágenes y, por tanto, también a un modo de producción. Este texto adopta un desvío de tal acepción y opta por asumir lo doméstico como pregunta, propone una deriva a través de películas realizadas por cineastas colombianas en los últimos años que transitan cuestiones como la identidad, el arraigo o la memoria. Obras que se construyen desde porosidades entre lo íntimo y lo público, lo expuesto y lo oculto, lo personal y lo social. Se trata de compartir una ruta —por defecto limitada— a propósito de prácticas documentales en las que la domesticidad ocupa, directa o tangencialmente, un lugar como problema estético.

Keywords: Space, body, identity, memory, resistance.

Abstract: At the periphery of film practice, “the domestic” conventionally evokes a concrete notion: a physical space, a dwelling. Within film studies, the term has often been assimilated to designate a particular film format from which certain images emerge and, by extension, a specific mode of cinematographic production. This text departs from such a definition, instead approaching the domestic as a critical question. It proposes a speculative drift through a selection of recent films by Colombian women filmmakers that engage with themes such as identity, belonging, and memory. These works articulate themselves through porous boundaries—between the intimate and the public, the visible and the concealed, the personal and the social. The objective is to trace a necessarily partial and contingent trajectory through documentary practices in which domesticity occupies, whether directly or tangentially, a position of aesthetic inquiry.



Fotograma de **Aquí y allá** (Lina Rodríguez, 2019)

No es fácil determinar de qué hablamos, de qué queremos hablar y de qué se espera que hablemos cuando usamos la palabra “doméstico” cerca de la palabra cine. ¿Qué es lo doméstico en el cine? Concretamente, para la reflexión que convoca esta publicación, ¿qué lugar ha ocupado lo doméstico en el cine documental colombiano durante los últimos veinte años? Podría hablarse de un archivo o un conjunto múltiple de archivos no institucionales —aunque en cierta medida lo sean—. También de

un escenario o un imaginario espacial, una casa, un refugio, un territorio. Una exploración estética entre fantasmas, ausencias, heridas y arraigos. Quizás podamos hablar de una búsqueda de sentido: un deseo y una resistencia.

En el ámbito cinematográfico, el término refiere a un tipo de soporte del que proceden ciertas imágenes (cintas de video o rollos de película de cámaras diseñadas para uso casero, no profesional) y, en consecuencia, a un

modo de producción de imágenes (películas realizadas sin fines de exhibición fuera del contexto en el que se produjeron)¹. Incluso en el sentido estricto del cine doméstico, no hablaríamos solo de registros audiovisuales producidos en un espacio cerrado. Lo que se pretendía cerrado o privado es la circulación de tales registros. Estos suponían servir a un núcleo familiar para reafirmarse como tal, en su normalidad —por supuesto, heteronormativa— con el fin de consolidar y perpetuar en la memoria una idea preestablecida de bienestar. Las imágenes que más darían cuenta de ello son las correspondientes a eventos sociales, como rituales inherentes a la institución familiar: bautizos, comuniones, bodas, cumpleaños, graduaciones, paseos. El lugar en la imagen no sería estrictamente el espacio doméstico, pero el lugar de su reproducción *en pantalla* sí correspondería al entorno familiar. En origen, el cine doméstico comporta un vínculo con una noción particular de familia como una estructura sólida enmarcada en una condición social ideal. Lo que se denomina cine doméstico, más que una tradición cinematográfica de carácter público, ha sido una práctica —atribuida en principio a la esfera privada— que ha servido de materia prima para la producción de algunas obras.

No es la intención de este texto situarse en una revisión de películas que trabajan con cine doméstico o exclusivamente con archivo

familiar, sino proponer un desvío y pensar lo doméstico en un sentido abierto o, sería mejor decir, como pregunta: ¿qué puede ser?, ¿cuáles son sus contornos?, ¿qué abarca, cómo incide?, ¿cómo se resitúa lo doméstico en el cine documental?

En un sentido primario, “doméstico” es un adjetivo asociado a la vivienda humana, un espacio físico, diríamos, concreto. “Relativo a la casa”. Remite entonces a una estructura espacial en apariencia delimitada. Como construcción humana entraña un nido de relaciones —convivencia, familiaridad, dependencia, dominio, introspección, cuidado, recuperación— que, aun en su particularidad, están mediadas por una estructura superior —una comunidad, un territorio, una sociedad— que las condiciona y en la que intervienen. Entonces, no se trata de una estructura cerrada, implica varias fugas: entre lo político, lo cultural, lo económico y lo afectivo. Situándonos en un contexto nacional —un territorio de errancias y desplazamientos, en su mayoría forzados—, lo doméstico resulta una noción mucho más frágil, un *lugar* en disputa. Entonces también es un cuerpo, es agente y resistencia.

La exploración del espacio doméstico no es una inquietud reciente del documental. Ha estado presente en casi toda la obra de Marta Rodríguez, en sus primeros trabajos con Jorge Silva y su obra posterior, desde **Chircales**

► 1. Originalmente diseñadas en los años treinta, las cámaras de uso doméstico se desarrollaron en los cuarenta y tuvieron su auge en la década del cincuenta ocupando el mismo lugar en la publicidad de varios electrodomésticos. Fueron también dispositivos que sirvieron para la consolidación del ideal de familia *americana* en la segunda posguerra y durante la Guerra Fría.



- 2 • En torno a Cine Mujer, actualmente Juliana Gómez y Valentina Giraldo adelantan un proyecto de gestión del archivo del colectivo que ha dado lugar a la revisión y recirculación de algunas de sus obras. Un proceso sobre el que Juana Suárez ya había llamado la atención años atrás.
- 3 • Su pensamiento se inscribe como una continuación y una colaboración con la obra de Jacques Rancière en torno al trabajo de las imágenes en el reparto de lo sensible.

(1972) hasta **Soraya, amor no es olvido** (2005-2006). En los retratos de Luis Ospina el escenario/casa jugaba un papel importante para contraponer la vida pública de los personajes a la intimidad de su vida privada en obras como **Nuestra película** (1993), **La desazón suprema** (2003) o **Todo comenzó por el fin** (2015). Además, fue el tema transversal del trabajo del colectivo Cine Mujer en los años ochenta, no solo en el campo audiovisual, sino también en procesos de formación participativa vinculados al movimiento feminista².

Andrea Soto Calderón ha dedicado gran parte de su trabajo al pensamiento sobre las imágenes, preguntándose por su posibilidad para abrir sentido en el presente y su potencia para desestabilizar verdades que, dentro de una hegemonía de lo visible, se presentan como incontestables —cómo hay que vivir, qué es el bienestar, por ejemplo—. Las reflexiones de la filósofa chilena sugieren que para alterar las configuraciones de lo sensible (procedimientos que estructuran formas de sentir, maneras de hacer y pensar) desde las imágenes, una acción viable consiste en mover los regímenes de visibilidad dominante³. Una acción que también es resistencia ante una impotencia generalizada de la contemporaneidad según la cual todo esfuerzo es inútil para contrarrestar un modo de vida establecido.

La ruta que propone este texto intenta pensar una aproximación estética a lo doméstico en tanto infraestructura; entendiendo que la sociedad, como una estructura basada en jerarquías atravesadas por la esfera pública, se sostiene en una serie de relaciones infraestructurales que se originan, se reproducen y se transforman en la esfera privada. El cine, en su múltiple agencia (registro, expresión, proyección, evento social), ha sido desde el inicio un medio de aproximarse a lo real; sin embargo, sospechar que lo real puede estar en lo menos evidente —en lo infraestructural, por ejemplo—, o en lo que, incluso queriendo mostrarse, permanece oculto, ha sido un proceso lento en una suerte de ortodoxia de la práctica documental que durante bastante tiempo estuvo más preocupada por establecer verdades, fijando en la retina lo evidente —nuestra desigualdad y nuestra violencia—, que por alterarlas, examinar grietas y encontrar desvíos. La práctica documental de los últimos años se ha complejizado en sus formas, virando sus inquietudes y cuestionando sus verdades. Esto ocurre en gran parte gracias a que es menos necesario responder a una clasificación y un modo de hacer (como género cinematográfico) y, por ello, limitar las aproximaciones formales. El periodo reciente ha estado marcado por un cambio generalizado de lugar de enunciación en la práctica documental, promovido en gran medida por los impulsos del documental creativo y el fortalecimiento de



■ Fotograma de **Interior** (Camila Rodríguez Triana, 2017)

los espacios de formación especializados, de donde han derivado redes y ondas expansivas de pensamiento y maneras de hacer que amplían las conversaciones y las miradas de ese constructo que llamamos cine nacional.⁴

Esa apertura ha motivado obras que transitan cuestiones recurrentes como la identidad, el arraigo y la memoria desde otras perspectivas: dando un lugar significativo a la subjetividad, las indagaciones desde el cuerpo, individual y social, la exploración cinematográfica

- 4 • Estas décadas se caracterizan por lo que la teoría cinematográfica denominó el giro subjetivo en las narrativas del cine documental. De ahí derivaron algunas categorías que se entrecruzan en un periodo prolífico en la producción documental que ha dado lugar a amplias revisiones desde la crítica y la academia: Pedro Adrián Zuluaga refería el giro autobiográfico en el documental colombiano a partir de **De(s)jamparo. Polifonía familiar** (Gustavo Fernández, 2002) y posteriormente inscribió la categoría “el cine de las y los hijos”, como una cartografía que sigue sumando obras que indagan las relaciones materno/paterno filiales y las genealogías familiares. Juana Schlenker ha trabajado extensamente el autorretrato documental en su tesis doctoral, centrándose en el cine latinoamericano realizado por mujeres. Por su parte David Jurado ha dedicado una investigación al “cine en primera persona” recogida en su libro *Alterpoéticas del yo en el documental colombiano*.

de lo íntimo, la ruptura con los relatos oficiales y la búsqueda de relatos colectivos. Volviendo al planteamiento de Andrea Soto, lo que comparto a continuación es una deriva no cronológica a través de algunas obras que (se) inscriben (en) otro orden de lo sensible, apelan a la percepción y la fragmentación más que al orden discursivo, ubicando sus inquietudes en las porosidades entre lo íntimo y lo público, lo expuesto y lo oculto, lo personal y lo colectivo. Además, nos proponen la pregunta por un sentido activo de lo doméstico.

Ruido de fondo

Ana Salas residió varios años fuera de Colombia. Durante ese periodo, por medio de una *handycam*, hizo un registro constante, a modo de diario, de su relación corporal con el entorno cercano. **Frente al espejo**, 2002-2005 (2009) es el primero de dos diarios que la cineasta editó con ese material. En una suerte de estado transitorio, cuya única certeza parece ser el presente del cuerpo, la cámara es el vínculo de la cineasta con el espacio que habita. Deteniéndose en detalles (plantas, rincones, palomas, gotas, gatos, vajillas) o en conversaciones con su madre y amigas, la película recopila en gestos audiovisuales la búsqueda expresiva de la autopercepción y el extrañamiento ante la intimidad en un lugar de un país ajeno, respecto a un afuera sugerido por algunas

notas de voz o textos como intertítulos. En la ruptura de lo íntimo hay siempre una tensión entre lo genuino y lo pudoroso porque el registro íntimo —no solo el audiovisual— carga la contingencia de ser visto por otros. Pero la película también manifiesta el proceso de su construcción y su progresión. Un medio de expresión que responde al impulso personal de asir el tiempo de la duda y la fascinación por lo no conocido, para que ese registro pueda, quizás, dar cuenta a sí mismo y a otros de una búsqueda: la situación presente del cuerpo propio en un espacio que no termina de pertenecerle y que también es objeto de deseo.

En 2020, durante el confinamiento, Mercedes Gaviria realiza **Otacustas**, un ensayo sobre el silencio y la escucha. Notas fragmentarias, sonoras y visuales: reflexiones en su voz, citas textuales, noticias, conversaciones a distancia; rayos de luz solar en un interior, rastros de un cuerpo, unas flores. Y la pintura de una escena doméstica en la que una mujer espía con el oído a través de una puerta. Imagen y sonido no se sincronizan, se confunden y se corresponden. Cada elemento como fuera de campo de otro; un interior remitiendo a un afuera que no se ve, pero está presente. Una calle, la voz al otro lado del auricular, una canción, un país. La cineasta y sonidista se pregunta: ¿qué es el silencio? y reflexiona sobre la imposibilidad de percibir un silencio absoluto. Sugiere que, con la ausencia de sonido,

los sentidos atienden a otro ruido que quizás ya estaba adentro, del lugar o del cuerpo, o que llega de afuera, como un estallido.

El escenario atípico de la crisis sanitaria con el que inició la última década despertó inquietudes latentes y hasta entonces opacas sobre el espacio doméstico. No solo por la condición espacial que implicó el encierro involuntario para quienes teníamos un lugar donde encerrarnos, sino también por una condición temporal, una relativa parálisis en el flujo de la cotidianidad global y la producción acelerada. Parece que el tiempo volvió por un breve lapso a ser parte de la consciencia individual con el agravante de la inminencia de la muerte. Fue también el período que agudizó una crisis social que ya venía desbordándose. Probablemente la historiografía ha estado escribiendo un capítulo sobre el cine producido durante la pandemia, un afuera vacío, vacío de nuestra especie —en algunos lugares— y rehabilitado por otras especies que habíamos desplazado. Interiores cargados de humanidad, tiempo y ansiedades que esta circunstancia puso en evidencia. En ese contexto, Camila Rodríguez Triana hizo **Respirar** (2020), un cortometraje con una autopuesta en escena que explora el miedo y el bloqueo creativo provocados por el encierro y la distancia con el país de origen.

Andrea Soto propone que el trabajo activo de las imágenes, donde podría residir su

performatividad, no está en su forma visible, sino en un intervalo entre dos formas. La imagen activa, dice, trabaja en un intervalo, por ejemplo, entre dos imágenes, pero también entre dos sonidos, o entre imagen y sonido. No en vano, la idea de intervalo también implica distancia. Espacio y tiempo. Un espacio y un tiempo en medio de otros, que es la manera de construir lo ausente o lo irrepresentable en el cine. Un fuera de campo. En *Lo que ocurre entre las imágenes*, publicado en 1977, el cineasta Werner Nekes reflexiona sobre el cine como herramienta y las posibilidades de su lenguaje. Dice que “el filme expresa su propia naturaleza, y por eso es tan ideal para reflejar el extraño juego de las relaciones entre las cosas”⁵. La imagen activa tal vez emerja de la ilusión del movimiento en la transición entre imágenes que se crea en la mirada del espectador a través de la proyección. Ilusión que contiene los cuerpos u objetos registrados en las imágenes o las voces y rumores registrados en audio, y también la percepción de su movimiento en el tiempo.

Desde **19°sur 65°oeste** (2013) hasta **Revelaciones** (2020), las películas de Juan Soto Taborda conjugan lo personal, lo familiar y lo social, dejando atravesar en el intervalo de esas capas la historia nacional. Su obra ha sido un ensayo continuado sobre la mirada y la memoria, la mirada personal y la inquietud por una mirada social, las percepciones

► 5 • Werner Nekes, “¿Qué sucedió entre las imágenes?”, trad. Claudio Caldini, *Taipei*, noviembre 13, 2023, <https://taipeirevista.com/index.php/2023/11/13/que-sucedio-entre-las-imagenes-werner-nekes/>.

y perturbaciones de la imagen en el flujo de la memoria. Sus películas trazan un recorrido, siempre en fuga, suscitando preguntas sobre el exilio, la desaparición y las huellas del pasado social y familiar en el presente. Proponiendo un desapego de la imagen como signifi- cante, el cineasta, editor y archivero construye diarios, ensayos, especulaciones y *collages* en una apertura con la que se permite explorar su propia relación con el registro audiovisual —de cualquier origen—, transformando esa experiencia individual en una invitación a la reflexión compartida sobre los vínculos —evidentes o misteriosos— que nos atan a la historia y al mundo.

En un taller guiado por Abbas Kiarostami bajo el tema “trabajadores trabajando y agua”, Juan Soto realizó **Demasiado tarde para el cine** (2014), un ejercicio previo a **Estudio de reflejos** (2014). Un único plano de cinco minutos revestido de capas. Una vitrina como pantalla, en el reflejo: gente transitando por el andén, buses y otros vehículos circulando por la vía. La esquina de una calle, al fondo: edificios de un lado y de otro. Cielo. El punto de vista: alguien que está afuera, frente a una construcción, queriendo ver a través del cristal lo que hay adentro, pero la luz se lo impide y solo consigue ver los reflejos de lo que pasa afuera. En el aparente no pasar nada transcurre tiempo y gente y ruido. Algo del interior de la vitrina se logra intuir cuando desde el exterior

se proyecta una sombra. En apariencia es un espacio cualquiera, la vitrina de una tienda; pero la sombra permite ver un instrumento a través del cristal, un piano. Muchas cavilaciones en pocos minutos. Y, de pronto, un cuerpo y una acción. Alguien del otro lado limpia el cristal. El agua parece despejar la última capa y el adentro ocurre.

Este ejercicio contiene, de cierto modo, las inquietudes cinematográficas de Juan Soto y envuelve también una oscilación entre el adentro y el afuera presente en las películas de Mercedes Gaviria y Ana Salas, entre lo expuesto y lo oculto, lo que se dice y lo que se sugiere. En sus obras hay un solapamiento entre el espacio-tiempo como presente inmediato que registra la cámara y otro espacio fuera de cuadro que alude a un tiempo pasado o a una especulación de futuro en donde el lugar de origen, llámese casa o país, demanda atención, como un ruido de fondo.

A veces casa no es ningún lugar

Home: el país de la ilusión (2015) es un retrato filmado casi en su totalidad por Josephine Landertinger en un apartamento en Oporto, donde vive su madre Lilia Forero. También en las calles de la ciudad, donde ella misma creció, en algunos cafés o mercados y en otra vivienda donde Lilia trabaja como cuidadora

de una mujer con Alzheimer. La imagen de la película responde a la rutina de una persona en su casa, su ciudad y su trabajo. La conversación entre quien ocupa la imagen —que responde— y quien la filma —que pregunta— revela la contraparte de esa cotidianidad aparentemente *convencional*. La madre de Josephine ha vivido a lo largo de su vida en distintos países, pero apenas entonces, en el presente de la película, va a conseguir un documento que legalice su nacionalidad.

En un relato sobre tránsitos, viajes y destinos turísticos, Hebe Uhart decía: “. . . casa es cualquier lugar donde uno se echa a dormir”. La relación de Lilia, y por herencia la de su hija, con el hogar podría leerse de esta manera o como su antítesis: puede que ningún lugar donde una se eche a dormir llegue a ser una casa. Y quizás más esto último, porque lo que parece inquietar a la cineasta es que un hogar debería anclarse a una patria, pero para pertenecer a una patria —relativo al padre— es preciso algo más concreto que una casa: un documento que lo acredite. Josephine hace una película para preguntarse junto a su madre qué puede significar la palabra “hogar”, parece que concluyen que es, si acaso, una ilusión, una imagen construida sin apenas un vínculo concreto. En esa búsqueda que no encuentra una respuesta unívoca, la potencia de la película radica en un “estar presente” en un tiempo de la cotidianidad que puede evocar



Fotograma de **Frente al espejo** (Ana María Salas; 2009)

experiencias comunes, a la vez que complejiza el retrato en los gestos, las maneras de hacer, las imprecisiones, los silencios o las intervenciones inesperadas. En la primera escena, Lilia limpia el baño de su casa; en la escena final que sucede junto al mar, Lilia sentada en una roca toma un baño de sol, dice que le encantan esas rocas duras “limpias de mar” y que sentarse ahí le hace sentir “el universo, firme”.

Camila Rodríguez Triana filma en **Interior** (2017), un mismo espacio habitado por distintos cuerpos. Una habitación con un baño conjunto, una mesa, un ventilador y un televisor. La cámara registra puestas en escena de personas, parejas o familias que residen provisionalmente en ese lugar. Un cuarto sin vistas de una pensión ubicada en el centro de Cali. Las secuencias no forman una continuidad narrativa, pero hay rastros: el dibujo que hace un niño en la pared, que luego se convierte en mancha, o el desorden que deja un adolescente despechado y que una mujer luego debe organizar. Se trata de escenas coreografiadas por unos cuerpos reales, en un espacio real. Las conversaciones, breves y fragmentadas, dan alguna idea, si no de las historias, de las situaciones detrás de los personajes: duelo, reposo, desamor, cuidado, juego. Otra parte se compone entre silencios, kinesia y proxemia: mirar a un punto fijo, acariciar, limpiar, acicalarse; recostarse de lado, sentarse en el bordillo de la ducha, apoyar la espalda en la cama y los pies en la pared. Del otro lado de los muros, se cuele el sonido que inscribe el espacio en otra estructura de interacciones, algunas voces, pasos, puertas. Un lugar donde los personajes pueden *estar* un tiempo, aun si el mañana es incierto. El gesto: suprimir una pared, adentrarse en un territorio contenido y atender durante intervalos de intimidad, que son también desbordes.

En la última película de su trilogía **Campo hablado**, Nicolás Rincón Gille retrata a una familia que ha reconstruido su vida en la ciudad capital tras un desplazamiento forzado por el conflicto armado. **Noche herida** (2015) transcurre en el devenir cotidiano de la casa de Blanca, en un barrio periférico de Bogotá, donde vive con sus tres nietos. La película se sitúa en un periodo de incertidumbre que enfrenta la protagonista por el futuro de Didier, el nieto mayor, un adolescente que está cerca de graduarse del colegio y a quien Blanca quiere mantener protegido de un exterior que ella no conoce del todo, pero sabe peligroso, en una época de control social, persecución y desapariciones. La obra no busca un seguimiento del contexto social, se ubica en el tiempo y la actividad diaria de Blanca, en su casa y en el barrio. Desde la observación y la escucha del espacio se construye una continuidad narrativa. En las interacciones de la abuela con sus nietos, a quienes también cuenta historias, y en las conversaciones con su vecina Eugenia, se filtra tanto el ruido exterior del barrio como el de un pasado que ha dejado huellas de zozobra —que en el contexto urbano adoptan otras formas—. Lo que se retrata es también una manera de habitar en la que perdura, pese al contexto y las circunstancias, una convivialidad y unos gestos de vida rural que Blanca mantiene.

En su ensayo de 1990, “Elegir el margen como espacio de apertura radical”, bell hooks se refería a un interés de la práctica cultural por crear espacios para redimir y reclamar el pasado. La escritora y crítica cultural pensaba sobre el espacio y el lugar en una “politización de la memoria que se distingue de la nostalgia”, un “recordar que sirve para transformar e iluminar el presente”. En una revisión crítica de su propia práctica y de su lugar de enunciación respecto a un pensamiento situado, apuntaba, a propósito del significado de la palabra “casa” en la experiencia de la descolonización: “A veces casa no es ningún lugar. A veces lo único que se conoce es el extrañamiento y la total alienación. Entonces casa deja de ser únicamente un lugar. Es una situación. Casa es ese sitio que permite y fomenta unas opiniones variadas y siempre cambiantes, un lugar en el que se descubren nuevas maneras de ver la realidad, las fronteras de la diferencia”.

Ejercitar el cuerpo en el gesto

En 2011, Mileidy Orozco Domicó realizó su primera película **Mu Drua** [Mi tierra], mientras estudiaba en la universidad y vivía en Medellín, como una carta en lengua emberá dirigida a su familia para honrar la vida de su abuelo asesinado. Mileidy vuelve al territorio

de Cañaduzales, en el Urabá antioqueño, lugar donde se reubicó su comunidad y allí construye un relato en primera persona sobre el desarraigo que empieza a experimentar en la distancia, donde dice no poder tocar la tierra con los pies. También sobre el desplazamiento territorial de los Emberá y la resistencia ancestral de sus prácticas cotidianas. Una resistencia en la que ella se reafirma a través de la lengua y la narración oral. Con el miedo de olvidar los gestos que la anteceden, los describe y los retrata. Manos, rostros, pies, piel, cicatrices. El alimento y el fuego en el Tambo. El agua y el lavado de las parumas en el río. Recupera el gesto en la imagen y el recuerdo en la transmisión de la palabra.

En **Mis dos voces** (2022), Lina Rodríguez compone un retrato fragmentado sobre la inmigración en un encuentro cercano con Ana Garay, Marinela Piedrahíta y Claudia Montoya, tres mujeres latinoamericanas que emigraron a Canadá. En imagen, trozos de intimidad, detalles de objetos y gestos cotidianos. El espacio sonoro se construye con la alternancia de tres voces que recuerdan su infancia, su país natal; cuentan episodios de domesticidad, trabajo y maternidad; hablan de dejarlo todo, no encajar, encontrar, cambiar, reaprender, recuperar la voz. Como retazos que se entrelazan en un movimiento iniciado antes de la película, los gestos y las voces desbordan los límites del encuadre y del relato. Las tres mujeres



Fotograma de **Home: el país de la ilusión** (Josephine Landertinger; 2016)

narran circunstancias de migración que, al alternarse en una construcción coral, dejan de corresponder exclusivamente a una experiencia individual.

En un apartado de *Desmorir*, Ane Boyer escribe sobre su experiencia de supervivencia al cáncer y su cotidianidad durante el tratamiento: “Para cualquier autor de un relato de fregar los platos, la mejor parte de la historia sería la historia de perderte todo lo demás mientras se friegan los platos (...). Pero es fácil que cualquiera de esos relatos obvie lo que es importante sobre fregar los platos: que no es una tarea interesante o digna de atención en sí misma, pero es la tarea de la que depende todo lo demás”. En una de las secuencias de **Mis dos voces**, las manos de Marinela lavan la loza durante dos minutos. Mientras tanto, su voz cuenta, desde otro lugar —quizás un sofá en el que conversa con Lina Rodríguez—, las razones por las que decidió salir de Colombia, su primer encuentro con el país al que emigró y su pasado entre Medellín y el campo, una cotidianidad atravesada por el conflicto. En la imagen, en un plano muy cerrado, sus manos lavan los platos, los vasos y las tazas de la casa que habita, en un país donde no nació. Para enjuagar, una mano gira el vaso desde la base y con la otra circula el agua en su interior. El agua recorre el interior del vaso que, inclinado, va dejando caer la espuma y los restos del líquido que contenía.

Sol negro (2016) es la primera película de la serie que Laura Huertas Millán denominó “ficciones etnográficas”, se trata quizás de su obra más íntima. Al abordar una herida familiar, la cineasta decide tomar distancia del objeto de su búsqueda, evitando la narrativa autorreferencial. En su lugar, opta por explorar herramientas de la ficción —construcción de escenas, personajes y diálogos— derivadas de una reflexión desde la antropología en diálogo con otros saberes. Como si un método de observación, formulación de hipótesis y conclusiones se confrontara en las escenas discontinuas de una película cuyo interés no está dirigido a un *otro* ajeno, sino volcado hacia adentro, al círculo familiar: dos hermanas y una sobrina. El punto de vista se reparte entre las tres mujeres que conviven, desde distintos lugares, con una depresión. Lo que emerge de la complejidad formal en la película es una tensión afectiva que no logra zurcir la herida, pero sí encontrar su metáfora y su ritualidad.

En una secuencia ocurre el encuentro entre las hermanas, comen la sopa que previamente han preparado juntas. La cocina había sido el lugar de reunión de los personajes. En cuadro los gestos: las manos quitan la piel del pollo y luego proceden a la disección de la pechuga; otras manos deshojan el cilantro, el agua hierve con las mazorcas. En la mesa, en clave baja, el tiempo de la conversación, las confesiones, el recuerdo de una regresión y



📺 Fotograma de **Mis dos voces** (Lina Rodríguez; 2022)

aquello que se revela como un oscuro vínculo del pasado que reaparece, irreversible. Un desplazamiento que precede y excede la afectación familiar. La película se detiene en la opacidad que hace sensible la herida heredada.

Como si en el trayecto vital el ejercicio hubiese sido el de ir cerrando el lente, estrechando la estructura: pasar de una ciudad, un barrio, unas familias hasta llegar al detalle en un cajón de la casa familiar, el último documental de Catalina Villar vuelve la mirada a su entorno

privado, el de su familia. **Ana Rosa** (2023) es un retrato póstumo de la abuela de la cineasta, de quien solo tiene como rastro material un documento, una tarjeta de identidad que no puede dar cuenta de quién fue Ana Rosa, pero sí despertar el recuerdo y la sospecha. Catalina se pregunta: ¿por qué sometieron a Ana Rosa a una lobotomía? Debe escudriñar los secretos de una historia familiar que, hasta ese momento, no revelaba sus fisuras: el cuerpo, las libertades, las exclusiones, las prácticas profesionales de una familia de

médicos. Fisuras que Catalina desplaza del ámbito privado para reflexionar sobre una historia colectiva: la de las mujeres, la psiquiatría en los años cincuenta y los afanes de domesticación del cuerpo. La película no es una exploración formal en términos plásticos, su gesto reside en que la documentalista debe poner el propio cuerpo como la única manera de encargarse de una herencia y con ello colectivizarla.

La casa grande

“El mundo está lleno de anodinos fantasmas / hay que hallar los fantasmas esenciales”. Así termina un poema de Roberto Juarroz. El cine y su carácter fantasmagórico proyectan los espacios que se inscriben en la imaginación y sus espectros. La casa familiar es uno de ellos. Como la imagen informe de esa *casa grande* de la novela de Álvaro Mutis, o la ficción que construyeron Carlos Mayolo y compañía sobre una mansión azucarera; casas que ocupan un lugar en nuestro imaginario colectivo.

En **Aguacero** (2023), la casa es un fantasma habitado. Antonio Quintana filma el interior de una casa que ha sido devorada por la maleza o por el tiempo, que pueden ser lo mismo. El agua que cae funciona como un *leitmotiv* que va despejando, o lavando, los fantasmas: un espacio, unos cuerpos y unos gestos de domesticidad. Una antigua casa en

la que dos hermanas, una de negro y una de blanco, repiten sus rutinas y proyectan sombras de su propio pasado. Los objetos y las acciones son a la par concretos y simbólicos. La rutina como el eterno ciclo: coser, tender, lavar, tender y destender las sábanas blancas.

“El espacio se deshace como arena que se desliza entre mis dedos. El tiempo se lo lleva y solo me deja unos cuantos pedazos informes”. En un cortometraje de 2019, Sara Piñeros inicia con estas líneas del libro *Especies de espacios* de Georges Perec, en un texto sobrepuesto a una corriente de agua. **El ruido de fondo** es la observación del interior de una casa que no es posible ver por completo. Entre los espacios y la cámara se interponen velos de cortinas o cristales opacos; no hay voces y el sonido es una suspensión, apenas ondas informes. Lo que la cámara ve directamente son apenas detalles de objetos en esquinas: una barra de jabón, un cepillo de dientes sobre un lavamanos, una escoba reclinada en la pared. Y aparecen, de pronto, también sonidos activos: pasos, objetos que se manipulan, puertas. El único cuerpo, además del espacio, es parte de un rostro en el detalle de una fotografía. Y, al final, sobre la imagen de un humedal, un texto con las preguntas: “¿dónde habita el tiempo?, ¿dónde habita la memoria?”.

El fragmento citado por Sara Piñeros hace parte de una nota titulada “Espacio (*continuación*)”.



Fotograma de **La casa grande** (Cristian Hidalgo, 2024)

y fin”, que inicia así: “Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios: mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos... Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta”.

Antes de **Mis dos voces**, Lina Rodríguez había hecho una película en la casa familiar de

sus abuelos, por entonces ya fallecidos. **Aquí y allá** (2019) comienza con un juego corporal en el que la cineasta pide a su padre y sus tías que se imiten, como preguntándoles si se reconocen en sus gestos. Como haría después en **Mis dos voces** (2022), la cineasta disocia imagen y sonido; pero en esta película incorpora también intertextos con recuerdos. Anécdotas que relacionan espacios y cuerpos: “Mi bisabuela Ericinda desplumaba gallinas en este patio”. La película teje fragmentos en distintos formatos: película de 16 mm en color, registros en blanco y negro de mini-ov y fotografías de archivo familiar. Compartimenta

cada rincón de la casa, situada en el municipio de Chipaque: habitaciones, salones, patio, esquinas; y luego, el barrio, la plaza, el pueblo. No hay un relato articulado; en su lugar, varias proyecciones probables. Las anécdotas en texto, los espacios y cuerpos en imagen, y las frases dispersas en sonido entran en un *continuum* de memoria familiar y colectiva. Sobre la película, dice Lina Rodríguez que se trataba de un intento por tener presentes algunos ecos de su familia porque no sabía dónde más guardarlos.

Retornos

En un poema titulado “Pirófitas”, Cristina Rivera Garza ofrece estas líneas: “Mucho antes de que tu especie apareciera sobre la tierra, el fuego / nos dio calor y luz. Nos dio alces y nueces. / Nos dio hierbas y frutas, venados, codornices. / Nos dio un hogar”.

