



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA
SEDE BOGOTÁ

FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE CINE Y TELEVISIÓN

sandra carolina patiño ospina

acercamiento al documental

EN LA HISTORIA DEL AUDIOVISUAL COLOMBIANO

Bogotá, 2009



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

SEDE BOGOTÁ
FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE CINE Y TELEVISIÓN

Rector

Moisés Wasserman Lerner

Vicerrector sede Bogotá

Fernando Montenegro Lizarralde

Decano de la Facultad de Artes

Jaime Franky Rodríguez

Director de la Escuela de Cine y Televisión

Leonardo Alberto Amaya Calderón

Director del Instituto de Investigaciones Estéticas

Egberto Bermúdez Cujó

Director del Centro de Divulgación y Medios

Alfonso Espinosa Parada

Director de Investigación Sede Bogotá

Ellie Anne Duque Hyman

Vicedecano de Investigación y Extensión

Luis Carlos Colón Llamas

Vicedecano de Programas Curriculares

Pablo Enrique Abril Contreras

© Sandra Carolina Patiño Ospina
© Universidad Nacional de Colombia
© Facultad de Artes

Primera edición, julio de 2009

Impreso y hecho en Colombia

ISBN: 978-958-719-258-2

Coordinadora Grupo Documental Colombia

Sandra Carolina Patiño Ospina

Apoya

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Edición digital de fotografías, diseño y diagramación

Diana María Jara Rivera

Corrección de estilo

Juan José Lozano, Claudia Burgos

Cubierta

Juan Bossa Riveros

Impresión

Editorial Universidad Nacional de Colombia

Unibiblos

Parte de este proyecto de investigación fue realizado con el apoyo de una Beca de Investigación en Cine del Ministerio de Cultura, 2007.

Catalogación en la publicación Universidad Nacional de Colombia

Patiño Ospina, Sandra Carolina, 1972-

Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano / Sandra Carolina Patiño Ospina. -- Bogotá : Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión, 2009

574 p.

ISBN : 978-958-719-258-2

1. Cine documental - Historia y crítica - Colombia 2. Cine documental - Producción y dirección - Colombia 3. Archivos audiovisuales - Colombia 4. Guionistas de cine documental - Colombia I. Tit

CDD-21 791.43 / 2009

La Facultad de Artes no se responsabiliza por las ideas emitidas por el autor.

© Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida ni total ni parcialmente, ni entregada o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sin el permiso previo del autor.

*Este libro esta dedicado a mis padres
y a los tres tesoros de mi vida:
A Jesucristo, mi Alfa y mi Omega.
A Iván Darío, mi brillante y multitalentoso esposo.
A David Alejandro, mi grandioso y excepcional hijo.
Les dedico esta obra con mi más profundo amor y admiración.
Gracias por llenar mi vida de pleno gozo con su presencia.
Gracias por ser mi guía, mi faro, mi norte fijo.*



Contenido

Autora y colaboradores	11
Agradecimientos de la autora	15
Prólogo	21
Introducción	25
Capítulo 1	
1 Definiendo el género de no ficción	27
1.1 ¿Qué es el documental?	29
Capítulo 2	
2 Los pioneros del documental colombiano	39
2.1 La prehistoria: expresión de lo cotidiano	42
2.2 El poder de la imagen en movimiento	48
2.3. Primeras producciones e intentos documentales	50
2.4. Los Acevedo y el registro documental de las actualidades	60
2.5. Floro Manco y su legado documental en la Costa Atlántica	65
Capítulo 3	
3 La búsqueda del lenguaje documental	69
3.1 El registro documental, entre conflicto y realidad	71
3.2 Búsqueda del lenguaje documental en Bogotá	72
3.3 Búsqueda del lenguaje documental en Cali	84

Capítulo 4

4 Apropriación del lenguaje documental	89
4.2 El documental político y marginal	106
4.3 El documental antropológico	113
4.4 El documental marginal	120

Capítulo 5

5 La etapa de producción documental	125
5.1 La época del sobreprecio: resultados y enseñanzas	127
5.2 Focine: época de apoyo a espacios y series de documental	133
5.3 Los canales regionales: sinónimo de descentralización documental	143

Capítulo 6

6 Cambios en el documental a partir de los años noventa	153
6.1 Cambios discursivos	155
6.1.1 De las modalidades a las submodalidades	155
6.1.2 Del discurso expositivo a la narración testimonial	156
6.1.3 Del testimonio a la observación, la reflexión y la participación	159
6.1.4 De la participación al protagonismo	162
6.1.5 Del protagonismo al ensayo experimental	163
6.1.6 De los cambios a los nuevos retos: el documental contemporáneo infiere nuevos derroteros	165
6.2 Cambios temáticos y de estilo	170
6.2.1 Valoración de lo urbano	170
6.2.2 Acercamiento visual a lo próximo, lo cotidiano, lo íntimo	171
6.2.3 Viraje de lo colectivo a lo individual	171
6.2.4 Incorporación del vídeo clip y el vídeo arte	173
6.3 Cambios en el área de producción	174
6.3.1 Paso del sistema análogo al sistema digital	174
6.3.2 Popularización del uso del vídeo	174
6.3.2.1 Beneficios del vídeo	175
6.3.3 Descentralización de la producción documental	176

6.4 Cambios en el área de distribución	177
6.4.1 Paso de las salas de cine a las salas de TV	177
6.4.1.1 Beneficios de la televisión	178
6.4.2 Paso a la incorporación de las nuevas tecnologías	181
6.4.2.1 Interés de explorar modos alternativos de difusión y de narración	181
6.4.2.2 Interés de actualizar conocimientos tecnológicos	183
6.5 Cambios en los ámbitos educativo e institucional	184
6.5.1 Creación del Ministerio de Cultura	184
6.5.1.1 Dirección de Cinematografía	184
6.5.1.2 Proimágenes en Movimiento	190
6.5.1.3 Dirección de Comunicaciones	194
6.5.1.4 Creación de la Ley de Cine	200
6.5.2 Televideo	206
6.5.3 Alados-Colombia, Corporación Colombiana de Documentalistas	208
6.5.4 Especialización en Prácticas Audiovisuales. Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle	215
6.5.5 Unimedios, Unidad de Televisión Universidad Nacional de Colombia	220
6.5.6 Algunos protagonistas de la década de los años noventa	224
6.5.7 Los protagonistas del nuevo milenio	234

Capítulo 7

7 Archivística y catalogación de registros documentales	241
7.1 Experiencia en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC)	243
7.2 Indiana y la perseverancia	244
7.3 Rodrigo y la uniformidad del material	244
7.4 Pilar y la reflexión sobre la memoria obstruida	246
Catálogo fotografías Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC)	248
7.5 Catálogo de documental colombiano recopilado	258

Capítulo 8

8 Reflexiones, sugerencias y recomendaciones	377
8.1 Reflexión final	379
8.1.1 La difusión, un “cuello de botella”	388
8.2 Sugerencias y recomendaciones	393
8.2.1 Producción y distribución	393
8.2.2 Transmisión y difusión	395
8.2.3 Educación y formación	397
8.2.4 Rol y función	399

Anexo

Ensayos sobre algunos documentalistas colombianos	409
Álvaro Cepeda Samudio, <i>por Santiago Quintero y Mauricio Rodríguez.</i>	410
Marco Tulio Lizarazo, <i>por Indiana Pérez Bustos.</i>	416
Francisco Norden, <i>por Rodrigo Armenta.</i>	423
Gabriela y Mady Samper, <i>por Carlos Páez.</i>	439
Marta Rodríguez, <i>por Julia Vélez Santos.</i>	448
Carlos Alvarez, <i>por Christian Ávila Arias.</i>	456
Carlos Mayolo, <i>por Diana Catalina Montaña.</i>	461
Luis Ospina, <i>por Nicolás Guarín León.</i>	465
Óscar Campo, <i>por Irene Lema Dimate.</i>	481
Gloria Triana, <i>por Juan David Laserna Botero.</i>	485
Carlos Bernal, <i>por Nataly López.</i>	491
Diego García Moreno, <i>por Iván Gaona, Patricia Peña, Diana Pérez y Catherine Rodríguez.</i>	497
Víctor Gaviria, <i>por Luis Eduardo Martínez y Andrés Arizmendy.</i>	502
Fernando Riaño, <i>por Luis Eduardo Villacís</i>	505
Fernando Ramírez, <i>por Inty Bachué Buelvas, Nicolás Cuervo y Liz Jennifer Calderón.</i>	509
Pablo Mora, <i>por Laura Gutiérrez, Juan Sebastián Sarmiento y Johana Botero.</i>	512
Juan Diego Caicedo, <i>por Carlos Andrés Lara y Cristina Salazar Fornaguera.</i>	516
Felipe Guerrero, <i>por David Álvarez Galvis.</i>	520
Clara Mariana Riascos, <i>por Tomás Martínez, Juan David La Rota, Carlos Lesmes y Mauricio Vergara.</i>	536
Gustavo Fernández (<i>Anónimo</i>).	541
Alejandro Chaparro, <i>por Diego Andrés Palencia y Christian Eduardo Rodríguez.</i>	548
Alfredo Molano, <i>por Natalia Gualy Lozano.</i>	552

Bibliografía	559
--------------	-----





Autora y colaboradores

SANDRA CAROLINA PATIÑO OSPINA

Autora - Directora del proyecto

Profesora de dedicación exclusiva y coordinadora académica de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Es comunicadora social y periodista de la Universidad Externado de Colombia. Trabajó cerca de diez años en el medio televisivo. Realizó un curso especializado en Medios de Comunicación, Televisión y Vídeo y una maestría en Producción de Documentales con énfasis en investigación y producción, en la Universidad de Salford, Reino Unido.

Tiene experiencia en producción ejecutiva y asesoría de proyectos documentales que han sido transmitidos en algunos canales de televisión como Canal Capital, Granada Television, Channel M, entre otros. En 2008 codirigió con Alejandro Chaparro Martínez el documental *No te olvidamos*, a diez años del magnicidio del defensor de derechos humanos Eduardo Umaña Mendoza.

Fue gestora y directora del primer diplomado en Producción de Documentales del país en la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Ha participado en proyectos de extensión académica con el Departamento Administrativo de Acción Comunal, DAAC, y la Comisión Nacional de Televisión, CNTV, sobre el tema de la Televisión Comunitaria en Colombia. Ha laborado en proyectos de investigación como “Principales cambios del género documental en Colombia, a partir de la década del 90”. Desde 2006 coordina el grupo de investigación “Documental Colombia”, registrado en Colciencias.

Fue ganadora del concurso regional de universidades de Granada Television Manchester, Reino Unido 2001, con el proyecto documental: *Mi elección*; recibió una beca parcial para estudios de posgrado y ganó la beca de Investigación en Cine 2007 del Programa Nacional de Estímulos del Ministerio de Cultura.

En la actualidad labora en la producción de un documental que evidencia el contenido de este libro y el papel de los documentalistas en la historia del audiovisual colombiano.

Entre sus proyectos se encuentra el desarrollo de una investigación que abordará los problemas de difusión y distribución de documentales y el reto académico de realizar un doctorado en el área audiovisual, que redunde en su formación académica, la consolidación del grupo de investigación que lidera y la creación de nuevos programas de posgrado en torno al documental.

scpatinoo@unal.edu.co - documentalcolombia@gmail.com

Web: www.docentes.unal.edu.co/scpatinoo - www.documentalcolombia.com

Colaboradores:

GABRIEL ESTEBAN GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

Asistente de investigación principal.

Realizador de Cine y Televisión, egresado de la Universidad Nacional de Colombia.

Integrante del grupo de investigación Documental Colombia.

VIVIANA CAMACHO GASPAR

Asistente de investigación auxiliar.

Antropóloga de la Universidad de los Andes. Egresada y docente ocasional de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia. Integrante del grupo de investigación Documental Colombia.

NICOLÁS GUARÍN LEÓN

Asistente de investigación auxiliar.

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

Integrante del grupo de investigación Documental Colombia.

ERIKA CORTÉS CANO

Asistente de investigación auxiliar.

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

Integrante del grupo de investigación Documental Colombia.

PILAR MARCELA PEDRAZA VALDÉS

Asistente de investigación auxiliar.

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

Integrante del grupo de investigación Documental Colombia.

INDIANA TERESITA PÉREZ BUSTOS

Asistente de investigación auxiliar.

Egresada de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia.
Integrante del grupo de investigación Documental Colombia.

Monitores:

CARLOS SANTIAGO AMÉZQUITA VILLAMIZAR
RODRIGO EDUARDO ARMENTA PÉREZ
IVÁN DAVID GAONA MORALES
ROBERTO LUIS GARCÍA POVEDA
YESID ORLANDO GONZÁLEZ OTÁLORA
BRANDON JURGEN JIMÉNEZ LAVERDE
GERSON LEONARDO LEAL
DIANA ROCÍO LOWIS MERCADO
MARGARET VIVIANA MARIÑO MOLANO
LUZ MARINA MARTÍNEZ PEDRAZA
DIANA PÉREZ MEJÍA
ANDRÉS EDUARDO PEDRAZA TABARES
JUAN BOSSA RIVEROS
LAURA NATALIA RODRÍGUEZ LEIVA
FELIPE SOLER SIERRA
DIANA SÁNCHEZ SOLÓRZANO
MARÍA ANGELA OROZCO HOLGUÍN
IRENE LEMA DIMATE



Agradecimientos de la autora

En memoria de mi tío "Pacho", mi tía Sor Carmen Mercedes, y mis abuelos: "Mamá Anita", Francisco, y Ana Beatriz, mi añorada "Betty".

Siempre he pensado que existen unos ángeles con unas alas inmensas que nos enseñan y ayudan a volar. Básicamente, sin su apoyo, nuestro vuelo sería muy corto.

Esos ángeles tienen nombre propio y espero tengan una capacidad de perdón bastante amplia, en caso de que haya olvidado mencionar alguno de ellos.

En primer lugar, agradezco a mi esposo, Iván Darío, y a mi hijo, David Alejandro, el apoyo, comprensión, sabiduría y amor profundo de estos "querubines" son mi fortaleza como mujer, artista e investigadora. Su pensamiento social y científico inspira mi espíritu creativo.

Agradezco a mis padres Guillermo y Mercedes. A mis tíos Marlén, Nelly y Juan; a mis hermanos Andrea, Paola y Javier; a mis primos Alex, Bibi, Nana, Laura, Pili y Pablo; a mis sobrinos, Juan Sebastián y Laura Valentina; y a todos mis familiares. Gracias por su respaldo y cariño.

Gracias a Hernando Martínez Pardo por ser el tutor de este proyecto. Agradezco al Maestro su paciencia, enorme conocimiento y guía.

Gracias a Sofía de Moreno (q.e.p.d., quien fuera directora de la Academia de Arte Teatrino infantil "Don Eloy") por creer en mi talento y dejar en mi corazón la imborrable huella de trabajo, amor y respeto por Colombia, la actuación, el canto, la danza, la poesía, el teatro, la música, el cine y la televisión.

Gracias a mis amigas, profesores y directivas del colegio de La Presentación Luna Park y de la Facultad de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Externado de Colombia, por sus enseñanzas y espacios de debate.

La publicación de este libro es el producto de muchos años de apoyo académico y profesional que por fortuna he recibido en varias instituciones. Al respecto debo decir que en la maestría en Producción de Documentales de la Universidad de Salford (Reino Unido), un arcángel descendió de lo alto no solo para contribuir en mi formación profesional sino incluso para ayudarme en momentos de dificultad en mi vida personal, él es Erik Knudsen, quien hizo posible no solo que la culminación de ese curso de posgrado fuera

satisfactoria sino, además, que el compromiso con el desarrollo del documental en mi país se convirtiera en mi prioridad laboral y académica una vez regresara a mi patria. Gracias Maestro por enseñarme a cristalizar anhelos profundos como éste de publicar un libro pionero en un país como Colombia.

De la Universidad de Salford agradezco también a Gareth Palmer y a mis compañeros de maestría, en especial a mi amiga libanesa Rouba Korfali, quien ha ignorado durante nueve años la distancia de nuestras barreras geográficas y culturales en aras de fortalecer nuestra pasión por la vida y el documental.

El siguiente “ángel” al que quiero agradecer, es al portador de esas alas inmensas que me rodearon cuando en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, luego de muchos intentos fallidos y *ad portas* de culminar mis labores con esa institución, apareció en mi vida, para apoyar un anhelo académico que por fortuna se hizo realidad. Gracias doctor Evaristo Obregón, por su enorme confianza, la cual me permitió crear y poner en marcha el primer diplomado en Producción de Documentales del país. Agradezco su vital respaldo, fue éste el que permitió que paralelamente a ese diplomado, surgiera la investigación sobre el documental de los años noventa, que se evidencia en el capítulo seis de este libro.

Imposible olvidar mi paso por la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Fue justamente en este espacio académico que me conecté con destacados documentalistas colombianos, como Alejandro Chaparro, quien en ese entonces trabajaba con la documentalista Marta Rodríguez. A él, a quien admiro por su loable formación autodidacta, mi enorme agradecimiento. Su honestidad, su perseverancia, su gran talento, me han enseñado que incluso a través de la sensibilidad que despierta este género de no ficción es posible construir un camino de trabajo y amistad. Gracias amigo Alejo, porque por ti amo más el documental.

Agradezco también el universo celeste que he encontrado en la Universidad Nacional de Colombia desde el año 2005. Gracias a todos esos ángeles que han apoyado esta investigación sin escatimar esfuerzo alguno, como por ejemplo la maestra Elli Anne Duque, directora de la Dirección de Investigación Sede Bogotá (DIB), quien con su loable gestión académica y financiera ha hecho posible que las convocatorias ofrezcan una respuesta eficaz a la labor de los nuevos docentes investigadores de la Universidad Nacional como yo. Sin duda, los recursos recibidos a través de la modalidad que gané en la convocatoria de la DIB en el año 2007, fueron definitivos para desarrollar la segunda parte de esta investigación, que incluye la cristalización de este primer producto, el libro.

También quiero expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a Jaime Franky Rodríguez, decano; a Pablo Emilio Abril, vicedecano académico; a Fredy Chaparro Sanabria, secretario; a Luis Carlos Colón, vicedecano de investigación y extensión; a Raúl

Cristancho, director del área curricular de Imagen y Creación Artística; a Francisco Montaña Ibáñez, Marta Rodríguez, María del Pilar López, actual director y ex directoras del Instituto de Investigaciones Estéticas; a Alfonso Espinosa, director del CIDAR; y a Álvaro Acero, coordinador del programa de Educación Permanente. A todos ellos que hacen parte del cuerpo colegiado de la Facultad de Artes, mil y mil gracias. Agradezco su respaldo humano, académico y financiero a través de las diversas y nuevas convocatorias en investigación. Todas estas bondades, fueron claves y definitivas para el desarrollo y culminación de este libro.

También agradezco inmensamente al director Alberto Amaya Calderón, a los ex directores Jorge A. Mora, Rodolfo Ramírez, a profesores, personal administrativo, secretarías, asistentes de investigación y estudiantes de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional, quienes me ofrecieron su apoyo y trabajo para el desarrollo de esta investigación. Es imposible nombrarlos a todos, por ello, en su representación, agradezco a algunos (que aún están y a otros que ya se han ido) como a don Víctor, Gisselle Restrepo, Willington Torres, Judith Fandiño, Marisol Forero, Javier Olarte Triana, Susana Ortiz Obregón, Fernando Ramírez Moreno, Viviana Camacho, Nicolás Guarín León, Erika Cortés Cano, Indiana Pérez Bustos, Luz Marina Martínez, Rodrigo Armenta, Diana Sánchez, Diana Pérez, Iván Gaona, Andrés Pedraza, Diana Lowis, Yesid González, Felipe Soler. De otras Escuelas de la Facultad de Artes: Gerson Leal, Laura Rodríguez y Margaret Mariño.

Todos ellos son parte fundamental de este logro. Doy gracias no solo por su apoyo académico, sino también por su calidad humana, que me ha hecho reconocer los horizontes de esta investigación y potencializar el futuro del grupo de investigación "documental Colombia", que lidero.

En ese sentido, agradezco especialmente el trabajo comprometido y visionario de Gabriel Esteban González Rodríguez, quien actualmente es egresado de la Escuela de Cine y Televisión, pero que en ese entonces, a finales de 2005, fue el primer estudiante que apoyó, creyó y laboró en este proyecto sin que existiera recurso humano o financiero que respaldará el desarrollo de este producto. De igual forma resalto la labor minuciosa y destacada de la también egresada Pilar Pedraza Valdés. Su apoyo incondicional y ardua labor permitió organizar los datos de los 3.000 documentales colombianos que se registraron en este libro. Mi enorme agradecimiento a ella.

Gracias inmensas a todos los que generosamente me brindaron su valioso tiempo y conocimiento en cada una de las entrevistas que realizamos para este proyecto, a saber:

Carlos Mayolo (q.e.p.d.), Luis Ospina, Marta Rodríguez, Óscar Campo, Diego García Moreno, Gustavo Fernández, Pablo Mora, Ramiro Arbeláez, Ricardo Restrepo, Paul Watson, Felipe Guerrero, Juan Diego Caicedo, Gilles Charalambos, Carlos Barriga Acevedo,

Guillermo Álvarez, Jorge A. Mora, Handrey Correa, Juan Carlos Arango, Mady Samper, Mauricio Miranda, Adelfa Martínez, Alejandro Hernández, Alberto Amaya Calderon, Camila Loboguerrero, Carlos Álvarez,, Carlos Bernal, Claudia Gómez (q.e.p.d.), Claudia Triana, Clara Mariana Riascos, David Melo, Fernando Ramírez Moreno, Gloria Triana, Gustavo Montiel, Hernando Martínez Pardo, Jorge Mútiis, Isleni Cruz Carvajal, Ricardo Ramírez, Rito Alberto Torres, Marlon Carrero, Francisco Muñoz.

Gracias al Ministerio de Cultura por haber creado la beca de Investigación en Cine, a través del Programa Nacional de Estímulos, la cual gané en el año 2007 y permitió financiar la primera parte de esta investigación.

Gracias a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, en especial a su directora, Myriam Garzón de García, y a Alejandra Orozco, que permitieron el avance de nuestra labor investigativa y búsqueda de material fotográfico y videográfico allí, en los últimos dos años.

Gracias a Hilda, Luz Angela y Chely. Gracias a mis amigos Edwin Alonso, Omaira Torres, Sergio Hernández, Miguel Ángel Hernández, Rodrigo Velásquez, Orlando González, Aurorita, Ameli, María Clara, Benjamín, Natalia, Henry, Serafina Ponce, Alejandro Balbontín, Marcela Doria, José Salinas, Yazmín y José Daniel, Dari y Julio, Matías y Ana Mae, y a un montón más, porque su presencia y cariño en otros tiempos y espacios fueron claves y definitivos para el avance académico de este libro.

Gracias a Juan Bossa Riveros por su creatividad en el diseño de la carátula, contracarátula y en general en el diseño de las piezas gráficas de promoción de este libro.

Gracias a Diana María Jara R. por el talento y paciencia en el diseño y diagramación del contenido global del libro y a Juan José Lozano y Claudia Burgos por su trabajo en la corrección de estilo del mismo.

Gracias a mi amada Colombia que me permitió nacer en su preciosa llanura. Si no fuera por ti, por lo que me enseñaste a valorar de tu memoria, de tu historia y de tu legado no hubiese sentido el compromiso de escribir este texto. Te agradezco e imploro permitirme yacer en tu bendita tierra, en el momento que me corresponda partir a otra esfera igual de majestuosa y celestial.

Gracias a todos los "ángeles" que he olvidado agradecer. Espero no sean muchos y me excusen el imperdonable olvido.





Prólogo

Al leer este libro veremos que se trata de una obra en construcción, con el sentido dinámico que tiene hoy este término. Y así se lee, como un recorrido por la historia del documental en Colombia a la luz del debate sobre sus características y su sentido. Un recorrido abierto que profundiza tanto en los datos como en los análisis, pero que sin duda seguirá abierto a debates y reflexiones.

Leer *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*, es un viaje por teorías y momentos históricos. La diversidad y confrontación de teorías sobre el documental lo han acompañado en la historia del cine desde los años treinta: ¿cuáles son las diferencias entre el registro de la realidad, la nota periodística y el documental, y para qué sirve definirlos en abstracto y en los casos concretos? La cuestión ha sido debatida no solo en el mundo sino entre nosotros, especialmente desde los años sesenta.

Es un viaje desde los tiempos de las “vistas” filmadas en Cali y las “actualidades” de la Compañía Cronofónica, con notas tan sugestivas como *El Excmo. Sr. Gral. Reyes en el Polo de Bogotá*, hasta los reconocidos documentalistas modernos y contemporáneos, como Marta Rodríguez, Óscar Campo, Erwin Goggel, Gustavo Fernández y Luis Ospina con su reciente trabajo titulado *Un tigre de papel*, para citar solo algunos nombres. Meterme en este viaje fue para mí –que he trajinado bastante el tema del cine en Colombia– una experiencia apasionante, en primer lugar, por la claridad con que están expresados y debatidos los conflictos teóricos y, en segundo lugar, por la forma como están organizados los datos. En muchos momentos era como reconocer un paisaje tantas veces recorrido, pero descubriendo algunos datos nuevos, un documental en Cali o en Medellín que desconocía, o un autor al que no le había dado la suficiente importancia. Pero digamos que hasta los años ochenta el terreno era bastante conocido para mí y, sin embargo, al ver el conjunto adquirió un valor especial; fue sentir cuántos intentos, cuántas ilusiones, cuántos trabajos estuvieron comprometidos en la construcción del camino hacia el documental en Colombia.

Pero al llegar a los años noventa casi todo fue un descubrimiento. Las investigaciones y trabajos que se han hecho en Bogotá, Cali y Medellín permanecen en una penumbra

preocupante. Los largometrajes argumentales se estrenan con grandes lanzamientos; es muy fácil estar enterados, ya que permanecen en cartelera el tiempo suficiente para verlos, pero los documentales hay que perseguirlos. De algunos de ellos existe información en páginas *web*, de otros, especialmente de muchos estudios y evaluaciones, me vine a enterar a medida que leía los avances de esta investigación sobre el documental en la historia del audiovisual colombiano. En sus páginas he sentido al documental como una especie de mundo que se mueve con gran fuerza en el interior del ámbito social, imbricado en sus entrañas, que cada día se deja sentir con mayor vigor en la superficie, tanto que ya ha impregnado al total de la ficción. Lo ha hecho en varios momentos de nuestra historia cinematográfica, como en las primeras películas de Julio Luzardo y José María Arzuaga; pero a partir de Luis Ospina, Carlos Mayolo y Víctor Gaviria la simbiosis se ha tornado evidente y actualmente parece un movimiento que va a permanecer por un buen rato.

Apasiona también seguir en este estudio la evolución del documental desde el registro de las actualidades de principios de siglo pasado hasta el documental político de los años cuarenta y el social y crítico de los sesenta y los setenta, con un concepto de lo político completamente diferente, hasta llegar al documental antropológico y las nuevas vertientes que hoy se están abriendo paso, junto con los nuevos problemas teóricos y metodológicos que se han presentado, además de los nuevos formatos, los nuevos canales de difusión y los nuevos usos que se le están dando.

Eso fue lo que sentí al final del viaje por las páginas de la investigación. La prueba está en la cantidad de jóvenes dedicados actualmente al estudio del documental. Antes la ambición era inventar historias; ahora parece que la atracción está en contar las historias que existen en la realidad. Antes se los podía enumerar, eran conocidos teniendo la posibilidad de apreciar toda su obra; actualmente conforman una multitud, que es lo que se aprecia en esta historia del documental, en el audiovisual colombiano: la vitalidad incontenible de este género en el país.

A la autora quiero agradecerle que me haya invitado a conocer estas páginas de primera mano, para poder comentar y discutir algunos aspectos. A Gabriel González Rodríguez, asistente de esta investigación, lo conocí cuando él era estudiante y yo dictaba la cátedra de *Historia y Teoría del Cine* en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional. Él pertenecía al grupo líder en dedicación; ahora puedo comprobar que aquellos comienzos no eran una falsa promesa. A Carolina Patiño, cabeza de la investigación, la conocí a lo largo de la realización de este proyecto y siempre admiré su capacidad de trabajo, de análisis y de diálogo. Es impresionante conocer lo que ella ha investigado sobre el tema y su disposición para debatir, que no es frecuente en personas que dominan determinada área. Les agradezco de verdad, porque pude revisar muchos datos

y conceptos y conocer numerosos aspectos nuevos. Estoy seguro de que estas páginas serán muy útiles para quien desee enterarse de los nombres y títulos que han conformado la historia de nuestro documental, pero también –y más importante– de los grandes problemas y retos que está enfrentando hoy.

Hernando Martínez Pardo

Filósofo, crítico de cine, docente

Autor del libro *Historia del cine colombiano*

Tutor de esta investigación



Introducción

El esfuerzo investigativo realizado en el trabajo *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano* es una inmersión exploratoria acerca de la evolución del género documental, en los distintos momentos del cine en Colombia.

Dicho esfuerzo abarca desde la exploración de vistas y actualidades hechas por los pioneros, pasando por el registro del documental político, turístico y publicitario de los años cuarenta y cincuenta, el cine militante y revolucionario de los sesenta, el documental reflexivo, antropológico y etnográfico de los setenta, el auge de la televisión en los años ochenta, los cambios y desafíos que surgen a partir de la década del noventa y las nuevas propuestas del siglo XXI.

Este trabajo, en un primer acercamiento hecho en Bogotá, hace un recuento mediante una mirada local de las obras y realizadores más representativos del género documental colombiano y evidencia la urgencia de abordar los acercamientos realizados en ciudades y regiones, como Cali, Medellín, la costa atlántica, la costa pacífica, etc.

Con esta investigación no solo se difunde un orden histórico de las obras que marcaron hitos en el cine documental colombiano, sino que también se construye un concepto sobre el documental nacional y la identidad colombiana, con base en las experiencias de los expertos y realizadores, que son los protagonistas indiscutibles de la historia de este género en el país.

Este libro da cuenta o, mejor, devela la cristalización de por lo menos ocho años de trabajo arduo de investigación en torno al documental, un género que despierta todo mi interés y mi pasión.

Ojalá el lector acepte la invitación de emprender este recorrido que pasa por instantes memorables del documental colombiano, junto con algunos momentos vividos por sus protagonistas, el cual captura imágenes históricas que revelan con humildad un poco de aprendizaje, reflexión, cuestionamiento y debate.



Capítulo 1

Definiendo el género de no ficción



¿Qué es el Documental?

*La ficción es lo que me sucede a mí,
el documental lo que le sucede
a los demás*

Jean Luc Godard

Lograr el consenso sobre alguna definición en particular del género documental, es tarea difícil. El primer argumento es que para algunas personas el documental ni siquiera debe relacionarse con el término “género” por esa libertad ilimitada de formas de expresión y narración que acuña su propia naturaleza vehicular de contacto y acercamiento con la realidad. Lo que sí resulta evidente es que algunas de las definiciones encontradas en textos, y otras registradas en agradables encuentros de reflexión con algunos realizadores, aportan algo en la búsqueda y construcción de la expresión cinematográfica auténticamente colombiana, cierta identificación de nuestros asuntos y tratamientos particulares sobre la realidad, un encuentro de nuestras propias propuestas expresivas.

Se espera, sin embargo, que más allá de encontrar o no la afinidad con algunos parámetros de definición establecidos por la práctica del oficio en el país, sí haya un consenso sobre la aceptación de algunos lineamientos que se exponen en este texto, acerca de considerar ciertas expresiones audiovisuales dentro de los cánones del documental: algunas como meros registros y otras en calidad de obras propiamente documentales. Las opiniones sobre el documental, como se verá, son tan diversas como hay tendencias en el mundo. Sin embargo, muchas de ellas apuntan a perspectivas comunes y similares que guardan relación con lo cinematográfico (audiovisual), con la realidad.

“Si entendemos por documental un género que está más asociado al registro de acontecimientos humanos, de procesos humanos, entonces sí tendríamos que decir que empieza con el trabajo de los hermanos Lumière, no solamente por el trabajo que ellos hacen sino por el archivo que representan, los hermanos Lumière tienen catalogada cerca de 1800 películas documentales que es la génesis del cine y se podría decir que de ahí nace el género en toda su genealogía”¹.

Al iniciar el recorrido histórico del documental colombiano se hallarán elementos que, aunque provenientes de otras latitudes, serán pertinentes para el reconocimiento de algunas

¹ Entrevista a Isleni Cruz Carvajal, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2007, Bogotá.

características particulares del audiovisual en el país, como eje para el encuentro consciente de nuestro propio lenguaje cinematográfico. Cabe entonces preguntarse, qué se opina en otros lugares diferentes a Colombia sobre el surgimiento de éste género.

Según el realizador chileno Patricio Guzmán, el cine documental nació en 1922 con el estreno del filme *Nanook el esquimal*, de Robert Flaherty:

“... Desde entonces el llamado ‘segundo género’ no ha hecho más que crecer, recorriendo un camino sorprendente, azaroso y variado. Los primeros documentalistas fueron grandes exploradores (Flaherty, Vertov, Grierson) que pusieron en marcha expediciones laboriosas hacia los puntos más remotos del globo, para filmar por primera vez acontecimientos o culturas que nadie conocía de cerca. Así trabajó y vivió la primera y segunda generación formada por hombres legendarios (Karmen, Ivens, Rouch, Marker)...” (Guzmán, 2002: 5).

Por su parte, el teórico Jean Breschand menciona que es alrededor de 1930 cuando surgen tres fenómenos interesantes que caracterizan la consolidación del género documental. En primer lugar con el dominio de la fotografía como un valor agregado y una especie de “exigencia extrínseca” para el trabajo del género; de hecho, la lucha de la fotografía, en los años treinta, fue la de hacerse reconocer como arte más allá de su función claramente “documental” (considerando esto un registro directo de la realidad). En una segunda instancia, es cuando realmente se populariza el uso del término documental:

“... fue John Grierson quien por primera vez pervirtió el adjetivo habitual para emplearlo como sustantivo. Fue en el New York Sun el 8 de febrero de 1926, en un artículo dedicado a la segunda película de Robert Flaherty, Moana. Lo que el artículo señalaba, por lo tanto, es el surgimiento de una práctica nueva. No obstante en Francia el término ya se había venido utilizando doce años atrás, claro de forma aleatoria, porque no abarcaba un campo demasiado identificable...” (Breschand, 2004: 7-8).

Y en tercer lugar, con la transición al cine sonoro, en sus palabras, se identifica un nuevo modo de relacionarse con el mundo, lo que más tarde se denominaría como una mirada. De otro lado, en Latinoamérica existe el consenso (gracias a Guzmán) de que el cine documental es una forma de representación y no una “ventana” a la realidad. De igual forma, tal consenso se considera con respecto a que la palabra documental viene del latín “docer”, que significa enseñar, y del viejo término latino “documento”².

² Según Breschand, el documento es un escrito empleado como prueba o información, que remite a una concepción de la verdad de origen jurídico o religioso.

Esto también lo corrobora la documentalista colombiana Marta Rodríguez, cuando señala que el término documental viene de documento, de documentar la realidad. De hecho, enfatiza que el documental es el medio por el cual nos adentramos en nuestra realidad, en nuestra identidad cultural, en lo que somos, en lo que buscamos y en lo que desconocemos de nuestra nacionalidad³.

Es verdad que, el término documental se relaciona con “documentar e interpretar la realidad”. Pero la pregunta a tratar es la documentación e interpretación de esos eventos reales, por medio de imágenes y sonidos. Desde un aspecto de la Comunicación Social, pienso que a diferencia de los medios masivos de comunicación que solo se preocupan por mostrar el “suceso” (entiéndase como el acontecimiento o noticia del día, con cubrimiento y metodología de investigación, en muchos casos, superficial y banal), el género documental tiene la responsabilidad estética y conceptual de profundizar, contar, develar, exponer, cuestionar, indagar, explorar, conservar, recuperar, reelaborar, reinventar, retratar e interpretar subjetivamente —con dignidad y respeto— todo el “proceso” investigativo que se ha llevado a cabo para registrar y narrar con un lenguaje cinematográfico, lo que hasta ahora era oculto, olvidado, marginado, desconocido, ignorado, subvalorado e invisible, sobre algún aspecto relevante del ser viviente, su entorno social y todo aquello que connota su existencia y su realidad.

Si bien es cierto que en Colombia, según Hernando Martínez Pardo, se presentan registros documentales (vistas), aproximadamente desde 1906, con una tendencia cercana a lo actualmente televisivo que no podrían ser llamados “documentales”, por ser algo accesorio en el espectáculo de la exhibición a principios de siglo⁴; es pertinente aclarar que dichas “vistas”, “actualidades”, “registros”, “exploraciones” o “documentos visuales descriptivos”, los develaremos en el presente texto como parte de la “prehistoria”, término que parece oportuno para comprender los sucesos y los trabajos posteriores que surgieron en torno al documental, en el marco de la historia del audiovisual colombiano.

Con el recuento de esa “prehistoria”, se pretende responder a un fuerte principio ético que denota la responsabilidad de no ignorar un trabajo pionero que merece valoración y recordación, dado que sin su existencia hoy no podríamos tener conciencia de algunos trabajos documentales que, distantes de la idea de registrar la realidad, optaron por la necesidad estética de interpretarla.

Al respecto, Martínez Pardo señala que se habla de “estéticas de frontera”, en términos de la ficción y el documental; sobre las relaciones de la cámara con la realidad y su capacidad de

3 RODRÍGUEZ, Marta. *La historia del documental*. Texto inédito, p. 4. Gracias a la generosidad de la documentalista, este material fue entregado como soporte teórico a los estudiantes que realizaron el Diplomado en Producción de Documentales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en 2004.

4 Entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006, Bogotá.

registrar o expresar ideas concretas sobre un momento en particular. El primer aspecto tiene que ver con el tipo de trabajo audiovisual que solo se preocupa por abordar un punto de vista, el “qué”, es decir el tratamiento de un tema particular.

En estos trabajos se presentan generalmente registros, en los que se percibe una mirada pasiva de su creador, una mínima actividad, para definir “qué” se va a filmar. Su objetivo es solo registrar o, si se quiere, “exaltar” la realidad, como en el caso, según Martínez Pardo, de las “vistas” o “actualidades” realizadas en las primeras etapas del cine colombiano.

Por el contrario, el límite de esa “estética de frontera” se supera en un segundo escenario con trabajos audiovisuales, como en *Chircales*, de Marta Rodríguez, que incluso explora el recurso de la puesta en escena, marca característica del cine de ficción.

De acuerdo con Martínez Pardo, contrario a las “vistas” o “actualidades” este tipo de documentales denotan una mirada activa del creador, exigen una máxima exploración de actividades para resolver el “cómo”; es decir, de qué forma, de qué manera se va a interpretar la realidad. Es claro que los primeros registros: “... si bien documentaban un tipo de cotidianidad, no eran verdaderos documentales, dentro de las concepciones teóricas” (Pérez, 2007: 1).

De acuerdo con Pérez, dichos registros que se filmaron en cientos de rollos son de un inmenso valor histórico, porque allí se pueden ver las características arquitectónicas de las ciudades, la moda de la época y las condiciones sociales; sin embargo, “... en el momento en que se capturaron las imágenes, el objetivo era entretener a los asistentes a las salas, más allá que proponer una reflexión sobre determinado tema” (Pérez, 2007: 2-3).

En efecto, “... si bien muchas de las imágenes capturadas en las décadas de los 20 y 30 se podrían utilizar hoy como material importante para crear un documental a partir de una recopilación analítica, no se puede considerar un documental en sí, pues obvian lo más importante de este género: la reflexión y la interacción profunda con el ser que se registra...” (Pérez, 2007: 5). En ese orden de ideas, sería benéfico aceptar que:

“... Interrogar el cine desde su faceta documental, significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre el filme y la realidad. Significa elegir un eje de reflexión, un eje que supone que el cine se reinventa a sí mismo, cuando logra hacer visible algo que hasta entonces había permanecido inadvertido en nuestro mundo...” (Breschand, 2004: 5).

Teniendo en cuenta que comparto y asiento que, parafraseando a Breschand (2004: 4), el concepto sobre el cine documental es tan nebuloso como el cine de ficción, siempre tan diverso y complejo en sus maneras de expresar la realidad, a continuación me permito

retomar algunas opiniones y conceptos que dan cuenta de las variadas definiciones que se han hecho sobre este controvertido género de no ficción. En términos generales:

“... según Lindsay Anderson, el documental es ‘una forma que enfatiza las relaciones sociales’; para Grierson es ‘crear una interpretación de la vida’; Paul Rotha coincide en que se trata de una interpretación pero ‘de sentimientos y pensamientos filosóficos’; para Jean Rouch se trata de ‘la historia cotidiana porque trata como viven las personas, lo que quieren y como tratan de alcanzarlo’” (Mendoza, 1999: 7-8).

Adicionalmente, como señala Óscar Campo:

“... si nos atenemos a los criterios de Eric Barnow, el documental se hace explorador con Flaherty, reportero con Dziga Vertov, pintor con Léger, Ruttman y Calvacanti, abogado con Grierson y Leni Riefenstahl, acusador con Alain Resnais y Jerzy Bossak, observador con Wiseman y Rouch y guerrillero con Santiago Álvarez...” (Campo, 2002: 90).

Por parte de los documentalistas tradicionales, se puede citar a Carlos Álvarez, quien opina que:

“... El documental permite un acercamiento a una realidad problemática, un contacto mucho más directo, un análisis de esa realidad y la posibilidad de que ese objeto audiovisual y cultural se ponga en contacto con el público, donde finalmente se termina el proceso mucho más rápido...”⁵.

De otro lado, Clara Mariana Riascos, una de las pioneras del trabajo colectivo Cine Mujer, sostiene que el documental es el punto de vista de un creador a través de imágenes audiovisuales de la realidad que tiene próxima. Es su punto de vista, dice la realizadora; el que deja una huella sobre lo que piensa acerca de lo que le rodea⁶.

El realizador Diego García Moreno es enfático al afirmar que la gente ha confundido la palabra documental con programas informativos en televisión, cuando en realidad:

“El documental actúa como un referente social que va a impulsar el pensamiento en conjunto, es un elemento de lectura colectiva que propicia conversaciones y presenta una versión de la realidad sobre en el mundo en el cual se vive, sirve para dejar constancia de los acontecimientos y para que la gente se enfrente con esa realidad que se desconoce o que no se quiere reconocer”⁷.

5 Entrevista a Carlos Álvarez, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007, Bogotá.

6 Entrevista a Clara Mariana Riascos, realizada por Carolina Patiño. Enero de 2007, Bogotá.

7 Entrevista a Diego García Moreno, realizada por Amanda Talero (*La Hoja de Bogotá*, septiembre, 2007: 8).

Pareciera que Yesid Campos está de acuerdo con la forma como este género actúa de referente social y colectivo, ya que considera el documental como una forma de ver, interpretar y contar realidades, de acercar pueblos y culturas, de evidenciar y hacer posible el compartir sueños, expectativas y conflictos; de hacernos testigos y, en muchos casos, partícipes del dolor, la tristeza, las frustraciones y alegrías de las gentes en su diario vivir.

Del lado de los jóvenes investigadores y realizadores, vale la pena citar la opinión de Aguilera y Gutiérrez, quienes en su estudio sobre las temáticas y discursos de este género en la década de los noventa en Colombia, señalan que:

“... El documental es una herramienta que permite recuperar y al mismo tiempo activar la memoria. Se ha subestimado su capacidad para evocar y activar el imaginario humano...” (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 18).

¿Será ese imaginario humano que ellos mencionan, el que ha permitido cuestionarse sobre aquellos parámetros o límites que, de manera consciente o inconsciente, se han socializado para no confundir este género de no ficción con los rasgos particulares del género de ficción?

Al respecto, cabe anotar que en la 5ª Muestra Internacional Documental, uno de los invitados internacionales expuso que en el cine de ficción el realizador construye, imagina historias y crea personajes. Mientras que en el cine documental, el realizador encuentra las historias y los personajes. Por ello hizo énfasis en que la responsabilidad y el compromiso en el mundo del documental son enormes, porque la gente, las personas, “son reales”. Sobre el mismo tema, Luis Ospina en la 9ª Muestra Internacional Documental comentó:

“El documental es como la pesquería, la ficción es como la caza, en el primero es necesario esperar a que los diálogos surjan, en el otro los diálogos –y todas las acciones, en general– son creadas”.

En esa misma línea, Ramírez⁸ señala que el documental se define en ese carácter de encontrarse con la realidad de que sus protagonistas sean seres de la vida real y de que se haga en escenarios naturales. Gustavo Fernández también ratifica esa posición cuando afirma que se podría hablar de documental cuando el actor de la película es el mismo personaje de la vida real, mientras que en los trabajos argumentales el personaje no es de

8 Fernando Ramírez y Javier Olarte presentaron su último trabajo documental *El Destino*, (proyecto, que ganó la convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico 2006) en la Cinemateca Distrital el 15 de noviembre de 2007. *El Destino* narra la historia de tres estudiantes de grado once del colegio técnico y agropecuario *El Destino*, que contrarrestan la falta de oportunidades y la presencia latente de la guerrilla, con sus ganas de estudiar y sus sueños de salir adelante. Ramírez anota: “En Colombia es común que se cuenten historias sobre el fracaso y el dolor. Tengo una línea en mi trabajo que podría llamar de ‘resistencia’. Me interesa cómo, a pesar del conflicto, de las adversidades, la gente tiene capacidad de lucha, de resistencia al choque”. Tomado el 13 de noviembre de 2007 de: eltiempo.com. “Mañana se estrena ‘El Destino’, el más reciente documental del director Fernando Ramírez”.

la vida real, es alguien que está actuando⁹. Sobre el mismo tema, José Luis Guerín en la 9ª Muestra Internacional Documental recordó: “Como sea, en el documental el tema no importa. Es la interpretación creativa de la realidad”.

Acerca de esto, Luis Ospina dice que él también se adhiere a la primera definición que Grierson hizo del documental cuando vio *Moana*, de Robert Flaherty.

“... ¿Por qué me gusta esta definición? Porque ya está planteada una ambigüedad entre realidad y ficción. Al usar la palabra ‘interpretación creativa’ uno ya está separando el documental de lo que son el noticiero y el reportaje¹⁰, o sea que hay un punto de vista detrás del material de esos ‘fragmentos de realidad’, que son con los que trabaja el documentalista...”¹¹.

Con respecto a esa ambigüedad entre realidad y ficción, Patricio Guzmán evidencia que:

“... Existe al parecer una corriente de opinión que no acepta que el documental se contamine con otros géneros (la ficción en este caso), que defiende una forma de purismo, cuando precisamente estamos empezando a vivir una cultura de la mezcla (...) aunque se siguen produciendo muchos documentales tradicionales, es innegable la prodigiosa transformación sufrida por el cine de no ficción en las dos últimas décadas: cineastas y no sólo documentalistas de las más variadas orientaciones culturales han buscado y encontrado nuevas formas de expresión tanto para dar respuesta a los cambios en su entorno social como para saciar la necesidad de plasmar su identidad personal, sexual o racial...” (Guzmán, 2002: 31).

Pareciera que la mezcla de géneros, partiendo de una herencia de la literatura y la música, se viene practicando en la realización documental en todo el mundo, como una nueva forma de reconocer la realidad y relacionarse con el entorno del que se está hablando (Guzmán, 2002: 31). Esta tendencia es reafirmada por el documentalista Pablo Mora, quien visualiza esa forma de expresión cuando afirma que los documentales son formas híbridas que vienen del periodismo, el arte, la publicidad, la ficción, etc. Incluso, va más allá, cuando

9 Entrevistas a los realizadores y docentes Gustavo Fernández y Fernando Ramírez Moreno, realizadas por Carolina Patiño entre mayo y junio de 2007.

10 Frente a la enorme diferencia que existe entre el documental y algunos géneros periodísticos, comparto plenamente lo anotado por Indiana Pérez al respecto: “Un verdadero documental tiene más que imágenes reales capturadas en cualquier momento. Un trabajo del segundo género implica una concepción artística y estética frente a los seres o situaciones que son retratados. Allí está la diferencia entre un documental y un noticiero. El primero profundiza, mientras que el otro se limita a informar” (Pérez, 2007: 3).

11 Entrevista a Luis Ospina, realizada por Carolina Patiño. Enero de 2007, Bogotá.

expone que el documental es una construcción a la que no se le pueden hacer reclamos de objetividad ni de realismo¹².

Por su parte Breschand, en la misma directriz, sostiene que no existe el arte puro, porque no son los códigos sino las desviaciones las que crean la obra. De hecho, menciona que no tiene sentido construir algún tipo de codificación para una película, ya que en su inventiva formal:

“... no sólo está en juego una idea de documental, ni tampoco únicamente una visión de la realidad, sino, ante todo, una reflexión acerca del cine y sus poderes, de todo lo que éste puede tener de impuro, con sus contradicciones, sus sueños, su anclaje orgánico...” (Breschand, 2004: 5).

Probablemente, parafraseando a Weinrichter, el panorama del documental ha cambiado con respecto a las observaciones de los primeros historiadores, ya que las evoluciones del género, sus significaciones y nuevos alcances han contribuido a superar las barreras históricas tradicionales del documental como género, en sus propias palabras:

“... lo que podemos considerar corriente principal del cine documental se ha visto indudablemente enriquecida por el nuevo interés en explorar el conocimiento encarnado del sujeto performativo, a uno u otro lado de la cámara (...); un cine que no se preocupa de crear un modelo, ilusionista o no, de objetividad; un cine que se presenta como algo construido, haciendo énfasis en los protocolos previos (la negociación con el sujeto) que tanto determinan el resultado final de la empresa; un cine que mezcla observación e intervención, o deriva hacia lo ensayístico; un cine, en fin, que difumina la vieja frontera sagrada que lo separaba del cine de ficción...” (Weinrichter, 2004).

¿Será esta mezcla de convenciones y rasgos del cine contemporáneo, la razón que motiva a García a opinar que: cuando un documental es muy bueno se dice que parece ficción, y cuando es una ficción muy buena se dice que parece documental?¹³

Lejos está la idea de querer crear un consenso en torno a si “se debe” o “se debería” derribar la frontera que a lo largo de la historia ha separado la ficción del documental purista y tradicionalista; simplemente, los argumentos de teóricos y documentalistas aquí expuestos (por supuesto solo algunos), se cree, pueden contribuir al universo de la reflexión y la construcción personal del creador audiovisual. Al respecto, es innegable el deseo de valorar los diferentes puntos de vista escuchados y leídos a lo largo del proceso de investigación de este proyecto, justamente, mediante el registro de esas definiciones, acontecimientos y

12 Entrevista a Pablo Mora, realizada por Carolina Patiño. Marzo de 2007.

13 Entrevista con Diego García Moreno, realizada por Amanda Talero (2007: 8).

cambios que han surgido en torno al documental en la historia del audiovisual colombiano, con el anhelo de que no sean ignorados, ni olvidados.

No en vano, Manuel Mejía Vallejo vaticina que en el futuro puede llegar ese “tremendo borrón”, “...porque somos tierra fácil para el olvido de lo que más queremos...”¹⁴. No queriendo aceptar esa realidad, por lo menos, no consiento que se queden sin registrar dos últimas citas: una de Breschand (en torno a la cual presiento que hay bastante consenso), acerca de que:

“... Sobre el cine documental todavía se cierne una sospecha: la de que pudiera no tratarse de verdadero cine, porque no hace soñar a las masas...”
(Breschand, 2004: 4).

Y finalmente, la cita de un inolvidable maestro del documental colombiano, Carlos Mayolo, quien en la última entrevista que concedió sobre su vida e irrefutable pasión por este género comentó:

“... El documental tiene que sacar la parte oculta del iceberg de la realidad, más allá de la crítica (...), el documental debe llevar a la revelación, o a la catarsis, o al júbilo, o a la felicidad, (...), tiene que terminar siendo lúdico, un placer, no un problema, ni una explicación, ni una diatriba, ni una disertación (...)
*El documental va más allá de lo que se cree que es la verdad...”*¹⁵.

Estas definiciones hacen parte de una recopilación, un compendio de puntos de vista que dejan abierta la discusión para el encuentro de los caminos propios del documental en Colombia. Como se puede ver, no existe en el arte una posibilidad de sentar posiciones definitivas que sean tomadas como un punto absoluto de referencia. En la posibilidad de reflexión está la riqueza de la creación; la reflexión sobre el recorrido de una forma de expresión es la mejor manera de hablar de su futuro y pensar en su pertinencia en un país como Colombia.

¹⁴ Parte del discurso que el novelista Manuel Mejía Vallejo expresó en el sepelio del médico y defensor de los derechos humanos de Antioquia Héctor Abad Gómez. (Faciolince, 2006: 248).

¹⁵ Entrevista a Carlos Mayolo, realizada por Carolina Patiño. Noviembre 28 de 2006, Bogotá.



Capítulo 2

Los pioneros del documental colombiano



Los pioneros del documental colombiano

Este capítulo fue escrito por Carolina Patiño y Gabriel González.

¿Cómo hacer una historia del cine cuando son sus mismos protagonistas los que deben escribirla? Se trata de reconocer la incidencia del oficio en la vida cotidiana, en la constitución de la historia y en la creación de un pensamiento colectivo. Cuando se piensa en historia, se piensa en la mirada y en las posibilidades expresivas que el arte ofrece para un pueblo, para una colectividad, creadora de acciones concretas en el diario vivir. El cine y el arte en general son modos de creación de pensamiento y, por ende, generadores de memoria.

No es la intención de este texto hacer un reconocimiento puramente histórico y lineal de los eventos que han construido la evolución del documental en Colombia. Se trata de observar los elementos básicos en cuanto al empleo del lenguaje audiovisual en los hitos que han marcado la historia del audiovisual colombiano, relacionándolos con su momento histórico, y también con los alcances del arte cinematográfico en cada etapa. Se trata de reconocer a los pioneros, a quienes siguieron sus pasos, pero también de dar crédito a aquellos que con un bajo perfil hicieron lo propio como documentalistas (cada uno desde su propio concepto), haciendo del cine algo cotidiano en distintos rincones del país, cumpliendo con una función importante del documental.

Es por ello que en este libro no solo se recopilarán los datos históricos ya reconocidos y sistematizados en el pasado, como parte de las actividades en la investigación sobre el cine colombiano; sino que a partir del análisis de nuestros temas, productos y circunstancias llegaremos a vislumbrar las necesidades y temas fundamentales del documental en el audiovisual colombiano, para llegar a una proposición interdisciplinaria en futuros trabajos, una vez se retomen los elementos más valiosos del pasado; aquellos que construyeron y quedaron en la discontinuidad, para volverlos a explorar con las posibilidades cada vez más amplias que traen las nuevas circunstancias culturales del país.

2.1 La prehistoria: expresión de lo cotidiano

La imagen en movimiento fue el mayor encanto para las masas, a finales del siglo XIX y principios del XX; se constituyó en el evento cultural de la sociedad europea de este tiempo, que supo manejar su asombro hacia el nuevo medio expresivo, para explorar sus posibilidades narrativas, como un nuevo medio de creación sobre las cualidades del mundo real, esta vez con una dimensión espacio-temporal. Parece ser que:

“... para explicar el mundo y comprender los procesos sociales, políticos, económicos, la vida cotidiana, se requiere a partir de los finales del Siglo XIX, atender otras fuentes documentales primarias, que podrían ser la literatura, la pintura, los archivos en papel. En general, acudir a los elementos audiovisuales, porque en ellos se registra una forma con las agrupaciones sociales, llámense naciones, llámense pueblo, llámense comunidades”¹⁶.

Ciertamente, “...esos registros valen por lo que representan de fuente histórica, no solo para la consulta sino para la interpretación del siglo XX”¹⁷. En su prehistoria¹⁸, el cine es el registro de una era, un recuerdo emotivo de las cosas que pasaron y dejaron su huella; al ser un arte con una tendencia cercana a lo que ahora se conoce como documental, encontró en el registro desenfadado de lo cotidiano sus primeros aportes plásticos y narrativos en la consolidación del lenguaje audiovisual.

No solo es imprescindible indagar en el documental la evolución de la expresión artística del cine, “...sino en todo lo que implique memoria, en todo lo que implique registro de lo que hemos sido para que podamos entendernos ahora y podamos entender los síntomas de lo que han sido enfermedades importantes”¹⁹.

El cine se conoció en primera instancia en Europa y Asia, con la rapidez que los operadores de los hermanos Lumière llegaban a cada país y rodaban sus vistas²⁰, para mostrarlas al mismo público de los lugares que visitaban.

Esto se demuestra desde la primera película en la historia de la humanidad, que es la cinta titulada *Salida de los obreros de la fábrica*:

16 Entrevista a Rito Alberto Torres, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006, Bogotá.

17 Entrevista a Isleni Cruz Carvajal, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2007, Bogotá.

18 Se habla de “prehistoria”, para diferenciar las producciones de carácter audiovisual realizadas antes del surgimiento de las teorías y consolidaciones de la producción cinematográfica con una perspectiva cultural o industrial.

19 Entrevista a Isleni Cruz Carvajal, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2007, Bogotá.

20 Se consideran las vistas como un primer abordaje del documental, al ser un intento claro de captar lo real (desde una perspectiva pasiva en la época), o como tentativa de representación, cercano a los alcances e intenciones culturales de la época.

“... se descubrió recientemente que hay más de nueve versiones de esa salida de los obreros de la fábrica. Y las nueve versiones son distintas, pero no son distintas porque fuesen en sí mismas cada día distintas, eran distintas porque los Lumière las hacían distintas”²¹.

De esa manera se entendió su potencial como narración y, por ello, se constituyó en el mejor medio de expresión para reconocer las distintas culturas, distinguiendo a cada país como un cúmulo de bagajes y experiencias para todos los ciudadanos del mundo.

El cine llegó a Colombia bajo este supuesto, se ofreció como un medio para conocer aquellas culturas ocultas y abrir los horizontes de los habitantes de nuestras ciudades. De la misma forma, se ofreció como un nuevo medio para construir la memoria y buscar la identidad; para preservar los hechos más importantes y crear un nuevo medio expresivo; es decir, para mostrar lo colombiano al mundo, al propio país y construir una identidad nacional; todo esto, siguiendo los preceptos y evoluciones vistos alrededor del cine en el mundo.

Sin embargo, el cine colombiano ha mantenido el carácter primitivo de sus inicios. Su desarrollo (en muchas ocasiones incipiente) no ha obedecido a las políticas de la nación o del estado, cuestión que se refleja en la falta de coherencia entre las leyes estatales, con respecto a la producción cinematográfica, debido a las circunstancias económicas que no permiten enfocar la atención en asuntos que no correspondan a las necesidades socioeconómicas de primera línea, y al manejo superficial que se le ha dado a los temas relacionados con su distribución. Todos estos aspectos, aunados a una visión pobre sobre las perspectivas culturales del país, han llevado a frenar la evolución del cine colombiano en repetidas ocasiones.

Sobre este tema, se debe destacar que Colombia es un país distribuidor y exhibidor de cine por excelencia. Los primeros grandes episodios de nuestra historia cinematográfica no están relacionados con la producción, sino que el conocimiento inicial del discurso cinematográfico se presentó como una consolidación de la exhibición de realizaciones extranjeras en las salas nacionales. El cine se conoció en Colombia, primero como espectáculo, y luego como evento social; paulatinamente se fue adaptando, hasta convertirse en un medio de expresión.

Se tiene noticias del recorrido de las exhibiciones cinematográficas en Colombia a finales del siglo XIX²², que, comenzando en Barranquilla pasaron a Cartagena y Santa Marta, Calamar y Bucaramanga. El río Magdalena fue el eje principal para el transporte del espectáculo

²¹ Entrevista a Gustavo Montiel, realizada por Carolina Patiño. Abril de 2006, Bogotá.

²² Carlos Bernal contextualiza esta época en Colombia afirmando que después del período de gobierno de los radicales liberales, que va de 1863 a 1886, pasamos al período conocido como “La Regeneración” caracterizado por una hegemonía conservadora muy larga (de cuarenta y cuatro años), lo que permite entender que entramos al siglo XX con una sociedad demasiado goda políticamente, dirigida por el partido conservador, con una fuerte influencia de la iglesia Católica y, por tanto, con un peso fuertísimo de la religión en los planos moral, social, político y económico.

cinematográfico hacia el interior del país, hasta su llegada a Bogotá, Rionegro, Medellín y Cali, en una franca expansión del espectáculo como actividad y eje socio-cultural de la gente de aquella época²³. Gabriel Veyre²⁴, ciudadano francés, fue el pionero más reconocido de esta expansión (Mora y Carrillo, 2003: 24).

Sin embargo, existen diversas versiones sobre la llegada del espectáculo y la producción cinematográfica al país. Alejandro Hernández cuenta que hacia 1886 en Colombia se realizaron vistas o imágenes documentales sobre Bocas de Ceniza; y que dos años después se efectuaron registros sobre la gente remontando el río Magdalena, todo esto con el objetivo de ampliar los catálogos de los hermanos Lumière. Al respecto, Carlos Álvarez recuerda que descubrió una especie de reportería en movimiento sobre Colombia, que data de 1897, y que se exhibió en la ciudad de Colón, Panamá.

Por su parte, Luis Alberto Álvarez se refiere al anuncio de un espectáculo cinematográfico en Medellín para 1899; sin embargo, no se puede establecer con exactitud el carácter de este evento. De la misma forma, Hernando Salcedo Silva se refiere a la realización de la primera filmación hacia el mismo año en Cali, para efectuar un noticiero y presentarla antes de las “notas” extranjeras.

Cualquiera que sea la versión, resulta evidente que el cine llegó a Colombia de algún modo, junto con el siglo XX y, por ende, fue el determinante en la decisión sobre el punto de vista en el análisis de este tiempo (Hernández, 1990).

De la misma forma, con la expansión de las actividades cinematográficas, que se convierten en algo cada vez más trascendente en el panorama nacional, la llegada a Colombia del cine como producción propia tuvo lugar con los hermanos Di Domenico, que eran grandes pioneros de la exhibición, ya que fueron ellos quienes consolidaron los primeros espectáculos y atracciones cinematográficas en Bogotá. También se tiene noticia de exhibiciones realizadas en vísperas de 1909 en ciudades, como Medellín y Bucaramanga, e incluso en poblaciones intermedias, como Sincelejo y Zipaquirá (Martínez Pardo, 1978: 17).

El cine en Colombia comenzó como un evento social, que generó reacciones diversas, por parte de los espectadores y los líderes sociales. En un principio fue rechazado por considerársele un espectáculo inmoral, que despertaba en la oscuridad de sus salas las más bajas pasiones entre los espectadores, que daba lugar a todo tipo de actos inapropiados para las “buenas costumbres” promovidas por esos años. Muchas excusas se buscaron para eliminar

23 Hernando Martínez Pardo comenta que hacia 1906, antes de la exhibición de películas, se proyectaban registros de acontecimientos o “vistas” de algunas ciudades, como Bogotá, Cali y Medellín.

24 Sobre Gabriel Veire, Rito Alberto Torres comenta que él no realizó filmaciones cuando desembarcó en Panamá, que era entonces territorio colombiano. No obstante, se conocen posteriores registros que hizo hacia 1907, durante el gobierno del general Rafael Reyes.

el la afición por el cine y su expansión, como evento de entretenimiento y encuentro social. Entre las excusas figuraban las enfermedades de los ojos, la distracción por el nuevo lenguaje, e incluso incomodidad por los locales empleados para las exhibiciones. Por esos días el espectáculo del cine en Colombia fue un evento incomprendido.

Particularmente, a principios del siglo XX la Guerra de los Mil Días causó una parálisis en la actividad cinematográfica colombiana, no solo por las dificultades para la movilidad y las creaciones presentadas a los realizadores, sino también por la crisis económica que desencadenó esta contienda, que mermó el ánimo de los inversionistas para emprender nuevos negocios, en especial una actividad tan arriesgada como la producción cinematográfica (Mora y Carrillo, 2003: 25). Es así como la afición por este espectáculo se ve cada vez más imposibilitada de proveerse con realizaciones nacionales, obligando a que las funciones cinematográficas se efectuaran con productos extranjeros, especialmente de ficción.

Sin embargo, durante la década de los años diez, con la instalación de nuevas salas y lugares públicos de exhibición, todas las clases sociales se reunieron alrededor del espectáculo cinematográfico. Esto atrajo cada vez más público, originando las condiciones fundamentales para la crear un plan de distribución y exhibición comercial del cine. El encantamiento cada vez mayor por el cine fue el motor para su consolidación en los esquemas y actividades sociales de las primeras épocas de este espectáculo.

Para los espectadores asiduos y entendidos de esos años, el cine fue un encanto que debía ser disfrutado a plenitud, por lo que comenzó, cada vez más, a formar parte fundamental de los planes sociales de la época. Aunque en algunos lugares, como en todos los países a donde llegó el cinematógrafo, se presentaron casos de “cinefobia” (término muy común para designar el pensamiento de los detractores del cine en sus inicios), para la mayoría de las personas el cine implicó una transformación vital en la modernización del pensamiento y de la cotidianidad. Así, por ejemplo, en la revista *El kine*, de Sincelejo, se hace el siguiente pronunciamiento sobre el reciente espectáculo del cinematógrafo:

“El Cinematógrafo está llamado a desempeñar en Colombia una misión benéfica, verdaderamente oportuna y sustituirá la carencia de elementos didácticos que en nuestro pueblo se hacen sentir cada día más. En efecto, el obrero que por fuerza mayor se ve precisado a permanecer lejos de todo contacto con la más rudimentaria enseñanza, recibe al presenciar una representación del Kine (sic), la más inolvidable lección que de modo altamente objetivo le transmite el insuperable aparato (...) Servicio inmenso, con el que el prodigioso aparato está prestando a la sociedad un concurso inapreciable, haciendo de colaborador en la

alta obra de formar y corregir a aquellos seres que no tienen más acercamiento al cultivo intelectual que éste...” (El Kine, No. 4, 1914).

El cine en Colombia, visto como proceso productivo y de exhibición, siempre ha mostrado un retraso con respecto a las cinematografías internacionales; de esta forma, en las primeras exhibiciones se expresó un anacronismo en cuanto a los géneros que comenzaron a crear cultura cinematográfica en el imaginario colombiano.

Mientras que en países como Francia e Italia las expresiones cinematográficas trascendían sus orígenes documentales para explorar las grandes obras de ficción, en Colombia se trataba de asimilar el lenguaje del cine como algo factible para el reconocimiento (ya fuera como registro o representación) de la realidad, cruzando esta nueva intención cultural con las obras extranjeras, cuya exhibición creó todo un sentido social –como la farándula– hacia el impacto del cine, con el cual se comenzaron a suscitar los primeros conceptos sobre el papel educador del arte cinematográfico.

Al buscar los indicios sobre la exhibición de documentales en estos primeros años, no se encuentran muchas evidencias de material extranjero sobre este género conocido en Colombia, pero hay algunas memorias que nos llevan hacia el camino de él.

Por ejemplo, Martínez Pardo se refiere a una entrevista con Donato di Domenico (Martínez Pardo, 1978: 18), quien cuenta que hacia 1907 se realizó la proyección de algunos cortos, entre ellos *La Guerra ruso-japonesa de 1905*. Si bien no se tienen datos concretos sobre esta película, su título nos remite a un registro documental, conocido en la época como “vista”, al ser un retrato de culturas o eventos particulares en su acontecer cotidiano, sin mayor influencia o interpretación por parte de sus autores.

Esto quiere decir que desde las primeras exhibiciones públicas, en el desarrollo de esta etapa de “prehistoria”, se tiene un concepto del documental que responde a la afirmación del mismo Martínez Pardo:

“El primer cine colombiano, el anterior a 1920, siguió las pautas que habían seguido otros cines en sus orígenes: el servir de documento visual descriptivo.” (Martínez Pardo, 1978: 61).

Si bien esta definición no aborda los alcances totales de una producción documental, como se reconoce en la actualidad, sí es representativa para considerar los aportes hechos por los pioneros, en cuanto a la producción de vistas. Sin el reconocimiento del entorno realizado en estos primeros intentos expresivos, no se habría tenido una guía para seguir los avances de la producción nacional, de acuerdo a la exhibición extranjera realizada en la época.

En un documento fechado por Martínez Pardo, el 16 de marzo de 1907, y por Hernando Salcedo Silva, el 6 de marzo de 1909, en sus *Crónicas del cine colombiano*²⁵, se tiene una exhibición hecha en tres actos, en los cuales se presenta una variedad interesante de cortometrajes colombianos, anunciados así:

Primer acto

Vista del Bajo Magdalena en su confluencia con el Cauca ¡en colores!