La trilogía *Campo hablado*, a la que pertenece la película antes mencionada **Noche herida**, conjuga fuerzas que parecían incompatibles en nuestro contexto cinematográfico: violencia y belleza. Nicolás Rincón Gille se inscribe en un cine narrativo que se construye a través del encuentro entre el espacio, el cuerpo, la palabra y el mito del paisaje-territorio. Su potencia reside en disponer los elementos para que el relato tome lugar entre la oralidad y la puesta en escena sin que el cuerpo y el

espacio filmados reproduzcan su violencia. **En lo escondido** (2007), la primera película de la trilogía, comienza con una secuencia en medio de un campo. Carmen Muñoz cuenta, y recrea por medio de gestos, la prueba de iniciación cuando las brujas intentaron llevársela por primera vez. La película sucede entre una casa y el paisaje que la rodea. Adentro, se comparte el tiempo de las actividades habituales de Carmen y ella narra anécdotas de su pasado. Afuera, el paisaje evoca un extrañamiento. En el relato, lo siniestro está inscrito desde un inicio, pero el mayor siniestro es un fuera de campo que solo se revela en la escena final. Lo que vemos es la cotidianidad de una mujer que ha vuelto hace apenas veintidós días a la casa de la que fue desplazada años atrás por los paramilitares. Esa domesticidad que se está recomponiendo en el regreso se presenta en los relatos de Carmen cargada de otras violencias ocultas al interior de la casa. Nicolás Rincón lleva la cámara, ni su voz ni él aparecen en la película. Uno no se pregunta por quién está del otro lado —es decir, de este lado del cuadro—, porque uno está con Carmen y en el tiempo neblinoso del campo. La mediación no visible entre quien filma, que es el cuerpo interlocutor, construye un vínculo entre el personaje y el espectador, a quien se demanda una observación y escucha activa. El gesto final de la película, cuando la cámara que encuadraba a Carmen la deja, girando a la izquierda y posándose en el muro celeste

de su casa, es una manera de agradecer por parte del cineasta un espacio compartido y, a su vez, de abrir el relato al espectador.

La casa grande (2024) también es el título de un cortometraje sobre una vivienda familiar situada en Albán, municipio de Nariño. Un lugar en ruinas que quiere reconstruirse sobre las huellas de la violencia armada que provocó su derrumbe y abandono a finales de los años noventa. La casa es un cuerpo herido que la familia mantiene con vida en la evocación de sus costumbres. Desde la memoria afectiva, el intento de la película es la restitución ritual de una cotidianidad truncada. La voz de una mujer conduce el relato leyendo fragmentos de un diario que enuncia el recuerdo y el proceso de rememoración. Debe hacerse así porque el trauma fractura la memoria y lo que se recuerda son solo algunas piezas. “Ana, escribió: el fuego me ayuda a recordar”. Lo que recuerda el diario de Ana son los detalles de los objetos en el espacio; y formula algunas preguntas, una de ellas: “si la casa es como nuestro cuerpo, ¿dónde se ubica su corazón?”. **La casa grande** hace parte de un proyecto interdisciplinar guiado por el artista Cristian Hidalgo, quien construye una propuesta performática a partir de un ejercicio de memoria colectiva que indaga los vínculos profundos entre habitabilidad,

memoria y territorio en una comunidad afectada por el conflicto armado.

La Bonga (2023) se inscribe en un modo de producción vinculado a un proceso activo de tejido social. La película, realizada junto al colectivo Kucha Suto por Canela Reyes y Sebastián Pinzón, conjura una peregrinación de retorno colectivo a La Bonga veintitrés años después de que su población se desplazara al recibir amenazas de muerte por parte de paramilitares. En la primera secuencia, durante la noche y en susurros, la voz de un hombre en medio del campo describe una casa que no se ve, la suya, señalando sus partes entre los árboles con una linterna. En otra secuencia, de día, el mismo hombre en imagen, probablemente en el mismo lugar, describe aquello que solía hacerse ahí veinte años atrás, cuando vivían en sus casas. Tenían pavos y gallinas, “sabíamos trabajar bien”, dice. Y como si alguien lo refutara, él insiste: “la casa estaba allí, cómo no voy a saber yo dónde estaba mi casa. Puede tener el monte que sea”. La última imagen de la película es un gesto: María, la primera mujer que retornó a La Bonga, pone adobe sobre unas vigas de madera. La Bonga, ubicada en el territorio de Palenque, había sido fundada por cimarrones que huyeron de la esclavitud formando una comunidad libre. El cierre también es apertura y contiene el gesto ritual de la película: retornar y reconstruir.



▣ Fotograma de **En lo escondido** (Nicolás Rincón Gille, 2007)

Recuperar un sentido

Pese a que el recorrido propuesto en este texto sea, por defecto, limitado respecto a la cantidad de películas producidas en los últimos veinte años desde las que se podría abordar una lectura de lo doméstico, la reflexión que se ha querido trazar busca abrir un sentido de la domesticidad. En la diversidad de aproximaciones formales (diario, ensayo, retrato, puesta en escena, fragmentación, ejercicio de

memoria, poética visual), estas películas se preguntan por la compleja relación humana con el espacio habitado y permiten resituar una lectura de lo doméstico que inscribe otros imaginarios en torno su dimensión estética de resistencia, memoria y transmisión.

En un presente que prescribe una relación instrumentalizada con el espacio y casi demanda anular la noción de habitar, la práctica documental ejerce un contrapunto al activar



Fotograma de **La Bonga** (Canela Reyes y Sebastián Pinzón, 2023)

potencialidades desde la exploración cinematográfica de la relación entre espacio, tiempo, cuerpos y gestos. Una búsqueda por recuperar también un sentido poético y político de lo íntimo que resuena en lo colectivo, y que abre otras lecturas en torno a los legados y la agencia

social, otrora ceñidas a la hazaña heroica o el hecho histórico datado, que nos permitan reconfigurar esa especie de casa, ese territorio en conflicto, ese imaginario compartido y encontrarnos en su estructura profunda. ■

Filmografía

En lo escondido (Nicolás Rincón Gille, 2007, 78 min.)

Frente al espejo (Ana Salas, 2009, 70 min.)

Mu drua (Mileidy Orozco Domicó, 2011, 22 min.)

Too late for the cinema (Juan Soto Taborda, 2014, 5 min.)

Noche herida (Nicolás Rincón Gille, 2015, 86 min.)

Home: el país de la ilusión (Josephine Landtinger Forero, 2016, 85 min.)

Sol negro (Laura Huertas Millán, 2016, 43 min.)

Interior (Camila Rodríguez Triana, 2017, 82 min.)

Aquí y allá (Lina Rodríguez, 2019, 22 min.)

El ruido de fondo (Sara Piñeros, 2019, 11 min.)

Otacustas (Mercedes Gaviria, 2020, 18 min.)

Mis dos voces (Lina Rodríguez, 2022, 68 min.)

Ana Rosa (Catalina Villar, 2022, 93 min.)

La Bonga (Canela Reyes y Sebastián Pinzón, 2023, 77 min.)

Aguacero (Antonio Quintana, 2023, 24 min.)

La casa grande (Cristian Hidalgo, 2024, 28 min.)

Referencias

Boyer, Anne. *Desmorir: Uua reflexión sobre la enfermedad en un mundo capitalista*. Sexto Piso, 2021.

Calderón, Andrea Soto. *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. La Virreina, 2021.

hooks, bell. *Afán. Raza, género y política cultural*. Mapas. Traficantes de sueños, 2021.

Juarroz, Roberto. *Poesía vertical (Antología)*. Colección Visor de Poesía, 2008.

Meruane, Lina, Cristina Rivera Garza y Gabriela Wiener. *Trenzar. Santas, raras, mestizas*. CCCB, 2022.

Nekes, Werner. “¿Qué sucedió entre las imágenes?” Trad. Claudio Caldini. *Taipei*, noviembre 13, 2023, <https://taipei-revista.com/index.php/2023/11/13/que-sucedio-entre-las-imagenes-werner-nekes/>.

Uhart, Hebe. *Del cielo a casa*. Adriana Hidalgo Editora, 2003.



Juegos de archivo derivas infinitas Archivo Shub

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 35-2025 NUEVA ÉPOCA

Juegos de archivo, derivas infinitas

Archive Games, Infinite Drifts

Archivo Shub

Palabras clave: archivo, apropiación, montaje, cine de no ficción, colectividad, lúdico, masa madre.

Resumen: el colectivo Archivo Shub desarrolla una aproximación experimental sobre la creación con archivos a través de una conversación con el cineasta Sebastián Wiedemann, articulada con reflexiones e imágenes de sus procesos creativos. El diálogo se desarrolla como un ejercicio de potencia imaginativa que subvierte y traiciona el origen, desde un enfoque experimental sustentado en el juego, la búsqueda de lo colectivo y la resignificación. En esta conversación, se aborda el archivo no como un depósito fijo de memoria, sino como una “masa madre” viva, capaz de crecer y transformarse infinitamente al entrar en contacto con diversas sensibilidades.

Keywords: archive, appropriation, montage, nonfiction cinema, collectivity, playfulness, mother dough.

Abstract: The Archivo Shub Collective has developed an experimental approach to archival mining through a conversation with Colombian filmmaker Sebastián Wiedemann—an exchange interwoven with reflections and images drawn from their creative processes. The dialogue unfolds as an exercise in imaginative potential that subverts and betrays the notion of origin, emerging from an experimental framework grounded in play, collectivity, and re-signification. Here, the archive is not approached as a fixed repository of memory, but rather as a living “mother dough,” capable of continuous growth and transformation through contact with diverse sensibilities.

Introducción

El Archivo Shub es un colectivo de preservación, formación y experimentación artística, fundado en 2021 por la cineasta y artista Tiagx Vélez, profesora del pregrado de Comunicación Audiovisual y Multimedial de la Universidad de Antioquia, codirectora del largometraje **El origen de las especies** (2024) y el cortometraje **El tercer mundo después del sol** (Rotterdam, 2024). El docente y cineasta Daniel Cortés, realizador de los cortos **84** (Jihlava, Grand Prix Curta Cinema de Río 2020) y **Avalancha** (IDFA, Mejor Cortometraje Punto de Vista, 2024). Y el gestor de archivos, Tomás Campuzano, director de la serie **Cordillera invisible** y cocreador del Festival de Memoria Audiovisual MAMUT.

En esta conversación, las reflexiones en torno a los primeros cuatro años de trabajo del colectivo nos invitan a pensar y volver a mirar el cine de metraje encontrado en Colombia, proponiendo una posible genealogía creativa que alimenta las propuestas de este colectivo que trabaja desde la ciudad de Medellín. Los pensamientos de sus fundadoras se cruzan con las ideas del cineasta y filósofo Sebastián Wiedemann, Doctor en Filosofía, Prácticas Artísticas y Aprendizaje en el OLHO y profesor Asistente de la Escuela de Artes, Facultad de Arquitectura de la ciudad de Medellín.

SEBASTIÁN WIEDEMANN: ¿Ven ustedes alguna línea o genealogía de trabajo con archivos que se pueda identificar en el cine de no ficción colombiano?

DANIEL CORTÉS: Hay un gesto fundacional que tiene que ver con la cineasta rusa Esfir Shub quien, a principios del siglo xx, después del triunfo de la Revolución bolchevique, tomó las cintas del zar para resignificar la intención original con la que se habían filmado, señalando la crueldad de la monarquía. Entonces, partamos de ese gesto de traición al origen, de desviación de la intención original, para pensar la creación con archivos.

En Colombia hay unos cines que van dialogando con una dimensión que explora esa libertad de la apropiación para llegar a otras partes y proponer otros destinos. Creo que si pensamos en esta expresión radical de apropiación y resignificación de Esfir Shub en un contexto más próximo, tenemos necesariamente que ir a Luis Ospina, no solo en las películas que específicamente usan material preexistente, sino que en su obra en general hay un deseo de reciclaje, de cita, de volver a mirar y apropiarse lo ya conocido para devolverlo transformado: personas, recuerdos, lugares, estilos, géneros, historias, hasta llegar a los soportes materiales en imagen, palabra y sonido.

Empezando con **El bombardeo a Washington** (1972), que para nosotrxs guarda toda la fuerza del gesto de subversión del que hablamos, debido a que las imágenes están cargadas de esa verdad fotoquímica, pues se filmaron “personas reales en lugares reales”; aquí las imágenes se usan para que suceda un acontecimiento de proporciones políticas e históricas sin precedentes, pasando por la traición a una imagen con cierto carácter de “prueba”; pero también por la libertad y el desparpajo al tomar esas imágenes, remontarlas en un *collage* donde la heterogeneidad de los materiales unidos define la forma de la película, dejando ver las costuras para que en ellas exista una dimensión del archivo que no hubiese existido de otra forma.

TOMÁS CAMPUZANO: En otro momento de su vida, el mismo Ospina inscribió **El bombardeo a Washington** en una historia paralela del cine colombiano, cuando la citó en **Un tigre de papel** (2008) como obra del desaparecido Pedro Manrique Figueroa; es ese juego burlón de citar y volver a citar, de renombrar para que los materiales extravíen el origen. En esa línea, el trabajo con materiales preexistentes toma las imágenes como una potencia, antes que un destino ya cerrado.

En el ejercicio de apropiación de Ospina, un relato, una reflexión o argumento siempre subyace al archivo, y creo que esa potencia



Fotograma de **El bombardeo a Washington** (Luis Ospina, 1972)

para que relatos impensados emerjan tiene continuidad en obras más recientes del cine nacional como **Parábola del retorno** (2016) de Juan Soto, **La noche del minotauro** (2024) de Juliana Zuluaga o **Bajo una lluvia ajena** (2024) de Marta Hincapié.

TIAGX VÉLEZ: Sí, en **La noche del minotauro**, la directora construye en primera persona una fábula fantástica que tiene por protagonista a su abuela, precursora del cine



Fotograma de **Bajo una lluvia ajena** (Marta Hincapié, 2024)



Fotograma de **La noche del minotauro** (Juliana Zuluaga Montoya, 2024)

porno en Colombia; desde un ejercicio de memoria imaginativa, la creadora no solo especula una genealogía familiar ficcional que se mueve entre la noche, el deseo y monstruos míticos, sino que también inventa otra forma de existir para las imágenes huérfanas en fílmico y H8.

Durante diez minutos, como espectadorxs nos enfrentamos a una constelación de imágenes en blanco y negro, compuestas en su mayoría por archivos de reuniones familiares que nombran un nuevo árbol genealógico para la directora y extractos de antiguas películas porno, que subvierten a partir de su enunciación, sus orígenes hegemónicos y cosificadores. En esta película, el archivo reafirma la imaginación y, a su vez, encarna la posibilidad de tergiversar lo “real” para esculpir una vida que te convierte en alguien más. Fracturar el mundo para amalgamarse con él. Imágenes que se abren como membranas y construyen un parentesco inédito.

Quizás una de las imágenes más poderosas del cortometraje es aquella que coincide con el título de la película, un faro en medio de las montañas, pero que en realidad pareciera ser parte de la estructura de una iglesia. Esta fotografía es interesante porque, en palabras de la directora, fue la fotografía germen del cortometraje, y además aparece en otros ejercicios audiovisuales mediados por el Archivo Shub. Esta imagen, al igual que las que le anteceden y preceden, aparece grabada

por una *handycam* desde la pantalla de un computador. La técnica de cambio de formato agrega una textura distinta, a la vez que permite la aparición de una segunda imagen, que junto con el movimiento de cámara, modifica radicalmente su fuente original.

DC: Sin embargo hay otra línea que se aproxima al archivo poniendo el acento en cualidades distintas a la narrativa, para transformarlo y hacerlo llegar a otros lugares, películas como **Paraíso**¹ (2006) de **Felipe Guerrero** o **Tropic Pocket** (2011) de Camilo Restrepo, nos colocan en contacto con la imagen y el sonido desde cualidades más materiales y abstractas, que implican al espectador en una relación distinta con el cuerpo de la película, más cercanas al encuentro con el archivo y sus cualidades audiovisuales, que a su articulación con un argumento transparente; sin renunciar a la figura de apropiación, remontaje y resignificación, que subyace a ese gesto fundacional que anunciaba Esfir Shub en su película **La caída de la dinastía Romanov**² (1927).

TV: **Paraíso** (2006) es una película compuesta con las filmaciones de situaciones cotidianas en Super 8 mm, hechas por el cineasta, mezcladas con archivos históricos colombianos de la segunda mitad del siglo xx sobre acontecimientos políticos y sociales; en un montaje de asociaciones donde uno no sabe a ciencia cierta hacia dónde empieza a tejer un recorrido



Fotograma de **La noche del minotauro** (Juliana Zuluaga Montoya, 2024)

de emociones contradictorias, la tensión entre un país en crisis social y una vida cotidiana que continúa, un paraíso flotante que se abre, sin explicaciones o contextos, en una cuerda floja. En esta película hay una aproximación al montaje que confunde el archivo histórico con el registro en Super 8, dotando a la imagen filmada de una *pobreza* particular, que la acerca al archivo fílmico pasado por procesos

► **1** • Guerrero, Felipe. (Director). (2006). **Paraíso** [Película].
 ► **2** • Restrepo, Camilo. (Director). (2011). **Tropic Pocket** [Película].



■ Fotogramas de **Paraíso** (Felipe Guerrero, 2006)

► **3** • Restrepo, Camilo. (Director). (2011). **Tropic Pocket** [Película].

de *transfer*. Tal vez sea interesante pensar, ¿cuándo es que la idea de “archivo” toma lugar sobre las imágenes? Y si el acto de filmar no es un modo de archivar instantes y el montaje un momento en el cual se liberan. **Paraíso** tiene una estructura abierta, que tiene que ver con las asociaciones y las interpretaciones que elaboran lxs espectadorxs; la experiencia flota en las cualidades plásticas del material y el montaje, que van relacionando un momento presente con otro.

DC: Claro, estas películas pertenecen a una línea de trabajo con archivos con la cual resonamos de forma decidida, ya que nuestros métodos privilegian el tanteo plástico sobre la elaboración discursiva. Las huellas de los procesos colectivos tienen un carácter de

opacidad que invitan a sumergirse antes que a recibir un discurso expositivo o argumentativo. Ciertamente, hay un cauce en el ejercicio de apropiación de archivos en Colombia que, más allá de desvincular el origen de las imágenes para insertarlas en un nuevo relato, propone la experiencia de encuentro con la imagen como algo que vuelve a fundarse, nuevamente en cada espectador.

TV: Me gusta que mencionemos **Tropic Pocket**³, allí los archivos provienen de filmaciones del director, comerciales publicitarios, películas de misioneros y materiales encontrados en internet, que se mezclan en una suerte de palimpsesto en el que construyen una mirada dislocada del Chocó. Los archivos seuxtaponen mientras merodean la zona,

posibilitando una experiencia poética nueva, que se compone con las huellas de la escritura anterior. La borradura como síntoma y la borradura como espacio para crear un contradiscurso de los imaginarios que se tienen alrededor de un territorio y sus improntas reduccionistas y coloniales.

El remontaje de los sonidos y las imágenes apela a la construcción de nuevas relaciones de sentido, de un modo velado, en donde la distorsión del mundo tiene un lugar central, como los fragmentos del filme publicitario de Chevrolet en donde un vehículo trata de atravesar el tapón del Darién en un hecho fantástico. A diferencia de las películas mencionadas, los archivos en **Tropic Pocket** no se despojan totalmente de su contexto, pues en la data de su origen se guarda la posibilidad de la película de reflexionar sobre el territorio y de pensarse a sí misma.

TC: Hay otra peli brutal, que yo la pondría entre la narrativa y la abstracción, una obra subversiva, firmada con el seudónimo Andrei Ghislainka, de año incierto, que lleva por nombre **Hocico de cerdo**⁴. En esta, el director construye, desde el montaje y el tratamiento de color, una pieza que podríamos llamar tal vez “sórdida” y anómala, que explora poco a poco las impresiones eróticas de un *voyeur* yugoslavo, sus expiaciones y sus secretos. Los archivos de grupos de hombres teniendo



■ Fotograma de **Tropic Pocket** (Camilo Restrepo, 2011)

sexo a través de un *glory hole*, fragmentos de cuerpos e imágenes de una carnicería, encadenan una pieza sugestiva, visceral, incluso hasta bizarra. La he visto muchas veces y en distintos momentos de mi vida y, cuando la revisito, las imágenes siempre logran despertar el enigma, se me presentan de manera abierta, distinta, sensibles a nuevas lecturas que cambian mi experiencia como espectador.

Si pensamos, por ejemplo, en la imagen del ojo que aparece en el corto, más allá de

► **4** • Ghislainka, Andrei (Director). (año desconocido). **Hocico de cerdo** [Película].



📷 Fotogramas de **Hocico de cerdo** (Andreiv Ghislainka, fecha desconocida)

su cualidad representativa de la acción de observar, por medio de repetir e intervenir la textura de la misma imagen, el autor logra plantear una función donde la imagen ya no representa, sino que evoca. Los ojos no operan bajo metáfora, sino que apelan a un símbolo que es incognoscible, insinúan algo inaccesible que pertenece a otra esfera. La imagen de los ojos aparece bajo una posibilidad de significación abierta.

SW: ¿Cómo se relaciona la imagen de archivo con lo real? ¿Cómo creen que se inserta esa imagen en las economías afectivas contemporáneas?

DC: Como hemos venido hablando, la relación que nos interesa con el soporte de archivo trasciende su mera historicidad o capacidad indicial respecto a un discurso previo; en cambio, nos interesa lo que ocurre precisamente en el sentido de un gesto relacional transformador, tanto de la mirada de quien crea, como del sentido original del archivo. Si miramos las películas que hemos mencionado, precisamente el archivo aparece proponiendo estatutos de realidad de otro modo imposibles, situándonos en otras percepciones de la imagen como soporte y de la *realidad histórica* como posibilidad, dándole a eso llamado realidad una nueva forma con la que nos vinculamos como problema, relación con la mirada y discurso.

Pensamos que la realidad no es un monolito de objetividad, sino que tiene que ver con aquello que emerge del estar ahí, de la experiencia vivida que se bifurca y multiplica en tantas formas como pueda dársele, de la cual se hace obra o discurso; por tanto nos interesa una línea de trabajo en la cual lo real es lo vivido, la experiencia, y no solo aquello que ya se sabe que quedó como huella de un acontecimiento. La realidad como algo que se construye de manera discursiva y también vital para cada persona que entra en una experiencia de creación con los archivos que proponemos, pues el cine en este caso no está solo en la pieza final, sino sobre todo en cada persona; trasciende el sentido de obra o de soporte, y se instala en la memoria afectiva e íntima de cada quien. En este sentido, nuestros procesos de creación colectiva proponen en cada caso la creación de una nueva realidad, en cada pieza resultante, y sobre todo en lo que cada juntanza colectiva y en la memoria particular de quienes lo viven.

TV: En la dirección que menciona Dani, si pensamos en esta idea de la creación como un vehículo para intensificar emociones, habría que señalar que precisamente la política de estos encuentros tiene que ver con la fabricación de entornos particulares, efímeros, horizontales e inciertos donde la forma de esa realidad compartida emerge justamente del encuentro, la escucha, el intercambio y

el juego con archivos y registros. Si ves las películas de Archivo Shub, las piezas tal vez se sientan a medio camino, en proceso, y es justamente porque su sentido esencial habita también en quienes pusieron ojos y manos para crearla y una parte se quedará solo con ellos. En ese orden, ¿qué pasa si no producimos películas como bienes de consumo, sino como portales o pasajes para retornar a unas experiencias donde el cine se configura en una clave vital antes que productiva? En cada comunidad efímera creada, surge la posibilidad de un espacio común que permite habitar en la curiosidad, en el descubrimiento y en la vulnerabilidad que implica la incertidumbre y el abandono del control; por tanto, sentimos que en cada oportunidad lo que se teje son formas para que se pueda crear desde una inocencia muchas veces perdida, sin validar esquemas tradicionales de producción y creación, que reproducen relaciones jerárquicas y centradas en la efectividad productiva antes que en la duda creativa.

SW: Y pensando que el trabajo de creación con archivos implica también alguna dimensión de gestión, ¿cómo ven en este sentido las lógicas nacionales de preservación y archivística?

TC: Partamos de pensar la relación con la propiedad de las imágenes y un poco a lo que nos hemos visto enfrentados en los últimos

tiempos es que cuesta comprar las imágenes. Tener una imagen de archivo vale y de eso depende la posibilidad de acceder a ella. Nosotros pensamos que las imágenes valen en la medida en que se encuentran con miradas, por tanto nuestro archivo no se vende ni comercializa, sino que se pone en movimiento a través de estrategias gratuitas y abiertas de creación colectiva.

Generalmente, la puesta en acceso en los procesos de gestión de archivo es el último punto de una cadena de valor, posterior a la verificación, cuando ya digitalicé lo que haya que digitalizar, cuando hago unos inventarios, una catalogación, y entonces tengo que pensar cómo voy a poner en valor esos materiales. Muchas veces la puesta en valor es crear un repositorio y unas condiciones de acceso. Pero nosotros de entrada dijimos: hagámoslo un poco al revés y que la puesta en valor esté mucho más al principio de la cadena, pues se trata de disponer el archivo para el encuentro con las personas y que este determine las rutas de gestión.

Diversas iniciativas en la región han explorado esta relación entre archivo y experimentación desde distintas perspectivas. En Colombia, el Festival de Memoria Audiovisual Mamut del cual hago parte, se ha preocupado por la exhibición de películas con material de archivo, películas en formatos análogos (8 mm, 16 mm,

35 mm) y películas restauradas; además de iniciativas tan importantes como el Sistema de Información del Patrimonio Audiovisual Colombiano (SIPAC), que ha impulsado la activación de archivos en contextos diversos en todo el país y han sido un punto de encuentro vital de todo el ecosistema que investiga y trabaja en relación con la recuperación y conservación del patrimonio audiovisual.

TV: Yo creo que también han aparecido procesos que no solo apuntan a la gestión y la conservación, sino también a la creación y la relación de los materiales con los artistas y cineastas. En América Latina, específicamente en México, encontramos colectivos como Los Ingrávidos, Anarchivia y el Laboratorio Experimental de Cine (LEC), quienes han desarrollado métodos que utilizan material de archivo como materia prima para la construcción de narrativas críticas y poéticas. Proyectos que trabajan el *found footage*, la creación con materiales fílmicos, las superposiciones y tratamientos de la imagen, que descomponen las estructuras tradicionales del lenguaje audiovisual, proponiendo nuevas formas de percepción y sentido. También, por ejemplo, en Perú el Festival Internacional de Apropiación Audiovisual MUTA se ha consolidado como un espacio clave para el cine de apropiación y la exploración de archivos desde un enfoque transdisciplinar.

las imágenes y sonidos con los cuales trabajamos siempre hay una alteridad que escapa a nuestras posibilidades? ¿Qué es lo que no está dicho en las imágenes? En esa imagen que puede funcionar como fósil, se da lugar a un ejercicio de inventiva e imaginación.

DC: Podríamos pensar un ejercicio de apropiación que parta de la idea de una *masa madre*, en la medida en que pensamos un organismo que está vivo, que se mueve con vida, que es autogenerativo y que, digamos, tendría dos partes: una relacionada con un acervo que está en constante retroalimentación, que vuelve a ser apropiado, pero al cual también se suman todo el tiempo nuevos materiales, en distintos soportes que se reciclan y resignifican. Y otro ingrediente clave sería la intervención de múltiples manos y miradas, que sucede en los encuentros específicos que proponemos, donde las condiciones de juego y creación con los archivos se renuevan en cada laboratorio. Así la idea de archivo no se queda solo en el soporte, en la gestión o en la creación de piezas, sino que se da también en las experiencias vividas por los participantes en cada espacio de creación.

TV: Hemos pensado en trabajar la colectividad para que sea un detonante, la posibilidad de desaparecer, de prolongar mi experiencia vital en las personas con quienes estoy trabajando, cómo soy capaz de proliferarme

DC: Incluso a nivel global, encontramos proyectos con bastante trayectoria que han desarrollado un trabajo sostenido en la experimentación con archivo, como Film-Makers Cooperative, una plataforma clave en la distribución y preservación de cine experimental basado en material de archivo, o en Alemania, el Arsenal – Institut für Film und Videokunst o el Harun Farocki Institut. Creemos que estas experiencias justamente abren espacios para pensar el archivo como un territorio vivo, en constante transformación y disputa.

SW: Yo creo que sería muy **chévere escuchar cómo, desde lo colectivo y atravesado por ideas suyas como la de masa madre, se pueden abrir unas vías de libertad para la producción del cine con imágenes recicladas de archivo. ¿Ustedes cómo sienten que se puede replantear o reimaginar el lugar de creación con los archivos?**

TV: Creo que hay una pregunta interesante para hacer y es ¿cuándo se agota una imagen? Lo que ha permitido que las imágenes en nuestros procesos no se agoten es que intentan escapar a esa función de representación. Las imágenes, los sonidos, el material fílmico son las huellas, tomadas como gérmenes de algo que está por venir y no de algo que ya fue, pues no reafirman ese lugar histórico. ¿Cómo permitimos pensar que en

o prolongarme en ellas para hacer parte de un cuerpo polivalente y polifónico que matice la idea del autor y nos apele a un nivel más humano; esto es lo que ocurre, por ejemplo, con la aparición del ego individual en el ejercicio colectivo, que pone en tensión el deseo de poder y control, generando la necesidad de escuchar y ceder.

Cómo desmontar la idea de quién está autorizado para crear, porque para hacer una película convencional, muchos dirán que se tendría que contar con un conocimiento artístico, técnico o experiencia previa. Y esto de alguna manera permiten que los saberes se multipliquen y que no importe quién hace qué, sino de qué manera en colectivo alimentamos, cuidamos y logramos que exista un proceso creativo. Otra cuestión que vale la pena mencionar es la renuncia individual cuando estoy trabajando con alguien que no conozco, que no tengo ni idea de quién es, dónde vive ni cómo se llama. Tal vez más importante será tantear juntxs el mundo con sospecha y una mirada infantil, posibilitar el contacto entre las alteridades que somos, como mundo y como especie.

DC: Ese encuentro va tejiendo una red de contactos y de puntos en común entre personas que pasan por distintas experiencias, que se encuentran con imágenes repetidas o con imágenes creadas por otros o con desechos de cosas que fueron o con nuevos materiales.

De algún modo, esa colectividad lo que hace es trazar un tejido donde nadie tiene la capacidad de guiar más que otros, sino que todos se comprometen con un estado de negociación e intercambio.

TC: Yo siento que hay un concepto que de repente no hemos mencionado y es el del juego. Creo que lo lúdico posibilita que aparezcan las relaciones entre las personas y los archivos. Todos los juegos tienen unas reglas. Y hacer una película supone unas reglas, pero ¿qué pasa cuando, a través de unas metodologías de juego, aparecen otras derivas? Crear, es inventarnos de nuevo esas reglas para hacer y dejar de preocuparnos por el resultado o producto final. Pensando justamente en que son más bien huellas, trazos de un proceso. Ese concepto lúdico del juego es puesto en el centro, desde la forma en la que nos empezamos a acercar a los materiales y soportes para trabajar con ellos, y cómo eso nos dispara otras cosas. Muchas veces el juego termina resolviendo preguntas conceptuales sobre la materia, por medio de apuestas que apuntan al azar y a la intuición, para transitar aquellas preguntas que cruzan la experiencia colectiva y el acto creativo.

TV: Cuando una tiene los primeros acercamientos con el mundo, no sabe a dónde ir, y que una imagen no signifique ni tenga objetivo fijo implica volver a ver el mundo con sospecha.

¿Cómo la curiosidad y la imaginación aparecen para inventar el mundo? No con el ánimo de competir o de hacer una buena película, sino con el ánimo de ser parte de la experiencia.

DC: Ese volcamiento hacia la materialidad, hacia la exploración en incertidumbre, tiene que ver con soltar la obligación de dar sentido o tener una idea preconcebida para llegar a una pieza audiovisual; todo eso queda desarmado y aparecen más que unas reglas, unas condiciones para que el juego exista. Y el juego va existiendo en la medida en que avanza la relación con los materiales. Es cierto que el juego no solamente se está expresando en el soporte que podríamos denominar archivo, sino que lo vivido por todos, los registros y composiciones que se hacen, de algún modo guardan todo el tejido de estas relaciones.

SW: Pensando el montaje como problema y esencia cinematográfica. ¿Qué podrían decir en esta línea de creación con archivos?

TV: Uno de los campos más emocionantes en lo que respecta al trabajo con materiales preexistentes es, tal vez, el encuentro *in situ* con la materia, sea esta diapositivas, fotografías, carretes de fílmico o cualquier otro soporte. Particularmente, por su cualidad para abrirse a otras posibilidades de montaje, que no necesariamente se limita a trabajar con los

archivos en un *software* de edición. Allí se instauran principalmente dos caminos: primero, la acción de “pensar con las manos” a través de la intervención a modo de *collage* de los materiales, en donde la película se encarna en un cuerpo físico que posee cualidades de volumen y dimensión, como si fuese una escultura o una pintura. En donde, apelando a una corporalidad, se pueden trabajar una infinidad de operaciones y ensambles como recortar, pegar, imprimir, superponer o hacer aparecer nuevas imágenes, incluyendo materiales ajenos o con la construcción de patrones.

Y un segundo camino, que tiene que ver con entrar en contacto con los materiales, casi en una relación de puesta en escena, donde los archivos manipulados o no previamente entran en la disposición de ser recapturados, ya sea a través de cámaras que registran archivos que hacen parte de una *performance* o una videoinstalación, o pensemos, por ejemplo, en la captura de la proyección de un archivo en un río, o escaneos en 3D del cuerpo físico de los archivos intervenidos; en todo caso, las posibilidades son múltiples e infinitas.