Estreno. Subiendo al Alto Magdalena.

Puerto de Cambao.

El Cronófono subiendo por los Andes.

La procesión de Nuestra Señora del Rosario en Bogotá.

Parque de El Centenario.

Carreras en el Magdalena.

Segundo acto

La vuelta al mundo por un policía secreto, vista muy interesante, en la cual se conocen todas las costumbres de varios países del globo.

Tercer acto

Los perros contrabandistas, sensacional vista que se exhibe a petición general.

Panorama de San Cristóbal, estreno.

Gran corrida de toros, Martinito y Morenito en competencia.

Caídas del Bogotá en su descenso hacia el Charquito.

El gran salto del Tequendama.

El Excmo. Sr. Gral. Reyes en El Polo de Bogotá.

Este primer dato de una exhibición de carácter totalmente documental da cuenta del interés que se suscita sobre el cine como reflejo de una cotidianidad viva y, además, de la asimilación natural que se realiza de este género en la cultura colombiana. Como es natural, las primeras películas colombianas fueron exploraciones (vistas) de la cotidianidad, que nutren los discursos narrativos del cine. Estas referencias son analizadas por Alejandro Hernández:

“... Narración y descripción serán las dos constantes del cine documental colombiano y más específicamente de las notas preparadas para los noticieros cinematográficos. Dos constantes que las encontramos en estos primeros indicios documentados indirectamente y que seguramente ya estaban en los primeros trabajos presentados...” (Hernández, 1990: 95).

25 La diferencia de fechas se justifica en el texto de Salcedo Silva cuando reseña: “... El programa tiene a mano y lápiz marcado 1907, quizás fecha arbitraria por el anónimo anotador, pues las ‘funciones’ en referencia pueden referirse al Cronófono Imperial de 1909...” (Salcedo Silva, 1981: 23).

Sin embargo, y a pesar de que la lista presentada en este ejemplo denota un amplio número de títulos, la realidad de la producción audiovisual en Colombia está llena de discontinuidades y falta de coherencia en su desarrollo. Los intentos documentales de este tiempo son registros aislados de algunos eventos encontrados casualmente por sus realizadores, quienes veían en la situación socioeconómica del país algunos obstáculos para la producción.

2.2 El poder de la imagen en movimiento

El cine fue bien recibido en los primeros años de las grandes salas, como un espectáculo de entretenimiento; en esa época era aclamado por todas las clases sociales y presentaba patrones de exhibición, que ya configuraban la presencia de un público objetivo, sobre el cual se tenían serias preocupaciones y reflexiones, en cuanto a su relación con los discursos que recibía.

Se hicieron cuestionamientos morales y prácticos sobre el papel del cine como generador de discursos sociales, y se llegó a una conclusión consensuada en medio de todos los discursos y reflexiones: el cine es un elemento que debe buscar civilizar a sus receptores y a la sociedad de la cual hacen parte.

Por ello, al pensar en la producción nacional, revisando lo que aún ha llegado a nuestros días, por medio de anécdotas y material tangible, vemos el caso del presidente Rafael Reyes (1904-1909). Él fue el primero en comprender el poder de comunicación de la imagen en movimiento, y la trascendencia cultural del medio. Sus apariciones públicas, acompañado por un cinematografista de la casa francesa Pathé, hacen evidente su comprensión sobre el papel del cine, concepto que se reflejó en sus actos de gobierno, al darle una importancia cada vez más notable al cine.

El país, en todas las escalas sociales, comenzó a reconocer la importancia del cine en la generación de un pensamiento cultural y social; por ello las obras extranjeras se leían con incidencias tan fuertes en la vida social, que se hacía cada vez más necesaria la búsqueda de un esquema auténtico de lectura y producción; esto es, una consolidación del cine como cultura y como un medio poderoso de comunicación, para crear imágenes y conceptos sólidos sobre la realidad existente alrededor.

Sin embargo, y a pesar de que la misión social y civilizadora del nuevo medio nos llevó a pensar en una necesidad documental, el cine en Colombia fue esencialmente de ficción por aquella época, con un pequeño elemento que nubló la reflexión sobre los temas realmente colombianos; dicho elemento lo constituyeron las ficciones extranjeras. En ese sentido, el carácter de espectáculo y el incipiente desarrollo de la industria cinematográfica no fueron suficientes para suplir las necesidades culturales del país, en lo que al cine se refiere.

Se creó entonces en la industria cinematográfica colombiana un “show business”, con la idolatría y estrellato de los actores extranjeros, enmarcados en algunos temas que fueron relevantes para el pensamiento, recopilado por muchos críticos y revistas. De esta forma, los paisajes, los dramas sentimentales y morales, las aventuras y los hechos históricos hicieron parte de lo que prefirió la audiencia. Todo esto enfocado en la percepción de las obras de ficción, que eran las más atractivas para la audiencia.

A pesar de la relevancia de la ficción, muchas de las apreciaciones hechas por los críticos de ese tiempo dejaban entrever la necesidad de una producción documental propia, que tradujera a nuestro propio lenguaje todas aquellas percepciones que se tenían sobre el alcance de la producción cinematográfica.

Así, por ejemplo, existen reflexiones como la que se encuentra en la revista *El kine*, citada por Martínez Pardo:

“... Gracias al cine podemos transportarnos en un segundo, de Sincelejo a París, de París a Berlín, de Berlín a Moscú, de Moscú al Polo, etc. Nos familiarizamos con los personajes más importantes del orbe y admiramos a los más afamados artistas de la ópera, del drama y la comedia. El mar, el ferrocarril, el aeroplano, los campos de maniobras de los grandes ejércitos de Europa, y mil y mil cosas que muchos de nuestros lectores no han visto jamás, el cine los pone a su vista, tal cual son en efecto...” (Martínez Pardo, 1978: 35).

El cine es, entonces, reconocido como una representación de la realidad, más que una dramatización, necesaria para la configuración cultural propia de cada país; así como se establece para reconocer las costumbres de otros países, también se puede ser utilizado como lenguaje auténtico para la representación y la expresión de nuestros propios esquemas culturales y de pensamiento.

Mediante numerosas reflexiones se hace evidente la belleza que tiene el cine como representación artística; como tal, es un elemento valioso para el reconocimiento del entorno, y de las posibilidades representativas que ofrece. El cine, como entretenimiento, encontró su fuerza en los principios de la exhibición en Colombia; también demostró la necesidad de representar lo propio del país con sus imágenes en movimiento.

Con este tipo de realizaciones, el pensamiento se fue configurando hacia la búsqueda de nuestra propia expresión, que se originó a partir de la crítica de los productos extranjeros y su transposición con nuestras necesidades, las cuales derivaron de forma casi automática en la producción que buscó la grandilocuencia en el tratamiento de nuestros espacios,

personajes y paisajes, pero que encontró en la producción documental un primer asidero para transmitir todos los temas que se pedía reconocer en la cotidianidad colombiana.

2.3. Primeras producciones e intentos documentales

Ya se ha citado el caso de las producciones de la Compañía Cronofónica, en 1907. La producción de carácter documental en Colombia mantuvo el perfil de vistas, reportajes y noticiarios durante gran parte de las décadas de los años diez y veinte, con cortometrajes que hacían parte de exhibiciones colectivas, y con algunos accesos arriesgados al largometraje.

La familia Acevedo es conocida y recordada en la historia del cine colombiano por ser la primera en abordar el oficio de la realización cinematográfica con un carácter constante y profesional, además de ser la primera en producir obras significativas para el desarrollo del cine colombiano. Por iniciativa de Arturo Acevedo Mallarino, dentista respetado de la época y hombre de teatro, que se había ganado el prestigio con la Compañía Dramática Nacional, se funda Colombia Films (o Casa Cinematográfica Colombia) (González y Nieto: 1987), empresa en la que contó con el apoyo de sus hijos Gonzalo y Álvaro. Al principio se dedicó a la distribución y exhibición de cine extranjero, pero tenía el firme propósito de establecer un sistema de producción.

Comenzaron con un esquema de producción artesanal, muy propia de las condiciones iniciales del cine, debido al poco avance tecnológico presente en el país para la época. El objetivo fundamental era crear un cine con temas nacionales que fuera efectivo no solo para la expresión, sino también para la consolidación de un esquema comercial a la usanza de aquellos días. La carrera de la familia Acevedo es bien conocida en la historia del cine colombiano.

Ellos son los responsables del primer largometraje de realización íntegramente colombiana, titulado *La tragedia del silencio*, en 1924, al igual que de *Bajo el cielo antioqueño*, en 1925, películas importantes por los aportes realizados a la continuidad del cine nacional, que abrieron un mercado que se encontraba cerrado para las producciones colombianas.

“Habría que mirar con detenimiento una película como Bajo el cielo antioqueño. Surge ese problema de hasta dónde se diferencia lo documental de lo no documental, o qué hay de documental en ese primer cine, que así se hubiera hecho con una intención totalmente de puesta en escena, lo real se transmite, se transfiere a la película de alguna forma por los cuerpos de los personajes, por sus ropas, por sus espacios que habitan, los espacios que usan...”²⁶

Pero más allá de la producción de obras de ficción –empresa costosa que encontró obstáculos en años posteriores– la familia Acevedo es importante por la variedad de sus producciones de vistas y reportajes, que aunque no se caracterizan por estar enmarcados dentro de un concepto “documental”, sí hacen parte de los primeros abordajes dentro de los cánones de este género, en lo que se ha llamado “periodismo creativo”.

Se consideran estos primeros intentos como abordajes para la producción documental, puesto que se constituyen en los reconocimientos iniciales de la mirada hacia la realidad, más allá del proceso creativo propio de la ficción, con un sentido de reconocimiento directo de la misma. Sin embargo, se trata de reconocer que los primeros documentales se alejan de los objetivos iniciales de estas vistas y reportajes, pero deben su calidad a los ensayos hechos con estas primeras producciones.

Por su parte, los hermanos Di Domenico realizaron algunos acercamientos a la producción de vistas, en las cuales se registraron eventos tradicionales con una intención de crear un retrato. Estas vistas, que eran exhibidas frecuentemente antes de las obras de ficción extranjeras, fueron hechas en muchas ocasiones con el objeto de llegar directamente al público con sus propios espacios, temas y dimensiones expresivas, a partir del lenguaje cinematográfico.

Hacia 1912, la empresa Di Domenico Hermanos emprendió la construcción del salón Olympia, frente al Parque de la Independencia, de Bogotá; éste se ha reconocido como el primer gran salón cinematográfico en el país, que tenía una capacidad para tres mil personas. En esta casa los hermanos Di Domenico exhibieron obras europeas, obedeciendo a las tendencias popularizadas de proyección y conocimiento del cine en esa la época.

El primer dato que se tiene sobre una producción cinematográfica de los hermanos Di Domenico en el país, es la primera entrega del *Noticiero Di Domenico*, que posteriormente se llamó *Diario colombiano*. En estas producciones, que técnica y teóricamente se incluían dentro de los primeros rudimentos del género documental en Colombia, se hacían registros directos sobre eventos significativos de la época, actualidades históricas que se proyectaban generalmente antes de las películas extranjeras, que eran el programa central de las salas colombianas.

Con la consolidación de este esquema de producción, los hermanos Di Domenico fundan la Sociedad Industrial Cinematográfica Latinoamericana (SICLA), en 1913. Con esta compañía los hermanos Di Domenico comenzaron a explotar las exhibiciones de cine extranjero, y a incursionar definitivamente en la producción propia, al principio con un noticiero llamado *SICLA Journal* y la posterior producción de obras de ficción.

Se registra la existencia de algunos títulos en 1915, listos para su exhibición y rotación en ciudades y provincias, tales como: *La fiesta del domingo 14 en la Escuela Militar*, *La fiesta de las*

flores (realizada en el parque de la Independencia de Bogotá), *Maniobras del ejército en el Puente del Común*, *La procesión cívica del 18 de julio y la fiesta del Corpus*.

Carlos Bernal intuye que con esa secuencia de la procesión del Corpus Christi al frente de la Catedral Primada de Bogotá, es que los hermanos Francesco y Vincenzo Di Domenico inauguran el cine en nuestro país.

“Es una secuencia que dura unos ocho o diez minutos donde la cámara está fija, está puesta sobre el atrio de la iglesia, y todo el desfile va bajando ante cámara y tú vas viendo los distintos grupos, la gente de mayor poder económico, pero también ves pequeños grupos de niños que desfilan en la procesión o ves bandas de música, y es un plano que no se detiene, que evoluciona permanentemente y en ese sentido esa primera secuencia habla un poco del interés de lo documental o de ese valor de lo documental en lo fílmico...”²⁷.

En dicha secuencia aparecen varios personajes como el padre Campoamor y, según Rito Alberto Torres, es el registro más antiguo que se tiene, gracias a que hace parte del archivo histórico cinematográfico de otros pioneros, como la familia Acevedo, donde se atesoran una serie de registros eminentemente documentales, que no pertenecen solo ellos, y datan del período comprendido entre los años 1915 y 1955.

“... uno siente que los Di Domenico inauguran si podemos llamar, ese registro de lo espontáneo, ese registro de lo que acontece, no bajo parámetros de puesta en escena sino lo que acontece bajo parámetros sociales, bajo parámetro culturales, bajo parámetros históricos, lo que acontece porque tiene otros motivos para acontecer...”²⁸.

Esas vistas no solo fueron exhibidas en el país, ya que se tienen registros de su llegada a tierras panameñas, donde se hacen los mismos comentarios sobre nuestro cine, como sucede en Colombia con el cine extranjero. El cine es una manera de conocer las tradiciones de los demás países, para acercarse a la cultura y la expresión de cada uno de ellos.

El primer gran hito de nuestra producción con parámetros documentales se presenta con la película *El drama del 15 de octubre*, de los hermanos Di Domenico, en la que se entrevista a los sindicados (Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal), acusados del asesinato del general Rafael Uribe Uribe en el Panóptico (actual edificio del Museo Nacional); dicho filme se realiza a partir de sus testimonios, convirtiéndose en una representación dramatizada sobre los hechos. Esta película, aunque no tiene un corte totalmente documental en su abordaje, sí

27 *Ibíd.*

28 *Ibíd.*



LA FIESTA DEL CORPUS.
Fotograma de *La fiesta del Corpus*.
Realizado por Francisco Di Domenico, en 1915.
© Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

representa el primer intento por lograr un testimonio mediante el cine, más allá de lo que el registro muestra naturalmente con sus representaciones.

Esta película fue, a su vez, la primera gran polémica de nuestro cine, en la que los asesinos del general Uribe Uribe no son juzgados como muchos sectores sociales lo hubieran querido, sino que son presentados con todo el esplendor, mediante el testimonio claro de sus actos, como si hubiera ocurrido cualquier otro suceso. Así tuvo lugar la primera discusión sobre la censura y los contenidos permisibles en nuestro cine, al igual que sobre las estructuras de poder que mueven la producción y los contenidos de los proyectos realizados.

Por ejemplo, se tiene la cuestión relacionada sobre el pago que hicieron los hermanos Di Domenico a los asesinos Galarza y Carvajal, para que accedieran a dar las entrevistas; esto abrió la discusión sobre el papel ético del cine.

“... El hecho de que los sacaran de la cárcel y de alguna manera los pusieran a representarse a ellos mismos, me parece que hay algunos acercamientos ahí preneurialistas, si se puede llamar así, en términos de acercamiento hacia el documental...”²⁹.

En efecto, la realidad se modifica muchas veces por la perspectiva del realizador. En un sistema político tan agitado y complejo como el colombiano, cualquier modificación del contenido es permitida e, incluso, ejercida bajo presión por algunos grupos políticos o sociales. El cine es así, como documento y registro, un medio de perpetuación histórica.

29 Entrevista a Alejandro Hernández, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006, Bogotá.

La polémica siempre ha sido parte de nuestra producción documental, porque a través de estas producciones no solo se expresa la belleza y la naturalidad de nuestras costumbres, sino que muchas veces se abren los ojos hacia la realidad del país, y se hacen reflexiones que muchos no quisieran escuchar, dándole al cine cierto papel político que podría perdurar por muchos años, como herramienta ideológica y expresiva al servicio de los gobiernos de turno.

En 1916 se presenta una continuidad en la producción independiente, dado que no existían políticas estatales claras que protegieran o fomentaran la producción cinematográfica colombiana. De esta forma tienen lugar los primeros accesos a la producción de documentales, que en un principio fueron pruebas técnicas y registros básicos de la realidad.

En el Archivo Cinematográfico Colombiano de los Acevedo³⁰ se cataloga bajo el título *Varios sin fecha* (Eastman, Gevaert, Agfa) una película de 1916, de diecinueve minutos de duración, donde, como consta en la sinopsis (realizada *a posteriori* por quienes organizaron el catálogo), se presentan diversas imágenes de reinados de belleza, registros familiares, peleas de boxeo y otros eventos de la época, sin ninguna unidad narrativa particular; en esta película se tienen como únicos factores de unidad, la emulsión usada y el proceso de revelado.

Estas son imágenes silentes, que representan de manera evidente una prueba sobre las calidades de la película utilizada, que también pudieron ser realizadas como pruebas de cámara para posteriores trabajos. Sin embargo, a pesar de su calidad rudimentaria y de la falta de narración o unidad bajo las características o categorías del documental, se notan algunos elementos importantes para comprender la evolución de los registros documentales y del discurso cinematográfico (aún no audiovisual) para el país.

Se resalta en el catálogo la aparición de la imagen de Enrique Olaya Herrera recibiendo una condecoración y, más de una década después, a Mariano Ospina Pérez en medio de una conversación. Se reconoce desde el principio del cine, por parte de los poderes políticos, la importancia de la imagen cinematográfica como el medio para asegurar la simpatía de los ciudadanos mediante la comunicación de su gestión, al igual que la visión directa de los líderes en la realización de sus actos cotidianos. El cine documental se presenta, desde sus primeros registros, como un medio histórico (aún sin tener conciencia de perpetuidad), pero que permite comunicar de manera directa y sencilla lo que sucede con lo cotidiano, en medio del ritmo cada vez más creciente del mundo.

30 Los títulos producidos por Acevedo e Hijos, que prevalecen hasta nuestra época, son recogidos y clasificados por la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, en el Archivo Cinematográfico Colombiano de Los Acevedo. Los títulos recopilados en este documento son extraídos de dos catálogos, el primero publicado en: Fundación Patrimonio Filmico Colombiano. *50 años de cine sonoro y parlante en Colombia*. Textos de Luis González y Jorge Nieto. Bogotá, diciembre de 1987 (sistematizados de manera definitiva en Mora y Carrillo, 2003), y el segundo publicado en Fundación Patrimonio Filmico Colombiano. *Documentales colombianos, 1915-1950*. Bogotá, 2008.

Estos son los primeros intentos para establecer un registro documental, aunque evidentemente no se realizaron con la intención compleja de comunicar o expresar un contenido; sin embargo, constituyen para el acervo del documental colombiano la revelación del carácter del cine para lo cotidiano. Lo audiovisual, en calidad de soporte y discurso, se plantea como un archivo más allá de su carácter de obra cinematográfica; todo lo que en un principio parece insulso o sencillo, con respecto a las intenciones inmediatas de una cultura, adquiere un valor significativo con el paso del tiempo, como ocurre con estos simples registros que, más allá del discurso, constituyen una consolidación de la técnica y un ejercicio de los realizadores, con respecto a sus equipos y a la relación que establecen con la realidad que registran.

Dentro de esta tradición, siguiendo la evolución de los discursos y el carácter propiamente documental, se registran en 1919 la película *El Congreso Mariano*, de Francisco Di Domenico, y algunos cortos de Máximo Calvo, que se consideran realizados antes de la célebre película *Aura o las violetas*; entre estos cortos se relacionan *Repatriación de los restos del general Montúfar*, *Carnavales de Cali* e *Inauguración del busto del general Uribe Uribe*. Todas estas obras, como se puede juzgar por sus títulos y el incipiente desempeño técnico de la época, repiten el esquema del registro de los eventos sucedidos, para recordar a sus contemporáneos la relevancia de tales sucesos, y para registrar la memoria de la vida social de ese tiempo. Todo ello, bajo el punto de vista del dirigente de turno, o el encargado de realizar estos trabajos.

De ese modo, la década de los años diez presenta el primer comienzo del cine colombiano, con la consolidación de la exhibición y el camino hacia la producción constante, a partir de la reformulación de lo espontáneo. Esto se realiza con un pedido urgente del apoyo estatal y mediante la necesidad cada vez más inminente de encontrar temas y modos expresivos, propios del lenguaje cinematográfico colombiano.

Desde el punto de vista del documental, los progresos del cine colombiano no fueron constructivos, o renovadores, durante la década los años veinte. Cuando se presentó el primer auge del cine de ficción, la producción documental no logró grandes avances en cuanto a la innovación y la creación de obras particularmente significativas, tales como la producción películas para un público determinado, o para llenar los esquemas de exhibición propuestos para los inicios.

Aún así, entre los trabajos cinematográficos de que se tiene referencia para la época, contemporáneos de los ya nombrados, se conoce (Hernández, 1990) una producción hecha por Donato Di Domenico de 1921 en los Carnavales de Cali, con un registro de este evento intercalado con imágenes paisajísticas del Valle del Cauca. Este trabajo llamó *Tierra caucana*, y se complementó con algunos subtítulos, extractados del poema homónimo de Ricardo Nieto. La película tuvo gran éxito comercial, pero sus alcances se terminaron al trasladarse

el productor a Panamá, razón por la cual que no se pudo continuar con la idea surgida de este trabajo, como era un noticiero proyectado, con el nombre *Cali al Día*.

Sin embargo, se conservan algunos trabajos registrados en los primeros años de la década de los veinte. En el Archivo de la familia Acevedo se mencionan varias producciones, que obedecen a la tendencia del documento visual descriptivo en sus primeros intentos. Todos estos trabajos son imágenes de archivos silentes y sin intertítulos.

Un primer bloque de trabajo comprende seis registros de *Carnavales estudiantiles en Bogotá* sin ninguna fecha particular, localizados con certeza en esta década; cada trabajo tiene un registro específico. Allí se registran las actividades de un colegio femenino (reinado y desfile de disfraces); un desfile de carrozas; un encuentro estudiantil de fútbol; una ceremonia de coronación de reinas; algunas fiestas taurinas; un encuentro de polo, con su respectiva premiación; y la presentación del Circo Colombia, con los montajes teatrales en la Plaza de Toros. Se tienen registrados, en su totalidad, 47 minutos y 18 segundos de estas festividades.

Estos trabajos son la constancia de la inmediatez y el sentido de informalidad que tenía la familia Acevedo para la época, dado el carácter inicial de estos registros en su carrera. Los títulos, asignados por quienes organizaron el catálogo, así como la ausencia de montaje y organización narrativa dan fe de ello. Se tiene, en este aspecto, una primera visión sobre el cine y su capacidad para registrar la realidad, mediante el descubrimiento que estaba realizando la familia Acevedo; es probable que estos hayan sido los primeros intentos de hacer cine, una vez que fundaron su empresa. Por ello, estos trabajos tienen el valor de ser los ensayos previos para afinar el ojo y mantener la relación con la máquina cinematográfica, por parte de los realizadores.

Como característica principal de estos registros, se tiene una cámara estática, aún temerosa de explorar el espacio, pero centrada en la filmación de los eventos. Como consta en las sinopsis, una relación de la cámara más allá de la construcción del cuadro inicial, a partir del primer encuadre, es algo inusual. Con estos trabajos estamos aún ante los resultados de una etapa de exploración y aprendizaje. Prueba de ello es el trabajo titulado *Variedades 1920-1925*, un conjunto de imágenes de aproximadamente 22 minutos de duración, comentado así en su sinopsis:

“El dinámico movimiento de la cámara sugiere que las imágenes correspondientes al combate entre un toro y un león, así como el corto sobre el cuerpo de bomberos en acción, no fueron filmadas por los Acevedo, e hicieron parte de un catálogo para la exhibición. Sin embargo, otras secuencias agrupadas con estas, específicamente los planos de la procesión y el panóptico, parecen pertenecer a sus primeros trabajos” (Mora y Carrillo, 2003: 82).

De ese modo, el trabajo de la familia Acevedo está en un franco proceso de consolidación en el aspecto cinematográfico por medio del aprendizaje de otros realizadores, y de una relación cada vez más disciplinada con la realidad circundante. Por tanto, la realización tiene un carácter informal, con características de ejercicio, que muy probablemente puede haber sido tomado con una idea de “película familiar”. El ejercicio del cine por parte de los Acevedo fue en un principio motivado por el deseo de realizar un largometraje de ficción, razón por la cual sus ideas sobre el documental no son tan desarrolladas en esta etapa. Sin embargo, se presenta un claro ejercicio de relación con la realidad y la cámara, que será útil en la formulación de futuros trabajos.

Es por ello que de los otros tres trabajos identificados para esta época con los títulos *Actos sociales*, correspondiente a las décadas de los veinte y los treinta; *Varios 1923-1929* y *Barranquilla*, con fecha de 1924, no se tiene un esquema claro de narración dentro del documental, e incluso se tiene una visión confusa del montaje, como consta en la observación hecha dentro de la sinopsis del último trabajo:

“Llama la atención en este noticiero la comida de unas delegaciones panameñas y estadounidenses con colombianos, pero no deja de ser incoherente la manera en que aparecen encadenadas estas tomas. Aparecen también tomas aéreas de la playa” (Mora y Carrillo, 2003: 83).

Nótese que en la cita se habla de “noticiero”, por cuanto debe aclararse que estamos aún en un período de transición en la producción cinematográfica, es decir, del registro al documental; en la mención de estos primeros trabajos, aún estamos ante ejercicios de exploración periodística que nutren la producción, pero no son propios de la realización documental.

Estamos aún ante trabajos rudimentarios, pero que demuestran el ánimo explorador de la familia Acevedo; ellos por primera vez salen de Bogotá, y reconocen que hay eventos fuera de la capital que merecen ser filmados. Esta relación con el resto del país será importante para la consolidación de sus trabajos cinematográficos dentro de los esquemas culturales colombianos, así como para el ejercicio cada vez más frecuente de la realización cinematográfica, actividad que se hace más sólida con la producción de sus obras cumbres e iniciales, como *La tragedia del silencio* y *Bajo el cielo antioqueño*, creaciones importantes de su producción, que forman parte de lo que se considera por muchos como el primer apogeo del cine colombiano.

Sin embargo, el panorama de la producción cinematográfica colombiana cambia radicalmente con la primera crisis del cine de ficción, desde 1926, con lo cual se suscitan actualmente algunas reflexiones sobre el contenido y la orientación del cine colombiano, cuyas conclusiones pueden llevar a entender la ausencia de un cine documental arraigado en las estructuras mentales y expresivas del país.

Al respecto, Hernando Martínez Pardo se refiere, en un principio, a la desvinculación del cine con los eventos y la realidad social de esos años; por ejemplo, la Guerra de los Mil Días, el gobierno de Rafael Reyes y la influencia de la Primera Guerra Mundial en el país son eventos olvidados en las representaciones cinematográficas. Sin embargo, al colocar el cine colombiano en comparación con las cinematografías influyentes de su tiempo, se advierte que el papel del arte no incluye una representación de lo real, sino la experimentación y expresión dentro del cine como un abordaje creativo a los eventos de la realidad.

Esta apreciación está enfocada hacia la visión del cine de ficción. Una producción cinematográfica está diseñada para dar un testimonio artístico de su época, con el pensamiento producido y reflejado en una obra particular. Sin embargo, al considerar la importancia del cine documental y al considerar las grandes ausencias de nuestra producción en este género, vemos la gran necesidad de un cine que se ha olvidado durante estos años.

La apatía que se manifiesta hacia la memoria y el reconocimiento de los hechos históricos, así como las grandes crisis de un país que está luchando por consolidarse territorial y culturalmente, hacen que el cine documental en dicho no tenga allí la fuerza que ya posee en otros países, y solo se limite al registro de noticieros y actualidades. De esta forma, el evidente atraso que perdura hasta nuestros días, se debe a la falta de un punto de vista claro partiendo de la expresión audiovisual sobre los eventos del mundo y, de manera más relevante, sobre el sentido de la nacionalidad colombiana.

Los factores anteriores, sumados a las fallas en los canales de distribución y exhibición (que han dado mayor relevancia a los productos extranjeros), a la falta de apoyo del público a los productos nacionales y la deficiente financiación del cine nacional, siempre hicieron que las circunstancias de producción cinematográfica no fueran muy favorables en el país.

Visto desde esta etapa del cine documental colombiano, se hace evidente que ya no es suficiente conformarse con las vistas o registros que aún predominan en la época actual; es necesario proponer un discurso documental sobre la realidad y el contexto. Pero lograr el cumplimiento de este objetivo será un camino dispendioso, lleno de intentos desalentadores, que forman parte de la historia constructiva del audiovisual colombiano.

Es así, como en la segunda década del siglo XX el cine documental en Colombia conlleva todo el lastre que implica la falta de producción de cine de ficción (visto como producción comercial) en el país. Los altos costos que implican su producción no hacen atractivo este negocio para los inversionistas; debido a ello, cada vez se hace más difícil producir cine propiamente colombiano.

Arturo Acevedo funda en 1924 el *Noticiero Nacional* que, conjuntamente con la revista *Cine Colombia*, diversificó el espectáculo de la exhibición del cine con la muestra de

vistas y actualidades que instruían al público sobre el desarrollo nacional y la historia contemporánea. Mora y Carrillo lo resumen así:

“... Fiestas sociales, eventos deportivos y religiosos, reinados de belleza, manifestaciones públicas, carnavales estudiantiles, carreras de caballos en el antiguo Hipódromo de la Magdalena y el entierro del General Benjamín Herrera en 1924, hacen parte de los acontecimientos captados por las cámaras de Arturo Acevedo y sus hijos Gonzalo y Álvaro durante los años veinte. Pertenecen a esta misma década imágenes de travesías en avión, tren, barco y viajes por el río Magdalena. Posteriormente, bajo el auspicio de Alcaldías, Cabildos Municipales, Sociedades de Mejoras y Ornato y agrupaciones privadas realizaron cortos institucionales e informativos hasta 1955...”
(Mora y Carrillo, 2003: 33).

El hecho de que la cinta *Bajo el cielo antioqueño* no termina siendo un éxito comercial, impulsa a los hermanos Acevedo a realizar un giro en su trabajo hacia la configuración de este primer noticiero en cine, del cual hacen cien capítulos. Es un noticiero nacional que, según Carlos Bernal, por su mismo formato y sus características, termina permeando muchos elementos del género documental.

“... uno ve en las imágenes de los Acevedo la pobreza, por ejemplo, y las zonas deprimidas del Chocó, yo me acuerdo de algunas imágenes que yo he visto, desde canoas, que se ven las poblaciones ribereñas, en el Atrato, en el San Juan, en un viaje por el Chocó. También uno ve esa cosa urbana, como picaresca, digamos, de la loca Margarita, uno ve las transformaciones de las ciudades, es decir, que hay esos primeros puntos documentales que son sumamente importantes”³¹.

Según Rito Alberto Torres, son más de 35 horas que cubren aspectos relacionados con la vida social, política y económica, que al parecer también muestran:

“... un país como el de ahorita, o sea, un país de notables, un país donde coronan a la virgen de Chiquinquirá, que traen el cuadro y la coronan, un país de carnavales de estudiantes, de reinas de belleza, un país frívolo como el del noticiero de hoy en día”³².

Estas producciones hacen parte del legado amplio que aún prevalece sobre los Acevedo. Sin embargo, para conocer su impulso en la producción se deben también conocer otras circunstancias de orden comercial y económico, que definieron no solo su porvenir como

³¹ Entrevista a Camila Loboguerrero, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006, Bogotá.

³² *Ibid.*

realizadores, sino el destino del mercado cinematográfico colombiano, aclarando tendencias que permanecen hasta el presente.

Vale la pena decir que, a pesar del control de los Acevedo sobre la producción documental del país, se tienen datos sobre otras producciones, como *Manizales city*, realizada por Félix R. Restrepo en 1925. Es un documental sobre la celebración de los 75 años de la fundación Manizales, con unas imágenes añadidas sobre el incendio ocurrido en ese mismo año. En esta película se hace un retrato de la sociedad de la época y se rinde un homenaje histórico a la ciudad, por medio de un discurso directo y el reconocimiento al mejor estilo del cine directo sobre de la cotidianidad de esta ciudad.

Para los Acevedo, por su parte, el *Noticiero Nacional* siguió su desarrollo y fue una herramienta pedagógica y práctica para la perfección técnica y expresiva en la realización de sus obras de ficción.

2.4. Los Acevedo y el registro documental de las actualidades

Gabriel Ángel y Roberto Vélez, con un capital de \$1'500.000, fundan en la ciudad de Medellín, en 1927, Cine Colombia, empresa creada para la explotación de espectáculos públicos y cinematográficos (Mora y Carrillo, 2003: 39). Esta compañía se convirtió en una de las entidades más fuertes en la comercialización de películas (junto con los Di Domenico y los Di Ruggiero); estas empresas estaban dedicadas a la exhibición de cine extranjero en las salas colombianas.

La fundación de esta empresa es importante para la producción de cine nacional, ya que en 1928 Cine Colombia compró por un millón de pesos la infraestructura cinematográfica de los hermanos Di Domenico. Esta compra incluyó, además de las salas y el monopolio sobre la exhibición, la única instalación de revelado y copiado de películas disponible en Bogotá.

Con estos movimientos comerciales y la adquisición de otras empresas dedicadas al espectáculo cinematográfico, Cine Colombia comenzó a consolidarse como una de las empresas más sólidas de Latinoamérica en este sector del entretenimiento, asegurando contratos de exhibición en la mayoría de salas del país para películas extranjeras; además, fortaleció la difusión del cine extranjero en el país, con un serio perjuicio para la producción nacional, cuyos costos resultaban más elevados que la exhibición de películas extranjeras.

La venta de la infraestructura a Cine Colombia dejó a los Di Domenico por fuera del espectro y el protagonismo de la producción cinematográfica en el país. Esto, a la vez, reflejó la falta de producción cinematográfica en los años treinta, período del que no se conocen muchas producciones, a excepción del misterioso y casi desconocido *Noticiero Alhambra*, del que no se tienen datos concretos. De la misma forma desapareció *SICLA Journal*.

Sin embargo, esta crisis propició la entrada de los Acevedo en un nuevo esquema de producción cinematográfica; se aliaron con Cine Colombia para producir, entre 1929 y 1932, el *Noticiero Cineco*, resultado del gusto generado entre la audiencia capitalina por el informativo *Bogotá en pie*, de 1929, donde los Acevedo registraron la manifestación popular del 8 de junio de 1929, y comenzaron a ser responsables por su testimonio del progreso que despertó al país en aquella época.

El *Noticiero Cineco* se produjo con los mismos objetivos de los noticieros de la época –ser exhibidos antes de las obras centrales de la función–, salvo que, en este caso, el experimento funcionó y comenzó a tener acogida como proyección autónoma entre los espectadores. De esta manera, los eventos históricos protagonizados por el presidente Olaya Herrera, figura unificadora de un país en crisis e incrédulo ante los líderes y los actos de la política, fueron empleados, a su vez, por el gobierno como la herramienta para conducir las masas y resaltar la imagen del presidente ante sus ciudadanos.

Se tienen registros de las obras producidas para el *Noticiero Cineco* en el archivo de los Acevedo; estos trabajos, que ya cuentan con la experiencia de los realizadores tras sus obras de ficción, sin embargo poseen una calidad primaria e incipiente, lo que demuestra que aún se trabajaba en el perfeccionamiento del oficio y las obras producidas.

De esta manera, el limitado cine documental de la época se concibe como un elemento al servicio de los intereses del Estado, para fomentar entre los ciudadanos la imagen de un nuevo país, incitándolos a actuar dentro de la dinámica que buscaba el nuevo gobierno. El estanco de la producción argumental en esos años dio a los Acevedo el control absoluto del arte audiovisual en Colombia, de manera que los únicos contenidos producidos (y recordados hasta ahora) tienen que ver con la idea de transmitir la utopía del progreso de esa época a los ciudadanos del país, un motivo más para sembrar la patria en sus corazones.

Las actividades del *Noticiero Cineco* concluyeron en 1932. Al terminar con esta alianza, los Acevedo retoman el *Noticiero Nacional* para realizar obras monotemáticas que bordeaban los 30 minutos de duración (que se llamaban documentales largos), en los que mostraban, algunas veces por contrato y otras por exploración personal, distintas facetas del progreso en la época.

De esta época son las series *Ferrocarriles Nacionales*, de 1932, y *Nuevo acueducto de Bogotá*, serie de 1934 a 1938. Son filmes de carácter informativo, en los que se daban a conocer los nuevos adelantos en la infraestructura del país, que además mostraban de manera concreta los nuevos ideales del gobierno.

“... lo de la Beneficencia de Cundinamarca de alguna forma los pone un poquito en el barco de lo institucional o en el barco del vídeo promocional; pero tú ves la construcción del acueducto de Bogotá de una manera magistral.

PRIMERA FERIA EXPOSICIÓN PECUARIA
Fotograma de *Primera Feria
Exposición Pecuaria en Bogotá*
Realizado por Álvaro y Gonzalo Acevedo (n.d.)
© Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



*Ves unas secuencias de la construcción de ese acueducto extraordinarias dentro de ese vídeo, y uno diría bueno, hasta qué punto estas secuencias pueden leerse en un sentido documental o la obra misma de esa Beneficencia de Cundinamarca hacer una lectura documental*³³.

En estos trabajos los Acevedo experimentaron con el lenguaje cinematográfico de una forma inusitada para el cine colombiano, al hacer un montaje lleno de trucajes (disolvencias, cortinillas y demás) que mostraban con espectacularidad los contenidos abordados. Desde el punto de vista documental, estas obras son importantes, al demostrar el carácter primigenio del audiovisual, reconocido por los Acevedo (gracias a las facilidades de producción y por una necesidad incipiente), en el que la identidad del país se mueve con mayor facilidad al mostrarle sus sitios familiares.

Una obra cinematográfica particular de este período, es la llamada *Colombia victoriosa*, de 1932, estrenada en los teatros Olimpia y Real de Bogotá, el 13 de junio de 1933. Este trabajo es un cubrimiento de la guerra con el Perú en el territorio del trapecio amazónico; es el registro de una guerra extinta, para la cual tuvieron que hacer dramatizaciones en los alrededores de Bogotá, con el fin de ilustrar los testimonios de esta contienda. La carga ideológica de esta obra, así como los recursos que se necesitaron utilizar para una plena ilustración de los contenidos, dejan ver los progresos hechos en el uso del lenguaje audiovisual y en el encuentro de los eventos propios de la época, dignos de ser registrados en el soporte cinematográfico, para informar a los contemporáneos y prevalecer en la historia.

33 Entrevista a Carlos Bernal, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006, Bogotá.



FERROCARRILES NACIONALES
 Fotograma de Ferrocarriles Nacionales
 Realizado por Álvaro y Gonzalo Acevedo en 1932
 © Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Desde esta época se tienen los primeros acervos coherentes y los numerosos de registros documentales hechos por los Acevedo, como líderes de la actividad cinematográfica colombiana. Se guardan en los archivos actuales, trabajos como: *Hotel Jordán*, *Miss Colombia 1932*, *Olimpiadas Nacionales de Medellín 1932*, *Construcción del nuevo acueducto de Bogotá* (sin fecha determinada), un carrete con los filmes *Varios*, fechados entre 1932 y 1933; continuando con otros dos archivos, se encuentran *Varios 1934* y *Varios 1934-35*, *Presidentes Olaya y Roosevelt en Cartagena de Indias*, *Apoteosis de Olaya Herrera*, *Coltabaco* (registro de los procesos de la producción del tabaco, realizado entre 1934 y 1941), *Trágico Final de Gardel*, *Ferrocarriles Nacionales* e *Informes salesianos*.

En este período se tiene una propensión particular hacia la realización de videos institucionales, al servicio del estado colombiano.

“Los años treinta están marcados por esa recuperación del liberalismo y ese aire de modernidad. En ese sentido el cine que yo conozco de esa época está al lado del gobierno de López Pumarejo, esta al lado de sus tareas, esta al lado de la gran reforma económica, de industrialización, de sacar un poquito al país de la godarria, del conservatismo, de los terratenientes, de la reforma agraria, de la economía campesina y volcarlo a un país más hacia una economía industrial. En ese sentido uno ve que los Hermanos Acevedo están ahí, están al lado de ese proyecto de país o de poder que tiene que ver con los dos gobiernos de López Pumarejo”³⁴.

Los Acevedo fueron, en este sentido, los cineastas oficiales del país. Todas las manifestaciones públicas, entierros y llegadas, las registraron desde un punto de vista publicitario, con el

34 Ibid.

LA APOTEOSIS DE OLAYA HERRERA
Fotograma de *Apoteosis de Olaya Herrera*
Realizado por Álvaro y Gonzalo Acevedo en 1934
© Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



propósito de exaltar las obras de personalidades, como Alfonso López Pumarejo, Enrique Olaya Herrera y Eduardo Santos. Por ello, poseen la obra más conocida hasta la actualidad³⁵.

“Ellos de forma intuitiva, más que de forma consciente son los primeros periodistas audiovisuales de Colombia, porque registraron entonces el tipo de actividades que tienen que ver con la inauguración de monumentos, de obras civiles, con las procesiones presidenciales, con las catástrofes, con las actividades ocurridas alrededor del Bogotazo, con las actividades políticas de los líderes de los gobiernos que estuvieron, desde el registro más antiguo que se tiene de un presidente que es Pedro Nel Ospina, y por supuesto de los subsiguientes a él”³⁶.

Si bien es cierto que los Acevedo no tienen grandes aportes en términos expresivos o audiovisuales para el cine nacional, sí son los responsables de expandir hacia los círculos oficiales las bondades comunicativas del cine documental.

Es por ello que el documental ha sido, desde los inicios del cine colombiano, un elemento importante para la continuidad de la producción cinematográfica en el país, y para hacer ver a la opinión pública que el cine no es un medio de simple entretenimiento, sino también un elemento importante para la consecución de la unidad nacional y de la información sobre la actualidad del país, que siempre ha sido necesaria. Sin embargo, los esquemas de distribución y el carácter exhibidor, por fuerza de las condiciones históricas para la industria cinematográfica nacional, no fueron lo suficientemente favorables para la difusión de estos trabajos, que eran considerados como obras accesorias frente al espectáculo cinematográfico vigente con el cine extranjero.

35 Entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006, Bogotá.

36 Entrevista a Rito Alberto Torres, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006, Bogotá.



MISS COLOMBIA 1932
 Fotograma de *Miss Colombia 1932*
 Realizado por Álvaro y Gonzalo Acevedo en 1932
 © Fundación Patrimonio Filmico Colombiano

Aún así, los Acevedo y otros realizadores continuaron con la producción nacional de registros documentales.

2.5. Floro Manco y su legado documental en la Costa Atlántica

Además de los Acevedo y los Di Domenico, existieron en el país algunos realizadores viajeros y obstinados, que se dedicaron a hacer cine, gracias a la pasión que sentían por el oficio, y por el gran potencial que vieron en este medio expresivo. Como es natural, dedicaron sus esfuerzos a realizar obras cinematográficas, que hoy se consideran documentales, dado su esquema de registro y memoria de la realidad circundante. Estos cineastas, apartados de todo sistema y conocidos dentro de los círculos locales, obedecen a un espíritu que en la industria actual se puede considerar como “independiente”.

El pionero más reconocido es el realizador de ascendencia italiana, Floro Manco, conocido como el iniciador del cine en la costa atlántica colombiana, quien realizó algunos registros que son tenidos como hitos de la historia del cine colombiano. No solo son el inicio del documental, sino los primeros intentos de la publicidad en el país, vista como una relación directa de la creación de contenidos, con respecto al público espectador que las recibe.

Establecido en Barranquilla en 1913, Floro Manco fue un amigo cercano de los socios del antiguo Club Barranquilla, razón por la cual se supone que surgió la idea de hacer una exploración documental sobre el Carnaval de Barranquilla, como resultado de las tertulias y otras conversaciones de Manco con sus conocidos (Nieto Ibáñez, 1997: 98). Esta idea se convirtió en su primer registro documental, *Carnaval de Barranquilla 1914*, que es un hito en la historia del cine colombiano. El trabajo de este documento visual durante los meses del Carnaval, en ese año, fue todo un evento social, reseñado en la prensa de la época como un importante avance en la creación y registro de los eventos históricos de la ciudad. La

prensa fue importante para seguir los pasos de Floro Manco en la filmación de este trabajo; del mismo modo sucedió en su exhibición, que fue toda una pelea entre los empresarios de la ciudad, hasta que la Empresa de Cinematógrafos “Universal” ganó la exclusividad de su exhibición, confirmada el 19 de marzo de 1914.

Este corto, al igual que otros trabajos de Floro Manco, se perdió, tal vez en los trasteos de la familia o en algún otro tipo de actividad. Sin embargo, nos queda un registro sobre el éxito del documental, no solo en la audiencia barranquillera, sino en un torrente de buenos augurios para su exhibición en otros sectores del país. En palabras de José Nieto Ibáñez:

“... Lo cierto es que Floro Manco, después de este, su primer éxito cinematográfico, experimentó tanto entusiasmo que llegó inclusive a pensar en el desarrollo de una industria cinematográfica nacional y empezó a difundir a los cuatro vientos que estaba pidiendo materiales a la más importante Casa distribuidora de películas: la Casa Pathé de París, pues pensaba que con ello estaría mejor acondicionado para realizar sus noble propósitos. Sin embargo, todo quedó en el papel, lo que vino más tarde fue la creación de otros documentales: uno en 1916, el otro en 1918 y el último en 1923...”
(Nieto Ibáñez, 1997: 103).

Otros trabajos de lectura documental son: *De Barranquilla a Cartagena* (1916), *El triunfo de la fe* (1918), sobre el cual existe una discusión, con respecto a su género y contenido, y *La coronación del poeta Julio Flórez* (1923).

El primer registro documental es la constancia cinematográfica de un paseo realizado de Barranquilla a Cartagena, promovido por don Arturo de Castro. Floro Manco consideró la filmación de este evento, para que “las nuevas generaciones y las de ese momento pudieran ser testigos del entusiasmo de las juventudes costeñas”. Este trabajo fue muy bien recibido, como evidencia de un pasaje turístico ya conocido por sus espectadores, pero que aún debía ser ampliamente conocido por ellos mismos; esta obra presentó un gran caso de identificación, originada desde lo cinematográfico. Este largometraje de corte documental silente en blanco y negro fue realizado entre 1913 y 1916, junto con el trabajo del taller de fotografía de Floro Manco, resultando de importancia para su reconocimiento en la sociedad barranquillera de la época.

El siguiente trabajo, *El triunfo de la fe*, fue un caso de publicidad ofrecida como documental a la sociedad de la época. Así lo comenta Hernando Salcedo Silva:

“... Respecto a la película *El Triunfo de la Fe* (...) se pensaba por su título, que algo tendría que ver con algún acto religioso, Congreso Mariano,

procesiones de Semana Santa, etc. Pero de acuerdo con la última información de Jorge Nieto, quien habló con algún descendiente de Floro Manco, el tema es muchísimo más prosaico. Don Floro tenía un almacén en Barranquilla, que se llamaba precisamente La Fe, y su triunfo dependió de una buena situación comercial. Se trataba de un noticiero que, al mismo tiempo que promovía las ventas del almacén La Fe, servía para mostrar el progreso de Barranquilla integrado al triunfo particular de Floro Manco, por los años de realización de ese primitivo noticiero...” (Salcedo Silva, 1981: 64).

Esta película, patrocinada por Julio E. Gerlein, es un ejemplo interesante de la integración del documental como discurso de la realidad. Por medio del audiovisual se llega a una realidad tangible y evidente en un círculo social; la promoción de su negocio es, a la vez, la forma de ver su momento histórico, cumpliendo con un objetivo que se ha identificado como algo común al documental: el testimonio de un momento histórico. Se reconoce entonces, de manera paralela a los pioneros Acevedo y Di Domenico, un mérito al poder del audiovisual, en lo que se puede llamar un primer intento del cine de provincia.

El siguiente trabajo, sobre el fabuloso evento de la coronación del poeta Julio Flórez, hace parte del respeto a la poesía y al arte, propios de la época de Floro Manco. Este registro fue realizado por encargo personal del general Eparquio González (promotor de la coronación de Flórez), desde el mismo desfile originado en Barranquilla, hasta el evento que tuvo lugar en el municipio de Usiacurí, el 14 de enero de 1923. De este trabajo cinematográfico, en el que sin duda Manco fue pulcro y profesional, no se conoce nada; solo quedan las anécdotas, ya que únicamente se reveló el negativo y no se pudo proyectar en ningún lugar. Ese fue el último trabajo público de Floro Manco.

Estos trabajos se perdieron con el tiempo, pero las anécdotas y el legado de Floro Manco han llegado hasta nuestros días, conservándose algunas películas familiares desarrolladas por él en los años treinta. Es justamente en esta época cuando se pierde el rastro de todo tipo de producción exploratoria sobre el documental en el país, salvo lo ya registrado por parte de los Acevedo y los Di Domenico, cuya producción es de por sí un solo y extenso estudio sobre la historia del cine colombiano.

Igual a lo que sucedió con el trabajo de Floro Manco, muchos pioneros llevaron el cine a las regiones del país, pero no existen registros claros al respecto. Sin duda alguna, ellos serán motivo de investigación en el futuro próximo. Urge encontrar más datos de estos pioneros que nos antecedieron en el conocimiento audiovisual de nuestra realidad.



Capítulo 3

La búsqueda del lenguaje documental



Ahora, con el segundo renacimiento del cine colombiano, la llegada del sonido³⁷ al país y muchos otros adelantos de influencia internacional, el documental colombiano (a la par del internacional, pero con nuestras propias dinámicas) también evoluciona y sus registros se aproximan a la construcción de un lenguaje cada vez más clave en el camino que conduce al reconocimiento del género documental en el país. Todo esto, dentro de las dinámicas propias de la época de traumatismo social y político en el contexto, como se verá en los campos universal y local.

3.1 El registro documental, entre conflicto y realidad

En 1943, el realizador italiano Michelangelo Antonioni realiza el filme *Gente del Po*, uno de los primeros y más influyentes documentales del neorrealismo italiano, importante movimiento cinematográfico de los años cuarenta surgido en la Italia de postguerra, que tuvo un fuerte componente documental, que influyó incluso en los filmes más abiertamente ficticios de todos los países, tuvieran éstos o no propósitos narrativos.

La situación de postguerra, que se originó luego de la Segunda Guerra Mundial, generó la compulsión en el registro del conflicto y sus secuelas con una tendencia hacia el documental épico, propagandístico y comprometido con la realidad, que es difícil encontrar en otras etapas del cine³⁸.

Es evidente que:

“... La segunda Guerra Mundial transforma la relación que todos, cineastas y espectadores, mantienen con el cine. Presentándose con la máscara de una supuesta neutralidad de los hechos (como si un punto de vista no dependiera de una forma de planificar el acontecimiento, de interpretarlo), actualidades y noticiarios manifestaron su carácter falsificador. Nada los diferenciaba, entonces, de la propaganda. Esta última por otra parte, no ha dejado de recurrir al cine para reforzar su credibilidad, construyendo una representación del mundo que obedezca a las reglas de los grandes relatos de ficción...”
(Breschand, 2004: 26)

Como ejemplos de documental propagandístico, Breschand cita la célebre serie destinada a promover la entrada en la guerra de los Estados Unidos, titulada *Why We Fight*, dirigida por Frank Capra en Estados Unidos en 1942; y *The Battle of China* (1943), que sigue fielmente el modelo de la conquista del Oeste. Al respecto comenta:

37 Según Martínez Pardo, el primer intento de documental sonoro se hizo en 1942. Aunque no se considera propiamente documental, se habla de intento porque se registra un acontecimiento con un punto de vista muy concreto.

38 “Hitos en la historia del documental”. En: Miradas, Revista del Audiovisual. Cuba, Escuela Internacional de Cine y Televisión. Enero 5 de 2003. Ver: <http://www.miradas.eictv.co>

“... Son películas de montaje creadas a partir de planos procedentes de fuentes diversas (noticiarios aliados, propaganda enemiga) y con un comentario didáctico como hilo conductor...” (Breschand, 2004: 26).

3.2 Búsqueda del lenguaje documental en Bogotá

El polarizado clima político que siguió a la Segunda Guerra Mundial, que se manifestó en la violencia, afectó adversamente el trabajo en el cine, situación que no fue ajena en el contexto cinematográfico colombiano. Esto lo corrobora Bernal, cuando afirma:

“... el cine es muy sensible a los conflictos, cuando hay mucho conflicto pues no hay plata para hacer cine, el país está en una situación de crisis más aguda, en ese sentido yo dudo que por esa época, la época de la violencia, se hubiera filmado mucho en Colombia; como en la época de la Segunda Guerra Mundial se filmó muy poco en Europa, porque la premura estaba más en el conflicto que en otros aspectos...”³⁹.

No hay que olvidar que en Colombia el 9 de abril de 1948⁴⁰ Jorge Eliécer Gaitán, líder del partido Liberal, fue asesinado. Este hecho se convirtió en el catalizador que haría emerger violentas tensiones políticas, que condujo a una violenta revuelta en Bogotá y a la explosión de la violencia sectaria en los pueblos y campos del país, que no pudo ser controlada por los gobiernos conservadores de Mariano Ospina Pérez y Laureano Gómez. Los militares, al mando del general Gustavo Rojas Pinilla, dieron el golpe de estado el 13 de junio de 1953 y gobernaron arbitrariamente hasta 1957. Posteriormente, luego de la renuncia del general Rojas Pinilla, surgió una coalición liberal-conservadora que acordó la alternación del poder durante 16 años, con el llamado Frente Nacional (Robert Dix citado en King, 1994).

Es justamente dentro de este contexto, que Bernal explica su concepción sobre este período de tiempo:

“... Uno diría que ya sobre los cuarenta (...) los hermanos Acevedo y su relación con Jorge Eliécer Gaitán, tiene que ver un poco cómo se va radicalizando y hay como una nueva ola conservadora, una nueva ola oscura del país, la violencia, una ola de guerra de guerra interior, que de alguna forma también debió haber golpeado el cine (...) Rojas Pinilla fue un gran aficionado al

39 Entrevista a Carlos Bernal, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006, Bogotá.

40 “Durante 1948, el año del “Bogotazo” o de “Los días sin huella”, como lo denominó una producción de la Metro Goldwin Meyer, sobre los trágicos acontecimientos colombianos ocurridos, se registró el trabajo de Camilo Correa y Charles Riou, de Procinál, y del camarógrafo Marco Tulio Lizarazo, quien estaba grabando la Conferencia Panamericana. Todos, entre las balas, los incendios y el alboroto general lograron captar algunas imágenes de uno de los acontecimientos más representativos para la historia del país”. (Arboleda y Osorio, 2003: 110-111).

cine y a la televisión, y en ese sentido contrató a un camarógrafo (refiriéndose a Máximo Calvo⁴¹) que estuvo al lado de él, acompañándolo en todo ese proceso de la pacificación después de la violencia, postviolencia, y en ese sentido hay secuencias de él muy interesantes que todavía conservamos: lo que hemos visto de Marquetalia, del nacimiento de las FARC, de la entrega de los guerrilleros liberales de Guadalupe Salcedo⁴² y de toda la entrega de las armas de los guerrilleros liberales es de él, son filmaciones de él⁴³.

Sobre las primeras filmaciones de los años cuarenta, se sabe que la Ducrane Films⁴⁴ (una empresa cinematográfica creada en Bogotá en 1939) contribuyó con el registro de un sin número de “actualidades”, entre 1941 y 1946. No podrían llamarse documentales, ya que “... no había un concepto tan definido ni tan categorizado. Que esto es publicidad, que este es documental político, que este es documental institucional... No existían esos límites, esas fronteras no las había definido, la Ducrane Films...”⁴⁵.

Esos primeros intentos de documental también incluyen los registros de los hermanos Acevedo, que estuvieron muy vinculados al partido liberal. Ellos, contaban con la financiación y apoyo de ese partido político, lo cual explica la promoción que hacían de ciertas actividades:

“... manifestaciones, entierros, llegadas, todas estas cosas con un punto de vista publicitario: de difundir el partido liberal, de darle bombo a los López Pumarejo o a los Olaya Herrera,... Eduardo Santos. Digamos fueron esos primeros documentos con una mirada de exaltación de estos personajes⁴⁶.

Ese tipo de promoción y de exaltación de ciertas personalidades se constata con algunos registros documentales mencionados en el capítulo anterior. A esa lista se podría adicionar otro ejemplo de esta clase de trabajos cinematográficos, como el que realizaron en 1937: *Funerales de Olaya Herrera*, en el cual los hermanos Acevedo muestran la frustración de muchas personas ante a la muerte inesperada, en la ciudad de Roma, del político liberal,

41 Máximo Calvo obtuvo carné como corresponsal de cinematografía de la Dirección de Información y Propaganda del Estado, durante el gobierno de Rojas Pinilla. Como tal, filmó en 16 milímetros y sonido directo la inauguración de la señal de televisión de Cali, incluyendo el discurso del gobernador Gómez Arenas. Registró también las ruinas de la explosión del 7 de agosto de 1956, en Cali, con las montoneras de muertos en el cementerio, y los sucesos del 10 de mayo de 1957, en Cali, cuando a nivel nacional se obligó a renunciar a Rojas Pinilla. Véase (Arbeláez Ramos, 2002).

42 Sobre la llamada pacificación del Llano, Camila Loboguerrero anota que es muy interesante encontrarla en los archivos de Marco Tulio Lizarazo, porque “...cuando uno ve esos documentos, y cuando ve lo que pasa hoy en día las entregas de armas de los paramilitares y las entregas de armas de Guadalupe Salcedo comienza a entender o a ver cómo esta historia tan dolorosa de nuestro país la repetimos y la repetimos y la repetimos sin cansancio...”.

43 Entrevista a Carlos Bernal, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

44 La empresa Ducrane Films, Ltda. fue fundada por los señores Leopoldo y Jorge Crane Uribe, y por los hermanos Oswaldo y Enrique Duperly.

45 Entrevista a Rito Alberto Torres, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006.

46 Entrevista a Hernando Martínez, Pardo realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006.

quien seguramente hubiera podido aspirar a la candidatura presidencial nuevamente. En el filme se aprecia el recorrido del tren con el féretro, desde su llegada al puerto de Buenaventura en la costa pacífica colombiana.

En ese mismo año, los hermanos Acevedo abordan otra temática cuando realizan el trabajo titulado *Los primeros ensayos de cine parlante nacional*, con mensajes alusivos a sus esfuerzos personales realizados, desde 1930, en torno al tema de la sonorización de sus producciones. Un año más tarde cubren los *Primeros Juegos Deportivos Bolivarianos - IV Centenario de Bogotá*, registrando, además de competencias tales como atletismo, fútbol, esgrima, entre otras, la participación de los presidentes Eduardo Santos y Alfonso López Pumarejo, en la diversidad de actos protocolarios.

Durante la presidencia de Eduardo Santos (1938–1942) Jorge Eliécer Gaitán fue nombrado ministro de educación (1940), quien emprendió un ambicioso plan para el desarrollo del cine educativo ambulante y de extensión cultural masiva. Aquí el papel de los hermanos Acevedo también fue determinante. De hecho, Gonzalo fue nombrado director de la Sección Educativa Cinematográfica de dicho ministerio. En esa sección se realizaron numerosos registros documentales sobre las capitales de los departamentos, temas de agricultura, asuntos de industria y otros más.

Esos registros filmicos fueron procesados en el laboratorio de cine que se había adquirido durante la época del presidente Alfonso López Pumarejo, en su primera administración (1934–38). Infortunadamente, nunca se supo del paradero definitivo de las costosas máquinas, que hicieron parte de ese laboratorio.

“Tuve la satisfacción de organizar y montar las escuelas ambulantes, quizás uno de los experimentos más interesantes que se hayan hecho en Colombia sobre educación audiovisual. En camionetas debidamente adaptadas se llevaron a las regiones más remotas del país libros, música, cine, conferencistas que dictaban, desde estos vehículos, clases sobre diferentes materias. Estas camionetas servían de centros móviles de cultura”⁴⁷.

Por su parte, la Ducrane Films en 1939 realizó su primer trabajo musicalizado con melodías colombianas, conocido como *Sinfonía de Bogotá*. Pese a que este trabajo no se ha podido encontrar, se sabe que registró una doble visión, es decir; de Bogotá Colonial y de Bogotá moderna.

En 1940, los misioneros hijos del Inmaculado Corazón de María producen el filme *Amanecer en la selva*. Es un registro documental en el cual se evidencian las imágenes de

47 Entrevista con Gonzalo Acevedo, tomado de: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci1nb.htm>



PRIMEROS JUEGOS DEPORTIVOS BOLIVARIANOS
 Fotograma de *Primeros Juegos Deportivos Bolivarianos*
 Realizado por Álvaro y Gonzalo Acevedo en 1931
 © Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

los misioneros claretianos antes de partir, y luego durante su tarea evangelizadora en el actual departamento de Chocó.

En lo que respecta al año 1941, los hermanos Acevedo realizan el registro de corte documental titulado *Algunos accidentes de tránsito causados por culpa de los peatones*; es un trabajo efectuado por encargo, con un fin didáctico sobre las normas de seguridad para los peatones. Luego llevaron a cabo el trabajo conocido como *El excelentísimo Manuel Prado Ugarteche, presidente del Perú, visita a la República de Colombia*, con motivo de la visita al país del ilustre invitado, a quien se le ofrecieron homenajes en Barranquilla y Bogotá, hasta el día de su despedida en Cali.

En ese mismo año se registró otro fragmento fílmico, con el título *Noticiero Ducrane No. 106*, en el cual se muestra el descubrimiento de una estatua en honor del presidente Pedro Nel Ospina.

Es evidente que el poder político, burocrático e institucional encontró en el cine, además de un vehículo para la propaganda política, una herramienta útil para transmitir ideas y enseñar. Como ministro de educación, Jorge Eliécer Gaitán también apoyó el trabajo de algunos camarógrafos, que a la postre realizaron algunos documentales de corte educativo para la población.

En los años cuarenta se produce un segundo *boom* en la creación de empresas cinematográficas, y se aprueba una ley para el sector. Parece ser que el trabajo de promoción y difusión que efectuaron algunos pioneros del cine, sobre destacados personajes del partido liberal, influyó en la apertura de una nueva legislación cinematográfica, "... ese fue uno de los factores que promovió la primera ley, la de 1942 de López Pumarejo. Fué como un agradecimiento al cine de los hermanos Acevedo o Acevedo e Hijos..."⁴⁸.

48 "De las producciones que se tiene registro de los años cincuenta, vale la pena destacar el trabajo continuo que hizo Gonzalo Acevedo Bernal. Las producciones conocidas de este director fueron en su mayoría cortometrajes institucionales y comerciales de turismo o de empresas, además del acostumbrado acontecer social que caracterizó sus cincuentas". (Arboleda y Osorio, 2003: 120).

La Ley 9 de 1942, promulgó, en su texto, los siguientes lineamientos:

“LEY 9 DE 1942, Por la cual se fomenta la industria cinematográfica.

Artículo 1. Autorízase al Gobierno Nacional para que proceda a tomar medidas conducentes, de conformidad con las normas generales de la presente ley, al fomento de la industria cinematográfica colombiana.

Artículo 5. El Gobierno queda autorizado también para eximir, en todo o en parte, a los teatros o empresas que exhiban este material, del pago de los impuestos nacionales que gravan los espectáculos públicos.

Artículo 6. El material cinematográfico a que se refiere la presente ley deberá necesariamente ser producido en película de 35 mm, sonora y parlante en su totalidad

Artículo 7. El Gobierno reglamentará la presente ley, teniendo en cuenta que el fin que ella persigue es el de estimular y fomentar, por todos los medios que estén a su alcance, la industria cinematográfica nacional”⁴⁹.

Para entender el contexto en que se realizaron las primeras producciones cinematográficas y las leyes estatales que se establecieron en Colombia en torno a la industria del cine (y en últimas para comprender el documental), no es conveniente limitarse al mero análisis del problema social (y, por ende, solo a la reflexión de realidades existentes, como la pobreza y la explotación que se evidenciaron en algunos trabajos documentales posteriores), sino que es pertinente ligarlo al entendimiento de la situación económica del país.

Según Martínez Pardo, en la actualidad las “leyes” son las que crean cierta expectativa en la población y en esa época eran las bonanzas económicas las que las generaban. Esas bonanzas dieron la bienvenida al fenómeno de la industrialización, suceso histórico que de inmediato remite a la visión de la Colombia de entonces, inminentemente agrícola, como una integración a los deseos industriales del país⁵⁰.

49 Véase www.proimagenescolombia.com/archivos/ley9de1942.pdf

50 Al respecto, comenta Francisco Javier Arias que “No fue por casualidad que se creara en Medellín, en 1927, la Federación Nacional de Cafeteros, impulsada por el presidente Pedro Nel Ospina, para darle salida externa a la producción de esta naciente industria”. Según Arias, así como es claro que se marcó el camino hacia la industrialización “desde el alto gobierno” -como lo hizo el presidente Rafael Reyes a partir de 1904 cuando inició su mandato-, pareciera que también lo es evidenciar que hasta el año 1950, hablar de industrialización en Colombia era igual a hablar de “industrialización antioqueña”. Ciertamente, como adiciona Uriel Cardona Martínez: “Son muchos los hombres que, con su ingenio, honradez y visión, contribuyeron a levantar industria y a construir obras de infraestructura fundamentales para Antioquia y para el país”.

Véase: www.elcolombiano.com/micolombiano/economico/dones.htm - <http://www.elcolombiano.com/micolombiano/economico/industria.htm>.

Esa ilusión de la industria cinematográfica, fue la que facilitó el sueño por la consolidación de dicho arte en el país. Las reglas propias del mercado abonaron un terreno fértil para la expansión de la comercialización y, por ende, para el surgimiento de las condiciones propicias, que permitieron abrir un mercado pujante en el campo específico de la publicidad, que tuvo una acogida en, primer lugar, en la prensa escrita, y luego paralelamente en el ámbito del cine.

Bajo ese halo de ilusión, se registran varios fragmentos documentales. En 1942 los hermanos Acevedo en el trabajo *La inauguración del hipódromo de San Fernando*, a manera de página social, revelaron lo que significó en Medellín este gran acontecimiento al que asistieron varias personalidades, como el gobernador de la época y el presidente del Club Campestre. Un año más tarde los hermanos Acevedo siguen con un filme a Isaías Medina Angarita desde Cúcuta hasta Bogotá, para registrar el acontecimiento que tiene lugar en 1943, en el segundo período presidencial de Alfonso López Pumarejo, que se conoce bajo el título de *Visita a Colombia del Excelentísimo Señor General Isaías Medina Angarita Presidente de los Estados Unidos de Venezuela*.

En 1944, el fragmento documental conocido como *Alas de Colombia* revela la visión de los hermanos Acevedo sobre la Fuerza Aérea Nacional en algunos aspectos, como el entrenamiento de nuevos pilotos, varios vuelos sobre la sabana de Bogotá y lo que es la base aérea de Madrid (Cundinamarca).

Adicionalmente, del mismo año se conocen otros cuatro registros fílmicos de estos laboriosos hermanos, tales como *Conchita Cintrón en Bogotá; Exposición Nacional de Medellín; El regreso al país del doctor Laureano Gómez; y visita de la Armada Peruana a Cartagena*. El primero de ellos trata sobre la cogida de esa famosa rejoneadora peruana en la Plaza de Toros de Santamaría de Bogotá y su papel, como invitada de honor en un concurso hípico entre oficiales de la escuela de equitación del ejército colombiano. El segundo fragmento reúne importantes empresas y entidades de corte industrial, agropecuario y comercial que participaron en la exposición de aquel entonces en Medellín.

El tercer fragmento documental da cuenta de una marcha hasta Bogotá y una manifestación llevada a cabo en el periódico *El Siglo*, cuando Laureano Gómez regresó al país, luego de un exilio de casi cinco meses; el cuarto registro fílmico muestra el recorrido de algunos marinos peruanos por la ciudad de Cartagena.

También en 1944, Oswaldo Duperly y Hans Bruckner realizan dos fragmentos cinematográficos que, aunque no se conservan, se mencionan en *Cuadernos del cine colombiano*, No. 23, de 1987. Son ellos *Flores negras y Paz del Río* (Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, *Documentales colombianos, 1915-1950*, 2008).

ISAÍAS ANGARITA MEDINA
Fotograma de *Visita a Colombia del Excmo.
Dr. Sr. Gral. Isaías Medina Angarita,
Presidente de los Estados Unidos de Venezuela*
Realizado por Álvaro y Gonzalo Acevedo en 1942
© Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



En 1945 los hermanos Acevedo realizan dos fragmentos documentales titulados *Mares y marinos de Colombia* y *Semana de la democracia en Bogotá*. El primero es una puesta en escena que muestra todo el proceso de un cadete, desde que ingresa a la escuela hasta que realiza sus últimas prácticas; el segundo muestra los diferentes actos de proclamación de la candidatura presidencial de Jorge Eliécer Gaitán, entre ellos la marcha nocturna de las antorchas y el discurso de Gaitán en la plaza de Toros de Santamaría, de donde sale en hombros cargado por sus fervientes admiradores.

En el mismo año, aunque no se conserva el material, se dice que la Ducrane Films produjo la cinta *Popayán*, que muestra un recorrido ilustrativo sobre la capital del departamento del Cauca. Lo mismo ocurrió en 1946 con dos fragmentos fílmicos de esta empresa productora, denominados *Rumbo al corazón de la tierra* y *Puerta del progreso*; sin embargo, se tiene conocimiento de que el primero muestra la explotación del caucho y algunos grupos indígenas del Vaupés, y el segundo hace un recorrido por la ciudad de Barranquilla.

Hay un cuarto fragmento titulado *Vaupés*, del cual se conservan 9 minutos; este trabajo muestra los ríos y las selvas de la entonces comisaría del Vaupés, y su capital Mitú.

Esta claro que, 1946 es un año en el que aparecen bastantes registros documentales. Además de los registros de la Ducrane Films, se conocen ocho registros de los hermanos Acevedo, a saber: *Exposición de ganado Holstein*, en la Universidad Nacional, sede Bogotá, con la presencia del presidente Mariano Ospina Pérez y su esposa Bertha Hernández; *Paralelas de Acero* (Ferrocarriles del Ecuador); *La partida del presidente electo, Dr. Mariano Ospina Pérez para los Estados Unidos*; *Regreso del presidente electo Dr. Mariano Ospina Pérez a Bogotá*.



ALAS DE COLOMBIA
 Fotograma de *Alas de Colombia*
 Realizado por Álvaro y Gonzalo Acevedo en 1944
 © Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

La República del Ecuador, que trata sobre la geografía y las costumbres del hermano país; *Un gran acontecimiento Nacional 1ª Feria Exposición Pecuaria de Ibagué*; y *Revista de gimnasia 1946*; este último un registro patrocinado por el colegio San Bartolomé de la Merced, en conmemoración del cumpleaños del padre rector, Francisco Javier Mejía.

De corte político se tienen los fragmentos los documentales, *Transmisión del mando presidencial el 7 de agosto de 1946*, en el cual se registra la posesión del presidente conservador electo, Mariano Ospina Pérez; y cuatro registros sobre mandatos liberales; uno de ellos se titula *un acontecimiento histórico trascendental*, y trata sobre el acta de creación de la Flota Mercante Grancolombiana, con la presencia de los delegados de Colombia, Venezuela y Ecuador, reunidos en la Quinta de Bolívar, de Bogotá.

Esa clase de documental que se entregó al servicio del cine publicitario, institucional y propagandístico, fue el mismo que hizo posible algunos éxitos empresariales, como el de Marco Tulio Lizarazo⁵¹. Quizá, fue este pionero el primer productor ejecutivo en explorar la publicidad, valiéndose de este poderoso medio de lenguaje audiovisual.

En 1947, mientras los hermanos Acevedo realizaban los cortos documentales *Graduación de marinos en Cartagena* y *Bellezas de Colombia en Cartagena 1947*, Marco Tulio Lizarazo veía en el plan de gobierno de entonces, un tema interesante. Acto seguido, se dispuso y consiguió

⁵¹ Después de especializarse en publicidad en Los Ángeles, regresa al país en 1925 y se radica en Barranquilla, ciudad donde ejerce la profesión. En 1941 se establece de manera definitiva en Bogotá. Filma varios cortos documentales, y en 1947 inicia su labor como productor independiente con La huerta casera. En 1948 funda su empresa productora Gran Colombia Films, con la que rueda varios cortos institucionales, producidos por encargo de la Contraloría Nacional; en 1951 se asocia con Antonio Ordóñez y Fernando Orozco, para fundar la productora Caribe Sono films. Algunas de sus producciones audiovisuales son: *Revolución en marcha* (1953), que es el material filmado sobre la entrega de armas de los guerrilleros liberales en los Llanos Orientales; cinco números del noticiero *Cine Variedades* (1954); *Panoramas colombianos* (1955), que fue la primera película en color de nuestro país, y *Feria de Manizales* (1959).



MARIANO OSPINA PÉREZ
Fotograma de *La partida del presidente electo, Dr.
Mariano Ospina Pérez a los E.U.A.*
Realizado por Álvaro y Gonzalo Acevedo en 1946
© Fundación Patrimonio Filmico Colombiano

la financiación para su primer trabajo audiovisual, en 1947, titulado *La Huerta casera*⁵². Según Martínez Pardo, esta realización audiovisual es de los primeros “Vidrios o cuñas” que albergan fragmentos de un documental político y de publicidad; en este caso, se presenta como promoción de un acto estatal.

“La huerta casera, esta película que tanto nos gustó en el momento en que la vimos, que es una maravilla: es doña Berta Hernández⁵³, de delantal y guantes, enseñándole a la gente cómo cultivar, para tener lo que llamaban en ese momento la política del ‘pancoger’. ¿Por qué? Porque el país estaba en todo este proceso del monocultivo de café; entonces estaban acabando los cultivos de ‘pancoger’, la alimentación básica de la gente. Entonces doña Berta lidera una campaña que es para que la gente aprenda a cultivar en sus huertas, para que tengan sus huertas caseras”⁵⁴.

Este fragmento sirvió como campaña educativa para fomentar las ventajas económicas, de salud y de desarrollo agrario, que traería la iniciativa de tener en todos los hogares una huerta familiar. Fue financiado por el Departamento Nacional de Agricultura,

52 Esta producción fue seleccionada en el marco de la política de preservación de las obras y registros, en el soporte cinematográfico del país que adelanta la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano. La Cinemateca Distrital posee una copia única en nitrato de celulosa, que fue preservada y duplicada en los Laboratorios Iskra de Madrid (España), en el año 2007. Véase <http://www.patrimoniofilmico.org.co>

53 Doña Berta Hernández de Ospina Pérez fue una mujer política y escritora. Se constituyó en una de las primeras mujeres en llegar al senado de Colombia. Fue la esposa del entonces presidente Mariano Ospina Pérez (1946-1950).

54 Tomado de: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/139.htm>. Este Comentario lo hizo Marta Elena Restrepo durante las sesiones del Primer Encuentro de Archivos Audiovisuales, liderado por la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, en una conferencia titulada: La gestión de los registros televisivos en Colombia.



REPÚBLICA DEL ECUADOR
 Fotograma de *“La República del Ecuador.”*
 Realizado por Álvaro y Gonzalo Acevedo en 1946
 © Fundación Patrimonio Filmico Colombiano

dependencia del entonces Ministerio de Economía Nacional, durante el gobierno de Mariano Ospina Pérez.

Para la realización de este trabajo contrató una compañía italiana de cine, radicada en Caracas, que tenía equipos eléctricos y una reveladora automática, los que en ese momento no existían en Colombia. El trabajo audiovisual fue distribuido por Cine Colombia, compañía a la que su empresa productora, “Gran Colombia Films”, le pagaba por efectuar su proyección antes de la película comercial.

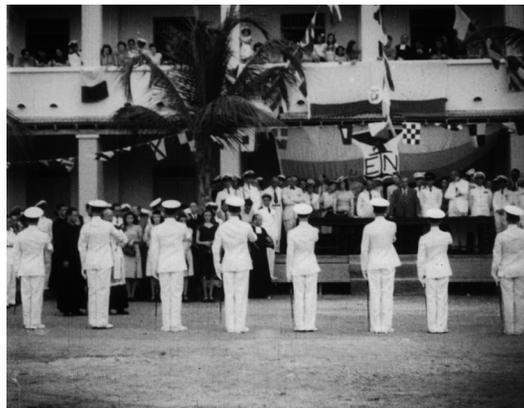
Esta productora de Marco Tulio Lizarazo, paradójicamente fue creada el mismo año en que desapareció el noticiero de los hermanos Acevedo:

“El Noticiero Nacional, por diferentes circunstancias adversas, tuvo que suspenderse en 1948 con otro funeral: el de Jorge Eliécer Gaitán, asesinado el 9 de abril de ese año”⁵⁵.

Esa fecha fue estremecedora para el país, tal como se aprecia en este relato:

“Terrible amenaza la que en un solo día despliega su poderío ante las estructuras de poder establecidas, estructuras que permiten que el pueblo fuera usado como dirigido para saldar las rivalidades entre los partidos. En este día, ese mismo pueblo se revela sin guía y en doble sentido: el formal (por la muerte del líder), y el estructural, las masas se convierten en ‘turbas anónimas’, a diferencia de los militantes, que cuando pierden a su líder, conservan su partido” (Acosta Lozano, 1996: 78).

55 Entrevista con Gonzalo Acevedo. Véase: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci11b.htm>



GRADUACIÓN DE MARINOS EN CARTAGENA
Fotograma de *Graduación de marinos en Cartagena*
Realizado por Álvaro y Gonzalo Acevedo en 1947
© Fundación Patrimonio Filmico Colombiano

Todos los preámbulos de ese terrible acontecimiento del 9 de Abril, como la marcha de las antorchas, que se llamó en ese momento “La marcha del silencio” y el fatídico “Bogotazo” con sus graves disturbios y destrozos, aparecen en 1949 en un trabajo, denominado *9 de abril de 1948*, “... un documental que ellos lo estipulan como tal, inclusive empieza: un documental de los hermanos Acevedo... en el 49, que es hecho a Gaitán por su promulgación a la presidencia...”⁵⁶.

Es un trabajo audiovisual de aproximadamente 15 minutos de duración, que tiene una voz en off bastante tradicional, y utiliza un lenguaje barroco, literario, político. “...La misma voz va adquiriendo cierta connotación documental, porque expresa con mucha claridad los sentimientos de la época, de los cuarenta, cómo sentía la gente la política, cómo veía el país, cómo veía las clases tradicionales, cómo veía la vinculación de toda la población a ese caudillo que estaba creciendo”⁵⁷.

Es un relato que recoge todas las manifestaciones, el fervor de la gente y las denuncias que hizo Jorge Eliécer Gaitán, que determinaron la caída del presidente Miguel Abadía Méndez y el régimen conservador, finalizando la década de los años veinte, a raíz de la masacre de las bananeras⁵⁸.

Alejandro Hernández opina que esta realización audiovisual, a diferencia de otros trabajos antecesores, se acerca mucho más al concepto que se tiene de lo que es el documental. Evidentemente, aunque es un trabajo hecho desde el punto de vista de un partido, el

56 Entrevista a Carlos Bernal, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

57 *Ibíd.*

58 Entrevista a Camila Loboguerrero, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

gaitanismo⁵⁹, con toda la euforia, el discurso, el sentido propagandístico del cine y de la política de la época, todo depende de “...hasta dónde llevamos la palabra documental, qué amplitudes le damos y también qué re-lecturas le damos a esas obras hoy cincuenta años después donde una lectura joven, nueva, con otro sentido del cine, podría encontrar allí cosas muy interesantes”⁶⁰.

Pese al clima de violencia y barbarie de esa época, es evidente que algunos realizadores, como Marco Tulio Lizarazo⁶¹, nunca interrumpieron la producción y continuidad de su labor. En particular, Marco Tulio fue un visionario, quizá el realizador más destacado de este período, un disciplinado productor que acorde con Lucía Duque realizó:

“... 62 documentales, la mayoría cortos, entre 1947 y 1960, es decir cerca de un 74 por ciento de la totalidad de la producción de esos años. Prácticamente todas sus realizaciones tenían un carácter comercial o publicitario. Sin embargo, con sus ganancias le alcanzaba para producir algunos con visiones más personales, así como la Revista Cine Variedades (1954)...” (Duque Muñoz, 1994).

Fue el mismo Marco Tulio Lizarazo, en compañía de Camilo Correa⁶², quien lideró una reflexión crítica sobre las condiciones de producción del cine colombiano, desde los años veinte:

“... Al hacer un balance sobre los 40, Lizarazo planteaba que las profundas fallas del cine colombiano se podían solucionar solo con una protección directa del estado, como en los demás países productores, rompiendo el círculo vicioso de que no se protege el cine colombiano porque no es industria y esta no existe porque no hay protección...” (Pérez Bustos, 2007).

En esta desprotegida industria, la ley obligaba a los teatros a exhibir solo “cuñas” colombianas. Esta norma permite entender por qué decenas de realizadores encontraron en la publicidad, además de un medio digno de subsistencia, un género que les permitió ir descubriendo su propio camino estético, para el desarrollo de trabajos personales de carácter argumental y, sobre todo, documental. El trabajo de Marco Tulio Lizarazo⁶³ (que corresponde al 74% de la

59 “El asesinato de Gaitán marca entonces el inicio del recrudescimiento de la violencia hasta los límites de la barbarie, como se ha visto, desde dos vertientes que confluyen en determinados momentos: la contraofensiva antipopular de las elites, que había estado relativamente represada hasta el momento por la fuerza de Gaitán y que se manifestó tanto a nivel de las políticas gubernamentales como en el ‘permiso para matar’ otorgado tácitamente a los gamonales y jefes conservadores provinciales; y a la contraofensiva más o menos vengadora, más o menos liberadora de las masas urbanas y campesinas insurgentes liberales”. (Acosta Lozano, 1996: 82).

60 Entrevista a Carlos Bernal, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

61 Sobre Marco Tulio Lizarazo, Oswaldo Osorio, en su artículo “Estética y narrativa del cine nacional. El cine que se vivía muriendo”, señala que éste al principio fue un comerciante del cine, en el sentido empresarial de la palabra, pero que le aportó a la industria y a la estética de la producción nacional importantes avances en el uso del color, el cinemascope y la ampliación de 16 a 35 mm.

62 Camilo Correa fue el fundador de Procinál, en la ciudad de Bogotá.

63 Sobre este realizador cinematográfico, Camila Loboguerrero anota que sus trabajos alrededor de los años cincuenta, muestran toda la transformación de la ciudad, el proceso y la construcción de las obras del general Gustavo Rojas Pinilla.

producción de esta época en el país) explica no solo cómo surge, sino también de qué forma se consolida la producción del documental publicitario político en Colombia.

En 1949, año en que ganó el reinado la barranquillera Miriam Sojo Zambrano, los hermanos Acevedo continuaron con su producción de registros documentales; entre ellos, se destacaron los filmes *Bellezas de Colombia en Cartagena, Colombia y México unidos por una Estrella*. (El concurso “Señorita Estrella Colombia”, fue ideado por los hermanos Acevedo en asocio con Películas Mexicanas, S.A, para elegir una belleza nacional e incorporarla al cine mexicano). Por otro lado, realizaron el documental *Primera Gran Carrera Automovilística del Circuito Central Colombiano*, donde se registra el recorrido de una carrera automovilística de Bogotá a Manizales, luego a Medellín y Cali, y nuevamente a Bogotá, por tierra y aire, con el apoyo de la compañía aérea Lansa.

En lo que respecta a 1950, se conocen cinco trabajos filmicos. Mientras Marco Tulio Lizarazo producía los documentales *El Instituto Colombiano de los Seguros Sociales* y *El Equipo Agrícola Ford*, sobre la tecnología y las herramientas mecánicas ofrecidas por esta empresa, los hermanos Acevedo realizaban los filmes *Hacienda San Cayetano*, sobre el predio ganadero de ese nombre, ubicado en Samacá (Boyacá); *Miriam Sojo en Ibagué*, acerca del desplazamiento de la reina nacional de belleza a esa ciudad del país; y *Señorita Bogotá 1950*, que conserva el registro de desfiles, homenajes y corridas de toros, que hacían parte de este reinado popular organizado por el periódico *El Tiempo*.

3.3 Búsqueda del lenguaje documental en Cali

En la década de los años cuarenta, cuando lo anterior sucedía en Bogotá, paralelamente en Cali se registraban hechos similares. De acuerdo con Ramiro Arbeláez:

“... *El Valle del Cauca siempre atrajo a fotógrafos y cineastas por sus virtudes topográficas y climáticas. Estas condiciones naturales de paisaje y luz, unidas al proceso de industrialización y al crecimiento de sus ciudades, lo convirtieron en una referencia permanente de documentalistas y reporteros...*” (Arbeláez Ramos, 2002: 125).

Sobresalen registros turísticos y de documental publicitario comercial, todos pagados por empresas industriales. De hecho, Arbeláez, basado en Martínez Pardo y Duque, comenta sobre este período en Cali:

“... *En los años 40's encontramos al viajero norteamericano Charles Perry, que estuvo haciendo registros cinematográficos en Cali y el Valle, de paso hacia Medellín, para su película Cabalgata por Suramérica. En 1947 la*

empresa Pelco, con sede en Medellín, realizó un corto publicitario con el título *Granja de Palmira*, dirigido por Hans Brückner (...). De ese mismo año encontramos referencias de la entrega # 4 del Noticiero Nacional Colombia producido por Procinal, con una nota sobre la revista aérea realizada con ocasión de la inauguración del campo Matecaña de Cali. Procinal fue la empresa fundada por el antioqueño Camilo Correa cuando vivía en Bogotá y para la que Máximo Calvo también trabajó como corresponsal (...). Posteriormente Correa trasladó la sede a Medellín, donde la empresa estuvo a punto de desaparecer varias veces, hasta que en 1.951 renace con nuevo capital, realiza varios documentales y notas para noticieros, entre ellos un documental sobre Palmira y una nota sobre la exposición agropecuaria de Pradera (Valle). Es muy probable que estos trabajos hayan sido filmados por el camarógrafo Máximo Calvo, aunque también por el mismo Correa, que viajaba con frecuencia a la sede de Procinal en Cali, montada desde 1951. Procinal también realizó en 1.954 un documental de 60 minutos sobre los VII Juegos Atléticos Nacionales celebrados en Cali, donde se ve ‘la arrogancia del presidente general Rojas Pinilla... en la escena en que la hermosa reina de Colombia, Luz Marina Cruz, corona a María Eugenia, la hija del general, como reina de los juegos...’ (Arbeláez Ramos, 2002: 125).

Al igual que en los años cuarenta, en los cincuenta⁶⁴ es característica la producción de cine con una importante actividad por vía del documental turístico y comercial, que grandes empresas y administraciones municipales encargaron a los cineastas⁶⁵.

En ese período, específicamente en 1951, Marco Tulio Lizarazo se asocia con Antonio Ordóñez y Fernando Orozco para fundar la productora Caribe Sono Films, empresa en la que permanece como socio durante una breve temporada. Allí realiza un buen número de producciones turísticas e institucionales, entre las que se destacan *Revolución en marcha* (1953), y el material filmado, sobre la entrega de armas de los guerrilleros liberales en los Llanos Orientales. En 1954 produce cinco números del noticiero *Cine variedades* y luego realiza el filme *Panoramas colombianos* (1955), la primera película en color de nuestro país⁶⁶.

64 En estos años, en otras latitudes se realizaron los documentales, como: *Un chant d’amour* (Francia, 1950); *Jean Genet y Las estatuas también mueren* (Francia, 1955); *A. Resnais y Ch. Maker; San Miniato, luglio 44* (Italia, 1955); *Paolo y Vittorio Taviani y El misterio Picasso* (Francia, 1956); *Henry Georges Clouzot y El mundo del silencio* (Francia, 1956); *J. Y. Costeau y L. Malle y El Sena encuentra París* (Francia, 1958); *Joris Ivens y Toda la memoria del mundo* (Francia, 1958); *Alain Resnais y Moi un noir* (Francia, 1958); *Jean Rouch y Ópera Mouffe* (Francia, 1958); y *Agnes Varda*.

65 OSORIO, Oswaldo. “Estética y narrativa del cine nacional, El cine que se vivía muriendo”. Véase: www.cinefagos.net

66 Véase: <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/139b.htm>

Posteriormente también realizó un documental sobre Cali, en 1956, costado por el gobierno municipal, con el título *Cali, ciudad de Progreso*. De la misma forma, trabajó en la creación del *Noticiero Panamericano*, en varios documentales por encargo, y en la producción del filme *Feria de Manizales*, en 1959, que es la primera obra en cinemascope del audiovisual colombiano.

Según Martínez Pardo, en 1957 y 1958 el turno fue para Panamerican Films, empresa bogotana que realizó el documental *Cuando los colombianos trabajan*, rodado en varias poblaciones del Valle (Arbeláez Ramos, 2002).

Sin embargo, pese a todos estos esfuerzos de producción cinematográfica, según el crítico Luis Alberto Álvarez, en las décadas de los cuarenta y cincuenta se ensayó, y luego se catapultó el esfuerzo por construir una industria cinematográfica comercial, con base en el esquema de las existentes en México, Brasil y Argentina. No en vano comenta:

*“Los nombres de las compañías productoras de ese entonces, Ducrane, Patria Films, Cofilma, Procinal, Pelco, son el eco lejano de algo que no logró desembocar nunca en lo que pretendía: crear cine colombiano”*⁶⁷.

67 ÁLVAREZ, Luis Alberto. “El cine en la última década del siglo XX: Imágenes colombianas”, en: www.lablaa.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo12.htm.





Capítulo 4

Apropiación del lenguaje documental



4.1 Nuevas tendencias, nuevas visiones

En la segunda mitad de la década de los años cincuenta y en los primeros años de la década de los sesenta se registraron algunos de los movimientos más influyentes en la historia del cine contemporáneo, todos con una marcada génesis documental, como la nueva ola francesa y su variante del *Cinéma vérité*, mientras en Gran Bretaña aparecía el llamado *Free cinema*, que fue documental antes de ser ficción⁶⁸.

Desde finales de los años cincuenta⁶⁹ se incorporaron a la filmación equipos livianos de sonido sincrónico, lo que dinamizó extraordinariamente el rodaje de los documentales y otras obras cinematográficas. En el cine documental de la época los europeos y los norteamericanos proporcionaron los ejemplos y los modelos apropiados para la producción de obras de carácter individual. Esta fueron las primeras exploraciones en el documental antropológico y la apertura de los temas hacia asuntos históricos, y sus particularidades en la incidencia con sus propios contextos⁷⁰.

Es así como el mundo entra a una nueva etapa de producción documental, con interrogantes referentes a:

“¿Cómo captar lo real en el momento mismo en que se manifiesta? ¿Cómo mirar las imágenes que nos traen el ruido y la furia del mundo? ¿Qué plano de existencia consigue revelar una película? Con estas grandes preguntas como telón de fondo, el documental levanta el vuelo durante los años cincuenta. Se constituirá, si no como un dominio propio (la tentación de erigir especificidades siempre es grande), sí al menos como lugar privilegiado de aprehensión de la crisis de la representación del mundo.” (Breschand, 2004: 26).

Mientras tanto en Colombia, citando a Osorio⁷¹, se tiene la incursión de la televisión, y lo que representan los trabajadores provenientes de este nuevo medio para el cine. Entonces, se presentan las primeras discusiones y evidencias sobre las diferencias expresivas entre el propio cine y la televisión. Sin embargo, lo más significativo de esta época (a pesar de las dificultades técnicas y del arte pobre en la narración de historias en el cine) es la aparición en algunas películas (aunque tímidamente) de la forma distinta de mirar y recrear la realidad del país.

68 “Hitos en la historia del documental”, *Miradas, Revista del Audiovisual*. Cuba, Escuela Internacional de Cine y Televisión. Enero 5 de 2003. Ver: <http://www.miradas.eictv.co>

69 En este período se conocen como obras significativas del documental mundial los filmes: *O Dreamland* (Gran Bretaña, 1953), Lindsay Anderson; *Momma Don't Allow* (Gran Bretaña, 1955), T. Richardson y K. Reisz; *Los maestros locos* (Francia, 1955), de Jean Rouch; *Noche y niebla* (Francia, 1955), de Alain Resnais, y *Crónica de un verano* (Francia, 1960), de J. Rouch y E. Morin.

70 “Hitos en la historia del documental”, *Miradas, Revista del Audiovisual*. Cuba, Escuela Internacional de Cine y Televisión. Enero 5 de 2003. Ver: <http://www.miradas.eictv.co>

71 OSORIO, Oswaldo. “Estética y narrativa del cine nacional, El cine que se vivía muriendo.” Véase: www.cinefagos.net.

“... En esta nueva mirada, que de cierta forma implica una nueva estética y una nueva forma de narrar, hacen presencia personajes más reales, como el campesino, el minero o los marginados urbanos, pero ya no bajo el estereotipo folclorista; también el melodrama cede espacio a una cierta vocación documental en la que la descripción cobra mayor importancia; y de la misma forma, la iluminación ya deja de ser definida solo como alumbrar y se busca crear atmósferas y ambientes, si bien todavía distaba mucho de ser expresiva...”⁷².

Cuando esto sucedía en Colombia en otras latitudes se afianzaban nuevas formas de expresión, resultado de los avances tecnológicos y de la nueva visión del mundo⁷³. De la misma manera, dichas formas se apoyaban en los principios de Vertov para captar la realidad y la vida de manera espontánea y natural, sin la intervención de la puesta en escena ni de la reconstrucción documental.

Cabe anotar, que en este período se presentó la primera gran ola democratizadora que conoció el cine, junto con los movimientos de independencia, la crisis de valores en Hollywood y el auge neorrealista, factores que le confirieron visibilidad a las imágenes de países que hasta este momento no habían participado del concierto audiovisual. El documental se constituyó en el primer paso de todas las cinematografías emergentes, no solo del Tercer Mundo, sino de otros lugares del globo, con trabajos como: *Espejo de Holanda* (Holanda, 1950), de Bert Haanstra; *Afrique sur Seine* (Senegal, 1950), de Paulin Soumanou Viera; *Nice time* (Suiza, 1956), de C. Goretta y A. Tanner; y *Cuba hoy* (URSS, 1961), de Roman Karmen⁷⁴.

Estas tendencias se ven reflejadas, de alguna manera, en el trabajo de algunos realizadores colombianos, aunque tienen el nivel propio e incipiente de las producciones culturales de nuestro país. A mediados de la década de los años cincuenta surge en Colombia una tendencia: un replanteamiento en cuanto a la construcción cinematográfica y la creación de personajes, que justamente es lo que abre un abanico de pluralidades en los años sesenta.

“... Esta nueva corriente sale del encuentro provinciano con los paisajes sin relación aparente con sus actores para convertir las situaciones y el ambiente en partícipe de la narración. Ahora los personajes se comienzan a

72 *Ibíd.*

73 Sin embargo, Breschand señala que el nacimiento del cine directo no puede cifrarse tan solo en la aparición de cámaras nuevas. “Una estética nueva no se explica por meras razones técnicas, hace falta que se identifiquen nuevos horizontes. Alexandre Astruc, en “*Naissance d’une nouvelle avant-garde*” (1948), reivindica su anhelo de una *caméra-stylo*, de la que nuestras pequeñas cámaras domésticas son el lejano avatar”. Adicionalmente comenta el ejemplo de Jacques Becker, el exayudante de Jean Renoir, quien en 1949 con “*Rendez-vous de juillet*” registra un rasgo definitorio del cine directo: su dimensión etnográfica: “... por cuanto se trata siempre de ir al encuentro del otro en su radical dimensión ajena, habite en un país lejano o a la vuelta de la esquina. Soplan los primeros vientos de la *Nouvelle Vague*”. Véase: (Breschand, 2004: 27-28).

74 “Hitos en la historia del documental”, *Miradas, Revista del Audiovisual*. Cuba, Escuela Internacional de Cine y Televisión. Enero 5 de 2003. Ver: <http://www.miradas.eicv.co>

interiorizar, se les mira con la necesidad de mostrar una manera de asumir un vínculo, aunque fuera lejano, con una problemática social o política...” (Acosta Lozano, 1996: 129).

Al parecer, dentro de este contexto se habla de una nueva generación de cine. Al respecto dice:

“... El comienzo de este movimiento lo constituyó el mediometrage ‘La langosta azul’ de Álvaro Cepeda Samudio en 1954, que realiza una mirada a la vida de un poblado de la costa atlántica a través de un personaje que va en busca de la Langosta Azul, un intento surreal e innovador para su momento...” (Acosta Lozano, 1996: 130).

Se ubica entonces dentro de este período la tendencia originada por Álvaro Cepeda Samudio y otros realizadores (entre ellos Gonzalo Canal Ramírez con *Esta fue mi vereda* y Luis Moya con *El milagro de sal*⁷⁵, ambos realizados en 1958). La película de Cepeda Samudio es la pionera en la evolución del documental colombiano, y muchos la consideran como el origen de una nueva etapa en la creación audiovisual del país⁷⁶.

De hecho, Osorio señala que es la vocación documental de Álvaro Cepeda Samudio la que propone una ruptura contra lo anecdótico del cine colombiano, privilegiando las capacidades descriptivas del cine y la reproducción de espacios, en lugar del argumento. Sobre el tratamiento surrealista de *La langosta azul* dice que “... contrasta con esa suerte de crónica visual que deviene de un registro casi documental de las imágenes tomadas en aquel pueblo...”⁷⁷.

Pareciera que esta descripción, de alguna manera, se relaciona con ese “concepto documental”⁷⁸ que Martínez Pardo también encuentra en *El milagro de sal*, relacionado en este caso con el trabajo de la cámara en el socavón de las minas y con el largometraje *La gran obsesión*⁷⁹ que, pese a ser argumental, revela una importante temática social de Cali a través de sus personajes: un terrateniente campesino que organiza una gran fiesta para presentar

75 Hernando Martínez Pardo comenta que aunque Moya es un realizador mexicano, *El milagro de sal*, debe ser considerado un documental colombiano, porque el punto de vista, la situación, la realidad y el guión, son “puramente” colombianos. Sobre la misma película, Luis Alberto Álvarez añade que es el único ejemplo de la década de los cincuenta. La narrativa y la técnica son relativamente sólidas, que cuentan una historia con una cierta coherencia, identificable con nuestra realidad.

76 Luis Alberto Álvarez opina al respecto: “Intentos como el de *La langosta azul*, de 1954, hecha por nombres hoy míticos como los de García Márquez, Grau y Cepeda Samudio son, naturalmente, jugueteo amateur, pero permiten detectar, por primera vez en el país, la necesidad de expresarse a través del cine”. Véase *El cine en la última década del siglo XX: Imágenes colombianas*, en: www.lablaa.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo12.htm.

77 OSORIO, Oswaldo. *Estética y narrativa del cine nacional, el cine que se vivía muriendo*. Véase: www.cinefagos.net.

78 Ese “concepto documental” que identifica Hernando Martínez Pardo en esos trabajos, es el que, según él, diferencia este género del periodístico, ya que este último no denota diferencia alguna entre la narración y el relato, mientras que el primero reelabora los conceptos de la imagen y de lo rítmico, a través de una mirada creativa que transforma la realidad, mediante la exploración de elementos de construcción estética, narrativa y conceptual.

79 Este largometraje fue producido por Dawn Bowyer Films y dirigido por Guillermo Rubón Alba, en 1955.

a su hija en sociedad y quien, pese a su derroche, no consigue su objetivo y su hija es rechazada por la clase alta caleña.

Retomando las palabras de Caicedo, *La langosta azul* marca una nueva tendencia porque es una obra que piensa en la estética de la imagen y evoluciona con respecto a las producciones previas de los hermanos Acevedo⁸⁰, quienes pensaron en la historia, pero no se concentraron en la evolución del género o en la creación de la imagen.

De hecho:

“... La langosta azul, que no está concebida como una película documental, es una película vanguardística con algo de elementos como surreales o surrealistas, si se quiere. Pero en la cual hay trozos, fragmentos bien significativos de documental; no solo fragmentos, sino en toda la concepción de la película hay una atmósfera muy propia del Caribe que está muy bien representada. Hay un realismo en la imagen, hay un acercamiento a condiciones de vida, a mentalidades —incluso yo diría— que se reflejan en la película, en los exteriores...”⁸¹.

Esta película marcó el inicio de los aportes significativos del grupo de Barranquilla a la producción de documentales del país, ya que no solo realizaron este tipo de obras de carácter surrealista, sino que también abordaron registros de su entorno y su momento. Así, Caicedo ubica registros del Carnaval de Barranquilla y de las subidas del río Magdalena, como un aporte incipiente al documental, y coloca a Cepeda Zamudio como el primero en comprender los alcances del documental, entendiendo por alcances los puntos de vista antropológicos y sociales originados en este género.

También destaca en el trabajo de Cepeda Samudio la definición de un tema, la inventiva, y los conceptos visuales y del espacio. Aunque muchos opinan que para hablar de documental, se debe hacer referencia de los trabajos audiovisuales realizados a partir de los años sesenta, para él: “Álvaro Cepeda es el primer documentalista que hay en Colombia, sin bombos y platillos, porque todo lo hizo de una forma espontánea, intuitiva”⁸². No en vano, a finales de esta década:

“... Se atribuye al documental el don de tocar puntos sensibles. Tan pronto se desplaza a zonas candentes, junto a quienes padecen los horrores de la pobreza, como apunta a núcleos invisibles: masas grises y anónimas sin voz. En el fondo, son todos aquellos a quienes llamamos ‘la gente’, ‘los

80 En los trabajos de los hermanos Acevedo, dice Camila Loboguerrero: “...se ve el mismo país frívolo que hoy muestran los noticieros, un país de políticos, de reinados, de fiestas de la virgen del Carmen, de carnavales...”.

81 Entrevista a Juan Diego Caicedo, realizada por Carolina Patiño. Junio de 2006, Bogotá.

82 *Ibid.*

excluidos', los que no tienen otra imagen que la que les da la pantalla del televisor. Si el gesto es efectivamente político, es porque ya desde el principio se anuda a partir de una inquietud; si no, estas películas no serían más que mensajes y eslóganes. Así sucederá con la fugaz tentativa, a finales de los cincuenta, del Free Cinema...’’⁸³.

En Colombia, al terminar la década de los cincuenta y al comienzo de los sesenta:

“... el país entero se encuentra hastiado de violencia. Dos hechos políticos de importancia comienzan a influenciar la vida nacional: primero, el período refractario subsiguiente a la violencia de mediados de siglo, en que todo está bajo una aparente calma; y segundo, la conformación de grupos radicales de izquierda, como respuesta al fenómeno continental y mundial de reacción y reflexión política ante situaciones sociales límites: la Guerra Fría...” (Acosta Lozano, 1996: 128).

Al parecer, la suma de estos elementos con el acontecer cultural, integran una mezcla cargada de nuevas posibilidades y matices, ya que de un lado, “... se busca la autonomía respecto al norte polar, y segundo, se intenta mirar las problemáticas sociales más específicas en un apoyo decidido a la reivindicación de la ‘lucha de clases’...” (Acosta Lozano, 1996: 128).

Adicionalmente, surgieron otros elementos que ofrecieron nuevas posibilidades, como el aspecto técnico y, por ende, la tecnología. En la década de los años sesenta, la televisión obligó a los documentalistas a replantear su trabajo; así fue como descubrieron que se podía filmar películas, sin salir del barrio. Aparecieron, entonces, innumerables cintas documentales sobre cualquier actividad del hombre, demostrando con esto que el género documental, no solo era útil para mostrar lugares remotos, sino también para fotografiar cualquier aspecto de la realidad (Guzmán, 2002: 5).

En Colombia, en este período se hicieron “algunos documentales de empresas y algunos documentales de tipo turístico promocional del país, o sobre ciudades o museos”⁸⁴.

Como ejemplo de ello, se pueden citar los trabajos audiovisuales de Julio Luzardo, quien filmó varios cortos de carácter publicitario y comercial. En 1961 realizó un cortometraje documental, financiado por la Colombian Petroleum Company, titulado *La ciudad valerosa*.

⁸³ Sobre el Free Cinema Breschand (2004: 34) comenta que “navega” a contracorriente de los postulados del documental institucional del GPO y se pone del lado de una clase obrera escindida de la sociedad inglesa para mostrarnos sus realidades cotidianas (We are the Lambeth boys, 1959, de Karen Reisz).

⁸⁴ Entrevista a Luis Ospina, realizada por Carolina Patiño. Enero de 2007.

Al año siguiente filmó cuatro documentales, cuyo objetivo era crear una serie de televisión que nunca salió al aire (estos trabajos son: *Hamacas, Corrales, Fiestas de Orocué, Indios guahibos*). En 1963 realizó otros cuatro documentales para el Incora; en 1965 filmó el documental *Ríos y riberas colombianos*.

En 1966 dirigió dos documentales: *Colombia, tierra de contrastes*, para la Empresa Colombiana de Turismo; y *Paternidad responsable*, para la AID y el Icodes. Posteriormente, en 1968, realizó otro documental para la misma empresa, titulado *Educación para el desarrollo*. En 1969 y 1970, respectivamente, hizo dos nuevos documentales para el Incora, titulados *El vientre de la ciudad* e *Imagen y sonido*.

Dentro de esa misma línea también se pueden mencionar los documentales titulados *Murallas de Cartagena* y *Balcones de Cartagena*, de Francisco Norden, que analizaron al hombre en relación con su ambiente social y geográfico.

Martínez Pardo afirma que es realmente en los años sesenta cuando se puede hablar de trabajos documentales realizados en Colombia. Dice que la producción cinematográfica se diferencia de los registros anteriores, en que algunos trabajos denotan que existe un punto de vista desde el cual se mira el tema, a través de una construcción que crea un mundo que lo trasciende. En ese sentido, los documentales de esta época nos muestran varios indicadores:

“... uno sobre los problemas o situaciones de la realidad que eran objeto del documental y otro sobre el punto de vista desde el cual se miraban”⁸⁵.

También tuvo lugar una renovación con películas aparentemente turísticas, como *El páramo de Cumanday*⁸⁶, de Gabriela Samper⁸⁷ y Ray Witlin. Ella, fue la primera directora colombiana, su trabajo en este documental le abrió el camino a otras tantas mujeres que, por prejuicios sociales, miedo o sencillamente por falta de presupuesto, no se habían atrevido a tomar las riendas de la realización cinematográfica (Osorio, 2003: 5-6).

El festival folclórico de Fómeque es un documental que Gabriela realizó en 1964, en donde se revela su respeto al tratar y mostrar grupos étnicos, leyendas y cuentos. Allí quedaron registradas danzas ancestrales, que ya no existen. Su hija Mady, que también es documentalista, realmente se apasiona recordando su historia y sus inicios, como realizadora:

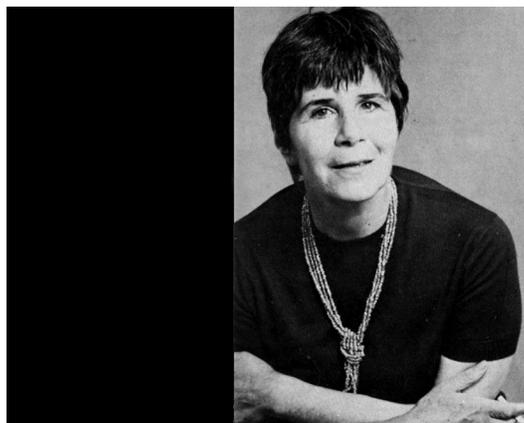
85 Entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006.

86 En la película *El páramo de Cumanday*, el texto dice: “el fantasma del páramo no existe; el verdadero fantasma es el miedo”, declaraba Gabriela Samper (1918-1974) desde la cárcel, en 1972, donde permaneció detenida por cinco meses, siendo luego liberada por falta de pruebas. *El páramo de Cumanday* (1965) es un documental que pone en escena una leyenda de las montañas de Colombia y “la lucha del hombre ante la naturaleza inhóspita”. Véase: ROJAS, Diego. *La mujer en el cine colombiano: algunas profundas huellas*, en: http://www.festicineantioquia.com/prensa_diego_rojas.htm

87 Esta pionera, junto con Marta Rodríguez y Camilla Loboguerrero, son las mujeres que integran la lista de las primeras directoras de cine en el país.



ARTE TAYRONA
Fotograma de Arte Tayrona
Realizada por Francisco Norden
Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



BIOGRAFÍA FOTO GABRIELA SAMPER
Gabriela Samper (1918-1974)
Archivo personal de Mady Samper

“... esta mujer que nace en 1918, es de las primeras mujeres que se separa en Colombia. Por separarse del primer marido y casarse con mi papa, la excomulga la iglesia. Se van a Estados Unidos, se casan, cuando ella regresa está todo este hervidero cultural sensacional en donde se da el inicio del teatro moderno, con Santiago García. Ese proceso político que esta ocurriendo en Colombia y el momento en que tiene las discusiones que creaba Camilo Torres sobre el papel del artista de llevar el arte al pueblo, es cuando Gabriela inicia el teatro popular”⁸⁸.

Cuando nace el romance entre Gabriela y Ray Witlin y se casan, filman el documental *El páramo de Cumanday* (1965), siguiendo la tradición del padre del documental norteamericano, Robert Flaherty:

*“... se van a la montaña igual que hizo Flaherty, con Frances Flaherty, su mujer y filman *Nanook*⁸⁹. En medio de toda esta zona tan hinospita Gabriela se va a los nevados, entre yeguas, mulas, subiendo las montañas, ella haciendo el sonido. No iban sino dos personas, Gabriela y Ray, igual que Frances y Flaherty...”⁹⁰.*

88 Entrevista a Mady Samper, realizada por Carolina Patiño. Agosto de 2008.

89 *Nanook el Esquimal* o *Nanook of the North* (1922) se considera la primera película documental de la historia del cine, con una duración aproximada de 70 minutos en blanco y negro. Sobre este trabajo, Flaherty siempre afirmó que la única forma de conocer a los esquimales sería viviendo con ellos muchos años, como efectivamente lo hizo en la región nororiental de la Bahía de Hudson. Eligió a un buen cazador de la tribu esquimal Itivimuit, llamado Nanook, y lo convirtió junto con su familia en protagonista de la película.

90 Entrevista a Mady Samper, realizada por Carolina Patiño. Agosto de 2008.

Según Mady, Gabriela siguió la tradición de Flaherty, porque es la mejor técnica para hacer un documental:

“... cuando tu lees a Flaherty y lees sus notas, el dice “ser esponja”. Estar vacío y recibir toda esa información que esta ahí. Cuando ella hizo esa película del Páramo de Cumanday, en la cual habla de un fantasma que no existe, dicen ‘el verdadero fantasma es el miedo’. Gabriela decía, el miedo es lo que se va a apoderar de Colombia y eso es lo que estamos viviendo hoy en día”⁹¹.

El hombre de la sal, fue otro documental que realizó en 1967. La cámara la trabajó Jorge Silva; en dicho documental se dejó un testimonio de la forma tradicional de como se elaboraba la sal anteriormente; quizá quedó el registro del último hombre que trabajó en la producción de esta, de forma artesanal en Nemocón⁹²:

*“Cuando ves *El hombre de la sal*, tampoco hay un narrador. Es él con sus dichos y proverbios que nos llevan a toda esa sabiduría popular. Este pequeño hombre de la sal que está luchando contra el gran emporio de las minas de sal para poder producir la sal como lo hacían los chibchas...”⁹³.*

La falta de recursos obligó a la realizadora a solicitar una beca a la Fundación Guggenheim. Este trabajo de doce minutos ganó, en 1970, el premio *Cruz de Malta* en el Festival Latinoamericano de Cine Departamental de Córdoba (Argentina).

En este documental se destaca el cuidado que se tuvo en retratar el grupo humano, con respeto y dignidad; con la única idea de mostrar lo que realmente pasaba, sin especular; por eso se tomaba tanto tiempo en las investigaciones previas al rodaje (Arboleda y Osorio, 2003: 150-151).

En 1969 Gabriela realiza otro documental titulado *Los santísimos hermanos*. Jorge A. Mora, quien hizo el trabajo de la fotografía fija en este audiovisual, anota que el grupo religioso filmado estaba conformado por personas que mostraban solo una parte del cuerpo; la otra psicológicamente la ocultaban, porque la consideraban inmoral. Era un grupo de campesinos que habían huido de la violencia; curiosamente todos se vestían con costales, por eso los llamaban “los encostalados”.

Según Bernal, este documental es soberbio y asombroso:

“...me parece muy moderna en su forma de realización, me parece de una forma narrativa bastante contemporánea, es una película sin off, una película

91 Entrevista a Mady Samper, realizada por Carolina Patiño. Agosto de 2008.

92 Entrevista a Jorge Mora, realizada por Carolina Patiño. Julio de 2008.

93 Entrevista a Mady Samper, realizada por Carolina Patiño. Agosto de 2008.



PÁRAMO DE CUMANDAY
Fotografía promocional de *Páramo de Cumanday*
Realizada por Gabriela Samper y Ray Witlin en 1965
Archivo personal de Mady Samper

con un gran monólogo que lo establece uno de los sacerdotes de los santos inocentes, uno de estos personajes de esta comunidad religiosa tan extraña. La película se soporta sobre la base de este monólogo de este personaje; nadie lo pregunta, nadie opina sobre lo que él dice, un texto delirante, un texto muy interesante e imágenes de la vida de la comunidad religiosa de los santos inocentes, que luego mueren masacrados por allá en el Tolima...”⁹⁴.

De este documental, en el cual Gabriela trabajó en equipo con Jorge Silva, Marta Rodríguez, Rebeca Puché y Hernando Sabogal, Mady rescata su tono contestatario en contra de todos los niveles, como el Estado, la Iglesia, el gobierno, incluso hasta del mismo comunismo. Comenta que se menciona la necesidad de acabar con los colegios, que no son la forma adecuada para educar; esto es lo que se dice ahora o, mejor, lo que se ha dicho siempre.

Ciertamente, al lado del documental militante coexistieron también los documentales de corriente antropológica⁹⁵, inclinados hacia la investigación en las ciencias sociales y la tónica

94 Entrevista a Carlos Bernal, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

95 Luis Ospina enfatiza que el documental antropológico comienza con Gabriela Samper y se prolonga un poco con el trabajo de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Aclara que estos últimos logran unir la preocupación política con la investigación antropológica.



SANTÍSIMOS HERMANOS
Fotografía promocional de *Los santísimos hermanos*
Realizada por Gabriela Samper y Rebeca Puché en 1969
Archivo personal de Mady Samper

de la denuncia, como *Los santísimos hermanos* (de Gabriela Samper y Rebeca Puché), *El hombre de la sal* (de Gabriela Samper) y *Ciudad y participación* (de Roberto Álvarez).

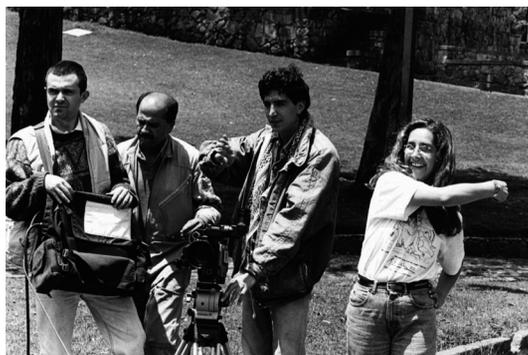
Sobre el trabajo de Gabriela Samper en *Los santísimos hermanos* y *El hombre de la sal*, Martínez Pardo resalta su enorme sensibilidad para tomar a estos personajes, sin imponerles una visión política. Se adentra mucho más en el punto de vista de cómo viven, su cotidianidad, cómo construyen una cultura en el sentido de su forma de vida.

Entre otros documentales que Gabriela realizó, figuran *Una máscara para ti, una máscara para mí*, que trata sobre la educación artística en la niñez, realizada en Nueva York; y *Musicoterapia*, producido por el Instituto Colombiano de Cultura, en 1972.

Ese mismo año fue nombrada directora de divulgación en el Instituto Agustín Codazzi, cargo que le trajo graves consecuencias, porque se le privó de la libertad durante varios meses, acusada de hurtar un material cartográfico para ser entregado a un grupo subversivo. Se la encarceló en compañía de los realizadores Carlos Álvarez y su esposa Julia de Álvarez, quien esperaba un hijo. También se le acusó de hacer apología a la subversión mediante sus obras de teatro.



JORGE RUIZ-MADY-ESPERANZA
Jorge Ruiz y Mady Samper en el rodaje de *Esperanza*
Archivo personal de Mady Samper



MEMORIAS DE TEATRO

Foto fija de *Memorias de teatro*

Realizada por Mady Samper y Vicky Ospina

Archivo personal de Mady Samper

Después de todo lo anterior, emigró a Estados Unidos; de allí regresó muy enferma a Colombia en 1974, donde falleció. El legado que dejó en su hija es contundente:

“... después de ver lo que le sucede a una mujer de 54 años que por hacer cine etnográfico, antropológico, la masacran y la desaparecen, me di cuenta que uno como comunicador sí tiene que tener un compromiso y el compromiso siempre lo tuvo Gabriela”⁹⁶.

La década de los sesenta viene con una fuerza orientada en dos direcciones claras: la primera, institucional, en donde se realizó cine comercial y no comercial; y la otra, en que se intentó realizar el tipo de documental de mucha crítica social y politización.

La primera dirección estuvo representada por los llamados “Maestros”⁹⁷, que intentaron realizar una mirada, desde diferentes perspectivas, sobre temas sociales, jugando un papel dentro de estructuras argumentales y documentales, para lograr elementos en la creación de un lenguaje propio. Desafortunadamente, dicho camino comenzó a desdibujarse hacia el final de la década (Acosta Lozano, 1996: 131).

96 Entrevista a Mady Samper, realizada por Carolina Patiño. Agosto de 2008.

97 Este grupo estaba conformado por Julio Luzardo, José María Arzuaga, Alberto Mejía, Ciro Duran, Guillermo Sánchez, Mario López, Francisco Norden, Guillermo Ángulo, Jorge pinto, Álvaro González, Mario López y Luis Alfredo Sánchez. Sobre este grupo Carlos Bernal cuestiona: “¿A qué se le atribuye el hecho de llamarse maestros a una serie de personas que por múltiples condiciones o necesidades, si es el caso, realizaron estudios o adquirieron conocimientos, tal vez, en el exterior?” (Conferencia “Nuestros años maravillosos: El largometraje colombiano 1962-2002”. Por Augusto Bernal. Fundación Patrimonio Filmico Colombiano. www.patrimoniofilmico.org.co/docs/conferenciall.rtf)

LA GUERRA DEL CENTAVO
Fotograma de *La guerra del centavo*
Realizada por Ciro Durán
Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano



Sobre los “Maestros”, dice Carlos Álvarez:

“... a los ocho años de la aparición de esta generación, ya se puede ver claro sobre sus trabajos que nunca pasaron de ser un puro cine de propaganda con refinado y laboratorio sistemático y esteticismos inútiles...”⁹⁸.

Sobre este comentario, opina Augusto Bernal que Álvarez:

“... se refería concretamente al papel que jugaron los ‘Maestros’ dentro de un proceso político que vivió Colombia, que fue el Frente Nacional. La caída de Rojas Pinilla permitió que se generara el famoso Frente Nacional, donde los dos partidos políticos tradicionales, tanto liberales como conservadores, se alternan el poder, y muchos de estos ‘Maestros’ llegaron básicamente para trabajar en un sistema de propagandas y de cortometrajes en entidades estatales o descentralizadas...”⁹⁹.

Aunque el grupo de realizadores filmicos que optó por seguir la línea del cine político, militante, social y marginal menospreció y consideró alienante los trabajos de los “Maestros”, como *Murallas de Cartagena*, *Balcones de Cartagena*, *La Guajira* y *Villa de Leiva*, por no encontrar en ellos un valor político, Martínez Pardo opina que más tarde se rescataría de esas cintas el aspecto de la construcción, concepto que estaba ligado a ellos porque eran personas que tenían formación académica, que pensaban en las formas, en la estructura y en el concepto de lenguaje cinematográfico, que trasciende el “qué se va a contar”.

98 Entrevista a Carlos Álvarez, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

99 BERNAL, Augusto. “Nuestros años maravillosos: El largometraje colombiano 1962-002”. Conferencia dictada en la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, en: www.patrimoniofilmico.org.co/docs/conferencia111.rtf.



JULIO LUZARDO
 Julio Luzardo, de la generación de los maestros
 Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Hace énfasis en la importancia real de esos trabajos documentales, a pesar de que algunos críticos los llamaron simplemente turísticos o preciosistas. Al respecto dice:

“... uno ve Balcones de Cartagena o Murallas de Cartagena, que son muy bellos visualmente, pero trascienden el hecho de balcones o murallas y construyen un clima, construyen una ciudad, construyen una forma de vida dentro de la ciudad de Cartagena...”¹⁰⁰.

Álvarez anota que el cine, en esa época, no se practicaba por directores o por personas que se interesaran desde una perspectiva cultural; simplemente era una realización comercial. Estos factores posiblemente hicieron que los críticos llamaran “esteticismo” o “formalismo” a la creación cinematográfica que lograron algunos realizadores, con el embelezo en lo estético, en la posición de la cámara, en la iluminación y en otros aspectos.

Parece ser que la crítica en esa época se polarizó. Consideraba que un trabajo tenía valor, si abordaba la idea de la revolución y la conciencia crítica; pero no ocurría lo mismo con filmes que mostraban aspectos bellos del país¹⁰¹.

No obstante, el mismo Álvarez que años atrás hacía alusión a los esteticismos inútiles de este tipo de trabajos, en una entrevista reciente comentó:

“... desde ‘Murallas de Cartagena’, un documental de mucho colorido, de un folclor culto, culto entre comillas, con mucho cuidado técnico y muy desabrido, hasta los que se hacen en el otro lado, en el otro extremo que eran algo muy posiblemente apasionado, yo creo que es un valor que también hay que

100 Entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño. Octubre 2006, Bogotá.

101 *Ibíd.*

*reivindicarlo. Eso de estar por encima de los conflictos y de las pasiones es bastante, bastante ingenio y bastante poco interesante*¹⁰².

4.2 El documental político y marginal

Retomando la segunda dirección (una corriente independiente de mucha crítica social) que, se hace evidente en los años 60, es pertinente anotar que ésta a su vez se subdivide en dos directrices, o dos miradas para abordar el mundo. De un lado aparece una corriente política, inaugurada por Diego León Giraldo, con el documental *Camilo Torres*, en 1967; Carlos Álvarez¹⁰³, con los documentales *Asalto* y *¿Qué es la democracia?*; y Carlos Mayolo y Luis Ospina, con el documental *Oiga vea*¹⁰⁴. De otro lado, aparece con fuerza otra corriente que se denominó “cine marginal”, inaugurada con el documental *Chircales*, de Marta Rodríguez¹⁰⁵ y Jorge Silva.¹⁰⁶

“... a partir de los años sesenta se dieron años de sectarismos en los que se distinguieron dos bandos: uno, plegado a los parámetros comerciales y a la explotación de temas sin ninguna depuración de lenguaje, y otro, el marginal, con marcado acento político, abanderado por militantes de izquierda y meros artistas comprometidos con su creación...” (Castrillón, 1997).

Adicional al trabajo audiovisual de Diego León Giraldo y Carlos Álvarez, surgió en aquella época el trabajo crítico de una vertiente de izquierda denominado el grupo de la “Rosca”, conformado por un grupo de investigadores y realizadores, como Carlos Duplat, Carlos Sánchez, Augusto Libreros, Orlando Fals Borda, entre otros, quienes asumieron un trabajo de rescate de la memoria visual del país y de una crítica a los paradigmas clásicos de la antropología y de las ciencias sociales:

102 Entrevista a Carlos Álvarez, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

103 Óscar Campo señala que la obra de Carlos Álvarez se acerca a la del cubano Santiago Álvarez, y que sus películas militantes crearon asociaciones emotivo-ideológicas de la idea de la revolución. Luis Alberto Álvarez añade que el encarcelamiento de Carlos Álvarez lo convirtió en el símbolo mundial de una expresión artística amordazada; durante mucho tiempo solo su nombre (y poco después los de Marta Rodríguez y Jorge Silva), fue considerado parte del cine colombiano legítimo.

104 La película *Oiga vea* (1971) es una contrapartida del cine marginal, más marcado por ciertas tendencias de vanguardia, que, a diferencia del cine marginal bogotano, observaba críticamente la realidad, pero con un toque surreal, sarcástico y distanciado. ÁLVAREZ, Luis Alberto. *El cine en la última década del siglo XX: imágenes colombianas*, en: www.lablaa.org/blaavirtual/historia/colhoy/col012.htm.

105 Sobre esta vertiente marginal, comenta Martínez Pardo que lo interesante reside en que Marta no solo habla de cine, sino que “hace” cine que genera debate.

106 Luis Alberto Álvarez opina que Marta Rodríguez y Jorge Silva siguieron su camino propio de reflexión antropológica y política, con un cine de observación y paciente. Respeto de la realidad, que terminó, en ocasiones, produciendo imágenes fuertes e inviolables. Particularmente, sobre los documentales *Chircales* (1967/1972) y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982) anota que poseen una permanencia humana y estética, difícilmente lograda por otros productores latinoamericanos.

“... estamos hablando de la influencia de personas como Orlando Fals Borda, que señalaban que el conocimiento académico era incompleto y limitado, que lo que había que hacer era ciencia popular...”¹⁰⁷.

Se hicieron trabajos filmicos muy interesantes, como los titulados *Los madereros* y *Los camaroneros*, llevados a cabo en la costa pacífica, en los cuales la participación de la gente fue fundamental:

“... se filmaba, se montaba y se llevaba a la comunidad para que empezara a verse a través de la imagen que ellos mismos habían construido. Se mostraba su participación, como estaban trabajando y el contexto en que se estaban dando las condiciones sociales y económicas de la región...”¹⁰⁸.

En esa misma línea, o vertiente política de izquierda, Martínez Pardo también ubica a Julia de Álvarez, la esposa de Carlos Álvarez y al grupo “Crítica 33”, conformado, entre otros, por Jorge Mora, Jorge Aníbal Villegas, Enrique Santos Calderón y su esposa, María Teresa Rubino.

Según Mora, se filmaron películas en 35 mm con el apoyo de Panamerican Films, con el anhelo de distribuirlas masivamente.

En ese momento en que el país busca una solución a sus condiciones sociales y económicas, se filma la película sobre *La niña de Piendamó*, una niña milagrera que supuestamente podía ayudar a solucionar las necesidades de la población.

En ese mismo contexto de creencias religiosas populares surge la imagen milagrosa de *La virgen del Papayo* y otros trabajos audiovisuales rodados en sitios considerados también sagrados, como el Cementerio Central de Bogotá, en donde surge la premisa: “Si los vivos no responden, quizás los muertos.” Este trabajo fue censurado, porque cuando se escucha la frase “... mientras el reino celestial se los reparten los de acá con los de allá...”, aparece una imagen de la embajada norteamericana.

Es verdad, que solo hasta la década de los sesenta, “se presenta una búsqueda de nuevas formas de producción que intentan relacionarse y comprometerse con la situación extrema de violencia que soportaba el país. Los directores colombianos comienzan a evaluar los resultados obtenidos por este tipo de cine en otros países latinoamericanos, como Argentina, Brasil, Chile, Bolivia y Venezuela” (Acosta Lozano, 1996: 129).

107 Entrevista a Pablo Mora, realizada por Carolina Patiño. Marzo de 2007.

108 Entrevista a Jorge Mora, realizada por Carolina Patiño. Julio de 2008.

A finales de los años sesenta (según Campo) los documentalistas se abren camino bajo la influencia de los cines argentino y cubano; entonces surgen algunas películas (entre ellas las que se han mencionado) con la voluntad de darle una función política al cine¹⁰⁹. Sin duda alguna:

“... Directores como Fernando Birri y Fernando Solanas de Argentina, Glauber Rocha de Brasil, Jorge Sanjinés de Bolivia, Miguel Littin de Chile y Tomás Gutiérrez Alea de Cuba, tienen una profunda incidencia en las perspectivas de los directores colombianos que se ven seducidos por el gran proyecto del Nuevo Cine Latinoamericano; un proyecto que buscaba la identidad de los pueblos latinos sobre el monopolio cultural norteamericano, principalmente a través de la configuración de un cine que rescatara la identidad y el ámbito cultural propios de nuestras gentes, y que ciertamente reconociera la sociedad servil, dependiente, explotada y marginada...” (Acosta Lozano, 1996: 129).

Sobre el Nuevo Cine Latinoamericano, comenta Castrillón que América Latina, hastiada de melodramas, comedias y otros géneros comerciales, ve aparecer una nueva generación de cineastas (jóvenes realizadores influenciados por el Neorrealismo Italiano y la Nueva Ola Francesa, bajo el fervor de la revolución cubana), muchos de ellos formados en Europa, quienes plantearon otra clase de cine, llamado por algunos cine pobre. Al respecto Rodríguez dice:

“Yo creo que el movimiento que arrancó en los sesentas fue muy interesante, porque fue como la primera vez que, se le daba gusto a la gente que nunca lo tuvo: los desplazados, los marginales, como que por primera vez en las pantallas de Colombia vimos el rostro de América Latina”¹¹⁰.

Desde el punto de vista de Caicedo, en ese período:

“... el Cinema Novo brasileiro, las ideas de Glauber Rocha, influye muchísimo entre nosotros y el afán de que con esas películas se causara conmoción o se contribuyera a una conmoción, a estremecer conciencias, a avivar los fenómenos de protesta. Incluso la revolución misma era el sueño de todos estos cineastas...”¹¹¹.

A pesar de las circunstancias particulares en cada país, se puede decir que en todos se sintió el nacimiento de un nuevo cine. En Cuba, Brasil, Argentina, Uruguay, Venezuela, Chile y Colombia se revitalizó el cine, se fundaron cine-clubes, se conformaron grupos colectivos

109 En la elaboración de este tipo de cine, también se debe incluir el trabajo de Juan José Bejarano, Norman Smith y Hernando González, en *Anatomía de un asesinato*.

110 Entrevista a Marta Rodríguez, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

111 Entrevista a Juan Diego Caicedo, realizada por Carolina Patiño. Junio de 2006.

de producción cinematográfica y aparecieron tendencias documentales, que dejan sin duda uno de los capítulos más ricos de nuestras cinematografías¹¹². Sin duda:

“... Los años sesenta y setenta están marcados en todas partes, pero muy especialmente en el tercer mundo, con la aparición de los diversos cines políticos y de lucha. La candente actualidad, la sensibilización y la radicalización política en artistas e intelectuales, llevaron al surgimiento de un limitado cine colombiano marginal, un cine de contrainformación y de didáctica política, un cine de consigna, al mismo tiempo analítico y emocionalizado...”¹¹³.

Hubo todo un movimiento latinoamericano en Cuba con Santiago Álvarez, en Argentina con Fernando Birri, en Brasil con Glauber Rocha y en Bolivia con Sanjinés. Igualmente, en esos años se gestaron circuitos alternos en lugares, como Barrancabermeja y Medellín, que permitieron distribuir Cine Latinoamericano en ciudades diferentes a Bogotá. “... ¿Por qué hacen cine los indígenas? Porque les llevábamos cine cubano, cine brasileño, cine argentino, cine de Sanjinés y les decíamos: ¡miren! es lengua ‘Aymará’, están hablando los pueblos indígenas...”¹¹⁴.

El movimiento del cine político y militante se dio con el surgimiento de algunos documentales, y la creación de un pensamiento idealista a partir de ellos se recuerdan obras como:

“... “Chichigua” de Pepe Sánchez, sobre un gamín, pero con puesta en escena; “Camilo Torres” de Diego León Giraldo, realizada inmediatamente después de la muerte del cura guerrillero, que puede ser considerado como el primer documental político, pues es una denuncia clara del sistema en que se asesinó a Camilo. “Carvalho” de Alberto Mejía donde denuncia el asesinato de un estudiante de la Universidad Nacional...” (Rodríguez, 1985: 5).

Estos trabajos distan totalmente del esteticismo, el folclorismo y el evasionismo que caracterizaron a la generación de los “Maestros” en sus obras. Pero definitivamente es con la película *Camilo Torres*, que el cine nacional responde a la situación de hastío generado por la violencia. Este documental de Diego León Giraldo (alumno y, según Mayolo, amigo de Camilo Torres en la Universidad Nacional) es un primer intento de incluir una obra audiovisual dentro de una temática actual, que analiza la figura de Camilo en una magnitud bastante contextualizada (Álvarez, 1989: 43).

112 Apartes de los comentarios de María Lucía Castrillón sobre el contenido del libro *El carrete mágico una historia del cine latinoamericano*, de Jhon King.

113 ÁLVAREZ, Luis Alberto. *El cine en la última década del siglo XX: imágenes colombianas*, en: www.lablaa.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo12.htm

114 Entrevista a Marta Rodríguez, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

“... Se trata de un documental de montaje en donde utiliza materiales de tipo periodístico, a la vez que texto de Camilo. Es la primera apertura de un cine con la óptica de desenmascarar al sistema...” (Mayolo, 1978: 251).

Este documental se llevó a cabo tan pronto se conoció la muerte del cura guerrillero Camilo Torres Restrepo. “... un documental de denuncia, de agitación política y un documental muy urgente...”¹¹⁵. Según Ospina, con esta película comienza el documental político en Colombia, y surge verdaderamente el auge del género documental.

Resulta pertinente aclarar que este documental, realizado por Diego León Giraldo en 1967, no guarda relación alguna con la obra titulada *Camilo el cura guerrillero*. Esta última fue realizada siete años después, en 1974, por otro documentalista, el director Francisco Norden. “...es una película muy incomprensible en su época... es una mirada de exploración no de imposición...”¹¹⁶.

“No es una película sobre Camilo, sino sobre todos los Camilos que hemos construido y, especialmente, una película sobre nuestra clase dirigente y líderes, sobre nuestra forma de ser. Una película no solo sobre los Camilos, sino sobre los que hablan de Camilo” (Martínez Pardo, 1999).

En lo concerniente a su construcción, atrae la atención:

“... la forma como las entrevistas se chocan o complementan para ir conformando una sensación de imposibilidad de ver y definir al cura guerrillero desde un solo punto de vista. El Camilo de Norden merece un lugar privilegiado en nuestra historia cinematográfica porque no se limitó a utilizar el cine para decir una idea: construyó un relato fílmico que enriqueció los debates políticos de la época” (Martínez Pardo, 1999).

Otro representante importante del cine político (que ya se mencionó) es el realizador Carlos Álvarez. Nació en Bucaramanga, donde se formó como periodista; sin embargo, fue en Argentina en donde afianzó sus preferencias cinematográficas sustentadas en la crítica, por lo cual, al llegar a Colombia, se dedicó a escribir columnas sobre cine en *El Tiempo* y *El Espectador*, evidenciando siempre su posición radical frente a un cine documental político (Lowis et al., 2007: 11).

Durante sus estudios en Argentina (1962-1964) tuvo la oportunidad única de realizar un seminario con el maestro Fernando Birri, piedra fundamental del cine latinoamericano

115 Entrevista a Luis Ospina, realizada por Carolina Patiño. Enero de 2007.

116 Entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.



CAMILO EL CURA GUERRILLERO
Fotografía de *Camilo el cura guerrillero*
Realizado por Francisco Norden en 1974
Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano

y, autor del documental *Tire Die*. “... de la mano de Fernando creo que descubro definitivamente el camino del documental”¹¹⁷.

Su primer cortometraje, denominado *Asalto*, lo realizó en 1968, junto con su esposa Julia de Álvarez. Ese cortometraje aborda el problema de las protestas estudiantiles, mediante la exploración de titulares, fotos y *graffitis*. Frente a ese trabajo existen múltiples visiones de críticos y realizadores, ya que en algunos casos se le acusa de frialdad y distanciamiento, pero en otros se convierte en la definición de un cine “urgente”, que enfrenta la realidad nacional (Lowis et al., 2007: 11).

Es un documental que funcionó para la época, sobre todo a nivel universitario. Además, es un trabajo que devela la toma e invasión del ejército nacional, con del ingreso de tanques en los predios de la Universidad Nacional¹¹⁸.

Colombia 70 es otro documental breve, en el cual se hace un estudio de la memoria, tomando como modelo una anciana que vivía en la calle (exactamente en la carrera 13 con calle 19, del centro de Bogotá). Es “La Bogotá nocturna de Carlos Álvarez mostrando afuera del edificio de Kodak a la impasible mendiga que no alcanza retratar toda la alegría de sus fiestas”¹¹⁹.