DC: Creo que hay una forma del montaje que también resuena de maneras distintas entre algunas de las películas que hemos mencionado, y esto tendría que ver en principio con un montaje que no se subordina a la narración argumental, sino que opera en

horizontalidad con ella o la borra del todo para proponer otros modos de ser película. En esta especie de constelación de obras colombianas con archivo, el montaje opera en un gesto vinculado a la asociación de sentidos abiertos y significados libres, implicando al espectador en un ejercicio de mirada no pasiva, sino en constante cuestionamiento y discernimiento con lo que ve, poniéndolo en una relación activa frente al archivo. Antes que asumirlo como una mera exposición o ilustración de algo que viene fuera de él, el propio material emana la película y su forma; no es sobre el archivo, sino con él y a través de él.

TV: El montaje como relacionamiento y superposición ocurre en estos casos en el tiempo que dura cada etapa, y es encauzado luego a la conformación de una o múltiples piezas audiovisuales, que a su vez vuelven a montarse de forma particular al encuentro con cada espectador. Pensando en esa dimensión final de las huellas de los procesos y un nuevo montaje en su visionado, nos movemos en el terreno de unos soportes o registros documentales que se montan en estructuras asociativas y abstractas; por tanto, están abiertas a la apropiación, transformación e interpretación de cada persona.

TC: Generalmente, el montaje es una etapa final después de la recolección de imagen, pero cuando pensamos el archivo como materia de la creación, el montaje es la escritura

permanente que hacemos de nuestras relaciones con el material y cómo se van transformando en el tiempo. Montamos visionando o tocando el material, relacionándolo con otros, probando posibles pegues y costuras, y allí ocurre el ejercicio de creación, de nuevo: no sobre, sino con la materia preexistente. En este tanteo regresa mucho la noción de juego como práctica y disposición creativa.

SW: Y bueno, más allá de las apuestas formales, ¿cómo estos gestos proponen también apuestas en un sentido vital?

TV: Abrir relaciones con y entre los archivos también es abrirnos a la posibilidad de dejar que el mundo nos atraviese a un nivel existencial, de manera distinta. Las personas con quienes trabajamos, el encuentro con los archivos, las conversaciones que tenemos, los espacios que habitamos y los afectos compartidos tejen la posibilidad de crear lugares comunes con lxs otrxs, que no serían posibles de otra manera.

SW: ¿Para cerrar podrían compartir un universo de lecturas sugeridas que resuenen con estas ideas que hemos estado conversando?

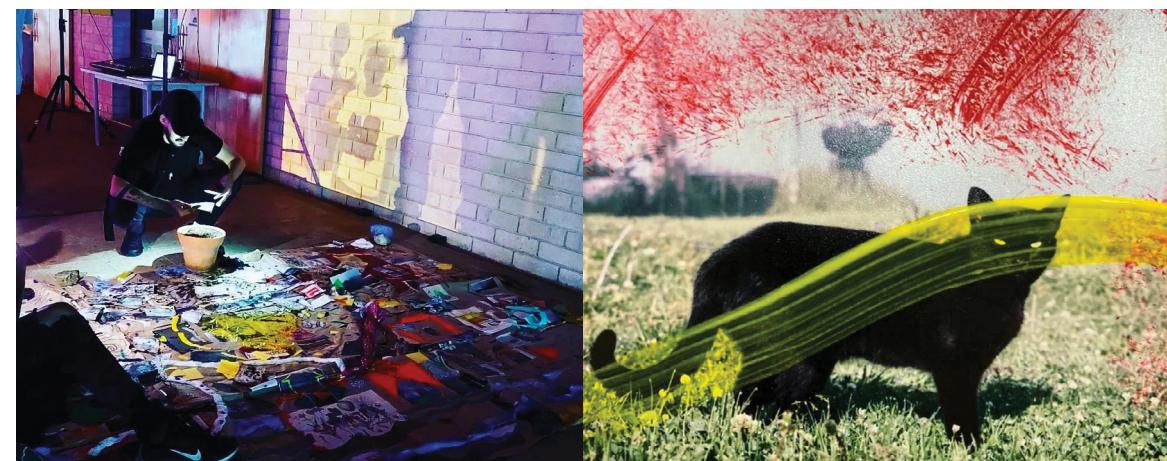
DC: En principio, estaría bueno ir a Didi Huberman en los textos *Imágenes pese a todo* y *Cuando las imágenes tocan lo real*, pues proponen un vínculo con la imagen que acentúa

ese carácter relacional en la formación de la mirada. La imagen es como un portal cargado de algo más allá de lo apenas evidente, que reconfigura lo que creemos saber sobre eso llamado real. Los planteamientos del cineasta y escritor argentino Gustavo Galuppo en sus cursos y conferencias, particularmente las ideas contenidas en *El cine como promesa*, que proponen un cine por venir como otros modos de existencia posibles y como la oportunidad de configuración de una imagen que no es mera producción de representaciones, sino huella y portal de un proceso experiencial en constante movimiento y transformación.

TC: Pensando concretamente en lo que se refiere a archivos y apropiación, es ineludible el libro de Antonio Weinrichter, *Metraje encontrado*,

la apropiación en el cine documental y experimental, así como *Cine encontrado ¿Qué es y a dónde va el found footage?* editado por Leandro Listorti con textos de cineastas como Andrés Di Tella y Sergio Wolf que abordan la pregunta por la creación del cine de archivo.

Para cerrar, no podríamos dejar de mencionar textos que han sido clave para nosotrxs como *En defensa de la imagen pobre* de Hito Steyerl, *Montaje, mi bella preocupación* de Jean Luc Godard, *El Manifiesto antropófago* de Oswald de Andrade, *Fundamentos de una estética de la destrucción* de Aldo Pellegrini, *Profesional vs Amateur* de Maya Deren, *Notas sobre la improvisación* de Jonas Mekas y *Estética del sueño* de Glauber Rocha.



Derivas y huellas del Archivo Shub

1.

En el año 2022, llevamos a cabo el laboratorio de formación Archivos simbióticos: horizontes más que humanos, un espacio que propuso a lxs asistentes pensar los archivos como un lugar de compostaje y detonador para componer colectivamente una instalación performática que partió del juego con la imagen bidimensional, imagen en movimiento y archivos sonoros.

De esta manera, se pensaron estrategias que implicaran pasar los archivos por procesos de descomposición, que hicieran aparecer su condición de fragilidad ante la intervención manual de los participantes, las condiciones físicas y el paso del tiempo. El trabajo con materiales preexistentes, como espacio de resistencia y reexistencia a las atrocidades del

antropocentrismo y al colapso socioambiental que hoy vivimos.

2.

En 2023, realizamos el laboratorio Los archivos de la locura, que partió de los archivos históricos del Hospital Mental de Antioquia. Este acervo incluía historias clínicas de los pacientes, pero también una rica dimensión subjetiva, que se eliminó al considerarse irrelevante desde una perspectiva clínica. Cuando se archivaron los documentos, gran parte del material original se destruyó, especialmente los elementos personales de los pacientes, como cartas, dibujos y relatos.

El objetivo del laboratorio fue recuperar esas voces silenciadas, restituir un espacio a lo que se borró. Los participantes trabajaron colectivamente con el material audiovisual del Archivo Shub, buscando devolver la dimensión

humana y subjetiva que se había eliminado. A través de diferentes estrategias, como *stop motion* e intervenciones físicas sobre las imágenes, los grupos intentaron reconstruir esas subjetividades perdidas. El proceso de montaje e intervención se centró en la restitución de un lugar perdido, en el cual las historias de los pacientes pudieran ser reimaginadas, ofreciendo una nueva mirada a lo que el archivo había olvidado. Este ejercicio de reconstrucción permitió pensar en cómo el archivo puede ser un medio para dar vida a lo que se borró, llevando a una reflexión sobre el poder de la memoria y el olvido en los archivos históricos.

3.

En el año 2024, organizamos el Laboratorio de Archivos Mutantes, que se centró en la idea de la mutación continua, tomando a la oruga como símbolo de transformación constante. En este proceso, el archivo se convierte en una materia viva que muta y se contamina, reflejando cómo las imágenes y huellas creadas evolucionan a través de sus diversas materializaciones.

En el laboratorio se manipularon los archivos de manera física, se hizo una escucha activa con los ojos vendados en un cementerio, se grabó el movimiento de la oruga en un cuerpo de agua, capturando su visión limitada y, finalmente, se hizo un montaje colectivo que exploraba la mutación de las diferentes capas y posibilidades narrativas. 

 Registro del Laboratorio Archivos de la Locura <https://vimeo.com/showcase/11282402/video/1034659387>



 Registro del Laboratorio: Archivos Mutantes <https://vimeo.com/1047670067>

Lecturas sugeridas

Didi-Huberman, Georges. 2004. *Imágenes pese a todo*. Buenos Aires: Paidós.

Didi-Huberman, Georges. 2007. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Buenos Aires: Manantial.

Galuppo, Gustavo. 2018. *El cine como promesa*. Buenos Aires: Ediciones Universidad del Cine.

Weinrichter, Antonio. 2009. *Metraje encontrado: La apropiación en el cine documental y experimental*. Madrid: Ocho y Medio.

Listorti, Leandro. 2010. "Cine encontrado: ¿Qué es y a dónde va el found footage?". *Revista Kilómetro 111*, no. 5.

Steyerl, Hito. 2008. "En defensa de la imagen pobre". *e-flux journal*, no. 10.

Godard, Jean-Luc. 1956. "Montaje, mi bella preocupación". *Cahiers du cinéma*, no. 71.

De Andrade, Oswald. 1928. "El manifiesto antropófago". *Revista de Antropofagia*, no. 1.

Pellegrini, Aldo. 1961. "Fundamentos de una estética de la destrucción". *Revista Nueva Visión*, no. 3.

Deren, Maya. 1965. "Profesional vs Amateur". *Film Culture*, no. 39.

Mekas, Jonas. 1960-1970. "Una nota sobre la improvisación". *Film Culture*, no. 50.

Rocha, Glauber. 1971. "Estética del sueño". *Revista Filme Cultura*, no. 22.

Filmografía

Ospina, Luis. **El bombardeo a Washington**. Colombia, 1972, 1 min.

Ospina, Luis. **Un tigre de papel**. Colombia, 2008, 115 min.

Soto, Juan. **Parábola del retorno**. Colombia, 2016, 41 min.

Zuluaga, Juliana. **La noche del minotauro**. Colombia, 2024, 10 min.

Hincapié, Marta. **Bajo una lluvia ajena**. Colombia, 2024, 85 min.

Guerrero, Felipe. **Paraíso**. Colombia, 2006, 55 min.

Shub, Esfir. **La caída de la dinastía Romanov**. Unión Soviética, 1927, 95 min.

Restrepo, Camilo. **Tropic Pocket**. Francia, 2011, 10 min.

Ghislainka, Andrei. **Hocico de cerdo**. Hungría. Año desconocido, 8 min.



La impureza del documental

La impureza del documental

The murkiness of Documentary

La Vulcanizadora

Palabras clave: Documental expandido, no ficción, La Vulcanizadora, archivo, resistencia, plataformas de streaming, materialidad cinematográfica, arte contemporáneo, políticas identitarias, teatro de operaciones, anticolonialismo.

Resumen: La Vulcanizadora (María Rojas Arias & Andrés Jurado) expone experimentaciones y acercamientos al documental expandido, y su visión sobre el cine de no ficción en espacios no convencionales. Reflexionamos sobre nuestra relación con lo documental y su vínculo con la geografía, cosmología, meteorología, literatura y política. Nuestros procesos entrelazan archivo, contra-archivo y an-archivo con materialidades fílmicas y prácticas teatrales y artísticas contemporáneas, imposibilitando encasillar nuestro trabajo en un solo género. Cuestionamos lo real del documental, el lenguaje cinematográfico y su acceso, así como el acorralamiento de formas divergentes de arte y pensamiento a raíz de nuevos modelos de negocio. Los proyectos *Abrir monte: relación de aspecto* (2021), *La casa grande* (2022), y *Un lugar para pensar tropicalmente* (2023) esbozan una utopía distinta de lo documental y lo político en un universo en expansión.

Keywords: Expanded documentary, nonfiction, La Vulcanizadora, archive, resistance, streaming platforms, cinematographic materiality, contemporary art, identity politics, theater [warfare], anti-colonialism.

Abstract: La Vulcanizadora (María Rojas Arias & Andrés Jurado) presents their own processes, experimentations, principles, and approaches to expanded documentary, as well as their perspective on nonfiction cinema when it occupies non-traditional exhibition spaces. As a collective, it reflects on how documentary filmmaking connects with geography, cosmology, meteorology, literature, and politics. Its processes intertwine forms of archive, counter-archive, and an-archive with cinematographic explorations that also engage body-based and visual arts practices—consistently resisting classification within any specific genre or format. La Vulcanizadora challenges the notion of “the real” in documentary filmmaking, the accessibility of cinematic language, and the marginalization of alternative forms of art and thought within emerging business models. Their projects *Abrir monte: relación de aspecto* (2021), *La casa grande* (2022), and *Un lugar para pensar tropicalmente* (2023) sketch out alternative utopian visions of documentary filmmaking and politics in an expanding universe.

Parte 0: Máscaras de un rostro indescifrable

Mirar a través de una cámara es también mirar a través de una máscara. Cineastas del mundo retratan el mundo. Usualmente, había alguien detrás de la cámara para mirar a través de ella y decidir lo que iba a registrar para la vida, para la memoria y para el futuro. ¿Seguirá alguien detrás de esa máscara? Tal vez importa lo que muestra la máscara y no lo que está adentro. ¿Cuál es el límite entre lo documental y la ficción?

Hay un fotograma de la película **Bienvenidos conquistadores interplanetarios y del espacio sideral** (2024) que filma una cosmografía o cartografía, la imagen es bien conocida como el mapa del bufón. *The Fool's Cap Map of the World* (circa 1570) es una imagen de autor anónimo. Muchos la hemos asociado, erróneamente o no, con un astronauta.

La imagen tiene algunas inscripciones como “Este es el mundo y esta es la sustancia de nuestra gloria, este es su asiento, aquí es donde ocupamos posiciones de poder y codiciamos la riqueza, y sumimos a la humanidad en el caos, y lanzamos guerras, incluso civiles”. También tiene frases del oráculo de Apolo como “conócete a ti mismo”. Algunos investigadores la asocian al *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) de Abraham Ortelius, un cartógrafo flamenco

considerado como el Ptolomeo del siglo XVI. De este atlas hay una copia en la Biblioteca Nacional de Colombia en Bogotá.

Dentro del gorro del bufón, el mapa cardoide es idéntico al mapamundi que construyó Ortelius en su atlas. Usarlo como máscara es apenas un gesto documental que tal vez nos hace saber que quien nos mira de vuelta está viendo un rostro indescifrable, el de la tierra imaginada por la cosmografía de tal siglo.

Parte 1: La casa grande (2022)

Cuando realizamos la instalación **La casa grande** en la Cinemateca de Bogotá, dispusimos un gran telón de 9 × 12 metros que tenía sublimada una reproducción de la primera imagen de la tierra completa a color capturada por el satélite ATS-3 en noviembre 10 de 1967. La instantánea muestra el hemisferio occidental del planeta y se considera que inspiró ampliamente los movimientos ambientalistas alrededor del mundo. También fue objeto de la campaña de Stewart Brand, un activista norteamericano que se preguntaba por ese entonces ¿por qué el mundo no había visto una fotografía completa de la tierra? Brand logró que se “liberara” esta y otras fotografías para su circulación manifestando que esta iba a mudar el modo en que nos pensábamos el planeta y a nosotros mismos.

Hoy nos preguntamos si ese nosotros es un nosotros los del norte, es decir, un nosotros en el que no estamos incluidos nosotros, los nosotros del sur, los pobres, el tercer mundo, ¿o sí?

En **La casa grande** plasmamos un gesto, que consideramos —documental— para responder a esta cuestión: giramos la imagen 180 grados de modo que la totalidad de la Tierra apareciera “patas arriba”, el norte es el sur, en un gesto heredado del de *América invertida*, dibujada por el Uruguayo Joaquín Torres-García en 1943 (donde esboza unas carabelas llegando al continente). Asumimos que ese giro de la imagen tomada por el ATS-3 expande la noción de “universalismo constructivo” planteada por Torres García y, además, nos sitúa en la encrucijada del arte y del documento, y del arte como documento ¿Por qué? El gesto consistió en rotar una fotografía que en su época fue asumida como representación de la totalidad de la Tierra, *The Whole Earth*, y en nuestra imaginación geopolítica, le dimos vuelta no solo al continente americano sino al africano, al asiático, en fin, a la papa completa y a toda su arquitectura visible e invisible.

De cualquier forma, pareciera que desde el espacio la orientación de la tierra no tuviera importancia, lo que consideramos una falacia, que nos lleva a otra bastante común: que los pueblos latinoamericanos no estamos a la altura de la discusión sobre los asuntos serios

de la carrera aeroespacial, y que para nosotros y para nuestros dirigentes está vetada la utopía o incluso la ocupación del cielo con la mirada y con la imaginación.

Los archivos, los contra-archivos y la memoria demuestran lo contrario. Después de enfrentarse con ese telón, los visitantes entraban a un espacio habitado por dos módulos, uno, inspirado en el telescopio de 40 pies de los hermanos Caroline y William Herschell, siendo este uno de los primeros telescopios de la historia, que luego John, el hijo de Herschel instaló en tierras del sur, específicamente en África del Sur en Feldhausen, ubicado en el Cabo de Buena Esperanza, con el que se propuso observar y completar por primera vez el mapa de los cielos vistos desde el sur.

Para nosotros, ampliar la escala de esa tierra entera invertida logró que incluso las interpretaciones meteorológicas que hicieron Guenter Warnecke y Wendell S. Sunderlin, en febrero de 1968 (un tiempo después de que apareció la fotografía tomada por el ATS-3), suenen como una poesía geográfica, un nuevo principio de realidad planetaria y una opción para leer la imagen desde otro posicionamiento.

“Una extensa y desorganizada nubosidad convectiva se extiende por toda América del Sur tropical al norte de los 15°S. Sin embargo, la nubosidad sobre el Amazonas



► **1**• G. Warnecke y V. S. Sunderlin, “The first color picture of the Earth taken from the ATS-3 satellite”, *Bulletin of the American Meteorological Society*, 49(2) 1968, 75-83, <https://doi.org/10.1175/1520-0477-49.2.75> (traducción mediante ia revisada por humanos).

► **2**• Karl Marx y Federico Engels *Manifiesto del Partido Comunista*, <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm>

► **3**• En su sentido más tradicional, el archivo remite a una colección de documentos, imágenes, sonidos o registros organizados bajo una lógica institucional — colonial, estatal, científica o mediática— que define qué se guarda, cómo se clasifica y quién tiene acceso. En el contexto del cine documental, el archivo suele funcionar como fuente de autoridad: lo que “garantiza” la verdad de una historia. Para La Vulcanizadora, este tipo de archivo es tanto una herramienta de memoria como un campo de disputa, pues muchas veces borra, silencia o jerarquiza los relatos desde una mirada dominante, oficial, señorial.

El contra-archivo surge como una

es menos intensa que la del altiplano brasileño, que en esta época del año atraviesa la temporada de lluvias. La zona de convergencia intertropical se muestra claramente como una banda extendida de nubosidad intensa sobre Panamá y el norte de Colombia, que presumiblemente tiene un origen más orográfico. Un detalle interesante es el fuerte flujo de cirros hacia el noreste, proveniente de los sistemas nubosos altamente convectivos sobre América Central, al este de un sistema de baja presión superior (ver anexos primera pausa). La zona ecuatorial seca, evidente sobre el Pacífico, también se extiende a través del Atlántico hacia África.”¹

Después de este fragmento basado en esa imagen del ATS3 podemos fabular una secreta conexión poética, una espectralidad de las nubes, los vientos y los ríos con corrientes y relámpagos literarios del pasado en un montaje posible, una expansión posible de documentos, de lo real. Hoy, en tiempos de amenaza climática, la relectura de este fragmento meteorológico puede devenir peligrosa y subversivas sus conexiones. La convergencia intertropical, los cirros hacia el noreste, las bandas extendidas, Atlántico, África y finalmente Europa. Aquella que hoy es azotada por la reemergencia del fascismo y que otrora fue recorrida por un fantasma diferente que cristalizó una serie de utopías, recordemos:

“Un fantasma recorre Europa: el fantasma del comunismo. Todas las poten-

cias de la vieja Europa se han unido en una Santa Alianza para acorralar a ese fantasma...”²

Parte 2: Fantasmas que caminan, fantasmas que vuelan, son ríos y vientos

Sentimos que en nuestra práctica y nuestro cine nos diferenciamos por el simple hecho de haber tomado otro camino, supuestas criaturas de un mismo destino hemos asumido una posición distinta respecto a lo que nos ofrecía el panorama bogotano, ciudadano y global, por sentir que el tipo de cine que hacemos tiene y puede ser comprendido desde una geografía llena de nubes y ríos de vientos que viajan entre poluciones y enredos. Que un fuerte flujo de cirros comienza aquí y termina en África pasando por el Atlántico o de vuelta. Nuestra relación con lo documental se expande geográfica y cosmológicamente, meteorológica, política y literalmente. Nuestros procesos se relacionan con fuerza a las prácticas de archivo, contra-archivo y an-archivo³, por el uso de materialidades fílmicas y la vinculación de prácticas ligadas al teatro y las artes contemporáneas recusando el falso ajuste que exige acomodar nuestras películas a un solo género o a un formato. Hablamos de documental en la medida en que nos interesa la discusión sobre lo real y sobre el lenguaje

cinematográfico, un lenguaje que hoy advierte el acorralamiento al que lo han sometido formas divergentes de entender lo documental y lo expandido. Jugamos con el significado y tal vez con el significante, jugamos con ustedes y con nosotros.

Para la instalación *Peregrinación a la luna* (2019), y para la película **Bienvenidos conquistadores interplanetarios y del espacio sideral** (2024), junto con nuestros colegas y amigos colaboradores, analizamos información y propaganda de la carrera aeroespacial que llegaba a Colombia, producida por los Estados Unidos, y que era difundida por los periódicos y medios locales. Una parte de esta información nos permitió construir un “sin fin”, una especie de panorama que constituye uno de los módulos de **La casa grande**, un gran mosaico de noticias sobre proyectos de explotación de oro y platino en el Chocó y hasta los planes de construcción de un canal interoceánico en el golfo de Unguía. La colisión de dos satélites espaciales norteamericanos y la posterior caída de sus residuos en los llanos orientales.

Durante la carrera aeroespacial los grandes medios de información eran el periódico impreso (donde investigamos) y la televisión; en varios momentos del proceso nos acompañaba un fantasma que aumentó nuestras sospechas: mucho de lo que se considera documental expandido y que se produce hoy es

abiertamente un medio de propaganda y se suma a estrategias corporativas para expandir el negocio de creación y distribución de contenidos e información documental para grandes plataformas.

Pensamos, bajo el influjo de esa sospecha, que además las corporaciones que producen y se benefician de estos avances tecnológicos son norteamericanas, transnacionales y tienen intereses semejantes a los que tenían las compañías mineras que arrasaron con el oro y el platino de una región, y que ahora volvían para arrasar con otros ecosistemas degradando su tierra, contaminando el agua

respuesta crítica al archivo oficial. Es una forma de desobediencia documental que busca desmontar los mecanismos del archivo hegemónico y poner en circulación otras memorias, otras voces, otros cuerpos y formas de conocimiento y sentir. Puede implicar apropiarse, alterar o recontextualizar archivos existentes, también crear nuevos archivos desde lugares subalternos, populares, ancestrales, subterráneos, subacuáticos, magmáticos o no institucionales. En La Vulcanizadora, el contra-archivo aparece en las prácticas que activan materiales desde lugares inusitados, que desafían narrativas dominantes de linealidad histórica y otorgan voz a lo que parecía mudo, fragmentado o insignificante.

El an-archivo no es simplemente la ausencia de archivo, sino una forma de desorganizar, desclasificar o incluso sabotear la lógica del archivo como estructura de poder. Es un gesto que va más allá de lo documental, que apuesta por lo performático, lo sensorial, lo que se escapa del registro y de las fronteras, se sobrepone a la estratificación. Para La Vulcanizadora, el an-archivo es una zona poética y política donde la memoria no necesita ser comprobada ni ordenada para existir: es la grieta, la erupción, el temblor, la vibración de lo no dicho o forluido. Se manifiesta en prácticas que abrazan la impureza, el error, el silencio, el ruido, lo no colonizable, la parte maldita, mal dicha, inasible o lo que no encaja, pero raja.

Archivo, contra-archivo y an-archivo no son categorías fijas, sino formas de relacionarse con la memoria, la historia y la imagen desde la experimentación, la crítica y la imaginación política. La Vulcanizadora transita y es una entre ellas para abrir preguntas y expandir las posibilidades del cine como medio de existencia.

a una escala irrecuperable. ¿El fantasma que acechaba a Europa pertenecía al cuerpo explotado (expandido) de las colonias? No nos parece distante que se haya vuelto a hablar de feudalismo en el contexto digital o informativo. El archivo se encuentra bajo el influjo del poder colonial, es propiamente un territorio colonizado, y que, volviendo al presente en que este texto se está escribiendo (2025), ¿qué decir de la inteligencia artificial que nutrirá el futuro de lo documental?

¿No es la inteligencia artificial una fantasía, un resultado de otro intríngulis fantasmático que ópera ya en un mundo zombificado, arruinado y avasallado tecnológicamente? Si bien asumimos que es panfletario asegurar algo como esto, nuestro interés es que, esa semilla de la sospecha, o al menos el fantasma de esa semilla quede plantada, incluso porque allí en los tanques de pensamiento y en los centros de inteligencia de desarrollo tecnológico estadounidenses —donde crearon Arpanet— en el fondo también surgía el brazo tecno-ecologista que domina parte del discurso ecológico del mercado actual. Esto sucedió al mismo tiempo en que se inventaba la movida del Cine expandido que se comunicaba con la ideología californiana que puede ser leída a la vez como utopismo tecnológico + liberalismo económico. ¿Qué tiene que ver toda esta avalancha con nosotros?

Necesitamos una pausa.

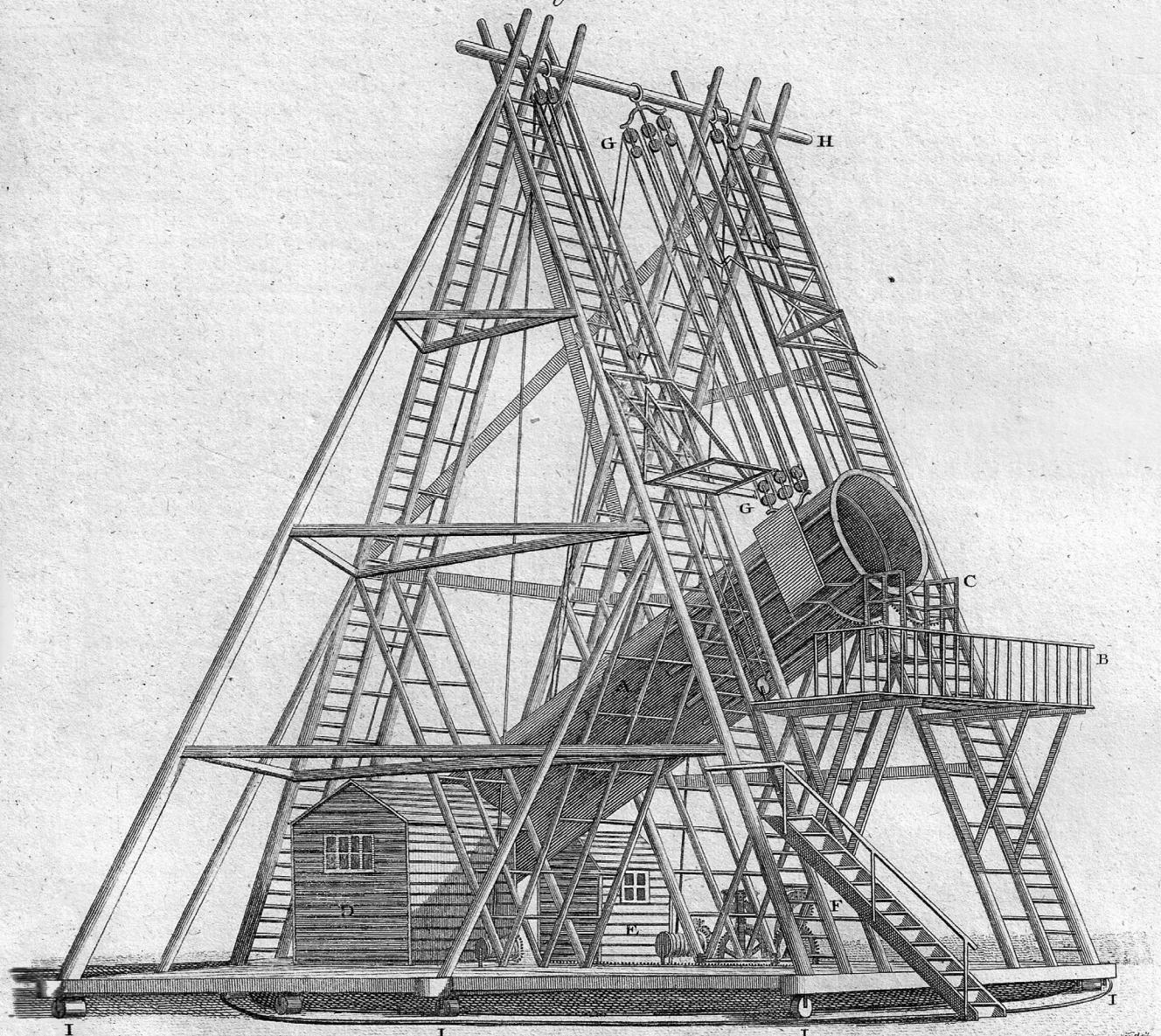
PRIMERA PAUSA.
IMÁGENES ABIERTAS.
TIEMPO DE LECTURA
LIBRE

NASA ATS III 10NOV67 153107Z 3N



TELESCOPE,

Fig. 24.



A. Bell Pin. Wal. Sculptor fecit.



Lobo con China
Cibaro.



Gibaro con Mulata
Albarazado



Albarazado con Negra
Canbujo.



Sanbaigo con Loba
Calpamulato.



Calpamulato con Canbujo
Tente en el Aire.



Tente en el Aire con Mulata
Note entiendo.

13

14



Calpamulato con Canbusa
Tente en el Aire.



16
De Albarza
y Salta a tras, sale
Tente en el Aire.

Tent

Parte 3: Imaginación y crítica

Esa avalancha de ideas utópicas que vinieron del norte se encuentra dispersa en muchos lugares. Es evidente que las redes y el internet construyeron un mundo, el que habitamos, muy específico y que muchos de nosotros no estaríamos dispuestos a abandonar. Nuestra vida digital (e incluso la de los documentalistas más clásicos o radicales) generó una dependencia de las plataformas, redes sociales, humanidades e inhumanidades digitales. Genocidios como el de Gaza en Palestina transmitidos por redes sociales, minuto a minuto. Lo real, la no ficción de estos hechos, como se dice, parece salido de un mundo de ficción científica, pero no lo es, es una distopía que no puede pasar desapercibida a los ojos del documental.

Para bien, notamos que hay una generación que está en búsqueda de una forma diferente de asumir lo documental y llevarlo a otros lugares, caminar distinto, sorprender distinto, producir de otra manera y resistir a la estandarización y deshumanización que proponen esas plataformas y algunos festivales que requieren alinearse a esas dinámicas bajo presión o por convicción.

De esta presión no están exentas otras formas cinematográficas experimentales e híbridas que se preguntan por un lenguaje que

les permita acceder a una experiencia cinematográfica expandida; realmente expandida en lo político y en la vida, para que se pueda acceder a un cine que sea parte fundamental de la existencia, complementario a la exigencia de que las personas que hacemos cine seamos formadas o nos autoeduquemos en el lenguaje operativo de las plataformas. Esto es, tener una conciencia crítica que pueda discernir y navegar este mar de información.

Para nosotros, hay una infraestructura que se presume invisible, una utopía de la comunicación, como diría Juan Downey, alojada en algún lugar, en algún espacio y circulando en los territorios en una relación con otras infraestructuras existentes, a veces fuera de nuestro alcance, como los satélites. Allí se aloja también hoy el mundo real, en la estratosfera.

A este giro, y a esta utopía de las comunicaciones sustentada en esas maquinarias y sistemas, le queremos agregar otro giro que nos ha acompañado en estos últimos años: uno ha acompañado en estos últimos años: uno arquitectónico y ecológico, que nos lleva a pensar la habitabilidad, nos ayuda a situar una discusión sobre el documental expandido, hacerlo geográfico y material, historizarlo sin ser historiadores, y está claro que esto sucede en contextos en los que se supone que no esperaríamos encontrarlo. Aparece un documental expandido, dislocado.

Y así, para trazar un hilo hacia el cine, nos gusta pensar cómo en La Vulcanizadora defendemos los formatos filmicos y la liberación de sus medios de producción y proyección por la existencia de esas materialidades en contextos inéditos. Una demanda que consideramos como función expandida de una forma de existir, de hablar y de hacer cine de no ficción. La capacidad de fabular la realidad para buscar una verdad que nos posicione ante el cine mismo, si se quiere desde una alternativa tecnológica que era tal vez la que existía en el momento en que en el norte se pensaba en expandir el cine y sus redes. La cinta fotoquímica apenas alcanzó su potencialidad a finales de los años setenta. Sostener una relación con estas materialidades y sus múltiples posibilidades ha permitido posicionarnos y confrontar algunas polémicas identitarias que aquí aproximamos a las imposiciones de género, ya sea documental o ficción, que surgen en estas discusiones sobre la no ficción, cine de lo real, los híbridos, lo transmedial y la ficción. E incluso en los géneros que soslayan los territorios y los contextos en donde hacemos nuestro trabajo, en el Amazonas, en el Caribe, en la Orinoquía. Las etiquetas: cine experimental, expandido, cine indígena, comunitario, socialmente orientado, de impacto, documental de denuncia, de investigación, LGBTQ+. Las combinaciones son múltiples y muchos los lugares por donde esas nubosidades se extienden o respiran.

La decisión de estar ojo avizor y oído abierto a matices entre información (o formato) por un lado y, por otro lado, el trabajo en terreno y de archivo-investigación nos ha expuesto a contextos de alto riesgo y complejidad; sin embargo, hemos logrado en la práctica dimensionar de una forma diferente las violencias que usualmente se han vuelto tan familiares en las representaciones cinematográficas que instrumentalizan las identidades para crear una especie de policía de la moral. De los discursos de las mil y una muertes de la imagen y del cine, hemos celebrado subterráneamente las experiencias de múltiples vidas de las imágenes, de los pliegues del cine y despliegues del arte. **La casa grande** concentró varias experiencias de esa índole.

Un fragmento del texto de Valentina Giraldo, dulcemente nombrado **La casa grande: un territorio en proceso de especulación imaginaria** (2022) deja ver los alcances de estas apuestas cinematográficas:

“La casa grande es como una invitación a poner nuestro territorio y las formas de entenderlo —ese paisaje aprendido y las ideas de progreso que lo atraviesan— en proceso de especulación imaginaria. Mirar a la luna, no para conquistarla sino para escribir en su vientre redondo e iluminado una imagen del futuro: es la tierra al revés. Mirar a la luna y entenderla como un espacio común de este territorio especular: agita las mareas y define épocas de cosecha.

Cantos emberá y un bosque infinito. Y hacia arriba ya no están Canadá y Estados Unidos, sino la Patagonia y sus vientos del sur. Aunque bueno, como estamos especulando imaginariamente, poco importa si es arriba o es abajo. De repente nos dimos cuenta de que todo junto hace parte de la totalidad, de una misma casa.”

Parte 4: Un lugar para pensar tropicalmente (2023)

Una hoja dorada señala las instrucciones para doblar la forma que, juntando las aristas, modela un banco de pensamiento. La hoja se vuelve un banco al que cambiamos su dimensión para imaginar a otra escala. Estamos pensando en el archivo de la construcción de una ciudad utópica en medio de la Amazonía-Orinoquía que un presidente quería levantar para trasladar la capital de Colombia. La hoja que ahora es banco, tiene la misma forma de la estructura dorada que se encuentra en la sala de la galería. Es un banco al que se puede entrar. Dos escalas diferentes del mismo objeto. El mapa grabado en los costados es la traza del campamento base, diseñado para iniciar la construcción de una ciudad capital que resultó siendo base militar. Los campamentos base son el protocolo inicial de los proyectos coloniales: la imaginación colonial de un territorio vacío (*terra nullius*). En el Vichada, se usaron como salvoconducto para

que los colonos pudieran desterrar, desplazar, cazar o esclavizar a la población nativa que, irónicamente, inspiró al presidente de Colombia en 1982 para dar el nombre al proyecto: Marandúa. El banco (de papel y escultórico) fue parte del dispositivo de pensamiento y emplazamiento cinematográfico que dispusimos para la exposición *Un lugar para pensar tropicalmente* (2023) presentada en la Galería Santafé (Bogotá).

La textura de oro conjuró el delirio colonial extractivista. Fantasía de riqueza infinita. El delirio del colonizador nos parece que no fue ajeno al presidente, nos agarramos de ese delirio para reencuadrar sobre las superficies (papel y escultórico) el punto de vista del documento: un plano urbanístico de un proyecto de ciudad que nunca existió y un plano de la arquitectura in-visible que aún resiste en el territorio. Materializar de una forma escultórica y crear un espacio que en dimensiones habitables pueda cobijar durante minutos la visualización de la propuesta documental, audiovisual y sonora compuesta para este proyecto.

Así fue como afinamos la experiencia de montaje fílmico en el espacio de exposición (galería, salón, centro cultural, salón comunal, museo, espacio público-aire libre, etc.). El espacio se vuelve, entonces, la mesa de edición de estos materiales. El despliegue de las escenas en el cubo blanco nos permitió definir

los límites de una experiencia, construyendo un espacio de proyección dentro de la galería. Era un banco de pensamiento a escala al que se podía entrar.

Y al ingresar al banco, sobre una pantalla dorada se proyecta un ensayo visual que despliega el archivo en video betacam de tres viajes distintos que realizó el presidente Belisario Betancur al Vichada durante su mandato (1982-1986) con la intención de promocionar el proyecto de ciudad y cotejar los vastos terrenos que serían ocupados y sobre los que se construiría la base de la Fuerza Aérea de Colombia-Gaori Marandúa, que existe hoy. Eso sí, el complejo urbanístico del futuro está en falta.

El ensayo visual que se podía ver dentro del banco apunta en un momento a la voz de Oscar Martínez, un transportista que llegó al Vichada haciendo rutas de abastecimiento. En uno de esos viajes, un cura en Bogotá le pidió que llevara habitantes de calle hacia una zona de experimentación carcelaria que estaban haciendo entre el río Tomo y Terecay; después de que él los entregaba, no se volvía a saber nada de ellos. El rumor, la imagen de archivo, la escultura, el color, los mapas configuran espacios que van más allá de una narrativa lineal y periodística por su volatilidad, por ser una memoria dispersa en un territorio vasto, desaparecida o en vía de extinción. Lo real es

también un efluvio de fantasmas, un territorio de posesiones y poseídos.

Por un momento queremos pensar como si nosotros fuéramos esas personas que un camión trasladó de su ciudad hacia otras tierras. ¿Quiénes son esos desaparecidos? Probablemente “niños impuros” a los ojos de un estado...

ESTADO ASESINO, TERRORISTA Y PROPAGANDISTA

Comenzamos a explorar el giro arquitectónico que los propios documentos en sí nos presentan, donde el territorio puntual es la clave de expansión de las experiencias y de las materias que están guardadas también en los sueños, en los rumores, en el cine. No es desconocido que el cine expandido también tuvo uno de sus orígenes en profundas reflexiones arquitectónicas, por ejemplo, la figura de Buckminster Fuller (1895-1983), quien fue un arquitecto, inventor y pensador visionario, reconocido principalmente por popularizar el concepto de la cúpula geodésica: una estructura que combinaba eficiencia y resistencia mediante el uso de formas geométricas. Fuller propuso ideas revolucionarias sobre la sostenibilidad, la economía de recursos y la interconexión global, planteando a la Tierra como una “nave espacial” en constante viaje a través del universo. Su enfoque holístico y

multidisciplinario ha tenido una influencia notable en diversas áreas del arte y la cultura.

Las ideas de Fuller han servido como fuente de inspiración para artistas y cineastas que buscan trascender los límites del formato cinematográfico tradicional. El cine expandido se caracteriza por la integración de diversas disciplinas, la exploración de espacios físicos y la interacción con el público, elementos que resuenan con la visión futurista y la innovación estructural de Fuller. Su introducción de conceptos como sinergia, eficiencia y diseño espacial ha sido incorporada en instalaciones multimedia y *performances* que utilizan la arquitectura y la tecnología para crear entornos inmersivos. Ahora ese mismo concepto es usado en las ruedas de negocios y *pitch* de proyectos documentales. Otro de los conceptos que introdujo, como el de nave espacial tierra, fue retomado por Gene Youngblood en su libro *Cinema expandido* y por ingenieros y artistas que trabajaban para los Think Tanks o colaboraban con IBM y que moldearon al antojo de las corporaciones entornos enteros que prefiguraban la “sinergia” entre el mundo real y el digital. El arquitecto canadiense imaginaba una arquitectura-superficie en donde las imágenes en movimiento irían a construir la experiencia del presente. Algo que creemos ya sucedió, evidencia: carteles, pantallas y avisos luminosos sofisticados, incluso en los sanitarios de los centros comerciales.

En Latinoamérica esto tuvo una repercusión, pero no en todos los territorios y sucedió de una forma desigual, pues aún existen lugares que no han conocido de la misma forma el esplendor de esto que estamos referenciando como expandido, pero sí hay un caso singular que merece atención, y que tal vez nos permita acceder a una versión diferente de la ecología y la noción de arquitectura que queremos revisar, pues las ideas de futuro producidas en el norte pueden llegar bastante transformadas a lugares tan olvidados como el Vichada.

Viajar al Vichada hizo evidente que la circulación de estas ideas tan ligadas a la ecología y a la sostenibilidad había entrado en una fase de extrañamiento en los trópicos. Allí, hace unos años, se puso en marcha un proyecto singular: el Centro Experimental Las Gaviotas, pionero en desarrollo sostenible y fundado en 1971 por Paolo Lugari. Ubicado en los llanos de este departamento, el centro se concibió como un laboratorio para experimentar con tecnologías adaptadas al ambiente tropical. Con el paso del tiempo, ha impulsado innovaciones en energías renovables, técnicas de reforestación y soluciones de infraestructura sustentable, convirtiéndose en un ejemplo emblemático de cómo transformar un entorno inhóspito en una comunidad resiliente y ecológica. Este proyecto es uno de los que abordamos en *Un lugar para pensar tropicalmente*. La arquitectura y el propio diseño de Las Gaviotas parecen resonar

con una visión “ecologista” al estilo Fulleriano, en particular con el concepto del *Dymaxion Dwelling Machine* —también conocido como la Casa Dymaxion—, una innovadora vivienda diseñada por Buckminster Fuller en la década de 1940, cuyo objetivo era crear una casa prefabricada, eficiente y sostenible, apta para ser producida en masa y así atender la crisis de vivienda de la posguerra.

La estructura era ligera, de forma circular y construida con aluminio y otros materiales de la industria aeronáutica. Se sostenía con un mástil central, lo que permitía una distribución eficiente del peso y una ventilación natural. Además, incorporaba sistemas de recolección de agua de lluvia y otras soluciones ecológicas. Aunque nunca se produjo a gran escala, la Casa Dymaxion fue un ejemplo visionario de diseño sostenible y eficiencia en la arquitectura.

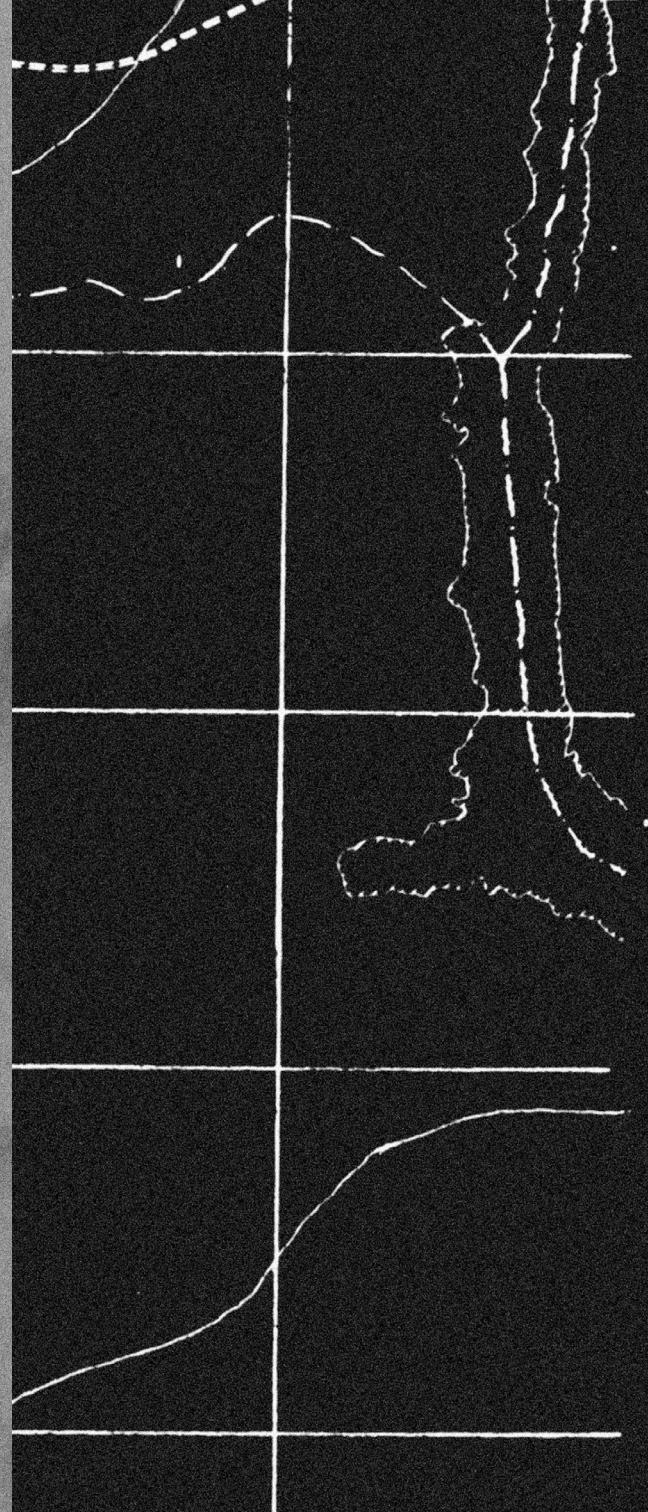
En el Centro Experimental Las Gaviotas existe una edificación que es parte de un complejo renombrado como el Renacimiento en los trópicos, que inspiró al presidente Belisario Betancur (1982-1984) a proyectar la Ciudad del Futuro de Colombia en Vichada, la puerta hacia la Amazonía-Orinoquia, que sería llamada Marandúa. Nunca se construyó dicha ciudad. Sin embargo, los dos espacios sostienen un discurso ecologista, tanto el centro experimental que acabó por ser una plantación como Marandúa, la no-ciudad, que es ahora una base

militar con una orientación ecológica. Dos modos aparentemente distintos de colonizar un territorio “ecológicamente”. Una expansión de película.

¿Cuál sigue siendo el proyecto de la ciudad utópica de Belisario? Esto nos puede enseñar que la idea de lo expandido tenía que ver con esa noción de arquitectura, con esos domos geodésicos o una manera de gestionar la tierra como recurso. Proyectos bizarros, en una especie de relación armónica con la naturaleza, una idea de habitar, pero sin la participación de quienes lo habían habitado o lo habitan en dimensiones más allá de su explotación.

Para no tornar más desquiciada esta disquisición, deberíamos buscar una relación entre uno y otro proyecto.

SEGUNDA PAUSA.
IMÁGENES. TIEMPO
DE LECTURA LIBRE



MARANDU  A

ANTEPROYECTO  O

FASE I

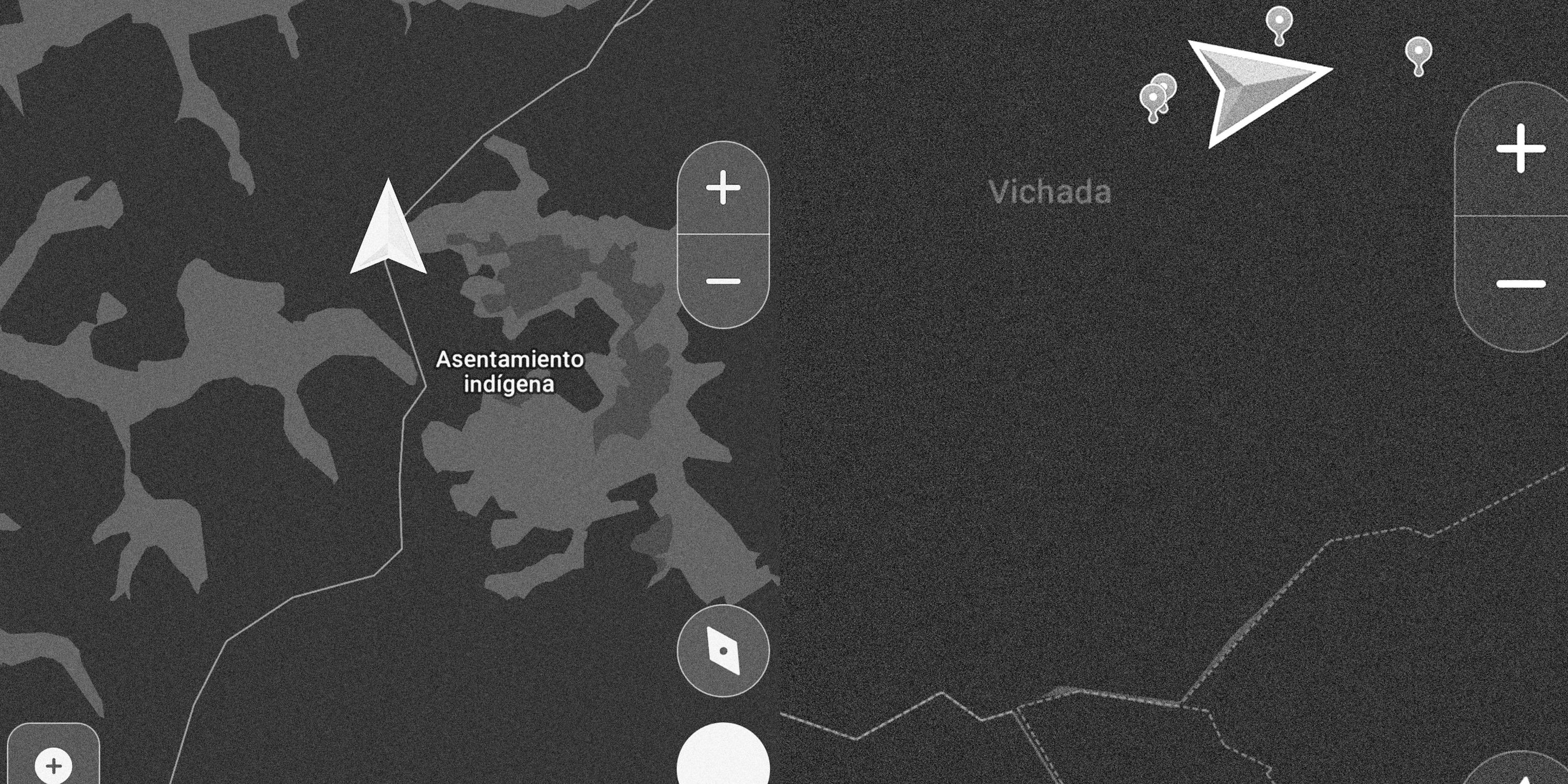
CONTENIDO:

ESQUEMA URBANO  Y

FASES DE DESARROLLO  OL

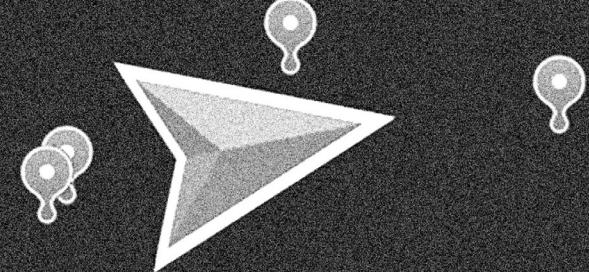
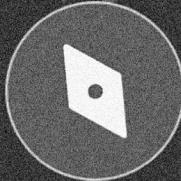
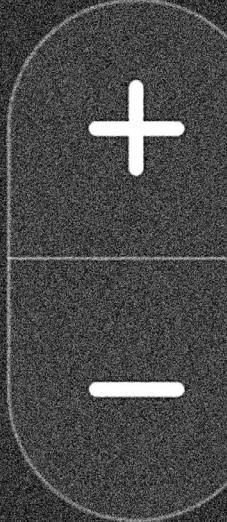
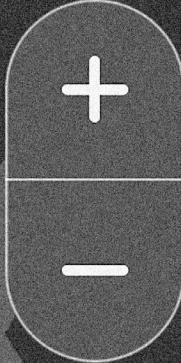
ESCALA:

CONVENCIONES:



Asentamiento
indígena

Vichada



Parte 5: Prácticas impuras

En nuestra práctica, el documental es impuro porque no se queda solo en las películas ni busca que el proceso sea un camino doloroso hacia la depuración de “un solo producto”, sino que los procesos y sus diversas materialidades son puestos en escena. El documental está también en la investigación, en las conversaciones con la gente que se junta al proyecto, en las dinámicas comunes, en las diferencias, en las políticas, en algunas de las consecuencias que tiene atar esos cabos y romper esa linealidad de la historia y saber que el tiempo colonial está presente y se extendió por medio de la tecnología y las redes. Es además una infraestructura y una arquitectura, visible e invisible y, además, concreta. También nos encontramos con esas resistencias que, a lo largo de la construcción de esas extensiones sistemáticas y de esa exclusión del centro, se consintieron en otros presentes y otros futuros.

Podemos reflexionar sobre la carga que se le impone al documental contemporáneo de responder a las exigencias de un impacto prediseñado, muchas veces dictado por un mercado que combina políticas identitarias con lógicas del capitalismo verde y de muchos colores. Esta expectativa delimita el alcance de las narrativas documentales e instrumentaliza

el territorio y las historias que emergen de él y lo atraviesan, reduciéndose a elementos funcionales dentro de un programa global de consumo cultural. En este contexto, la mirada y el oficio del realizador y de las comunidades representadas es constantemente negociada, fragmentada y adaptada para encajar en narrativas globales que privilegian ciertas agendas sobre otras. Es lo que hemos sospechado como propaganda y que confrontamos.

Esta imposición limita la posibilidad de explorar narrativas y formatos más complejos, que vienen de aquellos que no necesariamente se alinean con los discursos hegemónicos de dominio, delimitación, regionalización o frontera.

Esto implica tal vez pensar nuevamente el documental como un espacio de diálogo, incertidumbre y transformación, donde el impacto no se mida en términos de métricas de audiencia o reconocimiento institucional, y sí en su capacidad para generar conexiones significativas entre quienes lo crean, lo viven y lo reciben. La razón de lo expandido, entonces, no es diseñar una fórmula/género para el documental, sino liberarlo de esas expectativas, devolviéndole la posibilidad de ser un campo de experimentación, resistencia y reparación lejos de las casillas que replican sistemas de linajes o castas.



Creer en la carrera, en el sistema tradicional de producción audiovisual, es un pacto para llenar una serie de cuotas. ¿Cómo podemos imaginar un apoyo distinto?, ¿cómo podemos liberar lo documental de esa lógica de blanqueamiento e importación de modelos de libertad imperial que rechaza o somete a los movimientos de base que lo crearon, de esas normas policivas para poder crear?, ¿cómo liberarnos de esos nuevos otros formateados por el capitalismo actual?, ¿cómo encontrarlos y estar preparados para ese lenguaje?

¿cómo evitar esta regionalización?

Cine expandido + documental = documental expandido

¿dónde queda el cine?

¿La idea es crear formas/formatos/formularios/castas para esto?

Cuando pensamos en lo documental, nos preguntamos por un derecho a la abstracción (como parte de la realidad y de la imaginación), pero al mismo tiempo sospechando de esa abstracción. Pensamos que es un derecho en donde las personas que asisten o que ven estas imágenes (y que empiezan a entender estas historias) participan/hacen consciente esa memoria. De que esa misma persona/personaje, produce imágenes y está envuelto de una fantasmagoría, de un revuelto de sentimientos y pensamientos que producen al cine.

Por ejemplo, la figura de —el presidente— en un lugar para pensar tropicalmente es tan real como ficticia; se hace densa en el archivo y en el abanico de historias que lo traen a la memoria —“¿...y ese no era el mismo de la toma del Palacio de Justicia, en el que desaparecieron tanta gente?”—, con esa frase una familia compuesta por un hombre, una mujer y dos hijos nos abordó para contarnos su experiencia durante la exposición luego de un recorrido atento. Un presidente es una figura que trasciende lo espectral para convertirse en el peso asfixiante de una pesadilla recurrente. El padre de la familia que nos habló, que había trabajado en el Vichada, compartió con nosotros otras memorias sobre jóvenes que desaparecen en la región.

ESTADO ASESINO TERRORISTA Y PROPAGANDISTA. QUE CAIGAN TODOS LOS COLONIZADORES

Parte 6: Abrir el monte. Relación de aspecto

Así debía comenzar la exposición, aunque no estuviese dentro del guion curatorial. Si lo expandido es poner al espectador como centro de la experiencia, en ese momento la

Como advertirá el lector, nuestros procesos están profundamente relacionados con prácticas de archivo, contra-archivo y an-archivo, ¿cómo definir cada uno, dimensionando la relación del archivo con poder?

Parte 7: Impureza de lo documental

Fuera de los límites y exorbitados, con los ojos afuera y adentro, que es como miramos ahora la tierra a través de las pantallas, de los móviles en donde asistimos en tiempo real a los genocidios y a las guerras, la expansión del documental es ya el estatuto dominante de observación de lo real. Imaginemos lo poético de lo documental, lo impuro, lo meteorológico, malamente alguna casta, saltatrás tentenaire⁴, noteniendo. Un hecho tan complejo

► 4 • Nicolás León, *Las castas del México colonial o Nueva España* (1924). El calpamulato es el vendedor ambulante de objetos diversos (peinetas, listones, etc.) que exhibe en una sportilla; viste chupa, calzón corto, botas altas y sombrero adornado con cintas rojas. La cambuja viste como la loba. El salta atrás, con ropas desgarradas y viejas, es un vendedor de pescado: lo lleva en la mano derecha y bajo el brazo izquierdo. Tiene barba escasa y negra. La mulata viste enagua amarilla con holanes blancos, tiene pelo rubio y tez cobriza clara. El lobo, en paños menores y descalzo, lleva sobre la cabeza una batea con verduras. El tente en el aire viste de manera algo fantástica: una especie de cotona de color blanco con adornos rojos le cubre el pecho y las caderas; lleva gorra blanca con pluma verde y va jugando con una cuerda. Los padres tienen color moreno oscuro, el hijo cobrizo oscuro. En el Museo Nacional del Virreinato con sede en el antiguo colegio Jesuita de Tepetzotlán, estado de México encontramos un cuadro de autor anónimo realizado en el siglo XVIII. De 1,50 m de alto x 1,06 de ancho y dividido en dieciséis casillas

experiencia estaba en la calle, en medio de gritos, cánticos y demandas por justicia, mientras las estatuas de los colonizadores caían una a una. Era el 22 de mayo de 2021 y llevábamos un mes del estallido social en Colombia que había comenzado el 28 de abril. Al no poder posponer el evento por intereses propios de la institución pública que nos alojaba, hicimos más intensos los gestos sobre los que ya veníamos trabajando. La exposición era la sucesión de planos de una película. En su momento no nos preguntamos si las películas eran documentales, ficciones o híbridas, pero en su mayoría partían de investigaciones documentales intensas que cada uno de los participantes venía desarrollando desde hacía años en el marco de un proyecto más amplio que coordinamos. Y ahí en el medio de la sala estaba la frase, que documentaba lo que estábamos viviendo en ese mismo instante en la ciudad, que producía esa realidad mezclada: el que entraba a resguardarse de la realidad de la calle, al espacio de arte sacralizado (que durante ese tiempo la institución quería proponer para “deslindarse de participaciones políticas”) era transportando nuevamente a la calle. La frase ensanchaba tanto el espacio entre la galería y la carrera 1A en el centro de Bogotá, que se volvió la zona más visitada dentro de la exposición y, por supuesto, un lugar de tensión e incomodidad para la institución, al punto de querer bajar el cartel.

como haber tomado una fotografía de la tierra a color desde el espacio exterior puede ser el testimonio de una tierra en la que empezaban a extinguirse sus frutos, mirándose desde la distancia.

La primera buena fotografía en color de todo el disco de la Tierra desde el espacio exterior fue tomada por el satélite ats-3 desde una altitud aproximada de 36.000 km, cuando se encontraba sobre la desembocadura del Amazonas el 10 de noviembre de 1967.⁵

Detrás de esa cámara no había nadie.

Lo expandido es la infraestructura de una ficción que opera.

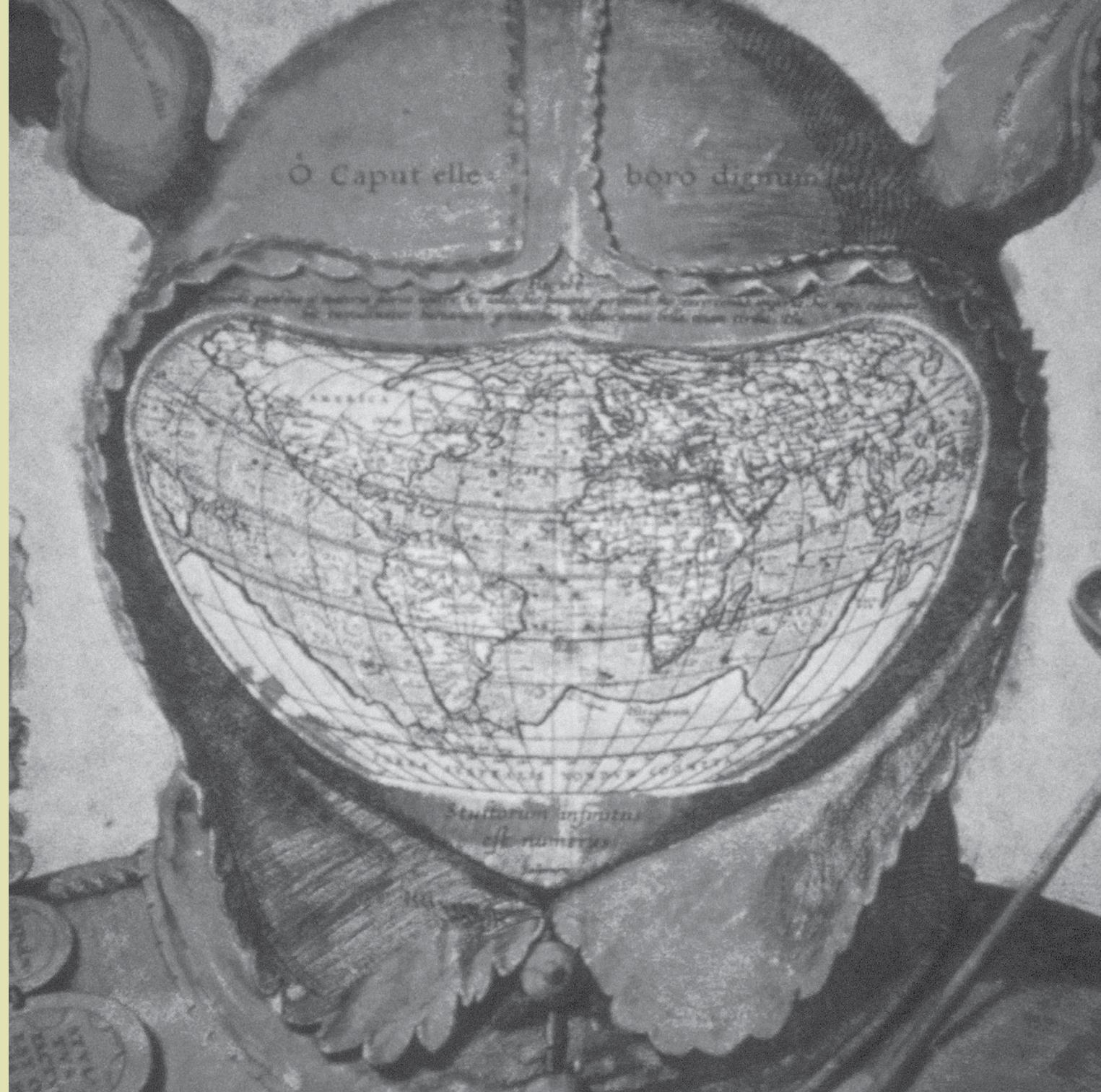
Lo documental para nosotros es impuro, porque lo real es impuro. ■

—de 37,5 × 26,5 cm—, representa en cada una de ellas castas surgidas del mestizaje de españoles, negros e indios. Nicolás León describe cada escena.

El no te entiendo, semidesnudo, con un calzón desgarrado, una frazada terciada sobre el hombro izquierdo y un sombrerillo de lana, es un vendedor de zapatos, los cuales lleva en las manos y colgados del hombro; tiene toda la barba, que es negra y rala. La india, con traje característico (*chincuete* y *huipil*), porta un canasto en las espaldas, y en la mano una gran batea con panes de forma especial. El torna atrás, casi desnudo, retuerce un lienzo con ambas manos. Los tres tienen color cobrizo claro y pelo entre castaño claro y oscuro.