Según Mayolo, el documental *Colombia 70* fue un experimento, un trabajo de mucha observación, que respondió al llamado que el realizador y docente Mario Handler propuso en aquella época, que se conoció como “El film de 4 minutos”. Básicamente, consistía en mostrar la realidad social de sus respectivos países, en un corto fílmico de dicha duración de tiempo.

117 Entrevista a Carlos Álvarez, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

118 *Ibid.*

119 OSPINA RAMÍREZ, Álvaro. *¿Quién defenderá a Bogotá?*, en: <http://www.otexto.net>.

CAMILO EL CURA GUERRILLERO
Material promocional de *Camilo el cura guerrillero*
Realizado por Álvaro y Gonzalo Acevedo en 1974
Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



Mario Handler "... filmó un basurero y le puso el himno de Uruguay. Yo filmé un basurero también, y le puse la Sinfonía del Nuevo Mundo..."¹²⁰.

En 1970 Carlos Álvarez trabaja también como camarógrafo y montajista del documental *Un día yo pregunté*, que fue dirigido por su esposa. En este documental se encuentran aportes interesantes a nivel formal (relaciona imágenes de distintas procedencias), pero se le acusa de ser demagogo, ya que, según algunos críticos, aprovecha el audiovisual para comunicar una idea política específica (Lowis et al., 2007: 12).

¿Qué es la democracia? es otro trabajo realizado en 1970 por el autor, en el cual se hace una exposición de las relaciones de poder que se han establecido a lo largo de la historia, desde 1930.

*"Cuando hablo de vigencia sí hablo de "¿Qué es la democracia?" y "Los hijos del subdesarrollo" Es una visión que por diversas circunstancias sociales y políticas ha tratado de ser relegada en el cine colombiano y han logrado bastante, pero sigue siendo vigente y pasadas muchas eventualidades entre otras cosas, la visión dispersadora del neoliberalismo. Ahí estará, claro con la necesidad de actualización de todo"*¹²¹.

Resumiendo, los documentales producidos por ese grupo de cineastas de la vertiente, o rama directamente política, básicamente "... tomaban una realidad y le sobreponían un discurso crítico contra la burguesía, contra el capitalismo, contra el imperialismo". Fue una concepción muy instrumental de la realidad. "...tiene de interesante que no tiene un punto de vista concreto sino que es un punto de vista que manipula, para que sirva como instrumento para lo que ellos llamaban la formación de la conciencia crítica en el público, en la gente, en los sindicatos y que eso condujera a la revolución"¹²².

120 Entrevista a Carlos Mayolo, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006

121 Entrevista a Carlos Álvarez, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

122 Entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006, Bogotá.

4.3 El documental antropológico

Al inicio de los años setenta se da un paso, tanto en la elaboración estética como en la investigación documental. Estos fenómenos, de acuerdo con Campo, se aprecian en los documentales *Chircales*¹²³, de Marta Rodríguez¹²⁴ y Jorge Silva, y *Oiga vea* y *Agarrando pueblo*, de Luis Ospina y Carlos Mayolo.

Con la cinta *Chircales*, “una obra ya clásica en el cine documental latinoamericano atendiendo los postulados de la “observación participante”¹²⁵, por primera vez, según Campo, se utiliza en Colombia el cine como medio de investigación. No en vano, durante cinco años los realizadores trabajaron entre los obreros de una fábrica de ladrillos.

“...Marta y Jorge en su obra (refiriéndose a *Chircales*)¹²⁶ planean por una parte la realización cinematográfica como un instrumento y método de investigación en ciencias sociales que trasciende la actitud de ‘registro’ del ‘cinema verité’ para hacer de él un medio que permite aprehender y asimilar una forma de conocimiento de la realidad (...), la problemática social del trabajo y explotación infantil, el desempleo, la supervivencia, la violencia...” (Leuro, 1998: 48).

¿Cómo nace esta emblemática obra documental?:

La vida de Marta Rodríguez siempre estuvo ligada a la del cura guerrillero Camilo Torres Restrepo¹²⁷. Cuando llegó de París de estudiar cine etnográfico con Jean Rouch, se encontró con el padre Camilo en 1964, y de inmediato arrendaron una casa junto a la parroquia del barrio Tunjuelito, en Bogotá. Allí fundaron el Movimiento Universitario de Promoción Comunal (Muniproc); trabajó con él cuatro años. El movimiento estaba integrado por

123 Óscar Campo destaca en este documental la realización de las imágenes de observación, sincronizadas con el sonido tomado en directo, que llegan a estructurar verdaderas escenas que captan la vida al interior de la comunidad. Este documental, que fue realizado al sur de la ciudad de Bogotá, en el barrio Tunjuelito, por primera vez mostró en Colombia la problemática de los niños que trabajaban en las ladrilleras.

124 Según Rojas, Marta siempre indaga con Silva sobre asuntos como las matanzas de indígenas y la historia del movimiento campesino, hasta desembocar en la problemática de los indígenas del Cauca; sobre estos temas realizan varios trabajos, en especial la hermosa alegoría titulada *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1982). Se sobrepone a la muerte de Silva, continúa en el cine, y termina las dos películas, que serían las realizaciones de ambos, tituladas *Amor, mujeres y flores* y *Nacer de nuevo* (1987); luego accede al video, como nueva herramienta de exploración audiovisual y lucha social. Lleva trabajando más de catorce años, con indígenas y desplazados. Su último trabajo *Soraya o el tiempo de amar* (2006), fue realizado con Fernando Restrepo.

125 ROJAS, Diego. *La mujer en el cine colombiano: Algunas profundas huellas*, en: http://www.festicineantioquia.com/prensa_diego_rojas.htm

126 Según Aída Leuro: “La película que se hace cuando hay fuertes represiones por parte de los dueños donde se trabaja el ladrillo y se produce un alza en el carbón; define primero la base material o sea las relaciones de producción y la tecnología; penetrando en el interior de la familia partiendo de la hipótesis Marxista de que las relaciones de producción prefiguran o determinan un nivel ideológico” (Leuro, 1998: 48).

127 Marta Rodríguez siempre admiró la forma no tradicional como el padre Camilo Torres dictaba sus clases. El no tenía una metodología específica, pero enseñaba a sus alumnos a ver el país después de la violencia de 1948, con la conciencia y la ideología que tenía como cristiano, sacerdote y sociólogo.



CHIRCALES

Fotograma de *Chircales*

Realizada por Marta Rodríguez y Jorge Silva entre 1967 y 1972
Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

abogados, psicólogos y otros profesionales. Marta, que era maestra, alfabetizaba a varias personas, entre ellos algunos niños, cuya procedencia humilde le empezó a causar curiosidad:

“¿De donde vienen estos niños?, paso la Caracas (refiriéndose a una avenida en Bogotá) y nunca olvido la imagen de los hornos quemando ladrillo. Ponen rampas y los niños suben con cinchas como si fueran burros de carga llevando ladrillo en la espalda. Muchas veces hay accidentes porque se caen. Ese fue como el momento en que yo digo: ¡yo hago cine como sea, yo estudio cine, esta es la edad media!”¹²⁸

Conforme con el destino y la idea de hacer cine presentando esta problemática que había encontrado en el barrio Tunjuelito de Bogotá, Marta conoció a Jorge Silva en la Alianza Colombo Francesa, cuando ingresó a estudiar un curso de francés para no olvidar dicho idioma.

Aunque Jorge Silva solo había logrado estudiar hasta tercero de primaria, la imagen y la vena poética de su película *Testimonio de los días de papel*, en la cual contaba anécdotas sobre su vida y su infancia muy pobres, fueron suficiente argumento para que Marta lo invitara a codirigir el documental *Chircales*. Sobre él comenta Caicedo:

“Jorge era un excelente camarógrafo, un hombre que tenía un ojo educado, un ojo descubridor. Era un ojo revelador, escudriñador, un ojo inquieto. Uno ve ‘Chircales’, uno ve ‘Campesinos’ y ahí hay una composición de cuadros, hay una elaboración de la imagen a partir de un concepto de dirección. De dirección y de dirección de fotografía, porque él hacía ambas cosas. Marta y Jorge codirigían y Jorge se encargaba de la fotografía y la cámara”¹²⁹.

Sin embargo, Jorge no sería el único maestro de quien Marta consideró pertinente retomar algunas enseñanzas. Al igual que Camilo Torres Restrepo, Jean Rouch enseñaba cine antropológico y etnográfico con sistemas no tradicionales como una metodología específica, lejos de la pizarra o el tablero. Entregaba su conocimiento a través de la proyección de los documentales con una pasión infinita, analizando cada plano de obras maestras, como *Nanook of the North*, de Robert Flaherty. “Yo heredo lo que aprendí con Rouch: el método de Flaherty, la observación participante”¹³⁰.

Con base en ese método de investigar, observar y entender el problema, siendo testigo directo y partícipe de la situación misma, entendió que no podía llegar directamente con una cámara a filmar a las personas que trabajaban en el barrio:

128 Entrevista a Marta Rodríguez, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

129 Entrevista a Juan Diego Caicedo, realizada por Carolina Patiño. Junio de 2006.

130 Entrevista a Marta Rodríguez, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

“Ellos vivieron años en los Chircales, en la zona de los Chircales. Hablaron con la gente, conocieron la cotidianidad, las personas, la estructura de la familia, la ambición de la política. Entonces cuando comienzan a hacer el documental, la gente estaba acostumbrada a las cámaras y toda la cuestión. Tiene ese punto de vista de la exploración, de explorar, de ver qué hay allí, cómo se dan los mecanismos de dependencia pero en la vida cotidiana y por eso ‘Chircales’ es una obra que es también un hito en la historia del Cine”¹³¹.

Resulta claro que para acercarse a estas personas (especialmente a los miembros de la familia que hicieron parte de su documental) se compenetraron primero con ellos; es decir, que incorporaron a su cotidianidad la vida diaria de la familia que filmaron. “...lo que yo quería era que fuéramos tan amigos y viviéramos una comunicación con toda la confianza de verdaderos amigos”¹³².

Este acercamiento tuvo un proceso de entendimiento similar al que se requirió para aprender que, debido a que en esos años no había industria cinematográfica, ni escuelas de cine, ni productores, la escasa posibilidad de hacer cine se haría realidad solo bajo los parámetros de la colaboración y el total compañerismo:

“... Los que éramos como la base popular que éramos nosotros, los ‘proletos’, nos unimos mucho. Cuando hicimos Chircales, Enrique Forero ayudaba con el sonido, Kepa Amuchástegui me hizo el sonido, el vasco, el sonido de la alocución gratis. Como que todo el mundo se agrupo diciendo: Bueno, o nos ayudamos o aquí no hay cine. Y fue un trabajo muy de colaboración, de cooperativas”¹³³.

Así nació este documental clásico que sorprende a todos, incluyendo a su directora:

“A mí me decía todo el mundo allá: ‘un clásico’. ¡Virgen santísima, ¡un clásico! pero si la hicimos con unas camaritas rotas, viejas y la editamos a mano, artesanal y allá había películas de 35 mm súper... lo que sumercé quiera y todos los premios, Fipresi que era el más importante, Federación de la crítica, paloma de oro (lo más grande). Luego, en Finlandia, tuvo tres, en Oberhausen tuvo tres, en México, era seguido. Y yo llegaba a cualquier estudio y la pasaba, juy un clásico, un clásico! pues mira, ese clásico costó cinco años”¹³⁴.

131 Entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006.

132 Entrevista a Marta Rodríguez, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

133 Ibid.

134 Ibid.

Bernal logra expresar con profundidad lo que el documental *Chircales* significó y significa, en toda su vigencia, para el cine colombiano:

“... es una obra absolutamente emblemática para nosotros y emblemática para el cine documental en América Latina, es una obra de mucho reconocimiento a nivel mundial en su sentido etnográfico...”¹³⁵.

Una obra que describe muy bien la realidad de nuestra sociedad:

“... no había ningún derecho, las jornadas de trabajo no tenían ningún límite, no se vinculaba una persona sino la familia completa, las relaciones laborales y salariales eran pues del salvajismo de alguna forma, y en ese sentido la película entra de un lado en una esfera del trabajo muy diciente que es el ladrillo (...). ¿Y por qué el ladrillo es tan diciente? Porque el ladrillo es el piso, es el cero o el uno o el punto de partida de la ciudad. Esta ciudad fue construida con esos ladrillos, y fue construida con esas relaciones de trabajo y fue construida con esos niños que estaban trabajando allí, y en ese sentido es una película que se adentra a un elemento nodal y es la producción; cómo son las relaciones de producción, cómo es que se produce acá, y cuáles son las condiciones en las que estamos produciendo...”¹³⁶.

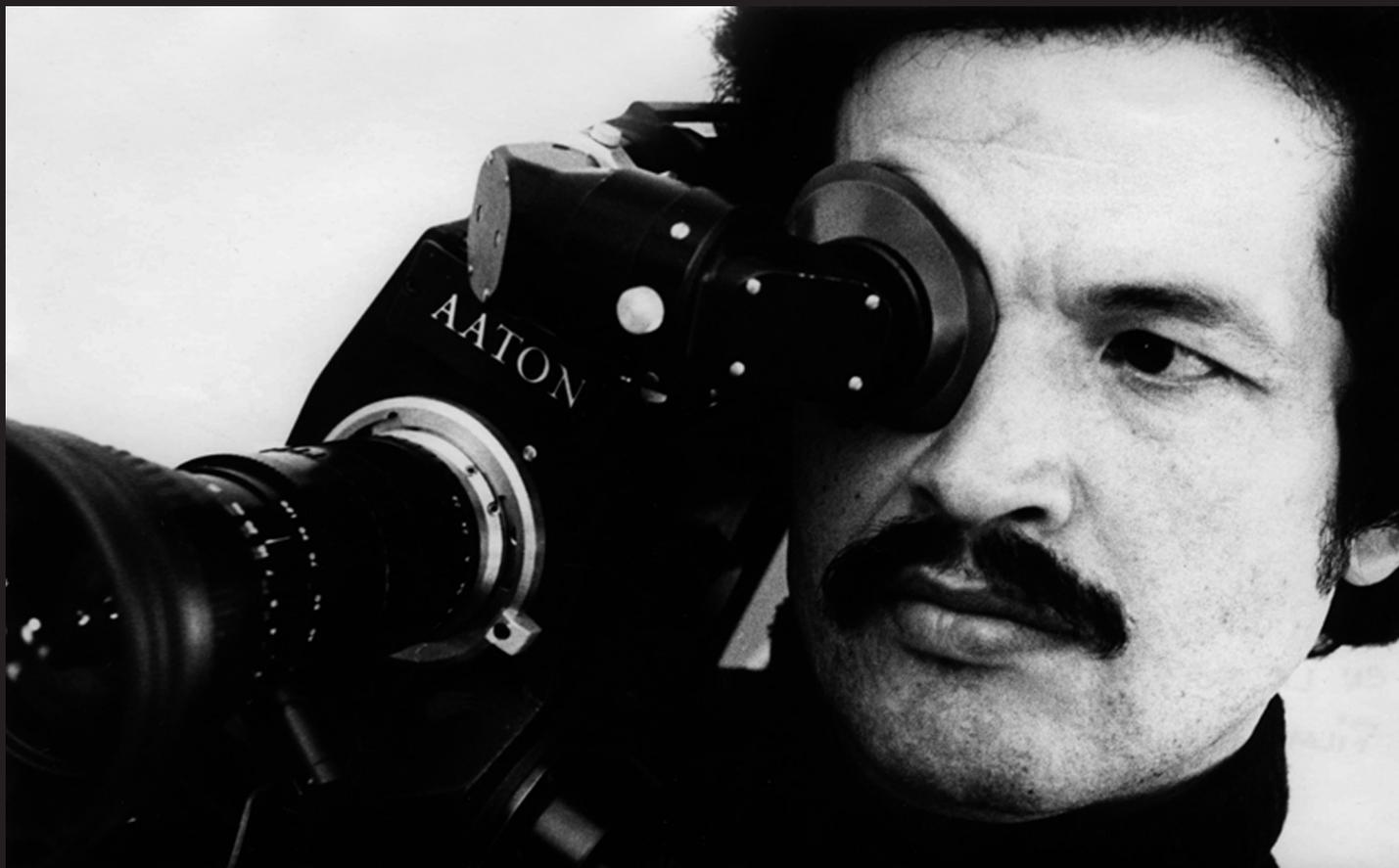
¿En qué radica la profunda enseñanza que el filme *Chircales* lega a los realizadores colombianos? Quizá en que dicha película expresa muy bien el espíritu de los años setenta, y no solo lo que se filma. La película en sí representa muy bien el sentido de desolación de los intelectuales; el sentido de tristeza de la gente de estrato medio, frente a una sociedad pobre, que aún mantiene unas relaciones laborales primitivas, absurdas y agresivas.

En la década de los años setenta el documental *Chircales* arranca con mucha fuerza dentro del género, y como un cine valioso y viable. Porque es un cine de pocos recursos, de producción limitada; es un cine que está más acompasado con nuestra economía y nuestra realidad tercermundista y precaria. Las condiciones muestran lo difícil que era pretender realizar un gran cine, un cine con una gran estructura. En ese sentido, se expresaba un cine posible y viable para llevar a cabo; es decir, un cine que circulaba. *Chircales* es, tal vez, una de las primeras películas colombianas que se ve en Europa, y la primera que pone el cine colombiano en los escenarios latinoamericano y mundial¹³⁷.

135 Entrevista a Carlos Bernal, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

136 Entrevista a Carlos Bernal, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

137 *Ibíd.*



JORGE SILVA

Jorge Silva, realizador de *Chircales*

Fotografía de Pedro Salamanca

Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Sobre este tipo de cine, comenta Pablo Mora que fueron justamente los paradigmas de la antropología y las crisis profundas en las ciencias sociales de esta época, los que señalaron el camino hacia las comunicaciones alternativa y popular, y la investigación sobre la acción participativa. A partir de esas discusiones, los lenguajes audiovisuales se convirtieron en una herramienta fundamental para el trabajo de las comunidades rurales, las comunidades de base y las comunidades étnicas. La representación de lo real a partir del audiovisual, se centro en la realización de documentales asociados a las luchas culturales, los movimientos sociales y las luchas políticas de los gremios de la producción, como es el caso de los pescadores artesanales¹³⁸.

Con la película *Chircales* Jorge y Marta "... realizaron una contribución polivalente incluyendo a sectores excluidos de la sociedad"¹³⁹. Eso ayuda a entender por qué cuando Marta fue a Venezuela al segundo Festival de Nuevo Cine de América Latina (el primero fue en Chile), en 1968, se encontró con que *Chircales*:

"... tuvo un impacto impresionante, porque era la antropología, con la fotografía, con la investigación, como un trabajo no solamente de denuncia sino de penetrar en el mundote de una familia de alfareros y darle la voz a ellos (...) Miguel Littin, el viejo Birri, San Jinés. ... fué lo más grande que me ha tocado encontrarme, porque Jorge y yo pensábamos que estábamos solos aquí en América Latina luchando para hacer este cine..."¹⁴⁰.

Pero no era así. Además de Jorge Silva, Marta Rodríguez y Carlos Álvarez también se empezaba a difundir el trabajo del grupo de Cali, que en palabras de la propia Marta Rodríguez:

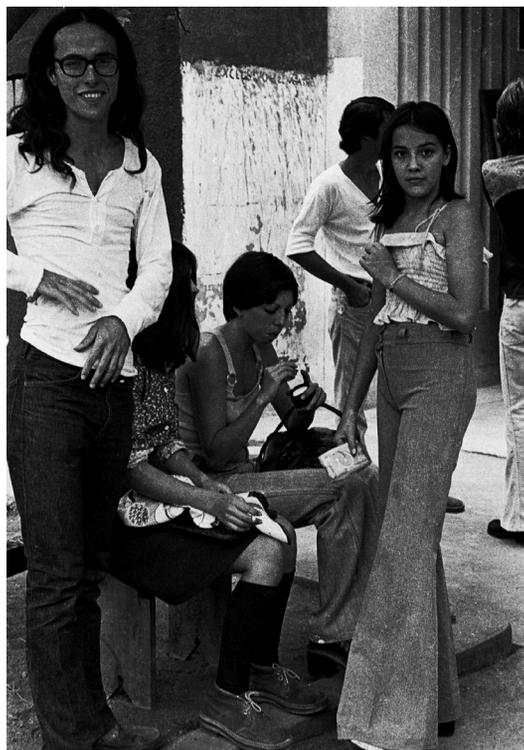
"... tiene un cine de denuncia pero entre ficción documental, y usando una gran dosis de humor, ellos eran muy el 'Caliwood'. 'Fuimos muy unidos, éramos como grupo muy cohesionado, cuando empezó el cine político, con Mayolo, con Luis Ospina, con la gente de Cali (...) También en Cali está Óscar Campo, que alrededor del mito de Caicedo, de nuestro querido Caicedo se suicida y deja toda una recopilación de la cultura caleña, de la salsa, de la música, de mil cosas; se creó como una cultura muy al lado de la salsa y la memoria de Andrés Caicedo. Se ha producido un cine muy interesante, muy importante, son como los núcleos los que han creado unas obras, cada una con características muy diferentes..."¹⁴¹.

138 Entrevista a Pablo Mora, realizada por Carolina Patiño. Marzo de 2007.

139 CRUZ CARVAJAL, Isleni. Conferencia: "Nación indígena en la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva". XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado: "Versiones subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes". Museo Nacional de Colombia. Octubre 25-27 de 2007.

140 Entrevista a Marta Rodríguez, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006, Bogotá.

141 Ibid.



ANDRÉS CAICEDO
Andrés Caicedo, del grupo de Cali
Archivo personal de Luis Ospina

4.4 El documental marginal

Ramiro Arbeláez en el texto *Cine en el Valle* establece tres etapas o tres períodos que aunque se solapan, es decir, no son exactamente tres divisiones autónomas; ellas ayudan a comprender las actividades que emprendió, en tres momentos distintos, el Grupo de Cali.

El primer período lo llamó “La cinefilia y la experimentación”, liderado por Andrés Caicedo (aclarando que existe el antecedente en esta etapa –por eso dice que se solapan– de *Oiga vea*, documental que Mayolo y Ospina realizan en 1971); es una época de formación en la cinemateca, los cineclubes y, por ende, en la crítica cinematográfica. El segundo lo llamó “La producción”, que se inicia, después de desaparecer la revista *Ojo al Cine*, con el documental *Agarrando pueblo*, de Luis Ospina y Carlos Mayolo. Finalmente, el tercer período lo denominó “Los realizadores”, por la labor que ellos adelantaron en la educación universitaria y en el Canal Regional Telepacífico¹⁴².

142 Entrevista a Ramiro Arbeláez, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.



ANDRÉS CAICEDO

En el cine-club de Cali: Ramiro Arbeláez, Andrés Caicedo
y Luis Ospina

Archivo personal de Mady Samper

Además de encontrar en el cine marginal una herramienta válida en la creación de un método de investigación documental en los años setenta, el cine político y social también avanzó en la primera etapa del grupo de Cali¹⁴³, con la reflexión sobre la elaboración de una estética. Como ejemplo de ello se tiene el documental *Oiga vea*, sobre los Juegos Panamericanos de la Ciudad de Cali en 1971¹⁴⁴, en el cual, se cubre el evento desde el punto de vista del espectador marginado, resaltando el maquillaje a que había sido sometida una ciudad con múltiples problemas sociales; esto también devela que “el hecho de que haya sido filmada en 16 mm era ya una opción estética política de situarse al margen de los canales comerciales y preferir la distribución en barrios, universidades y sindicatos” (Arbeláez, 2002: 128).

Acerca de este documental, Campo añade que se mezclan grandes dosis de ironía y humor negro sobre la situación política en que se realizaron los juegos deportivos, en aquella época. Para Mayolo:

“... fue un acto caleño. Queríamos hacer una película sobre Cali, sobre los Juegos Panamericanos, que eran un hito panamericano, donde estaban todos los países...”¹⁴⁵.

143 El grupo de Cali, según Arbeláez, lo integran cinéfilos caleños que forman parte de la primera etapa que él denomina “La cinefilia y la experimentación”, comandada por Andrés Caicedo. Hacen sus primeras armas en la crítica, se educan en los cineclubes que estaban empezando y realizan las primeras publicaciones del “Cine de Cali” en el folleto *Ojo al Cine*, que alcanzó 5 números, y en la revista *Ojo al Cine*, que comienza a circular en 1974. Desafortunadamente, con la muerte de Andrés, en 1977, el folleto desaparece, cuando estaba casi listo para publicarse el número 6.

144 Este año se constituye como una referencia fundamental para la historia de Cali, no solo por el salto cuantitativo y cualitativo que propician los VI juegos panamericanos en el desarrollo urbano, sino también por otros acontecimientos que influenciaron a las nuevas generaciones y que propiciaron actividades creativas, reflexivas y políticas en amplios sectores de estudiantes, artistas e intelectuales. En el campo cultural, es el año de la creación del cine-club de Cali en el teatro San Fernando. (Arbeláez, 2002: 128).

145 Entrevista a Carlos Mayolo, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006, Bogotá.

De hecho, Ospina aclara que se estaba haciendo una película de largometraje documental sobre los juegos, una película institucional; es entonces cuando ellos deciden realizar una película de contra información¹⁴⁶.

¿De dónde surge esa idea?, ésta se origina desde el primer día que se lanzaron a filmar. Llegaron tarde a la inauguración y descubrieron el resultado de los juegos en medio de la marginalidad:

“... la gente no puede entrar a los estadios porque es muy caro, entonces se pegan de las verjas, y tratan de mirar por los huecos del estadio, y se oye la voz de Pastrana que dice: ‘¡Esto es una apertura para todo el mundo, es la apoteosis del deporte y del pueblo!’ De ahí es de donde viene el plano de la trampolinista, se tira la trampolinista, abro el zoom, y nadie ha podido entrar al estadio. Entonces nos fuimos a los barrios marginales a ver qué opinaban de los juegos y decían que era una cosa faraónica, que no habían contado con ellos, que eso era pura demagogia...”¹⁴⁷.

Recuerda Mayolo que:

“... es la época del cine político, había que hacer en 16, en blanco y negro, pagado por uno y expresarse para pertenecer al tercer cine que era el latinoamericano. El primer cine era el Americano, el segundo cine era la Nueva Ola o sea el de autor, y el tercer cine era un cine revolucionario...”¹⁴⁸.

En efecto, en este tipo de cine marginal:

“... tuvo un efecto inmediato en las tendencias comerciales: la presión para obtener del Estado un apoyo a la creación cinematográfica, a partir de la conciencia, cada vez más clara, de que era imposible hacer un cine colombiano y competir con los grandes monopolios internacionales de exhibición y distribución sin el fomento oficial. Surgió de ahí la ley del sobreprecio a las entradas a los cines, con la obligación de exhibir en cada sesión cortometrajes nacionales...”¹⁴⁹.

146 Entrevista a Luis Ospina, realizada por Carolina Patiño. Abril de 2007, Bogotá.

147 Entrevista a Carlos Mayolo, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006, Bogotá.

148 *Ibíd.*

149 ÁLVAREZ, Luis Alberto. *El Cine en la última década del siglo XX: imágenes colombianas*. En: www.lablaa.org/blaavirtual/historia/colhoy/col012.htm.



AGARRANDO PUEBLO
Fotograma de *Agarrando pueblo*
Realizado por Carlos Mayolo y Luis Ospina en 1972
Cámara de Luis Eduardo Carvajal
Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



Capítulo 5

La etapa de producción documental



5.1 La época del sobreprecio: resultados y enseñanzas

Entre 1972 y 1974 se expidieron tres resoluciones de la Superintendencia Nacional de Precios (Resolución 315 de 1972) que se conocieron como la “Ley de Sobreprecio”¹⁵⁰, concerniente a los precios que se podían cobrar en los teatros que exhibían largometrajes y cortometrajes colombianos.

Ospina dice que el documental realizado para el cobro del sobreprecio refleja, de alguna forma, la evolución de algunas preocupaciones políticas. Son cortos que, aunque sumaban más del 800 y el 85 por ciento, eran documentales; hoy solo se conserva quizá un 5 por ciento del total de la producción. Añade:

“... si vamos a hablar de desaciertos hay que hablar de toda la experiencia funesta que fue el sobreprecio. Ahí se vieron todos los horrores que se pueden cometer en nombre del documental...”¹⁵¹.

Al parecer:

“...si por un lado se llegaron a producir hasta cien cortometrajes anuales y fue como el trampolín para tener un fondo, la cosa se salió de curso y terminó, por un lado, como un negocio de unos pocos y por otro, no se controló la calidad de lo que se hacía y se produjo mucha basura...” (Laurens, 2003).

Esto lo corrobora Fernández, cuando enfatiza que:

“... El sobreprecio fue funesto no solamente para el documental, sino para el cine colombiano, porque se hacían documentales como haciendo perros calientes en los que lo que importaba era lograr vender el trabajo para que se exhibiera antes de las películas y como los distribuidores también necesitaban eso entonces cogían cualquier trabajo sin ninguna calidad sin ninguna relevancia y eso fue lo que facilitó que se hicieran cosas completamente de porno miseria que luego denuncian en ‘Agarrando Pueblo’. Muy baratas, muy rápidas, sin investigación y eso obviamente afectó profundamente el documental...”¹⁵².

150 La Ley de Sobreprecio exigía el cobro de un sobrecosto en la boleta de entrada a cine, entre el 10% y el 15% para ser distribuido entre el productor, el exhibidor y el distribuidor; dicha ley también estableció la exhibición de un cortometraje nacional con el máximo de veinte minutos, en cada exhibición de una película extranjera. Debían ser cortometrajes, porque no podían obstaculizar el tiempo de la proyección normal de los cines, que era de hora y media o dos horas.

151 Entrevista a Luis Ospina, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, abril 2007.

152 Entrevista a Fernando Ramírez, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

Martínez Pardo opina que el sobreprecio, "... fue alcahuetar el facilismo, el simplismo; es tomar al documental como simple registro, es eliminar todo lo que es creatividad, lo que es punto de vista, construcción, lo que es el trabajo del artista..."¹⁵³.

No obstante, desde otra perspectiva, "El sobreprecio, mirándolo ya con una distancia de casi 30 años fue muy importante y necesario; tal vez fue mal justificado y mal planteado, sobre todo porque en el paso de regalías y de impuestos, ahí es donde básicamente el sobreprecio tuvo una gran cantidad de detractores"¹⁵⁴.

Es evidente que "... el sobreprecio no solamente disparó en un sentido general la gran audiencia de cinematografistas sino que, por el contrario, enriqueció las arcas de mucha gente"¹⁵⁵. Sin duda "... fue un mecanismo sano y correcto en la teoría y totalmente pervertido en la práctica"¹⁵⁶.

Fue tan doloroso este período, que Augusto Bernal propone un debate especial en torno a este tema: "... creo que habría que hacerlo casi como perdón y olvido en el cine colombiano; y creo que sería necesario porque aún hay muchas rencillas, dolores y resquemores en torno al sobreprecio".

No en vano, "... en su momento lo llamamos 'La leyenda negra del cine colombiano', "... eran tan malos que la gente cuando había corto, pues procuraba llegar tarde y no verse el corto colombiano que era atroz, o comenzaron los dueños de los teatros a entender como eran de malos y entonces los pasaban al final y con la luz encendida; eso hizo que el cine colombiano se ganara una reputación horrible, documental, argumental o lo que fuera y entonces se achacaron todos los horrores en general al cine colombiano, que tenía mal sonido, mala imagen, malas historias, malos guiones y nadie servía para nada, y fue como una época negra que envolvió a documental y a argumental, y que fue muy grave para el documental"¹⁵⁷.

Sin embargo, mediante algunos aspectos alentadores, se pudo rescatar esta ley. La misma Loboguerrero reconoce que algunas películas que poseían cierto interés se pudieron realizar, gracias al esfuerzo personal y económico con que se conseguía el dinero para filmarlas; de alguna forma "... había la posibilidad de recuperarlo entregándolo al sobreprecio"¹⁵⁸.

153 Entrevista a Hernando Martínez Pardo. Octubre de 2006, Bogotá.

154 ÁLVAREZ, Luis Alberto. El cine en la última década del siglo XX: imágenes colombianas. En www.lablaa.org/blaavirtual/historia/colhoy/col012.htm.

155 BERNAL, Augusto. *Nuestros años maravillosos: El largometraje colombiano 1962-2002*. Conferencia dictada en la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano. En: www.patrimoniofilmico.org.co/docs/conferenciall.rtf.

156 Entrevista a Carlos Álvarez, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

157 Entrevista a Camila Loboguerrero, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

158 Ibid.

Al respecto, Samper añade que el sentido de la ley comenzó como algo que podía resultar interesante para mostrar en las grandes salas. Este fue el espacio que tuvieron los realizadores de la década de los ochenta para hacer escuela, entrar al cortometraje y saltar al largometraje, tanto de ficción como documental:

“... ojala los nuevos estudiantes de cine y los críticos nuevos miren hacia atrás y hagan una reevaluación de lo que se hizo en los años anteriores y no se tome por cátedra: ‘ah, es que el sobreprecio fue horrible’. No, ahí hay obras bellísimas, está “Humboldt” de Sergio [Cabrera], está “El capitán” de Jorge Nieto, ahí nombro “El guacal”, que es mío y se ganó una cantidad de premios”¹⁵⁹.

En lo que concierne a Cali, parece que se dio un panorama favorecedor. Los documentalistas colombianos, Carlos Mayolo y Luis Ospina, no desaprovecharon la Ley del Sobreprecio, y vieron en ella la oportunidad de exhibir sus cortometrajes en los circuitos de 35mm; por otro lado, decidieron ampliar su público realizando, en 1973, el cortometraje *Cali de película*, en el cual impregnaron con humor una mirada particular sobre la ciudad, con ocasión de las fiestas de fin de año, logrando contrastes e ironías mediante la combinación de imágenes documentales (Arbeláez Ramos, 2002: 32).

De la época del sobreprecio, en la segunda mitad de la década de los setenta, Arbeláez también destaca el trabajo de otros directores residentes en el Valle del Cauca, como Diego León Giraldo con sus documentales *Mire* (1975) y *Cali-Dad* (1977); el Payanés Guillermo Cajiao, con sus filmes sobre temas ecológicos, como *Operación Juanchaco* (1975), *La regata*, *La última frontera*, *Nuestra tierra era verde* (1976), *Parque Nacional de Puracé* (1977) y *Así se llega a las alturas* (1978); los caleños Jack Nessim y Boris Birmaher, con los documentales *Mañana* (1976), *La basura* (1977), *Bonanza cafetera* (1978) y *Mal de espanto* (1980); y Sergio Dow, con *Imágenes del Pacífico* (1980).

Observando el panorama desde otro ángulo temático, vale la pena develar que en la época del sobreprecio es cuando se registra el mayor número de producciones en torno a los juegos deportivos¹⁶⁰. En 1970 Lizardo Díaz dirigió y produjo *El Tolima* y *Los IX Juegos Nacionales*, cortometrajes con textos de Alejandro Bonilla, fotografía de Hernando González, locución de Alberto Cepeda Zuleta y música de Manuel J. Bernal y Olga Acevedo.

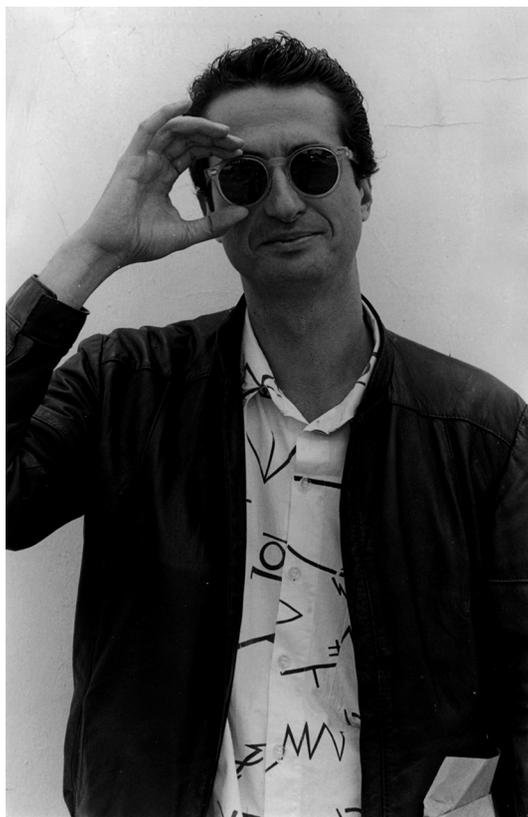
A partir de los VI Juegos Panamericanos en Cali, como ya se mencionó, Carlos Mayolo y Luis Ospina realizaron el documental titulado *Oiga vea* (1971). Por su parte, Álvaro Cepeda

159 Entrevista a Mady Samper, realizada por Carolina Patiño. Agosto de 2008.

160 Sin duda, los juegos deportivos han tenido un papel relevante en las producciones audiovisuales en Colombia. De hecho, los hermanos Acevedo fueron los pioneros en filmar las Olimpiadas Nacionales de Medellín (1932), los Primeros Juegos Deportivos Bolivarianos (1938) y las Olimpiadas de Cali (década de los años treinta).



CARLOS MAYOLO
El director Carlos Mayolo en los años setenta
Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano



LUIS OSPINA
 El director Luis Ospina, del grupo de Cali
 Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

Samudio dirigió *Juegos panamericanos, regatas en Cartagena* (1971), cortometraje documental, con fotografía de Guillermo Angulo y montaje de Luis Ernesto Arocha.

Diego León Giraldo dirigió el largometraje documental *Cali, ciudad de América* (1972). Al respecto, cabe anotar que en 2001, para conmemorar los treinta años de haberse celebrado este evento deportivo, Marino Aguado y César Gálviz dirigieron el largometraje documental *Cali, ciudad panamericana: 30 años después* (2001).

Manuel Franco realiza en 1974 el cortometraje *Pereira 74*, con textos de Lisandro Duque, fotografía de Orlando Moreno y montaje de Camila Loboguerrero. Este es un testimonio documental de los X Juegos Deportivos Nacionales, celebrados en la ciudad de Pereira, en ese mismo año.

En 1978, con motivo de los XIII Juegos Centroamericanos y del Caribe realizados en Medellín, Julio Nieto Bernal dirige *Juegos I, II y III*, tres cortometrajes de 12 minutos de

duración cada uno; Carlos Álvarez, por su parte, dirige con el patrocinio de Coldeportes, el documental *Antioquia, Medellín 78*.

Finalmente, en 1980, Nick Camelo dirige el cortometraje *Primeras Olimpiadas Comunes*, con fotografía de Gustavo Barrera. Este evento fue organizado por la Dirección de Integración y Desarrollo de la Comunidad (Digidec); su llama olímpica salió de Ipiales y llegó a Neiva, donde se reunieron diez mil deportistas de todo el país¹⁶¹.

De otro lado, en esta misma época (según Álvarez) Ciro Durán realizó una serie de cortometrajes en 16 mm, que terminó fundiéndose en un solo documental largo, titulado *Gamín* (1976), que muestra la situación de los niños bogotanos de la calle. Este tipo de películas a su vez:

“... son el blanco de la crítica de la cinta ‘Agarrando Pueblo’ de Carlos Mayolo y Luis Ospina (1977), un ácido e inteligente comentario a la llamada ‘pornomiseria’, que estaba cundiendo en la producción cinematográfica del país, sirviéndose de la moda tercermundista y particularmente latinoamericanista, entonces viva en Europa...”¹⁶².

Ospina recuerda que este filme surge en un momento en que el auge de los documentales estaba en su punto máximo, debido a la Ley de Sobreprecio. La mayoría de ellos eran de calidad precaria; por esos días, se abusó de la situación de pobreza en que vivían algunas personas. Es así como:

“... decidimos con Mayolo, hacer una especie de sátira o denuncia sobre este tipo de documental. Había una demagogia detrás de ese movimiento y una agenda política. Entonces también vimos la oportunidad de subvertir ese cine de denuncia haciendo ‘Agarrando pueblo’. Optamos por la cosa formal, es decir, por hacer un falso documental. ¿Por qué? Porque en esa la película se mostraba a unos cineastas haciendo un documental, de estos de miseria para la televisión Europea. Se combinan escenas de ficción y escenas de documentales...”¹⁶³.

Con este documental quisieron hacer una crítica burlándose del auge que gozaba explotar la realidad social desde un punto de vista amarillista. En efecto:

¹⁶¹ MORENO, Jorge Alberto. Centro de Documentación y Biblioteca, Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, en <http://www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/o6o.htm>.

¹⁶² ÁLVAREZ, Luis Alberto. *El cine en la última década del siglo XX: imágenes colombianas*, en www.lablaa.org/blaavirtual/historia/colhoy/col012.htm

¹⁶³ Entrevista a Luis Ospina, realizada por Carolina Patiño. Abril de 2007.

“En ese momento la miseria y los problemas de Latinoamérica se volvieron como una mercancía para venderse en festivales extranjeros y ganarse festivales allá y conseguir productoras para futuros documentales. La intención nuestra con Mayolo también era que si bien teníamos una revista de cine, no era suficiente hacer la crítica de cine escrita sino filmada. Surgió esa necesidad de utilizar el mismo cine como medio de reflexión sobre el oficio...”¹⁶⁴.

El filme *Agarrando pueblo*, según Mayolo, es una fórmula filosófica contra la “pornomiseria”, palabra que él mismo inventó para ubicar el tipo de cine que ya se ha descrito: el que se lucraba con el miserabilismo de una comunidad: “... es un antídoto universal contra el documental oportunista, es una vacuna, es inocular la enfermedad para que no vuelva a pasar...”¹⁶⁵.

5.2 Focine: época de apoyo a espacios y series de documental

Seis años después de promulgada la resolución sobre la Ley del Sobreprecio, en 1978, se creó en Colombia, mediante el Decreto 1244, la Compañía de Fomento Cinematográfico Estatal, Focine¹⁶⁶ la entidad más generosa de toda Latinoamérica en ese momento. Mediante el otorgamiento de créditos:¹⁶⁷

“... Focine disparó la producción Nacional de Largometrajes a un nivel todavía no superado. Muchos Cineastas fueron respaldados por este nuevo bienhechor Estatal para hacer su película y, con ello, creían recibir también la tranquilidad de gozar de plena libertad y de la posibilidad de acceder a un circuito comercial de exhibición...” (Osorio, 2003: 22).

En lo referente al género documental, quizá la serie *Yuruparí* se constituyó en la experiencia más feliz de la era Focine; pues, dentro de esta serie se realizaron 75 documentales de 25 minutos cada uno, todos en formato cine de 16 mm, que fueron emitidos por la televisión nacional en Colombia (Gutiérrez y Aguilera, 2004: 44).

164 Ibid.

165 Entrevista a Carlos Mayolo, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

166 Sobre la época de Focine María Clara Riascos resalta que se hicieron documentales en condiciones dignas y no como un acto heroico individual.

167 Infortunadamente, como señala Martínez Pardo, esos créditos de Focine se “prostituyeron”. Algunos realizadores solicitaban créditos para filmar una película, pero gastaban la mitad del dinero pedido, o hacían dos películas. Añade que, además de esto, Focine se convirtió en una oficina de finca raíz, porque directores y productores debían entregar las fincas y las casas que habían pignorado, como respaldo para los créditos (entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño).

Al respecto Triana comenta:

“... En la programadora Audiovisuales, la gerente en ese momento era una antropóloga, y ella había ido a los conciertos de ‘Noches de Colombia’¹⁶⁸. Me llama y me dice que si yo puedo presentar un proyecto para una serie documental viajando por el país, como volviendo a hacer el viaje que había hecho para ese trabajo de Colcultura. Yo desde luego inmediatamente hice la propuesta y empecé a pensar en un nombre...”¹⁶⁹.

El gobierno consideró que la experiencia de la Compañía de Fomento Cinematográfico (Focine) y la Compañía de Informaciones Audiovisuales las acreditaba para realizar una serie de documentales que difundieran la cultura popular de las diferentes regiones de Colombia, a través de los medios masivos de comunicación (Echeverri, 2003).

Hablar de *Yuruparí*, es hablar de Gloria Triana, quien realizó cerca del 80 por ciento de los documentales de la serie. *Yuruparí* es el complejo mítico real de las culturas amazónicas. De un lado, es un ritual de culto a los ancestros; y de otro, un ritual masculino para la iniciación de la pubertad, que se lleva a cabo cuando los hombres jóvenes deben conocer toda la mitología y la historia requeridas para ser adultos. Ese ritual del *Yuruparí* (que ya no existe) coincidía con la época de la recolección de los frutos silvestres; las mujeres no podían participar porque, según el mito, ese privilegio lo habían perdido por insensatas.

¿Por qué el nombre de *Yuruparí*? Porque este rito coincidía realmente con el objetivo de la serie, como era rendir culto a los ancestros españoles, africanos y aborígenes, y al mismo tiempo transmitir un conocimiento a los jóvenes de las nuevas generaciones. De acuerdo con la gestora de ese espacio:

“... En este momento tanto la constitución como todas las cosas del Estado estaban orientadas a que éramos un país homogéneo, éramos una sola cultura, una sola religión, una sola lengua, un solo todo, y no reconocíamos que en la diversidad cultural y en esa riqueza estaba también la riqueza de la cultura colombiana. En ese sentido yo creo que fue un hito: era un programa orientado hacia los medios masivos de comunicación, era hecho en cine, era documental, y era sobre el tema de las culturas populares que hasta ese

168 En *Noches de Colombia* se hicieron conciertos con artistas populares, cantores, danzantes y músicos, en el Teatro de Bogotá y se transmitieron en directo por la televisión nacional. Fue la época más importante de la divulgación masiva de la cultura popular. (Echeverri, 2003)

169 Entrevista a Gloria Triana, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

momento no eran visibles en los medios; entonces realmente fue un privilegio, considero yo, el haber podido hacer eso...”¹⁷⁰.

Gloria Triana combinó su formación como antropóloga, su interés por la antropología visual y su conocimiento de la cultura popular. Aunque la lista es extensa, “de los que más cariño le tengo, es uno que hice con los Puinaves del río Inírida que se llama *Cerro Nariz, la aldea proscrita*. Cerro Nariz es el nombre de la aldea que ella frecuentó durante cerca de tres años: “... los tenían estigmatizados y discriminados porque ellos todavía hacían el ritual de la fiesta de la chicha, cantaban sus canciones, se emborrachaban, a través de esta aldea recuperé los relatos mitológicos” (Echeverri, 2003).

Este trabajo fue importante porque a los grupos indígenas de esta región les habían anulado sus rituales, sus tradiciones y su cosmogonía, “... se les había traducido el Nuevo Testamento a sus lenguas y los habían convertido en evangélicos” (Echeverri, 2003).

Entre otros documentales que recuerda (realizados en series de tres capítulos), está el titulado *Los últimos juglares*, sobre los acordeoneros; fue dedicado al ritmo del porro y se filmó en honor al carnaval de Barranquilla.

Mientras la entidad Audiovisuales transmitía estos documentales en la televisión, paralelamente en Cali en 1985¹⁷¹, Carlos Mayolo realizaba los documentales *Cali-cálido-calidoscopio*, *La leyenda del Dorado* y *Madremontes*; estos dos últimos en compañía de los canadienses Nicole Duchene y Raoul Held, respectivamente.

Finalmente, la serie *Yuruparí* se emitió en televisión durante cuatro años, a pesar de que contaba con un año más de presupuesto para realizar documentales. En 1986 la serie, sufrió la censura de Audiovisuales, porque Gloria Triana se negó a reeditar la última parte del documental titulado *Pedro Flórez, llanero, músico y ex guerrillero*. En él, este importante personaje llanero y músico devela la situación política de la época, lo que fueron las guerrillas del Llano, su vida como guerrillero, cómo fueron traicionados los insurgentes, y todo lo que sucedió cuando mataron a Guadalupe Salcedo en Bogotá. Sobre la solicitud de reedición, Gloria recuerda:

“... yo dije que una película terminada era como un libro terminado al cual no se le podía quitar el último capítulo. Tuve el respaldo del rector de la Universidad

170 Entrevista a Gloria Triana, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

171 En 1985 Focine entró en crisis y en 1986 empezó a enfrentar problemas económicos. Los espacios que había creado para realizar medimétrajes de televisión, llegaron a su final. Sin embargo, Arbeláez resalta que una de las salidas que buscó para enfrentar la crisis, consistió en unir la exitosa industria de la televisión con el cine, realizando medimétrajes en 16 mm, destinados al programa *Cine en Televisión*. Véase (Arbeláez Ramos, 2002: 135).



CARNAVAL DEL DIABLO
Foto fija de *Carnaval del Diablo* - Serie *Yuruparí*
Fotografía: Ricardo Restrepo
Archivo Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano

*Nacional en esa época. Le dije: yo prefiero que no la pasen, pero que la película quede como está. Y afortunadamente existe como se hizo...*¹⁷².

De la experiencia tenida con la serie *Yuruparí*, surgió la idea de hacer el documental en series de 150 capítulos, aproximadamente.

Así, surgieron otras series documentales que se realizaron en Audiovisuales, como la titulada *Palabra mayor*; fueron documentales cortos, sobre escritores de habla hispana en Iberoamérica. La serie *Especies submarinas* fue básicamente un registro de la naturaleza colombiana. *El país de las maravillas* y el espacio denominado *Rutas por Colombia* fueron documentales que se realizaron recorriendo todas las zonas y departamentos de Colombia.

Por su parte, la serie documental, *Talentos*, buscaba mostrar la relevancia de los colombianos en el exterior. Amaya cuenta que, “Había personajes como Llinás, que en ese momento trabajaba con la Nasa y dirigía una facultad de la Universidad de Nueva York. En fin, se encontraron alrededor de unos 70 u 80 personajes en diferentes lugares del mundo. Estuvimos en Europa, Suramérica, Estados Unidos. Esa serie de mucho impacto, la dirigía Heriberto Fiorillo”¹⁷³.

En esa misma época, se filmaron series de documentales sociales con Alfredo Molano. “La primera serie que hicimos con él se llama *Del Amazonas al Orinoco*. Es una travesía por el río Amazonas al río Negro, del río Negro al río Orinoco, un poco buscando esas problemáticas de las personas que viven alrededor de esos ríos”¹⁷⁴.

Alberto Amaya, reconocido productor colombiano, trabajó cerca de 16 años en la firma Audiovisuales. Allí participó dentro de este rol con las series documentales que se han

172 Entrevista a Gloria Triana, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

173 Entrevista a Alberto Amaya, realizada por Carolina Patiño. Septiembre de 2007.

174 Ibid.



ANGÉLICA LA PALENQUERA
Fotograma de *Angélica la Palenquera* - Serie *Yuruparí*
Archivo Fundación Patrimonio Filmico Colombiano

mencionado y otras que casi no se conocen, como *El mundo indígena*, que narraba la manera como sus líderes estaban presionados por diferentes líderes políticos. Adicionalmente, recuerda: “Hicimos una serie sobre las comunidades negras, que se llamaba *Territorios negros*. Hicimos otra serie que se llamaba *Caminos*, básicamente recorrer los antiguos senderos que comunicaban a Colombia, o sea los caminos de herradura, sitios de comunicación que fueron muy importantes en otras épocas, pero que estaban totalmente abandonados; desarrollamos una propuesta bien interesante en la que el director y la imagen del programa era generada por Alfredo Molano, que conocía muy bien esos temas”¹⁷⁵.

También se realizó un documental de mucha trascendencia, titulado *Los Nukak Makú* sobre los últimos nómadas verdes, en el cual “se partió de una problemática con estos indígenas que estaban siendo desplazados por los colonos. Este documental lo trabajamos en asociación con una coproducción de belgas y ganamos varios premios. Lo presentamos en todos los países de Europa. Ese documental impactó bastante en Estados Unidos, el canal Discovery lo pasó durante cuatro años seguidos”¹⁷⁶.

En esa línea de producción, se hicieron otras series, como *Parte del arte* y *Herencia*, acerca del patrimonio tangible arquitectónico de Colombia; y *Ese mar es mío*, “una serie documental de 15 capítulos donde se enmarcaba que habían muchos factores que nos unían al Caribe como la comida, la vestimenta, los juegos, las tradiciones”¹⁷⁷.

Muchos de estos productos se vendieron en Latinoamérica y unos pocos fueron a Europa. Aunque nadie ha contabilizado la cantidad existente en la videoteca de Audiovisuales, según Mauricio Miranda, se calcula que más o menos se han producido cerca de cincuenta mil documentales.

Retomando el trabajo de Gloria Triana en *Yuruparí*, (quizá la más recordada de la empresa Audiovisuales), es preciso anotar que no fue la última serie en la que trabajó; más adelante surgió otro espacio dedicado al documental antropológico “... yo regreso a Colcultura, soy Subdirectora de Comunicaciones y es entonces cuando hacemos *Aluna*”. “... yo tengo una participación mínima, porque tenía en ese momento un cargo burocrático en el que tenía que cumplir muchas otras funciones”¹⁷⁸. Por ello: “De 70 vídeos, Gloria dirigió 12 y seleccionó algunos Directores y equipos de trabajo para que elaboraran los demás” (Echeverri, 2003).

¿De dónde surge el nombre *Aluna*? Según Triana es un concepto filosófico bastante abstracto y bastante poético, a la vez. Es una palabra de los indígenas Kogui, de la Sierra

175 *Ibid.*

176 *Ibid.*

177 Entrevista a Mauricio Miranda, realizada por Carolina Patiño. 2002.

178 Entrevista a Gloria Triana, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

Nevada. Aluna es el espacio de la creación. Aluna es la verdadera esencia de las cosas. Aluna es todo lo que tú quieres hacer y no lo logras, entonces tiene que hacerlo Aluna. Aluna es amor también” (Echeverri, 2003).

Esta serie surge con una filosofía distinta a la de *Yuruparí*. Ya no hay un enfoque en la cultura popular, sino en la cultura colombiana, en sus múltiples manifestaciones. Se realizaron series sobre los poetas y una mini serie sobre los directores de televisión de ese momento, que la hizo Margarita Carrillo y la llamó *La generación del desmadre*. Entre quienes participaron, se encuentran Jorge Alí Triana, Carlos Duplat y Pepe Sánchez.

La serie *Aluna* tenía un esquema muy interesante porque “... cada documental que salía semanalmente lo tenía que hacer un documentalista distinto, un documentalista nuevo”, y para ello, como confirma Ramírez, “...uno tenía que presentar un proyecto. Si el proyecto resultaba aprobado, les parecía interesante, entonces uno podía hacer el documental”¹⁷⁹.

Sobre el tipo de exploración narrativa y estética que tuvieron algunos documentales de esta serie, Ramírez recuerda:

“De los primeros trabajos que yo hice que fueron en Aluna tenían una orientación un poco particular porque siendo documentales eran por un lado vecinos en el tipo de creatividad como un poco del video arte, pero también siempre tenían algo de puesta en escena. Hice un documental, por ejemplo, que se llamaba “Amor y sociedad”, que era como una visión sustentada en las investigaciones de Florence Thomas sobre la visión que tenían el hombre y la mujer frente a las relaciones amorosas. Después hice unos documentales que se llamaban “Espacios de fuga I y II”; eran dos documentales distintos sobre el juego, eran una reivindicación de lo lúdico, del mundo del juego frente a un mundo demasiado racionalista, demasiado automatizado, demasiado mecánico”¹⁸⁰.

Otros aspectos interesantes que surgen a finales de los años ochenta son, por un lado, en el sector gubernamental el espacio de televisión denominado *La Franja* de Colcultura (posteriormente Ministerio de Cultura); y, de otro, en el sector independiente dos trabajos significativos conocidos como *La mirada de Miriam*, de Clara Riascos; y *Carmen Carrascal*, de Eulalia Carrizosa.

179 Entrevista a Fernando Ramírez, realizada por Carolina Patiño. Abril de 2007.

180 *Ibid.*

Vale la pena detenerse en esos dos momentos. Con respecto al espacio televisivo *La Franja*, Barriga comenta: "... a mi regreso a Colombia dirigiendo el área de televisión en Colcultura hicimos unos 150 programas de los cuales 50 o 40 fueron documentales"¹⁸¹.

En su opinión, en ese espacio el documental estaba programado como herramienta para recuperar la memoria histórica, y para indagar otras culturas:

"... pienso que fue un momento más o menos paralelo a toda la serie Yuruparí y creo que de alguna manera se da una tendencia muy fuerte en entender que cultura es ese 'quehacer' total de los seres humanos que viven en sociedad. Se hace un reconocimiento de que cultura es todo lo que hacen las otras culturas que no son las culturas de las grandes ciudades ni la cultura de la capital ni el sentido de lo 'culto' y eso marca una tendencia en ese tipo de documentales que hacíamos que iban muy enfocados sobretudo a estas culturas de alguna manera marginadas..."¹⁸².

También recuerda que en los años ochenta no existían los canales regionales. En esa época, en el país la cultura en general miraba de manera muy elitista a esas "otras culturas". El espacio de televisión *La Franja* entonces brinda un escenario propicio para "... las comunidades, de mirarlas mas desde adentro, más desde la mirada de ellos, compartir más la mirada de esos actores de esas mismas culturas (...) se genera una gran crisis entre el arte y la cultura de lo culto y el arte y la cultura como manifestaciones de las comunidades en Colombia..."¹⁸³.

Por su parte, Ramírez añade que en el espacio documental *La Franja* surgió el programa *Señales de vida*, que abordaba aspectos de la temática urbana y las cosas que pasan en la ciudad. Comenta que, "... cada uno de esos programas recogía unas temáticas particulares de documental, entonces había uno, por ejemplo, que era sobre procesos creativos y había otro que eran documentales de trabajos artísticos experimentales"¹⁸⁴.

Al parecer, "... se hicieron cosas interesantes que permitieron que en televisión se dieran cosas creativas, imaginativas, novedosas y además con un abordaje muy innovador no solo desde el punto de vista del lenguaje sino de las temáticas. Muy abierto y muy como de vanguardia eran ese tipo de trabajos..."¹⁸⁵.

181 Entrevista a Carlos Barriga, realizada por Carolina Patiño. Marzo de 2007.

182 Ibid.

183 Ibid.

184 Entrevista a Fernando Ramírez, realizada por Carolina Patiño. Abril de 2007.

185 Ibid.

Ciertamente, se le dio un viraje al documental televisivo, “...no al registro documental sino al documental visto desde la televisión cultural”¹⁸⁶.

De hecho, Barriga hace énfasis en que en los años ochenta en Colombia surgieron tres subgéneros: En primer lugar, emergió el documental clásico, que es “... un documental propiamente cinematográfico, es el documental de la indagación, de la investigación profunda, de la puesta del punto de vista perfectamente claro del documentalista incluso de su imparcialidad pero como punto de vista evidente con total registro y evidencia de que es mi posición de documentalista”¹⁸⁷.

En segundo lugar, señala el documental descriptivo, que es “...el típico documental que muestra pero que es aséptico, que crea una simulación de que está realmente recogiendo la verdad y los múltiples puntos de vista y los comprometidos con esa situación real”¹⁸⁸.

Y, finalmente, habla del tipo de documental propio de la televisión comercial, “... que crea una sinonimia entre lo que es el registro y lo que es el documental, yo pienso que allí hay una gran confusión y que lo promueve precisamente todo el genero noticioso y es que hacer un documental puede ser hacer un registro largo, es decir, como una nota periodística, pero con más tiempo de duración”¹⁸⁹.

Pese a que *La Franja* era un espacio televisivo, se vio que este tipo de formato conlleva ciertas exigencias, que se relacionan con la asignación de tiempos cortos de grabación y edición, y mayor rapidez en la realización general. Según Ramírez, los realizadores aprendieron a trabajar con temas, concepciones de producción y estéticas factibles; al respecto, anota que “fue ideal tener ese espacio de desarrollo del documental, creo que fue una gran ventana que nos abrieron los documentalistas (...) lo que yo hacía, o lo que creo que hacían la mayoría de documentalistas que trabajaban para estos espacios televisivos, es que tenían unos períodos de preproducción largos en el sentido de mucha investigación, trabajar muy bien la producción para poder grabar lo que uno quería en los pocos días de grabación y en las pocas horas de edición que uno tenía...”.

De hecho, concluye: “si tú te organizas muy bien en un período de preproducción, de investigación, y ya sabes lo que quieres y seleccionas previamente lo que quieres, puedes hacer un documental decoroso, un documental interesante pensando en tiempos

186 Entrevista a Carlos Barriga, realizada por Carolina Patiño. Marzo de 2007.

187 *Ibid.*

188 *Ibid.*

189 *Ibid.*

televisivos y que resulte un producto o una obra decente pero sabiendo que tiene esas determinaciones y esas limitaciones”¹⁹⁰.

También a finales de los años ochenta, como ya se anotó “... vale la pena mencionar el trabajo que hicieron las pioneras del grupo Cine Mujer¹⁹¹ entre trabajos de autor, trabajos de compromiso político, otros asociados a organizaciones sociales...”¹⁹², como los documentales *La mirada de Miriam*, de Clara Riascos, y *Carmen Carrascal*, de Eulalia Carrizosa.

Sobre Clara Riascos, Fernández anota que “... es alguien que ha seguido permanentemente haciendo trabajos, que renuncia, más que abandonar el trabajo de autor, y se inscribe dentro de una línea de trabajos que claramente buscan resaltar la presencia de la mujer en diversas manifestaciones de la vida y la cultura de la sociedad en general, pero casi todos auspiciados por organizaciones sociales, comunitarias u ONG”¹⁹³.

Añade que su opinión sobre la renuncia de ella a la perspectiva del cine de “autor” se basa en que “... su interés es mucho más obtener apoyo y resaltar procesos de trabajo social. Los trabajos están en el límite de lo institucional”. Sin embargo, aclara que “... es una línea de trabajo que venía de este grupo de Cine Mujer, y Clara es quien continúa con mucho tesón creo yo en esta perspectiva de estos trabajos que ya tienen mucha menos visibilidad en un público amplio de televisión y está mucho más suscrito a las entidades que promueven los trabajos que ella ha hecho”¹⁹⁴.

El colectivo Cine Mujer, era un movimiento social que exploraba temáticas donde la presencia de la mujer es protagónica. Se pretendía cambiar la visión que se tenía sobre el 52% de la población constituido por mujeres, que en los documentales poco aparecían o si lo hacían, era dentro del rol de mujer sumisa, sufrida y demás condiciones de inferioridad. Su objetivo no era ocultar la existencia de tales problemas, pero sí resaltar que las mujeres colombianas poseen una fortaleza inmensa y que, de alguna manera, han sido el sostén de este país desde tiempos inmemoriales y lo han reconstruido¹⁹⁵, mientras los hombres han hecho la guerra.

Clara Riascos nunca ha desfallecido en su firme propósito de mostrar, a través de su trabajo, la presencia protagónica de la mujer (bien sea directamente relacionado con temas sobre la mujeres o con otros puntos de vista).

190 Entrevista a Fernando Ramírez, realizada por Carolina Patiño. Abril de 2007.

191 Clara Riascos señala que el colectivo denominado *Cine Mujer*, en los años sesenta hizo un panfleto político llamado *¿Y su mamá qué hace?*; posteriormente se exploró un tipo de documental más poético e intimista.

192 Entrevista a Gustavo Fernández, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

193 *Ibid.*

194 *Ibid.*

195 Entrevista a Clara Mariana Riascos, realizada por Carolina Patiño. Enero de 2007.



CLARA RIASCOS
Clara Riascos, del colectivo Cine Mujer
 Archivo personal de Clara Riascos

A finales de los años ochenta Martínez Pardo recuerda que otros documentalistas también realizaron trabajos muy interesantes, como el de Erwin Goggel y Jorge Aldana, titulado *Pepos*. Más tarde Goggel realizaría también el documental *El curandero de Cocalito* y otro mucho más reciente, de gran impacto en toda Colombia, titulado: *El palenque de San Basilio*.

De otro lado, como lo evidencia Osorio (2003: 9): “La década de los noventa comenzó con un golpe bajo para la producción de Cine Colombiano: el cierre de Focine. Problemas de tipo económico llevaron a que esta institución fuera jurídicamente cerrada con la Constitución de 1991 y finalmente liquidada en 1993...” Focine desapareció, debido a malos manejos administrativos y por falta de rentabilidad. “En ocho años tuvo 15 gerentes. Focine falló porque les faltó una estrategia única. No obstante por lo menos la gente del Cine se mantuvo ocupada” (Laurens, 2003).

El cierre de Focine y algunos cambios que surgieron durante la década de los noventa, en realidad, provocaron un vuelco total a la producción del cine documental en Colombia.

5.3 Los canales regionales: sinónimo de descentralización documental

Es justamente el cierre de Focine lo que permite el surgimiento de dos fenómenos que revitalizarían el documental, desde la provincia colombiana, teniendo como base la obra de Luis Ospina en la ciudad de Cali, y la de Víctor Gaviria en Medellín. Ospina pasa al vídeo y realiza en Cali las obras *Andrés Caicedo, unos pocos buenos amigos* (1986), y *Ojo y vista, peligra la vida del artista*, en donde retoma a partir de secuencias propias del cine directo, la vida de un artista callejero (Campo, 2002: 94).

Por su parte, Víctor Gaviria, en Medellín, realiza con los jóvenes que participaron en su película *Rodrigo D*, el documental *Yo te tumbo tú me tumbas*, en donde se muestra

según Campo el mundo de los colombianos en las barriadas, de una de las ciudades más violentas del mundo.

Con Víctor Gaviria se fortalece la tendencia del cine que toma al ser humano, en su plena realidad:

“... la obra de él es bien significativa y nos adentra en la obra documental cuyo centro es la producción, es el proceso productivo... pasamos a unas obras urbanas, a unas obras de ciudad, donde el obrero ya no es el elemento nodal sino que es el joven desempleado de la comuna, es el ser ajeno a la sociedad, es el ser expulsado de la sociedad, el que se convierte en el elemento de conmoción y es capaz de poner ‘patas arriba’ este país de un momento para otro”¹⁹⁶.

Su obra, que se ha extendido a otros realizadores antioqueños, sorprende porque, además del legado de sus documentales, como *Yo te tumbo, tu me tumbas*, deja abierta una ventana de posibilidades para realizar lecturas documentales de otras películas que ha realizado, y que no se consideran propiamente del género de no ficción. Sobre esta particularidad comenta Bernal:

*“Habría que hacer una revisión allí de su contenido, de sus connotaciones documentales o de sus implicaciones documentales, de sus nexos o de sus límites tan imprecisos entre la ficción y el documental, o sea qué lectura puedes hacer tú de una película como *Rodrigo D No Futuro*, o de una película como *La vendedora de rosas*, o *Sumas y restas*”¹⁹⁷.*

Las estructuras de estos dos cineastas tienen que ver con la experimentación, en el caso de Luis Ospina, y el realismo cinematográfico, en el de Víctor Gaviria.

El surgimiento de estas nuevas estructuras regionales, seguramente es lo que permite a Gutiérrez y Aguilera coincidir con la visión de Campo al respecto, y añadir que con este fenómeno se inicia un proceso de descentralización en la producción audiovisual.

En su opinión, Bogotá la capital del país pierde parcialmente el control de la producción documental, cuando emergen los canales regionales¹⁹⁸ de televisión. Regiones, como el Eje Cafetero, Antioquia y las costas Atlántica y Pacífica, se entregan a la tarea de fundar sus propios canales de televisión (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 44). Sobre esto comenta Arbeláez:

196 Entrevista a Carlos Bernal, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

197 *Ibíd.*

198 Surgieron canales regionales, como Telepacífico, Telecaribe, Teleantioquia y otros más. Incluso, cuando Gloria Triana laboró con Colcultura, en la serie documental *Aluna*, paralelamente lideró el espacio documental *Aluna Caribe*, asociada con Telecaribe. Entrevista a Gloria Triana, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

“El movimiento de los canales regionales es como una explosión en el documental, y esto de alguna manera para todo el mundo, es decir, es tan difícil hacer cine en Colombia, es tan caro, en ese momento es casi como un sueño que muy pocos llegan a realizar; que no nos queda otra cosa que coger cámara y vídeo y si hay que pasar esto por Televisión pues mejor, lo ve más gente”¹⁹⁹.

Quizás el mayor impulso en el documental vino de un grupo de jóvenes realizadores de Cali y Medellín, que retomaron las propuestas de Luis Ospina y Víctor Gaviria²⁰⁰ y dieron origen a *Retratos*, una serie de diez documentales en Medellín en el año 1988. También realizaron la serie documental titulada *Rostros y Rastros*, un espacio de media hora semanal de la Programadora UVTV, de la Universidad del Valle, que de 1988 a 2001, gracias al trabajo arduo y comprometido de estudiantes y docentes, logró realizar y transmitir por el canal regional Telepacífico más de 400 documentales (Campo, 2002: 96).

Sobre sus inicios recuerda Campo:

“Se acabó Focine. Se fueron los que hacían Cine en Cali en los ochenta, las hermanas Vásquez, Mayolo, Sandro, Alejandra Borrero, Karen Lamassone, Palau. Solamente quedó Luis Ospina haciendo documentales. Yo estaba dando un curso de guión en Univalle cuando apareció Telepacífico. Había visto el trabajo sobre Antonio María Valencia de Luis Ospina y sabía que tenía sin editar Ojo y vista, peligra la vida del artista. Propuse a los profesores de la Universidad hacer un programa de documentales, al estilo de Retratos que estaba haciendo Víctor Gaviria en Telesantioquia, utilizando como piloto el documental de Luis Ospina. Ese fue el comienzo de Rostros y Rastros”²⁰¹.

La forma de hacer documentales desarrollada por Luis Ospina, fue la que retomó la mayoría de los que trabajaban en ese espacio audiovisual. Es decir, la realización de entrevistas en las que se eliminaban tanto la pregunta como el narrador omnisciente. Se tuvo presente el desarrollo temático por bloques, los juegos visuales entre cada bloque y, más tarde, el vídeo clip. Después aparecieron otros elementos importantes, como las teorías culturales, en boga entre los profesores de comunicación social, la antropología urbana, las biografías y las reflexiones sobre la representación y la escritura. (Urbano, 2008: 73).

199 Entrevista a Ramiro Arbeláez, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

200 Según Carlos Bernal, el trabajo de Víctor Gaviria sobre películas, como *Rodrigo D No Futuro*, *La vendedora de rosas* y *Sumas y restas*, en términos de sus posibilidades de lectura documental, y sus trabajos propios, directamente documentales, como *Yo te tumbo, tú me tumbas*, no se deben estudiar solo desde su contenido, sino también a partir de sus connotaciones documentales y desde sus implicaciones documentales.

201 “Entrevista a Óscar Campo, realizada por José Urbano (2008: 73).

Lo interesante de este espacio, es que se transmitía un documental semanalmente, en donde no solo participaban uno o dos directores, o un equipo fijo, sino que daba la oportunidad para que muchos realizadores se involucraran; incluso se aceptaban propuestas de afuera de la universidad, hecho que originó un estilo de libertad de cátedra, no solo para el tema sino también para su desarrollo. Ciertamente:

“Es una etapa de aprendizaje en la cual muchos cineastas tuvieron la oportunidad de convertirse en realizadores audiovisuales de vídeo y televisión. Una etapa que combinó diferentes parámetros de realización, en la cual el tema, la intensidad fueron importantes de la misma forma en que sucedió en la parte formal, en aspectos como el estilo y la relación entre el documentalista y el núcleo documentado o la cultura documentada”²⁰².

Resulta imposible mencionar todos los realizadores, profesores y estudiantes que mantuvieron con vida el espacio documental *Rostros y Rastros*; sin embargo, se puede destacar algunos de ellos. Como piezas fundamentales de este proyecto aparecen dos nombres, que son Luis Ospina y Óscar Campo, quienes como profesores y realizadores irradiaron (y aún lo hacen) su talento, su conocimiento y su trabajo en los estudiantes de la Universidad del Valle.

En posteriores generaciones aparecen otros nombres, como Antonio Dorado que, al igual que Óscar Campo, es egresado de la Escuela de Comunicación Social. También están Óscar Bernal, un camarógrafo que aportó al arte su ojo “con sentido”; César Salazar, que hizo una buena labor en su contribución en el sonido; y el profesor Luis Hernández con su trabajo en el área de la fotografía.

No se puede olvidar a Guillermo Bejarano, quien no solamente ofreció su talento para la selección del tema, sino también para la composición y el ritmo. Por supuesto, quedan sin mencionar muchas personas, entre ellas los estudiantes de comunicación social, que posteriormente se convirtieron en realizadores²⁰³.

Durante el proceso, se superaron algunas limitaciones que surgieron sobre el costo de los programas, gracias a que muchos documentales se basaron en investigaciones que ya habían realizado otras facultades de la Universidad del Valle. Esto benefició en gran medida la calidad de los programas, porque ya existían los contactos con los personajes y con el entorno que se iba a documentar; de alguna manera, ya había un recorrido y un previo conocimiento por parte de la persona que había hecho la investigación; por tanto, esto permitía caminar sobre un terreno más sólido.

202 Entrevista a Ramiro Arbeláez, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

203 Ibid.

Sin embargo, la universidad, al ser la programadora, de ninguna manera tenía la experiencia y la trayectoria para vender los programas. A lo anterior, se sumaba el hecho de que el canal regional movía la Serie constantemente de la parrilla de programación, porque otras programadoras empezaron a hacer ofertas para los horarios establecidos. Ello significó un permanente obstáculo, porque al no tener un *rating* alto suficiente, resultaba difícil lograr una constante pauta publicitaria para el espacio programado.

Pese a este obstáculo, es verdaderamente meritorio que el espacio *Rostros y Rastros* permaneciera trece años al aire. Además, no se debe olvidar que:

“... fue un programa que más que existir en Televisión, existió como vídeo, porque después de la emisión, el programa seguía teniendo una cierta existencia, alguien lo grababa o muchos lo grababan, y se presentaba en otros contextos, estudiantes que querían verlo, incluso gente que no era del campo audiovisual, por la temática del programa lo pedía o iba a copiarlo o pagaba porque lo copiaran; generaba discusiones, entonces muchos de estos programas tuvieron una existencia más como un vídeo que un espacio televisivo o un programa televisivo, y de allí yo creo que fue haciéndose poco a poco la fama del programa, que era importante, que era de alguna manera, una cosa que se tenía que ver porque daba nuevas pautas”²⁰⁴.

En términos de la temática, resultó de importancia desmitificar la imagen centralista que se tenía de los caleños en Bogotá.

Fue también un espacio privilegiado para la exploración de lo urbano, “... a pesar de que Cali era una ciudad relativamente pequeña si la comparamos con grandes urbes, hay muchas cosas de la ciudad que no se conocían, es una ciudad de inmigrantes, de inmigrantes de raza negra; pero había también allí muchas culturas viviendo en Cali, que era también una ciudad abierta a las migraciones, entonces había muchas culturas o subculturas si se quiere, dentro de lo urbano, y muchas muy cercanas a la cultura rural o que coexistía esa cultura rural con la urbana. Entonces fue un canal muy rico de exploración y de descubrimiento, y de proyección en un canal, y de reconocimiento del núcleo social hacer estos programas”²⁰⁵.

Este documental realizado en Cali, prácticamente en la Universidad del Valle, de alguna manera ha trascendido a Medellín, Bogotá, la costa y otros lugares. Pese a que la Serie documental ya no existe, actualmente hay un espacio que permite seguir proyectando algunos documentales en el canal universitario, con cierta frecuencia o semanalmente.

204 *Ibid.*

205 *Ibid.*

Además, algunos documentales que se hicieron, en su momento, en compañía de Colcultura y Señal Colombia, se transmiten con alguna regularidad gracias al apoyo estatal.

Más allá de la importancia innegable de continuar insistiendo en la transmisión de los documentales mencionados que conforman la extensa serie, quizá el tema que urge replicar en todas las regiones del país, incluyendo a Bogotá, es el que están liderando los egresados Gerylee Polanco Uribe y Camilo Aguilera Toro. Ellos son conscientes de la importancia de esta serie, en lo que concierne a la identidad y la memoria de una región; han asumido el desarrollo del proyecto titulado *Rostros sin rastros: memoria, identidad y televisión regional*, el cual, además de ofrecer un espacio de reflexión sobre los temas y las exploraciones estéticas de su producción, también genera las condiciones adecuadas para las tareas de conservación y apropiación pública de este patrimonio audiovisual.

Esta iniciativa fue ganadora de la beca Gestión de Archivos y Centros de Documentación, del Ministerio de Cultura, en el año 2007; ha sido apoyada por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, entidad que ya ha realizado el trabajo de preservación, a través de la restauración digital de 60 horas, de un total aproximado de 147, que componen el archivo de *Rostros sin rastros*.

Es más, este proyecto cuenta con el respaldo del Fondo Mixto de Promoción de la Artes y la Cultura, del Valle del Cauca; el Programa Nacional de Concertación, del Ministerio de Cultura; la Escuela de Comunicación Social, de la Universidad del Valle; el Canal Universitario; y la Fundación General de Apoyo a la Universidad del Valle.

Culminada la primera etapa de trabajo, dedicada a labores de preservación y conservación del archivo, los dos comunicadores sociales mencionados se dieron a la tarea de sistematizar y socializar estos avances en un libro que presentaron, junto con la proyección de algunos documentales de la serie *Rostros y Rastros*, el 15 de febrero de 2008, en el espacio titulado *Encuentros con investigadores* de la Cinemateca Distrital de Bogotá. Reitero lo expresado: éste es un ejemplo urgente de replicarse en todo el país.

Por fortuna, como lo señala Campo, no solo en Cali el documental se constituyó en un género privilegiado para hablar sobre aspectos antropológicos, memorias regionales y temas, como la transformación dolorosa y violenta de las realidades urbanas (de los que nunca se había ocupado la televisión). En Medellín y Bogotá también se ha evidenciado esta realidad. Un ejemplo de ello, son las Series de documentales urbanos, como *Muchachos a lo bien*, realizado por la Corporación Región y la Fundación Social; e *Imaginario* y *Señales de vida* (ya mencionados), producidos por Colcultura, en la capital del país. (Campo, 2002: 97).

Para entender esa memoria audiovisual que se registró sobre “... la transformación dolorosa y violenta de las realidades urbanas” (que menciona Campo), no podemos olvidar que en los primeros años de la década de los años noventa Colombia llegó a ser considerado el país más

violento del mundo. Las enfermedades respiratorias y cardiovasculares, los virus y el cáncer, entre otras endemias, ya no ocupaban los primeros lugares como las causas de muerte en el país. “Las ciudades y los campos de Colombia se cubrían cada vez más con la sangre de la peor de las enfermedades padecidas por el hombre: la violencia (...) el peor agente nocivo, el que más muertes ocasionaba entre los ciudadanos del país, eran los otros seres humanos (...) los barrios de Medellín se convirtieron en un hervidero de matanzas y en un caldo de cultivo de matones y sicarios, La iglesia ya había perdido contacto con esos sitios al igual que el Estado...” (Faciolince, 2006: 205).

En este contexto, la obra de Víctor Gaviria ha obligado al país a mirar una realidad compleja: “... es una obra que incursionó en una población muy particular –los jóvenes–, los jóvenes de la comuna que de alguna forma venían con una postura radical, una postura suicida, una postura de no estar dispuestos a llegar a la vejez bajo el contexto de sus padres, bajo el contexto del salario mínimo, obreros de construcción, bajo el contexto de unos marcos laborales para ellos irrisorios, absurdos y en ese sentido encuentra una juventud de alguna forma rebelde, o una juventud en conflicto, una juventud en explosión, como la sociedad”²⁰⁶.

Su obra es significativa, porque del fenómeno de los campesinos sin tierra (que mostraron Marta Rodríguez y Jorge Silva) se pasa a una serie de proyecciones documentales urbanas, de ciudad, donde el obrero ya no es el elemento nodal, sino el joven desempleado de la comuna. Es el ser ajeno a la sociedad, el ser expulsado de la sociedad que se convierte en el elemento de conmoción. Es una documentación muy valerosa y difícil de realizar.

Los acercamientos de Víctor Gaviria han permitido entender la filosofía de la vida, y la psicología de estos jóvenes. Es, sin duda, un acercamiento que también enfrentó al Estado para que “... se despertara y entendiera que, o desarrollaba estrategias de manejo de esta situación, o esto era un volcán que iba a desestabilizar todo esto y que de alguna forma que ha sido como madera para toda esta estrategia de confrontación por ejemplo entra el narcotráfico y el Estado en la época de Pablo [Escobar], o la misma estrategia de confrontación entra la guerrilla y el Estado, pues esos barrios y esos jóvenes son el caldo de cultivo para todos esos proyectos y para todas esas propuestas”²⁰⁷.

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

206 Entrevista a Carlos Bernal, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

207 *Ibíd.*

En el siguiente capítulo se exponen algunos cambios que surgieron en la década de los noventa. De acuerdo con reflexiones personales, en primer lugar se puede decir que emergen algunos cambios discursivos y estilísticos (entiéndase como modos de representación que se exploran para argumentar o narrar); en segundo término se registran algunas variaciones en el área de producción; en tercer lugar, se perciben cambios en el campo de la distribución; y cuarto, se dan otros giros en el área educativa e institucional.





Capítulo 6

Cambios en el documental
a partir de los años noventa



Caicedo afirma que la historia del documental colombiano se puede dividir en: la etapa de la ingenuidad (hasta los años setenta), la militancia (entre los setenta y ochenta), y la época de la veracidad y la inventiva (los noventa) (Correa, 2004: 3).

Ciertamente, la última década representa un período de iniciativa, a partir del cual se evidencia la aparición de diversos factores que cambian el panorama que, hasta entonces, era común para los realizadores de documentales en Colombia, en materia de financiación, producción, distribución y en lo referente a algunos aspectos discursivos, temáticos y de estilo, entre otros.

Quiero abordar algunos cambios²⁰⁸ que, según mi análisis, se registraron en esta década. Esto seguramente permitirá repensar sobre el aporte significativo que cada uno de ellos representa para el desarrollo del género documental en el país:

“La década del noventa es el punto de partida de un nuevo estatuto de la producción documental en Colombia y, muy probablemente también en Latinoamérica” (Gutiérrez y Aguilera, 2004: 3).

6.1 Cambios discursivos

6.1.1 De las modalidades a las submodalidades

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

El texto *Documental colombiano: temáticas y discursos*, que estos dos autores publicaron en el año 2002, se convirtió en la mejor guía para entender algunos cambios discursivos y estilísticos, que surgieron en diversos trabajos documentales del país.

Con base en algunos de los modos o modalidades de representación documental que propone el teórico Bill Nichols²⁰⁹, como son modalidad expositiva, modalidad interactiva (que años más tarde Nichols denominó modalidad participativa) y modalidad reflexiva, los autores

208 Para ampliar la visión de esos cambios que surgen en la década de los años noventa, quizá sea pertinente remitirse a la reflexión que hace Ramiro Arbeláez sobre lo que ha hecho y ha significado el documental, en los últimos quince años, en el paisaje audiovisual colombiano (Arbeláez, 2003: 5).

209 Bill Nichols define los modos del documental como “formas básicas de organizar los textos en relación a ciertos rasgos o convenciones recurrentes”. Recientemente, los califica de “modos de representación que funcionan un poco como sub-géneros del propio género documental”. En su libro traducido al castellano, *La representación de la realidad* (1997), expone los rasgos de cuatro modos o modalidades del documental que propone (modo expositivo, modo observacional, modo interactivo o participativo y modo reflexivo) y un quinto y sexto modo, (modo poético y modo performativo) lo evidencia en la última edición de su libro *Postverité* (2001). Antonio Weinrichter hace una exposición interesante de estos seis modos del documental, sugeridos por Nichols. (Weinrichter, 2004: 35-37).

seleccionaron 175 realizaciones de tres muestras de documental colombiano, y estudiaron exhaustivamente qué documentales y cuántos de ellos exploraban estas modalidades.

Si bien queda demostrado, según su estudio²¹⁰, que a los rasgos o convenciones de la modalidad expositiva fue a los que más recurrieron los documentalistas colombianos, el cambio más valioso de esta década, a mi parecer, fue la exploración discursiva²¹¹ que una minoría de documentalistas inició (que por ser de unos pocos no debe pasar inadvertida) en otro tipo de modalidades, como la participativa, la reflexiva, la poética (esta última, aunque no hace parte del análisis de los autores, se empieza a explorar tímidamente en Colombia) y algunos nuevos referentes de análisis (que los autores proponen, al encontrar quizá una especie de mezcla de rasgos de las modalidades de representación que enuncia Nichols), como la submodalidad expositiva-testimonial, la submodalidad expositiva-de observación y la submodalidad expositiva institucional.

Estas nuevas submodalidades contribuyen enormemente al análisis discursivo, y se deben incluir en el estudio académico. En un país como Colombia, tan diverso como multiétnico, son justamente las mezclas de elementos, aspectos y características las responsables de la variedad de ingenio y creatividad, que marcan nuestros productos en todos los ámbitos. La propuesta de estos dos autores caleños evidencia que el género de no ficción da la bienvenida al fenómeno de la hibridación.

6.1.2 Del discurso expositivo a la narración testimonial

“El documental colombiano de la década del 90²¹² es predominante expositivo y con ello predominantemente conservador en lo que a su dimensión discursiva concierne” (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 201).

Esto lo corrobora el estudio de Aguilera y Gutiérrez. El 57% de los 175 documentales analizados siguen los rasgos, o las convenciones, del modo expositivo²¹³, distribuidos así: el 31%

210 Andrés Gutiérrez y Camilo Aguilera realizan una categorización de los comportamientos discursivos y temáticos, abordados por el documental colombiano, durante el periodo 1990-2000. Toman como referencia 175 documentales, de los cuales 28 participaron en la Primera Muestra Internacional de Cine y Vídeo Documental, Ministerio de Cultura, en 1999; 68 documentales en los Premios Nacionales de Artes Universidad del Valle, Modalidad Documental, en 1998; y 79 en el Premio Nacional de Vídeo Documental Colcultura, en 1996.

211 Gutiérrez y Aguilera estudian y clasifican 175 documentales. Según su análisis, el 31% de ellos pertenece al modo expositivo; el 4% al interactivo (participativo); y el 2% al modo reflexivo. Con respecto a las submodalidades que ellos proponen, se evidencia que el 26% de los documentales analizados corresponde a la submodalidad expositiva testimonial; el 7% a la expositiva de observación; y el 8% a la submodalidad expositiva institucional (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 124-192).

212 Gustavo Fernández hace una reflexión sobre los documentales producidos en esta década, en el sector independiente (Óscar Campo, Hémel Atehortúa, Jorge Echeverri, Luis Ospina, Marta Rodríguez, Carlos Bernal, Pablo Mora y Diego García Moreno) y en la Academia (estudiantes de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional) (Fernández, 2004: 92-107).

213 En el modo expositivo de Bill Nichols, se podrían categorizar aquellos documentales que para narrar sus historias, generalmente, seleccionan como hilo conductor la voz de un narrador. Es una “voz omnisciente”, también conocida como “voz de

de los documentales de la muestra, corresponde a la modalidad propuesta por Bill Nichols, y el 26% de los documentales corresponde a la derivación de esta modalidad, que ellos proponen: “Submodalidad expositiva testimonial”²¹⁴. Estas cifras evidencian que la modalidad expositiva respalda el paso a la exploración y la combinación de la convención testimonial.

Arbeláez, de alguna forma, aprueba esta nueva submodalidad de carácter expositivo cuando, al referirse al tratamiento de los documentales realizados en la década de los noventa en la Universidad del Valle, enfatiza que:

“(..). El viejo modelo del documental con locutor fuera de cuadro, impersonal, expositivo y sobre todo extraño al mundo representado, fue combatido entonces por los testimonios de los protagonistas o testigos de los hechos. El nuevo modelo otorgó tanto valor a la palabra del otro que el director hizo todo lo posible por desaparecer y no dejar huella a pesar de que seguía siendo el interlocutor o provocador de los entrevistados. Perdida la capacidad orientadora e impositiva del locutor del viejo modelo, la función organizadora pasó a radicar completamente en el montaje y en lenguaje escrito de los títulos o subtítulos (...).” (Arbeláez, 2003: 16).

Esta percepción de la relevancia que adquiere lo testimonial de los personajes, como medio de narración, a partir de la década de los años noventa²¹⁵, también la comparte Fernández (2004) cuando refiriéndose a la producción documental de los alumnos de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, (especialmente la de aquellos documentales que han abordado conflictos álgidos y temas asociados al drama cotidiano de innumerables ciudadanos). Encuentra esa clase de rasgos en algunos trabajos audiovisuales, como *Volviendo a casa*, *Atlantis*, *Paseo por el jardín del diablo* y *Esa es toda la riqueza*, sobre ellos enfatiza que:

“(..). hay una dominante en cuanto a nivel de aproximación del problema, pues no se asumen elaboraciones y argumentaciones de nivel general (macro), como las de los discursos periodísticos, sino que se desarrollan personajes, o grupos de ellos, que sirven de referente y son el hilo conductor para el tratamiento del tema (...).” (Fernández, 2004: 104).

Dios”, llena de autoridad retórica. En esta modalidad, ciertamente, se construyen argumentos persuasivos y el comentario prima sobre la imagen (Weinrichter, 2004: 35-38).

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

215 Ramiro Arbeláez y María Fernanda Luna, respectivamente, se refieren a rasgos particulares sobre la narración de algunos documentales realizados en los años noventa en la Universidad del Valle para la serie documental *Rostros y Rastros* (1988-2003). Véanse *Rastros documentales y La realidad más allá del periodismo* (Arbeláez, 2003: 16-21 y Luna, 2003: 30-43).

Otro documental que pertenece a esta línea, también de la Universidad Nacional (pero del nuevo milenio), es *Cumbal, caminos de hielo y azufre*, de Handrey Correa, ganador de la convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico del Ministerio de Cultura en el año 2004.

Este proyecto revela la historia del arduo y mal remunerado oficio ejercido por una de las pocas familias, que aún extraen hielo y azufre del volcán nevado de la población El Cumbal (Nariño). Si bien los personajes juegan un papel importante en el documental, en especial el testimonio de la hija mayor de la familia que es el punto central de la historia, este trabajo evidencia la introducción de algunos rasgos básicos de otra modalidad que se empieza a explorar tímidamente en Colombia. Me refiero a la modalidad poética²¹⁶.

Percibo que hay una clara intención estética, que es estimular los pensamientos y emociones del espectador, mediante la experimentación de formas narrativas, ligadas a la música y a las composiciones poética y pictórica de cada una de sus imágenes.

También está el trabajo *Manuel H, el caminante urbano*, de Fernando Luis Castellanos. Si bien se han hecho varios documentales de este reconocido fotógrafo colombiano; no obstante, el acierto de su obra radica en un profundo trabajo de investigación, que redunde en la construcción de una estética visual para involucrar al espectador de tal forma, que en varias secuencias pareciera permitirle hablar con el protagonista e ir hombro a hombro con este hombre de ochenta y cinco años, que revela, a través de su lente fotográfica, su forma de ver la ciudad, sus rincones y su memoria. Es decir, esa Bogotá que quiere olvidar su historia pero que, gracias a los recuerdos de instantes vividos e imágenes capturadas, no puede ser borrada.

Existen otros documentales que apelan a la submodalidad expositiva-testimonial, que fueron hechos en la Universidad del Valle, como: *Flor de ajo*; *Fernell Franco, escritura de luces y sombra*; *Del más allá*; y la Serie *Están buscando algo*.

Claramente, cuando se abandona en gran parte el clásico narrador en *off* (empleado primordialmente como guía expositiva dominante), se puede afirmar que a partir de los años noventa "... el testimonio representa, si se quiere, una evolución narrativa del documental colombiano" (Gutiérrez y Aguilera, 2004: 11-12).

216 Esta modalidad que estaba "enquistada" dentro del modo expositivo, se hace visible como una categoría independiente en la última tipología que hace Bill Nichols, en el libro *Introduction to documentary* (2001). Este Modo que acoge simultáneamente documentales de la vanguardia de los años veinte y de la vanguardia modernista, subraya las formas en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico con una integridad formal y estética, específica en cada film determinado.

6.1.3 Del testimonio a la observación, la reflexión y la participación

Continuando con el estudio de Gutiérrez y Aguilera, en relación con la minoría²¹⁷, es decir, aquellos realizadores que optaron por abordar alternativas diferentes a los rasgos de la modalidad expositiva y la submodalidad expositiva testimonial, es evidente que:

“(..) Son más bien pocos los trabajos que se atreven a explorar las posibilidades formales que ofrecen las otras modalidades documentales de representación. No obstante, esta poquedad no debe desintomatizarse, en otras palabras no debe ser objeto de menosprecio (...)” (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 124-175).

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

El estudio de Aguilera y Gutiérrez, permite citar algunos trabajos que son el resultado de documentales híbridos²¹⁸ “adulterados”, que activan simultáneamente convenciones discursivas, y que pertenecen al dominio de varias modalidades.

La creación (que estos dos autores sugieren) de algunas submodalidades (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 140-159), como categorías de análisis, pone en evidencia la heterogeneidad discursiva de algunos documentales.

Estos trabajos se constituyen, en algo así como laboratorios de vanguardia, a partir de los cuales se permite que el campo documental se repiense y se reconstruya. La interactividad, la observación y la reflexividad documental “(..) evidencian además de una postura escéptica frente al régimen expositivo, nuevas maneras de evocar la realidad, el mundo, los diversos temas de documentación audiovisual (...)” (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 201).

En lo referente a la modalidad observacional²¹⁹ propuesta por Bill Nichols, los autores opinan que de 122 documentales expositivos analizados en su estudio, 12 de ellos corresponden a la

217 En esa minoría, que se refleja en las cifras de los 175 documentales que conforman el estudio de Gutiérrez y Aguilera, se encontró que de acuerdo con las modalidades de Bill Nichols, el 2% de los productos audiovisuales son del modo reflexivo y 4% corresponde al modo interactivo. Y, conforme a las submodalidades que proponen los dos autores, se encontró que el 7% pertenecen a la submodalidad expositiva de observación y el 8% a la submodalidad expositiva institucional (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 124-175).

218 Sobre esas formas híbridas, que ignoran deliberadamente las reglas tradicionales y los límites de género, que exploran esas fronteras difusas entre ficción y documental véase (Fernández, 2004: 91-100; y Fernández, 2006: 29-31)

219 La modalidad de observación encuentra su expresión más pura en el cine directo norteamericano. Discrepa del uso de “la voz de Dios” y las puestas en escena de cosas reales o “reconstrucciones”, propias del modo expositivo. Aboga por la

submodalidad expositiva de observación (submodalidad que sugieren); ya que, pese a que no utilizan la modalidad de observación en su versión más pura, sí contienen una alta dosis de observación.

Así lo revela el documental titulado *Los hombres del Manguaré*, el cual, “(...) a partir de un montaje poco fragmentado y una cámara que se detiene a contemplar, que hace cola, y que procura pasar inadvertida, muestra sin apuros, el proceso ritual de la elaboración del Manguaré” (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 149).

Según ellos, este rasgo es característico de la modalidad de observación de Bill Nichols, por cuanto evidencia la no intervención del realizador, quien cede el control a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. Destacan también el hecho de que la intervención que se hace del narrador en *off*, proporciona una información que difícilmente se podría extraer de las imágenes; esto le proporciona cierta textura discursiva al documental, que disminuye la autonomía narrativa del componente de observación.

También se puede citar el documental titulado *Encarretados*, de Henry Caicedo y otros tres realizadores. Es un trabajo que posee una gran poética visual, que sin prescindir del registro testimonial, logra con acierto que la fuerza narrativa de la historia se sustente en varias secuencias, producto de un registro de observación minucioso sobre todas las situaciones inesperadas, surgidas en un viaje que emprende un grupo itinerante de teatro (desde Bogotá hasta San Agustín), con el sueño de llevar su trabajo por toda Suramérica, en una antigua carreta aún por construir. Este documental refleja las premisas de Bill Nichols sobre la no intervención del realizador en lo que registra, sin recurrir a escenas dramatizadas.

Otro ejemplo emanado de esta submodalidad (expositiva de observación), es el documental *Manos a la obra*, el cual recurre a algunos testimonios y elimina la figura del narrador. Este trabajo evidencia un día de trabajo de varios obreros, en la construcción de un edificio en la ciudad de Bogotá. Aquí los interrogados no se sitúan frente a la cámara, a la manera de una entrevista; por el contrario, sin interrumpir la actividad que ejecutan, responden a las preguntas, hechas fuera del campo, cumpliendo la premisa de Nichols con respecto a ese discurso, que debe ser oído por casualidad más que escuchado.

Siguiendo con la indagación sobre otras modalidades que se exploran en la década de los años noventa, existen algunos trabajos que pasan del modelo tradicional expositivo a la exploración de rasgos de la modalidad interactiva²²⁰.

nula intervención del realizador en los eventos que registra. Se capta la realidad cotidiana y concreta, para ello, los sujetos son observados con una gran minuciosidad en una actividad no dramatizada (Weinrichter, 2004: 38-42).

220 También se conoce como modo participativo, luego de que Bill Nichols hiciera la aclaración en una publicación del año 2001, quizá para evitar la confusión que acarrea el término “interactivo” en esta era de Internet. Este modo se identifica con los representantes del Cinéma Vérité. Hay un proceso de negociación entre “cineasta y sujeto”, lo cual define la actitud del



ENCARRETADOS
Fotografía de *Encarretados*
Realizada por Henry Caicedo, *et al.*
Archivo personal de Carolina Patiño

Surgen convenciones que evidencian al realizador que deja de ser un entrevistador pasivo, y decide incorporarse en el relato “(...) para provocar el testimonio dentro del cuadro y asumirse como sujeto corporal en igualdad de condiciones que el testigo (...)” (Arbeláez, 2003: 18). Como ejemplo de ello, se pueden citar los documentales: *Plaza de Caicedo: la vida al improviso* (1991), de Antonio Dorado; *Vida de Estrella* (1996), de C. Rodríguez y J. Espinosa; *El coronel encontró quien le escriba* (1997), de F. Gómez; y *Nuestra película*, de Luis Ospina.

Otros documentales, como *Diario de viaje*, de Santiago Gómez, y *Hielo*, de Juan Devis, se dan a la tarea de incorporar, o mejor, mezclar en su trabajo rasgos de dos modalidades: interactiva o participativa, y reflexiva²²¹.

documentalista, ya que su intervención puede mantener una actitud neutra y ejercer de catalizador o incluso provocar al sujeto. (Weinrichter, 2004: 42-45).

221 Este modo se centra en los procesos entre cineasta y espectador. El impulso de reflexión y auto-crítica (a veces con tono de ironía, parodia y sátira) involucra la conciencia del espectador, de acuerdo con la mirada del realizador en la representación que hace

En el documental *Diario de viaje*, sus realizadores participan y aparecen dentro del cuadro, en el viaje que hacen al Festival de Cine de Cartagena; dialogan constantemente entre ellos y con las personas que encuentran en el camino.

Seún Gutiérrez y Aguilera, en la cinta titulada *Hielo*, el realizador se involucra en la obra y cuestiona la actitud de rechazo del padre de Hernán, un hombre contagiado por el VIH. Adicionalmente, cumple rasgos de la modalidad reflexiva. En el primer documental se realiza una introspección del cine, una auto-ojeada del audiovisual; se confrontan las escenas del festival y las escenas marginales, fuera de las salas de proyección, para llegar a los siguientes cuestionamientos: ¿dónde está el cine?, ¿dentro o fuera del Festival de Cine de Cartagena? En el segundo documental también se hace una autorreflexión aguda sobre temas, como la intolerancia, los prejuicios sociales, el machismo y el desamor, mediante testimonios desgarradores.

6.1.4 De la participación al protagonismo

Arbeláez, por su parte, en su análisis pareciera atribuir a estos mismos documentales algunos rasgos de una tercera modalidad, la cual es menos usual que las dos anteriores en los trabajos de los realizadores colombianos. Aunque se percibe con claridad que los categoriza dentro del modo interactivo o participativo, a mi juicio, realmente lo que hace es evidenciar que estos dos trabajos también incluyen rasgos predominantes de la modalidad performativa²²², por cuanto sus realizadores, no solo actúan como estimuladores, catalizadores o sombras perceptibles del mundo que documentan.

“Este modelo permite en el punto extremo optar por la autobiografía, aumentando la subjetividad, en un acto de desenmascaramiento cuando el documentalista se convierte en protagonista, que es la tendencia reinante en la obra Hielo, y un poco en Diario de viaje, ambos documentales antioqueños”
(Arbeláez Ramos, 2003: 18).

En mi opinión, otro ejemplo escaso de la modalidad performativa, expuesta por Bill Nichols, es el documental *¡Gaitán sí, otro no!*, de María Valencia Gaitán. Si bien Gutiérrez y Aguilera, hablan de una “hiperproximidad” refiriéndose al papel activo que desempeña la realizadora en su documental, cabe señalar (al igual que los comentarios de Arbeláez con respecto al documental anterior) que se percibe con claridad que el realizador “(..) se halla inmerso en

del mundo histórico (Weinrichter, 2004: 45-47).

222 Es un modo alternativo que se alberga en el modo reflexivo. Insiste en mostrar las dimensiones de la experiencia para el documentalista, y su respuesta afectiva a la realidad. La presencia del documentalista en el filme y su personalidad guían toda la percepción de la narración. Hay una fusión entre historia y autobiografía. Es una construcción subjetiva de mundos personales (Weinrichter, 2004: 49-54).

este texto y actúa como recurso interactivo, como figura protagónica del documental mismo (...)” (Gutiérrez y Aguilera, 2004: 22).

6.1.5 Del protagonismo al ensayo experimental

La modalidad poética tiene la doble virtud de acoger géneros y épocas muy diferentes del cine documental; por ello se da la posibilidad de fusionar prácticas antiguas “voz de Dios” del documental clásico con prácticas experimentales de “postura de autoridad epistémica” del documental ensayístico. Este último, aparece como un nuevo hipergénero que hace bricolaje de documental, experimental y ficción en diferentes dosis²²³.

Retomando rasgos de esa modalidad y, por supuesto, el concepto de lo “híbrido”, un ejemplo de esos escasos trabajos que han tratado de explorar narraciones estético-conceptuales diferentes, es el documental *Dos visiones: una tarde con mi hermana y fragmento de la Historia de Turquía*, realizado por Martín Duque, en 1993; es una propuesta coherente, que utiliza recursos de la ficción y el ensayo experimental²²⁴. En este caso, se recurre a un texto “(...) presentado en caracteres sobre el fondo negro de la pantalla, que relaciona hechos e informaciones cotidianas extraídas de noticias mediáticas para dar cuenta de cómo cualquier asociación es posible (...) mientras su hermana pelea con su vecina al llegar del colegio (...)” (Fernández, 2004: 103).

Otro documental de este corte, realizado en el diplomado de producción de documentales²²⁵ de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, es *In-pulso*, de Erika Martínez y Miguel A. Rodríguez. Este es un trabajo experimental, sobre la ciudad de Bogotá, donde no hay texto, ni testimonio de personajes. Aquí la fuerza y el ritmo, en la exploración del uso de imágenes y sonidos incidentales, logran una mezcla interesante para medir las palpitations del paisaje nocturno de Bogotá, para ratificar su existencia como ciudad y como un ser independiente que mira desde los miles de bombillas, que hacen las veces de ojos; que se apagan y prenden para determinar el ritmo en que se deben mover sus habitantes, en medio de la noche, a través de las líneas de alta tensión que conforman su circuito eléctrico.

La exploración que se ha hecho de algunos recursos poéticos y rasgos del formato ensayístico, fusionado con la práctica experimental, ha revitalizado la estética del documental

223 Palabras de Óscar Campo, tomadas de la entrevista realizada por José Urbano (2008:73).

224 Sobre este formato o método de experimentación libre, reflexivo, excéntrico, fronterizo y a-genérico, que ensaya con manipulaciones técnicas y diversas formas narrativas para reconstruir la realidad, véase *Hacia un cine de ensayo* (Weinrichter, 2004: 85-88).

225 Este diplomado en producción de documentales fue creado por la suscrita, en el año 2003. Hasta mediados del año 2005 se realizaron bajo mi supervisión 18 proyectos documentales, que se transmitieron en su mayoría por el Canal Capital. En la asesoría de estos proyectos, también se contó con la colaboración del documentalista Alejandro Chaparro. Los diversos módulos que se dictaron, contaron con la trayectoria y el aporte de otros reconocidos realizadores, como Marta Rodríguez, Diego García Moreno, Gustavo Fernández, Mauricio Acosta, Fernando Restrepo y Juan José Bejarano, entre otros.

contemporáneo. Se percibe en algunos trabajos mayor inversión de tiempo y mucho talento en la búsqueda de elementos artísticos y conceptuales, para darle un matiz novedoso a la narrativa de las historias.

Como ejemplo de esto, está el trabajo de grado de la Escuela de Cine y Televisión, de la Universidad Nacional, titulado *Oposición-Fusión*. Su realizadora, Diana Bustamante, revela a “la memoria y el olvido” como herramientas indispensables para la reelaboración del recuerdo. En este caso, los retoma como elementos claves para recordar la vida y la obra de una compositora creativa y talentosa, como Jacqueline Nova.

La reinterpretación de su memoria se logra a través del seguimiento que se hace de los rastros y fragmentos que quedaron de ella en sus más allegados y amigos. *Oposición-Fusión* es, en ese sentido, un trabajo de ensayo experimental. La creatividad no encuentra barreras en este documental, que acierta en la recuperación del legado de esta artista, a partir del montaje (en el tiempo presente) que se hace de la última obra de la compositora.

“El montaje del concierto ‘Omaggio Nova’ y todo el proceso de investigación previo para llegar a éste, son el pretexto para recoger y examinar los rastros de la memoria de la vida personal, profesional y creativa de la compositora colombiana Jacqueline Nova” (Bustamante Escobar, 2006: 13).

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

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

Quizá el ejemplo más reciente del cine ensayístico, es la obra *Paraíso*, del realizador colombiano Felipe Guerrero.

Si bien estos trabajos que se han referenciado pertenecen al nuevo milenio, resulta pertinente resaltar que es en los años noventa cuando se da el paso en la exploración de este tipo

de documental. Esto se evidencia en los documentales de la serie *Rostros y Rastros*, de la Universidad del Valle, *C27H460* que, usando estrategias reflexivas, pretende promover nuevas miradas sobre la ilegalidad del mercado de los psicoactivos y el documental *Piel de gallina* que "... estriba en la pretensión de remover conceptos como el desarrollo y el de tecno-lógica. Su tratado espontáneo sobre los riesgos que supone el concepto evolución humana, y de sus hijas predilectas, la racionalidad y el progreso, constituye un ensayo documental que reprocha la macrológica mercantil de nuestra cultura y su relación de explotación con la naturaleza. Soportando su argumentación en el pilar temático de la producción inhumanizada de la industria de los pollos" (Gutiérrez y Aguilera, 2002).

Según Campo: "En la Universidad es muy importante el Ensayo. Es el género textual que más circula. Y en parte en la Escuela ganó el documental su legitimidad por su cercanía con el Ensayo. El documental que se ha hecho en Univalle es más cercano al Ensayo documental que al directo o al panfleto político" (Urbano, 2008: 73).

6.1.6 De los cambios a los nuevos retos: el documental contemporáneo infiere nuevos derroteros

Rescatar algunos documentales que se han hecho en lo corrido del nuevo milenio, es fundamental. Sin olvidar que aproximadamente el 80% de los trabajos realizados en la década de los años noventa son de carácter expositivo, algunos de ellos con mezcla de registro testimonial.

Esto no quiere decir que estos trabajos carezcan de decoro e importancia; de ninguna manera. Esta reflexión se encamina a que la referencia hecha de algunos documentales originados a partir de los cánones que han seguido la mayoría de trabajos audiovisuales, en esa década en particular debe ser, si se quiere, una motivación para aquellos realizadores convencionales que no se han arriesgado a indagar otras formas narrativas. Esto, en algunos casos, va de la mano con el trabajo de exploración que integra el uso de los nuevos medios y las nuevas tecnologías.

Con base en algunos de los documentales citados en este capítulo, creo que surgen nuevos retos en el tratamiento discursivo del documental. El sector educativo debería jugar un papel fundamental en los años venideros en este aspecto. Podría hacer un mayor énfasis en el apoyo a la producción y la divulgación de documentales, que con creatividad se arriesgan a explorar rasgos en diferentes modos de su realización, como son: observacional, participativo, reflexivo, performativo y poético; además, considerar los documentales de ensayo y experimental, abriendo así el campo para nuevas propuestas y abordajes.

También podría favorecer el debate sobre documentales que mezclan el uso de varias modalidades, de algunas técnicas estilísticas, como el vídeo clip y el vídeo arte; que encuentran en la ficción y el cine de no-ficción, algo más que fronteras, puntos de encuentro para innovar las formas narrativas, estéticas y conceptuales que se han explorado hasta ahora.

Sería conveniente que también las entidades gubernamentales, el sector independiente y los diversos festivales de cine y vídeo se encontrarán en la misma dirección y privilegiaran la realización y divulgación de documentales que se preocupan por trabajar de manera novedosa el diseño, la manipulación e, incluso, la reinención de la imagen y el sonido.

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

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

“Considero, que hoy más que nunca es necesario un documental crítico que profundice en la discusión política, y no claudique ante la hegemonía de los sentidos y de las formas, que conjugue la tragedia, el inconsciente, el horror que viven las víctimas de las culturas subordinadas de todos los otros de la modernidad y de la razón, y donde la confrontación de la idea y la materia lleguen al borde de lo real y del horror, pero donde se preserve una extraña aunque desencantada esperanza” (Campo, 2004: 33).

Sí, existe una función social, que en mi opinión debe cumplir el documental (sin exceptuar ninguna de las estrategias narrativas, de las variantes discursivas expuestas), quizá uno de los retos que podría surgir, a partir de los cambios que se dan en los años noventa, es repensar de qué forma se pueden construir narraciones que, sin desvirtuar la realidad encontrada, permitan indagar si existe o no algún elemento de “esperanza”; que en algún momento de la historia también se pueda contar.

Aclaro que soy consciente de que muchas temáticas y su abordaje, por parte del realizador, no permitirían explorar este tipo de propuestas. Sin embargo, se tienen algunos temas, que así como infieren un tiempo y un espacio para develar, cuestionar, reflexionar y denunciar,

también ofrecen un segmento de tiempo, en el cual algunas veces sus mismos protagonistas develan que “no todo está perdido”. Sus voces estruendosas de denuncia, en ocasiones conservan un pequeño hilo de voz que susurra algunas evidencias de encontrar en el apaleado camino del destino, el surgimiento de una diminuta luz de esperanza.

Al respecto, cito un ejemplo explicado por Ramírez:

“... a mí me parece que en este país hay cantidad de mujeres cabezas de familia que sacan adelante a sus hijos de las maneras más duras del mundo saliendo a las cinco de la mañana a trabajar y finalmente uno puede ver que eso es esperanzador porque después el hijo recoge frutos de ese tipo de cosas, pero casi siempre el enfoque nuestro ha sido más bien de la explotación, del fracaso, de la malicia indígena, de cómo somos de malos los colombianos, de cómo somos de oscuros, del narcotráfico, me parece que de eso ya tenemos mucho, a mí me interesan esas otras historias”²²⁶.

El título tentativo de un documental que asesoré hace un tiempo, era (coincidentalmente) *La oscuridad del amanecer*, de los realizadores Henry Caicedo y Julián Amaya. Aunque luego cambió de nombre y de forma, según la concepción de sus realizadores, este trabajo se desarrolló en la selva circundante de Florencia y abordó temáticas muy complejas, como el de la preservación de la vida.

Este trabajo (desde mi perspectiva), además de denunciar el asesinato de uno de los líderes de la comunidad, según mi propuesta, contenía un reto mayor: encontrar una estrategia narrativa y discursiva que, en algún momento del relato, diera cabida a la revelación de un elemento esperanzador a los habitantes de la comunidad.

Creo que, en medio de la tragedia, es posible investigar dónde subyace esa pequeña luz. De acatar mi propuesta, posiblemente, los espectadores de esa y otras regiones que a diario se sumergen en problemas comunes como éste, luego de ver el documental, podrían levantarse de la silla con argumentos más sólidos para interpretar el hecho, para evaluar algunos factores y reelaborar otros que la comunidad debe asimilar en favor de avanzar con dignidad y responsabilidad, de la mano de posibles alternativas que se pueden empezar a construir con elementos y procesos de reflexión, que van surgiendo a medida que avanza la proyección de secuencias que recorren la mente del espectador, con un halo de esperanza que no pelea con la elaboración estética del relato.

Es probable que ese anhelo de encontrar el elemento esperanzador, en el proceso de investigación y hacerlo evidente en el documental, no se logre plasmar en secuencias reales, en los primeros intentos; muchos serán fallidos, quizá la mayoría de ellos.

No por ello, se debe cerrar la posibilidad de disciplinarse en el aprendizaje y el conocimiento sobre la forma como se puede contribuir desde la narración documental, para que una comunidad, una región, un grupo, un barrio, etc., puedan avanzar en el estudio de posibles respuestas a algunas necesidades, partiendo de la construcción que ellos mismos van haciendo de su propia realidad. Surgen variados retos discursivos y temáticos, aún por descubrir y asumir.

Ojala la búsqueda y el estudio de esos derroteros contribuyan a la discusión y la reflexión sobre la función social, o mejor la “responsabilidad social” que debe cargar a costas un género de importancia como el documental, en un país tan complejo como Colombia, donde el olvido y la memoria deben ser herramientas fundamentales para reelaborar y reinventar. Pero, ante todo, insisto que esto sirva para que algunos procesos registrados en el pasado, puedan arrojar luces de esperanza hacia el futuro, incluso en las realidades más ensordecedoras, aberrantes y álgidas de la sociedad y sus habitantes.

El ejemplo más cercano que tengo para explicar esta reflexión, es el documental que co-dirigí, en el año 2008, con Alejandro Chaparro, titulado *No te olvidamos*, al cumplir diez años del magnicidio del líder de los derechos humanos, José Eduardo Umaña Mendoza. No era posible para nosotros, específicamente para mí realizar un documental sin revelar a través de su propio testimonio la aberrante impunidad del magnicidio del protagonista. Gran parte del relato da cuenta de esa injusticia.

Sin embargo, unos pocos minutos del documental dan cuenta también de ese pequeño halo esperanzador que se encontró en el proceso de investigación. En homenaje a su memoria, un decreto gubernamental obligó a que una plaza y un colegio llevaran su nombre. Es reconfortante ver en el documental esa pequeña parte, donde se escuchan los testimonios de niños pertenecientes a los estratos 0 y 1, que estudian en el colegio Eduardo Umaña Mendoza.

No solo saben quién fue él y qué hizo, sino que además entienden perfectamente la importancia de seguir estudiando un tema que la filosofía del colegio engrandece, en las clases semanales de derechos humanos, que desde pequeños deben tomar en la institución, en beneficio de la defensa de sus derechos fundamentales.

Esta es una pequeña luz de esperanza, porque si bien los autores intelectuales y materiales del magnicidio de José Eduardo Umaña Mendoza están libres, el hecho de revelar que existe una institución pública que hace énfasis en enseñanza de los derechos humanos, garantiza que el espectador no se quede con una sola faceta de la historia, quizá la más dolorosas.

Mostrar otra cara de la realidad, puede ayudar en el proceso individual, o colectivo, de aprendizaje, reconciliación y perdón. En este caso, es importante que por medio del documental se conozca la existencia de un porcentaje de niños que tienen la posibilidad de aprender las nociones sobre determinado tema, vetado por la sociedad; un segmento de población, que, dadas sus condiciones precarias, es la que más posibilidad tiene de ingresar a este mega colegio gratuito del distrito, en la ciudad de Bogotá.

Pienso que la sonrisa de José Eduardo Umaña es inolvidable. Luego de haber visto un par de veces el documental, y su gesto en forma de “media luna”, que lo imagino también en su rostro allá en el infinito, es el mismo que he percibido en algunos espectadores que han visto el documental. No hace falta haberlo conocido para entender que un pequeño grupo de la población más vulnerada, la misma por la que él luchó toda su vida (que soporta el dolor de no tener la presencia de quien fuera uno de sus mayores promotores), es el que tiene una mínima oportunidad de aprender sobre un tema tan vital, como el de los Derechos Humanos. Con el colegio se alberga la esperanza de que el tema sea socializado, por lo menos mientras exista esta institución educativa que lleva su nombre.

Resulta alentador intuir que algunos pueden entender la visión que he expuesto sobre el compromiso adicional, que debe cumplir el documental; pareciera que, para otros, tan sensibles como yo, es una postura individual frente a la vida, que se traduce en una responsabilidad colectiva que algunos estamos dispuestos a asumir:

“A mí me parece, Carolina, que a nosotros nos han contado mucho en Colombia la historia del fracaso, la historia del dolor, la denuncia del explotado, la denuncia del que perdió, del que violaron, del que asesinaron, pero aquí faltan historias de logros también, de esperanza y de luchas, de gente que está luchando por... finalmente no sabemos..., allí está el conflicto y allí están las dificultades, pero me gusta resaltar valores ¿Me entiendes?, luchas de gente ‘berraca’ que de pronto es muy invisible. El heroísmo de la vida cotidiana me parece que es importante mostrarlo”²²⁷.

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

6.2 Cambios temáticos y de estilo

6.2.1 Valoración de lo urbano

La mayor parte de los documentales de ese período, gira en torno a la vida de la población más desfavorecida y apabullada por conflictos siempre incomprensibles, han dejado una gran estela de víctimas y victimarios. Estas realidades se registran en dos escenarios principales: el campo y la ciudad. En la urbe: “florece temáticas como la ciudad, las nuevas subjetividades, las violencias, los nuevos grupos y tribus urbanas, el multiculturalismo y las hibridaciones culturales” (Campo: 2004: 26).

El aspecto urbano constituyó una preocupación temática dominante durante la década de los años noventa. Dicha preocupación se extiende a través de un amplio espectro de asuntos ligados a la ciudad, como son: identidad, memoria, territorio, tiempo, oficios, prácticas, sujetos, objetos culturales marginalidades y violencia urbana (Gutiérrez y Aguilera, 2004: 10).

Teniendo una referencia sobre los temas más sobresalientes, en lo concerniente a los comportamientos sociales, se puede afirmar que partiendo de “los grandes temas” impregnados de ideologías políticas e ideas revolucionarias militantes, se da un paso, como lo advierte Navas²²⁸, a la valoración de “las cosas pequeñas”.

“Han cobrado importancia desde unos niños jugando en la hora del recreo, hasta un perro que recorre las calles de Bogotá”²²⁹.

Aquí, con certeza, recobra importancia la mirada a lo cercano, lo urbano, la ciudad, lo que sucede en el pueblo, en la vereda y en el barrio; a lo que ocurre en la comunidad.

“(…) cabe decir que esta mirada a lo próximo desemboca necesariamente en la ciudad, en ese lugar donde habitamos, en ese territorio que nuestra estancia en el mundo ha privilegiado. No se trata de una ojeada turística a la ciudad, sino más bien una mirada que pretende significarla, que pretende inquirirla hasta en sus trazos más ‘obvios’” (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 198).

228 Jorge Navas es un joven realizador caleño. Es publicista de la Universidad del Valle, realizador de la campaña *Envíate a la vida* y el video arte *Calicalabozo*. Con el cortometraje *Alguien mató algo* ganó el más prestigioso de todos los festivales de cortometrajes del mundo, el de6 ne y Vídeo Documental, en Bogotá, junio de 1999 (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 220-221).

229 Jorge Navas (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 197).

6.2.2 Acercamiento visual a lo próximo, lo cotidiano, lo íntimo

Esa mirada hacia lo próximo conlleva a un acercamiento visual, que permite narrar lo cotidiano. Así lo evidencia Rodríguez²³⁰, cuando expresa que existe un gran interés por hacer documentales intimistas²³¹ sobre cosas cotidianas. Esto, en su opinión, se debe a que los jóvenes actualmente ya no creen en la militancia. En palabras suyas: “(...) se desgastó esa utopía, ya no están creyendo en revoluciones (...)”²³².

A pesar de que para muchos documentalistas de la década de los años sesenta siguen vigentes temas, como el de la Revolución Cubana, Camilo Torres y el Che Guevara, para los nuevos realizadores, “(...) Latinoamérica ya no es la misma, ya que los cineastas no son tipos que van con una bandera detrás de una causa (...)” (Piñeyro, 2006: 14).

Al parecer, Riascos²³³ comparte esa visión de la realidad actual, cuando opina:

“(...) En las temáticas, hubo una variación: yo venía del cine panfletario, de la influencia de los cubanos de los 70, en donde había una presencia del discurso político y social muy fuerte, y digamos que hubo una búsqueda por trascender un poco aquello, por entrar un poco más en unas realidades más intimistas, más poéticas (...)” (Riascos, 2004: 19).

Esa postura se evidencia en algunos trabajos efectuados por la Escuela de Cine y Televisión, de la Universidad Nacional. De acuerdo con Ramírez, desde los años noventa se perciben intereses más individuales y más particulares, “por ejemplo documentales que narran historias personales de los estudiantes, más subjetivas, más intimistas, y ese otro campo de carácter como más creativo, más poético, más simbólico también”²³⁴.

6.2.3 Viraje de lo colectivo a lo individual

Ese paso de los “grandes temas” (como la revolución) a las “cosas pequeñas”, es decir, a lo cercano, lo cotidiano, lo próximo, lo familiar y lo íntimo, permite afirmar que se da

230 Marta Rodríguez, además de *Chircales* su obra más reconocida también ha dirigido los documentales: *Planas, testimonio de un etnocidio; Campesinos; La voz de los sobrevivientes; Nuestra voz de tierra, memoria y futuro; Amor, mujeres y flores; Una sola casa se vence*, entre otros. Véanse algunos fragmentos de una entrevista que concedió en la Primera Muestra Internacional de Cine y Vídeo Documental, en Bogotá, junio de 1999 (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 210-212).

231 Lo intimista, según Gutiérrez y Aguilera “se erige como una de las características más preponderantes del documental colombiano de finales de siglo pasado. Lo íntimo, aquéllo con lo que guardo como documentalista una relación cercana, que habla del mundo pero también de mí, que me involucra” (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 202).

232 Marta Rodríguez (tomado de Gutiérrez y Aguilera, 2002: 210).

233 . Véanse algunos fragmentos de una entrevista que Clara Mariana Riascos concedió en la Primera Muestra Internacional de Cine y Vídeo Documental, en Bogotá, junio de 1999, (Riascos, 1999: 217-218).

234 Entrevista a Fernando Ramírez, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

un viraje de lo colectivo a lo individual. Este cambio es evidente para Bernal²³⁵, quien advierte que en la década de los noventa ya no prima el concepto de lo colectivo, que era de carácter contestatario, conflictivo y problemático; y que, además, pensaba en el documental como una herramienta para transformar el mundo. En esta década dice, que el documental: “(...) está más cerca, de la preocupación de la mirada, de lo individual (...)” (Bernal, 1999: 196).

Así como no se puede ocultar que existe la presencia permanente de una función asumida por parte del documental colombiano en este período, que es la “denuncia”²³⁶, tampoco se puede negar que, “es cierto que la tendencia estético-ideológica ha sido la de un cine de temáticas más individualistas que aquellas épico-colectivas del Nuevo Cine Latinoamericano de los años sesenta” (Rufinelli, 2006: 23).

Ahora se piensa en el hombre como ser individual; el testigo de la historia ya no es únicamente la colectividad. Las cámaras se concentraron en los individuos al margen de las arengas y las plazas públicas, para encontrar esa misma historia reflejada en los dilemas personales (Rufinelli, 2006: 23).

Parece que en los años noventa, “no hay pretensiones de que el documental transforme al mundo, ni que origine acciones, reacciones, comportamientos o cuestionamientos” (Bernal, 2002: 196). Estamos lejos de las generaciones que creían que el mundo era transformable. Esto no lo hace peor ni mejor al de décadas anteriores; simplemente, como lo expresa este realizador antioqueño, es distinto.

Ese cambio de lo colectivo a lo individual, deja ver que en la década de los años noventa la mirada se centra en realidades más cercanas al ámbito privado del ser humano, que al público. De ahí que, “más a manera de metáfora que de inferencia científica, podríamos hablar entonces de una especie de privatización del documental colombiano” (Gutiérrez y Aguilera, 2004: 22).

235 Carlos Bernal es profesor de la Universidad Javeriana. Ha dirigido los documentales *El mundo es plano; África tierra madre; Niños en la vía; El Pacífico bogotano; Cuentos en azul; Acordeón de papel; Acordeón de carbón; La Jagua e Ibirico*, entre otros. Véanse algunos fragmentos de una entrevista que concedió en la Primera Muestra Internacional de Cine y Video Documental, en Bogotá, junio de 1999 (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 214-216).

236 La denuncia, sin embargo, como lo revela el estudio de Gutiérrez y Aguilera, no fue el único interés del documental en los años noventa. Hubo otros: mercantiles, promocionales, divulgativos, etc. “Colectivos y organizaciones sociales de diversa naturaleza parecen haber comprendido que el documental constituye una herramienta mediática que acompaña gratuitamente sus labores. Desde la promoción de lugares turísticos, pasando por el empleo del género como soporte audiovisual que enriquece una investigación arqueológica, hasta su uso como medio que impulsa ciertos proyectos políticos, de género, ambientales, religiosos” (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 199).

6.2.4 Incorporación del vídeo clip y el vídeo arte

Acerca del estilo, Bernal señala que ahora se incorpora el uso del vídeo clip, el cual deja atrás el ritmo lento del documental de los años sesenta y setenta. Ya no se plantea la lectura de la información contenida en un plano, sino que se busca generar una sensación a partir de la yuxtaposición acelerada de planos.

A finales de la década de los años noventa surge en Colombia una generación nueva de documentalistas, compuesta en su mayoría por videístas jóvenes, de ciudades, como Bogotá, Cali, Medellín y la costa atlántica. Según Campo, siendo, los nuevos activistas del vídeo documental (jóvenes eléctricos y pragmáticos, como él los denomina) incorporan todo lo que pueda servir para sus realizaciones. Es decir, mezclan la sofisticación del vídeo clip musical con la cobertura en directo de fragmentos sobre la vida en diferentes escenarios urbanos, yuxtaponiendo la calidad del betacam con otros equipos de vídeo casero, apropiándose de toda una variedad de estéticas de la ficción, el documental y el vídeo arte, que no delimitan las fronteras de sus mezclas. En efecto:

“... a través del vídeo arte por ejemplo, hay una nueva poetización de la realidad como creación. En el arte figuraría, una redistribución, tanto de los realizadores, sus dispositivos, el modo estético como los usan, frente a la realidad, y es ahí donde me parece interesante ver que esos géneros desaparecen. Un documental de tipo artístico excede de muchas maneras estos propios límites”²³⁷.

Ciertamente, formato y género: vídeo y documental, van de la mano:

“Con los nuevos dispositivos de registro cinematográfico como el vídeo, lo que domina últimamente es el documental. El género prioritario del documentalismo, es la vídeo vigilancia, abundan cámaras inclusive en la misma universidad, o el vídeo turismo. No hay duda que hay mucha más gente utilizando el vídeo para hacer turismo o registros de tipo documental, que ficción, o poetización, o usos artísticos y demás”²³⁸.

237 Entrevista a Gilles Charalambos, realizada por Carolina Patiño. Abril de 2007.

238 Ibid.

6.3 Cambios en el área de producción

6.3.1 Paso del sistema análogo al sistema digital

Actualmente, en materia tecnológica, el sistema análogo es reemplazado por el sistema digital. El mejor ejemplo para entender estos dos sistemas es el que menciona Brices, quien señala que, cuando un carro pasa por frente a una casa, logra interferir la señal de televisión inmediatamente se sabe que es una señal análoga. Se corrobora cuando aparece una imagen estrepitosa con puntos blancos y negros en la pantalla del televisor. Ese problema nunca ocurriría con el sistema digital, porque, a diferencia del sistema análogo, tiene la capacidad de modular la señal, ofreciendo imágenes más claras, nítidas y, por supuesto, menos ruidosas.

La incursión del sistema digital evidencia los enormes costos de la tecnología del cine. Esto conduce a la masificación del vídeo, por ser un formato que ofrece mejor calidad de imagen y acceso a una tecnología más económica, de fácil manejo y portabilidad. Al respecto, Watson recuerda:

“En los años sesenta la mayoría de los documentales se producían en 35 mm, posteriormente se hicieron en 16 mm y los costos fueron extremadamente altos. Como si fuera poco, teníamos que trasladarnos y viajar con artefactos muy pesados, como los trípodes y muchas otras cosas por el estilo. Definitivamente el vídeo digital ofrece imágenes más reales, más brillantes, más claras y más definidas. Es más barato y más fácil de transportar”²³⁹.

Resumiendo, el paso del sistema análogo al digital conlleva tres beneficios importantes, a saber: mejor calidad de imagen, fácil portabilidad y reducción en los costos de producción.

6.3.2 Popularización del uso del vídeo

Gracias a la masificación del uso del vídeo, un gran número de realizadores de cine deciden explorar las oportunidades que ofrece el nuevo formato. Es claro que:

“La tecnología por sí misma no es ni buena ni mala. Pero es un elemento que me parece que puede ofrecer resultados extraordinarios. Hay documentales en televisión excelentes, como hay documentales en cine pésimos. Es decir, el formato, la tecnología en sí, no garantizan nada. Lo que garantiza es la popularización de la creación. Eso es un peligro pero es una ventaja”²⁴⁰.

239 Entrevista a Paul Watson, realizada por Carolina Patiño. Festival Internacional de Documental en Sheffield, Inglaterra. 2000.

240 Entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006, Bogotá.

¿Cuáles son las principales ventajas del video? Revisemos algunas de ellas a continuación.

6.3.2.1 Beneficios del vídeo

- **Permite un mayor acercamiento e intimidad**

Según Watson esta primera ventaja se logra con las cámaras mini DV. Dice que “son tan livianas que no necesito disponer de un equipo técnico numeroso. Además, cuando las personas ven un aparato tan pequeño, a veces se les olvida que están siendo filmadas. Lo cual me permite tener un mayor acercamiento, intimidad y acceso a la vida de la gente que estoy registrando”²⁴¹.

- **Ofrece una construcción narrativa personal**

Bernal opina que otra de las ventajas del formato del vídeo consiste en mantener el valor y la vigencia que puede tener el formato cinematográfico; además, piensa que su lenguaje también es similar al cinematográfico, porque la narración en ambos casos se hace con imágenes en movimiento. De hecho, pone en evidencia su gusto por el vídeo, porque éste le permite narrar y relatar a partir de una búsqueda personal que, en su opinión, es lo realmente importante (Bernal, 2002).

- **Origina la producción documental en grupos minoritarios**

Marta Rodríguez quien, al igual que Paul Watson, tuvo la oportunidad de producir sus primeros documentales en cine, divulga los beneficios que el vídeo ha traído a los grupos marginados en Colombia. Gracias a su democratización, aplaude que algunos grupos de indígenas, de reinsertados de la guerrilla y de negros, estén produciendo documentales en sus comunidades. Al respecto comenta:

“El movimiento de vídeo indígena, nace en el Cauca cuando hacemos ‘Nuestra voz de tierra y futuro’. Los indígenas participan directamente en la hechura de la película y después llega el vídeo, y dice un líder, hijo de ‘Palechor’, el gordo ‘Palechor’: ‘si lo filma Silva por qué no filmo yo’. Y empezaron a filmar, entonces digo yo: ¡Un taller!, y la Unesco en 1992 me dice, bueno, haga un taller, y tengo como 40 indígenas, y ahí nace. Tú no vas a un sitio ahora en el que un indígena no tenga una cámara de estas”²⁴².

- **Incrementa el número anual de producciones independientes**

Los cambios tecnológicos son los responsables del aumento en las realizaciones del sector independiente. Esto se debe a la penetración del sistema digital. Sobre esto Burbano explica que: “gracias a que en los ochenta apareció el computador personal y se popularizaron algunos

241 Entrevista a Paul Watson, realizada por Carolina Patiño. Festival Internacional de Documental en Sheffield, Inglaterra. 2000.

242 Entrevista a Marta Rodríguez, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

FERNANDO VALLEJO
Fotograma de *La desazón suprema*
Realizada por Luis Ospina en 1999
Archivo personal de Luis Ospina



programas de trabajo de imagen y de sonido, en los noventa, como contexto importante, se populariza definitivamente la edición no lineal, se piensa en subir un vídeo a los computadores y trabajarlo, modificándolo como en las salas de edición; los computadores personales se vuelven más potentes, pueden trabajar el vídeo y se genera la cultura del vídeo digital que se graba a nivel numérico, aparece la cinematografía que aprovecha las condiciones del vídeo, los primeros largometrajes en 3D realizados completamente en computador” (Correa, 2003).

A partir de 1994, la Compañía Sony Broadcast pone al servicio de los realizadores cinematográficos tres sistemas de producción digital, a saber: la cinematografía digital, con base en la cámara betacam digital, ideal para los documentalistas; ofrece el vídeo casete betacam digital, que no permite la degradación del material grabado. El segundo sistema es el de la cámara betacam SX, fácil de portar, y ofrece un sistema de edición no-lineal portátil. Y el tercero, es el sistema de producción digital DV, que ofrece el vídeo casete DVCAM digital; éste permite captar imágenes en lugares que no ofrecen muy buenas condiciones y, en términos de edición; el sistema DV ofrece la herramienta “cliplink”, que permite ir seleccionando el material para editar, a medida que se va filmando. Todo lo graba en una especie de memoria (Dickinson, 1997).

De acuerdo con Gutiérrez y Aguilera, esta tecnología del vídeo es la que ha permitido el incremento del índice de documentales producidos, ya que los realizadores no están supeditados a la financiación del Estado o del sector privado, lo que les ha proporcionado mayor autonomía en su trabajo.

6.3.3 Descentralización de la producción documental

Al finalizar la época de Focine en Colombia, se inicia un proceso de descentralización en la producción audiovisual. Según Gutiérrez y Aguilera, Bogotá, la capital del país, pierde parcialmente el control de la producción de documentales, cuando emergen los canales



EL CORAZÓN
Foto fija en el rodaje de *El corazón*
Realizada por Diego García Moreno en 2007
Archivo personal de Diego García Moreno

regionales de televisión, en zonas como el eje cafetero, Antioquia, la costa atlántica y la costa pacífica, que se entregan a la tarea de fundar sus propios canales de televisión.

En este escenario de la provincia colombiana, es donde renace el documental. Los jóvenes de Cali retoman el trabajo de Luis Ospina y surge la serie documental titulada *Rostros y Rastros*, de la Programadora UVTV, de la Universidad del Valle; por su parte, en Medellín, un grupo de jóvenes realizadores continúa el trabajo de Víctor Gaviria y surge la serie documental *Muchachos a lo bien*.

6.4 Cambios en el área de distribución

En materia de distribución, la incursión del vídeo revela que las salas de cine no son la única alternativa de exhibición. El documentalista colombiano se da a la tarea de explorar otros espacios para dar a conocer sus obras audiovisuales, como eventos, concursos, congresos, festivales, bibliotecas públicas, centros culturales y, sobre todo, los diferentes canales de televisión. La desaparición de la empresa estatal (Focine), que apoyaba al cine nacional, y la aparición de los canales regionales, locales y comunitarios, hace viable el uso del vídeo en la televisión, incluso para aquellos realizadores que optaban por el uso de soportes cinematográficos (Gutiérrez y Aguilera, 2002).

6.4.1 Paso de las salas de cine a las salas de TV

La televisión se convierte en una gran opción para exhibir y difundir el género documental. No obstante, según Gutiérrez y Aguilera, esta transición de las salas de cine a las confortables salas de televisión, no fue fácil. En consecuencia, el documental se vio obligado

a transformarse, a sufrir las mutaciones necesarias que le permitieran acomodarse a la industria televisiva, como fueron el recorte de presupuestos, la disminución del tiempo de rodaje, la circunscripción a formatos de duración precisa (13, 25 o 50 minutos), el manejo de un lenguaje sencillo y la aceptación de políticas determinadas por el *rating* y la censura. Éstas fueron algunas de las nuevas reglas que tuvo que asumir el documentalista.

Este cambio registrado en los años noventa, tiene un nuevo viraje a mediados del nuevo milenio. Se pasa de la exploración en las salas de cine a otras ventanas, como el internet y el DVD. De hecho, se observa la evolución de otras alternativas, como la que describe el director de la Dirección de Cinematografía a continuación:

“Se ha experimentado este año de manera independiente en la distribución en salas en formato de vídeo y creo que nosotros vamos a mirar con mucho cuidado los resultados de estos experimentos y evaluar la pertinencia de generar un estímulo para esta exhibición, que además tendría un impacto ya no solamente para los mismos productores, sino para las mismas salas de cine alterno o independiente, que se enfrentan con un mercado y unas condiciones de sostenibilidad que son difíciles para ellas y que nosotros hemos tratado de atenuar a través de la línea de formación de públicos”²⁴³.