► 5 • Warnecke, G., & Sunderlin, W. S. (1968). the first color picture of the Earth taken from the ATS-3 satellite. *Bulletin of the American Meteorological Society*, 49(2), 75-83. <https://doi.org/10.1175/1520-0477-49.2.75> (traducción propia por IA revisada por humanos).

TERCERA PAUSA.
UNA SOLA IMAGEN.
TIEMPO DE LECTURA
LIBRE



Bibliografía

Vargas, Catalina, María Rojas y Andrés Jurado. *Planos, monte y montaje*. Bogotá: Cajón de Sastre, 2021.

Giraldo, Valentina. “La casa grande: un territorio en proceso de especulación imaginaria”, Bogotá: inédito, 2022.

Marx, Karl y Friedrich Engels. *Manifiesto del Partido Comunista*, Marxists Internet Archive, 1848, <https://www.marxists.org/espanol/m-e/1840s/48-manif.htm>.

León, Nicolás. *Las castas del México colonial o Nueva España*. Ciudad de México: Talleres gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, 1924.

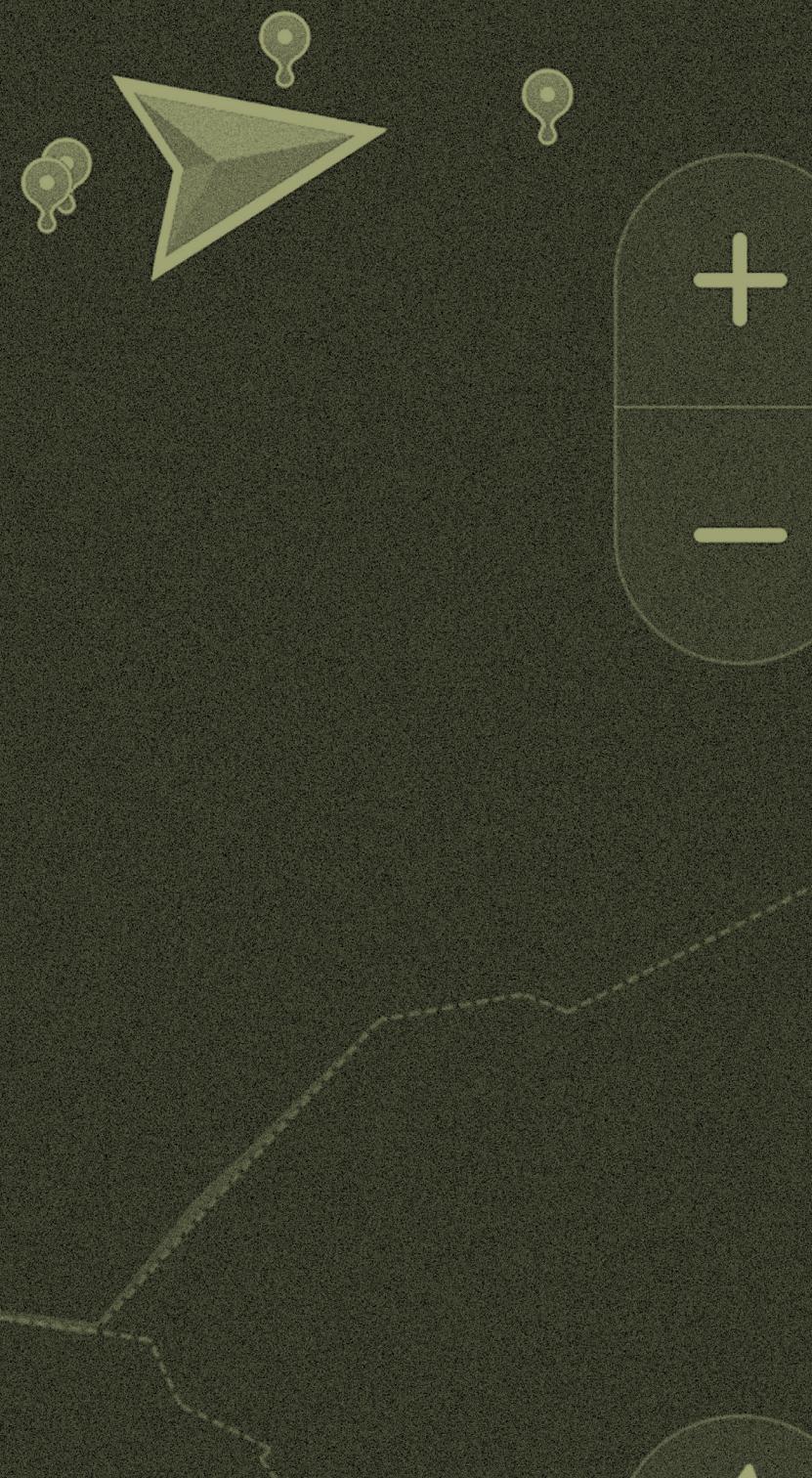
Warnecke, G., & Sunderlin, W. S. The first color picture of the Earth taken from the ATS-3 satellite. *Bulletin of the American Meteorological Society*, 49(2), 1968, 75-83. <https://doi.org/10.1175/1520-0477-49.2.75> (traducción mediante IA revisada por humanos).

Filmografía

Bienvenidos conquistadores interplanetarios y del espacio sideral (Andrés Jurado, director, María Rojas Arias, producción, La Vulcanizadora, 2024, 90 min).

Abrir monte (María Rojas Arias, 2021, 25:47 min).

Vichada





Conversaciones

Conversations

POR: JUANA SCHLENKER MONSALVE

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 35-2025 NUEVA ÉPOCA

Palabras clave: Cine documental, sonido, montaje, dirección, creación, realidad, comunidades, recursos narrativos, flujo de trabajo, coautoría.

Resumen: Durante tres sesiones distintas, tuvimos la oportunidad de conversar con sonidistas, montajistas y directores del cine documental. Estos encuentros permitieron entretener una mirada amplia y crítica sobre la creación documental en Colombia. Los diálogos en torno a los diferentes oficios evidencian las condiciones concretas de producción, los presupuestos, los tiempos, las relaciones con los equipos y las comunidades, y la naturaleza misma del material trabajado. Lejos de fórmulas fijas, el documental aparece aquí como un espacio de búsqueda, escucha y creación compartida.

Mercedes Gaviria y Diana Martínez Muñoz comunicaron su experiencia en la creación sonora y su visión sobre las posibilidades expresivas que ofrece el sonido como recurso narrativo en el cine de lo real. Gustavo Vasco, María Alejandra Briganti y Sebastián Hernández hablaron sobre el montaje en cuanto espacio de escritura, los flujos de trabajo y los desafíos éticos y creativos de la edición. César Jaimes, Sebastián Pinzón, Canela Reyes, Juan Pablo Polanco y Andrés Torres reflexionaron sobre la dirección y su práctica colectiva, el trabajo con comunidades y la coautoría.

Keywords: Documentary cinema, sound, editing, directing, creation, reality, communities, narrative tools, workflow, co-authorship.

Abstract: Over the course of three different sessions, we [the editors] had the opportunity to speak with sound designers, editors, and directors working in documentary cinema. These encounters made it possible to weave together a broad and critical perspective on documentary creation in Colombia. The dialogues surrounding the various crafts reveal the concrete conditions of production: budgets, timelines, relationships with crews and communities, and the very nature of the materials at hand. Far from relying on fixed formulas, the documentary emerges here as a space for inquiry, listening, and shared creation.

Mercedes Gaviria and Diana Martínez Muñoz shared their experiences and insights into the expressive potential of sound as a narrative tool in nonfiction cinema. Gustavo Vasco, María Alejandra Briganti, and Sebastián Hernández discussed film editing as a form of writing, addressing workflow dynamics as well as the ethical and creative challenges of montage. César Jaimes, Sebastián Pinzón, Canela Reyes, Juan Pablo Polanco, and Andrés Torres reflected on directing as a collective practice, delving into their collaborative work with communities and the implications of co-authorship.

Resumen: El sonido en el cine documental ha pasado de ser un simple registro de la realidad a convertirse en un elemento narrativo con múltiples posibilidades expresivas. En este diálogo, las sonidistas: Mercedes Gaviria y Diana Martínez Muñoz comparten sus experiencias y reflexiones sobre la profesionalización del oficio, la evolución del sonido en el documental, las diferencias con la ficción y las posibilidades de experimentación sonora que ofrece el trabajo con

el archivo. Destacan el trabajo que se hace en cada una de las etapas de producción que permite explorar diferentes formas de relación entre la imagen y el sonido. También abordan los desafíos de las mujeres en este oficio, tradicionalmente masculino, y la necesidad de educar la escucha.

Palabras clave: Sonido, cine documental, voz, emoción, investigación sonora, registro, postproducción, archivo, escucha.



Escuchar el documental: un diálogo sobre el sonido

MERCEDES GAVIRIA Y DIANA CAROLINA MARTÍNEZ

La llegada al oficio del sonido

Juana Schlenker: Muchas gracias por aceptar la invitación al primero de una serie de tres diálogos en torno a los oficios del cine documental. Para empezar, quisiera que me contaran su llegada al sonido.

Mercedes Gaviria: Creo que no hay una sola llegada; uno siempre está llegando y eso es hermoso. Yo empecé a estudiar dirección en la Universidad del Cine en Buenos Aires y siempre

estuve fascinada con la organización del *set*, esa organización social que sucede ahí. Hay algo, sobre todo en los *sets* del cine de ficción, que recrea o reformula el mundo de una manera en donde se crean condiciones y pequeñas relaciones con el entorno, con lo real, con la ficción, con la técnica. En la universidad, ese lugar lo ocupé rápidamente. Empecé a hacer sonido directo y eso me permitía estar en los bordes del *set*. Había algo en ese borde que también tenía que ver con el de la imagen y la cámara, que me parecía una posibilidad de expansión. Ahora te lo estoy diciendo quizás con un grado de conciencia; después de muchos años de relacionarme con una materialidad invisible y misteriosa, como el sonido. Entré a una comunidad de sonidistas y de técnicos que me hicieron expandir las ideas que tenía sobre el cine. El sonido era un lugar desconocido del cine, porque venía de una familia con un padre director, cineasta, entonces había una relación muy directa con la imagen y de repente me encuentro con una especie de sentido o de valor negativo de la imagen, no porque tenga un sentido negativo, sino por lo que está del otro lado, lo que no se ve. Dije: “No sé nada de esto, no sé lo que significa”. Y creo que ese no saber me empujó a entrar. Después pasé del sonido directo a la postproducción y ahí se abrió la idea de la composición,

y además de mi frustración de no ser música. Yo siempre quise ser música, y siempre quise cantar y tener una banda de *rock* (risas). La posibilidad de explorar un lenguaje permeable a lo emocional me interesaba en el cine: algo de esa trama entre el sonido y la emoción.

Diana Carolina Martínez: Yo también quería ser *rockstar*. También empecé más o menos por ahí, con un grupo musical en el colegio. Llegó el momento de graduarme y había tres intereses en mi vida en esos momentos: por un lado, el cine; por otro lado, la música y el tercero eran los videojuegos. En algún momento me obsesioné con los videojuegos, especialmente con los de terror, y el sonido era lo que más me aterraba. No siempre podía ver lo que ocurría, pero sí escucharlo, y ahí estaba la verdadera adrenalina. Mi papá fue quien pagó la carrera y dijo: “Cine no, música tampoco”. Quedaban los videojuegos, pero lo único que había en ese momento acá en Bogotá era diseño 3D y era en la Universidad Militar. Fui un día y ¡fue un *shock* horrible! Me quedó claro que estudiar en la universidad militar no era para mí. Me puse a pensar cuál era la fascinación que tenía por los tres y llegué a la conclusión de que en los tres estaba presente la música. Encontré ingeniería de sonido. Pero cuando lo dije, por mi condición de no

escuchar por un oído, fue un problema gigante en la familia; les pareció una ridiculez. Nunca había asociado que mi obsesión con el sonido quizás fuera por el hecho de no escuchar por un oído, querer quizás entender y crear el sonido de otra forma que no fuera a través de una escucha normativa. Y, claro, estudié ingeniería de sonido buscando hacer cine o videojuegos y eso me permitió entender el sonido muy bien físicamente y muy bien técnicamente, al punto de poderme imaginar lo que es escuchar con dos oídos.

¿Cómo suena el documental hoy?

J: Como les contaba, este cuaderno está dedicado al documental; hace veinte años se hizo un cuaderno titulado *Balance documental*.

MG: ¿Había allí sonidistas que hablaban del sonido?

J: No, no había. Por eso es especial crear este espacio. ¿Cómo suena el documental hoy? Desde su experiencia como sonidistas, ¿qué pueden decir al respecto?

MG: El documental suena de muchas maneras. Hay algo del documental hoy en día que tiene que ver con esa heterogeneidad y también con unos modelos

de producción que han ido cambiando. Los documentales, por lo general, están enraizados en modos de producción un poco más laxos, menores, más híbridos, deformes. Hay algo de esa deformidad que hace que el cine documental sea una especie de bolsa de gatos que va encontrando su propio sonido. Algo de la tecnología ha cambiado. No es lo mismo escuchar los primeros documentales de Marta Rodríguez y de Jorge Silva, que eran grabados con una Nagra —grabadora de cinta abierta y con los micrófonos de esa época—, con toda una maquinaria un poco más pesada, más tosca. Quizás los mismos directores y directoras hacían su propio sonido directo y lo terminaban montando en la moviola. Tenían una relación mucho más primitiva, en cierto sentido, con unos materiales que creo que hacían sonar de una manera sus películas. Había una función testimonial, social, del sonido directo, del cine directo. Cuando pensamos hoy en día en un documental contemporáneo, a veces las ideas sonoras aparecen en postproducción, a veces por accidente y a veces por decisiones estéticas y narrativas previamente trabajadas con los directores. Cuando Jean Rouch hace *Yo, un negro* (1958), está esa anécdota que cuenta que en realidad fue una película que grabaron con sonido sincrónico,

pero se dañó todo ese sonido y Rouch lleva a sus actores a la sala de sonido y vuelve a hacer las voces de sus personajes. Ahí hay ya una relación y una construcción con esas voces que pasan a otro nivel. Yo siento que el sonido en cine documental pasó un poco a ese nivel; de estar más relacionado con lo directo, pasó a una conciencia de composición artística, de construcción, que hizo que las películas sonaran de otra manera. También creo que hoy en día los documentales empiezan a estar condicionados por cierta estandarización técnica de cómo deben sonar las películas en el cine (Figura 1)

DCM: Estoy de acuerdo contigo en esos cambios. Creo que antes había un respeto por considerar el documental como «el cine de lo real». Yo empecé hace 15 años y, cuando me llegaba un documental, la idea era tocar lo mínimo posible el sonido porque no se concebía la idea de diseño sonoro, porque eso no era real. No había posibilidad de hacer *foley* porque eso no se necesitaba. Creo que el miedo de modificar esa realidad se transformó. Ahora es importante pensar qué es lo que se quiere contar y cómo hacemos para que esta secuencia se sienta como quieres que un espectador la sienta. Creo que el sonido del documental ha girado hacia lo que se

quiere expresar, lo que se quiere generar en términos de emociones y sentimientos. El sonido apela a eso, porque además el sonido es intangible, no se ve, no se toca, no se coge, solo se escucha y eso apela a las emociones. Para mí, la definición de diseño sonoro es traducir emociones y sentimientos en sonido. Eso es algo a lo que yo me dedico. Por eso para mí es tan importante que una directora o un director sepan qué quieren sentir en sus películas. Entonces eso ha abierto posibilidades y se comienza a experimentar, incluso a crear personajes que nunca se van a ver, pero que se van a escuchar; creo que hay una búsqueda estética que es muy chévere. Hay búsquedas un poco más arriesgadas, más permisivas, y eso permite ir en muchas direcciones.

La cuestión con el sonido es que no nos enseñan a escuchar; damos por sentado el sentido de la escucha, lo vivimos todo el tiempo. Cerrar los oídos es difícil; aún si nos tapamos los oídos, seguimos escuchando. Entonces estamos sometidas a escuchar el mundo, pero nunca nos enseñaron a hablar de sonido ni a pensar en términos sonoros. Eso hace que la forma de entender el sonido sea muy limitada. Realmente no es tan difícil destaparle los oídos a la gente. Piensa en lo que significa, en la forma en la que te



ii Póster de *Moi, un noir* (Yo, un negro), Jean Rouch, 1958.

interpela, como suena el mundo. Piensa en un trayecto en transporte público en Bogotá para llegar a la universidad todos los días. Ese sonido que escuchas si te quitas los audífonos, ¿qué pasa? Y ahí comienzas a entender el sonido políticamente, por ejemplo, socialmente, pensar en cómo está distribuido el ruido. Si tú vas a un barrio «gomelo», no suena el señor vendiendo limones, los perros, la gente pidiendo comida, los vendedores ambulantes, el tráfico. Yo nunca voy a preguntar a un director o una directora: ¿Y tú cómo quieres que suene tu película? Porque esa es mi labor. Para mí lo más importante es hacer esas preguntas de contexto: ¿Dónde vive el personaje? ¿Cómo se siente el personaje en el lugar en el que vive? ¿Qué tipo de situaciones suceden a su alrededor? Así veamos un plano cerrado. Yo necesito saber qué pasa alrededor, para saber sonoramente cómo está afectando todo esto a este personaje. Entonces creo que es ahí cuando se comienza a entender el sonido desde lo más básico. Todo lo que se mueve puede sonar, entonces si tú entiendes qué se está moviendo alrededor de los personajes, eso ya abre muchas posibilidades. Es muy lindo ver cuando las directoras, los directores, se dan esa oportunidad y se dejan interpelar por el sonido y ya

comienzan un montón de ideas sonoras. Es simplemente abrir los oídos, abrir un pensamiento sonoro que se representa de muchas otras formas.

J: Me hace pensar, por ejemplo, en la dificultad de describir un sonido. Tampoco tenemos el vocabulario para describir el sonido.

MG: No tenemos las palabras para describir los sonidos, porque el lenguaje a veces es limitado y el sonido no tiene una sola dimensión. Esa multidimensión sonora, no solo es una dimensión informativa, no es causal; el sonido tiene una espectralidad, un matiz, un sustrato y una arenilla. Y hay muchas cosas que están en unos grados muy pequeñitos y muy sutiles. Para poder llegar ahí tienes que estar en una práctica constante, voluntariosa. La escucha voluntariosa estimula esos lugares más inciertos, inestables. La imagen es lo que es, el sonido es, pero no es, pero tal vez fue una cosa y después es otra. El sonido todo el tiempo se está chocando y se está transformando, deformando, se está superponiendo, se está enmascarando, es movimiento. Por ejemplo, hay algo de cierta asepsia del paisaje sonoro en los barrios ricos que dice tanto, que está construyendo también una estética, una relación de espaldas con un mundo, con unos bajos fondos que

están retumbando y ebullendo porque necesitan hablar.

J: Se abren dos aspectos que me gustaría indagar. Por un lado, la posibilidad de pensar el sonido desde la producción, incluso desde la preproducción. ¿Cómo ha sido su experiencia en ese sentido? ¿Se piensa el sonido en las etapas tempranas de los proyectos documentales?

MG: En los documentales en los que he trabajado, hay unas instancias interesantes de investigación previas a la producción porque es ahí donde quizás uno empieza a tener ese diálogo con una directora, con un director, y surgen preguntas sobre la puesta en escena del documental mismo. Hoy en día, desde la preproducción ya hay una conciencia y una pregunta de lo sonoro. ¡Eso está buenísimo! Los directores y las directoras empiezan a pensar que quizás no tienen que ir a filmar tal o cual cosa, porque saben que pueden conseguir que entre a la puesta en escena desde otro lugar. Hay unos caminos un poco más de costado, que no tienen a la imagen en el centro de todo, sino caminos donde aparece la dimensión del sonido. Las directoras y los directores están mucho más empapados de esas posibilidades. Esa parte me permite hacer una especie de mapeo en donde aparecen los elementos que poseen una sonoridad

particular y comienzo a relacionarme con la materia de la película, y ahí quizás surgen incluso más materialidades sonoras, con peculiaridades para identificar. Yo me retiré del sonido directo, pero hay algo del sonido directo que me fascina y que extraño mucho, que tiene que ver justamente con eso que decía Diana, con ese contacto con lo real. Ese primer encuentro con la imagen y el sonido directo en el documental me parece que tiene un montón de respuestas que uno necesita ir a buscar en algún momento, cuando ya llega la etapa final, cuando se está en la postproducción. Muchas veces yo vuelvo ahí, o me interesa volver ahí, al escenario real de donde vienen las imágenes y los sonidos.

DCM: Es muy chévere entrar a los proyectos en una etapa temprana, cuando están en desarrollo o en investigación. Yo tampoco hago directo, o solo muy de vez en cuando. Ficción, por nada del mundo. Pero lo que sí es lindo de estar en el rodaje es experimentar esa realidad que te envuelve, te absorbe y tú estás metida ahí en la mitad y entiendes cómo se siente, cómo suena y qué hacer con eso. Y si uno está desde esa etapa de investigación, entonces comienzan a surgir desde el sonido unas preguntas que terminan siendo fundamentales para la película. Es muy lindo entender

desde lo sonoro la relación, por ejemplo, de los personajes con el lugar, con el territorio. Es que hay una relación que todos tenemos con nuestros espacios y con la manera en que suenan, la manera en la que suena la ciudad, en la que suena donde vives, donde duermes, donde comes, donde te vas de fiesta. Eso termina generando un impacto en cómo te relacionas con el mundo. También está chévere esa conciencia que hay ahora en el documental desde el rodaje de capturar no solo la voz hablada, sino capturar esos espacios; entender que el sonido no es solo la palabra hablada y que hay unos seres con los que cohabitamos que no vemos: los animales, la naturaleza, el clima, todas las dinámicas sociales que aparecen alrededor, que quizás no se ven, pero se escuchan y generan esos paisajes sonoros. Ahora hay una conciencia más clara. Durante quince años me decían: “Solo una edición para que los diálogos suenen bien y ya está”. Y ahora llegamos a extremos completamente distintos en los que dicen: “¿qué pasa si grabo lo mínimo de sonido en el rodaje y después recreamos absolutamente todo?”. Creo que la documentación sonora de las situaciones reales que antes eran registradas solo con imagen lleva a un análisis más profundo del documental, porque genera dudas, muchas preguntas. El sonido es

totalmente cuestionable; como no lo vemos, no podemos estar seguras de qué es, al menos en algunas cosas.

J: Esto se conecta con el otro aspecto que quería preguntarles, que tiene que ver con el tratamiento del sonido en la postproducción. Hay una cantidad de decisiones que tienen que ver con la relación que se plantea en esa etapa entre la imagen y el sonido. Desde la aparición del sonido sincrónico, se ha tendido a pensar que el sonido está amarrado a la imagen: así suena la realidad, así suena este contexto que se está registrando y, por lo tanto, así se mantiene en la etapa de edición. Hay ahora unas exploraciones interesantes que proponen desligar la imagen del sonido, en especial en lo que se refiere a la palabra. ¿Qué ha pasado en estos años con esa relación entre palabra e imagen y entre imagen y sonido?

DCM: Yo creo que eso se rompió para bien. Creo que nos dimos cuenta de que lo que buscamos con un documental es generar empatía, ofrecer al espectador cómo se siente esa situación en la que se encuentran los personajes, y no es necesaria la palabra hablada que te esté diciendo cómo entenderlo todo, cómo sentirlo, cómo procesarlo, sino que entendimos que están esos otros elementos que pueden ser visuales, como el color,

el tipo de tomas, o pueden ser sonoros: los sonidos del espacio, de los lugares; reconociendo que hay una identidad en los espacios. Elementos que buscan involucrar emocionalmente a un público con respecto a esa situación que se está representando. El sonido identifica lugares, personas, situaciones, actos. Entender que esas situaciones se pueden representar sin diálogos nos abrió la cabeza y, claro, si tú quieres generar una emoción, un sentimiento con respecto a una situación, tienes que pasar tiempo ahí para entenderla. De manera que nos damos cuenta de que no es tan pragmática la cosa con el documental. No es que solo vayamos a mostrar la realidad, sino que nos preguntamos cómo vamos a sentirla. Y eso cambia el montaje: la mezcla de diferentes formatos, revisar la memoria, volver al presente; y ahí comienza a jugar un papel el sonido. Creo que esas formas han roto esa relación imagen-sonido-palabra.

MG: Creo que estamos en un espacio liberado del documental, donde dejamos atrás la referencialidad sonora y el discurso se ha complejizado. La reflexión sobre el fuera de campo —elemento clave del cine y del documental contemporáneo— nos permite expandir los límites de la imagen, enriqueciendo la narración y la información. Esta complejización

está ligada a la liberación del sonido, que fluye, se encuentra y se desencuentra con la imagen, generando nuevas posibilidades en esa relación.

Recuerdo que cuando hicimos **Mudos Testigos** (Figura 2) con Diana y con José (Delgadillo), hubo un momento muy hermoso cuando la película se volvió un poco más experimental, cuando aparece esa falta de sincronización y esa tensión entre lo que vemos y lo que se escucha. Eso genera, como lo dice Diana, cierta emocionalidad y esa relación con el espectador que está todo el tiempo relacionándose con la imagen desde un lugar desconocido, porque quizás esa imagen se la hubiese imaginado de una manera y ahora hay una desacomodación, un corrimiento, como un desencaje que tiene que ver con el pensar en un mundo desencajado. ¡Estamos desencajadísimas! Entonces, hay algo que es inevitable: siempre estamos un poco corridas y el cine ha logrado trabajar muy bien eso y generar unas posibilidades de encuentro y desencuentro con la imagen. Cuando uno llega a trabajar en una película de archivo, se pregunta cómo suena este archivo; un archivo que quizás no tenga sonido, un archivo silente. Y entonces, todo puede sonar de diferentes maneras.

En ese movimiento, en esa desincronización, pasan cosas que tienen que ver



■ Fotograma de **Mudos testigos**, Luis Ospina y Jerónimo Atehortúa (2023)

más con esa relación de hoy en día con el documental, de abrir y de no generar siempre certezas. Antes veíamos un documental y era como estar viendo un estatuto de verdad, una forma de verdad, y creo que ahora no hay tal cosa. Entonces, en esa incertidumbre, creo que esa forma de liberar al sonido de la imagen es una manera posible. Hay algo justamente de lograr liberar el sonido de la imagen, que es la posibilidad de que el sonido se libere de su representación, es decir, que cada vez que ampliamos los niveles de representación, ampliamos la idea del mundo. Quizás a veces “nos vamos de rosca” y quizás a veces es demasiado exagerado y queremos hacer más cosas de las que quizás la película necesita.

DCM: Quiero agregar que esto ocurre por los límites cada vez más difusos entre ficción, documental y experimental. Es increíble que **Mudos testigos** esté categorizada como documental; yo tampoco sabría dónde ubicarla. Esa resistencia a encajar la película en una categoría fija —ni ficción, ni documental, ni documental ficcionado— abre nuevas posibilidades para el sonido y plantea desafíos. En **Mudos testigos** sufrimos mucho porque trabajamos con material de archivo sin ninguna pista sonora. ¿Qué significa que esto sea un documental? ¿Cómo

abordarlo? Los directores fueron soltando las riendas hasta que, de pronto, vi un fotograma verde y el siguiente rojo, pintado a mano como por un niño. Ahí entendí que podíamos hacer lo que quisiéramos. Nos dieron total libertad. Esa libertad nos llevó a intervenciones quizás excesivas —tal vez la película no las necesitaba tanto— pero es la consecuencia de liberar el sonido de la imagen. Es un proceso fascinante, aunque angustiante y un poco caótico.

Diferencias entre el sonido para el cine de ficción y el cine documental

J: ¿Qué diferencias encuentran en su trabajo sonoro entre la ficción y el documental? Teniendo en cuenta que el documental ha transitado por los caminos que hemos mencionado y no siempre busca una referencia directa a cómo suena la realidad, ¿en qué se diferencia esta aproximación del trabajo en ficción?

Mercedes, al inicio mencionaste que te interesa la posibilidad de volver al lugar donde se generó el sonido, de regresar a ese sustrato. ¿Podrías profundizar en cómo esto influye en tu trabajo?

MG: Hay algo en ese volver a los espacios reales donde se filmaron las películas

que me resulta importante. Cuando llevo a la postproducción de un documental, intento regresar, de alguna manera, a ese lugar previo, al mundo material que originó el sonido o a locaciones fundamentales donde aún pueden descubrirse nuevos matices. Hay algo de la puesta en escena de la ficción que tiene que ver con el lugar de la cámara, con el lugar desde donde surge la imagen, que está siempre anticipándose y está ocupando el lugar que quiere ocupar. En cambio, en el documental, la cámara y la imagen muchas veces terminan ocupando el lugar que pueden ocupar. Hay algo de ese eje diferente desde donde se produce la imagen de ficción y desde donde se produce la imagen documental. En un set de ficción, todo lo que ocurre con el sonido está cuidadosamente controlado; cada elemento está sonorizado y el nivel de producción lo permite. En ese contexto, la cámara manda: primero está la imagen y luego el sonido se ajusta a ella. En el documental, en cambio, el sonido y el punto de escucha están casi a la par del punto de vista de quien mira; la enunciación no se piensa solo desde la imagen, sino también desde la escucha. Aquí ocurre algo interesante: la imagen y el sonido avanzan en paralelo, corren juntos, a la misma velocidad y con la

misma intensidad. Como mencionaba Diana, en la ficción el tiempo es un problema porque el tiempo es dinero. En el documental también, claro, pero en la ficción ese vínculo es aún más determinante. Ahora mismo estoy pensando mucho en esa idea de volver a las locaciones, de regresar a grabar, de habitar esos espacios sonoros con más determinimiento, hacer grabaciones de campo, quedarse ahí, tomarse el tiempo necesario para escuchar.

Estoy trabajando en un documental de archivo de una correspondencia entre una directora y un chico que está en la cárcel. Ella le pide que filme con el celular la cotidianidad de la celda y su vida en el penal. Al ver y escuchar el material crudo tan frágil, le propuse a la directora pasar un día entero en la cárcel para tratar de entender un poco, por lo menos, cómo sonaba ese lugar. Ese día que grabamos sonido en la cárcel, fuimos con Marcos, el chico que estuvo preso y que ahora es codirector de la película. Para él, regresar estando en libertad era difícil, pero necesitábamos captar los sonidos que estructuran la vida en prisión y le pedimos que nos orientara: grabamos las voces de los presos, las interacciones de los presos con los guardias, la reverberación de las celdas y los

pasillos. Además el entorno sonoro exterior, marcado por pájaros carroñeros y la ausencia de naturaleza en el conurbano de Buenos Aires. Marcos me decía: "Mehi, en la cárcel se escucha música todo el día, ¿qué más vamos a hacer?". Y claro, la música es parte de esa atmósfera, sus letras, su cadencia, su ausencia en ciertos momentos. En el documental, podemos darnos el tiempo para explorar estos paisajes sonoros, algo que en la ficción a menudo se restringe por cuestiones de producción. Ahí, el sonido muchas veces queda relegado a un tiempo mínimo.

¿Qué es lo que pasa cuando se prende una cámara de ficción? Hay un mundo que suele estabilizarse. En el cine documental, el mundo justamente no está estabilizado, y las películas documentales nacen porque hay un mundo desestabilizado. Ahí hay algo que es muy diferente entre los procesos de la ficción y el documental. Los modos de producción de la ficción te imposibilitan hacer muchas cosas, o te hacen hacer las cosas de una sola manera. Y las películas suenan y tienen que sonar de una sola manera. Creo que en el documental, el deseo de trabajar lo sonoro con profundidad y al mismo tiempo las complejidades de producción que esto implica hacen que

tengas que trabajar con los límites ampliando las posibilidades creativas.

DCM: Toda la preproducción de la ficción busca controlar hasta el más mínimo detalle, lo cual se vuelve algo limitado. Yo no volví a hacer sonido directo en ficción porque para mí es demasiado tedioso y aburridor. Uno está sujeto a la imagen, a la cámara y a la luz. Creería que es el desarrollo el que tiene más diferencia. La investigación sonora para hacer el diseño sonoro del documental es muy distinta a la de la ficción. La ficción vive más en un mundo imaginario, más de fantasía. En la ficción se hace la investigación casi solo con una directora o un director que permiten entender, imaginar sus mundos para poder crear.

¿Cómo suena el archivo?

MG: ¿Qué es el archivo? ¿Y qué es el archivo sonoro? La multiplicidad de sentidos del archivo se manifiesta en el montaje sonoro. Retomo el ejemplo de **Mudos testigos**, donde la interpretación de las imágenes evoca fantasmas, presencias y ausencias, aquello que aparece y desaparece en los bordes de la imagen, lo que deseamos e imaginamos. Existe una tensión entre el archivo y el sonido, una enorme posibilidad de

alterar, intervenir e imaginar el pasado. Hay algo del sonido de las películas de archivo que en un punto se vuelve una estética o una visión artística de la película. Esa fragilidad de los sonidos pobres en el documental contemporáneo —mensajes de voz, grabaciones por Skype o por Zoom— termina convirtiéndose en un archivo con amplios matices y rugosidades. Aunque a veces parecen pender de un hilo, estos archivos activan la memoria con una potencia propia. Esto que estamos hablando ya es un archivo sonoro que vamos a volver a escuchar en un momento y vamos a contar con esta materialidad bastante limitada que nos va a generar nuevas emociones y conexiones.