Si bien se advierte sobre la esencia de la televisión, que consiste en neutralizar las especificidades y exigir, a su manera, la renuncia de interpelar al público, básicamente a través de tres operaciones, que son características del medio. Dichas operaciones son: la fragmentación, la combinación de géneros y la espectacularización (Campo, 2002). Me permito enseguida describir brevemente algunas ventajas que ofrece el medio televisivo.

6.4.1.1 Beneficios de la televisión

- **Ganancia de un espacio para el cine colombiano**

Campo señala que en la década de los años noventa el documental en la televisión colombiana se posiciona como un género que se interroga acerca del mundo, partiendo de preguntas nuevas. También lo hace como un género que se fusiona con otros de tipo informativo y experimental, pero especialmente como un género que empieza a ganar un espacio importante para recuperar los aportes de directores destacados, cuya obra se ha realizado fundamentalmente en el cine. En este sentido, la televisión se convierte en el vehículo ideal para difundir el cine colombiano desconocido e ignorado, hasta entonces, por aquellas audiencias que no tenían acceso a las salas de cine.

243 Entrevista a David Melo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2007.

• Ganancia de un espacio cultural

Campo destaca el esfuerzo de algunos realizadores por convertir el documental en un género que permita expresar la reflexión sobre la realidad colombiana, a través de los medios masivos. De igual forma, resalta la importancia creciente del documental en la televisión cultural. Dice que se percibe el crecimiento cuantitativo y cualitativo del documental en televisión, tanto en el canal cultural público como en los regionales y locales, donde es posible encontrar desarrollos formales y conceptuales complejos, que desafían la lógica de la televisión comercial.

También se percibe un reencuentro de las masas con el documental, a partir de la incorporación significativa de éste en las ofertas de programación televisiva. Un ejemplo de lo anterior, es el espacio documental titulado *La Franja*, de Señal Colombia, que en 1998 transmitió 40 horas semanales de producción documental, realizadas por la Dirección de Comunicaciones, del Ministerio de la Cultura.

Aunque resulta claro que después de *La Franja* "... la televisión pública se desligó de la producción de documentales, y los canales comerciales al parecer no tienen ningún interés, suplantando la necesidad del espectador de tener un contacto con la realidad con sus *realities*, nombre bastante efímero espero en la producción mundial pero por el momento muy aplastante"²⁴⁴. De acuerdo con Melo, actualmente:

"Ya Señal Colombia comienza a generar una franja con una visión un poco más clara de apoyo al documental, y estamos a partir de este año viendo el resultado de una medida que tomamos, o que en realidad tomó la Comisión Nacional de Televisión, de generar una cuota de obras cinematográficas nacionales respecto de las internacionales, en donde la norma dice que mínimo el 10% de lo que se emita en canales de obras cinematográficas tiene que ser obras nacionales, y allí también estamos haciendo un estímulo a la posibilidad de que se emitan en canales de televisión los documentales"²⁴⁵.

Según Campo, en los años noventa la televisión cultural se impone un plan televisivo dominante, con la utilización de algunas de las nuevas propuestas de estrategias formales, para llegar de una manera más fácil y directa al público televisivo, utilizando recursos como el vídeo clip, el docudrama y el programa directo.

Sin embargo, la ganancia de esos espacios trae consigo la pérdida de otros casi inexistentes, como el de la preservación y conservación de su material de vídeo. De acuerdo con Arango:

244 Entrevista a Diego García Moreno, realizada por Carolina Patiño. Marzo de 2006.

245 Entrevista a David Melo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2007.

“En la mayoría de los canales de televisión, hay una escasa conciencia del valor material histórico cultural de lo que tienen ahí. Producciones que se borran completamente para reciclar cintas, para abaratar costos, es algo que pasó durante muchos años. Hoy en día eso se controla mucho más, pero hay muchos archivos que se han perdido, es poco lo que se ha escrito sobre ellos. Realmente es muy difícil reconstruir una historia fiel de la televisión colombiana, porque los pocos libros que hay son inexactos, son a partir de la memoria de los que hicieron la televisión y de pronto se van acordando y lanzan fechas que no son exactas. Se puede reconstruir, se han hecho muchos intentos, ahora con los 50 años de la televisión se intentó, pero falta mucho por escribir acerca de la historia de la televisión, sobre sus archivos”²⁴⁶.

• **Ampliación de espacios en canales internacionales**

Se percibe un nuevo escenario de consumo televisivo, debido a la emisión de programas documentales provenientes de países, como Estados Unidos, Francia e Inglaterra, en virtud de la introducción en el país de la televisión parabólica, por cable y satelital.

La aparición de canales internacionales de televisión, como Discovery Channel, Biography Channel, The Community Channel, Artworks Channel, History Channel, y muchos otros, evidencian la gran aceptación que tiene el género documental para explorar diversas áreas del conocimiento.

Existen en todo el mundo diversos grupos objetivos de televidentes, que siguen las producciones documentales de cada uno de estos canales especializados.

Aunque en Colombia aún no existen estos canales temáticos, si hay productores colombianos, como Mauricio Acosta, que están creando documentales para este tipo de canales, a través de compañías, como Mazdoc y Televideo.

Si bien pienso que sería un sueño hecho realidad adoptar algún día en Colombia el modelo de canal de televisión temático, como los mencionados (esto mediante un tratamiento conceptual y estético muy colombiano) que transmiten las 24 horas del día documentales sobre temas (muchos de ellos profundos) de interés histórico, social, artístico y cultural, resulta claro que algunos realizadores en Colombia no tienen afinidad alguna con el tipo de formatos y enfoques que abordan estos canales. Esto lo expresan abiertamente:

“... estamos apabullados ahora de canales internacionales de documentales, y desafortunadamente hay una gran tendencia a un formato Discovery; eso también para nosotros a veces implica una tensión en la forma y no

tanto en lo que se quiere decir. El documental se beneficiaría de una política de Estado, pero también de una política cultural que venga de otras instituciones para no dejarlo morir en términos de muestras, de festivales, de premios, de material que recorra todo el país, en posibilidad de difundirlo por las televisiones regionales y locales”²⁴⁷.

Evidentemente, para algunos lo importante es “... hacer un documental televisivo que no necesariamente tenga que ser el que viaje a los grandes festivales o el que se hace en HBO, o en Cinemax, sino, digamos, que es un documental más para el país, para poder hablar más entre nosotros audiovisualmente”²⁴⁸.

6.4.2 Paso a la incorporación de las nuevas tecnologías

Campo advierte que la televisión no sirve de vehículo para propuestas heterogéneas. Por ello, a finales de la década de los noventa aparecen algunos documentalistas y vídeo artistas que no ven en la televisión el medio de difusión para sus obras. Es así, como surge la necesidad de explorar los nuevos espacios que ofrece la tecnología.

6.4.2.1 Interés de explorar modos alternativos de difusión y de narración

Según Burbano, en virtud de que se puede hacer cinematografía con celuloide, vídeo digital, vídeo casero e imagen en el computador, algunos realizadores evidencian un cierto interés por comenzar a explorar la manera de aplicar las nuevas tecnologías a la cinematografía; es decir, cómo desarrollar aspectos cinematográficos en cuanto a lo experimental, y vincularlos con el sistema de distribución de la Web o el CD-ROM. Al respecto, comenta Handrey Correa:

“... el bombardeo de la tecnología y de las posibilidades que ofrece va a hacer que la difusión y distribución por internet se dispare muchísimo, igual creo que en Colombia aún estamos como comenzando a hallarle el gusto y a hallarle las posibilidades de ese medio”²⁴⁹.

Especialmente, para los documentalistas jóvenes resulta de importancia empezar a estudiar el problema sobre cómo contar historias con imagen y movimiento en la red. Al respecto Burbano señala que la filmación de una película narrativa interactiva es un proceso muy complejo. No solo hay que crear un guión y realizar una edición final, también se deben trabajar otros aspectos, como el montaje en la web. En ese sentido:

247 Entrevista a Ramiro Arbeláez, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

248 Entrevista a Óscar Campo, realizada por Carolina Patiño. Mayo de 2007.

249 Entrevista a Handrey Correa, realizada por Carolina Patiño. Febrero 2007.

“... yo creo que vamos a tener que estudiar ya no solamente el cine como lenguaje, y la televisión como lenguaje distinto al cine, sino la web como un lenguaje. Ese es el próximo lenguaje que nos va a tocar estudiar, ahí hay un campo que no podemos cerrar”²⁵⁰.

Burbano piensa que en un principio esta alternativa va a resultar más barata, siempre y cuando los productores colombianos tengan iniciativa, se preocupen por aprender las posibilidades de desarrollo en el aspecto informático, y por buscar métodos baratos de producción para que los argumentos sean realizables (Correa, 2003: 41-46).

Comenta que el primer ejemplo que vio en el país de un documental que trabajaba con vídeo en el computador, fue en una página web creada por la colombiana Tania Ruiz, quien realizó una exploración estética electrónica sobre el pintor chileno, Roberto Mata. Añade que dicha página era una especie de diario de viaje en formato de vídeo arte; pero, a la vez, todo se basaba en un registro directo y se tenía la idea de estructurar un aspecto documental. También destaca que trabajó con un sistema que reconstruye, dentro de un encuadre, el movimiento de la cámara, de manera que el vídeo se acciona de acuerdo con la manera como se mueve originalmente la persona que sostiene la cámara.

Evidentemente, la exploración de las formas de narrar en los medios electrónicos resulta ser todo un desafío, frente a las formas tradicionales de contar historias, a través de medios también tradicionales. El reto que surge frente a los progresos tecnológicos, parece traer consigo la necesidad de cambio sobre la opinión que se tiene de cierto prototipo de producción audiovisual. Al respecto, dice Mora:

“... hay que ver lo que hace un joven hoy con un bautizo de su casa, o con un matrimonio, son pequeñas etnografías. O que hace con toda esa proliferación de vídeos de casa —otros los llaman basura—, a través de la web Ahí hay otras formas menos rígidas, menos dispuestas a hacerle concesiones a tradiciones narrativas o académicas, que son donde están también los gérmenes de las revoluciones del propio género documental. Entonces yo creo que uno debería estar alerta a muchos dominios y no quedarse solamente en el acartonado mundo de los festivales, de los documentales de autor, o de los que logran incursionar en las series documentales de esta señal pública”²⁵¹.

250 Entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006, Bogotá.

251 Entrevista a Pablo Mora, realizada por Carolina Patiño. Marzo de 2007, Bogotá.

6.4.2.2 Interés de actualizar conocimientos tecnológicos

Burbano también revela que a finales de los años noventa surge la necesidad de explorar las posibilidades narrativas vinculadas con las nuevas tecnologías. Como ejemplo de ello cita a la docente Carmen Gil, quien trabaja el problema teórico sobre la manera de contar historias a través de los medios electrónicos y digitales.

Comenta que, personalmente, estuvo involucrado en un proyecto que lideró el artista plástico Eduardo Pradilla, para crear un guión a partir de los principios de la escritura, condensando el concepto de las máquinas narrativas. En cuanto al lado del trabajo con las cámaras, hubo una exposición de tipo documental, que se hizo con vídeo digital.

Resulta claro, que a finales de la década de los años noventa surgió un grupo de jóvenes realizadores que querían explorar, experimentar y enterarse de lo que ofrecen los nuevos medios. Entonces surgen estas preguntas: ¿se podrá llegar a un consenso acerca del beneficio que, en materia de difusión, puede ofrecer la internet?, ¿se tiene conciencia de que el problema de la distribución se podría resolver informando por medio de este medio electrónico?, ¿cuál es el paso a seguir en Colombia, en lo referente al aprovechamiento de los medios digitales?, ¿serán ellos la base de los nuevos paradigmas que, en materia de producción y distribución, deben ahora asumir las antiguas y nuevas generaciones de documentalistas en Colombia?

Según Burbano, el problema fundamental surge de las siguientes preguntas: ¿de dónde van a salir las ideas? ¿Si realmente las escuelas de cine están actualizadas y con capacidad de proponer estos temas? ¿Si los autores están dispuestos a asumir este reto, y se van a sincronizar las inquietudes artísticas con las de tipo institucional, para lograr la financiación y la iniciativa experimental de la gente que quiere realizar la producción de documentales? Todo ello es posible dice, entendiendo esta labor traducida en proyectos como éstos, es decir, como un trabajo diferente al de los medios convencionales.

“Evidentemente la web, la internet, es el espacio virtual del futuro o del presente mismo, en el campo documental. Incluso estoy invitado a hacer parte de un demo para vender las producciones documentales en muy alta calidad, bajadas de la web en excelente calidad, a disposición del consumidor de internet y a través de unas regulaciones. Cada vez que alguien quiera bajarlo y utilizarlo pagará, y eso quiere decir que podemos tener más acceso al mundo de nuestras obras, y tener otra fuente de ingresos, de recursos a través de la venta en ese mundo de la web, y eso, evidentemente, es bueno. Estas formas de distribución serán mucho más democráticas. Tendrán más accesibilidad al público”²⁵².

6.5 Cambios en los ámbitos educativo e institucional

Estos cambios tienen que ver con la consolidación (en algunos casos) y el surgimiento (en otros) de instituciones educativas, gubernamentales y no gubernamentales, que de alguna forma apoyan la formación, revitalizan e incrementan la producción documental en el país, mediante el funcionamiento de planes de estudio en el área audiovisual, y la puesta en marcha de diversos proyectos institucionales.

Veamos cuáles son algunas de estas instituciones:

6.5.1 Creación del Ministerio de Cultura

En el año 1998, el Ministerio de Cultura creó tres instituciones en el área audiovisual, a saber: la Dirección de Cinematografía; el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, conocido como Proimágenes en Movimiento; y la Unidad de Televisión, perteneciente a la Dirección de Comunicaciones. Analicemos, individualmente, la labor desarrollada por cada una de esas dependencias; algunos de sus aportes al sector audiovisual y, por su puesto, al género documental.

6.5.1.1 Dirección de Cinematografía

En 1989 se fundó en Colombia una Dirección de Fomento Cinematográfico que hizo parte de Colcultura. Posteriormente, en 1998 se crea el Ministerio de la Cultura que hereda algunas secciones administrativas de Colcultura, que reaparecieron auxiliadas con un nuevo presupuesto del Estado colombiano para la creación de la Dirección de Cinematografía:

“Esta oficina fue creada con el fin de construir una cultura audiovisual propia y estable, con logros y propuestas para el mejoramiento de la calidad del lenguaje audiovisual, y con una viabilidad industrial y comercial que garantice su permanencia en el tiempo” (Osorio, 2003: 12).

La misión de la Dirección de Cinematografía es incentivar la industria cinematográfica nacional, abarcando todas las etapas que la conforman, como son el área de formación, la producción de obras audiovisuales, su distribución y su conservación.

En la etapa de formación se desarrollan y organizan talleres, que se llevan a cabo en diversos lugares del país. Aquí cabe aclarar que la realización de las actividades no depende exclusivamente de la Dirección de Cinematografía, sino que esto se logra mediante la colaboración de entidades locales, en diferentes ciudades del país.

Los talleres se llevan cabo en dos modalidades: el primero, que consiste en la formación de nuevos realizadores, se denomina “Imaginando nuestra imagen”; y el segundo, que se

dedica a la formación del público, se llama “El cine en el cerebro social”, y consiste en la realización de sesiones o seminarios de apreciación cinematográfica. Estos talleres también se realizan en varias partes del país, con el auspicio de entidades interesadas en apoyar la región que se planea visitar²⁵³.

Adicionalmente, también se dictan con cierta regularidad talleres y seminarios de profesionalización cinematográfica, dirigidos a estudiantes y público en general, con la participación de docentes e invitados especiales de otros países. Tal es el caso de la labor conjunta que se realizó en unión con el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, en la organización del “Taller Varan”, dirigido por la colombiana residente en París, Catalina Villar.

“El taller Varan es una forma de pensar. Es la transmisión de una moral, más que un taller de formación cinematográfica propiamente dicho. Hay un aprendizaje técnico, hay unos principios cinematográficos que se dan, pero lo que más se transmite es un compromiso y unas ganas de creer en el documental como una forma de expresión. No necesariamente político o social, también puede ser personal pero donde el director se involucre en la historia y pueda sacar una versión íntima de la realidad que está filmando” (Villar, 2001: 1).

Al respecto, una de los trece estudiantes del Taller Varan en el año 2001, comenta:

“Varan me hizo ver las cosas distintas. Me veo proyectada a un futuro de una manera enriquecedora. Me parece un ejemplo importante el de este taller porque los organizadores unen sus esfuerzos para dar a su país los conocimientos adquiridos en el Exterior. Como documentalista quiero seguir ese camino, ofrecer una visión distinta de nuestra realidad, no solo lo relacionado con la violencia” (Luque: 2001: 6).

Otro grupo que labora en la Dirección de Cinematografía es el de realización. Su objetivo es estimular la producción de proyectos audiovisuales en el ámbito nacional, y asesorar a los realizadores audiovisuales en la búsqueda de recursos económicos. Dentro de sus programas se destacan: la Convocatoria Nacional de Cinematografía, el premio de Estímulos a la Creación Audiovisual y la Convocatoria del Fondo Ibermedia²⁵⁴.

Desde 1998 la Convocatoria Nacional de Cinematografía lucha porque el dinero proveniente del gobierno se destine para incentivar la producción. Para ello, realiza anualmente este programa que busca ser lo más democrático posible, invitando a todas las personas que laboran en el sector cinematográfico a participar en las diferentes modalidades, que abarcan los géneros

253 Entrevista a Jorge Mútis (asesor), realizada por Carolina Patiño. 2002.

254 Ibermedia: Fondo Iberoamericano de Ayuda a la Industria Cinematográfica.

argumental y documental²⁵⁵, pasando por las diferentes etapas de realización cinematográfica, a saber: el desarrollo de proyectos, la producción, el rodaje y la promoción, entre otros.

Indudablemente, la Convocatoria Nacional de Cinematografía ha logrado dar un aliento a la producción cinematográfica en Colombia. Solo en el año 2002 se recibieron, en promedio, 600 proyectos. Comenta Mora:

“... hay pequeños pero significativos espacios donde los creadores audiovisuales tienen posibilidad de mostrar sus productos documentales. Me refiero en particular a las Convocatorias que hace el Ministerio de Cultura o el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, que son, en el fondo, instituciones estatales que han abierto un espacio pequeño. Si uno no acude a esas Convocatorias no podría mostrar sus trabajos” (Mora, 2001: 1).

Aunque en las convocatorias se solicita el perfil del realizador, las hojas de vida del director, el guionista, el equipo técnico, y otras personas, no existen tablas ni ninguna figura especial para medir la experiencia. Esto quiere decir que la experiencia no influye a la hora de otorgar los premios; tanto los jóvenes realizadores como los veteranos en la profesión, tienen la oportunidad de acceder a los estímulos financieros.

La Dirección de Cinematografía no decide quién gana las convocatorias, sino que para ello contrata expertos nacionales y extranjeros que conforman ternas de jurados para cada modalidad. Ellos primero seleccionan los finalistas y luego los ganadores.

El premio de estímulo a la creación audiovisual en diferentes modalidades, que otorga la Dirección de Cinematografía, corresponde al dinero que se entrega al ganador por un trabajo que ya está hecho, como es el caso de un guión cinematográfico. Dicho premio es contrario al que se denomina Becas de Creación, que se otorga a un trabajo que aún no se ha desarrollado; es decir, que se apoya la filmación de la película, del anteproyecto que ha sido seleccionado como ganador.

Según Mutis, entre los años 1998 y 2002 se apoyaron con los premios de las convocatorias, en promedio, la producción de diez documentales, como el que se estrenó en el año 2000, titulado *Las castañuelas de Notre-Dame*. Este documental, realizado bajo la dirección de Diego García Moreno, fue el ganador de la convocatoria en el año 1999: “*Las castañuelas de Notre-Dame* son parte de un convencimiento de años, de encontrar un concepto a partir de un oficio: el de sacristán” (A. Bernal, 2002: 3).

255 En la modalidad de producción de documentales, se otorgaron ochenta millones de pesos en becas, en 1999; y treinta millones de pesos, en 2001.

También está la convocatoria del Fondo Ibermedia²⁵⁶ entidad ratificada por diez países miembros: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, España, México, Portugal, Uruguay y Venezuela, que apoya, mediante subvenciones, la modalidad de formación. Y con préstamos reembolsables, auspicia las modalidades de desarrollo de proyectos, coproducción, distribución y promoción:

“... el programa de Ibermedia es un intento de todos los países Iberoamericanos por crear un espacio común en el que se creen coproducciones, en el que se distribuyan las películas de la región, en el que hayan ganadores y también ganancia para el país”²⁵⁷.

D otro lado, el grupo de Divulgación de la Dirección de Cinematografía fomenta la participación del cine nacional en festivales, mercados y encuentros internacionales. También, preserva y conserva el patrimonio fílmico colombiano. Sobre el tema, comenta Mutis:

“... nosotros hacemos parte de la Junta Directiva de la Fundación Patrimonio Fílmico y la apoyamos financieramente, al igual que a la Cinemateca del Caribe. Ambas instituciones son los únicos entes encargados del material fílmico en Colombia”²⁵⁸.

Adicionalmente, apoya, divulga y difunde el material audiovisual colombiano en exhibiciones nacionales e internacionales. Según Mutis, un programa importante es “la maleta de películas”, que consiste en un paquete de películas en VHS; hasta el año 2002 existían dos maletas de películas: una de cintas colombianas y otra de películas latinoamericanas. Posteriormente surgieron otras modalidades, como la maleta de películas con cine para niños, y la de documentales. El objetivo central de esto es la difusión de un cine distinto al que tiene ya garantizado el cine comercial, junto con la formación de públicos activos y críticos.

Como parte de este programa, en el año 2005 se donaron 220 juegos de maletas de películas a igual número de municipios, como parte de la tercera fase del Plan Nacional de Bibliotecas. A través del Portafolio de Convocatorias del Ministerio de Cultura, en la modalidad Formación de Públicos, se entregaron 33 juegos de maletas. Igualmente, en ese año se entregó la maleta de documentales I, con 59 producciones.

256 En 1998, Ibermedia otorgó a Colombia 2.412 millones de pesos; en 1999, 1.600 millones de pesos; y en los años 2000 y 2001, de 700 millones de pesos.

257 Entrevista a Jorge Mutis (asesor), realizada por Carolina Patiño. 2002.

258 *Ibid.*



LAS CASTAÑUELAS, DIEGO GARCÍA
Fotograma de *Las castañuelas de Notre Dame*
Realizada por Diego García Moreno en 2000
Archivo personal de Diego García Moreno

Con el correr del tiempo, se han ido desarrollando las tareas y los objetivos. En ese sentido, la Dirección de Cinematografía ha asumido el reto de centrar su labor en cuatro acciones fundamentales:

1. Capacitar técnicos y creadores. Formar jóvenes cinematografistas para el futuro y público espectador para el presente. Fortalecer la infraestructura técnica en las distintas etapas de la producción de imágenes en movimiento y en el desarrollo de proyectos.
2. Dinamizar y apoyar las producciones y coproducciones colombianas. Promocionar el territorio nacional como escenario adecuado para el rodaje para películas extranjeras.
3. Divulgar, distribuir y exhibir nuestra cinematografía en diferentes círculos comerciales y no comerciales.
4. Recuperar, conservar, preservar y divulgar, de manera permanente, el patrimonio y la memoria cultural audiovisual nacionales.

Para desarrollar esas actividades, la Dirección de Cinematografía ha tenido que diseñar, a su vez, seis líneas de trabajo, a saber:

La primera línea trabaja en la organización del sector cinematográfico; la segunda se encarga de la producción (mediante el acompañamiento al Consejo Nacional de Cine y al Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, a través del portafolio de convocatorias del Ministerio de Cultura y de la Convocatoria Ibermedia); la tercera línea tiene que ver con la formación de públicos, que se desarrolla acompañando una red de salas alternas (con el apoyo a los cineclubes y brindando asesoría a toda programación cultural de cine en el país); la cuarta es la línea de trabajo relacionada con la circulación de contenidos, desde la cual se apoyan diferentes eventos, como muestras, festivales nacionales e internacionales y espacios de formación; la quinta línea se relaciona con el patrimonio y la conservación del cine; y la sexta es la línea de trabajo de formación, que se implementa a través del programa “Imaginando nuestra imagen”, y con el acompañamiento a la profesionalización del sector, a través de seminarios y talleres con invitados nacionales e internacionales²⁵⁹.

El portafolio de convocatorias, que el Ministerio de Cultura ofrece a través de la Dirección de Cinematografía, busca apoyar cada año el desarrollo de trabajos en el sector audiovisual, a través de varias modalidades, como becas (para gestión de archivos y centros audiovisuales de documentación, investigación en cine, coproducción de cortometrajes, programas de

259 Entrevista a Adelfa Martínez, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2007.

formación para nuevos realizadores en el ámbito regional “Imaginando nuestra imagen”), premios, residencias artísticas, pasantías nacionales e internacionales, entre otras.

En lo concerniente a la visión de la Dirección de Cinematografía sobre el futuro del género de no ficción en Colombia, parece que el panorama es bastante alentador. De acuerdo con Melo:

“... el documental sigue siendo para nosotros un desafío en términos de su distribución, un compromiso en términos de su producción y, sobre todo, de su producción lo más independiente posible, porque creemos que es a través del documental en donde probablemente se está dando una reflexión más seria sobre los problemas de representación del país, sobre las discusiones públicas que el país está haciendo en muchas áreas, y donde se está haciendo, con la mayor libertad, con el mayor sentido crítico, y tal vez, también, con una calidad cinematográfica mucho más madura que en algunos otros de los géneros, en donde apenas estamos construyendo un lenguaje cinematográfico propio”²⁶⁰.

6.5.1.2 Proimágenes en Movimiento

• Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica

El Ministerio de Cultura se creó mediante la Ley 397, en el año 1997; con esta misma ley, divulgada el 23 de abril de 1998, nació el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes en Movimiento. Este fondo se constituyó con seis entidades oficiales: los ministerios de Cultura, Educación, Comunicaciones, la Dirección de Impuestos y Aduanas Nacionales (DIAN), la Universidad Nacional de Colombia y Colciencias y cuatro entidades privadas (Cine Colombia S.A., Asociación Colombiana de Distribuidores de Películas, KODAK Américas Ltda. y Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano). Empieza a funcionar definitivamente con un director en propiedad y una organización administrativa, el 15 de julio de 1998.

El Ministerio de Cultura diseña unas políticas generales para el sector cinematográfico que se implementan a través de la Dirección de Cinematografía. El objetivo perseguido es que esas políticas se vean complementadas y articuladas con los programas que realiza el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica. Dicho Fondo es una entidad completamente autónoma, que se rige por el derecho privado.

El Fondo Mixto de Promoción depende de una junta directiva, una asamblea de socios y unas propuestas, que aparecen en los estatutos estipulados para su creación. Uno de los

260 Entrevista a David Melo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2007.

miembros de la junta directiva es la Dirección de Cinematografía; la junta la preside la ministra de Cultura, cuando los aportes de las entidades públicas superan el 50%. En la junta directiva también tienen voz y voto un productor y un director, que se seleccionan cada año. La Dirección de Cinematografía asesora a la junta, y realiza el seguimiento a los acuerdos.

Esta entidad, que apoya y complementa el desarrollo de la industria cinematográfica colombiana, se rige por el derecho privado y administra los recursos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), de acuerdo con las decisiones del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC).

El Fondo Mixto de Promoción se rige por la Ley General de la Cultura y por la Ley de Ciencia y Tecnología. Dentro de sus funciones se destacan las siguientes: consolidar la industria cinematográfica, fomentar el audiovisual en general y luchar por la preservación de las imágenes en movimiento y las nuevas tecnologías. Según su Directora:

“... básicamente trabajamos en las áreas necesarias para impulsar la industria cinematográfica como son la formación, el diseño de proyectos, la producción, la exhibición y, de alguna forma, tratar de vender a Colombia como escenario de rodaje”²⁶¹.

El Fondo Mixto de Promoción es el responsable del proceso, la gestión, la elaboración, la investigación y la promoción de las resoluciones del estatuto cinematográfico, que básicamente sirvieron para reglamentar la Ley general de Cultura. Dichas resoluciones permitieron la consolidación y la articulación de las reglas de juego, que se definieron en toda la parte legislativa, que se plasmó en el proyecto de ley presentado al Congreso de la República, culminando con la aprobación satisfactoria, por parte del gobierno nacional, de la Ley de Cine; esta ley, sin duda alguna, ha revitalizado y aumentado el presupuesto que se tenía para todas las instituciones relacionadas con el fomento de la industria cinematográfica en Colombia.

En lo que se refiere a la realización de documentales, Triana comenta que la dinámica interesante del espacio *La Franja*, se gestó bajo la Dirección de Comunicaciones en 1997, en torno al documental, cuando transmitía 22 horas semanales de este género, producidas por el Ministerio de Cultura; sumado esto al seminario de reflexión *Pensar el Documental* que realizó en 1998, hizo que la Dirección de Cinematografía quisiera continuar con este proyecto.

En efecto, el proyecto continuó con un trabajo dirigido por el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica, partiendo de las premisas estudiadas con respecto a que el público debería tener oportunidades para conocer otras realidades del documental y que para ello,

261 Entrevista a Claudia Triana, realizada por Carolina Patiño. 2002.

era indispensable que se vieran en Bogotá y otras ciudades del país los últimos trabajos documentales que se habían hecho en Colombia y Latinoamérica.

Dichas premisas encaminaron la idea de organizar un evento anual dedicado al género documental. De esta forma, el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica inició la labor de coordinador interinstitucional, gestor de recursos y apoyo logístico, para dar origen a la Muestra Internacional Documental, que en septiembre de 2009 realizará su undécima versión.

Proimágenes en Movimiento apoya la organización, condiciones y demás aspectos necesarios para hacer posible que los realizadores participen en cada una de las diversas convocatorias anuales, que se canalizan a través de concursos públicos abiertos, en los que todos los interesados pueden tomar parte en igualdad de condiciones.

Una de esas convocatorias es la del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico; en ese sentido, Proimágenes en Movimiento apoya logísticamente la premiación de proyectos cinematográficos colombianos (que concursan en dichas convocatorias), de manera integral y en forma no reembolsable, mediante asignaciones directas y gratuitas de recursos anualmente en todas sus etapas, pasando por el desarrollo de guiones y proyectos, producción y postproducción, y llegando hasta el momento de promoción, distribución y exhibición. Con respecto a estas convocatorias, Guerrero anota que estamos en un momento histórico en el cual han surgido:

“... variedad de subvenciones y fondos, que se han promovido e institucionalizado en Colombia. América Latina se está interconectando con las producciones, a través de los fondos europeos. Los festivales están siempre acompañados de convocatorias por medio de las cuales se ofrecen estos apoyos económicos, entonces esas producciones generan interés por los recursos que han obtenido. Se ve con más frecuencia el hecho de que Colombia no alcance fondos de realización en producción documental en el extranjero, pero creo que todos estos componentes y todo lo que se está haciendo ahora, y lo que se ve y no se ve, se va a convertir en un gran suceso que se va a ver con los años”²⁶².

Proimágenes también apoya el concepto integral de la cinematografía, con el auspicio a las actividades de formación de técnicos, creadores y realizadores, así como la formación del público. Esto es una manera de invitar a hacer cine y a entender, con sentido crítico, los contenidos audiovisuales; a incrementar la lucha contra la piratería y, por supuesto, a la conservación del patrimonio audiovisual colombiano, con una amplia gama de mecanismos.

262 Entrevista a Felipe Guerrero, realizada por Carolina Patiño. Mayo de 2007.

Ese apoyo que se ha brindado en la formación del capital humano y profesionalización del sector cinematográfico, se planea cristalizar con una publicación que recoja los resultados de los seminarios que se han realizado conjuntamente con el Ministerio de la Cultura, en las áreas de producción ejecutiva, financiación, *marketing* y diseño de proyectos.

Esta institución también brinda su apoyo a la creación de una infraestructura de salas, en particular en sitios distantes de nuestras regiones; igualmente, auspicia la fundación de laboratorios que podrán ser apoyados en el futuro mediante créditos del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico con mínimas tasas de interés, a través del sistema financiero.

Otro proyecto de Proimágenes es el diseño de un plan estratégico para la exportación de películas colombianas. Al respecto comenta su Directora:

“hemos venido trabajando con Proexport, con el Ministerio de Comercio Exterior, para que las películas independientes que no traspasan nuestras fronteras lleguen a mercados internacionales; tenemos un catálogo propio con cerca de 200 títulos, la mayoría medimétrajes que se hicieron en la época de Focine, y el Fondo ya ha logrado cerca de 410 millones de pesos en exportaciones a Latinoamérica y los países vecinos”²⁶³.

Considero acertada la visión de la mayoría de categorías que se ofrecen en las convocatorias de la Dirección de Cinematografía y de Proimágenes en Movimiento, para premiar el talento nacional en diferentes oficios y géneros, a través de los proyectos audiovisuales que concursan cada año, sin embargo, también expreso mis anotaciones y sugerencias en el capítulo “Reflexión final” sobre la distribución de los montos asignados y algunas categorías que, creo, deberían ser creadas también para el documental.

Cabe anotar, que entre esas categorías hay una que aún no existe en la modalidad documental, y que, en particular, evidencio la importancia de su apertura en el capítulo final²⁶⁴, pues pareciera no estar en contravía de lo que paralelamente se está contemplando atender en este aspecto, a través del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía. Según el Director de la Dirección de Cinematografía:

“El corazón (refiriéndose al documental de Diego García Moreno) que hizo este gran número de copias en vídeo y está en alianza con una gran cantidad de entidades académicas, de pequeños centros culturales, de casas de cultura, de cajas de compensación. A nosotros nos gusta mucho que haya ese tipo de

263 Entrevista a Claudia Triana, realizada por Carolina Patiño. 2002.

264 En ese capítulo se evidencia claramente que así como se han premiado diversos proyectos de ficción a través de la modalidad Promoción de Largometrajes, con incentivos que han permitido apoyar la difusión o exhibición de esas películas, sería conveniente la apertura de la misma modalidad pero específicamente para promover la difusión de documentales.

propuestas, porque nos demuestra que es factible mover el documental más allá de los circuitos comerciales, y creo que nosotros evidentemente estaríamos muy dispuestos en el seno del Concejo Nacional de Cine a evaluar esta experiencia y a estimular que sea sostenible en el tiempo, si es que los resultados del trabajo que hizo Diego nos llevan a concluir que es factible repetirla y generar estímulos para que se produzca nuevamente con otros documentales”²⁶⁵.

6.5.1.3 Dirección de Comunicaciones

• Unidad de Televisión

La Dirección de Comunicaciones siempre ha contado con un grupo de trabajo que ha apoyado el desarrollo de proyectos en el área de la televisión. Dicho grupo (llámese unidad de televisión, grupo de televisión o grupo de gestión y ejecución) ha buscado promover, divulgar y estimular, a través de la televisión pública, la diversidad y la variedad cultural de la nación colombiana. A su vez, ha querido fortalecer la televisión del Estado, mediante la producción, programación, emisión y circulación de proyectos audiovisuales, que favorezcan los procesos de diálogo entre la nación, la región y la localidad.

El primer grupo de trabajo se denominó la Unidad de Televisión, que se gestó en la Dirección de Comunicaciones de Colcultura (recordemos que esta institución fue reemplazada con la creación del Ministerio de Cultura, en 1998); en la actualidad está adscrita al Ministerio de Cultura, y desde allí ha continuado su labor.

Cuando la Unidad de Televisión pertenecía a Colcultura, la producción televisiva, a principios de los años ochenta, estaba concentrada en el Teatro Colón, desde donde se emitían en directo por la Cadena 3 de televisión estatal los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Colombia. Más tarde tuvo lugar, a mediados de esa década, un salto fundamental con la llegada de la unidad móvil; fue cuando se realizó la serie documental *Aluna*; entonces, dentro de este espacio, se llevaron cabo las “Jornadas Regionales de Cultura”, que permitieron al público participar en el rescate de las tradiciones populares festivas y en el conocimiento del documental.

También se desarrollaron varios programas que descubrieron la migración del campo a la ciudad; igualmente, a través de múltiples personajes, se construyó la memoria de los años noventa, y se abrió espacio a una franja importante de emisión para el cine cultural de calidad.

265 Entrevista a David Melo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2007.

Poco a poco se fueron mezclando los géneros, hasta que se llegó al desarrollo del documental; este género de inmediato atrajo aquellos telespectadores acostumbrados a los dramatizados. De esta época quedan más de 700 programas, y la obra de casi 100 realizadores.

La etapa que corresponde al año 1997 se denominó “Producción Nueva”. A través de una convocatoria nacional se seleccionaron producciones de realizadores colombianos, como las series documentales *Imaginario* y *Señales de vida*, *Cine a la lata*, *De dominio público*, *Tiempo libre*, *Última escena* y *Noticiero 3NT*.

Con la realización del espacio documental *Imaginario* Colcultura recibió el Premio Nacional de TV Simón Bolívar, otorgado al Mejor Programa Especial en 1993. Por su parte, con el espacio documental *Aluna* recibió cuatro premios, en las categorías de Mejor Programa de cualquier tipo, en 1989; en 1990 recibió el premio al Mejor Programa Cultural y al Mejor Director (Gloria Triana); y en 1992 se le otorgó el galardón al Mejor Programa Cultural. En el mismo año Colcultura también obtuvo el Premio Especial Simón Bolívar, por su aporte a la televisión nacional.

Acorde con el asesor de la Dirección de Comunicaciones, Marlon Carrero (2002), en el año 1998 nace el Ministerio de Cultura y hereda todo el sistema administrativo y organizativo de Colcultura; adopta la Dirección de Fomento y Cinematografía, que ya existía; también retoma la Dirección de Comunicaciones existente, con sus eslabones de trabajo en prensa, radio y televisión. Carrero opina que el Ministerio de Cultura sigue siendo la misma figura de Colcultura, pero ahora es más grande²⁶⁶.

Cuando se crea el Ministerio de Cultura, este nace con un presupuesto alto, lo que permitió la creación del espacio documental *La Franja*; en virtud de esos recursos financieros, el Estado desarrolló un concepto de programación que abarcaba todos los géneros de la creación audiovisual. Hubo espacios para los antiguos directores y los jóvenes que deseaban hacer innovaciones. *La Franja* estuvo al aire, con un tiempo de programación de 22 horas a la semana.

La Dirección de Comunicaciones, como programadora del canal Señal Colombia, tuvo derecho a acceder a los recursos del Fondo para el Desarrollo de la Televisión, creado por la Comisión Nacional de Televisión, a finales de los años noventa. Los creadores de documentales de todo el país, incluyendo los canales regionales y los centros educativos, presentaron sus proyectos y lograron realizarlos en el espacio documental *La Franja*.

En julio del año 2000, el Grupo de Televisión (a través de un convenio que firmó) editó una programación especial del espacio documental *La Franja* y lo emitió por una hora semanal

266 Entrevista a Marlon Carrero, realizada por Carolina Patiño. 2002.

en algunos canales regionales y locales, como Telepacífico, Teleantioquia, Teled Medellín, Canal Televisión Regional de Oriente (TRO), Canal Universitario de Medellín, Telecafé, Telecaribe, Canal Capital de Bogotá, TV Andina y TeleIslas.

A través de *La Franja* también se logró la interlocución con canales culturales de Latinoamérica y Europa, como Canal 22 de México, TV Senac, Red Amazónica de Brasil, y TV Américas, entre otros. Estas gestiones permitieron la emisión de 260 productos extranjeros de primera calidad, muchos de ellos, quizá unos 40, obtenidos gratuitamente; igualmente, se logró la realización de dos grandes documentales, *Gabo, la escritura embrujada* y *Totó la momposina*, que han circulado en los canales culturales internacionales más importantes.

Durante el año en que *La Franja* recibió aportes de la Comisión Nacional de Televisión, se realizaron y emitieron 1.798 programas, a saber: 1.070 capítulos (documentales, reportajes, crónicas, magazines, musicales, argumentales e infantiles), 364 clips, 260 películas y 104 series. Un cálculo aproximado muestra que *La Franja* programó 5.280 medias horas de programas. Esto quiere decir que, en promedio, la media hora de programación tuvo un costo de 1'341.000 pesos colombianos²⁶⁷.

Durante sus dos años de existencia, *La Franja* generó más de 500 empleos directos y abrió cabida a más de mil colombianos, entre realizadores y equipos humanos de producción de televisión: 257 realizadores y 516 contratos (estas cifras recuerdan la importancia de gestar nuevamente un espacio documental de esta envergadura).

También obtuvo 31 reconocimientos nacionales e internacionales, entre los que se encuentra la selección de algunos programas para la Autoridad Mundial de Televisión Pública (INPUT).

El diseño del espacio *La Franja* en Señal Colombia, también comprendió otras áreas del fomento a la industria audiovisual, de acuerdo con el espíritu de la Ley 397 de 1997, que creó al Ministerio de Cultura.

En consecuencia, el énfasis dado a la producción y coproducción se encaminó hacia el documental, realizando como paso fundamental, en el año 1998, el seminario internacional *Pensar el Documental* que fundamentalmente creó puentes importantes de comunicación entre los documentalistas del país. Posteriormente, en trabajo conjunto con la Dirección de Cinematografía, contribuyó en la creación de la Muestra Internacional Documental.

Posteriormente, se realizó el seminario sobre Derechos de Autor en el Área Audiovisual, dejando claro que para la distribución todas las manifestaciones de imagen y sonido deben

267 Ibid.

ser avaladas por sus autores, sean éstas cedidas de forma gratuita o con un costo, de todos modos, deben ser definitivamente legalizadas.

Con el paso del tiempo, cuando se disolvió *La Franja*, la Comisión Nacional de Televisión (CNTV) e Inravisión paulatinamente fueron prescindiendo del Ministerio de Cultura en las fases decisivas de la reestructuración y la preparación de la licitación. A principios del año 2000, la propuesta de un conjunto de programas que sumaban 24 horas y media para ser producidos por el Ministerio de Cultura, fue entregada a otros productores mediante la licitación pública 01 de 2000 (abierta y cerrada), a excepción del espacio *Diálogos de Nación*.

Aunque los recursos eran escasos, el ministerio puso al servicio de varios proyectos toda su capacidad instalada para coproducir, en el año 2000, cinco capítulos de la serie documental *Músicos olvidados*, a saber: *Perlas del Pacífico*, *Cantarela*, *Réquiem por el diablo*, *Ángel tamborero* y *Ramona Chandé*. Asimismo, se coprodujeron cinco capítulos de la serie documental *Las mujeres cuentan*, a saber: *Nariño (tejedoras de Sandoná)*, *Urabá (banano)*, *Quindío (café)*, *Antioquia (flores)* y *Tolima (algodón)*.

A finales de ese año, todos los esfuerzos televisivos de la Dirección de Comunicaciones se volcaron sobre la producción de la serie documental titulada *Retrospectiva de la vida*, del cineasta y documentalista colombiano Víctor Gaviria. Este proyecto comprendió la localización de todos sus trabajos en cine y vídeo (27 en total), y la realización de un largometraje documental en vídeo sobre su obra.

El año 2001 comienza con la coproducción de un espacio institucional, conocido como *Diálogos de Nación*. Para la realización de sus 32 capítulos, participaron 145 propuestas, que representaban 237 capítulos; finalmente, el jurado falló a favor de 25 documentalistas, diez de ellos mujeres.

En el mismo año también se gestionó otro espacio de coproducción, también de 32 capítulos, denominado *Tiempo creativo*. Los temas de esta serie se enriquecieron a través de programas que el Ministerio de Cultura impulsó, sobre la manera creativa de usar el tiempo libre.

En el año 2002 la Dirección de Comunicaciones continuó apoyando la coproducción de la serie documental *Músicos olvidados* con series de 25 capítulos, en conjunto con las entidades SECAB y Audiovisuales, y la realización de tres capítulos en Ecuador, Venezuela y Colombia. Además se llevó a cabo, junto con la oficina de refugiados de las Naciones Unidas (ACNUR), la coproducción de un especial de 52 minutos, sobre *Músicos olvidados desplazados*.

La Dirección de Comunicaciones realizó otras labores alternas con el Grupo de Televisión, como el copiado de programas en varios formatos, con fines educativos y culturales. En

Colcultura se hacían en promedio 200 copias y en el Ministerio de Cultura en el año 2002 ese promedio ascendió a 700 por año.

También se trabajó en la producción de maletas de documentales (en la actualidad existen dos maletas de documentales), que son vídeotecas que contienen 30 documentales colombianos, en VHS, para que puedan ser vistos de forma pedagógica en todos los pueblos y la mayoría de veredas de Colombia. Estas maletas de documentales también están diseñadas para servir de apoyo a la programación de los canales comunitarios.

En el año 2002, el plan de acción comunitaria implementó varios talleres de formación en 44 canales comunitarios. De igual forma, incluyó dentro de su política de apoyo a la televisión pública, el aporte de una hora semanal de programación en los canales regionales y algunos locales del país, como Canal Capital, TV Andina, Teleantioquia, Telemedellín, Canal U, Telecafé, Canal TRO, Telepacífico, Telecaribe y Teleislas.

En el mismo año, se firmó con la programadora Audiovisuales un convenio para emitir series documentales, en el espacio de 10:10 a 10:40 de la noche, los días lunes, martes y miércoles, en el Canal A.

La Unidad de Televisión, que luego se llamó grupo de televisión y ahora se denomina grupo de gestión y ejecución, conserva entre sus objetivos las siguientes metas:

1. Diseñar estrategias que orienten el desarrollo de los contenidos culturales y promuevan la circulación y el diálogo de las producciones de la televisión y la radio pública y ciudadana.
2. Diseñar y desarrollar gestiones de coproducción y cofinanciación de proyectos mediáticos, para el desarrollo de las funciones de difusión cultural de la entidad.
3. Participar en el diseño de la programación del canal Señal Colombia, en su componente cultural, y en la programación cultural de la Radiodifusora Nacional.
4. Realizar el seguimiento y la evaluación de la programación cultural del canal Señal Colombia, y determinar los ajustes que se deben hacer a la parrilla y a los programas.
5. Realizar contactos con organismos y entidades territoriales, internacionales, privadas y públicas, con el fin de obtener recursos para apoyar la producción audiovisual y radial, su conservación y difusión.
6. Administrar y conservar los equipos de producción de radio y televisión.

7. Diseñar y coordinar los programas dirigidos a la formación del público, junto con la profesionalización del sector.

En lo que concierne al documental, quizá uno de sus mayores logros es el proyecto que actualmente se coordina. Aquí me refiero a la convocatoria Doctv Colombia, primer concurso de selección de proyectos de documental regional.

Doctv Colombia es una iniciativa del Ministerio de Cultura, de la Comisión Nacional de Televisión y la Red de Canales de Televisión Pública, que pretende estimular y fortalecer la producción audiovisual documental, en las diferentes regiones geográficas del país.

El 3 de octubre de 2008 se cerró la inscripción de proyectos, en los nueve canales que hacen parte del sistema nacional de de televisión pública. El balance fue el siguiente: se inscribieron 22 proyectos en Canal Capital, 13 en Teleantioquia, 20 en Telecafé, 27 en Telecaribe, 18 en Telepacífico, 12 en Televisión Regional de Oriente, 22 en TV Andina-Canal 13, seis en Teleislas y 13 en Señal Colombia, para un total de 153 documentales.

Los proyectos que concursaron en esta convocatoria fueron enviados a los nueve comités evaluadores, quienes seleccionaron los tres finalistas en cada uno de los canales, y convocaron un encuentro con el comité evaluador. Después de dichos encuentros, se conocieron, en el mes de noviembre de 2008, los nombres de los nueve ganadores de los concursos que recibieron un estímulo por el valor de 50 millones de pesos para realizar un proyecto documental de 52 minutos. Adicionalmente, los ganadores del concurso asistieron a un taller de ajuste de proyectos, con especialistas en el área documental.

Este proyecto, sin duda, es un primer paso en la necesidad de apoyar la coproducción regional de documentales.

Entre otros aciertos recientes de esta sección del Ministerio de Cultura están el “Pacto por una televisión cultural de calidad”, que se firmó con 33 rectores de varias universidades colombianas; la *Cartilla de narrativa audiovisual*, que se lanzó como homenaje a la labor y el aporte del guionista y cineasta colombo-chileno, Dunav Kuzmanich (fallecido en Santa Fe de Antioquia); y el inicio de labores con la Comisión Nacional de Televisión y Telecaribe, para desarrollar una experiencia piloto, de lo que podría convertirse en el proyecto de televisión étnica.

Estos aciertos deben respaldar la continuación de proyectos y actividades con temas como la búsqueda de recursos para hacer la transferencia al soporte digital del material que reposa en las bodegas de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Igualmente, deben velar para que las horas de televisión pública que se creen, incluyan la producción de documentales

colombianos; y también, deben apoyar e impulsar la producción propia de los canales de comunitarios televisión, ojala con una cuota importante del documental.

De otro lado, para optimizar el servicio de circulación del material audiovisual, es urgente establecer un convenio efectivo con alguna institución educativa que permita el acceso gratuito de estudiantes y realizadores a toda la producción que se realizó en el espacio documental *La Franja*, en 1998 (en general, a los miles de vídeo casetes en diversos formatos, con producción colombiana), y a más de mil reproducciones que se guardan en el Banco de Imágenes de la Cultura.

6.5.1.4 Creación de la Ley de Cine

Si bien la Ley de Cine no surgió en la década de los años noventa, decidí incluirla en este texto, porque cambió radicalmente la historia de la industria del cine colombiano y el futuro del sector cinematográfico en Colombia. De hecho, de las tres instituciones del Ministerio de Cultura que se han abordado y que surgieron en los años noventa, hay que decir que su existencia, permanencia y continuidad de labores en el sector audiovisual, en gran medida se deben a los recursos financieros que ha logrado obtener, desde que se ordenó la ejecución de esta ley en el país.

Antes de abordar esta ley, veamos en resumen algunos aciertos del Ministerio de Cultura (que ha realizado por medio de las tres instituciones descritas), en beneficio del documental:

1. Realización de talleres y seminarios de formación para los nuevos realizadores y los espectadores.
2. Creación del Taller Varán, en el cual se utiliza el género documental como forma de expresión.
3. Establecer la convocatoria Nacional de Cinematografía.
4. Promover la convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC).
5. Creación del seminario Pensar el documental, del cual surgió la idea de realizar anualmente una muestra internacional de documentales, que en el año, 2008 llegó a su décima versión.
6. Establecimiento, de 1998 al año 2000, del espacio documental *La Franja*, que transmitió 40 horas semanales de producción documental.
7. Apoyo a la realización de documentales para canales regionales; de 1999 a 2001 se realizaron 50 documentales.

8. Creación de la maleta de documentales (1 y 2), para exhibirlos en todas la regiones del país.
9. Creación de la convocatoria Doc/TV Colombia, primer concurso de selección de proyectos de documental regional.
10. Creación de la Ley de Cine, mediante la sanción de la Ley 814, el 2 de julio de 2003. Con dicha ley se recaudan: un impuesto del 8,5% del precio de la boleta para los distribuidores y los exhibidores; y el 5% para los productores de cine.

De acuerdo con esta ley, el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC) dirige y define las políticas del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC). Esta entidad, por medio de convocatorias públicas, orienta el 70% del dinero recaudado para los realizadores, es decir, para la producción de largometrajes, cortometrajes y documentales; y el 30% restante lo destina para la distribución de películas colombianas, en los procesos de formación, preservación y conservación de la memoria cinematográfica. Sobre las políticas de estas dos entidades, el actual Director de la Dirección de Cinematografía anota: “Yo creo que el CNACC empieza a ver desafíos en la distribución en el entorno digital que tendremos que ir evaluando e ir adoptando como parte de las políticas de distribución de contenidos audiovisuales que el CNACC y el FDC promueven”²⁶⁸.

Por medio de la esta ley (que recauda entre seis mil y ocho mil millones de pesos al año) los contribuyentes, con el pagos de los impuestos de renta, están apoyando el cine nacional, y pueden deducir de su declaración el 125% del valor real invertido o donado en la producción cinematográfica. Los directores, en virtud de esta ley, pueden vender los títulos (como acciones) de sus obras, para obtener apoyo económico. Sobre lo anterior, comenta Melo:

“El Fondo para el Desarrollo Cinematográfico está recaudando alrededor de seis mil millones de pesos al año. Este Fondo depende del comportamiento de la taquilla, que, a su vez, está asociada a diferentes factores, el principal de ellos es a las películas que se estrenen, a las políticas de precio que adopten los distribuidores y los exhibidores, y a la participación que tengan las películas colombianas en esta taquilla. Hacia adelante siempre estaremos dependiendo sobre todo del comportamiento en la taquilla de las películas extranjeras y de un posible desplazamiento que se vaya dando del público, que va de las salas de cine hacia otras ventanas, que se puede prever van a fortalecerse como el internet o el DVD o la misma televisión, que ya en otras economías del

*cine se están constituyendo cada vez en ventanas más importantes para la recuperación de las películas*²⁶⁹.

La Ley de Cine es un logro enorme para el avance y el desarrollo del sector audiovisual en Colombia. Si bien en el capítulo de reflexión final expreso algunas opiniones sobre la forma inequitativa en que se distribuyen los recursos concernientes al género documental, eso no opaca de ninguna forma el impulso que esta ley le ha dado nuevamente al cine y al documental colombianos. Vale la pena detallar algunos apartes sobre su creación y surgimiento.

De acuerdo con Castrillón, el último esfuerzo para apoyar y subsidiar la industria del cine nacional, terminó en 1993 con el cierre de Focine²⁷⁰ (1978-1993). Según ella, durante las mejores administraciones de dicha entidad se realizaron largometrajes, vídeos y cortos para televisión; igualmente, se estimuló la producción de documentales, se abrieron concursos de guiones y se apeló a las formas de coproducción y otros mecanismos de gestión; sin embargo, el incompetente manejo burocrático de la entidad, la absurda política de distribución y la falta de continuidad en los proyectos, fueron factores que participaron en su fracaso definitivo.

Adicionalmente, en 1997 se pudo ver que el Estado colombiano no había estudiado a fondo la problemática del cine en Colombia, y que desconocía su papel primordial en la producción de imágenes. Se pudo advertir, que solo comprenderíamos los errores del pasado cuando se analizara el valor que representa el audiovisual, y la importancia de tener una industria para la búsqueda estética de la propia imagen del país. Castrillón, de nuevo subrayó: “la falta de una industria del cine empobrece todo el plano del audiovisual del país” (Castrillón, 1997).

En efecto, seis años después se evidenciaron sus advertencias. Fue cuando la votación unánime de la plenaria del Congreso de la República de Colombia, en junio del año 2003, dio vía libre a las normas para el fomento de la actividad cinematográfica en el país. Así fue como el 2 de julio de 2003 el gobierno nacional, por iniciativa del presidente de la república Álvaro Uribe Vélez y los ministerios de Hacienda y Cultura, sancionó la Ley 814, que fomenta a la industria cinematográfica en Colombia.

Esta ley es el fruto de dos años de profunda investigación sobre la legislación vigente en materia de cine, y de un proceso de depuración legal y de concertación con todos los agentes relacionados con el cine nacional, desde los productores hasta los exhibidores²⁷¹.

269 Ibid.

270 Institución adscrita al Ministerio de Comunicaciones, que tenía por encargo el fomento del cine nacional en Colombia.

271 Entrevista a Claudia Triana, realizada por Carolina Patiño. 2002.

De acuerdo con el asesor del proyecto desde el momento de su gestación, mediante dicha ley se recaudan impuestos de distribuidores y exhibidores, así: el 8,5% del precio de la boleta, y el 5% de los productores de cine (Castellanos, 2003).

Esta ley está sostenida sobre tres pilares fundamentales:

El fondo parafiscal recauda los dineros para el apoyo del cine colombiano. Es decir, que dicho fondo recibe los aportes para el desarrollo cinematográfico y los reinvierte así: el 70% para los realizadores (orientados en la producción de obras cinematográficas, como largometrajes, cortometrajes y documentales); y el 30% restante los destina a la distribución de películas colombianas y otras actividades que fortalecen la industria del cine, como son los procesos de formación, preservación y conservación de la memoria cinematográfica y la administración técnica del fondo parafiscal.

El segundo pilar se sostiene en aquellos que apoyan el cine nacional, ya que esta ley reconoce beneficios tributarios a la donación e inversión en realizaciones cinematográficas. Los contribuyentes de impuestos a la renta; son las personas que pueden deducir de su declaración el 125% del valor real invertido o donado.

El tercer pilar beneficia a los directores, quienes pueden vender títulos (en forma de acciones) de sus obras, para obtener apoyo económico.

Para el manejo de los recursos económicos que se recaudan, se creó el Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC). Es el órgano de asesoría y consulta del Ministerio de Cultura para la elaboración de políticas, planes y programas de la actividad cinematográfica.

El CNACC tiene a su cargo las siguientes funciones: dirige el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico; aprueba anualmente el presupuesto de dicho fondo; asigna y decide la destinación de los recursos; establece los subcomités para efectos de evaluar técnica y financieramente los proyectos; e informa al sector cinematográfico sobre sus decisiones.

El CNACC está conformado por el ministro o el viceministro de cultura, el director de cinematografía del Ministerio de Cultura, dos representantes del sector cinematográfico, un representante de los consejos departamentales de cinematografía, un representante de los productores de largometrajes, un representante de los distribuidores, un representante de los exhibidores y un representante de los directores. La elección de los representantes la realizan todas las personas que laboran en el sector cinematográfico colombiano y están registradas en el directorio del Ministerio de Cultura.

El CNACC está habilitado para invitar a sus reuniones de deliberación a funcionarios públicos y personas particulares, quienes tienen derecho a la palabra, pero no al voto decisorio. Esta entidad se reúne, en promedio, cuatro veces al año.

El ente encargado de la secretaría técnica del CNACC es el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes en Movimiento, el cual, en calidad de administrador del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, tiene voz pero no voto. Entre sus funciones están: llevar las actas y acuerdos del CNACC; implementar y hacer el seguimiento de las decisiones del CNACC; apoyar administrativamente la preparación de los proyectos para el presupuesto del fondo; organizar las actividades relacionadas con el acceso del sector cinematográfico a los recursos del fondo, y someterlo a la consideración del CNACC.

Además del Ministerio de Cultura, existen otras entidades encargadas de ejercer un control sobre el destino y la ejecución de los recursos (auditoría externa), que son: la DIAN, la Contraloría General de la Nación y la Procuraduría General de la Nación.

Sobre esta ley que, en promedio, recauda anualmente entre seis mil y ocho mil millones de pesos, se dice que “nos desliga de las necesidades de toda puja política para sacar algo de la ley de presupuesto cada mes” (Aljure, 2003).

Sobre el tema, el gerente de Procinal, recién creada la ley, expresó: “lo mejor es dejar los impuestos a la boleta del cine que actualmente existen y reencausar estos dineros al cine nacional. Las nuevas leyes y nuevos impuestos se pueden prestar para los serruchos y amiguismos de siempre” (Gutiérrez, 2003).

La anterior opinión resulta contraria a lo que evidenció la gerente de Cineplex, quien en el mismo año (2003), dijo: “Una ley como esa sentaría las bases sólidas para que haya una industria constante y no esfuerzos esporádicos. Ya es hora que también la empresa privada colabore” (El Tiempo, junio, 2003).

Por su parte, algunos documentalistas colombianos opinan que la Ley de Cine:

“... con sus incentivos tributarios y todo, le da un aspecto mucho más industrial a la cosa. Lo que pasa es que las leyes son para apropiárselas. Entonces, por ejemplo, la Ley del Sobreprecio se la apropiaron los exhibidores; ellos ponían al mensajero a editar rushes y se ganaban la plata y nos hacían una fama pésima a los realizadores colombianos y acabaron con eso. Hay que defender los espacios que se abren y no dejar que se tuerzan, y, por el contrario perfeccionarlos, pues, todo hay que defenderlo”²⁷².

272 Entrevista a Clara Mariana Riascos, realizada por Carolina Patiño. Enero de 2007, Bogotá.

Sobre esa apropiación de los exhibidores en la Ley de Sobreprecio, Martínez Pardo advierte que algo similar puede volver a ocurrir en la Ley de Cine actual; según él: “las distribuidoras y exhibidoras no pueden contratar cortometraje, porque entonces volvemos a lo de los años setenta”²⁷³.

La opinión de Caicedo va en esa misma dirección, adicionando que:

“La Ley de Cine está favoreciendo demasiado a los distribuidores y exhibidores; de hecho, para mí, ellos no tendrían por qué estar en el Consejo de Cinematografía, en ningún país donde haya una política cinematográfica sería los distribuidores y exhibidores contribuyen a formular de una manera tan decisiva, porque son dos votos en el Consejo de Cinematografía, y la Ley del Cine los ha favorecido demasiado”²⁷⁴.

De otro lado, si bien se afirma que “La ley de cine favorece sobre todo al cine de ficción, al cine de largometraje, y siempre el documental queda un poco rezagado, entonces solo dan unas pláticas para que se haga dos o tres documentales en cada convocatoria”²⁷⁵, también se evidencia que “La ley de cine es maravillosa y que es el “tiro”, porque estamos haciendo cine. Hoy vemos la cantidad de jóvenes maravillosos que están haciendo unas películas impecables”²⁷⁶.

No obstante, parece que en las convocatorias “... este espacio se ha reducido para ciertos grupos. ¿Cuáles son los temas que se escogen siempre? Son los temas del sicariato, siempre es la vaina de los narcotraficantes, o son historias casi de telenovela. Pero no hay una apertura hacia otra mirada de nosotros mismos y del país mismo”²⁷⁷.

Para otros, incluso los más escépticos, la Ley de Cine no es un logro significativo, porque: “Participamos trescientos en una convocatoria, bueno y ojala lleguen mil, pero se le va a dar a dos o a cinco. ¿Y los otros novecientos noventaicinco qué? Entonces me parece que son ‘contentillo’. Ahora, me parece que el ‘contentillo’ está bien, como caramelo para un niño está bien, pero de resto no. Está lejos de ser algo importante para todo lo que tenemos que decir y todas las películas que se pueden hacer, mostrar y compartir en un país como el nuestro”²⁷⁸.

273 Entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006, Bogotá.

274 Entrevista a Juan Diego Caicedo, realizada por Carolina Patiño. Junio de 2006, Bogotá.

275 Entrevista a Luis Ospina, realizada por Carolina Patiño. Enero de 2007, Bogotá.

276 Entrevista a Mady Samper, realizada por Carolina Patiño. Agosto de 2008.

277 Ibid.

278 Entrevista a Guillermo Álvarez, realizada por Carolina Patiño. Junio de 2007.

6.5.2 Televideo

Televideo S.A., desde su fundación en 1980, fue principalmente una proveedora de servicios para diversos trabajos audiovisuales (noticieros, telenovelas, vídeo-conferencias, seriadados, concursos, etc.); sin embargo, fue a finales de la década de los noventa cuando se convirtió en una productora de contenidos, en una realizadora de documentales colombianos, que es el punto que nos atañe evidenciar. Entre sus mayores logros se destacan:

1. Introducción al país de los primeros equipos de vídeo a color.
2. Montaje y puesta en marcha y operación de canales regionales, como: Teleantioquia, Tepacífico, Telecafé y Teveandina (canal 13).
3. Montaje y puesta, en un tiempo récord de tres meses, del primer canal de noticias de televisión por Cable, *24 horas de Colombia*, con transmisión por vía satélite a millones de usuarios en el mundo (2007).
4. Creación y puesta en funcionamiento del más moderno centro de producción digital de dramatizados del país, construido en un tiempo récord de 45 días, que posteriormente se convirtió en el canal modelo de los privados, para construir sus nuevos estudios.
5. Apertura internacional del documental y realización de filmes en todos los géneros.

En la entidad Televideo S.A. laboran aproximadamente 150 empleados entre el personal periodístico (*freelance*), de nómina y el de las área administrativa, financiera, de comunicaciones empresariales, de servicios de televisión y de multimedia; también existen las áreas de la productora nacional y la productora internacional.

A finales de la década de los años noventa se creó la productora internacional (hoy productora de contenido), con un grupo creativo que constantemente investigaba y estudiaba nuevas formas de narrar sus historias, a través de la imagen. En el año 2002 estaba integrada por un gerente general de área, un asistente administrativo, un coordinador de producción, cuatro productores y cuatro directores. Este equipo se encargó de investigar, diseñar y realizar los documentales que se hicieron entre 1999 y 2002.

A lo largo de su existencia, los servicios de Televideo han sido contratados para la realización de documentales destinados a compañías en distintos países. Esto explica por qué Televideo en la actualidad es reconocida en Colombia como la productora que vende documentales en el exterior.

Esta entidad productora, cansada de ver que los canales privados no acogían su idea de producir documentales, se dio a la tarea de explorar mercados internacionales y, con gran satisfacción, encontró que canales, como Discovery Channel, estaban dispuestos a comprar los documentales realizados en Colombia.

Gracias a esta exploración, que registró un gran interés por el documental colombiano en el exterior, hoy se puede contabilizar la realización de 36 documentales nacionales, entre 1999 y 2002, realizados en su mayoría en formatos betacam SP y betacam digital. Entre esos documentales, se cuentan los siguientes:

Al pie del cañón, Ángeles, Cazafantasmas, Cementerio central, Cuando los espíritus hablan La verdadera doctrina espiritual, Divino niño, El camino espiritual del guerrero, En busca del éxtasis, ¿Es posible predecir el futuro?, Escrito en las estrellas, Flores y frutas que curan, Hackers, los amos de la red, Hechizos y conjuros de amor, Historias de vida: una apuesta a la paz, Juegos de rol, La ciudad de los muertos, La gran farsa del año 2000, La masonería, Los animales mágicos de los Mayas, Magia de amor, Manuela Sáenz: la pasión de Bolívar, Igualmente se cuentan los mini-documentales: El fantasma de la casaca verde y la calle del sol, Noriega I: el hombre fuerte, Noriega II: la caída de un dictador, Ovni: conspiración para el silencio, Ovnis: verdades y mentiras, Plantas sagradas, Psiconautas, Psicopirois: incendios de la mente, Se puede predecir el futuro, Sicarios mensajeros de la muerte, Sociedad ovni, Tikal: voces de los espíritus, Toro Tope, Voces de fuego: la toma del Palacio de Justicia y Wiccas jóvenes brujos.

En Televideo, además de utilizar a Colombia como escenario, también se han grabado algunos documentales en países como Brasil, Panamá, Guatemala, México y Venezuela.

Estos documentales han sido comprados por la Compañía Cisneros Television Group, con el fin de transmitirlos por el Canal Infinito, la Compañía Discovery Channel, America Latino/Ibero, Inravisión, Señal Colombia, National Geographic y Canal National Geographic Channel de Europa.

El primer documental histórico que Discovery Channel le comisionó a una productora colombiana fue *Manuela Sáenz: la pasión de Bolívar*. Este documental, con una hora de duración, destaca la trascendencia que ha tenido para la historia de la humanidad la intensa relación amorosa entre el libertador Simón Bolívar y Manuelita Sáenz

Justamente, con este documental, dirigido por el colombiano Mauricio Vélez, Discovery Channel se ganó el premio Bronze World Medal, en la categoría de Mejor Serie Histórica, del Festival de Nueva York, 2002. Para Discovery Channel el premio reconfirmó la calidad, tanto en contenido como en técnica, de las producciones de Televideo S.A., brindando un argumento más de confianza para futuras realizaciones.

Esta calidad reconocida ha traído consigo otros reconocimientos y logros, como es el caso del documental *Seguridad extrema* que ha sido emitido en varias oportunidades en el horario *prime* de los canales Discovery USA y Discovery Panregional. Igualmente, está el ejemplo del documental *Torotope*, que ganó el los premios como Mejor Documental, en los festivales Zoie Films (2000) y Biarritz Films (2000).

Entre otros trabajos documentales que se han realizado, se cuenta el filme histórico *Galán, la lucha de un gigante*, en 2005. Recientemente, se tiene la actualización y adaptación del documental *Voces de fuego: la toma del Palacio de Justicia*, 20 años después este insuceso; y la realización, este año, de la cinta *Los niños de la Boquilla* (2008).

El gerente de Televideo piensa que el nido de los documentales esta ahí para para ser explotado; confía en que los canales privados colombianos se arriesguen a incluir espacios para documentales en su programación, superando así “el cuello de botella” que ha significado la crisis de las finanzas estatales²⁷⁹. ¿Será que en Colombia a la gente le interesa tanto el documental como las telenovelas?. Según Riaño: si, esto lo confirma el éxito de Discovery Channel y la buena audiencia que ha logrado ganar Canal Capital, con las series que transmite de National Geographic (*Alados Colombia*, No. 1, 2001: 6).

Según Muñoz es indispensable llegar a los canales internacionales teniendo una casa productora propia. Al respecto, Mauricio Acosta (quien fue productor ejecutivo de Televideo) añade que para acceder al mercado internacional comercial, también se debe estudiar el canal al cual se va a presentar la propuesta documental, para ver la necesidad de dicho canal y qué clase de filme busca para su franja específica (*Alados Colombia*, No. 2, 2001).

Lo anterior deja entrever que Televideo, con su labor desarrollada a partir de finales de los años noventa, abre una ventana importante para los realizadores que están interesados en explorar ese tipo de formato internacional, ya que existe un mercado externo que está interesado en adquirir nuestros documentales. De acuerdo con Mora, “Televideo se ha convertido en referencia importante para que las Empresas o Compañías en el Exterior conozcan la calidad del trabajo colombiano” (*Alados Colombia*, No. 4, 2001).

6.5.3 Alados-Colombia, corporación colombiana de documentalistas

La idea de crear Alados (Asociación Latinoamericana de Documentalistas) nace en 1998 durante un seminario de comercialización de documentales, realizado en Quito (Ecuador), y auspiciado por el Ministerio de Asuntos Extranjeros de Francia. A este seminario se invitaron a productores y realizadores de América Latina.

279 Entrevista a Francisco Muñoz, realizada por Carolina Patiño. Julio de 2002.

Sobre este seminario, el director de Alados-Colombia, recuerda que:

“... estaban sentadas las principales cadenas y productoras francesas que estaban interesadas en comprar productos latinoamericanos, documentales, entonces nos sentaron a 30 personas frente al panel de estos señores ‘gurús’ y ellos nos decían cómo era que había que hacer el documental para que ellos estuvieran interesados: qué tema les interesaba, cómo había que empaquetarlo. A cabo del segundo día los que estábamos en este lado de la mesa nos dimos cuenta que no nos conocíamos y que teníamos muchas cosas en común y que debíamos tener la suficiente fuerza como para hacer lo contrario, es decir, decirle a los ‘desarrollados’ que nosotros tenemos una línea de trabajo, un empaque individual propio de América Latina y que así lo tenían que comprar”²⁸⁰.

Al finalizar el evento, en las conclusiones del seminario quedó consignado el compromiso de crear un organismo que sirviera de puente entre los documentalistas en Latinoamérica. “... pensando en eso entonces se creó la Asociación Latinoamericana de Documentalistas, cada país tenía el rol de organizar su propio grupo en término de un año”²⁸¹.

Colombia fue designada como promotora y sede del proyecto Latinoamericano. Su capítulo colombiano, denominado “Alados-Colombia”, en principio se constituyó como una corporación independiente sin ánimo de lucro.

Alados-Colombia está conformada por todos los documentalistas, realizadores y personas interesadas en la unión del gremio, con el propósito de estimular, realizar y producir películas documentales de creación; igualmente, en realizar actividades que desarrollen su formación profesional y generen políticas que influyan en la calidad de la misma.

Alados-Colombia se creó para estimular y desarrollar el género documental colombiano. De acuerdo con su director, los objetivos propuestos son: promocionar la creación documental, defender la propiedad intelectual y patrimonial de los documentalistas; convocar, realizar y participar en eventos nacionales e internacionales que contribuyan a la difusión y calificación del medio; y promover el intercambio regional en América Latina de documentales y conocimientos²⁸².

Para pertenecer a Alados-Colombia, simplemente se necesita confiar en la asociación, tener deseos de trabajar en alguno de sus frentes de trabajo, ser estudiante de la rama audiovisual y ser realizador o productor documentalista.

280 Entrevista a Ricardo Restrepo, realizada por Carolina Patiño. Agosto de 2007.

281 Ibid.

282 Entrevista a Ricardo Restrepo, realizada por Carolina Patiño. Septiembre de 2002.

En promedio, Alados cuenta con 45 integrantes. Según Restrepo, “el número de miembros de Alados es discreto, pero en su base de datos tiene registrados los nombres de más de quinientos profesionales colombianos que trabajan de manera continua en documentales”²⁸³.

En lo que se refiere a actividades, Alados-Colombia ha hecho presencia, con delegados y documentales colombianos, en los siguientes escenarios: FIPA 2000, en Biarritz; Sunnyside du documentaire 2000 y 2001, en Marsella, Francia; Primera Semana Cultural Colombiana, en Montreal, Canadá (2000); New York University, USA (2001); Semana Cultural, en Quito, Ecuador (2000); Encuentro de Cine de América Latina, en Toulouse, Francia (2002); Foro Internacional de Asociaciones de Realizadores, FIAR, en Montreal, Canadá (2002); y Festival Docupolis en Barcelona, España (2002).

También presentó una selección de documentales, para la 1ª Muestra de Documental Colombiano, en Berlín. Participó, igualmente, en los encuentros internacionales de documental, en Montreal; en la curaduría y organización de la Muestra Restrospectiva de Documental, en Marsella; en la curaduría y organización de la Muestra Documental Colombiana, en Quito, Ecuador; en la curaduría de la Muestra Documental Colombiana, en UCLA, Estados Unidos; y en la organización del evento 100% Documental Colombiano, en París (2003). Al respecto, comenta Campo:

“El festival de París fue un éxito inesperado en términos de público, fue mucha gente de América Latina y Europa, la muestra tuvo un temario más ideológico que político. Fue claro el interés que hay por Colombia; interesa porque es un país que está en las noticias, por su situación política, su situación de conflicto y la gente piensa que a través del documental va a tener alguna información más allá de lo que pudo obtener en las noticias”²⁸⁴.

En 1998, el mismo año en que se creó Alados-Colombia, el Ministerio de Cultura organizó el seminario de reflexión “Pensar el Documental”, al cual se invitó a un grupo de destacados realizadores internacionales, como Patricio Guzmán, Juan Carlos Rulfo y Sanjinés, entre otros.

Dicho seminario, que duró una semana, evidenció la importancia de generar un foro permanente para discutir temas acerca del documental; un espacio adecuado para abordar discusiones académicas en torno a este género y hacer proyecciones de documentales. Tuvo tanto éxito, que fue allí donde se sembró la semilla de lo que hoy se conoce, en el ambiente nacional, como La Muestra Internacional Documental. Tal evento se hizo cargo de continuar la siembra desde 1999; como resultado de su trabajo continuo y permanente, en

283 Ibid.

284 Entrevista a Óscar Campo, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2003.

el año 2008 se continuó recogiendo los frutos en la realización de la décima versión de este evento (con el apoyo logístico y económico de varias instituciones gubernamentales y no gubernamentales), en la Cinemateca Distrital de Bogotá.

Todas las Muestras Internacionales Documentales que se han realizado, han incluido, dentro de su programación, seminarios dictados por invitados internacionales y la proyección de documentales provenientes de Colombia, Latinoamérica, Europa y otros rincones del mundo.

Los aspectos sobresalientes de las primeras cuatro muestras, como los que se describen a continuación, permiten entender el papel importante de este evento en el desarrollo del género documental en el país. Veamos:

La 1ª Muestra Internacional Documental se realizó del día 10 al 15 de junio, de 1999. Hubo un espacio adecuado para ver 32 documentales extranjeros, y 52 producciones colombianas. Posteriormente, se realizó una muestra itinerante compuesta por 60 documentales, en Medellín, Barranquilla, Popayán y Pereira, entre otras (Amaya, 2000: 5). Los invitados a esta primera versión fueron: la productora canadiense, Johana Samuel; la editora y guionista francesa, Anne Baudri; el profesor estadounidense, Paul Alexander Schroeder; y el chileno, Patricio Guzmán, curador de la Muestra Internacional. Ellos abordaron aspectos relacionados con la venta de documentales, a escala mundial, y el papel que juega el montaje en la narración documental.

La 2ª Muestra Internacional Documental, en su organización, también contó con el apoyo logístico y la coordinación del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica. Sobre esto, comenta la Directora del Fondo:

“... nuevamente para el 2000 retomamos la iniciativa, esta vez fortalecida con la CAR²⁸⁵ y el Jardín Botánico en la muestra del documental ecológico y científico, y con la inclusión de la obra documental del director inglés Peter Greenaway y de la muestra más representativa de la realización documental internacional, seleccionada por el Festival de Cine Etnográfico y Sociológico Cinéma du Réel del Centro George Pompidou” (Triana, 2000: 10).

En esta 2ª Muestra Internacional Documental, Alados se constituyó en un aliado estratégico del festival, realizando la curaduría de la Muestra Documental Latinoamericana y Colombiana.

Para la realización de la 3ª Muestra Internacional Documental, el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica también se hizo presente, en el desarrollo de las labores de coordinación, con el apoyo de la Dirección de Cinematografía y de Alados-Colombia.

285 CAR, Corporación Autónoma Regional.

De igual forma, tuvo el aporte de patrocinadores colombianos e internacionales, como el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, la Cinemateca Distrital, la CAR, el Jardín Botánico, el Politécnico Grancolombiano, la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Universidad Nacional de Colombia, A&E Mundo, The History Channel y las embajadas de Francia, Estados Unidos, México y Portugal.

En esta 3ª Muestra Internacional Documental se presentaron más de 70 documentales, entre los cuales se contó una selección del prestigioso Festival Cinéma du Réel, de Francia, y otros procedentes de toda América, Europa, Medio Oriente y Oceanía. Entre los invitados internacionales se encontraron los siguientes documentalistas: la mexicana Alejandra Islas; el francés Denis Gheerbrandt; la chilena Carmen Castillo; y el colombiano, residente en Montreal, Germán Gutiérrez. En esta muestra, por medio de los invitados especiales, se concretaron las coproducciones que permitieron terminar la realización de algunos documentales.

Por su parte, en la 4ª Muestra Internacional Documental se presentaron 32 documentales colombianos, 20 latinoamericanos y 24 procedentes del resto del mundo. Las exhibiciones se realizaron en la Cinemateca Distrital, el Museo Nacional y la Biblioteca Nacional, en Bogotá.

Los invitados internacionales fueron: de Brasil, el socio de la productora Filmart Producoes Artisticas, Fernando de Souza Diuas; de Estados Unidos, el fundador de Skylight Picture, Pamela Yates; de Francia, el presidente de la Asociación Francesa de Documentalistas (ADDOC), Patrice Chagnard, y la docente y documentalista, Claudine Bories; de Argentina, el docente Luciano Gastón; y la colombiana, residente en París, Catalina Villar, quien presidió el estreno mundial de su documental *Bienvenidos a Colombia*, sobre las últimas elecciones presidenciales.

Sin ninguna interrupción, Alados-Colombia siempre ha hecho presencia en los trabajos de coordinación de las diez muestras internacionales de documental que el Ministerio de Cultura, con el apoyo de socios destacados, ha realizado en el país. Pero es realmente en la 9ª Muestra Internacional Documental, que se realizó en el año 2007, donde asumió la administración de este importante evento.

Cabe destacar que, desde el año 1999, la realización de esas tareas de coordinación para la Muestra y otras labores que ha emprendido en beneficio del documental, como las mencionadas, no siempre se han organizado en las mismas condiciones de funcionamiento.

Las obligaciones tributarias, contables y administrativas impuestas se convirtieron en una carga insostenible para Alados Colombia. Por esta razón, en la asamblea del 3 del marzo del año 2003, los asociados decidieron solicitar ante la Cámara de Comercio de Bogotá, la declaración de inactividad de la institución, suspendiendo su personería jurídica. Desde

entonces, las afiliaciones de nuevos integrantes a Alados no han tenido costo alguno. Por tanto, ya no se requiere un representante legal, ni una junta directiva.

Actualmente, dichas figuras se reemplazaron por equipos de trabajo para cada área, y una coordinación general asumida por el mismo director, desde 1999. De hecho, "... ya no hay una oficina concreta, ya no tenemos pasantes trabajando, digamos que hay un problema administrativo y de flujo de caja y decidimos entonces que íbamos a trabajar a través de internet y así ha funcionado hasta ahora"²⁸⁶.

Además de la coordinación de la Muestra Internacional Documental, que ha sido uno de sus grandes pilares, Alados-Colombia cuenta en su historial con otras importantes labores, como el apoyo para la realización de talleres documentales en ciudades, como Manizales. En lo relacionado con publicaciones, Alados-Colombia logró la impresión de cinco boletines informativos titulados *Cuadernos del Documental*, con el apoyo de la embajada de Francia.

En lo referente a la proyección de documentales, Alados-Colombia está buscando la continuidad de dos programas, que venía realizando. Uno de ellos llamado *El último jueves* con documentales de estreno, y su foro respectivo en la Cinemateca Distrital de Bogotá; el otro, denominado *Alados rodante*. que lleva documentales a las localidades marginadas de Bogotá, en coordinación con el Instituto Distrital de Cultura y Turismo.

Actualmente, uno de los proyectos más ambiciosos es el de la videoteca, compuesta por colecciones de varias organizaciones. Con esta visión, Alados-Colombia creó el Centro Documental Audiovisual Nacional (CENDOC), que cuenta con un espacio físico para su funcionamiento en la biblioteca de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, y con el apoyo institucional de la misma entidad.

Este centro audiovisual recibió recientemente un estímulo económico, a través de una de las becas para la gestión de archivos que otorga el Ministerio de Cultura, mediante las convocatorias del Programa Nacional de Estímulos. Con el fin de recoger, catalogar, preservar y colocar a disposición de los interesados los documentales inscritos durante los diez años de la Muestra Internacional Documental (cuyo número es aproximadamente 800 documentales nacionales y extranjeros), en 2008 Alados-Colombia solicitó a la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura la cesión del archivo documental de la Muestra Internacional Documental al CENDOC.

De ser aceptada la solicitud, se garantizaría la libre, amplia y gratuita circulación de los documentales pertenecientes a este archivo, junto con el cumplimiento de los compromisos de Alados-Colombia con los realizadores que han inscrito sus proyectos en

286 Entrevista a Ricardo Restrepo, realizada por Carolina Patiño. Agosto de 2007.

alguna de las diez muestras realizadas, en lo que atañe a su conservación y utilización con fines culturales y pedagógicos, únicamente.

Acerca de otras labores recientes, específicamente en el área de la televisión cultural, este año RTVC²⁸⁷ ha abierto en su parrilla un espacio para el documental nacional, de lunes a viernes, en el horario de nueve a diez de la noche. Al respecto, Alados-Colombia se ha propuesto actuar como distribuidor de documentales nacionales para RTVC, ofreciendo un catálogo variado, asegurando la claridad sobre los derechos patrimoniales de archivos sonoros y visuales; además, teniendo en cuenta la calidad técnica y concentrando en Alados-Colombia los requisitos formales de contratación. De ser aceptada la oferta, Alados-Colombia obtendría un porcentaje sobre las ventas efectivas lo cual le permitiría financiar la operación de costos legales y administrativos y la publicación de un catálogo en su página web, entre otras.

Finalmente, otro acierto de Alados-Colombia es el paquete de recomendaciones que ha elaborado para que, a manera de sugerencia, sean tenidos en cuenta en la convocatoria del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, en el 2009. Con los puntos que se resumen a continuación, Alados-Colombia busca generar una nueva propuesta, con respecto a los requisitos formales de dicha convocatoria, en la modalidad de documentales:

Diseñar una convocatoria independiente para el género documental, en sus etapas de investigación y desarrollo, diferente a las que han se han implementado para el género de ficción.

Desarrollar una convocatoria que no plantee restricciones, en la duración y planeación de producción, teniendo en cuenta que el desarrollo de un documental exige la constante relación sujeto-cámara; por tanto, debe pensarse como un proyecto que está constantemente en rodaje. De esta forma, se plantean dos espacios para el área de producción de temáticas y formatos de rodaje libre, sin restricciones y cuya terminación se realice en formato de vídeo (beta, digital, HD, HDV, DVCAM y Beta SP), así:

- a. Largometraje y documental, con una duración mínima de 52 minutos y un máximo de 120, valor estímulo de 60 millones de pesos
- b. Cortometraje documental, con duración mínima de 7 minutos, y un máximo de 52, valor estímulo de 30 millones de pesos.

Lograr que el CNACC inyecte un presupuesto suficiente destinado a la modalidad de producción, para que los documentales que se realicen por medio del fondo en esta modalidad logren su terminación.

287 Radio y Televisión de Colombia. Programadora del Estado Colombiano.

Tener en cuenta, dentro de los presupuestos de posproducción, una nueva categoría para los documentales que por sus condiciones técnicas y posibilidades comerciales, en las salas de cine, podrían participar de igual forma dentro de la convocatoria para la copia final en treinta y cinco milímetros, en proyectos de largometraje, sometiendo estos documentales a las mismas condiciones que existen para los proyectos de ficción.

Pensar en un estímulo especial de promoción para los documentales terminados en vídeo, cuya trayectoria inicial les plantee otros círculos no comerciales de exhibición.

Incluir espacios internacionales importantes, que no aparecen en el listado actual del FDC, dedicados al documental, para lograr un estímulo automático.

Incluir en el segmento de los requisitos de carácter subsanable de las convocatorias, todos aquellos que impliquen acciones administrativas (fotocopias, sellos y firmas), y facilitar un período de dos semanas, como máximo, para poder enviar los documentos que falten. (No son requisitos subsanables: la falta de una propuesta audiovisual y narrativa, un guión, un presupuesto, un cronograma y la certificación de derechos).

6.5.4 Especialización en Prácticas Audiovisuales. Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle

La Universidad del Valle es una entidad pública, en la ciudad de Cali, Colombia. La especialización en Prácticas Audiovisuales, es un ejemplo sobresaliente entre los programas educativos que surgieron en la década de los años noventa (exactamente en 1995); éstos nacieron en la Escuela de Comunicación Social, de la Universidad del Valle, que se ha destacado por la formación que ofrece a sus estudiantes en el área documental.

La creación de la especialización en Prácticas Audiovisuales, en mi opinión, surgió gracias al legado y las bases sólidas que se han venido construyendo desde 1975, año en que se fundó la Escuela de Comunicación Social, de la Universidad del Valle.

¿Cómo surge la idea de crear la especialización en Prácticas Audiovisuales? Campo comenta que en la década de los años noventa los documentalistas y egresados de la Universidad del Valle, que venían laborando en el espacio documental *Rostros y Rastros*, que se transmitía por el canal Regional Telepacífico, empezaron a buscar otros horizontes de trabajo, en otras ciudades del país.

Dicho proceso evidenció que para su reemplazo laboral, era necesario seguir calificando a los estudiantes de último semestre de Comunicación Social, en un nuevo espacio académico. Es así como surge la idea y la necesidad de brindar un curso a nivel de posgrado; en 1995 se funda la especialización en Prácticas Audiovisuales.

Antes de hojear algunos beneficios de la especialización en mención en torno al documental, considero pertinente señalar brevemente algunos aspectos de la Facultad de Comunicación Social, que es en últimas donde se gesta este proyecto de posgrado.

Desde su fundación, en 1975, los intereses académicos la Escuela de Comunicación Social, de la Universidad del Valle, han estado encaminados, en primer lugar, a promover una televisión pública que discuta permanentemente los asuntos públicos, con posiciones políticas, culturales o antropológicas, renovando la forma y el lenguaje para poder contar lo que está sucediendo; en segundo lugar, a generar espacios de debates teóricos e internacionales, en torno a la representación de los problemas sociales, el arte y la ciudad. En tercer lugar, a velar por la realización de un trabajo más antropológico que publicitario; a realizar una mirada artística sobre lo antropológico o, viceversa, una mirada antropológica sobre lo artístico.

En virtud del espacio que se generó para discutir sobre el multiculturalismo, el problema de la identidad, la ciudad y otros aspectos, se gestó un grupo de investigadores en la Universidad del Valle, con Jesús Martín Barbero a la cabeza. De esta forma, en los años noventa se introdujo en la Universidad del Valle el discurso postmoderno, que se tradujo en el surgimiento de un documental *sui generis*; es decir, un documental despolitizado y mediador de la mirada entre dos discursos: militante y comercial.

Según Campo (2003), la Escuela de Comunicación Social trata de pensar el documental como lenguaje, en articular la investigación universitaria con los investigadores propios del medio para calificar más al documental e ir más allá de los simples reportajes; todo esto con una dinámica interna, en donde es más importante la escritura y la investigación; esta última, también es estética.

Durante sus casi 33 años de existencia, en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle se han graduado más de 1.000 estudiantes. Por ser una universidad pública, obliga a sus docentes a realizar investigaciones y, por ende, a formar a sus estudiantes más como investigadores que como periodistas.

A lo largo de la carrera, los estudiantes cuentan con una videoteca que contiene más de 1.000 documentales pertenecientes a todas las épocas y géneros. También tienen una programadora comercial, el Canal de Televisión Universitario de la Universidad del Valle (UVTV), en donde encuentran un equipo técnico con una excelente formación, que les garantiza la realización de los programas que deben realizar durante la carrera (en promedio un vídeo experimental, cuatro películas de ficción y siete documentales) para que se puedan transmitir a nivel

profesional, en cualquier canal de televisión. “Hay estudiantes que les interesa mucho la parte técnica y se les da la oportunidad de trabajar como asistentes de los técnicos de UVTV”²⁸⁸.

Una vez que los estudiantes culminan su carrera profesional, un buen número de ellos ingresa a trabajar en canales regionales, como Telepacífico y Teleantioquia y en canales zonales (Canal Capital y City TV).

Un gran número de los trabajos audiovisuales que realizan los estudiantes durante la carrera, participan en festivales o muestras internacionales, recibiendo varios premios. Esto ha sucedido en eventos como el Festival de Brazil, el Festival de Rosario, en Argentina y la Bienal de Arte de México, entre otros. Dichos trabajos han recibido más de 60 premios internacionales.

Las muestras de documentales colombianos que se han realizado en los últimos años en Barcelona, Montreal, París y Toulouse, para citar solo unos pocos ejemplos, de alguna manera confirman que el documental colombiano es bien recibido en el exterior, lo cual ratifica la importancia de consolidar espacios académicos, como el que ofrece en la Universidad del Valle, a través de la especialización en Prácticas Audiovisuales.

De acuerdo a las necesidades, la especialización decide cuál de los dos énfasis considera apropiado abrir; es decir, si el de guión-ficción o el de documental. Desde el año 1995 se ha realizado varias veces la especialización haciendo énfasis en el documental. Algunas veces la especialización busca intercambiar experiencias con gente del exterior; para ello, contrata profesionales de otros países, como México, Cuba y Chile, entre otros, y los invita a dictar cursos y seminarios que aborden el género documental, desde varios puntos de vista.

En el caso de los egresados de la Escuela de Comunicación, que llevan a cabo estudios de especialización en Barcelona, Francia e Inglaterra, se llega a acuerdos académicos para que a través de seminarios compartan con otros estudiantes sus avances en el documental. Eso sucedió en el año 2003 cuando “... llegaron dos egresados que estaban en Barcelona y como habían tenido sus cursos con Wiseman, antes de regresarse a España, dictaron un curso de un mes en la Universidad”²⁸⁹.

La especialización en Prácticas Audiovisuales, ha beneficiado la enseñanza y el aprendizaje en el área del documental. No en vano, algunos egresados de este posgrado se han convertido en el relevo generacional de docentes, especialmente de las universidades ubicadas en el suroccidente de Colombia, como Medellín, Manizales y Popayán.

288 Entrevista a Óscar Campo, realizada por Carolina Patiño. Marzo de 2003.

289 *Ibíd.*

Acorde con Campo, el futuro del documental en el área de formación es promisorio, porque:

“Más rápido de lo que uno piensa va a ver un relevo generacional de documentalistas con gente mejor formada tecnológicamente y en cuanto a lenguajes, estoy hablando de jóvenes infinitamente mucho más claros en su contenido, de una generación que no cree que solo la imagen puede captar la realidad, sino que asume más la imagen como texto semiológico. El nivel de discusión de lo que está sucediendo tanto en el universo de la representación, de las tecnologías y las nuevas formas de contar es algo que los jóvenes están mucho más cercanos. La generación de documentalistas que viene va a ser de gente mucho más formada desde la academia”²⁹⁰.

La creación de esta especialización, que genera un cambio en el área educativa en los años noventa, por ser el único programa de posgrado en ofertar con cierta regularidad un énfasis en el documental, hizo visible la necesidad imperiosa de seguir desarrollando y abriendo espacios académicos en torno a este apasionante género.

Con base en este y otros ejemplos ya expuestos, en el año 2001 (luego de proponer en mi tesis de maestría que los cambios que observaba en mi país, con el surgimiento de algunas instituciones, programas –como esta especialización– y otros factores que antes no existían, eran los que de alguna manera me permitían afirmar que existía un futuro alentador para el desarrollo del género documental en Colombia) regresé al país con la certeza de poner en práctica los resultados de la esperanzadora investigación de mi maestría; al cabo de dos años, es decir en el 2003, logré crear y dirigir el primer diplomado en Producción de Documentales del país, en la vicerrectoría de posgrados de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

En este año (2008) el diplomado llegó a su octava versión, con la coordinación de Ricardo Correal. Aún conserva el objetivo primordial de permitir a los estudiantes acercarse a la práctica audiovisual, mediante la realización de un documental por grupos, a medida que avanza el curso teórico-práctico, en los diferentes módulos de investigación, guión, producción y realización.

Este programa y la especialización de la Universidad del Valle confirman el cambio que surge a nivel educativo en los años noventa y la necesidad de apertura, en los años venideros, de otros programas que continúen el desarrollo del género de no ficción.

Por ahora, ese futuro promisorio en torno al documental (en el área educativa) se confirma también con el surgimiento reciente de otros dos diplomados.

290 Ibid.

El primero de ellos, es el diplomado en Teoría y Práctica del Documental, de la Universidad Pontificia Bolivariana, seccional Bucaramanga. Con la coordinación de Fidel Eduardo Sánchez y Luis Jorge Orcasitas, este proyecto académico que fue ganador de la convocatoria en formación especializada para el desarrollo cinematográfico, del Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), además de garantizar en su primera apertura 24 plazas para becarios del FDC, que cubre el 70% del valor total de la matrícula, también ofrece a sus estudiantes las herramientas para la concepción y la realización de proyectos documentales que promueven, durante el proceso de producción, tanto los elementos estéticos, técnicos y de gestión, como los procesos de investigación, mediante el análisis y la práctica de las posibilidades expresivas del documental.

El segundo diplomado que surge, nace seguramente de la experiencia readquirida en la especialización de Prácticas Audiovisuales, en la Escuela de Comunicación de la Universidad del Valle. Quizá la necesidad de tener un curso permanente con énfasis en el documental y la mirada de dos mundos, gesta el primer Diplomado Internacional en Documental de Creación.

Este diplomado, que coordina Diana Kuellar, busca crear una entidad pionera en la docencia del documental, con la plena conciencia de la revolución que esta área audiovisual ha experimentado últimamente. El objetivo es contribuir a formar una nueva generación de realizadores conscientes del valioso legado histórico y artístico del documental, de sus posibilidades creativas y el reto y compromiso que significa representar la realidad. Esto está respaldado por una nómina de docentes internacionales y nacionales que, además de representar las diferentes facetas del género de no ficción, son excelentes profesores y están activos en el ámbito cinematográfico internacional.

En el año 2008 tuvo lugar su primera versión con el apoyo de importantes instituciones, como la alcaldía de Santiago de Cali, la Pontificia Universidad Javeriana de Cali, Parque-Soft y las embajadas de Francia y España, entre otras. Entre los ponentes que dictaron los módulos (que a su vez estaban divididos en seminarios) se logró un punto de convergencia, ya que algunos son realizadores y otros son productores, teóricos, antropólogos y estudiosos del documental, tanto de Europa como de América.

Procedentes de España estuvieron los docentes Jose Luis Guerin (realizador del documental *En construcción*), Isaki Lacuesta (*Cravan vs, Cravan, La leyenda del tiempo*) y Ricardo Íscar (*Tierra Negra*), el holandés Robert Brouwer (director y productor general de documentales de Amnistía Internacional Europa), el brasilero José Carlos Avellar (crítico de cine) y los colombianos con formación y trascendencia internacional, como Catalina Villar (Talleres Varan, Paris), quienes trabajaron en equipo con Óscar Campo, Antonio Dorado, Alejandro

Cock y Diana Kuellar y entregaron a los participantes un abanico de puntos de vista y experiencias en torno a algunos de sus proyectos documentales.

6.5.5 Unimedios, Unidad de Televisión Universidad Nacional de Colombia

Continuando con la premisa de Gutiérrez y Aguilera acerca de la consolidación, en algunos casos, y el surgimiento, en otros, del funcionamiento de planes de estudio de Comunicación Social y programas curriculares, con prácticas en el área audiovisual, en lo que respecta a Bogotá en la década de los años noventa, hay que mencionar la creación de dos escuelas en torno al cine y la televisión; estas son la Fundación Lumiere y la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional (Esta última surgió, en realidad, dos años antes de iniciar la década de los noventa, es decir en 1988).

En la misma universidad surge, a mediados de esta década Unimedios, y en ella la Unidad de Televisión. Esta dependencia es claro ejemplo de los cambios que surgen en los ámbitos educativo e institucional a partir de los años noventa, porque es el lugar privilegiado donde inician su vida laboral muchos realizadores de documentales; la gran mayoría de ellos, egresados justamente de la carrera de Cine y Televisión, de la Universidad Nacional de Colombia. Unimedios es la Unidad de Medios de Comunicación, que depende directamente de la rectoría de la Universidad Nacional.

Sus acciones principales se definen en tres ámbitos: el primero vela por el mantenimiento de la buena imagen de la universidad, tanto en el ambiente universitario, como en el entorno externo de la institución. El segundo es una unidad de promoción y agenciamiento de los logros y avances científicos, culturales, académicos, artísticos, tecnológicos e intelectuales de la universidad; por tanto, debe operar hacia la permanente visibilidad social e institucional de la entidad. En el tercer ámbito, Unimedios debe ser el responsable permanente del buen manejo, uso y aplicación de los diferentes elementos de la imagen corporativa de la universidad y la defensa pública de la institución, como elemento simbólico.

En Unimedios funcionan la emisora, la oficina de prensa e imagen corporativa y la programadora de televisión de la Universidad Nacional. La Unidad de Televisión tiene como objetivo difundir la riqueza académica y cultural de la Universidad Nacional de Colombia, mediante la creación de productos audiovisuales de alta calidad.

La Unidad de Televisión (ahora UN Televisión) cuenta actualmente con un equipo técnico de última tecnología, para la realización de programas de televisión de alta calidad, un centro de producción audiovisual, en la ciudad de Medellín, y un equipo de profesionales en todas las áreas de la creación audiovisual, como productores, investigadores, guionistas, realizadores, animadores y editores.

UN Televisión se ha posicionado como una de las productoras universitarias de televisión más importantes del país; esto se corrobora permanentemente con los altos puntajes de evaluación de calidad, que le otorga la televisión pública.

Desde el año 1995, la Unidad de Televisión de la Universidad Nacional produce programas de uso interno, de tipo institucional; y de uso externo, para sistemas públicos de televisión, como es el caso de Señal Colombia (canal estatal), para el cual ha venido realizando programas durante los últimos doce años. “Empezamos inicialmente trabajando con Señal Colombia por un acuerdo entre el rector de la Universidad Nacional y el director de Señal Colombia en ese entonces, ellos nos cedían unos espacios y nosotros emitíamos el programa, no había ninguna contraprestación económica”²⁹¹.

Independientemente de los recursos externos, siempre se ha procurado avanzar en la organización de encuentros, como el que se realizó sobre la televisión educativa y cultural en el año 2001, en el cual se pudieron realizar buenos contactos con personas del Canal Clásico de la TV de México. En ese seminario, entre muchos otros beneficios, se expusieron los requisitos que Discovery Channel exige en la producción y algunas temáticas, lo cual dejó las posibilidades abiertas para producir en el futuro documentales destinados a otro tipo de instituciones o canales externos de televisión.

En la actualidad UN Televisión trabaja, de un lado, con un presupuesto anual que le asigna la universidad, que generalmente se invierte en tecnología; y de otro, trabaja con los recursos económicos que se generan por contratos realizados para producir, por ejemplo, un documental y otro tipo de negocios, que se llevan a cabo con organismos privados o públicos para la prestación de servicios técnicos, alquiler de equipos y otros. “... solo hasta el año 2000 hubo una licitación en la que se dijo que las universidades también deberían tener derecho a remuneración económica como cualquier otro particular, y desde el 2001, estamos recibiendo una cifra de dinero por los programas entregados a Señal Colombia y por las licitaciones públicas en las que hemos participado y hemos resultado favorecidos”²⁹².

En ese sentido, desde hace 13 años UN Televisión produce programas (seriados, programas especiales, institucionales, documentales, animaciones y creaciones de multimedia) para algunos canales locales, regionales, zonales y otros, como Canal Capital, TV Andina, Canal U, Teleantioquia y la ATEI.

Los productores y realizadores de documentales de UN Televisión son, en su mayoría, egresados de la Facultad de Cine y Televisión; en el año 2002 estaban laborando aproximadamente 35 egresados. Adicionalmente, trabajan allí realizadores independientes y

291 Entrevista a Ricardo Ramírez, realizada por Carolina Patiño. Abril de 2002.

292 *Ibíd.*

personas de otras Instituciones. “... hemos avanzado en la coproducción con otras universidades, de hecho unas producciones como la de artes plásticas se hace con la Universidad del Valle”²⁹³. También se han aunado esfuerzos con otras entidades públicas, como el trabajo que se inició con Colciencias hace varios años, para producir las series de documentales sobre ciencia y tecnología, “se ha buscado unir los intereses comunes que surgen al interior de diferentes entidades sobre todo públicas, para llevar a cabo los proyectos que uno tiene”²⁹⁴.

En Unimedios “se realizan ideas creativas y aunque a veces la financiación es escasa, uno de los grandes recursos que se aprovechan es la capacidad que tiene el documentalista colombiano para narrar las cosas interesantes de la realidad, abordando formas ingeniosas para contarla”²⁹⁵.

En lo que a la producción de documentales se refiere, UN Televisión realiza este tipo de trabajo audiovisual, en formato betacam y vídeo digital. En cuanto a las temáticas que trata, sobresalen los documentales ecológicos, científicos, artísticos y de Autor sobre un tema específico. Por lo general, trabaja con un formato de series, como las que se han originado en torno a la ciencia y la tecnología, que muestran ciertos avances tecnológicos colombianos; también se tienen algunos que se han realizado sobre artes plásticas, en torno a la mirada de tres autores sobre un problema, un artista y una forma de arte. Algunas de las series documentales que ha realizado UN Televisión son: *Mente nueva*, *Expedición sonora*, *Ruido blanco*, *Convergencias*, *Tríptico*, *Especies* y *En tres dimensiones*.

Especies, por ejemplo, es una serie documental de contenidos científicos, que UN Televisión realizó en 1998, en conjunto con la Facultad de Ciencias, de la Universidad Nacional. Fue galardonada en el año 2000 por la Asociación Colombiana para el Avance de la Ciencia, con el Premio Nacional de Ciencia, en la categoría Divulgación Científica.

En el año 2000 UN Televisión realizó *Trípticos*, una serie documental de creación con temas, personajes y pensamientos enmarcados dentro del concepto del tríptico. El modo de ser, la cotidianidad y el pensamiento de la población urbana colombiana le permite al espectador de esta serie reconocerse dentro de su cultura, y al extranjero adentrarse en la cultura del país desde un lenguaje universal, partiendo de tres miradas diversas en cada programa.

En tres dimensiones es otra serie documental que se realizó entre los años 2001 y 2003. La serie presenta y expone la creación artística colombiana actual desde el trabajo de sus creadores, como productores constantes de cultura y de sentido. Se parte de sus búsquedas estéticas particulares y de sus logros más representativos, relacionándolos siempre con la

293 Ibid.

294 Ibid.

295 Ibid.

realidad del país y con la naturaleza del hecho artístico, delimitando su campo específico del espectro plástico colombiano.

En el año 2002, UN Televisión realizó el documental *Convergencias*, coproducido con la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional. Esta serie documental hace un análisis histórico del país, partiendo de doce grandes temáticas para poder entender quién es el colombiano de hoy. Es una mirada académica desde las disciplinas sociales, que busca la construcción de una verdadera unidad nacional.

Mente nueva es otro ejemplo de la serie documental del año 2006, sobre ciencia, tecnología e innovación. Fue coproducida en conjunto por UN Televisión y Colciencias, emitida por Señal Colombia, y diversos canales regionales y locales. En esta serie se difunden las investigaciones y los adelantos, en diversos campos de la ciencia, que se desarrollan en Colombia. Como está dirigida a jóvenes colombianos, se intentó popularizar los contenidos científicos en un lenguaje fresco y dinámico.

Por su parte, *Expedición sonora* es una serie documental que se desarrolla a manera de un diario de viaje, en la que dos jóvenes músicos recorren Colombia y descubren los instrumentos y géneros musicales más representativos de varias regiones del país. El encuentro con personajes que comparten y confrontan su espectro musical, les permite integrar los conocimientos adquiridos durante el viaje a su forma de hacer música.

Algunas de estas series documentales han sido referenciadas como modelos de producción y realización de proyectos educativos; han recibido premios nacionales en ciencia y cultura. Por ejemplo, *Mente nueva* recibió el Premio Nacional al Mérito Científico, otorgado por la Asociación Colombiana para el Avance de la Ciencia (ACAC), en el año 2003; ganó el Premio Nacional de Cultura 2003, otorgado por la Universidad de Antioquia, y el Premio India Catalina 2007, en la categoría de Apropiación de la Ciencia y la Tecnología.

Finalmente, vale la pena resaltar el trabajo que hace la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional. Es allí donde se forma un gran número de realizadores de documentales que, a la postre, nutren con talento y creatividad los proyectos audiovisuales de UN Televisión.

En dicha Escuela, desde hace varios años se aborda el documental en diferentes talleres, de forma específica en la línea de Profundización Documental, que el profesor Gustavo Fernández gestó hace algunos años. Este espacio de reflexión ayuda a muchos estudiantes, que estudian allí, a explorar y desarrollar propuestas del género de no ficción que, con el tiempo (en el caso de algunos), se convierte en un medio para desarrollar su perfil profesional y enfrentar, el complejo mundo laboral del cine y la televisión.

Un gran número de documentales se ha realizado también en la Escuela de Cine y Televisión, a través de la asignatura Trabajos de Grado. Como esta es una obra en elaboración, en la próxima edición se deberá estudiar con profundidad, en capítulo aparte, el aporte que esta Escuela ha hecho al país, a través de las producciones documentales que han realizado sus estudiantes.

Por ahora, mencionaré solo uno de sus trabajos recientes, el documental *Extras* (2007), de Viviana Camacho. En la metodología de investigación de este proyecto se reconoce la aplicación de herramientas etnográficas. La mezcla acertada en la exploración de estas herramientas y algunos modos de representación, se traduce en un excelente ejemplo de documental observacional (según las convenciones de Nichols).

A medida que transcurre el tiempo tedioso en el universo de los que laboran en el medio televisivo, el espectador percibe la vida, el contexto social, los sueños y las aspiraciones de los “extras” que se desempeñan en las diferentes series de televisión, encontrando en este rol su medio principal de sustento económico. En el montaje se logra un balance ideal entre la continuidad espacio-temporal y la retórica en este tipo de trabajos de observación.

6.5.6 Algunos protagonistas de la década de los años noventa

Es imposible recopilar los trabajos documentales que se realizaron en los años noventa. Aquí se hablará solo de algunos ejemplos, de una minoría. Esta obra en elaboración deberá ampliar el acercamiento a los protagonistas y sus obras durante esta década y, por supuesto, a aquellos que ingresan en la lista del nuevo milenio.

Por lo pronto, este texto ofrece un acercamiento al trabajo de algunos documentalistas en la década presente y otras anteriores, en el capítulo “Anexo” donde se publican algunos Ensayos realizados al respecto por estudiantes de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia.

En relación con la producción de algunos documentales, Fernández recomienda no omitir varios trabajos, como el de Luis Ospina a comienzos de los años noventa. De hecho, enfatiza que se debe clasificar en la categoría de documentales de “Autor”.

Recuerda que desarrolla una serie de múltiples y variados aspectos de la sociedad en Cali, como personajes, manifestaciones culturales y de la historia (desafortunadamente la serie completa no se vio masivamente), en una trilogía documental, titulada *Al pie, al pelo y a la carrera*, que se relaciona con oficios, como embolador, peluquero y taxista, en los cuales Luis Ospina empieza a introducir elementos que van rompiendo con los modelos de narración clásica:

“La presencia de él mismo en uno de estos tres primeros trabajos, más como un incitador que como generador de relatos y luego como alguien que cuestiona, como alguien que se pone claramente en escena, como ocurre en un trabajo posterior, a mediados de los años noventa, que es uno de los trabajos creo más significativos de los últimos tiempos, el trabajo de “Nuestra película”; que no sé si podría hablarse de que es un retrato, pero apunta a ser un recorrido por la obra y un poco por el pensamiento del pintor Lorenzo Jaramillo, quien está sufriendo un proceso de deterioro físico que inevitablemente lo va a conducir a la muerte, de la cual se da cuenta en una parte de la película”²⁹⁶.

“Entre los otros recursos y dispositivos usados para relacionarse con los personajes y plantear la puesta en escena está la interactividad. Luis Ospina, en “Nuestra película”, devela en forma abierta el proceso conjunto de elaboración del relato –la película– entre Ospina y el pintor Lorenzo Jaramillo –su personaje–, pero también como la presencia del cineasta al lado del lecho del amigo enfermo, que desata sus últimos testimonios de vida” (Fernández, 2006: 29).

Lo interesante, anota Fernández, es que Luis Ospina explora formas y modalidades de representación, no solamente interactivas en otras obras como *Mucho gusto*, donde aborda el problema desde el punto de vista elemental de lo gustativo, en cuanto a degustar los alimentos, hasta lo que tiene que ver con procesos que marcan escogencias y aproximaciones, tanto en lo estético como en lo cultural, en el documental sobre el escritor Fernando Vallejo, *La desazón suprema*, donde existe alguien que culturalmente está inscrito dentro de una perspectiva claramente ecléctica.

Sobre la presencia bien aprovechada del autor, Fernández señala que incluye el riesgo de autocuestionarse o ironizar. Como ejemplo de este caso, resalta el trabajo de Pablo Mora en *Crónica de un baile de muñeco*, en el cual, “... construye un espacio diferente, cuando al comienzo nos presenta el diálogo y la negociación entre los autores y la comunidad Yucuna, protagonista del ritual que durante semanas filmaron en el Amazonas. Aunque para algunos no es suficientemente creíble, por la rapidez con que se llega a un acuerdo entre los intereses de la comunidad y los del documental, esta es la evidencia de un trabajo previo, serio y dispendioso en el cual se logra la confianza mutua entre las partes y cada una entiende que sus intereses son diferentes” (Fernández, 2006: 29).

Se conocen otros trabajos que, de acuerdo con Fernández, asumen la interactividad de forma más sistemática. Aquí se refiere al uso que de ella se hace con fines más autobiográficos o

296 Entrevista a Gustavo Fernández, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

para plasmar la identidad personal en un tipo de relato que demanda la presencia del autor en el registro central de imagen y/o sonido, que se evidencia en cierto tipo de relatos de viaje, como: *Fusiles de madera*, de Carlos Duarte y Carlos Cárdenas; la voz en *off* en primera persona que guía el relato en *Las castañuelas de Notre Dame*, de Diego García Moreno; historias de familia, como *Mi familia mía*, de Camilo Uribe y Andrés Burgos; y *De(s)amparo: polifonía familiar*, de su autoría²⁹⁷.

Sobre la realización en esta década Caicedo añade que él percibe un ambiente con personas más dedicadas al documental; es decir, documentalistas más entregados, que han entendido que:

“... para llegar a hacer algo en un oficio hay que dedicarse, profesionalizarse, insistir, golpear puertas, ser terco, ser obstinado; y en los noventa vemos eso ¿no?, que película tras película, bueno, vídeo tras vídeo, Luis Ospina sigue expresándose en el documental; surge Óscar Campo; surgen otras personas; el realizador paisa Carlos Bernal, que es constante en el documental, mantiene una preocupación; ciertas cosas que hizo Víctor Gaviria, en fin. Entonces en los noventa sí vemos que hay una inventiva audiovisual, que ya existía, pero que se desarrolla, más libremente...”²⁹⁸.

Sobre los autores que continúan con su obra en los años noventa, y ahora en el siglo XXI, Fernández dice que en esa lista estaría a la cabeza Marta Rodríguez. En 1989 realiza su último trabajo titulado *Mujeres y flores*, sin la presencia de Jorge Silva. En los años noventa hizo trabajos que de nuevo plantearon una evolución que involucra nuevos elementos formales, sobre todo en términos de montaje; creo que eso se puede consolidar. Si bien no aparecen en términos de co-realización, sí se nota la presencia de jóvenes en esos trabajos, como son Alejandro Chaparro²⁹⁹ y Fernando Restrepo.

También menciona a Jorge Echeverri, quien en los años ochenta trabajó con personajes de origen rural, claramente campesinos. Aquí se encuentran los casos de Tulia de San Pedro, una campesina boyacense de Iguaque, y de otro personaje muy extraño llamado Arturo

297 Gustavo Fernández ha dirigido y fotografiado desde 1990 documentales “de autor”, algunos de los cuales han recibido reconocimientos internacionales, como *El diablo y la rumba* (Bilan de Film Ethnographique, Paris, 1992), y *Mano de bronce*, mejor documental (Festival de Film Latino, New York, 1991), y nacionales, como *De(s)amparo-Polifonía familiar* (mención honorífica, Premio Nacional Audiovisual, MinCultura, Bogotá, 2004). Es profesor de la Escuela de Cine y Televisión, de la Universidad Nacional de Colombia, desde 1992.

298 Entrevista a Juan Diego Caicedo, realizada por Carolina Patiño. Junio de 2006

299 Alejandro Chaparro ha sido productor de documentales, como *La hoja sagrada* y *Una casa sola se vence*. Fue el guionista de la serie documental *Tres mujeres, tres éxodos* y del documental *Soraya o el tiempo de amar* (todas estas obras son creación de la documentalista Marta Rodríguez). Laboró como asesor de proyectos en el diplomado en producción de documentales, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano; recibió el premio al mejor documental con la obra *El pequeño Sergio* en la I Muestra Documental “Pedazos de nuestra realidad”, del Convenio Andrés Bello y el Parlamento Andino. Hace algunos meses finalizó el montaje de su documental *Germinal*, que relata tres historias signadas por el secuestro. Continúa trabajando en la producción de su próximo documental titulado *El brujo* sobre uno de los grandes compositores del Chocó.

Navarrete, que habla una especie de castellano antiguo; el último es un señor que vive en medio de los restos de maquinaria para la construcción de vías, y prácticamente ha improvisado una casa en un bulldozer.

Luego realiza un documental perteneciente a los comienzos de los años noventa, que se sitúa en un punto medio entre ficción y documental en el que trata de crear un relato con un personaje junto con su situación real, y otro idealizado dentro de una perspectiva de puesta en escena; ese trabajo se llama *El ascensorista*.

En el escenario de la producción en Antioquia aparecen muchos realizadores de documentales. Entre ellos, hay uno que se consolida y tiene una producción que subsiste y persiste; él es Juan Guillermo Arredondo, conocido como “el Chiqui”. Algunos de sus documentales se han proyectado en Teleantioquia y otros en la televisión nacional; todos tienen que ver con las diversas manifestaciones de la cultura antioqueña; otros, realizados en el Chocó, tienen un equilibrio entre su aproximación, búsqueda y propuesta estética³⁰⁰.

Entre las obras de Juan Guillermo Arredondo, sobresalen: *Cuatro días sin sombra* (1991), *Muchachos de San José* (1992), *Alas sobre la selva* (1993), *Los oros del nordeste* (1994), *Trilogía documental sobre Medellín* (1995), *Un salve a la música* (1996), *Los caminos al norte* (1997), *Por dónde camina el camino* (1998), la serie documental de seis capítulos *Niños Colombia, fin de Milenio* (1998–1999), *La sierpe del tiempo* (1999), *Uno se muere cuando lo olvidan* (2000), la serie documental de cuatro capítulos *Historias de mujeres colombianas* (1999–2001), *Darién, el poder de las aguas* (2001), *Entrañas silenciosas* (2002), la serie documental de ocho capítulos *Antioquia diversa* (2003), *Saberes Chocó-Colombia* (2005), *Los caminos de Erupuma* (2005), *La línea negra* (2007), *La mirada de Óscar* (2007).

En el panorama antioqueño, en la década de los noventa también se destaca el trabajo del documentalista Carlos Bernal, quien combina su papel de docente con la realización de documentales, como *El mundo es plano*, donde narra la historia de un hato ganadero en los llanos orientales; *África tierra madre*, *Niños en la vía*, *El Pacífico bogotano*, *Cuentos en azul*, *Acordeón de carbón*, *La jagua de Ibirico* y *Acordeón de papel*, entre otros, donde narra la historia de una familia de recicladores, de nómadas de la ciudad que habitan algunos días en el norte de Bogotá, y otros en el suroccidente, en los cerros de la misma ciudad.

Recientemente, Carlos Bernal ha mostrado su interés por explorar temas relacionados con la educación y el medio ambiente. Dice:

“... estoy trabajando un documental en Córdoba sobre el agua, estoy trabajando la zona de manglar de San Antero y la repoblación con cocodrilo,

300 Entrevista a Gustavo Fernández, realizada por Carolina Patiño. Febrero de 2007.

una especie que está en extinción, una especie muy polémica por la cultura, porque la cultura la ha atacado mucho. Estoy trabajando una quebrada en Planeta Rica, que se llama 'la quebrada del desorden', le estoy siguiendo su vida, va a ser transformada, entonces estoy documentando cómo convive la gente con la quebrada..."³⁰¹.

En el panorama caleño, sobre Antonio Dorado, comenta Fernández,

*"... hace un trabajo, que me parece que es importante, con unos polizontes en Buenaventura, que muestra todo lo que hay de drama en esa opción de buscar emigrar y cómo, por diferentes circunstancias, tiempo después, hay que regresar. Hay otro trabajo interesante reciente que tiene que ver con la figura de Estanislao Zuleta, este pensador y filósofo que vivió la última parte de su vida en Cali..."*³⁰².

Pensando en la presencia de la mujer, las realizadoras de documentales que en los noventa hicieron muchos trabajos, enmarcados primero dentro de la producción de Colcultura y luego en el Ministerio de Cultura (producciones que incentivaron directamente la Dirección de Comunicaciones y la Unidad de Televisión), Fernández recuerda a María Victoria Cortés y Clara Inés Cárdenas.

Otra mujer que presentó una propuesta, a finales de los años noventa y comienzos del siglo XXI, es María Valencia:

*"... [ella] hace una especie de tríptico alrededor de la figura de su abuelo Jorge Eliécer Gaitán, y tiene un trabajo que no sé por qué no se ha visto todavía, o si realmente esté terminado, que se llama algo así como "Cinco flores", que tiene que ver con mujeres que han tenido presencia en grupos armados, en todos los matices..."*³⁰³.

Hay que mencionar también a Diego García Moreno:

"... alguien que tuvo una presencia muy importante en todas estas series que fueron producidas por Colcultura y luego por el ministerio, me refiero a esto que él denomina "Colombia horizontal" y que parte de su determinación de hablar de objetos con una presencia en la vida de las personas, muy significativa, para decir simplemente que son eso, inclusive muebles;

301 Entrevista a Carlos Bernal, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

302 Entrevista a Gustavo Fernández, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

303 Entrevista a Carlos Bernal, realizada por Carolina Patiño. Noviembre de 2006.

entonces esa aproximación en algo que tiene que ver con cómo duerme la gente y con la cama, la acera, la estera y el ataúd, y la hamaca (...) Hizo otros trabajos con esta directriz, que yo considero bastante ingeniosa, de pensar sus propuestas de documentales; tienen que ver, por ejemplo, con “La corbata”, me parece a mí bien interesante; hay otros que tienen mucho más que ver con expresiones culturales y hábitos alimenticios como el de “La arepa”. Está también “Colombia con sentido”, que parte de hacer una elaboración a partir de los sentidos, Hay otro trabajo “La canoa de la vida” que además tiene un título bastante evocativo (...) Digamos que en toda esta preocupación por nuestras manifestaciones culturales cotidianas hay cosas muy bien logradas. Después entra en un esquema de coproducción internacional, cosa que ocurre en su penúltimo trabajo de “Las castañuelas de Notre Dame”, y luego, parcialmente, en el último de “El corazón” [que en octubre de 2007 se estrenó en más de 150 salas de todo el país]”³⁰⁴.

Desde una perspectiva naturalista o ecologista, Bernal resalta al documentalista Fernando Riaño:

“... quien en algún momento en particular hacia el año 1998 o 1999 hace una serie de trabajos que a mi modo de ver son bien interesantes sobre manglares, sobre los cóndores andinos, sobre otro tipo de manifestaciones de biodiversidad. hubo series que fueron auspiciadas por instituciones que tienen su campo de acción en este tipo de temáticas claramente ambientalistas y ecologistas; pero luego propone series para televisión donde está presente su preocupación por estos temas pero que ya son trabajos dirigidos al gran público y donde buena parte de las calidades, en particular las estéticas que tenían los trabajos de la primera serie, se desplazan un poco, dando cabida a la presencia de personajes, presentadores, que te llevan por lugares de interés ecológico y ambiental...”³⁰⁵.

A Fernando Riaño se le rindió un homenaje por su labor, como documentalista ambiental y ecológico, a mediados de noviembre, en la III Muestra Itinerante de Cine Ambiental 2007, en la Cinemateca Distrital de Bogotá.

En la muestra se hizo la reflexión y la sensibilización frente a la extinción masiva que se está experimentando, causada por los devastadores y los irreversibles efectos del hombre. De la muestra de Fernando Riaño, se proyectaron los documentales titulados *Salvando el arrecife*

304 *Ibid.*

305 *Ibid.*



COLOMBIA CON SENTIDO
Foto fija de *Colombia con sentido*
Realizada por Diego García Moreno
Archivo particular de Diego García Moreno



EL CORAZÓN
Foto fija de *El corazón*
Realizada por Diego García Moreno en 2007
Archivo particular de Diego García Moreno

(1994), *Aves y peces de la Orinoquía* (1995), *La gente de los manglares* (1995), *Afrocolombianos y medio ambiente* (2004), *Ositos perezositos peligrosos* (2005) e *Invasión extraterrestre* (2007, animación).

Otros realizadores que han explorado este tipo de documental, son Luis Alberto Restrepo, que en 1998 realizó *Fábricas del agua*; Carlos Galkiewicz y Olga Cabrales, *Manglares botín de saqueadores*; Carlos Galkiewicz, *Vidas contaminadas* (2001); Beatriz Bermúdez y Germán Castañeda, *Al río Sinú*; Andrés Pineda, *Las Malpelo* (2002); Pilar Mejía y Juan Carlos Orrego, *Río de amigos* (2006); María M. Zuluaga y Juan Guillermo Arredondo, *A línea negra* (2007); y Gabriela Domínguez, *Cangrejos en la vía* (2007).

El documentalista Erwin Goggle, en este período, también hace un documental (largometraje en formato de cine) sobre la comunidad afrocaribe, titulado *Palenque de San Basilio*, dividido en cuatro episodios. Además de narrar el desconocido origen y desarrollo de ritmos musicales del Caribe, aborda, entre otros temas, ignoradas formas de la vida comunitaria.

Erwin Goggle también "... como productor y como director; ha hecho unos documentales, como *Minas* que es absolutamente precioso; a veces dirige él, a veces Jorge Echeverri, a veces Luis González; son trabajos hechos como uno quisiera, sin afán, pues Goggel permite que la gente se vaya a la zona y pase allá el tiempo necesario, y se tomen seis meses o se tomen el tiempo que sea haciendo ese registro y viviendo entre la gente..."³⁰⁶.

"Catalina Villar, creo que también merecería una consideración aparte. Ese trabajo de Diario en Medellín es un trabajo que tuvo una presencia sobre todo internacional interesante. Los trabajos de Catalina en la medida en que ella vive en Francia, surgen casi siempre auspiciados por una televisión o por un

*coproductor en Francia*³⁰⁷. En el año 2002 realizó el documental *Bienvenidos a Colombia*, que se presentó en la *Muestra Internacional Documental*.

Por su parte, Martínez Pardo, en el campo del documental de una manera ya muy profesional, rescata los trabajos de Luis Ospina, Gustavo Fernández, Marta Rodríguez y Óscar Campo. Dice al respecto:

*“... son obras en las cuales uno ve que hay una expresión de hechos muy nacionales con una estructura, con un concepto artístico de construcción de universo a la altura de cualquier Jean Rouch, de cualquier documentalista extranjero, son puntas de lanza ciertamente”*³⁰⁸.

Al indagar sobre otros documentales imprescindibles en la década de los noventa, comenta Gustavo Fernández:

*“Al hacerlo reafirmamos nuestra predilección por el trabajo de Óscar Campo, dentro del cual brilla con luz propia *El ángel subterráneo*. En éste se insinúan los elementos de escritura y de puesta en escena que desarrollará en los otros dos que completan la trilogía de los otros ángeles malditos (*El ángel del pantano*, 1996 y el proyecto del diablo, 1999). Con ellos explora la construcción filmica (los dos son outsiders y tiene con ellos una vieja relación) con base en un relato elaborado previamente como texto, el cual lo retoman los personajes, se lo apropian o lo leen, y renuncia así al testimonio frente a la cámara.*

“Óscar Campo intuía que el documental de estos tiempos tenía una verdadera perspectiva moderna con la introducción en lo estético y lo narrativo de formas híbridas, recursos que ubicaron al documental en un terreno quizás más movedizo, pero indudablemente más rico, entre la ficción y lo experimental con fronteras bastantes difusas (si es que puede hablarse de éstas)” (Fernández, 2006: 29).

Retomando la opinión de Martínez Pardo sobre la década de los noventa, resulta claro que el cine se ha ido adecuando a una concepción menos política de la sociedad. De hecho, su reflexión apunta a que existe una concepción mucho más antropológica. Se trabaja desde un punto de vista más cultural de la sociedad y eso, en su opinión, ha obligado a la realización de un tipo diferente de documental (en algunos casos argumental) y, por tanto, a establecer una relación diferente con el espectador. Añade:

307 *Ibid.*

308 Entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006.

“... en lo que se está produciendo de documental, yo creo que la línea política directa ya pasó. La línea más directamente esteticista, también pasó. Hay una cosa de meterse en la lógica de lo filmado; en la lógica de la realidad y explorar en ese mundo para ver qué es lo que hay allí. Entonces el punto de vista es más de explorar el mundo, el punto de vista —yo sé qué es lo que pasa ahí, yo sé cómo lo juzgo, yo sé cómo lo analizo— aquí es esa mirada antropológica. Sí, volvemos a lo antropológico”³⁰⁹.

Mora opina que en Colombia hay realizadores que no van “... tan impune ni tan ingenuamente frente al dominio de su lenguaje, de su oficio, no necesariamente porque provengan de la antropología, porque por otros caminos se han dado cuenta de lo mismo”. Sin embargo advierte: “... hace falta antropología en el documental” Y más que documental antropológico, se refiere a que “... sí hace falta que muchas preguntas, muchas discusiones de la disciplina antropológica, y muchas actitudes frente al mundo de lo real sean incorporadas al ámbito de las discusiones, de las pocas discusiones que hay en el mundo de los documentalistas”³¹⁰.

Estas reflexiones surgen a partir de su obra, que ha tenido varias preocupaciones; una es el tema del autor y de la autoría, “... como son en muchos casos obras compartidas, en que los sujetos de la representación son partícipes, es decir, la voz del otro no es simplemente una voz controlada por el autor sino que hay un juego y una negociación de sentidos de esas voces...”³¹¹.

Esa preocupación antropológica debe pensar en la representación y el control del otro en su propia representación; basado en su experiencia explica:

“... yo incorporo al otro en el ejercicio de pensar cómo se representa, incluso hasta en el control de la edición, empezando por la investigación, por el libreto mismo, de qué quiere hacer usted con su propia vida y su propia imagen; y eso es uno de los problemas de la antropología, es lo que se conoce como la “crisis de la representación” y tiene que ver con fenómenos históricos, luchas poscoloniales de países. Entonces uno le entrega la voz al otro. Eso incluso en la historia del documental es muy interesante, porque en Colombia pocos han incursionado en la voz en off, siendo el documental en tercera persona que describe un paradigma por ejemplo de tradiciones como la inglesa. En

309 Entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño. Octubre de 2006.

310 Entrevista a Pablo Mora, realizada por Carolina Patiño. Marzo de 2007.

311 *Ibid.*

*Colombia ha habido mucha carga testimonial, mucha carga de las voces de los personajes que hilan la historia y la narración*³¹².

Al hablar de estos modos de representación, Mora evidencia “el realismo” en el que “... hemos estado presos muchos autores, que se vuelve una especie de mito. Lo de la Escuela de Varán en Francia, la Escuela del [cine] directo en Europa, que confían ingenuamente en la objetividad de la representación vía audiovisual, entonces en esas convenciones del realismo son impensables las animaciones, las transformaciones de color, todos los efectos que puedan distorsionar ese ‘realismo’, entre comillas, que proviene del objetivo de una cámara...”.

Advierte también que el hecho de “entregarle la voz al otro”, no debe negar la posibilidad de crear textos subjetivos con el enfoque de la antropología, de explorar otras formas de narrar y de contar con otras estéticas; lo importante es no olvidar la reflexión antropológica de la “relación con el otro”. El documentalista clásico generalmente deja claro que “... él es el autor, él es la voz, así esa voz esté mimetizada en las voces de los otros. Él controla, él es el sujeto de la representación, él es el autor de la obra...”³¹³.

Por el contrario:

“... haciendo referencia a una antropología visual aplicada, doy cuenta de la importancia de partir de las necesidades e intereses de ‘los otros’ con los cuales se interrelaciona el/la antropólogo/a, y no de las necesidades e intereses de este/a, por ejemplo, a partir de las necesidades explícitas, manifestadas por la comunidad en un encuentro barrial de participación ciudadana (...). Ellos y ellas hacen parte del proyecto no solo como sujetos pasivos sino también como sujetos empoderados y propositivos, construyendo sus propias formas de representación; es allí donde está una de las principales aplicaciones de lo participativo, y donde unas verdaderas potencialidades de aplicación integral de las herramientas comunicativas adquieren sentido y pertinencia...” (Cárdenas, 2005).

6.5.7 Los protagonistas del nuevo milenio

Pareciera que esa invitación de la antropología a pensar en las necesidades de los otros, incluyéndolos como sujetos activos y participativos en la propia construcción de su forma de representación, más allá de dar sentido al cine comunitario y participativo –como el que hacen Iván Sanjinés y Marta Rodríguez³¹⁴–, devela que el cine de lo catártico y lo interpretativo

312 Ibid.

313 Ibid.

314 El legado de exploración del documental etnográfico y antropológico de la documentalista Marta Rodríguez, sin duda, lo ha retomado (incluso en varias de sus temáticas y regiones) la documentalista paisa Silvia María Hoyos (en compañía de Adrián

da paso a la exploración de “otras tendencias a partir del arte, y de otras posibilidades que se conocen ahora como el documental constructivo y el documental reconstructivo”³¹⁵.

Sobre las exploraciones hechas a partir del arte, Cruz explica que existen documentales que son una obra de arte en sí mismos, como los trabajos de Chris Marker o Raoul Ruiz. En Europa dice, existe una tendencia que plantea convertir en herramienta plástica el documental, es decir “... pintar sobre el documental con la técnica cinematográfica...”³¹⁶.

Acerca del documental constructivo, surge como ejemplo *La dignidad de los nadies* (2005), de Fernando Pino Solanas. Es un trabajo audiovisual que fusiona rasgos del documental con los de la ficción y el cine de ensayo. Pino Solanas buscó la manera de que lo testimonial se fusionara con lo poético, el ensayo con los testimonios y los personajes con la vida.

Según Cruz, aquí se develan historias y testimonios conmovedores de la resistencia social en Argentina, relacionados con el desempleo y el hambre producidos por el modelo de la globalización. Son relatos de solidaridad, pequeñas epopeyas contadas por sus protagonistas, héroes anónimos con propuestas colectivas que vencieron el desamparo; habitantes que, pese a las circunstancias más adversas, están construyendo un nuevo país, reconstruyendo la esperanza.

Para reconstruir la esperanza, se requiere de seres dignos y “Tener dignidad implica sentirte a gusto e integrante de un lugar, de un proyecto cultural o social. Es lo contrario a sentir que si no estás no importa. Las dictaduras minan, condenan y congelan una estructura social que no les conviene, y así destruye al individuo como actor social y con consciencia de sí mismo. Pienso que trabajos como *La ciudad de los fotógrafos* contribuyen a recuperar esa consciencia y, por lo tanto, parte de esa dignidad perdida” (Cruz, 2008: 74).

Otro ejemplo de documental constructivo, es el de Agnès Varda, *Los espigadores y las espigadoras*, en el cual se evidencia la vida de algunas personas en Francia, que subsisten con los desperdicios de comida que encuentran en algunas plazas de mercado. Este trabajo, es ideal para entender esta nueva tendencia que, mediante un proceso de observación y participación, pretende descubrir la realidad de seres anónimos que, a pesar de todas las situaciones más desesperanzadoras en que están inmersos, enseñan cómo “... crear felicidad para sí mismos y ayudan a que el mundo sea mejor” (Cruz, 2008: 74).

Franco), quien aborda particularmente los trabajos sobre la situación de los desplazados de la zona que abarca el departamento del Chocó (costa pacífica colombiana). Un ejemplo de ello, es el documental que exhibió en la 9ª Muestra Internacional Documental, que se realizó en Bogotá, en octubre de 2007, titulado *La casa nueva de Hilda* que narra la historia de una indígena emberá y su deambular por las selvas del Atrato Medio, huyendo del conflicto armado. Otros documentales que ha realizado son *El retorno* (2002) y *Egoró* (2004). El último trata la historia de una mujer indígena y su familia y refleja la situación vivida por las comunidades indígenas colombianas de la selva choacoana.

315 CRUZ, Isleni. “Importancia de desarrollar proyectos de investigación en torno al documental”, Conferencia dictada en el Auditorio de la Escuela de Cine y Televisión, Universidad Nacional de Colombia. Octubre 31 de 2007.

316 Ibid.

En lo que respecta al documental reconstructivo, Cruz destaca que el grado de violencia no se ha estudiado con profundidad desde la antropología o la sociología; esto ha llevado a algunos documentalistas, como Santiago Moreno (asistente del documentalista chileno Patricio Guzmán), a evidenciar que el documental puede ser una herramienta útil para ayudar a muchas personas a encontrar las consecuencias de las raíces de la violencia, que aún no han sanado en su interior. Este proceso se evidencia en su documental *La ciudad de los fotógrafos*, (2006), un proyecto de psicoterapia que hace énfasis en lo participativo. En este documental, “Durante 17 años, fotógrafos chilenos –a la par que corresponsales extranjeros– registraron la crueldad y sistemática violencia de la dictadura de Augusto Pinochet, así como otras facetas de una sociedad marginada y sitiada por el miedo (...) muestra a través de imágenes y testimonios las huellas de un período que destrozó el tejido social de ese país” (Cruz Carvajal, 2008: 74).

La reflexión sobre el documental reconstructivo se entiende mejor a través del término “docuterapia”. Este es un tipo de cine que, a manera de “confesionario”, ayuda a expulsar la verdadera causa del dolor de las personas, generada por la violencia: “... Es un proceso para drenar el dolor y sanar el corazón...”. La “docuterapia” aparece como una alternativa para la nueva generación que es “... capaz de observar y explorar casi con métodos científicos aquellas úlceras que, de no confesarse ni sanarse, derivarán en más cánceres individuales, sociales y estatales”³¹⁷.