DCM: Para mí el archivo se ha convertido en algo con muchas posibilidades y creo que es lo que más me atrae, porque también dentro de lo experimental que he hecho hay mucho archivo. Desde **Mudos testigos**, han sido bastantes las películas con archivo en las que he trabajado. Realmente nos dimos cuenta de que el archivo existe. El sonido análogo solo pasa en un momento y es cuando está sucediendo; nunca más lo vamos a volver a escuchar de la misma forma. El grabar ese archivo ya lo convierte en otra cosa. Me parece fascinante trabajar

con un material que nadie experimentó. Bueno, hablando en el caso de **Mudos testigos**, ninguno de nosotros vivió en esos momentos, ninguno supo cómo se sentía vivir en esas condiciones. ¿Entonces qué nos queda? Tratar de experimentar con ese archivo, con lo que permite el material: un hilito y estamos todos agarrados de ese hilito. Y resignificar a partir de ahí ese pequeño hilo, esa pequeña pista de cómo era eso, porque es de lo único de lo que nos podemos agarrar y comenzar a crear y ver cómo se va resignificando. Cuando es un archivo personal, genera nostalgia, melancolía, recuerdos, etc. Esa maleabilidad, ese poder de transformación, terminan siendo algo muy visceral que a mí me parece muy chévere; entre más roto, más incertidumbre hay, por ende, más posibilidades, más ansiedad también. Con el material de archivo tú no puedes decir: Ah, bueno, voy y paso una semana en el lugar. Nos queda ese material roto, ese punto de partida; eso me parece fascinante. Si lo pensamos, el archivo es memoria y es historia; la pregunta es qué historia estamos construyendo y quiénes estamos siendo ahora al reconstruir esa historia de esa forma. Es una oportunidad de construcción de la identidad infinita; finalmente podemos

ser quienes queramos y eso me parece muy interesante, emocionante.

MG: Hay algo que me interesa de los archivos sonoros y es que aparentemente lucen como algo menor, como basura. Por ejemplo, lo que se cuele cuando uno hace un plano en el que uno no está grabando conscientemente sonidos.

DCM: Eso me hace pensar en la película de Patricia Ayala, **Piso 19**. No ha salido aún; ahora están finalizando el color. Empezó como un ejercicio de ella y su esposo aprendiendo a manejar una cámara; comenzaron viviendo en un piso 19, grabando desde la ventana las dinámicas de Bogotá que eran muy chifladas. Se convierte en una película acerca de la mirada de ellos dos. Él se muere en medio de esa peli; ella encajona todo ese material. Años después, lo revisa y se da cuenta de que, aparte de las ventanas, lo que sonaba era la relación de ellos dos. Y ese material de archivo se convierte en una película acerca del duelo. Eso para mí es fascinante, la intención con la que se graba y lo que termina siendo después; ella nunca se habría imaginado que esto iba a terminar en algo totalmente diferente.

MG: La idea de la inutilidad del archivo sonoro para mí es fascinante; cobra un sentido que adquiere un nivel poético,

ese desecho que nació desde un lugar de lo inútil. Tengo fascinación por llegar a un lugar y grabar el sonido ambiente de un espacio. A veces dejo la grabadora, y después vuelvo a escuchar y digo: “Ah, mira, yo me fui y vino un perro, y olió el grabador, o pasó una mosca, o se cerró una ventana, o alguien gritó, o la vecina pasó, y jamás se imaginó que su voz se iba a grabar”. Toda esa imprevisibilidad y todo lo que no vemos y que está sucediendo en otros niveles. Justo decía ayer que no creo en nada, solo creo en el sonido. Sí, con sus dudas y todo.

Las mujeres en el trabajo sonoro

J: Las posibilidades expresivas que mencionan —la capacidad del sonido de extrañar la imagen, expandirla y reflejar la desincronización en la que vivimos— también transforman el lugar del testimonio, que deja de ser frontal para volverse más íntimo, más cercano al espectador. Esto me hace pensar en el rol de las mujeres en el cine documental y en cómo los recursos sonoros han permitido construir otros espacios de enunciación, menos autoritarios, menos unidimensionales, más abiertos a la duda y la incertidumbre. Además, si quieren conectarlo con su propia experiencia en el oficio, creo que es pertinente mencionar que

las cifras de mujeres sonidistas siguen siendo muy bajas: menos del 10 por ciento en este campo. No sé si esa cifra sigue vigente, pero es un dato que vale la pena considerar.

MG: Cuando preguntaba por sonidistas en ese cuaderno sobre documental de hace veinte años, pensaba en cómo ese campo ha sido ocupado principalmente por hombres, muchos de ellos con formación en ingeniería o en carreras mucho más técnicas. Dominado por imágenes de varones fuertes, capaces de sostener la caña durante horas. Pero esas son construcciones que hemos ido rompiendo al ocupar estos espacios, aunque sigue siendo difícil y nos cuesta un montón. Entonces la pregunta sigue siendo: ¿por qué nos cuesta tanto? ¿Por qué hay tan pocas mezcladoras? ¿Por qué sigue siendo un espacio tan masculino? Volviendo un poco a tu pregunta sobre la voz de las mujeres en el documental, una película es una creación colectiva, es una creación que tiene muchos brazos y que tiene muchas voces. Cuando llegas a películas en donde hay una diversidad, una representación, digamos, social diversa, te das cuenta de que estás haciendo objetos mucho más complejos en donde cada quien está poniendo una

perspectiva, un punto de vista, que para mí es lo más interesante en el cine.

Como el cielo después de llover (Figura 3) es una película documental que mezclamos con Diana y con José. Ahí nos conocimos y fue como un *match*, una sincronía del lugar desde el que nos interesa pensar el cine, y fue muy importante para mí encontrarme con Diana, una mujer sonidista colombiana. Recuerdo cuando grabé la voz en Guatemala, un entorno en donde estábamos pensando en las materialidades de las voces, pero también en las emocionalidades de una voz que tiene la forma de una especie de poliedro, una figura con muchas caras: por un lado, tiene certezas; por otro lado, tiene tristezas, y a la vez, por otro lado, dudas; se permite dudar, se permite configurar el mundo desde la duda. Para mí, es la única manera de entrar en diálogo. Creo que los documentales deberían siempre ser objetos abiertos que permitan justamente un diálogo. Y hay algo con el sonido o con el rol de sonidista, yo no sé si por la construcción cultural del género, pero sí, quizás uno podría pensar que las mujeres hemos decidido tomar la voz o hemos decidido hablar o hemos decidido materializar la voz de una manera que responde a estar mucho tiempo sin haber tomado la palabra, sin



Fotograma de **Como el cielo después de llover**, Mercedes Gaviria Jaramillo (2020)

haber tomado el micrófono, a escuchar durante mucho tiempo, a someternos a escuchar, a guardar secretos, a guardar silencio, a tener miedo y a encontrar justamente ese lugar en donde hemos estado solas. En efecto, se ha producido un cambio y ya no estamos solas. Hoy hay una conversación entre dos sonidistas y tú, que nos estás abriendo la posibilidad de pensar nuestro oficio y hacer una relación con la evolución del cine documental, que permite escuchar una voz que es subjetiva, pero es una subjetividad construida por muchas voces. Y hay algo de la voz de la mujer que para mí tiene esa cualidad de no ser solo la voz de esta mujer, sino una voz colectiva, pública y política.

DCM: Creo que nos tocó vivir una transición en el tema de género. Yo empecé en ingeniería de sonido muerta del susto, rodeada de manes metaleros y preguntándome qué hacía ahí. Durante la carrera me decían: “Diana no va a cargar un parlante”, como si fuera algo imposible para mí. Y yo me preguntaba cuál era el problema, si quizás hasta de pronto soy un poco más fuerte que algunos. Nunca lo vi como una lucha, solo asumí que era esa mujer rara en medio de ellos. Además, estaba el tema de mi discapacidad, que oculté por completo. Solo lo sabía José (mi socio), nadie

más, ni clientes ni directores. Hasta que empezamos a hacer películas juntos y, con un golpe de suerte, algunas comenzaron a circular, a adquirir cierto reconocimiento y el trabajo se hizo visible. Ya con cierto reconocimiento, aparecí con un implante coclear diciendo: “Soy sorda”. Fue extraño porque, en ese punto, ya tenía credibilidad. Estoy segura de que si lo hubiera dicho al inicio, no habría llegado a nada. Me tocó esconderlo por años y, cuando por fin lo mencioné, mi carrera explotó más. De repente, era interesante porque era mujer, sorda y hacía sonido. Por un lado, eso es bueno, pero también triste. ¿Por qué toca dar esa pelea para generar esa credibilidad? Ahora me buscan diciendo que mi sensibilidad femenina aporta algo distinto al sonido, pero sé que eso solo pasa porque ya alcancé cierto nivel. Muchas mujeres jóvenes con las que hablo me dicen: “Tú puedes opinar porque ya llegaste ahí, pero nosotras aún no tenemos esa voz”. Entonces mi pregunta es: ¿seguirá siendo necesario llegar a una posición de autoridad para que nos escuchen? Creo que las cosas están cambiando, pero no sé qué tan rápido. El sonido, en el documental y en el videoensayo, se ha convertido en un espacio donde la voz femenina no es solo individual, sino colectiva. ■



Resumen: En este diálogo en torno al oficio del montaje en el cine documental participaron Gustavo Vasco, María Alejandra Briganti y Sebastián Hernández. Conversamos sobre su llegada al oficio, la relevancia del editor en la construcción narrativa del documental, el impacto que tiene el volumen de material y la relación con el director o directora de la película. Los tres montajistas compartieron algunas claves de su método de trabajo, los retos y libertades que brinda el

archivo y las preguntas éticas que surgen de la manipulación del material en la sala de montaje. Discutieron sobre la influencia de las plataformas de *streaming*, la presencia de mujeres en el oficio y los desafíos en la formación de nuevos montajistas.

Palabras clave: montaje, cine documental, archivo, flujo de trabajo, relaciones interpersonales, ética, plataformas de *streaming*.



El montaje, espacio de escritura y experimentación en el cine documental

GUSTAVO VASCO, MARÍA ALEJANDRA BRIGANTI Y SEBASTIÁN HERNÁNDEZ

Las diferencias entre el montaje del cine documental y la ficción

JUANA: Estoy muy contenta de que hayan aceptado esta invitación. Para empezar, quería preguntarles por la diferencia entre trabajar con ficción y trabajar con documental. ¿Cómo han experimentado esa diferencia en la sala de edición?

GUSTAVO VASCO: Esa es una pregunta fundamental que tiene un principio sencillo. De forma general, hay una parte de la

escritura del guion que, en el cine documental, se hace en la sala de montaje. Uno puede encontrar casos en los que hay una preparación dramática antes del rodaje y también casos en los que el rodaje se encarga de adelantar la escritura, pero en mi experiencia con documentales, donde realmente se escribe y se aterriza el guion de la película es en el montaje.

MARÍA ALEJANDRA BRIGANTI: Estoy de acuerdo. Creo que luego, lo siguiente es el volumen de material y la manera de aproximarse a ese material. Toma mucho más tiempo la visualización, la aprehensión y con el digital todavía más, porque se rueda *ad infinitum*. El proceso de visionado y de apropiación del material es muy distinto al de la ficción.

SEBASTIÁN HERNÁNDEZ: Para complementar eso, la diferencia entre el cine documental y la ficción es trabajar con kilos y gramos, o hacer joyería y hacer un edificio. Ambas tienen sus complejidades y la ficción es absolutamente joyería.

G.V.: Creo que, además, en la época en que nos tocó ser editores, la responsabilidad del editor, sobre todo en cine documental, se volvió enorme. La película puede quedar muy mal o muy bien, no

solo porque el editor sea bueno o malo, sino porque tiene que entrar en una relación de conexión emotiva con el material, con el tema, con el director, con el resto del equipo y, por lo general, son procesos largos y complejos. Estamos en un momento en el que todo productor o realizador se pregunta muchísimo quién va a ser el editor de su película documental.

M.B.: Y es que también pasa que en el documental no necesariamente quien dirige viene de una formación audiovisual. Me he encontrado con proyectos en los que quien está en la dirección viene de la antropología, de la sociología, de otros campos y ha hecho alguna aproximación al audiovisual. Es más común encontrar personas que no vienen del audiovisual tratando de hacer un documental que tratando de hacer una ficción.

S.H.: Siento que el documental se vuelve mucho más colaborativo. En el momento estoy en un proyecto donde hay doce editores; eso cambia la escala de lo que se hace. En este caso es una serie y nos dividimos por capítulos. Pero estuve en un documental que tenía 1200 horas de material; nos dividíamos por tema o por semanas de rodaje y así íbamos encontrando las escenas. Éramos

siete editores para una peli. Entonces eso también cambia la jerarquía; no soy el único editor y tampoco soy el escritor de este documental, sino que se vuelve una cosa horizontal y es muy chévere, colectiva.

M.B.: Y permite pensar cómo diseñar metodologías distintas dependiendo del proyecto, eso también es un reto. En el documental uno tiene que estar pensando cada vez que va a empezar un proyecto cómo lo aborda. En la ficción está más marcado, aunque hay películas que son muy particulares. Pero en el documental, cada proyecto plantea la pregunta de cómo abordarlo, desde la misma organización del material.

G.V.: Lo que marca el punto de conjunción entre la ficción y el documental es que necesariamente estamos trabajando con conceptos básicos del lenguaje cinematográfico: escenas, personajes y un sentido dramático del relato, lo que nos permite, en un mar de miles de horas de *rushes*, entender cómo establecer un método de trabajo. Así evitamos dejarnos ganar por el pánico o por la angustia. Cuando tengo 1.000 horas de *rushes*, igual tengo que hacer una escena y luego otra y decidir qué va primero para lograr transmitir qué sucede

con estas personas o situaciones de las cuales vamos a hablar. Y ahí viene el conocimiento básico del editor sobre cómo se narra en cine y es lo que nos permite abordar un proyecto, cualquiera que sea, para editarlo.

Sobre la relación con los directores durante el proceso de montaje

J.S.: Y, hablando de colaboración, ¿cómo es la relación con el resto del equipo? ¿Cómo es la relación con el director o directora? ¿Cómo ha sido su experiencia y cómo prefieren trabajar?

M.B.: Depende de quién sea esa otra persona y de si uno tiene un vínculo previo o si es la primera vez que trabajas con esa persona; también del punto en que agarras la película, porque a veces viene trabajando alguien y cuando la recibes hay que concretar las cosas, entonces hay que estar más juntos. Para mí, en general, suele ser un balance entre temporadas de tener distancia y espacio para trabajar y presentar y proponer y otros momentos en los que sí toca estar ahí, tomar decisiones en conjunto y revisar y compartir el espacio y el tiempo. Creo que depende mucho de lo fluido de la comunicación. Hay directores y directoras

a los que no les gusta estar en la sala de edición; se estresan, les da ansiedad, prefieren ver algo ya armado. Hay gente que quiere estar desde el principio y vernos trabajar, acompañar todos los días, todos los momentos, pero siempre hay momentos en los que uno necesita decir: “bueno, dame mi espacio”.

G.V.: No sé si les ha pasado, pero creo que existen dos tipos de directores. Hay unos a los que les encanta el montaje, que saben poner un plano después de otro, y otros que no tienen ninguna noción. Hay directores a los que tienes que proponerles algo para poder discutirlo y hay otros que quieren construir las escenas contigo.

S.H.: Mi experiencia siempre ha estado con directores que les gusta editar. No he tenido esa experiencia de trabajar con antropólogos y gente que normalmente no es cineasta y que quiere hacer películas. En ficción, yo creo que uno termina más cercano en el día a día con el director. Pero también he estado en varios documentales donde los directores son editores también y firman como editores. Están al lado en otra máquina, viendo material y cortando, y nos reunimos para unificar ideas. Es muy colaborativo en ese sentido. Yo me adapto a cualquier metodología que el proyecto requiera.

La llegada al oficio de montajista

J.S.: ¿Cómo llegaron ustedes al montaje?

M.B.: Yo estudié Comunicación en la Universidad del Norte, que tiene un énfasis en audiovisual importante. Cuando tuvimos la clase de montaje, en segundo semestre —en esa época en que todavía se editaba con la doble casetera, el controlador que tenía las perillas— me pareció muy divertido poder resignificar las cosas, darle forma a lo que se estaba tratando de contar. Yo empecé siendo *script* justamente porque me gustaba estar pendiente de que la historia se pudiera montar. Con el tiempo me di cuenta de que doce horas de llamado, seis días a la semana, es demasiado intenso y dije: “No, volvamos a aquello que era muy divertido” y me fui a estudiar montaje a Cuba.

G.V.: En mi caso fue casi accidental. Yo hablaba francés y me invitaron como traductor a uno de los talleres *Varan* de cine documental que se hicieron en la Universidad Nacional en el año 2000. Por una tragedia, uno de los participantes falleció y me ofrecieron tomar su lugar en el taller. Fue un punto de giro total. Acepté y entonces recibí siete ho-

ras de *rushes* para montar un cortometraje y esa experiencia me hizo darme cuenta de lo plástico que puede ser el trabajo de montaje en el cine documental. Un poquito como cuando juegas siendo niño y de la nada creas algo y eso te da una sensación de libertad muy fuerte. En ese taller, además, teníamos unos tutores increíbles y vi trabajar a gente admirable. Por eso decidí estudiar cine y me metí directamente al montaje, porque igual que ustedes, yo estoy muy alejado del mundo del rodaje; no sé qué hacer cuando estoy ahí y prefiero un espacio más tranquilo para el pensamiento, que es la sala de montaje. Ahí te encuentras con un ritmo muy diferente.

S.H.: Yo también llegué por curiosidad. Estaba estudiando cine y en uno de los talleres nos dieron acceso a todos los descartes de imagen y sonido de años anteriores. Teníamos que armar una historia con esos restos. Fue revelador poder sacar sentido de lo desechado, construir emoción desde la nada; fue muy poderoso. Sobre todo, descubrí que era el camino para algo que siempre había querido: tener una posibilidad de crear algo, de inventarme algo todos los días de mi vida.

M.B.: Hay como una sensación de juego que me parece que es lo que me conecta.

S.H.: ¡Total! Obviamente, tienes un cronograma, un *deadline*, pero no es tan grave; nosotros siempre tenemos la opción de la *manzanita Z*. Entonces, en el día a día, estás muy tranquilo y, más allá de los argumentos que pueda haber en torno a quién tiene la razón con una escena, no es como en un rodaje donde hay ochenta personas esperándote para tomar una decisión. Estamos en general en un lugar seguro y eso es increíble.

G.V.: Sí, lo puedes deshacer muy fácilmente y probar otra opción.

M.B.: Yo soy súper sociable y me encanta rodearme de gente, pero el rodaje para mí era demasiado. Y lo que me pareció muy bello de la sala de montaje es la posibilidad de tener un espacio propio, íntimo, con quien está dirigiendo e idealmente con producción. Realmente hay un diálogo, un mostrarse vulnerable, lidiar con las conversaciones de la película, pero también de la vida y de la cotidianidad. Siento que se crea un vínculo entrañable con la figura de la dirección, que es gente que yo admiro y respeto profundamente, porque si alguna vez pensé en dirigir, cuando vi

todo lo que había que exponerse, salí corriendo a buscar un espacio más cerrado, más chiquito, más particular para ejercer el pensamiento.

G.V.: También pasa, no sé si para ustedes eso es verdad, que en proyectos documentales uno tiende a pasar mucho más tiempo.

M.B.: ¡Claro! Tres meses, cuatro, seis.

S.H.: Un año.

G.V.: Un año puede pasar. Entonces, el vínculo es más fuerte o puede ser más fuerte.

S.H.: En la sala de montaje siento la posibilidad de tener a los productores y los directores conmigo en un lugar tan íntimo; si haces bien el trabajo, esa es la mejor carta de presentación. Porque los directores están en un momento tan vulnerable que, si tú los ayudas a llegar al otro lado, siempre van a querer trabajar contigo. Pero también siento que no todos los editores son así. A mí me encanta interactuar con la gente y me encanta ser vulnerable con la gente. Es un momento muy vulnerable para todos, porque los directores literalmente están como desnudos. Entonces es muy chévere conocerse y toda la intimidad que se crea. Eso para mí es muy chévere de editar.

Sobre el método en el proceso de montaje

J.S.: Gustavo, en una entrevista mencionaste a Frederick Wiseman y su método de montaje. Él construye escenas núcleo y después vuelve sobre el material para buscar las conexiones. ¿Tienen ustedes un método de montaje? ¿Podrían puntualizar algo de su método particular?

G.V.: Para mí el método es lo que hace que no me deje ganar por los nervios todas las mañanas. Como dijimos al principio, se trata de trabajar por escenas. Eso es una guía fundamental. Entender las unidades de sentido y trabajar primero con una y luego con otra. Al final, tienes 30 y comienzas otra etapa, donde ya podrás estructurar la película.

S.H.: Sin que ni siquiera estén en orden. Se vuelven como *post its*, uno hace una escenita y cuando la acabas, la pones en la pared. Y puedes romper, ir a otro lugar en el tiempo; pero cuando terminas, la pones en la pared y se empiezan a sumar.

J.S.: Entonces ves cómo se relacionan entre ellas.

S.H.: Sí. Al comienzo tal vez no, porque tienes que levantar muchas para empezar a entender si tiene un orden o cuál

es el orden; si es muy lineal o no, pero es muy fácil llegar a la conclusión de que tengo una escena y que la terminé por todas las cosas que dijo Gustavo y la pones en la pared, terminas esta escena, ahora vamos a otra. *iNext!*

G.V.: Se trata de ir recorriendo kilómetros y tú en un punto ya tienes un recorrido suficiente para determinar que esto va con esto y esto con esto. Y, obviamente, te guías por una intención previa que viene del director. ¿Qué queremos decir? Esto es lo que va conduciendo el barco. Aunque también me ha pasado que no haya un norte. Y ahí sí, el caos es absoluto.

S.H.: Yo creo que la mayoría de editores somos muy organizados. No diría que todos tenemos *TOC*, pero sí nos gusta tener todo en su lugar. Y eso no es solo tener el proyecto bien ordenado o contar con un asistente; también se trata de usar herramientas que te ayuden a visualizar. Nosotros usamos cosas como *Trello* o *Miro*, que funcionan como *post-its* virtuales y te permiten mapear escenas, dividir el trabajo, sobre todo si es colaborativo. Se vuelve casi como un *writers' room*, donde se tiran ideas, se estructuran antes de lanzarse a editar. En proyectos más grandes, donde hay más recursos, existe el productor

de historia, alguien que no edita, pero que ha visto todo y te ayuda a armar la narrativa. Es como tu dupla, alguien con quien puedes pensar en voz alta. Al final, todo se basa en documentos y notas. Hay que ser metódico.

M.B.: Hay que tener tiempo, arrancar los documentales es demorado. Muchas veces partes incluso diciendo "Bueno, ¿cómo vamos a estructurar?" cuando no hay un trabajo de mesa, de escritura anterior. Ese trabajo inicial demanda tiempo y es necesario poder hacer esa primera parte para después llegar a la fase de estructura y ahí sí a entamar las relaciones; eso no puede ser apurado.

G.V.: Sí, esa organización es previa al trabajo de construir escenas. Cuando no hay un productor de historia, lo primero para mí es entender muy bien qué pasó en el rodaje: cuántos días o meses fueron, cuántas veces se filmó y en qué lapso de tiempo, qué les pasó a los personajes, qué le pasó al director, qué tanto acceso hubo a los personajes y las situaciones. La cronología es importante para entender temporal y emotivamente el rodaje y eso permite hacer una primera organización de los *rushes*, que es la base. Ya después lo puedes catalogar de muchas otras formas, según los requerimientos de la película.

M.B.: Y estas herramientas que menciona Sebas son claves: esas tarjetas, nuestros tableros a donde puedes ir a buscar algo, un *Excel*, lo que sea, que te diga que en tal día está tal material que se trata de esta cosa, que contiene estos personajes o entrevistas transcritas. Recibir las entrevistas transcritas optimiza el trabajo posterior, a veces no se hacen estas cosas porque no hay tiempo o porque no hay presupuesto, pero es fundamental hacer o que un asistente haga estas herramientas de trabajo.

S.H.: A mí no me gusta casi arrancar cronológicamente. Mi manera de hacerlo es que, cuando ya entiendo un poco la idea y lo que ha pasado emotivamente, me acerco al lugar que tenga más *feeling* emotivo que me vaya a ayudar sobre todo a *setear* estilo. A mí me gusta *setear* estilo casi que con la primera escena que hago. Entonces, mi acercamiento a esa primera escena me deja tener un *feeling* de cómo puede ser el estilo de esta película porque, si no, me desvío y no estoy haciendo algo que me dé un norte estético. Entonces, me pregunto: “¿cuál escena me ayuda a acercarme estéticamente a esta película?” Nunca es la primera.

M.B.: Además, siempre las primeras escenas se trabajan y retrabajan y cambian mucho.

S.H.: Puedes intentar que sea la primera, pero de pronto no va a ser esa la primera. Si es de personajes, me pregunto con lo que sé y con el material que tengo, cuál sería *chévere* para presentar este personaje por primera vez. Y eso te empieza a informar un montón de otras cosas.

G.V.: Cuando tienes una carga de trabajo tan laboriosa y dispendiosa como la de confrontarse con la visualización y organización de un material extenso, tienes que encontrar la manera de volver a energizar el proceso. Y eso lo logras jugando con el material.

J.S.: ¿Revisitan en algún momento material? Es decir, después de toda esa visualización, ¿vuelven sobre momentos puntuales?

S.H.: Siempre terminas volviendo a lo que ya habías levantado. Yo trabajo con una línea de tiempo larga, como un chorizo de horas, y voy seleccionando por intuición lo que me interesa. Hago copias de esas selecciones y borro lo que no sirve. Entonces me queda esa secuencia base que puedo revisar una y otra vez. Es como un punto de partida, donde sabes que vas a volver. A veces te das cuenta de que necesitas algo que no habías visto, como planos de reacción de un personaje que apenas ahora se vuelve importante. Entonces toca

volver y hacer otra pasada, porque en un comienzo ni siquiera sabías que esa persona iba a ser un personaje.

M.B.: Es que las cosas varían, se resignifican todo el tiempo. En la ficción también, pero en el documental más. Un personaje o un espacio ganan peso; te das cuenta de que algo que no usaste en principio lo necesitas para llegar acá. Todo el tiempo uno está yendo a ver qué se le quedó.

El tratamiento creativo de la realidad en la sala de montaje

J.S.: Hablamos del método de organización, de lo que quiere decir trabajar con ese volumen de material. ¿Pero en cuanto a la parte más creativa, creen que ha cambiado algo en el documental en los últimos años? Es decir, ¿en la sala de edición el documental se ha despegado de tener que manejar, por ejemplo, sincronía entre imágenes y sonidos? ¿Hay posibilidades de trabajar con otros materiales, jugar con ellos, tal vez extrañarlos? ¿Cómo ha sido su experiencia?

M.B.: Yo creo que la experimentación en el documental siempre ha estado ahí. Lo que pasa es que depende mucho del proyecto, de quién lo hace y de dónde

se exhibe. Hay formas más televisivas y otras más creativas que encuentran espacio en lugares distintos. Y eso no depende de la edad: hay gente mayor muy arriesgada y jóvenes muy conservadores.

S.H.: Creo que depende. En plataformas pasa lo contrario a lo creativo: todo tiene que ser convencional y súper obvio. Justo ayer hablaba con Mariale de un proyecto donde hice unas propuestas distintas y ya las empezaron a tumbar. Es frustrante porque se vuelve el típico proyecto “eficaz”. Todo debe ser más normal, más claro, y terminas quitando capas y juegos más sutiles. Por ejemplo, puse una música diferente para una escena de acción y no les gustó: querían música de acción obvia. Y a veces me gusta hacer lo contrario, que la música proponga algo distinto. Pero ahí no funciona. Siento que no sé qué estoy haciendo mal, aunque el proyecto me gusta. En plataformas hay una estructura muy grande, con muchos eslabones que quieren quedar bien, y eso genera inseguridades. Pero también existen proyectos independientes, pequeños, donde puedes hacer lo que se te dé la gana. Eso es delicioso y súper creativo, tanto en ficción como en documental.

M.B.: Siempre y cuando no estés tratando de agradar a algún tipo de festival que tenga también una línea específica,



▣ Gustavo Vasco y Sebastián Hernández en la sala de montaje.



que eso también pasa; los festivales son una ventana o la ventana para muchas películas, pero ciertos festivales tienen cierto tipo de lenguaje y casi que también de fórmulas y se vuelven el otro extremo de eso mismo. Y ante todo piensas “cómo recibiría tal festival esto” y, entonces, vamos a hacerlo de acuerdo con eso. Eso también puede ser complejo, incluso el *deadline* del festival te marca el tiempo de trabajo. Cuando uno se puede liberar de esas cosas, de un lado o del otro, es la mejor experiencia.

G.V.: En documentales independientes, cuando llega una escena donde no tienes todas las entrevistas o un material tan rico y denso y, sin embargo, hay cosas importantes por contar y narrar, hay un impulso creativo que surge de la necesidad: o te inventas algo para contarlo o no lo cuentas porque no existe otra forma. Y ahí debes echar mano de todos los recursos: se puede usar el archivo, el sonido, la música, las voces registradas en lugares distintos para armar una escena de la nada y casi que por contingencia. Por ahí también viene la libertad y la responsabilidad del montaje en el cine documental: te toca, muchas veces, inventar una emoción que no está dada por el rodaje.

El trabajo con los archivos

J.S.: Esto se conecta con otra inquietud que yo quería abordar y es el trabajo con archivo. Creo que hay ahora varias películas independientes que trabajan con archivo. ¿Cómo ha sido esa experiencia?

S.H.: A todos acá nos gusta trabajar con archivo, incluso en proyectos comerciales. El archivo tiene un ritmo y una textura propia que pueden ser muy inspiradores. En **Nuestra película**, que hicimos con Diana Bustamante, trabajamos solo con archivo. Nos llegaron materiales sin saber cuánto duraban los planos o cómo habían sido filmados, lo que como editores nos obliga a interpretarlos casi como si fueran un nuevo rodaje. Para mí, todo material que no fue filmado pensando en la película —fotos, videos caseros, registros históricos— es archivo, y lo abordo con la misma apertura y curiosidad. En **Nuestra película** el gran reto fue encontrar cómo iba a sonar la voz, qué iba a decir, cómo contar eso. Con Diana lo hablamos un montón. Al principio ella no quería grabar nada, después sí, después no... Y fuimos probando. Terminamos haciendo cosas muy intuitivas: empezábamos por imágenes abstractas, como ríos de gente, y eso nos llevaba a otros temas —la muerte, los ataúdes— y así íbamos armando las secuencias. Era

durísimo: buscar ataúdes o sangre entre mil horas de material... muy fuerte. Pero también se trataba de decidir qué mostrar y cómo, sin banalizar nada, con cuidado. En contraste, en otro proyecto —una comedia sobre internet y la pandemia— trabajamos con archivo digital como memes, foros y pantallazos. Ahí el enfoque era totalmente distinto: cada escena debía sorprender como un meme, jugar con el texto y la estética. Fue una experiencia completamente diferente a la visceralidad de **Nuestra película**.

G.V.: Yo siento que el archivo ofrece una libertad absoluta en cuanto a la posibilidad de retranscribirlo o transformarlo o reagentarlo. Pero también siento que hay que comenzar por un respeto a su primera naturaleza, que es el punto de partida y que, si no lo tienes en cuenta, puedes desvirtuarlo y convertirlo en un lugar vacío de sentido. Y así el archivo se vuelve cualquier cosa, se vuelve un *broll*, se convierte en una imagen desprovista de emotividad o sentimiento. Entonces, ese es para mí el punto de partida cuando se trabaja con archivos: entender de dónde vienen, por qué se hicieron, si se trataba de un reportaje, intentar ver si se pueden conseguir los *rushes* —casi nunca se puede, pero es increíble cuando uno encuentra el bruto de un reportaje y tiene acceso a reeditar

desde ahí—. Es muy chévere trabajar a partir del origen de cada archivo y ver cómo se puede transformar en otra cosa.

M.B.: No he hecho nada que sea todo archivo. Bueno, el proyecto en el que estoy ahora se sustenta bastante en el archivo. Usualmente, el archivo viene a tomar un lugar específico en relación con el pasado. No me ha pasado que el director o la directora lo trate como un *broll*, pero la reflexión siempre gira en torno a poder entender cuál es la mirada sobre la mirada que hubo en el momento. Ese ejercicio de reflexionar sobre cómo uno está mirando eso ahora, para qué uno está mirando eso en el presente, es lo fundamental.

S.H.: Pero es que al final es el mismo rigor. Nosotros no filmamos nada, solo lo miramos con nuestros ojos; da igual si fue grabado para la peli o no. Siempre estoy abierto a lo que el material me dice y con qué conecto, porque al final todo viene de otros.