Este proceso de confesión, de sanación, es el que se revela en el documental *La ciudad de los fotógrafos*³¹⁸. De acuerdo con Cruz:

“El secreto de esta ópera prima es un rastreo de archivos hasta ahora nunca visto y una indagación, en términos de humanidad, que solo puede permitirse el corazón de un antropólogo con vocación añadida de psicólogo. Porque la misión de Sebastián Moreno parece ser la de reconstruir la Historia desde las experiencias más sentidas, es decir, contar la historia como fue vivida a través de un mosaico anecdótico, teniendo como resultado lo más parecido a una liberación terapéutica por parte de las víctimas y, de otro lado, la posibilidad de una aproximación hasta el momento desconocida por parte de quienes en

317 Ibid.

318 Los protagonistas de este documental son antiguos miembros de la Asociación de Fotógrafos Independientes (AFI), una de las agrupaciones de creación y lucha más importantes en los tiempos de Pinochet, de la cual fue fundador Pepe Moreno, padre del cineasta que es hoy director del archivo fotográfico de la Universidad de Chile. Esto significa que el documental se genera con muchos aspectos de autobiografía pero, como muy pocas veces ocurre, el centro se desplaza de inmediato a los personajes con experiencias más elocuentes de la historia convertida en sentimientos; luego se instala en una década (los años ochenta), de la que muy poco se sabe, y que el autor escudriña apelando, entre otras cosas, a valiosas fuentes de corresponsalías internacionales (*Kinetoscopio*, No. 81, 2008).

la sociedad chilena solo han tenido información del lado vencedor y siguen negando el horror de casi dos décadas” (Cruz Carvajal, 2008).

Sebastián Moreno tiene muy clara su responsabilidad, en lo que respecta al uso de la “docuterapia” en su país. Sobre esta misión comenta:

“Cuesta mucho que se formen movimientos con compromiso, que todos vayan para el mismo lado. Todo el mundo está más solo. Quedó instaurada en la sociedad chilena una cierta sensación de temor al otro, de desconfianza. Es el tejido que se cortó, y no solo en la generación de nuestros padres. Eso llega hasta nosotros, y nuestro deber es trabajar para recuperar ese tejido social. Para eso hay que ser consciente... ¿Y cómo ser consciente? Pienso que la consciencia va de la mano con reconstrucción de la vida” (Cruz Carvajal, 2008: 74).

En lo que respecta a Colombia con este nuevo tipo de tendencias, vale la pena investigar qué está sucediendo. Su implementación en el país es urgente.

Quizá uno de los documentales más premiados en festivales internacionales, en el último año, es *Pequeñas voces*, del realizador colombiano Eduardo Carrillo. Es un relato híbrido entre documental y animación por computador, que nos acerca a la realidad de nuestra violencia, a través de la experiencia vivida por algunos hijos de los desplazados que ocuparon el edificio de la Cruz Roja, de la calle 82 con carrera 14, en Bogotá.

Eduardo Carrillo realizó unos talleres con estos niños que eran aproximadamente unos 60. No grabó nada en vídeo, salvo sus voces expresando la forma como percibían el conflicto armado.

Decidió que en el documental las historias fueran contadas por medio de dibujos y pinturas, que los niños elaboraron en el taller. De ese modo, seleccionó de estas ilustraciones los elementos que llamaran la atención, como una casita o un personaje. Posteriormente, esos dispositivos narrativos tomaron vida, por medio de técnicas en animación digital, en 3D.

Recientemente, Michael Renov, destacado teórico del género documental, fue invitado a la 10ª Muestra Internacional Documental. En este escenario de debate académico comentó su gusto por este documental colombiano, destacando el acierto de su realizador en la exploración realizada en este trabajo, con técnicas de animación.

Sin embargo, lo que más le impactó de ese trabajo audiovisual es la sensibilidad que tuvo su autor para abordar un tema tan álgido, y la manera como encontró a través de los dibujos de los niños, no solo la oportunidad de relatar sus vivencias, sino también un medio de expresión terapéutico.

“Esto se convierte en una terapia, porque la representación pictórica les permite aflorar y exteriorizar su dolor; al representarlo en esos dibujos, de alguna

manera van sanando lo que hay en su interior”, comentó Renov en una corta entrevista que concedió.

Además de la quinta función documental, denominada *La ética*, que sugirió Michael Renov adicionar a las cuatro funciones o tendencias del documental, que postula en anteriores textos (1. Registrar, revelar o conservar; 2. Persuadir o promover; 3. Interrogar o analizar; 4. Expresar), me atrevo a sugerir en el escenario del debate teórico del género documental, incorporar el estudio y análisis de una sexta función (que evidentemente ha surgido en los últimos años). Como se ha visto en este capítulo, esta sexta función alberga los desafíos de una nueva tendencia que involucra al documentalista y su trabajo en la construcción del tejido social. Se presenta la libre posibilidad de asumir una función terapéutica, a través del documental, que contribuya en la reconstrucción, la sanación y la reconciliación de los seres humanos que están dispuestos a recordar, aflorar y exteriorizar su testimonio para aliviar y liberar su alma de las heridas y las profundas cicatrices que deja la injusticia, el dolor y el sufrimiento.

Queda abierto el debate para construir el nombre de esa sexta función documental, y para el debido reconocimiento de otros documentales colombianos que al igual que *Pequeñas voces* evidencia la exploración de esta nueva tendencia, que subyace como aquí se ha develado en la “docuterapia”.





Capítulo 7

Archivística y catalogación
de registros documentales



7.1 Experiencia en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC)

Pensando en la posibilidad de que, producto de esta investigación, se pudiera incluir algún material fotográfico y videográfico, el primero en este texto, y el segundo en el trabajo audiovisual que deseo realizar con algunos puntos relevantes de este acercamiento teórico, solicité a Rodrigo Armenta, Indiana Pérez y Pilar Pedraza (estudiantes de la Escuela de Cine y Televisión, de la Universidad Nacional), como parte de sus labores de apoyo en este trabajo, incluir en su agenda un itinerario semanal de visitas a la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC), para iniciar una búsqueda de material que visualmente pueda dar cuenta de algunos momentos, producciones y protagonistas del documental colombiano.

Para determinar los recursos fotográficos y audiovisuales que potencialmente podría incorporar en ambos trabajos (libro y documental), fue necesario solicitar a estos estudiantes un informe sobre el estado (bueno, regular o aceptable) de dicho material. Alejandra Orozco, investigadora de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, fue parte vital en el proceso de apoyo y guía requeridos para acceder a la visualización de estos registros.

Al revisar este trabajo exhaustivo (dentro de los límites propios de sus labores académicas y el tiempo de investigación), decidí ofrecer en este capítulo un reconocimiento a su labor, cuyo resultado brindará apoyo a otros investigadores y demás grupos interesados en abordar trabajos sobre el documental colombiano, al tener acceso a la información de algunos nombres, tiempos, duración, formatos y demás aspectos de algunos registros videográficos y fotográficos que aquí se publican. Todos ellos pueden encontrar en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano material de apoyo y análisis, para sus proyectos de investigación en áreas relacionadas con la teoría, la historia y la crítica, para mencionar solo algunas posibilidades.

Además de evidenciar los hallazgos (en las tablas que se adjuntan) de sus jornadas de búsqueda y visualización de material en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, que ayudará a agilizar los procesos de investigación al respecto, me permito presentar a continuación apartes de algunos escritos, informes y reflexiones que ellos escribieron, los cuales dan cuenta de la experiencia de Indiana Pérez en la revisión del archivo en general de documentales colombianos; la opinión de Rodrigo Armenta sobre la revisión y el análisis que logró hacer del archivo de los hermanos Acevedo, junto con la reflexión de Pilar Pedraza que, más allá de haber ubicado algunos registros fotográficos de documentalistas y documentales colombianos, resalta la importancia y la urgencia de seguir laborando en la conservación y preservación de nuestros registros y el acervo cinematográfico.

7.2 Indiana y la perseverancia

La frase “Llévelo ya, barato, barato, la última película colombiana...” se escucha en los alrededores de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, entidad que almacena la memoria audiovisual nacional. Obviamente, los “piratas” y la entidad no tienen nada que ver, pero allí están, haciendo más diverso el paisaje de San Victorino y enrareciendo la experiencia de acercarse a la entidad.

Al ingresar al edificio Lara quedan atrás los gritos de los vendedores (que, además de los DVD piratas, ofrecen desde antenas de televisión, hasta caracoles vivos), y se da un salto en el tiempo. La construcción nos lleva de inmediato a los años cuarenta. Aún más, en la mitad del ruidoso parque San Victorino uno se siente caminando en una película de Hitchcock. Finalmente se llega a la puerta de la Fundación, situada en el noveno piso, que en la parte exterior parece una oficina más; sin embargo, en realidad es un increíble espacio de dos niveles, con escalera en espiral, una gran vista y una sala de cine.

Es allí donde algunas otras cualidades del investigador, como la paciencia y la perseverancia, se ponen a prueba. No es fácil aprender a esperar y compartir turnos de búsqueda con otros visitantes; tampoco lo es en principio, sobre todo en los primeros acercamientos y visitas, aprender a familiarizarse con las bases de datos, que no parecen ser muy amigables, en la búsqueda de diversos tipos de información.

Sin embargo, es el tiempo, la constancia y la pasión por la investigación, las que finalmente fortalecen al investigador para no hacer complejos aspectos tan básicos, como son el género y el autor, que por lo general no aparecen con facilidad en las bases de datos existentes (aquí se cuenta con la ayuda del archivo de los hermanos Acevedo, además de material escrito y visual, y datos sobre películas). En cada revisión aparece una oportunidad que contribuye en la búsqueda de la información requerida, a partir de otras fuentes básicas incluidas en las bases de datos, como son título, año de producción y duración del trabajo.

Aunque no hay reproductores de tres cuartos o de betacam para visualizar el material que existe en estos formatos, ni tampoco existe la posibilidad de utilizar la moviola, se puede optar por el pago del monto establecido en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano para acceder a las copias de algunos trabajos, o a la visualización de los documentales que aparecen en formatos de DVD y VHS.

7.3 Rodrigo y la uniformidad del material

Lo que aquí expreso, junto con la base de datos que he elaborado sobre el archivo de registros documentales de los hermanos Acevedo, son producto no solo de la revisión que

hice de cada una de las películas y las notas que tomé, sino también de la inspección de un catálogo y una base de datos, elaborados a partir del trabajo de catalogación hecho por Jorge Nieto y Luis González, para la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

Valdría la pena aclarar que estos dos documentos, aunque bastante minuciosos, casi no contemplan observaciones en cuanto al estado de los registros, ni tampoco especificaciones sobre sus condiciones estéticas. Sobre estos aspectos me referiré aquí.

En general, solo con la excepción de breves pasajes en unas pocas películas, todo el material se encuentra en estado aceptable, si se quiere, utilizable y visualizable. En general, los documentales están en buen estado de conservación, tanto en el sonido como en la imagen. Esto no quiere decir que estén perfectos. Algunos problemas de imagen, que casi todas las películas presentan, tienen lugar en algunos pasajes de cada audiovisual; esto ocurre en la gran mayoría, hacia el comienzo o al final de la grabación. Sin embargo, no son deficiencias que conviertan las películas en material perdido.

En lo relacionado con el sonido, son pocas las películas que presentan problemas en el sistema de audio, que generalmente nunca llegan a ser graves. Casi en todas las cintas que tienen narración en *off*, la música acompaña los silencios del narrador. La elaboración del plano sonoro llega a su cúspide con unos pocos montajes de audios sobre otros planos, que podrían corresponder a la imagen (por ejemplo, sollozos en un funeral, bulla en una manifestación y otros aspectos).

Aquí caben otras generalidades, como son la poca calidad, en todo sentido, de algunas imágenes rodadas en interiores oscuros o en la noche. En resumen, las condiciones física y de calidad del material son aceptables. A pesar de ser muy antiguo, ofrece una amplia posibilidad para el uso de sus imágenes.

La uniformidad del material se repite, en cuanto a los recursos estéticos. El grueso de las películas no evidencia ninguna búsqueda en este sentido. Los planos cumplen con los requisitos para mostrar las imágenes, sin ser preciosistas ni chabacanes. En una palabra, son bastante genéricos. Cuando hay una multitud de personas, en lo posible se muestra desde arriba; aquí, la medida del plano es la gente. Casi no se encuentran planos cerrados, en un mismo tiempo. Tampoco hay películas donde no se presenten movimientos de cámara. Todas registran paneos e inclinaciones (*tilts*), según amerite lo que se registra (iglesias, deportes y otros aspectos). Por lo general, no hay un solo *zoom*. Cuando aparecen vehículos de transporte de por medio, se presentan los planos desde éstos. En contadas excepciones se encuentran pocas películas en las que se rescatan algunos recursos estéticos, como los congelados que presenta el documental titulado *Conchita Cintrón*, o las transiciones trabajadas en la cinta sobre el Acueducto de Bogotá, al igual que en las escasas películas con sonido sincrónico directo.

Aquí cabe la generalización de que las películas mejor cuidadas, de mayor mérito en su hechura, son los documentales institucionales realizados por encargo (como los de la Armada).

Por otra parte, son pocas las veces en que se evidencia una puesta en escena, aclarando que dicho concepto es posterior a la era de realización documental de los hermanos Acevedo. Estas son las películas donde mejor se nota este recurso; éstas son las cintas de beneficencia y de educación peatonal.

El concepto de uniformidad es igualmente aplicable a las temáticas de las películas. Abundan los registros documentales de ganado, ferias y actos políticos. También se tienen los filmes institucionales de la industria, de entidades y de eventos deportivos.

A su vez, el punto de vista, ya sea expresado o no por un narrador en *off*, hace parte sin excepción de una mirada casi oficial y acrítica de los hechos. Nunca se muestra en un documental el aspecto feo. Casi se podría decir que todo el archivo documental de los hermanos Acevedo oscila entre lo propagandístico y lo institucional, aparte de las películas que explícitamente se inscriben en una, o en ambas concepciones.

Se puede concluir, que se trata de un archivo con material en buen estado de conservación que, aunque es realizado por pioneros, es bastante uniforme en todo sentido; posee una concepción genial del audiovisual, que hoy se podría clasificar como un documental ortodoxo o tradicional, sin mayor pretensión artística.

7.4 Pilar y la reflexión sobre la memoria obstruida

En una época en que la vinculación dinámica de nuevas tecnologías con todos los ámbitos de la vida diaria y la realidad circundante, han catapultado a los productos audiovisuales como un lenguaje universal que evoluciona vertiginosamente, tanto en su forma como en sus elementos expresivos, es necesario analizar las diferentes condiciones sociales, económicas y culturales que permiten su ejecución. Igualmente, se debe analizar la motivación del realizador y, asimismo, evaluar la influencia que ejerce, de manera significativa, sobre el mensaje en el espectador, en cuanto a los procesos cognitivos y su percepción de la realidad, teniendo en cuenta que en definitiva, a través de este lenguaje, la humanidad piensa por sí misma y se comunica con otros seres de diferentes latitudes del globo.

La investigación audiovisual ofrece, en este sentido, la oportunidad de abordar el panorama de una manera más clara, teniendo en cuenta que el proceso de investigación en cualquier ámbito supone numerosas variables numéricas, humanas y naturales que se convierten en un trabajo bastante complejo, donde pueden confluir muchas disciplinas, opiniones y ópticas que van enriqueciendo la búsqueda inicial, cuyo resultado debe tener

una pertinencia e importancia significativas, que se dirigen a solucionar problemas o a permitir una mayor comprensión del objeto investigado.

En este caso, y ante la imperiosa labor de configurar la industria audiovisual en Colombia, es tan substancial el hecho de pensar la imagen, como el de realizarla. Para ello, es un hecho clave abordar la historia, la memoria y la técnica para descubrir de qué manera estas expresiones nos representan y qué caminos puede tomar la industria en nuestro país.

Por otro lado, se encuentra la salvaguardia del patrimonio audiovisual, misión tan relevante, como el calentamiento global o la seguridad alimentaria. Buena parte de la memoria de un país se encuentra consignada en sus documentos audiovisuales; este es el momento preciso para fortalecer esta labor, gracias a la tecnología digital, la cual ha probado ser una herramienta que asegura a los pueblos unos documentos claros sobre la cotidianidad, las pasiones y las emociones de su pasado.

Según datos de la Unesco, el patrimonio mundial audiovisual, exceptuando al cine, se calcula en 200 millones de horas de documentales de televisión y radio. El 80% de este material se encuentra en peligro de pérdida, pues las políticas públicas y el interés general por preservarlo consideran que estos procedimientos resultan muy costosos. Por tanto, la esperanza de su conservación, en este punto, depende de los soportes que se logren; pero es claro que posiblemente, en los próximos diez años, éstos no existan.

En este aspecto, los países del sur de América llevan la peor parte, pues este asunto se encuentra completamente relegado en las agendas legislativas y los presupuestos nacionales. Por otro lado, resulta un punto clave implementar estrategias para estimular a diferentes sectores a que se unan en lo tocante con este objetivo. Creo que las academias deberían asumir la responsabilidad, para concientizar a los ciudadanos de que se preocupen por la protección de estos tesoros nacionales, como son los documentales cinematográficos.

Lamentablemente, en Colombia no existen muchas instituciones dedicadas a proteger el patrimonio audiovisual. La Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano cumple, en este orden, una labor muy importante, como es la salvaguarda de nuestra memoria audiovisual.

Allí, en esos documentales cinematográficos, es posible encontrar las primeras vistas de las incipientes ciudades que se convertirían en las urbes del presente; evidenciar en el discurso estético el cambio de pensamiento y la transformación social, que vivió el país hacia las décadas de los años sesenta y setenta, así como observar la grandilocuencia del despilfarro durante el los años del sobreprecio. Entonces, es factible que el investigador encuentre entre una y otra producción, momentos importantes emanados de la creatividad y la intuición de los realizadores que se han entregado a la tarea de documentar los diferentes aspectos del país.

Esta Fundación apenas tiene catalogado el 10% de todo el material que reposa en sus bodegas; es menester realizar la gestión de recursos y encontrar la forma de lograr que este porcentaje aumente o, por lo menos, de mantener un ritmo constante.

Por otro lado, también existe el problema de la difusión; pues, no tiene sentido catalogar, recopilar y preservar este material, sin que le sea mostrado a los ciudadanos, para que se apropien del patrimonio común. Las latas que guardan películas, fotografías, carteles y documentos han permanecido inmóviles durante mucho tiempo, como para que se les condene al ostracismo eterno.

Adentrarse en los anales de la producción documental nacional, es un reto interesante. Aunque es una labor de suma importancia, también supone la idea romántica de revolcar el pasado y dilucidar de qué manera se realizaban los hechos en otras épocas y cómo esos documentales responden al estado actual de la industria cinematográfica. Fue grata mi experiencia en la búsqueda de fotografías de documentales nacionales, en los archivos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC), al encontrar momentos congelados en el tiempo, que nos recuerdan el bagaje documental de la nación. Sin embargo, queda un tono de preocupación, porque en realidad parece que nuestra memoria se encuentra bastante dispersa.

Por ello considero importante la vinculación de la Fundación en la conservación y difusión del patrimonio audiovisual, que resulta ser un increíble instrumento de trabajo para los investigadores y una fuente de inspiración, de innovación y reapropiación para los realizadores.

Catálogo fotografías Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano (FPFC)

Convenciones

CL	Clasificación
T	Tamaño

NOTAS Y DATOS	AUTOR Y TÍTULO	DESCRIPCIONES
1 Carlos Mayolo/ Luis Ospina. Agarrando Pueblo	En la foto: Luis Alfonso Londoño (actor) y Fabián Ramírez/Cámara: Eduardo Carvajal CL: FCP 029.2 T: 11x10 cm b/n	PG. Lateral: indigente amenazando a Fabián Ramírez contra la pared de una edificación en malas condiciones (sin techo). A tercio izquierdo (frente a frente). Al fondo vecinos observan.
Carlos Mayolo/ Luis Ospina. Agarrando pueblo	En la foto: Luis Alfonso Londoño (actor)/ Cámara: Eduardo Carvajal CL: FCP 029.1 T: 17x11 cm b/n	PM frontal: tercio izquierdo, indigente estirando cinta de celuloide con los brazos levantados y sonrisa grotesca. Al fondo llantas, palos, matas, techos derrumbados (escombros)

Carlos Mayolo/Luis Ospina. Agarrando pueblo	Cámara: Eduardo Carvajal. CL: FCP 029.3 T: 21x27 cm b/n	PG lateral: Mayolo tercio izq. en pie frente a una olla sobre leña indicando el encuadre a usar. Al fondo: pared de ladrillo y a su alrededor cachivaches.
<i>Oiga vea</i>	CL:FPC 104 T;35x24 cm b/n	Estatua de alguien (un prócer) en contrapicado en fondo blanco. En el tercio derecho superior dice: Oiga vea!
Luis Ospina. Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos	Cámara: Eduardo Carvajal. CL: FPC 254 T: 10X12 cm b/n	PM $\frac{3}{4}$: Andrés Caicedo con una mano en la cabeza y la otra fuera de cuadro. Fondo inidentificable, quizá la ciudad
Luis Ospina. Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos	En la foto: Miguel González CL:FPC 254.2 T:19x13 cm	Foto de un televisor. En él aparece Miguel González en PM. Al fondo un estante
Luis Ospina, Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos	CL: FPC 254.4 T: 19x13 cm b/n	Foto de un televisor. En él aparece Luis Ospina en el centro sentado en un andén lleno de arbustos contra una pared donde se ve parte de una ventana. Sobre la imagen dice: Realización: Luis Ospina
Luis Ospina Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos	CL: FPC 254.5 T: 19x13 cm b/n	Foto de un televisor. Aparecen en él aprox. 8 personas sentadas y/o de pie saludando a la cámara a la sombra de un árbol. Al fondo: la calle. Dice: <i>Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos</i>
Luis Ospina Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos	CL: FPC 254.3 T: 18x13 cm b/n	Foto de un televisor. Aparecen un hombre y una mujer en PM frontal. La mujer mira al hombre, quien mira algo fuera de cuadro. Al fondo: arbustos
Luis Ospina Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos	CL: FPC 254.6 T: 12x18 cm b/n	PG: Andrés Caicedo en el centro vestido de policía y montado en un árbol. Al fondo: árboles.
Hoja de vida Luis Ospina	CL: PC 006.5 T: 11.5x19 cm b/n	PM: Luis Ospina en el centro con gafas mirando a la cámara.
Hoja de vida Luis Ospina	CL: PC 006.1 T: 17.5x21 cm b/n	PP $\frac{3}{4}$: Luis Ospina con gafas
Hoja de vida Luis Ospina	CL: PC 006.2 T: 13x10 cm b/n	PG: Luis Ospina a la izquierda sentado al lado de un moderador en un coloquio en la Cinemateca Distrital, en frente de una mesa. Hay otra silla y vasos encima. Fondo: pared blanco con calados
Hoja de vida Luis Ospina	CL: PC 006.2 T: 13x10 cm b/n	La misma anterior en otra hora del día y otras posiciones.
Hoja de vida Luis Ospina	Atrás: Retrospectivas Luis Ospina Coloquio Cinemateca Distrital CL: PC 006.4 T: 13x10 cm b/n	PG frontal: Luis Ospina y moderador sentados a la mesa, en frente a los asistentes sentados en sus sillas. El horizonte está desnivelado. Mala Composición. Hay aprox. 30 personas

Hoja de vida Luis Ospina	Atrás: Retrospectivas Luis Ospina Coloquio Cinemateca Distrital CL: PC 006.6 T: 13x10 cm b/n	PA: Luis Ospina en tercio derecho contrapicado sonriendo de frente. Detrás de él, un hombre barbado sonriendo. Al fondo: pared decorada con esferas.
Hoja de vida Carlos Mayolo La basura (1977)	Atrás: rodaje de la película sobre la basura CL: PC 005.9 T: 9x12.5 cm b/n	PG: Mayolo en tercio derecho junto a dos hombres que lo miran. Mayolo tiene una cámara en su mano. Terreno pedregoso. Al fondo: plantaciones y cerros. (Mayolo joven)
Hoja de vida Carlos Mayolo La basura (1977)	CL: PC 005.09 T: 11x17 cm b/n	La misma foto anterior ampliada
Hoja de vida Carlos Mayolo	CL: PC 005. T: 18X11.5 cm b/n	PP: Carlos Mayolo hablando.(joven). Fondo borroso
Hoja de vida Carlos Mayolo	Atrás dice: Anchorí CL:PC 005.1 T: 10x 7.5 cm b/n	PG: Cuatro personas en la habitación de ¿un hotel?. Mayolo está sentado en la cama conversando con un hombre en frente. Un mesero atraviesa entre los dos. Un 4º hombre arregla su ropa sentado en la cama. Mayolo (aprox. 35)
Hoja de vida Carlos Mayolo	Atrás dice: ¿Carne de tu carne? ¿rodaje? CL: PC 005.5 T: 13x21 cm b/n	PG: Carlos Mayolo ¾ riéndose y apoyando una pierna en la ventana del fondo. Está recostado en un armario. Hay una luz de rodaje por encima de su cabeza. Al fondo: pared en madera. Hay una estampilla de Jesús a su lado.
Hoja de vida Carlos Mayolo	CL: PC 005.14 T: 12x18 cm b/n	PM: Carlos Mayolo con camisa a cuadros de perfil. Al fondo: pared como pintada con algunos trazos raros.
Hoja de vida Carlos Mayolo La basura	Atrás dice: Rodaje de la película sobre la basura. Carlos Mayolo/A. Alape/J.J.Bejarano CL: PC 005.8 T: 9x12.5 cm b/n	PA: Carlos Mayolo (tercio derecho) de perfil con una cámara en su mano. A su lado, los otros dos le anteceden en diagonal. Fondo: basurero, cielo y nubes.
Hoja de vida Carlos Mayolo La basura	CL: PC 005.7 T: 13x9 cm b/n	PM: Mayolo en el centro, de perfil con cámara en mano. Bejarano y Alape a su lado. Una niña con sombrero al borde derecho y de espaldas. Fondo: basurero
Hoja de vida Carlos Mayolo	Atrás dice: CL: PC 005.2 T: 14x20 cm b/n	PG: Mayolo, cámara y asistente al interior de una canasta de grúa colgado del techo por cuerdas. Mayolo en tercio izquierdo, camarógrafo tercio derecho. Mayolo explica el encuadre. Techo de zinc. Contrapicado.
Hoja de vida Carlos Mayolo	CL: PC 005.3 T: 18.5x21 cm b/n	PP: Mayolo en ¾ con mano en su mejilla derecha y gafas, sobre una banca.

Hoja de vida Carlos Mayolo	Atrás dice: CL: PC 005.15 T: 25.5x18 cm b/n	PG: Mayolo y personas del equipo técnico. Mayolo e el borde izquierdo mira a la cámara. Cámara y camarógrafo en el tercio izquierdo. Al lado un hombre barbado junto a un hombre de gafas y bigote apoyados en un embaldosado y al borde derecho Fernando Vélez.
Hoja de vida	Atrás dice: Carlos Mayolo discute un plano con Gabriel Baestain (fotógrafo) en rodaje de Carne de tu Carne CL: PC 005.16 T: 26x19.5 cm b/n	PM: Manolo habla con un hombre de sombrero frente a frente. Hay una balanza en primer término y un trípode con luz entre los dos, muy iluminados.
Hoja de vida de Carlos Mayolo	Atrás dice: Carlos Mayolo y Luis Ospina: realizadores de Agarrando Pueblo. CL: PC 005.1 T: 26x21 cm b/n	PG: Carlos Mayolo (centro) y Luis Ospina (1/3 derecho), jóvenes.
Carlos Mayolo La Quinta de Bolívar	CL: FPC 076.1 T: 12.5x10 cm b/n	PG: Hombre al borde derecho (parece una caricatura) al lado de las letras. Al fondo, árboles.
Carlos Mayolo La Quinta de Bolívar	Sobre la foto dice: LA QUINTA DE BOLÍVAR-Bogotá (centrado) CL: FPC 076.2 T: 13x10 cm b/n	PB: Pasillo o riel de ferrocarril que va hasta el fondo. Arbustos a lado y lado. Al fondo: casa colonial al fondo con mucha sombra.
Carlos Mayolo Iglesia de San Ignacio	CL: FPC 105.1 T: 14x19 cm b/n	PG: Fachada de iglesia. En primer término, árboles grandes y poste que la cubre un poco.
Carlos Mayolo Iglesia de San Ignacio	CL: FPC 105.2 T: 14x21 cm b/n	PG: Hombre (centrado) arrodillado frente a la cruz de Jesucristo (1/3 izquierdo) en una iglesia. Cuadro de Cristo (1/3 superior derecho).
Carlos Mayolo (¿?)	CL: FPC 164.1 T: 21x12 cm b/n	PA: Mayolo (1/3 derecho) con sombrero conversando con el script y señalando algo en la escena. Camarógrafo con cámara (1/3 izquierdo). En último término: aprox. 13 personas entre niños y adultos curiosos. Al fondo: calle con algunos árboles.
Carlos Mayolo y Luis Ospina Cali de película	Atrás dice: Cámara: Mayolo/Sonido: Luis Ospina CL: FPC 175. T: 25x21 cm b/n	PM: Mayolo en camisilla (muy joven) con cámara en mano grabando una escena. Ospina con gafas en camisilla levantando un micrófono y grabando sonido de la escena, a 1/3 derecho y 1/3 izquierdo, respectivamente. Gente rodeándolos (aprox. 10). Al fondo: almacenes.
Cali, cálido, calidoscopio	CL: FPC 267.1 T: 18x11.5 cm b/n	PGG: Ciudad de Cali: edificios, zona verde. Al fondo: cerros.

Marta Rodríguez y Chircales	CL: FPC 32.1 T: 12.5 x 10 cm. b/n	PA: Niño llevando a sus espaldas bloques de ladrillos. El niño mira a la cámara.
Marta Rodríguez y Jorge Silva. Chircales	Atrás dice: crítica social. Silva y Rodríguez y la realidad. CL: FPC 32.2 T: 27x21.5 cm b/n	PD: manos untadas de lodo.
Gabriela Samper La casa de Hemingway	Atrás dice: la casa de Hemingway. Finca Vigía-La Habana CL: FPC 179.1 T: 18.5x11.5 cm b/n	PG: Casa con árboles a la entrada.
Gabriela Samper La casa de Hemingway	CL: FPC 179.3 T: 19x12.5 cm b/n	PG: Casa con árboles a la entrada
Gabriela Samper La casa de Hemingway	CL: FPC 179.1 T: 18.5x11.5 cm b/n	PG: Edificio al lado de árboles.
	Atrás dice: Mady Samper. El Huacán. CL: PC 100.1 T: 9X10 cm b/n	PP ¾: Mady Samper joven, pelo largo y gafas.
Hoja de vida Julio Luzardo	Atrás dice: foto: Javier Agudelo. Director Julio Luzardo. CL: PC 082.1 T: 19.5x12.5 cm b/n	PM ¾: Julio Luzardo (1/3 izquierdo) conversando y expresándose mediante las manos. Está sentado mirando a la derecha. Detrás, tres personas sentadas y cortinas. Recinto cerrado.
Hoja de vida Julio Luzardo	CL: PC 082.2 T: 26x17 cm b/n	PM: Julio Luzardo mirando y sonriendo a la cámara. Detrás, laboratorio de montaje y dos personas borrosas.
Hoja de vida Julio Luzardo	CL: PC 82.4 T: 23x17 cm b/n	PG: Julio Luzardo (1/3 izquierdo) sobre una roca estirando un rollo a contraluz. Al lado, una cámara en trípode y una luz
Hoja de vida Julio Luzardo	CL: PC 82.3 T: 25x17 cm b/n	PA: Script mostrando la claqueta delante de un campesino que tiene un burro a su lado. Al fondo: estanque de agua y árboles.
Hoja de vida Julio Luzardo	Atrás dice: Luzardo C.S. ¿Reyes? CL: PC 82.5 T: 24.5x17 cm b/n	PM: Luzardo (1/3 derecho) lateral mirando a izquierda, al lado de un hombre de gafas. Ambos beben gaseosas Luz en la mesa. Fondo a contraluz de un hombre frente a la ventada bebiendo.
Hoja de vida Julio Luzardo	Atrás dice Julio Luzardo/Francisco Norden. CL: PC 82.6 T: 20.5x19.5 cm b/n	PA: Julio Luzardo con un ¿premio? En la mano sonriendo a la cámara (centrado). A su lado dos hombres cruzados de brazos. Fondo negro. (Parece un evento de conmemoración)
Hoja de vida Oscar Campo	CL: PC 057.1 T: 9x10cm foto a color.	PM 3/4: Oscar Campo (1/3 izquierdo) con una mano en la barbilla. Fondo: pared blanca.

Hoja de vida Francisco Norden	CL: PC 86.1 T: 10x12.54 cm b/n	PM frontal: Francisco Norden mirando a la cámara y con una carpeta en la mano.
Jorge Pinto Boyacá, sexto día	CL: FPC 173.1 T: 13x21.5 cm b/n	PD: Torno girando. Al fondo: máquinas enfocadas.
Jorge Pinto Bellas artes	Abajo dice: Producción Escuela de Bellas Artes. Universidad Nacional presenta: Bellas artes. Realización: Jorge Pinto. CL: FPC 114.1 T: 26x21 cm b/n	PG: Mujer (centrada) inclinada lavando ropa en un río (Fondo: inclinación de la tierra)
Francisco Norden Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.9 T: 10x15 cm b/n	PM: Camilo de espaldas siendo abrazado por una anciana (pareja a 1/3 derecho). Cámara en primer término y al fondo hombres a su alrededor (aprox. 6).
Francisco Norden Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.11 T: 13x10 cm b/n	PM: Dos militares armados recostados a un carro. Hablan con ¿Camilo? (casi de espaldas). Al fondo: edificación.
Francisco Norden Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.12 T: 15x10 cm b/n	PP: Hombre en protesta. Al fondo, manifestantes desenfocados. El hombre lleva un sombrero y levanta su mano derecha.
Francisco Norden Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.13 T: 15x10 cm b/n	PM: Camilo Torres (1/3 izquierdo) sonriendo a la cámara, alrededor de seis hombres. Recinto cerrado. Al fondo: pared.
Francisco Norden Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.17 T: 15x10.5 cm b/n	PA lateral: Camilo bajando de un avión con gabardina y maletas. A su delantera un hombre levantando su brazo en señal de vitoreo. Fondo: cielo blanco, abajo: cerros.
Francisco Norden Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.37A T: 12.5x20.5 cm b/n	PA: Camilo Torres (centrado) con su hábito en la iglesia. Ojos cerrados y mano derecha en su cabeza. Biblia en la mano izquierda. Al fondo: un cuadro o espejo y objetos inidentificables.
Francisco Norden Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.7 T: 10.5x12.5 cm b/n	PA: Cura Camilo (1/3 derecho) en pie hablándole a Camilo sentado (P.P). Al fondo: una casa con una puerta y ventana. Una matera.
Francisco Norden Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.22 T: 17.5x12 cm b/n	PM ¾ : Camilo (1/3 derecho) hablando con un hombre en Taxi (izquierdo). Conduce un hombre que ve a la cámara. Al fondo: casas borrosas.
Francisco Norden Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.2 T: 10.5x10.5 cm b/n	PG: Alrededor de 25 personas encorbatadas ubicadas en una colina llena de árboles y flores.

Francisco Norden-Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.10- T: 13x10 cm	PAfrontal: Camilo (1/3 izquierdo) de espaldas dando la mano a un uniformado. Al fondo: un carro, un curioso y un joven.
Francisco Norden-Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.21- L:8x8 cm b/n	PA: ¿Camilo? de espaldas con ropa oscura delante de una reja. Detrás de la reja se esbozan 2 hombres, uno de ellos es policía.
Francisco Norden-Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.8- L: 10x14 cm b/n	PM ¼ : Camilo (1/3 derecho) con hábito frente a una estatua de Jesucristo. Al fondo confesionario y Divino niño en un cuadro.
Francisco Norden-Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.22- L: 18x12 cm b/n	PG: Camilo en el centro de una multitud sonriendo, las personas lo aclaman e intentan tocarlo.
Francisco Norden-Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.29- L:26x21 cm b/n	PA: Camilo de perfil en el tercio izquierdo entregando un papel a una señora que también está de perfil, en la otra mano un tabaco.
Francisco Norden-Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.26- L:12x8.5 cm b/n	PG: En diagonal, bajando unas escaleras camilo Torres con maletas en ambas manos, en un nivel mas elevado un capitán saliendo, y abajo otra persona con el brazo levantado.
Francisco Norden-Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.16- L: 15x10 cm b/n	Ampliación de FPC 285.26 con la figura de Camilo central, se ven piernas del piloto.
Francisco Norden-Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.19- L: 15x10 cm b/n	PG: Camilo en primer término, en plano medio, acompañado de varias personas, con las manos levantadas en ademán de saludo, en segundo y tercer término, personas en el techo de un edificio.
Francisco Norden-Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.2d- L: 17x10 cm b/n	PG: en un auditorio muchas personas, en el fondo hay un letrero: Bienvenidos delegados congreso nacional. Al lado Izq. Una foto de Simón Bolívar. Hay personas como espectadores, de espalda, mirando a las que están en la mesa, de pie. Un hombre camina hacia los de la mesa.
Hoja de vida Fernando Ramírez	CL: PC 93.1- L: 9x12 cm b/n	PM: Fernando Ramírez mirando a la cámara con gafas y camisa blanca. Al fondo: pared con papeles desenfocada.
Hoja de vida de Charles Riou	CL: PC 41.1- L: 11x9 cm b/n	PG: Cinco personas en un restaurante entre sentados y en pie sonriendo a la cámara. Charles Riou (1/3 derecho) con una cámara de fotos al cuello. Al fondo: barra y lámparas en el techo.
Francisco Norden- Arte Tayrona	CL: FPC 072.1- L: 21x26.5 cm	PG: 3 personas de espalda. Una mujer (1/3 derecho) y un hombre (1/3 izquierdo) (¿Norden?), delante de ellos un hombre con un burro de carga. Todos están en un pastizal alto. Al fondo, la ¿Sierra Nevada?

Francisco Norden- Arte Tayrona	CL: FPC 72.2- L: 26.5x21 cm b/n	PG: Camarógrafo (1/3 izquierdo) grabando a su lado un hombre viendo. En frente, tayronas mirando a la cámara. Al fondo: chozas grandes y parte de árboles.
Francisco Norden- Arte Tayrona	CL: FPC 72.3- L: 26x20.5 cm b/n	PM: Mujer (1/3 izquierdo) y hombre (1/3 derecho) tayronas en $\frac{3}{4}$ sonriendo y mirando a lados distintos (a izquierda y derecha, respectivamente). Fondo: plantaciones.
Jorge Silva	CL: PC 8.1- L: 13x22 cm b/n	PP: Jorge Silva en primer término con una cámara de filmación a la izquierda, el fondo es indeterminado
Jorge Silva	CL: PC 8.2- L: 13x10 cm b/n	PM: dos personas, entre estas, Jorge Silva, hablando en una mesa de conferencia, al fondo una pantalla blanca.
Jorge Silva	CL: PC 8.3- L: 13x10 cm b/n	PA: Dos personas hablando en una mesa redonda, entre ellas, Jorge Silva fumando y una mujer de cabello corto con las piernas cruzadas.
Jorge Silva	CL: PC 8.6- L: 13x10 cm b/n	PG: En un auditorio tres personas sentadas, entre estas, Jorge Silva en tercio medio, en una mesa redonda.
Jorge Silva	CL: PC 8.7- L: 10x13 cm b/n	PA: En un auditorio tres personas sentadas, entre estas, Jorge Silva en tercio medio, en una mesa redonda.
Igual a la anterior	CL: PC 8.8	
Funeral Jorge Silva	CL: PC 8a.4- L: 13x22 cm b/n	PG: En primer termino y en plano americano, 4 hombres cargan el ataúd de Jorge Silva, en segundo término Martha Rodríguez acompañada de muchas personas.
Jorge Silva	CL: PC 8.11- L: 13x10 cm b/n	PP: Jorge Silva en primer término, de perfil, al parecer hablando. El fondo está desenfocado.
Jorge Silva	Al reverso esta escrito a mano entrecortado: Silva Jorge... colombiano...codirector de fundación cine documental...agosto 22/82- CL: PC 8.10- L: 9x13 cm b/n	Igual a la anterior pero mas contrastada
	Se lee: Mario Mitrotti III critica social...- CL: DC 8.14- L: 8.5x12 cm b/n	PM: Jorge Silva sentado (3/4) en tercio lateral derecho, con fondo indeterminado.
Funeral Jorge Silva	CL: DC 8a.1- L: 21x13 cm b/n	PM: cinco personas, entre ellas Martha Rodríguez llorando, Vicky Hernandez y Maria Emma Mejía, dos de espaldas, en el cementerio. De fondo algunos osarios.

Funeral Jorge Silva	CL: DC 8a.2- L: 21x13 cm b/n	PA: Personas reunidas en el cementerio, que se ve de fondo, cinco personajes miran al frente, en segundo término se ven otras cuatro personas.
Funeral Jorge Silva	CL: DC 8a.3- L: 21x13 cm b/n	PA: dos hombres miran hacia abajo, centrados. El del lado izquierdo esta leyendo un libro. En primer término y desenfocado, un rostro seccionado por la foto de una persona joven. En último término se ven varias personas.
Funeral Jorge Silva	CL: DC 8a.5- L: 21x13 cm b/n	PA: cuatro personas, entre ellas Martha Rodríguez al centro, llorando, abrazada a un hombre joven.
Almas indígenas	Postal. Dice filmación en San Agustín- CL: FPC 778.3- L: 9x14 cm b/n	PG: En primer término y en pm tres personas, en término medio un tótem indígena y una cámara filmadora montada en un trípode.
Almas indígenas	Postal. Dice filmación algunos indígenas- CL: FPC 778.4- L: 14x9 cm b/n	PG: tres personas, entre ellos un monje con sombrero y una mujer, apiñando unas piedras.
Almas indígenas	Postal. Dice filmación algunos indígenas- CL: FPC 778.1- L: 14x9 cm b/n	PG: tres personas en el centro de la fotografía, entre ellos una mujer de rodillas, toma con un palo lo que parece ser un animal acompañada de otros hombres, un monje y un hombre de traje.
Almas indígenas	Postal. Dice filmación en San Agustín- CL: FPC 778.2- L: 9x14 cm b/n	PG: Dos hombres de pie en tercio izquierdo de la fotografía, al lado de una escultura indígena, uno de los hombres porta una cámara filmadora.
Carlos Mayolo/ Luis Ospina- Agarrando Pueblo	En la foto: Luis Alfonso Londoño (actor) y Fabián Ramírez/Cámara: Eduardo Carvajal	PG. Lateral: indigente amenazando a Fabián Ramírez contra la pared de una edificación en malas condiciones (sin techo). A tercio izquierdo (frente a frente). Al fondo vecinos observan.
Hoja de vida Luis Ospina	CL: PC 006.5- L: 11.5x19 cm b/n	PM: Luis Ospina en el centro con gafas mirando a la cámara.
Hoja de vida Carlos Mayolo	CL: PC 005.2- L: 14x20 cm b/n	PG: Mayolo, cámara y asistente al interior de una canasta de grúa colgado del techo por cuerdas. Mayolo en tercio izquierdo, camarógrafo tercio derecho. Mayolo explica el encuadre. Techo de zinc. Contrapicado.
Marta Rodríguez y Jorge Silva- Chircales	CL: FCP 32.1- L: 12.5 x 10 cm b/n	PA: Niño llevando a sus espaldas bloques de ladrillos. El niño mira a la cámara.
Hoja de vida Julio Luzardo	CL: PC 82.3- L: 25x17 cm b/n	PA: Script mostrando la claqueta delante de un campesino que tiene un burro a su lado. Al fondo: estanque de agua y árboles.
Francisco Norden-Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.8- L: 10x14 cm b/n	PM ¼ : Camilo (1/3 derecho) con hábito frente a una estatua de Jesucristo. Al fondo confesionario y Divino niño en un cuadro.

Francisco Norden-Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.22- L: 18x12 cm b/n	PG: Camilo en el centro de una multitud sonriendo, las personas lo aclaman e intentan tocarlo.
Francisco Norden- Arte Tayrona	CL: FPC 72.2- L: 26.5x21 cm b/n	PG: Camarógrafo (1/3 izquierdo) grabando a su lado un hombre viendo. En frente, tayronas mirando a la cámara. Al fondo: chozas grandes y parte de árboles.
Jorge Silva- Nuestra voz	Foto de Pedro Salamanca- CL: PC 8.1- L: 13x22 cm b/n	PP: Jorge Silva en primer término con una cámara de filmación a la izquierda, el fondo es indeterminado
	CL: PC 0.5.4- L: 10x13 cm b/n	Carlos Mayolo, pm, de frente, con gafas, saco de cuadros
Carlos Mayolo y Luis Ospina- Agarrando pueblo	En la foto: Luis Alfonso Londoño (actor) y Fabián Ramírez/Cámara: Eduardo Carvajal- CL: FCP 029.1- L: 11x10 cm b/n	PG. Lateral: indigente amenazando a Fabián Ramírez contra la pared de una edificación en malas condiciones (sin techo). A tercio izquierdo (frente a frente). Al fondo vecinos observan.
Hoja de vida Luis Ospina	CL: PC 006.5- L: 11.5x19 cm b/n Papel brillante/ nitidez buena	PM: Luis Ospina en el centro con gafas mirando a la cámara.
Hoja de vida Carlos Mayolo	CL: PC 0.5.4- L: 10x13 cm b/n	Carlos Mayolo, pm, de frente, con gafas, saco de cuadros
Marta Rodríguez y Jorge Silva- Chircales	CL: FPC 32.1- L: 12.5 x 10 cm b/n Papel brillante	PA: Niño llevando a sus espaldas bloques de ladrillos. El niño mira a la cámara.
Hoja de vida Julio Luzardo	CL: PC 82.3- L: 25x17 cm b/n Papel brillante Buena composición	PA: Script mostrando la claqueta delante de un campesino que tiene un burro a su lado. Al fondo: estanque de agua y árboles.
Francisco Norden-Camilo, el cura guerrillero	CL: FPC 285.8- L: 10x14 cm b/n Papel brillante Nítida aunque un poco lavada	PM ¾ : Camilo (1/3 derecho) con hábito frente a una estatua de Jesucristo. Al fondo confesionario y Divino niño en un cuadro.
	CL: FPC 285.22- L: 18x12 cm b/n Papel brillante Muy contrastada	PG: Camilo en el centro de una multitud sonriendo, las personas lo aclaman e intentan tocarlo.
Francisco Norden- Arte Tayrona	CL:FPC 72.2- L: 26.5x21 cm b/n Papel brillante Buen contraste	PG: Camarógrafo (1/3 izquierdo) grabando a su lado un hombre viendo. En frente, tayronas mirando a la cámara. Al fondo: chozas grandes y parte de árboles.
Hoja de vida de Jorge Silva- Nuestra Voz	Foto de Pedro Salamanca- CL: PC 8.1- L: 13x22 cm b/n Papel brillante Buen contraste y foco	PP: Jorge Silva en primer término con una cámara de filmación a la izquierda, el fondo es indeterminado
Ciro Durán- La Guerra del Centavo	CL: FPC 46.5- L: 18X15 cm Color Buena composición	P.G.: Carrocerías de buses oxidados en un depósito de chatarra.

	CL: FPC 46.8- L: 25x17 cm color Buena composición	P.G. Piacado. Buses en la carrera 10, centro de Bogotá
	CL: FPC 46.9- L: 12X10 cm b/n	P.G. Reducción de FCP 46,8 y en b/n
Mady Samper- Esperanza	CL: FPC 193.5- L: 25x17 cm b/n algo de grano	P.E. Mujer parada en una puerta abierta con expresión triste, sostiene en sus brazos a un bebé.
	CL: FPC 193.9- L: 25x17 cm color - Buen contraste	P.E. Dos personajes saliendo por una puerta de piedra y metal desgastada vestidos de payaso.
Jorge Ruíz Ardila y Gloria Triana- Así es mi Pueblo	CL: FPC 291.1 L: 15x10 cm b/n Buena composición - Nítida	P.M.: Hombre con máscara que tiene muchos dientes. A su alrededor tres mujeres lo preparan para el carnaval.
Buscando el Camino	CL: FPC 290.2- L: FPC 290.2	P.G.: Al lado del río, Benigna Solís canta con los brazos arriba, le acompañan cuatro músicos con tambores. Le escuchan doce niños.
Angélica la palenquera	CL: FPC 321.1- L: 20x15 b/n Papel mate Buena composición - Nítida	P.M.L.: Cuatro mujeres palenqueras llevan ollas en su cabeza.

7.5 Catálogo de documental colombiano recopilado

El trabajo en red, en equipo, como se ha mencionado en este texto, es prioritario. La entrega pública, por parte del Grupo de Investigación Documental Colombiano, de las bases de datos elaboradas con el material fotográfico y videográfico encontrado, hace evidente el interés de este grupo por tomar la iniciativa y evidenciar que sí es posible aunar esfuerzos, que redunden en la apropiación colectiva del conocimiento, para lograr el avance y el desarrollo del documental en Colombia.

Esta es la filosofía que soporta el catálogo de documentales colombianos, que se divulga en este capítulo. Como no existe una institución en particular que revele la producción documental del país, se inició una labor de búsqueda y seguimiento para este tipo de material audiovisual, desde los primeros registros hasta el año 2008, con el objetivo principal de socializar y permitir el acceso público a la información encontrada, al respecto. Por supuesto, se publica el resultado encontrado en un primer acercamiento, que se hace desde Bogotá. Hay una conciencia clara sobre el enorme porcentaje de documentales que no se han registrado. De un lado, no se ha investigado un sinnúmero de instituciones (educativas, gubernamentales y no gubernamentales), corporaciones y fundaciones locales (solo por citar algunos ejemplos), de otro, no se ha iniciado la búsqueda de documentales en las principales ciudades del país. Este es un trabajo arduo, que en los próximos años se deberá continuar.

Sin embargo, resulta pertinente dar cuenta de los resultados y del enorme esfuerzo que se ha hecho por entregar un primer catálogo de documentales, que hasta el momento no se reúne en un compendio único, en alguna institución en el país.

Durante todo el proceso de la investigación realizada, prácticamente se convirtió en mi obsesión integrar a la lista del catálogo interno de documentales del grupo, cada título documental que individualmente todos los integrantes íbamos encontrando a través de las labores investigativas personales, que se asumieron a lo largo del proyecto.

En este contexto, surge este catálogo documental que registra un poco más de tres mil (3000) audiovisuales colombianos. Esta base de datos la integran algunos documentales que fueron encontrados en catálogos audiovisuales, pertenecientes a algunas instituciones del Estado (Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, Proimágenes en Movimiento, Dirección de Cinematografía, Dirección de Comunicaciones del Ministerio de Cultura y Cinemateca Distrital de Bogotá, entre otras), en entidades educativas, como la Universidad del Valle (serie documental *Rostros y Rastros*) y, por supuesto, en catálogos personales del sector independiente, recopilados con la colaboración de algunos realizadores y documentalistas. En este catálogo también se incorporaron los documentales encontrados en los textos, que aparecen referenciados en la bibliografía de este libro.

Este trabajo arduo, contó con el apoyo de colaboradores, asistentes y monitores de la investigación, como Diana Pérez, Iván Gaona, Irene Lema Dimate, Felipe Soler, Margaret Mariño, Laura Natalia Rodríguez, Yesid González, Rodrigo Armenta, Indiana Pérez, Luz Marina Martínez y Pilar Marcela Pedraza.

Destaco el trabajo de Luz Marina Martínez, quien ayudó a catalogar cerca de 800 documentales; y el de Pilar Marcela Pedraza, quien tuvo la disciplina, la paciencia y la persistencia de registrar los documentales clasificados por otros asistentes, ordenar por lo menos, 900 documentales que, gota a gota, le fui enviando, resultado de mis hallazgos semanales y mensuales, durante todo el proceso de investigación y retomar la labor de Luz Marina, para integrar en un sólo catálogo todo el material encontrado.

Finalmente, realzo el consagrado trabajo de investigación y visualización de Indiana Pérez y Rodrigo Armenta, quienes crearon un catálogo con información general y técnica detallada de aproximadamente 435 registros documentales (en cine y en video) encontrados en el archivo de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Para acceder a este catálogo específico se debe escribir al correo electrónico: documentalcolombia@gmail.com.

Convenciones

HGC	Historia del Gran Cauca	CP	Crónicas de País
PN	Producción Nueva	GCU	Gente Como Uno
TL	Tiempo Libre	A	Asomos
DP	De Dominio Publico	GP	Gestores de Paz
RRUV	Rostros y Rastros Universidad del Valle	DN	Diálogos de Nación
I	Imaginario	E	Escenarios
SV	Señales de Vida	GTC	Gente: Tejido de Convivencia
PNS	Parques Naturales	CAP	Cine al Patio
QOUVM	Quiero Oírte Una Vez Más...	TC	Tejido Creativo
PP	Punto de Partida	NAP(TP)	No te Abras del Parche - Telepacífico
R	Reportajes	AL	Aluna
FC	Frontera Cero	Y	Yuruparí
42GS	42 Grados a la Sombra	UDV	Un día en la vida de...
C	Creadores	NSCNE	No se conserva ningún elemento
TLV	Todos los Vientos		

AÑO	PELÍCULA	AUTOR	FORMATO Y OTROS
1899	Un Parque a la hora de la retreta	Extranjero desconocido	35mm
1907	Carreras en la Magdalena	Compañía Cronofónica	35mm, Vista
1907	El Cronófono subiendo por los Andes	Compañía Cronofónica	35mm, Vista
1907	El Excmo. Sr. Gral. Reyes en el polo de Bogotá	Compañía Cronofónica	35mm, Vista
1907	El Gran salto del Tequendama	Compañía Cronofónica	35mm, Vista
1907	Gran corrida de toros, Martinito y Morenito en competencia	Compañía Cronofónica	35mm, Vista
1907	La Procesión de Nuestra Señora del Rosario en Bogotá	Compañía Cronofónica	35mm, Vista
1907	Parque del Centenario	Compañía Cronofónica	35mm, Vista
1907	Puerto de Cambao	Compañía Cronofónica	35mm, Vista
1907	Subiendo al Alto Magdalena	Compañía Cronofónica	35mm, Vista
1909	Panorama de San Cristóbal	Compañía Cronofónica	35mm, Vista
1909	Vista del Bajo Magdalena en su confluencia con el Cauca	Compañía Cronofónica	35mm, Vista
1913	Diario colombiano	Hermanos Di Domenico	35mm, Noticiero
1913, 1916	De Barranquilla a Cartagena	Floro Manco	35 mm, NSCNE
1914	Carnaval de Barranquilla	Producción: Floro Manco	35 mm, NSCNE

1915	El Drama del 15 de Octubre	Hermanos Di Domenico	35 mm, NSCNE
1915	La Fiesta de las flores	Francisco Di Domenico	35 mm, NSCNE
1915	La Fiesta del Corpus	Francisco Di Domenico	35mm, Se conservan 1.54 min, Vista
1915	La Fiesta del domingo 14 en la escuela militar	Francisco Di Domenico	35 mm, NSCNE
1915	Maniobras del ejército en el puente del común	Francisco Di Domenico	35mm, Se conservan 32 seg, NSCNE
1915	Procesión cívica del 18 de Julio de 1915	Hermanos Di Domenico	35mm, Vista
1919	Congreso mariano	Francisco Di Domenico	35mm, Se conservan 56 Seg, Vista
1922	Repatriación de los restos del General Montúfar	Máximo Calvo	35 mm, NSCNE
1923	El Carnaval de Cali	Máximo Calvo	35 mm, NSCNE
1924	Bogotá en pie	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35mm, Noticiero
1924	El Entierro del General Benjamín Herrera	No se puede establecer	35mm, Se conservan 9.33 min, Vista
1924	Inauguración del busto de bronce del General Uribe Uribe	Máximo Calvo	35 mm, NSCNE
1924	La Fiesta del trabajo	Máximo Calvo	35 mm, NSCNE
1924	Repatriación a la Arquidiócesis de Popayán del corazón del ilustrísimo señor arzobispo Manuel Antonio Arboleda	Máximo Calvo	35 mm, NSCNE
1924	Revista cinematográfica de Cali	Máximo Calvo	35 mm, NSCNE
1925	Manizales city	Félix Restrepo	35 mm, Se conservan 53 min, Silente
1926	General Jorge Holguín	Félix Joaquín Rodríguez	35 mm, Se conservan 9.15 min, Vista
1930	Centenario de Bolívar en Santa Marta y Venezuela	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 17.50 min, Vista
1930	Noticiero Alhambra	Anónimo	35 mm, Noticiero
1930	Variedades 1930	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Noticiero
1930	Variedades 1931	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Noticiero
1930, 1931	Expedición al Caquetá	César Uribe Piedrahíta	35 mm, Se conservan 6.08 min, Vista
1930, 1945	Salesianos y cincuentenario salesiano	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 30 min, Vista
1931, 1942	Beneficencia de Cundinamarca	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, 28 min, Silente
1932	Miss Colombia	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 10.43 min, Silente

1932	Olimpiadas Nacionales en Medellín	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 35 min, Silente
1932, 1938	Hotel Jordán	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 8.32 min, Silente
1933	Colombia victoriosa	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, 90 min, Silente
1934	Apoteosis de Olaya Herrera	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 8.48 min, Silente
1934, 1938	Construcción del nuevo acueducto de Bogotá	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, 32 min, Silente
1934, 1941	Coltabaco	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 20.49 min, Silente y sonoro
1935	El Trágico final de Gardel, su última despedida	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 10.55 min, Silente
1936	Ferrocarriles nacionales	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 39 min, Silente
1936	Pereira es la que invita a su gran carnaval de 1936	Casa Filmadora Venus	35 mm, 5.52 min, Sonoro
1937	Discursos candidatura de Eduardo Santos	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 8.10 min, Sonoro
1937	Eduardo Santos, candidato único del liberalismo, llega a Bogotá	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 5.28 min, Sonoro
1937	Funerales de Olaya Herrera	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 27.35 min, Sonoro
1937	Los primeros ensayos de cine parlante nacional	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 9.4 min, Sonoro
1937	Olaya Herrera y Eduardo Santos o de la Cuna al Sepulcro	Gonzalo Acevedo Bernal y Carlos Schroeder	35 mm, Largometraje, Sonoro
1937	Viaje a los sitios de explotación de la compañía minera South American Gold Platinum Co.	Kathleen Romeli	16 mm, 14.57 min, Silente
1938	Primeros juegos deportivos bolivarianos, IV centenario de Bogotá	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, 65.29 min, Silente
1939	Sinfonía de Bogotá	Oswaldo Duperly y Hans Brückner	35 mm, 30 min, Sonoro, NSCNE
1940	Amanecer en la selva	Miguel Rodríguez Fuente	16 mm, 45 min, Sonoro
1941	Algunos accidentes de tránsito causados por los peatones	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 4.21 min, Sonoro
1941	El Exelentísimo Manuel Prado Ugarteche, Presidente del Perú, visita a la República de Colombia	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 13.45 min, Sonoro, Noticiero Nacional

1941	Noticiero Ducrane No.106	Oswaldo Duperly Angueira	35 mm, 3.10 min, Sonoro
1942	La Inauguración del hipódromo de San Fernando	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, 11 min, Sonoro
1943	Visita a Colombia del Excelentísimo Señor General Isaías Medina Angarita Presidente de los Estados Unidos de Venezuela	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 14.20 min Sin Sonido, Sonoro
1944	Alas de Colombia	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 23 min, Sonoro
1944	Conchita Cintrón en Bogotá	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, 28 min, Sonoro
1944	Exposición Nacional en Medellín	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 13 min Sin Sonido, Sonoro
1944	Flores negras	Oswaldo Duperly y Hans Brückner	35 mm, 4 min, Sonoro, NSCNE
1944	Paz de río	Oswaldo Duperly y Hans Brückner	35 mm, 5 min, Sonoro, NSCNE
1944	Regreso al país del doctor Laureano Gómez	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conserva 6 min, Sonoro
1944	Visita de la armada peruana a Cartagena	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, 19.05, Sonoro
1945	De Cartagena a Cumaná	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, 37 min, Sonoro
1945	Mares y marinos de Colombia	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 30.35 min, Sonoro
1945	Popayán	Octavio Valencia	35 mm, 15 min, Sonoro, NSCNE
1945	Semana de la democracia en Bogotá	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, 11.21 min, Sonoro
1945	Un gran acontecimiento nacional inauguración de la Industria Colombiana de Llantas S.A. ICOLLANTAS	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 13.05 min, Sonoro
1946	Exposición de ganado holstein	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, 4.45 min, Sonoro
1946	La Partida del Presidente electo, Dr. Mariano Ospina Pérez, para los Estados Unidos. Regreso del Presidente electo, Dr. Mariano Ospina Pérez, a Bogotá	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 10.55 min, Sonoro, Noticiero Nacional
1946	La República del Ecuador	D. León B.	35 mm, Se conservan 32.10 min, Sonoro
1946	Paralelas de acero (Ferrocarriles del Ecuador)	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 18.35 min, Sonoro
1946	Puerta del progreso	Oswaldo Duperly Angueira	35 mm, 15 min, Sonoro, NSCNE

1946	Revista de gimnasia 1946	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 10.20 min, Sonoro
1946	Rumbo al corazón de la tierra	Oswaldo Duperly Angueira	35 mm, 7min, Sonoro, NSCNE
1946	Transmisión del mando Presidencial el 7 de agosto de 1946	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 21.13 min, Sonoro
1946	Un Acontecimiento histórico trascendental	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 14.10 min, Sonoro
1946	Un gran acontecimiento nacional 1ª feria exposición pecuaria de Ibagué	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 13.55 min, Sonoro
1946	Vaupés	Oswaldo Duperly Angueira	16 mm, Se conservan 9 min sin sonido, Sonoro
1947	Bellezas de Colombia en Cartagena 1947	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 24.45 min, Sonoro
1947	Graduación de marinos en Cartagena	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, 10.50 min Sin sonido, Sonoro
1947	La Huerta casera	José S. Infante	35 mm, 11.20 min, Sonoro
1947	Salvemos nuestra tierra	José S. Infante	35 mm, Sonoro, NSCNE
1948	9 de abril de 1948	Camilo Correa y Charles Riou	35 mm, 60 min se conservan 15.25, Silente
1949	Bellezas de Colombia en Cartagena	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, 19.38 min, Sonoro
1949	Colombia y México unidos por una estrella	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 19.28 min, Sonoro
1949	Primera gran carrera automoviliaria del circuito central colombiano	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 21 min, Sonoro, Noticiero Colombia
1949	Suerte y caridad	Oswaldo Duperly, Jorge Crane	35 mm, Se conservan 1.40 min, Sonoro
1950	Señorita Bogotá	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 17.20 min, Sonoro
1950	Colombia es así	Jorge Valdivieso	35 mm, 35 min, Institucional
1950	El equipo agrícola Ford	Raúl Botero y Hans Brückner	35 mm, Se conservan 7.33 min, Sonoro
1950	El Instituto Colombiano de los Seguros Sociales	Hans Brückner y Mario Dávalo	35 mm, Sonoro, NSCNE
1950	Ganados de pura raza	Gonzalo Acevedo	9 min, Promocional
1950	Girardot	Gonzalo Acevedo	35 mm, 11'15 min, Histórico
1950	Hacienda San Cayetano	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 13 min Sin Sonido, Sonoro
1950	La Industria colombiana Eternit	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm

1950	Miriam Sojo en Ibagué	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm, Se conservan 11 min, Silente
1953	La Corporacion de defensa de la agricultura	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm
1955	Feria exposicion nacional de Neiva	Álvaro y Gonzalo Acevedo Bernal	35 mm
1956	Los Halcones de la ruta	Enrique Olaya Ospina	35mm, 90 min
1957	Bajo el sol de los llanos	Luis David Peña	35mm, 10 min
1958	El milagro de la sal	Luis Moya Sarmiento	35mm, Largometraje
1959	Esta fue mi verdad	Gonzalo Canal Ramírez	35mm
1960	Luz en la selva	Enock Roldán Restrepo	35 mm, 150 min
1961	La Ciudad valerosa	Julio Luzardo	35 mm, 15 min
1962	Corralejas	Julio Luzardo	35 mm
1962	Ella	Jorge Pinto	
1962	Fiestas de Orocué	Julio Luzardo	35 mm
1962	Hamacas	Julio Luzardo	35 mm
1962	Indios Guahibos	Julio Luzardo	35 mm
1963	Rapsodia bogotana	José María Arzuaga	Mediometraje
1964	Frutos de la reforma	Julio Luzardo y Hector Echeverry	35 mm
1964	Valle de los Arhuacos	Vidal Antonio Rozo	35 mm, 70 min
1965	Historia de muchos años	Gabriela Samper	16mm, 12 min
1965	El Páramo de Cumanday	Gabriela Samper	16mm, 22 min
1965	Rios y riberas colombianos	Julio Luzardo	
1966	Colombia, tierra de contrastes	Julio Luzardo	
1966	Paternidad responsable	Julio Luzardo	
1966	Una historia de muchos años	Ray Witlin	
1966, 1971	Chircales	Marta Rodríguez y Jorge Silva	B/N 16mm, Antropológico
1967	Camilo Torres	Diego León Giraldo	
1967	Colombia, paraíso de América	Juan B. Ocampo	90 min
1967	Una máscara para ti, una máscara para mí	Gabriela Samper	16mm, 19 min
1967, 1968	Los Balcones de Cartagena de Indias	Francisco Norden	35 mm, 10 min
1968	Chichigua	Pepe Sánchez	16mm
1968	Claustros de la Nueva Granada	Leopoldo Pinzón	

1968	Asalto	Carlos Alvarez	
1968	Educación para el desarrollo	Julio Luzardo	
1969	50 Años volando	Guillermo Angulo	
1969	Corrida	Carlos Mayolo	
1969	El Vientre de la ciudad	Julio Luzardo	16mm
1969	En Grande	Carlos Mayolo	5 min
1969	Festival folclórico de Fómeque	Gabriela Samper	16mm, 12 min
1970	Blanco y negro	Luis Alfredo Sánchez	B/N 35mm, 15 min
1970	Colombia 70	Alberto Mejía	35mm, 26 min
1970	El Tolima y los IX juegos nacionales	Lizardo Díaz	35 mm, 33 min
1970	Esfuerzo de colombianos	Leopoldo Pinzón	35 mm, 43 min
1970	Hacia el bienestar social	José María Arzuaga	35 mm, 10 min
1970	Imagen y sonido	Julio Luzardo	16 mm
1970	La Energía de un pueblo	Alberto Mejía	35 mm, 10 min
1970	La Leyenda del dorado	Francisco Norden	
1970	Los Arwacos	Diego León Giraldo	35mm, 12 min
1970	Qué es la democracia	Carlos Alvarez	
1970	Quinta de Bolivar	Carlos Mayolo	35 mm, 6 min
1970	Se llamaría Colombia	Francisco Norden	35 mm, 68 min
1970	Segunda bienal de arte de Coltejer	Alberto Mejía	35 mm
1970	Un día yo pregunte	Julia de Alvarez	
1971	¿Hay alguien ahí?	Alvaro Sáenz Calero	16 mm, 10 min
1971	Amazonía	Luis Cuesta	35mm, 10 min
1971	Coltejer 71	José María Arzuaga	35mm, 10 min
1971	Como quien estira un chicle	José María Arzuaga	35mm, 12 min
1971	Cuzco, Machu Picchu	Luis Cuesta	35mm, 10 min
1971	El Huila y el reinado Nacional del Bambuco	Lizardo Díaz	35mm, 10 min
1971	Guio o el monstruo de la planicie	Héctor Acebes	35mm, 10 min
1971	Iglesia de San Ignacio	Carlos Mayolo	35mm, 6 min
1971	Isla de Galápagos	Luis Cuesta	35mm, 10 min
1971	Juegos Panamericanos, regatas en Cartagena	Alvaro Cepeda Samudio	35mm, 13 min
1971	La Ciudad	Guillermo Angulo	35mm, 15 min
1971	La Otra cara de mi ciudad		35mm, 12 min

1971	Lima de ayer y hoy	Luis Cuesta	35mm, 10 min
1971	Lorenzo		35mm, 35 min
1971	Los Bogotanos	Héctor Acebes	35mm, 12 min
1971	Los Ferrocarriles nacionales	José María Arzuaga	35mm, 10 min
1971	Los Yucos o la montaña de los muertos	Héctor Acebes	35mm, 13 min
1971	Medellín, ciudad de las flores	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 18 min
1971	Milagro de una Civilización: Guatavita	Mónica Silva	35mm, 10 min
1971	Monserate	Carlos Mayolo y Jorge Silva	35mm, 8 min
1971	Mosaico Colombiano No. 1	Lizardo Díaz	35mm, 12 min
1972	Antioquia es así, agradecida	Cinematográfica