G.V.: siguiendo a Sebas y a Mariale: se trata de utilizar el material de archivo como un recurso equivalente al de un plano filmado en un rodaje de ficción.

J.S.: En películas como **Nuestra película** o **Todo comenzó por el fin**, donde parte del material no fue filmado con intención de ser película, ¿cómo cambia la relación con el director? ¿Ese tipo



■ Fotogramas de **Nuestra película** (Diana Bustamante, 2023).

de archivo exige trabajar más pegados para darle sentido juntos?

G.V.: La mirada del director es clave. En **Todo comenzó por el fin** usamos los *home movies* de la Rata Carvajal, grabaciones de fiestas del grupo de Cali que, sorprendentemente, estaban guardadas en Patrimonio Fílmico. Eran como 60 horas y de ahí salió una escena. También teníamos otro archivo grande sobre la violencia en Colombia en los 80 y 90, y eso también terminó en una sola escena. Por eso es tan importante tener claro para qué sirve el archivo y cómo dialoga con la intención de la película. Con Luis Ospina trabajamos mucho eso. Recuerdo que, al final de la peli, usamos su diario de convalecencia del hospital. Luis no podía verlo al principio porque era muy fuerte, así que cuando él se fue de viaje, yo trabajé solo ese material y luego le mostré un primer corte. Ese filtro le ayudó a poder enfrentarlo y encontrarle sentido.

S.H.: Con Diana hacíamos algo muy libre: ella elegía lo que le llamaba la atención y yo también por mi lado. Luego comparábamos y hablábamos de por qué habíamos escogido eso. Me parece muy chévere porque no hay una sola forma de hacerlo, es algo muy plástico. Entonces, en el caso de Gus, es buenísimo

estar con Luis Ospina viendo las fiestas, su memoria informa un montón lo que está viendo.

G.V.: Él se acordaba de cada archivo. Entonces era muy importante estar con él.

S.H.: Es que es un caso muy particular, porque él es director, personaje y es su archivo, todo al mismo tiempo. ¡Muy chévere!

J.S.: Y editor.

S.H.: Y editor, sí, porque Luis es montaje, es todo.

G.V.: Claro. Y sí, él estaba presente ahí todos los días.

J.S.: Mariale, ¿el proyecto en el que estás trabajando ahora tiene un archivo más doméstico?

M.B.: Sí, es un archivo enteramente familiar, personal. El reto ahora es que la directora pueda conectar con ese archivo más allá de lo familiar. ¿Cuál es el sentido de visitar esas imágenes y contar su historia y la de su familia? Es un trabajo muy psicológico. Cada párrafo de voz en off es casi una terapia. Y siempre está la pregunta: ¿por qué esta historia íntima debería ser vista por otros? ¿Qué tiene de universal? ¿Cuál es la necesidad de volverla pública?

M.B.: Y claro, eso exige de uno mucha sensibilidad y delicadeza, porque la persona está exponiendo algo muy íntimo. Me ha pasado que los familiares, al final, se sueltan y cuentan más de lo que uno espera, como si lo tuvieran guardado. Lo más difícil es que quien dirige se atreva a poner su historia en juego, sabiendo que va a ser juzgado como cineasta y como parte de esa familia. La voz en off en esos documentales es casi el trabajo de la vida.

S.H.: Es otro rodaje.

M.B.: Otro rodaje. Hasta el día de cierre de la mezcla se están cambiando cosas y moviendo cosas porque implica remover unas cuestiones muy profundas. Entonces sí, la película familiar es otro mundo.

S.H.: Tengo dos ejemplos sobre cómo trabajar el archivo. En un documental sobre Andrés Caicedo, trabajamos sus textos como si fueran archivo: los categorizamos, los organizamos y usamos material familiar que Rosario (Caicedo) nos compartió, como fotos que incluso incorporamos rotas, para reflejar momentos emocionales. En otro documental, sobre Beatriz González, ella misma nos entregó un baúl lleno de recortes. Fue muy impactante. Escaneamos y manipulamos el material para construir una experiencia visual y sonora

que transmitiera su obra y su memoria. Ambos procesos fueron muy físicos y emocionales.

G.V.: Retomando lo que mencionaba Mariale, en las películas familiares la voz en *off* se vuelve un rodaje en sí mismo. En esas películas, la persona misma es el archivo. Con Claire en **Amazonas** también la pusimos a hacer escritura un poquito automática: “escribe memorias todos los días cuando te levantes, escribe media hora para que eso informe la voz en *off* final”. Y también se volvía un proceso de selección de la memoria misma de ella, que, obviamente, se filtró toneladas y quedaron pocas frases en la película, pero se volvió un archivo de ella misma. Y también fue chévere pensarlo así.

S.H.: Como que uno se convierte en el gestor de eso, es decir: “necesito que vayas allá, explora, lo escribas y vamos a ver qué vamos a usar”. Es buenísimo, la voz del personaje como un archivo. Divino... ¡Me encanta!

G.V.: Eso está chévere para volver al inicio de esta conversación: ¡En el documental somos unos directores de actores muy bárbaros! Toca dar conceptos para que los personajes no queden *juzguetas*, rancios o demasiado perfectos.

S.H.: Lo que iba a decir era que uno les da hasta la cadencia de cómo hablan, porque a veces hablan muy pegado y tú rompes todos los pedacitos para que tenga una cadencia más tranquila. La gente no está hablando así, partes todo y lo abres.

M.B.: Yo acabo de tener que reconstruir un *timeline* entero, un corte entero, por un tema técnico, traer imagen y sonido de nuevo, calcar mi propio corte y hay un pedazo de entrevista en *off* que son seis fragmentos y pareciera que la frase salió así normal. Ese es nuestro trabajo: construir voces, cadencias en el *off* y en las entrevistas todo el tiempo.

S.H.: Tú preguntabas por lo verdadero en el documental, ¿no? A mí me impactó mucho cuando empecé a trabajar con gringos y vi esto que llaman *frankenbite*: construir frases de entrevistas uniendo palabras que la persona no dijo exactamente, pero que “podría haber dicho”. Eso abre un dilema ético grande: ¿lo diría o no? Y puede tener consecuencias graves. Con la inteligencia artificial se vuelve más complejo. Puedes generar la voz de alguien y escribir lo que quieras que diga, con la excusa de que luego lo va a aprobar. A mí eso me cuestiona mucho, aunque en realidad ya veníamos haciendo cosas parecidas antes, solo que ahora el límite se vuelve más borroso.

G.V.: Para mí, la diferencia principal es hablar de lo real versus lo verdadero. Lo verdadero en el sentido de que no estás tergiversando lo que dice una persona, no estás ideologizando una situación o no la estás editorializando para un propósito. Estás siendo fiel a una experiencia y la estás retranscribiendo, de tal forma que sea fiel a la esencia de un personaje, a la verdad de la historia.

S.H.: Sí, igual uno siempre le busca una intención.

¿Cuándo finaliza el proceso de montaje?

J.S.: ¿Cómo terminar una película? ¿Cuándo se considera finalizado el proceso?

MB: Para mí, terminar una peli tiene que ver primero con el presupuesto: hay tanta plata para tantas semanas y punto. Pero también con saber cuándo parar, porque darle demasiadas vueltas puede dañar cosas. Si se graba sin parar para “ver después qué se hace en edición”, eso también es tiempo de montaje y hay que tenerlo en cuenta. No puedes pretender montar 200 horas en tres meses. Hace falta tiempo, dinero y a veces un equipo. Yo valoro mucho cuando se puede trabajar en compañía, cuando uno puede coeditar, tener a alguien



III Fotograma de **Todo comenzó por el fin** (Luis Ospina, 2015). Cortesía: Lina González y Bruma Cine.

con quien pensar y discutir sin que sea el director o el productor. Eso enriquece mucho la peli.

S.H.: Al final, todo depende del presupuesto. Uno entra sabiendo las condiciones y decide si se mete o no en la locura. A mí me pasó en una peli con 1200 horas de material: estuve ocho meses, se usaron dos escenas más, y me tocó salir porque el proceso se alargó un año y medio. Los que se quedaron un año y medio fueron quienes realmente terminaron construyendo la película... que terminó siendo de apenas 90 minutos.

G.V.: Hay un momento en que, tras hacer una o dos sesiones de *focus group*, vemos de nuevo la película y decimos: bueno, ya está, se siente bien y terminada. Es sobre todo una decisión de equipo, con la persona que dirige y las personas que producen.

S.H.: Además, es lo que siempre les digo a los directores: «*Trust the process*», confía en lo que hemos hecho y no es como para ir a destruirlo porque hay cosas que ya son cimientos, y sobre eso podemos hacer otras cosas del edificio; si no, es como volver a empezar y hay que buscar la plata.

La presencia de las mujeres en el montaje

J. S.: Mariale, la última pregunta dirigida a ti: ¿Mujeres en la edición de montaje? No hay muchas...

M.B.: Somos pocas. Con la asociación de editores (e.c.c.a) hemos crecido, pero cuando empezamos, en la foto fundacional solo estoy yo —Jimena Franco también es fundadora, pero vive en Argentina—. Creo que eso tiene que ver con el dominio de la mirada masculina, quizá también con el mito de que lo técnico y lo tecnológico es cosa de hombres. A mí a veces me dan ganas de mandar todo al carajo y ponerme a vender jugos en Coveñas. Porque sí, una siente que tiene que demostrar el triple de lo que se le exige a un colega hombre. Pero bueno, eso pasa en todos lados... Capaz que hasta vendiendo jugo también me exigen más. Es la lucha en todos los espacios.

G.V.: El montaje era un oficio femenino en el origen.

M.B.: Claro, en el origen era un oficio femenino, pero lo fue mientras se parecía a coser. Apenas empezó a ser un oficio creativo y con un cierto carácter de liderazgo, pasó a ser de los hombres, solo se quedaron mujeres muy específicas haciendo el oficio.



Fotograma de **Amazona** (Clare Weiskopf, 2017)

La formación en montaje y edición en Colombia y la distribución de las películas

J.S.: Bueno, muchas gracias. ¿Hay algo que no hayamos tocado en esta charla que les inquiete?

G.V.: Sí, el tema de la formación de editores. En mi caso fue muy empírico, aprendí en el trabajo. Mucha gente me pregunta dónde estudiar montaje, y la verdad, hay pocos espacios. Ahora con la asociación de editores se ha abierto

más el tema de la formación y trabajar en equipos en los que hay editores jóvenes ayuda mucho. Ojalá eso crezca más en Colombia.

S. H.: Total. Antes era más común que uno entrara recomendado, trabajara con alguien más senior y aprendiera. Así pasó conmigo. Ahora todos tenemos nuestros proyectos, pero esa escuela de trabajar juntos fue clave.

G.V.: Exacto, esa experiencia directa es fundamental. Más que una academia.

S.H.: Pero sí, es muy exigente. Si no lo haces bien, te sacan. Así funciona.

M.B.: En este momento me inquieta la distribución de las películas y en especial la del documental. Es un montón de trabajo, son horas de vida y, sobre todo en los documentales independientes, eso vuela por los aires. Que las películas encuentren las pantallas es un reto

enorme que tenemos con todo el cine en casi todo el mundo. Eso depende de muchas cosas que no tienen solo que ver con nuestra pequeña industria y nuestro trabajo, y lo documental es más difícil aún: tener pantalla y que la gente quiera ir a verlo.

J.S.: Bueno, creo que podemos cerrar aquí. ¡Muchas gracias! 🍷



🍷 Mariale Briganti en su estación de montaje.

Resumen: César Jaimes, Sebastián Pinzón, Canela Reyes, Juan Pablo Polanco y Andrés Felipe Torres comparten su experiencia como directores de las películas **La Fortaleza**, **La Bonga**, **Carropasajero** y **Lapü**, entre otras. Reflexionan sobre su manera de entender el documental como un espacio de búsqueda, de escucha y de construcción colectiva. Coinciden en destacar el trabajo en codirección, la rotación de roles y la colaboración activa con las comunidades como ejes centrales de sus procesos creativos. También abordan los desafíos que implica sostener esas apuestas colaborativas: las tensiones éticas, los límites del control autoral y

las complejidades emocionales que surgen al compartir la creación con otros. Los directores exponen desde su experiencia las fricciones y aprendizajes que emergen en el camino, se refieren a las dificultades de circulación de las películas y subrayan la necesidad de abrir espacios de exhibición que reconozcan la diversidad de públicos, territorios y formas de ver que existen en el país.

Palabras clave: dirección, colaboración, comunidad, co-creación, circulación, ética documental, autoría colectiva.



CONVERSACIONES

► CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 35-2025 NUEVA ÉPOCA

Dirección de documentales: reflexiones en torno a la colaboración, la autoría compartida y otras formas de hacer cine

CÉSAR JAIMES, SEBASTIÁN PINZÓN, CANELA REYES,
JUAN PABLO POLANCO Y ANDRÉS FELIPE TORRES

César Jaimes: Hago parte del colectivo Los Niños Films, que lleva trabajando más de 10 años. El colectivo nace de un grupo de amigos de infancia con el cual hemos aprendido a hacer cine y no se dedica a un tipo de cine específico porque cada persona tiene sus propios intereses. Se podría decir que todos somos directores dentro del colectivo y nos vamos ayudando en la escritura, en el sonido, en el arte, en la fotografía y así hemos ido trabajado para encontrar y compartir formas de pensamiento y creación. Ha sido un proceso de ir cultivando cómo hacer

cine conjuntamente y cada película es un aprendizaje de nuevas formas.

Sebastián Pinzón: Siempre he estado enfocado en el documental. Edito, hago cámara y dirección. Con Canela hicimos **La Bonga** (2023) y tenemos la productora Jarana Cine, que está enfocada en el cine documental comunitario y participativo.

Canela Reyes: Sobre todo he trabajado en codirección; hicimos la película **La Bonga** y tenemos otras dos en el horno **Gigante** con Sebastián [Pinzón], **Ni las almas ni los ojos** con César [Jaimes]. He trabajado también en la escritura y la investigación de proyectos en **Carro-pasajero** (2025) y en **Lapü** (2019) con Juan Pablo y César y en **Los sueños viajan con el viento** con Inti Jacanamijoy.

Juan Pablo Polanco: Los niños films existe desde hace 11 o 12 años. Me interesa el trabajo documental colaborativo y expandido. Trabajo como camarógrafo, a veces edito, he hecho sonido, me gusta mucho escribir, y me gustan todos los procesos del cine que implican que uno nunca está haciendo una misma cosa. Y me interesan los desarrollos comunitarios de resistencia indígena.

Andrés Felipe Torres: Estoy basado en Bucaramanga y los santanderes y allá me he desempeñado con un parche de gente con la que vengo haciendo

películas mientras se hace la vida. Tenemos una productora que se llama Índigo que frentea y cobija los proyectos. El trabajo más visible en la capital y en otros lugares es **La Fortaleza** (2020), que hicimos hace unos años, y ahora estoy en dos proyectos de largometraje que avanzan en postproducción. Me interesa el cine en general, la forma audiovisual, la experimentación con ese lenguaje, a veces más hacia la ficción, a veces más hacia la no ficción.

Juana Schlenker: Después de esta presentación inicial, creo que queda claro por qué los invité a esta conversación. Me interesa su apuesta por formas de trabajo colaborativo: procesos de codirección, rotación de roles y la construcción conjunta con las comunidades. Ustedes hacen parte de generaciones que están abriendo nuevas rutas en la producción y dirección del cine documental —rutas que, aunque cargadas de desafíos y complejidades, amplían las posibilidades de este campo—. Me gustaría comenzar preguntándoles por su llegada al documental.

JPP: Yo entré al cine documental casi sin querer, sin pensar en que eso era un cine distinto al de la ficción. Nos fue llevando la forma de coger una cámara y reunirnos con los amigos a jugar, a hacer cosas. Las primeras cosas que hicimos



II Rodaje de **La Bonga** (Canela Reyes y Sebastián Pinzón, 2023). Foto: Leonarda Janequeo



II Fotograma de **La Bonga** (Canela Reyes y Sebastián Pinzón, 2023).

podrían caber dentro de la ficción. Era algo muy inocente, jugar con un amigo con la camarita, una *handycam*. No pretendíamos retratar una realidad en ese momento, pero uno lo mira con el paso del tiempo y realmente era muy documental, porque era un documento de esas vidas, de esos juegos y de ese proceso colaborativo, aunque lo que estábamos haciendo fuera una pequeña ficción de misterio. Así fue como aprendimos a usar una cámara y a tratar de contar historias y hacer imágenes. De las cosas más lindas que me ha dado el cine han sido los encuentros con otros; el otro radical, el otro que pertenece a otra esfera, tanto social como económica, cultural, temporal, si se quiere. Creo que eso es lo que más le agradezco al cine: entablar un puente con el otro y con otros que en una primera instancia pueden ser muy distintos.

CR: Yo llegué al documental desde la antropología. Estudiaba antropología en ese momento y los chicos me llamaron para hacer la investigación de **Lapü**, que sonaba como una cosa grande y académica. En ese transcurso, me fui dando cuenta de que las relaciones con los mundos con los que empezábamos a dialogar, y los modos de creación que explorábamos, necesitaban una forma distinta, un lente distinto, una oportunidad

más libre pero igualmente sensible para crear un encuentro. Fue desde ahí que elegí el cine y el documental como forma de vida y de relación con el mundo. Sin embargo, fuimos entendiendo el documental de una forma abierta; a veces no tanto como un género cinematográfico, sino más como un gesto, una intención, una manera de abordar las cosas, donde caben las puestas en escena, los gestos ficcionales. En **Carropasajero**, por ejemplo, algunas de las personas interpretan a sus familiares difuntos. **Gigante**, nuestra nueva película, es una historia de ficción inventada por los protagonistas. La manera en la que nos hemos acercado al documental es viendo cómo esas ficciones o cómo una persona, a través de la performatividad y de la imaginación, puede hacer ver unas capas más profundas de la misma realidad. En ese sentido, la ficción no es lo contrario al documental, sino que a veces es una de sus herramientas más poderosas.

SP: Yo cada vez creo menos en la distinción entre los dos; tras haber hecho documentales mucho tiempo, uno se da cuenta de que no hay nada más construido que un documental. El cine que me interesa es algo que queda entre las dos zonas, que le apunta a algo muy real. Y, también, no hay nada que

me dé más pánico que una página en blanco. Para mí crear así es muy difícil; me gusta la idea de crear de algo que existe, de un encuentro con el mundo. Inevitablemente he terminado haciendo eso sin pensar mucho y a la vez pensando mucho en profanar al género, cuestionarlo, abrirlo, expandirlo un poco.

CJ: Estoy muy de acuerdo con lo que dice Sebastián, porque de alguna manera es indispensable la duda o el desconocimiento en la creación de un proceso cinematográfico. Y lo veo en nuestro caso, relacionado incluso con los modelos de producción. Hay una pulsión muy fuerte cuando empezamos a construir las carpetas para gestionar fondos para nuestras películas y tenemos unas ideas vagas sobre lo que queremos hacer, pero todo lo que está en el camino es una incógnita. Se tienen previstos contactos con personajes, con territorios, pero lo que me interesa de nuestros procesos es precisamente que no se sabe cómo será el camino. Cuando empezamos el desarrollo de las películas, todo está abierto. Las carpetas de documentales dejan todo abierto, no te piden ni un guion; creo que esa especulación o ese desconocimiento, esa relación con la duda, es un motor muy importante, es una apertura frente a esa

realidad. Siento que lo llamado documental es ese espacio donde cabe lo inclasificable.

AFT: Yo llegué al cine por accidente. Estudié en varios colegios y me expulsaron de varios. Cuando por fin me gradué, tenía que entrar a estudiar algo o ponerme a trabajar. Intenté con literatura, historia, sociología, cocina... nada se dio. Unos días antes del cierre de inscripciones, una amiga me recomendó Artes Audiovisuales: "es fácil entrar, mezcla varias artes". Apliqué y pasé. En la universidad casi no se hablaba de cine, pero en la ciudad había muchos cineforos, y empecé a ir. Yo soy de la escuela del cine y los libros piratas: Pirate Bay y un señor del San Andresito que vendía de todo, barato. El programa tenía algo muy bonito: los equipos circulaban libremente y el pénsum no era muy demandante. Así que lo primero que hice fue salir a grabar a mis amigos, mi barrio, la calle, donde pasaba todo el tiempo.

Soy de Bucaramanga, de la provincia. No deja de marcarlo a uno el lugar desde donde crea. Me fui a Bogotá buscando la vida de la capital, pasé por cuatro empresas de cine de autor como pasante; todas quebraron y no me pagaron. Volví a Bucaramanga con esa historia de ilusiones y pérdidas, desencantado y

sin trabajo. Teníamos una cámara y un micrófono. Yo soñaba con hacer una película sobre una amiga del barrio y su novio, que viajaban en tractomulas para seguir al Atlético Bucaramanga. Después de su muerte, me quedó la intriga de ese mundo, de esos viajes. También veía en ellos el espejo de mi propio desencanto. Un día dije: vamos a «la barra», a ver si encontramos el parche, a investigar, a grabar algo, aunque sea un *teaser* para aplicar a un fondo. Terminamos rodando **La Fortaleza**. Como éramos amigos de la calle, el acceso fue muy natural. Obviamente hubo choques, como siempre cuando uno se mete en la vida de otros. La gente no está esperando que alguien llegue a filmarla. Hay rupturas, tensiones, expectativas. Pero uno tampoco escoge. A veces siento que es la película la que lo escoge a uno. Como un misterio. Algo se cruza en el camino y lo posee a uno, lo intriga, lo arrastra. Mis películas nacen de ahí: de la accidentalidad de la realidad, de ese impulso de grabar, de la necesidad de entender algo a través del otro y de ese diálogo mediado por la cámara.

JPP: Para mí es importante lo que dice Andrés, en el cine, el documental es tal vez lo que más abraza. La ficción tiene esa forma de producción, si se quiere capitalista, industrial; en las películas

que uno hace puede crear un microcosmos en el que uno define una utopía de cómo pueden funcionar las estructuras económicas y sociales. Eso yo lo conozco, sobre todo, en el documental. La ficción está muy enamorada de su funcionamiento, que, para mí, es arcaico y tiene muchas cosas elitistas. Siento que hay que hacer un esfuerzo por romper en muchos sentidos, construir y crear desde ahí. Yo he estado en producciones de ficción muy profesionales y es terrible, ¿dónde queda la relación humana?, ¿dónde queda la creación cuando todo el mundo está ejerciendo un rol en una cadena en la que ni se conocen los nombres de con quién se está trabajando, ni un mínimo de la vida del otro? La ficción tiene una cosa bellísima y es esa enorme cantidad de gente haciendo equipo para grabar un pedazo de madera, por ejemplo, y eso es muy lindo; pero esas lógicas de trabajo me generan muchos problemas a nivel existencial y el documental es el que abraza esas otras posibilidades.

CJ: Es que un rodaje, de alguna manera, es como la construcción de una sociedad. Es un grupo de personas que se van a convivir y a crear algo juntos. También está la pregunta a la que va Juan Pablo sobre qué sociedad decidimos crear en este proceso.

JS: Yo vengo también de la antropología y me parece muy interesante pensar el trabajo y la relación con el otro. Creo que la antropología se ha detenido mucho en las discusiones críticas al respecto, pero el documental tiene algo que es tremendo y es que no hay carreta. La película está dando acceso directo a cómo es la relación con el otro. No se puede fingir la comodidad o incomodidad de una persona frente a la cámara, no se puede fingir la relación a la que nos da acceso el documental de manera directa. Entonces, quisiera seguir preguntándoles por la relación con la comunidad. El trabajo de ustedes tiene una apuesta fuerte por convivir, investigar, permearse y crear con las comunidades. Yo quiero que me hablen un poquito de ese trabajo, de cómo empieza y por qué la apuesta en esa dirección.

CR: Lo más importante para nosotros ha sido siempre privilegiar el proceso de una película incluso frente al resultado. Esto tiene que ver con que nuestro quehacer es documental y con que estamos siempre creando relaciones y esas relaciones componen nuestra vida. Cada película ha sido un viaje fundamental para nosotros y, a mí, por ejemplo, cada película me ha hecho agradecer la vida profundamente. Sin embargo, pienso que el documental tiene también

una carga colonial muy fuerte y ha tenido una mirada a veces muy violenta y unos modos de producción muy complicados. En el Vaupés, alguien me dijo una vez que allá habían llegado primero los caucheros, luego los antropólogos y luego los cineastas; y yo, que soy dos de esas cosas, sentí eso como una puñalada en el pecho. La historia del cine asimismo nos hace intentar derribar esos modos jerárquicos de producción, aunque sea un poquito, dentro de nuestras vidas personales y nuestros trabajos. Y ha sido lindo ver cómo las distintas películas nos van enseñando un poco cómo hacerlo, nos van dando algunas pistas. Por ejemplo, en **La Bonga**, entendimos que para nosotros es necesario que las películas tengan una propiedad compartida. La película es una coproducción entre nuestra empresa Jarana y Kuchá Suto, el colectivo local de cine de Palenque; y no solamente con los colectivos locales, sino con los protagonistas, con la gente que está implicada en la película. Es sustancial que haya una forma de coescritura. Es la manera que hemos encontrado para pensar juntos. El cine documental en Colombia habla tanto de los hechos violentos y la gente puede participar decidiendo cómo contar qué fue lo que pasó. En **La Bonga**, por ejemplo, los miembros de Kuchá Suto hicieron muchas veces la

cámara de la película, o el sonido, o la producción, etc. Esta mañana, nos decía Marta Andreu que la cámara no es una herramienta para crear imágenes, sino una forma de conectar con otro y que la imagen es una consecuencia, un resultado de ese encuentro. Y fue muy importante para nosotros. Por ejemplo, decidíamos junto a ellos cuáles eran los momentos más sensibles para los bongueros en este viaje. Uno, por ejemplo, era justamente la entrada a **La Bonga**, el instante en el que ellos entran y ven su territorio después de 20 años de no estar ahí. Esos momentos eran filmados por gente de Kuchá Suto. Creo que disfrutamos mucho más de esos procesos si son compartidos; es una forma política de hacer cine y de que la dirección no sea algo tan jerárquico.

SP: Sí, yo añadiría, haciendo énfasis en el encuentro que es palpable y se siente, que el documental siempre llama la atención sobre esa cuarta pared invisible del teatro, el hecho de que hay alguien detrás de la cámara. Como camarógrafo, siempre me ha sorprendido lo mucho que uno hace para borrar su cuerpo y la presencia de la cámara. Esta idea de la cámara como una mosca en la pared que observa. La nueva película, **Gigantes**, lleva esto al extremo de que ya los mismos protagonistas son quienes

filman casi enteramente la película con sus celulares.

JPP: A todos nos pasa que lo que más nos gusta es desarrollar, porque es donde uno realmente comparte experiencias muy intensas. El otro día pensábamos que le dedicamos todos nuestros veintes a La Guajira. De mis 20 a mis 30, esos diez años, se los dediqué a ese territorio. **Lapü** y **Carropasajero** fueron procesos de cinco y siete años y todos los años viajando y entablando unas relaciones íntimas y profundas. La Guajira es el lugar en el que más he estado, aparte de Bogotá, en mi vida. Es una relación muy intensa con ese territorio: el encuentro con ese lugar y con esas personas es la película. Me interesa sobre todo la película fuera de la película.

AFT: Resueno con todo lo que dicen ustedes y me pasaba mucho que en la barra decían: "Llegaron los de la televisión", que era el canal regional, porque siempre van del canal regional a grabar. Para ellos la idea de un cineasta es rara; tienen la idea de un periodista o alguien del canal regional. Una de las pelis que estoy haciendo ocurre en Bucaramanga, en el barrio Morrórico; allá piensan que vamos a hacer una película de Hollywood y que van a llegar tres camiones, un helicóptero y va a haber

explosiones. Que uno tiene mucha plata. Preguntan quién es el protagonista. "¿Van a traer a Manolo Cardona?" De entrada hay que manejar las expectativas de lo que es una película. La peli es un híbrido, en un barrio, también con pelados, y todo el tema del trabajo con la comunidad para mí ha sido una cosa muy intuitiva; todo fue como una gran picardía con los pelados de **La Fortaleza**, porque para entrar una cámara al estadio, entre siete y por partes, entre los calzoncillos, porque *Wins Sports* no da los derechos y todo se vuelve como un acto de conspiración, una gran picardía, una complicidad con las personas; son personas jugando a ser personajes y ellos mismos empiezan a darse cuenta de que son personajes y entonces hacen su parte. La nueva peli **La Toma** es una creación colectiva con el barrio, con los que se sumaron a unos talleres audiovisuales a partir de una idea que teníamos y se hizo una creación colectiva. Pero hubo un punto en el que estábamos un poco nerviosos leyendo a Freire, Fals Borda, tratando de ver si hacíamos las cosas bien o mal. Nos pusimos a sobrealimentarnos de academia y teorías, que de alguna manera nos ayudaron, y la vez nos generaron un montón de problemas. La labor del cineasta no es la misma del sociólogo, el antropólogo o el psicólogo. No sé cuál sea esa



■ Rodaje de **Carropasajero** (Juan Pablo Polanco y César Alejandro Jaime, 2025). Foto: Angello Faccini

labor. Es una buena pregunta que está en construcción. Definitivamente uno no puede reemplazar al Estado ni a los expertos. Obviamente, uno trata de ir bien intencionado, pero ningún proceso es perfecto y, precisamente en el trabajo con comunidad, uno aprende haciendo y la embarra y ajusta cosas y, en esa medida, creo que es importante reivindicar el error. En esta idea de construir una sociedad dentro del rodaje también hay márgenes de error, roles que cambian, roles que no se ejercen muy bien y hay que cambiarlos durante el camino; por ejemplo, el rol del director, que puede ser un liderazgo y no una dictadura. Pero hemos sido criados como hombres, la mayoría de los directores somos hombres, por ello uno tiene que chequearse a tiempo, reconocer y cambiar para trabajar con la comunidad. Uno va aprendiendo y va construyendo esas relaciones y la confianza desde esa vulnerabilidad.

JPP: Es ponerse en ese lugar difícil que lo cuestiona profundamente a uno, que son sus estructuras machistas, sus estructuras jerárquicas, su capacidad de liderar solamente a través de la fuerza; son cosas que uno se ve a veces imposibilitado a romper. En el Amazonas, por ejemplo, nos pasó que todas las tardes, después del rodaje, por ley de la comunidad se hacía un «mambeadero» cortico

para ver qué es lo que había pasado en el día. A veces empezaba a las 11:00 p. m. Después de muchas horas rodando, uno está roto, pero había que hacerlo y una vez salió una problemática planteada por las mujeres y es que tenían miedo de que la cámara les estuviera robando el alma. Y había que sentarse a hablar de eso. ¿Qué significaba eso para nosotros? ¿Por qué alguien podía estar sintiéndolo? ¿Qué podíamos hacer para que esto que estábamos haciendo no tuviera esa interpretación? Era complejo, en medio de una historia enorme de colonización y de la brujería del blanco, como le dicen ahí a la tecnología y a las cámaras que se han prestado para violencia; entonces era normal que alguien pudiera entenderlo así de violento. Lo bonito es tomárselo en serio y no decir “bueno, mañana seguimos rodando”, hay que digerir y hablar todos juntos para llegar a un acuerdo. Yo siento que llegamos a un acuerdo de que la cámara sí le puede robar el alma a uno; uno deja algo de uno muy esencial y muy bello, pero que entregar algo tan importante se puede hacer desde el cariño, desde el amor, con un sentido, porque lo que estábamos haciendo tiene un sentido pedagógico para la comunidad y era en lo que teníamos que estar de acuerdo para que esa “robada de alma” no fuera una robada mala, por así decirlo. Estoy

de acuerdo en que hay algo espiritual y místico cuando uno graba a alguien; algo más allá de lo físico y más allá de la posibilidad de comprensión racional. Había que crear un lugar común de entendimiento, lo que requiere sentarse a conversar un buen tiempo.

CJ: Eso se termina sintiendo en las películas. Una película de alguna manera es un ser vivo que está recibiendo las energías y las emociones de todas las personas que trabajan ahí y que quedan encapsuladas, toda esa energía recibida durante el rodaje. Con **Carropasajero** fueron siete años de desarrollo y un mes de rodaje de imágenes y sonidos para la película. Durante esos siete años, había meses en los que íbamos y hacíamos tal vez un ensayo con un personaje; de resto, todo el otro tiempo viajamos con los personajes, compartimos tiempo, hablamos de ellos, hablamos de nosotros, acompañamos los duelos de ellas, ellas acompañaron nuestros duelos. Es un proceso de crear relaciones humanas, más allá de que tengamos como fin hacer la película. Muchas veces nos hemos preguntado cómo lograr una coescritura, porque se tiene la imagen de alguien que se sienta a escribir un guion o un papel que va a resultar en una película. Nosotros nos dimos cuenta muy rápidamente de que

la forma de escribir de los personajes no era sentándose a escribir, como tal vez nosotros lo hacíamos. Nosotros decíamos: “Eso no va a funcionar; decirle a Josefa, la protagonista de **Carropasajero**, que se siente y escriba una escena para la película no tiene ningún sentido”. Fue necesario encontrar otros tipos de coescritura, acompañarlas a un velorio y estar atentos en ese velorio a las conversaciones que surgían ahí o hacer ejercicios de improvisación e ir seleccionando, escogiendo y encauzando esos elementos que luego van a componer la película. Creo que esos procesos de cocreación y coescritura son infinitos. Se pone como escritura, cocreación, pero hay cientos de posibilidades de construir películas juntos.

JPP: Reconocer que el conocimiento del otro, aunque sea muy distinto al de uno y probablemente no tenga nada que ver con el cine, es valiosísimo para estar en la peli. **Carropasajero** y **Lapü** las grabamos en wayunaiki sin saber wayunaiki y no supimos qué se decía en la película entera hasta dos meses después de haber rodado. Bueno, unas partes sí las traducimos en rodaje en **Carropasajero**, pero la película está estructurada a partir de cómo nos relacionamos nosotros con la oralidad de ese territorio.

El proceso de cada una de las películas

JS: Quisiera detenerme en **Carropasajero**. Me gustaría que me hablaran de la apuesta de la película por transmitir una serie de sensaciones y de conocimientos en torno a un hecho histórico ocurrido en Bahía Portete, pero saliéndose de una narración, digámoslo, clásica o explicativa. Si pensamos en la historia del documental, hay una tradición larga que tiene que ver con lo que Bill Nichols llamó la epistefilia documental, es decir, la satisfacción del deseo de conocimiento del espectador sobre un tema. La película transmite y genera sensaciones que no pasan por la satisfacción de ese deseo de conocimiento, por lo menos no al nivel de transmisión de información. ¿Cómo manejan ustedes esos otros niveles y las expectativas con las que tal vez llega un espectador?

JPP: Desde el comienzo supimos que queríamos hacer una peli así, teniendo mucho cuidado con la manera en la que íbamos a incluir ese contexto y esa realidad de Portete. No queríamos hacer una película sobre eso que pasó y que ese fuera su fin. Nosotros nos relacionamos con lo que pasó en Portete a través de la manera en la que los personajes a lo largo de todos estos años lo han

hablado y su relación de manera tácita. Entonces, queríamos que esa sensación estuviera, respetando esa imposibilidad de nombrarlo o ese cuidado con nombrarlo. La película es un viaje intergeneracional en distintos tiempos, es una forma de imaginarse cómo es morir, es un viaje espiritual. Son sentidos muy frágiles. ¿Cómo hacerlo en una película? Si hubiera una pretensión de explicar ese contexto, el hacer florecer esos otros sentidos probablemente se hubiera imposibilitado o hubiera sido muy difícil. Y era lo que nos interesaba, que ese contexto, eso que pasó ahí, estuviera, pero no fuera lo que primara en la narrativa. Es complejo porque uno puede leer una película como hermética o de difícil aproximación para un público corriente, porque existe esa noción de que la función debe ser satisfacer la sed de conocimiento: quiero entender qué fue lo que pasó, qué fue lo que aprendí acá. Pero es ahí donde está un lugar de resistencia política que hace que el espectador rompa esos sistemas de conocimiento y se enfrente al cine que le hace preguntas y que le hace partícipe activo. Es una película que no está ajustada a estructuras comunes de narrativa y requiere una apertura que es bonita. Mostrando la película, lo que le hemos dicho a la gente es que trate de olvidarse de que hay



■ Rodaje de **Lapü** (César Alejandro Jaimes y Juan Pablo Polanco, 2019). Foto: Canela Reyes

que entender y que sienta, que se abra un poquito a ver un cine que está dentro de otras estructuras, que no lo hacen ni mejor ni peor. Hay una pregunta por cómo contamos la historia política, la historia violenta del país, desde formas que realmente permitan pensarla de otra manera, porque si no se cae en la repetición de la imagen violenta y en la reproducción de la misma violencia a través del morbo. Ya tuvimos conversaciones así en Barranquilla con gente que nos decía: “Pero los muertos hay que verlos; aquí no se han mostrado los

muertos”. Eso no era lo que yo quería hacer, al menos. Y siento que la lectura después de ver la película fue distinta.

CJ: Estuvimos siete años yendo y hablando con las personas de Bahía Portete. Y, si tú me preguntas ahora qué fue lo que pasó en Bahía Portete, no te sabría decir exactamente qué fue lo que pasó, porque cuando llegamos allá ellos llevaban dos años en el proceso de retorno desde Maracaibo a Bahía Portete y estaban trabajando en la creación del colegio de los niños. Era una de las formas importantes para retornar, que

hubiera un colegio donde los niños pudieran estar. Para ellos era una cuestión vital decidir cómo nombrar y cómo enseñarles a los niños qué era lo que había pasado ahí. Ocurre que allá no se menciona la masacre de Bahía Portete, sino que se dice: “lo que pasó allá”. Y todas las personas tienen cifras distintas, tienen recuerdos distintos. Y claro, uno después se acerca al informe de Memoria Histórica sobre la masacre de Bahía Portete donde dice muy claro que fue a las 4:00 a. m. que entraron 40 paramilitares en tres motos, siete camiones y pasó esto y desplazaron forzosamente a 600 indígenas. Pero en nuestro contacto con la gente allá, nunca se nos reveló la verdad así de concreta y clara. Lo que pasaba allá nos exigía a nosotros ser espectadores de esos relatos, ser espectadores activos y empezar a crear algo, a crear una narrativa, a entender y a relacionar cosas, recuerdos que nos fueran compartiendo. Nos parecía que era fundamental acercarse a los gestos que hay en la familia, al proceso de retorno, a cómo Fabiola le cuenta a la Negrita un recuerdo de infancia en el puerto de Bahía Portete y después ver cómo su madre acaricia la mano de una tía. Los datos y esa versión de los hechos ponen frío, borran la humanidad de las personas detrás de esas historias. Nuestra intención era desprendernos de

ese entender y proponer al espectador tomar una parte activa que pudiera relacionar su propia historia y que fuera él el que terminara de construir la película. Ese fue el proceso que vivimos nosotros y que está encapsulado ahí. Está bueno que el espectador, con esos gestos, con esos susurros, con esos recuerdos, empiece a crear su propia historia. A veces en este país, con tanto contacto con la violencia, está bien que las imágenes le hagan a uno pensar cosas distintas. Las cifras a veces hacen que uno se quede en un lugar muy cómodo, muy lejano.

JPP: Como la narrativa no te está llevando de la mano, todo el rato y el ritmo no te está diciendo: “mira, pasa esto: causa-consecuencia”, eso te deja espacio como espectador para irte de la trama y recordar un momento con tu hermano cuando jugaron en la playa y luego vuelves, y tal vez recuerdas un viaje a La Guajira y luego vuelves. Al final es como un montaje entre la imaginación del espectador y la peli real, que ofrece esa libertad para que el espectador se vaya y vuelva cuando quiera.

JS: Quería seguir con **La Bonga**, pensando en el trabajo con el sonido. Mi recuerdo sensorial de la película son los susurros. Quería preguntarles a ustedes cómo fue la construcción de esa narración que habla al espectador desde

muy cerca. El documental durante tantos años ha usado el testimonio frontal a la cámara; en cambio, en esta película, los personajes le hablan al oído al espectador y lo guían por una cantidad de sensaciones que acompañan el viaje de retorno. ¿Pueden hablar un poco de esas decisiones en la construcción narrativa de la película?

CR: **La Bonga** es un viaje colectivo de toda la comunidad que regresa a su tierra y es en el viaje de María con Dayanis donde escuchamos esos susurros. Nosotros queríamos hacer un comentario acerca de los procesos de retorno. Creo que mucha gente piensa que el retorno es una última instancia de un proceso lineal después de un exilio; o sea, un desplazamiento, un exilio y un retorno. Y eso está muy alejado de la realidad. El retorno es muy complejo: hay retornos grandes, colectivos y visibles, y hay retornos mucho más silenciosos y esporádicos y muchas veces femeninos, como el de María. Y la idea sonora de ese viaje grande con toda la comunidad era que el espectador pudiera ser parte, pudiera estar adentro. El sonido 5.1 es muy importante en ese sentido, para que el espectador sea parte de ese intento de reconstruir el espacio a partir de la oralidad, de las memorias y de la tierra, del contacto con la tierra. Pero claro, el viaje

con María era un viaje muy distinto, en donde no se trataba de expresar una cosa pública, sino más bien de acceder a o evocar unas memorias; muchas veces se trataba de miedos. El viaje de María era solitario y así lo hizo ella muy valientemente durante muchos años. María hablaba, así estuviera sola, para que la gente, posibles personas que querían hacerle daño, pensarán que estaba acompañada. Además, cuando habla de estas cosas pesadas que han pasado allá, susurra, habla en voz baja. Es algo que pasa en muchas comunidades de Colombia, uno no grita “paramilitar”, esa es una palabra que uno dice en voz bajita y esa decisión también tiene que ver con esa sensación, esa sensorialidad. Además, es corporal; uno escucha un susurro de una forma muy distinta a como escucha un discurso público. Eso, por un lado, hablando del sonido de las voces y de todo lo que implica y, por el otro, tiene que ver con que, por más que no hubiera gente durante esos veinte años, La Bonga no era un territorio deshabitado. El sonido nos permite darnos cuenta de una perspectiva un poco menos antropocentrista y nos hace pensar en todo lo no humano que habita ese territorio. Eso se expresa sobre todo a partir del sonido. Entonces, la película es un encuentro entre ambas: la comunidad y la tierra de La Bonga, y

qué pasa cuando ocurre ese encuentro y también entre ambos sonidos y qué es todo lo que la tierra evoca junto a todos los recuerdos que están ahí marcados. Todo lo anterior nos lleva a un elemento sonoro vital: el silencio. En la película es crucial el momento cuando llega la carta de desplazamiento, una carta física de la que se conserva una foto. Era muy importante para los bongueros que esa carta estuviera en la película y por ello la incluimos. La carta entra en la película en un momento hacia el final y rompe el sonido por completo, entra y no se escucha nada. Queríamos que rompiera el sonido de la misma forma en la que la carta llegó a romper en dos la historia de la comunidad. La postura del cuerpo del espectador es muy distinta cuando se escucha un ambiente sonoro a cuando entra un silencio. La disposición, tanto corporal como mental y espiritual, cambia cuando un silencio te atraviesa; se adopta una posición de atención y de respeto, de entendimiento con la gravedad de lo que se está viendo y la necesidad de escuchar al otro.

JPP: El silencio en la sala es incómodo; de repente uno se da cuenta de que está en público.

SP: Algo que nos interesaba mucho era la corporalidad de ese viaje, tanto desde el sonido como de la cámara, que se

sintiera la incorporación de un viaje. De igual modo el acto mismo de caminar y lo que puede despertar dentro del pensamiento, dentro del habla; esta idea de marchar junto a alguien y construir memoria juntos. **La Bonga** es una marcha. Nos interesaba habitar esa marcha a través del sonido, de la imagen, de la presencia de la persona que está viajando.

JS: La Fortaleza también es un viaje. Hay una inmediatez que se siente como una urgencia. Pienso en el momento en que emprenden el camino y comienzan a montar las mulas: existe una sensación de que la vida está en riesgo, lo que mantiene al espectador en un estado de adrenalina constante, porque realmente se está jugando la vida. Eso despierta preguntas éticas sobre el documental. ¿Cómo fue el registro de esos momentos?

AFT: La Fortaleza es una peli muy pequeña, hecha con las uñas y entre tres amigos en sus veintes. Nadie nos pagaba, no teníamos trabajo, solo muchas ganas de hacerla. Dijimos: “Usted agarra el micrófono, usted la cámara, nos subimos a las mulas y vamos”. Fue muy intuitivo, casi ingenuo. Después, cuando la película salió, empezaron a surgir preguntas éticas sobre los riesgos que asumimos, y son válidas. Pero en ese momento, solo queríamos filmar. Con el tiempo, aparecieron otras capas: la

gente se sorprendía de empatizar con los barristas que suelen estar estigmatizados. Me decían: “Ya entiendo más a mi primo, a mi prima o a un conocido barrista; ya no los juzgo igual, ya no los veo con tanto resentimiento porque entiendo de dónde vienen y cuál es su viaje”. Todas estas son cosas que pasan después de que la película se hace y sale a la luz. Uno crea esos artefactos que son las películas, artefactos que viven en un CD, en un Vimeo o en una pantalla y que llevan un montón de emociones y sentidos que lo exceden a uno y que viven más allá de uno.

Quería mencionar con respecto a su película que, si uno quiere saber de la masacre de tal lugar en Colombia, puede buscarla en la red y ahí se entera uno de los datos. Si uno quiere enterarse, pues digamos de los problemas de los pelados, de las barras, pues ahí están los estudios antropológicos, se puede leer incluso literatura sobre eso, pero el artefacto del cine permite acercarse a lo que siente una comunidad siete años después de lo sucedido, a lo que siente una comunidad durante el regreso a su tierra o lo que siente un pelado que viaja sin nada en tractomula. Ese tipo de cosas son las que hacen que el cine, dentro de todo lo difícil que es, valga la pena.

Sobre el trabajo colectivo con la comunidad

JS: En su decisión de trabajar con la comunidad hay, sin duda, una postura política, y esa colaboración suele ser vista bajo una luz muy positiva. Sin embargo, implica una serie de retos que vale la pena nombrar. La idea no es romantizar la colaboración, sino entenderla en toda su complejidad. Me gustaría preguntarles por las situaciones difíciles que han encontrado en ese proceso. ¿Hay algo de su experiencia que quieran compartir?

JPP: Me conflictúa el hecho de que Josefita y la Negri, las personas que camellaron con nosotros y que aparecen en la película, tenían una lectura a veces muy distinta. Creo que tanto ellas como nosotros fuimos aprendiendo mucho de la película que estábamos haciendo cuando la rodamos. Cuando vimos la película con la Negri, después de la primera proyección en Portete, ella nos hacía verla muy distinta. Yo decía: “Pucha, ella ve una película muy distinta a la que yo veo”. Para ella es profundamente documental, más desgarradora de lo que es para mí, pero a un nivel muy loco. Para ella es un documental mucho más directo y mucho más duro de ver. No sé si eso se hubiera podido hacer más claro en el proceso y que todos tuviéramos

esa claridad. Es algo que me genera muchas preguntas y creo que nosotros no entendíamos muchas cosas que ellas sí entendían. Para ellas es una película muy íntima y, al verla y compartirla con otra gente, esa intimidad es muy desgarradora; lo que se habla es muy desgarrador para ellas. Es difícil, porque además ellas también son autoras. Así como yo cuando terminé la película y la comparto, me doy cuenta de que hay otras películas que no he visto; a ellas igual les pasa eso, pero en una mayor medida y es complejo y es duro, pero a la vez es bello. Josefa la ha visto tres veces; cada vez sentía que era más desgarrador para ella, porque entendía más lo que estaba ahí, y estaba lo otro, que es que la gente se acerque a ti a decirte: “Gracias por esa fortaleza”. Es complejo hacer todo ese camino emocional que significa la peli, y que para nosotros tal vez fue más claro desde el comienzo. Somos coautores, pero realmente estamos en otra página. Es lo bonito de ese proceso con el otro, que ha puesto tanto de sí, que uno no termina de dimensionar; se demora mucho tiempo en entender ese nivel de lectura tan distinto que tiene cada quien.

SP: En el documental existe una traba grande para llegar realmente a la cocreación. Muchas veces la escritura sucede

en la edición, y ese es un espacio que no he logrado abrir del todo. Durante el proceso compartíamos cortes, sí, pero eso no es cocrear, es más bien recibir opiniones. Además, está la expectativa de que uno debe ser autor, ofrecer una mirada particular, fresca, distinta. Me pregunto si de verdad es posible hablar de cocreación en ese sentido. Lo que hacemos tiene algo de eso, claro, momentos compartidos, decisiones tomadas en conjunto. Pero si uno va a asumir la idea de cocreación como bandera, toca reconocer los límites reales que la dificultan.

JPP: Hay que entender cómo respiran esos procesos que tienen momentos más colectivos y otros menos. Nuestras pelis no son tan colectivas como las de ustedes, porque no se han dado así, en el sentido, por ejemplo, de dar la cámara o compartir el montaje; no hemos logrado camellar así. Es fundamental entender cómo respira ese proceso, que no es un coro todo el rato, sino que tiene sus momentos de soledad y de apertura.

SP: A la gente de **La Bonga** le gustó mucho el detrás de cámaras que hicimos; la película les pareció muy chévere, pero el detrás de cámaras les pareció buenísimo. Lo que nos deja la pregunta: ¿para quién hacemos cine?, ¿a qué espacios queremos llegar?,

¿qué buscamos generar? Si lo hacemos principalmente para nosotros mismos, o para quién, vale la pena preguntarse qué implica.

CR: Sin duda, la dictadura del montaje puede opacar el resto de un ejercicio que es más colectivo. Pero la figura del genio solitario, autor-cineasta, que yo creo que es una de las figuras que rige el mundo y el cine está obsesionado con ella, con la autoría y con los grandes egos; en nuestro caso no existe y nosotros tampoco queremos ser eso en absoluto. La edición es la última etapa y es verdad que puede ser la más jerárquica en ese sentido, pero sí hay una intención de colaboración y esa es la apuesta.

CJ: Pienso que la cuestión está ahí, que el cine se enfoque menos en esa figura del director como el autor total de la obra, porque a la larga el que tiene ese cargo de director es el que llama para molestar a los otros y activar el desarrollo. Todos pueden estar participando creativamente de cualquier forma, pero el director es de alguna manera el que arrastra el proyecto y está en todas las instancias moviéndolo. Estoy de acuerdo con lo que dice Juan Pablo, aunque sea poca la participación o la aportación de esa persona, también entra dentro de esa creación colectiva. Sí creo que hay un problema en esa figura

del director que lo sabe todo y que sabe cómo es la película exactamente, cuando en realidad es un proceso compartido de dudas en el que el director es el que puya para que ande.

CR: Es primordial pensar en la colectividad del cine cuando se termina la película. Resulta primordial la experiencia de las comunidades y de uno durante la producción, pero luego, una vez que la película está finalizada, empieza toda la etapa de la distribución y la circulación, que es decisiva. Hay una necesidad de bajar un poco de la nube a los directores. Nosotros, por ejemplo, tuvimos varias discusiones con festivales porque queríamos que fueran otras personas a las proyecciones, pero los festivales eran reticentes. Finalmente lo logramos, porque es esencial para nosotros compartir la distribución de la película con los bongueros. Entonces ellos viajaron por toda Colombia y al exterior, muchas veces sin nosotros. Era básico que la circulación de la película fuera una manera de conectar a los bongueros con el mundo y de abrir un diálogo directo. Se trata de un punto que es necesario dialogar más como industria.

AFT: Tuve muchas discusiones con los festivales para llevar a los pelados, para incluirlos en las proyecciones. ¿Por qué

no? Es la película de ellos, al fin y al cabo. En la ficción sí puede pasar que un actor protagónico vaya a representar la película y más si es famoso porque es la cara de la película.

En el caso de **La Fortaleza**, todo fue muy intuitivo. Los pelados me decían cosas como: “Yo no quiero salir así” o “Yo quiero salir así, dígame cómo hago”. Se dirigen a uno, porque saben que uno puede ayudarlos a construir la imagen que quieren. Uno es quien, en teoría, sabe cómo hacerlo, pero también es con quien se quejan. En **La Toma**, que fue otro intento de creación colectiva, esa dinámica era muy evidente. Al final, el director termina siendo “el doliente”: uno es el que se inventa esa pendejada, porque la gente normalmente en su día a día no piensa en hacer películas, piensa en vivir su vida o en sus cosas. Y claro, si a la película le va bien, es de todos; si le va mal, es del director. El rol termina siendo como el de un administrador de recursos creativos, alguien que empuja, que motiva, que mantiene el ánimo.

A veces uno intenta devolver la autoría diciendo “esta es su película”, pero incluso ahí hay contradicciones. Recuerdo que trabajando con los pelaos de la barra y del barrio decían: “No queremos que nos vean como delincuentes”, y

cuando les pedíamos que propusieran escenas, decían: “Bueno, yo salgo y le robo a tal...”. Y uno piensa: ¡pero acabas de decir que no querías eso!

Y ya en montaje, ahí sí nadie quiere tener nada que ver con uno, todo el mundo está cansado del rodaje y se desentiende. Ahí es donde uno trata de canalizar todo lo que escuchó, lo que vio, lo que sintió. Más que autor, uno funciona como un médium: alguien que pone el cuerpo para que la película transmita una emoción real, una cercanía con lo que pasó.

JS: ¿Qué pensaron Jorge, Carlitos y Julián de la peli?

AFT: A ellos les encantó la película, pero vivieron todo de formas muy distintas. Mientras solo existía el tráiler, lo sufrieron mucho —no entendían por qué no podían verla aún. Cuando finalmente salió, preguntaban: “¿Cómo así que en cine? ¡Si eso es carísimo!”. O decían: “¿Un festival? Pero allá solo van los gomelos”. En Bucaramanga, por ejemplo, en el Festival de Cine de Santander, programaron una función; yo les pedí que no la anunciaran, que fuera solo para quienes participaron del proceso, los pelados y unas pocas personas más. Pero llegaron 2.000 personas a una sala para 100. Fue una locura.



III Rodaje de **La Fortaleza** (Andrés Torres, 2020). Foto: Diego Albino

También quiero decir, con honestidad, que su vivencia no fue lineal ni uniforme. Hubo momentos en que se sentían estrellas y se aprovecharon de esa visibilidad, y otros en que lo pasaron muy mal, porque la gente pensaba que ahora tenían plata. Lo vivieron de muchas maneras, a veces contradictorias. Hay mucha tela por cortar.

La experiencia de las mujeres como directoras en el documental

JS: Esta es la pregunta para Canela: ¿Cómo ha sido tu experiencia de ser mujer y dirigir documentales?

CR: La verdad, me ha gustado mucho. No quiero con eso negar las enormes dificultades ni las relaciones de poder que existen frente a los hombres, es evidente en el mundo, en Colombia y en la industria. Es algo que se debe seguir reconociendo y transformando.

Creo que he tenido suerte con las personas con las que he decidido trabajar; hemos hecho mucho cine entre amigos y vivirlo es muy bello. Algunas personas me preguntan: ¿Cómo haces para trabajar con tus amigos? ¿Con tu pareja? ¡Qué locura, todo es personal! En nuestro caso hay un cariño mutuo que crea un respeto importante por mi voz, por

mi trabajo, por mis preguntas. Eso ha sido fundamental.

Además he trabajado mucho con protagonistas mujeres: con María, con Blanquita, con las mujeres wayúu, con Doris en **Lapü**... y siento que se crea una relación distinta, una relación de complicidad que no solamente uno siente con ellas, sino que ellas sienten con uno, que es muy bella. En general, me ha gustado mucho ser mujer en este oficio, aunque sé que ha sido y sigue siendo una lucha difícil para muchas.

Las ventanas de exhibición y la distribución

JS: ¿Para finalizar, hay algo de lo que no hayamos hablado que les gustaría poner sobre la mesa?

AFT: Yo quería agradecer a todos. Chévere poder tener este espacio para hablar de estas cosas, porque es raro que uno hable con otros directores, es raro abrirse así, y quería decir que gracias y que resueno mucho con lo que dicen.

CR: ¡Qué chimba que tu película está en YouTube!

AFT: Sí, la pusimos en YouTube. Eso fue controversial con nuestros aliados. Pero mucha gente me pregunta dónde puedo ver esas películas de cine colombiano

que promocionan por todas partes y que están tan chéveres.

CJ: Nosotros estuvimos a punto de subir **Lapü** a YouTube y dos semanas antes o algo así la pusieron en RTVC, porque sí es un despropósito guardar una película y todo el mundo preguntando dónde puedo verla.

JPP: Ahí hay un contrapunto: no hacerlas públicas al principio permite que se valore la experiencia de verlas en sala, colectivamente. Pero sí, es una paradoja, porque también uno quisiera que estuvieran disponibles desde el comienzo.

CJ: Con **Carropasajero** nos ha pasado algo muy bello. En proyectos como Cooicine, en Medellín, campesinos de veredas con poco contacto con el cine hacen lecturas profundas sobre películas que, en teoría, son “difíciles” o “de autor”. Personas sin formación cinematográfica generando sentidos que ni siquiera nosotros habíamos visto. Esos son los espacios donde deberían habitar estas películas, no en la pelea por entrar a una cartelera de centro comercial.

CR: En Colombia existe una explosión de iniciativas hermosas: cineclubes, proyecciones comunitarias, circuitos como Cooicine. Hay que reconocerlas y apoyarlas para que sean sostenibles. Una

de las más lindas que conocimos con **La Bonga** fue un festival itinerante en el río Amazonas, que proyectaba películas desde una canoa. La cantidad de formatos que se adaptan a todas las geografías de Colombia me parece espectacular.

JS: Bueno, de mi parte agradecerles por su tiempo y su generosidad, compartiendo su experiencia, sus reflexiones.

JPP: A ti Juana, súper lindo el espacio. Muchas gracias por crear comunidad. 🍷



🍷 Rodaje de **Carropasajero** (Juan Pablo Polanco y César Alejandro Jaime, 2024). Foto: Los Niños Films

▶▶ Perfiles de los autores

▶ CUADERNOS DE CINE COLOMBIANO 35-2025 NUEVA ÉPOCA



JUANA SCHLENKER MONSALVE

Antropóloga dedicada al estudio de la imagen y los medios audiovisuales. Docente en el área de documental de la Escuela de Cine y TV de la Universidad Nacional de Colombia, donde dirige el semillero Periferias, un espacio de creación, reflexión y crítica en torno a las prácticas documentales contemporáneas con perspectiva feminista. Maestra en Antropología Visual (Goldsmiths College) y especialista en Fotografía (Central Saint Martins). Candidata a doctora en Arte y Arquitectura de la Universidad Nacional. Entre sus publicaciones en torno al cine documental se destacan: *Gritos, silencios y afonías. Voces de mujeres en el cine documental latinoamericano* (2025), *Hambre, sueños y silencios. Recorridos del cine documental en América Latina* (2025) y *Autorretrato, voz y cuerpo en documentales contemporáneos* (2019), así como el capítulo "Tres documentales: consideraciones sobre la autobiografía filmada en Latinoamérica" (2017).



MARÍA LUNA-RASSA

Doctora en Contenidos de comunicación en la era digital de la Universitat Autònoma de Barcelona con la tesis "Mapping Heterotopias: Documentales colombianos del conflicto armado" (beca ΠΙΦ). Profesora Asociada de Documental de creación en el Departamento de Industrias Culturales de TecnoCampus, Universidad Pompeu Fabra. Ha sido directora artística en ΜΙΔΒΟ y coordinadora de Pensar lo real y coordinadora académica y programadora en FICCALI. Miembro de la red HOMER (History of Moviegoing, Exhibition and Reception). Entre sus libros se encuentran la coedición junto a Pablo Mora y Daniela Samper de *Territorio y memoria sin fronteras, nuevas estrategias para pensar lo real* que recoge las memorias del seminario Pensar lo real de la ΜΙΔΒΟ. Ha publicado artículos en la revista de ALADOS, *La pesadilla de Nanook*, *Alphaville*, *Revista Archivos de la Filmoteca* y *Journal of Cinema and Media Studies*, entre otras.



LUISA GONZÁLEZ

Candidata doctoral del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Ámsterdam, MA en Estudios cinematográficos de la misma universidad, y Comunicadora Social de la Universidad del Valle. Su trabajo investiga procesos de autonomía en la producción y distribución del cine desde las clases populares, y ha sido publicado en revistas como *Feminist Media Histories* y *Senses of Cinema*, y en el libro *Small(er) Cinemas of the Andes*. Ha programado la Cinemateca de la Universidad del Valle, la Cinemateca del Museo la Tertulia en Cali y Filmhuis Cavia en Ámsterdam. Además de curar la muestra *Que haiga paz* (2021), ha curado *Bou di Awa* para Terramar Museum en Bonaire, y cinco ediciones de Cinema Colombiano, en los Países Bajos. Es curadora y gestora del Porn Film Festival Amsterdam.



JULIANA ARANA TOSCANO

Máster en Comisariado cinematográfico y audiovisual (Elías Querejeta Zine Eskola), licenciada en Humanidades con énfasis en Español y Lenguas (Universidad Pedagógica Nacional de Colombia). Programadora de la Muestra Internacional Documental de Bogotá (ΜΙΔΒΟ). En 2022 produjo el documental web **Corrios Libertarios**. En 2023 formó parte del equipo de reactivación del Centro Documental Audiovisual Nacional (CENDOC). Ha colaborado en publicaciones como *La pesadilla de Nanook* y el blog del Panorama de Cine Colombiano en París, Le Flair. En 2024 realizó una práctica profesional en el archivo del Festival de Cine de San Sebastián y colaboró con el Encuentro Cine Cauce en la Muestra de Cine de Jarandilla de la Vera. En 2025 presentó el programa *Domestic _graphies* en el festival Courtisane. El artículo publicado en este número se deriva de un proyecto de investigación curatorial en curso en torno a una genealogía de la domesticidad a través de la imagen cinematográfica, iniciado en el marco del Máster en Comisariado Cinematográfico y Audiovisual de la Escuela Elías Querejeta.



DANIEL CORTÉS (ARCHIVOS SHUB)

Docente, montajista, creador de películas de no ficción y fundador del Archivo Shub, un laboratorio de preservación, formación y creación con archivos audiovisuales. Su cine interroga relatos y memorias oficiales a través de la experimentación con materiales preexistentes, sus películas se han presentado en festivales como IDFA, Punto de Vista, Jihlava, Ficunam, It's all true, entre otros.



TOMÁS CAMPUZANO (ARCHIVOS SHUB)

Productor, gestor y creador enfocado en el archivo y patrimonio audiovisual. Es parte de la Corporación Mamut, donde ha desarrollado proyectos de gestión como el Archivo Cosmos de la Sierra Nevada de Santa Marta y de exhibición como el Festival de Memoria Audiovisual Mamut. También integra el Archivo Shub y ha sido responsable de la investigación de archivos en obras como **El rojo más puro**, **Avalancha**, **Romper el silencio** y otras producciones. Director de las series **Cordillera invisible** y **El tugurio de Dios**.



TIAGX VÉLEZ (ARCHIVOS SHUB)

Cineasta, docente y travesti. Magíster en Cine Documental. Sus prácticas artísticas se concentran en las intersecciones entre el cine experimental, las instalaciones y la *performance*. Es cofundadora del colectivo Crisálida Cine e integrante del laboratorio Archivo Shub. Sus películas se han presentado en festivales como Rotterdam, Ficunam, Midbo, Ficci y el Festival de Cine de La Habana.



LA VULCANIZADORA

Estudio de los artistas y cineastas María Rojas Arias y Andrés Jurado donde habitualmente se cruzan el cine, las artes visuales y el teatro. Situada en la actual Colombia, La Vulcanizadora reconoce las herencias culturales de África, Asia y otras latitudes, estableciendo conexiones que atraviesan el Caribe, la Amazonía y la Orinoquía. Trabajamos con una comunidad de colaboradores diversos, vivos y muertos, visibles invisibles, que aportan desde la ciencia, la biología, la filosofía, la educación, la etología, la antropología, la historia, la música, la literatura, la traducción, los saberes, sabores, conocimientos y experiencias, dependientes e independientes, abordando la producción y la institucionalidad de manera provocadora y crítica. Mantenemos un diálogo intenso con las materialidades basado en el oficio del artista y la experimentación cinematográfica con formatos filmicos e híbridos, narrativas no convencionales y diferentes creencias. La Vulcanizadora está inspirada en los talleres ubicados en territorios inéditos dedicado a reparar y fortalecer los materiales obtenidos de la savia de un árbol. Laura Rojas, Ferney Iyokina, Vitilio Iyokina y Erika Devoignes son parte activa y colaboradores de La Vulcanizadora.





ombiano

cuadernos de cine colombiano

► PRESENTACIÓN

La realidad performativa

María Claudia Parias

Ricardo Cantor Bossa

► EDITORA INVITADA

Prácticas documentales Incertidumbres en torno a lo real

Juana Schlenker Monsalve

► ARTÍCULOS

► Fricciones de lo real. Performatividad e hibridación en el documental colombiano

María Luna

► Cine documental en Colombia. Mediaciones chamánicas entre historia, conflicto y memoria colectiva

Luisa González

► espacio tiempo cuerpo gesto. Escrituras de lo doméstico en la práctica documental contemporánea

Juliana Arana

► Juegos de archivo, derivas infinitas

Archivo Shub

► La impureza del documental

La Vulcanizadora

► ENTREVISTAS

Conversaciones

Juana Schlenker Monsalve

► Escuchar el documental: un diálogo sobre el sonido Mercedes Gaviria y Diana Carolina Martínez

► El montaje, espacio de escritura y experimentación en el cine documental Gustavo Vasco, María Alejandra Briganti y Sebastián Hernández

► Dirección de documentales: reflexiones en torno a la colaboración, la autoría compartida y otras formas de hacer cine. César Jaimes, Sebastián Pinzón, Canela Reyes, Juan Pablo Polanco y Andrés Felipe Torres

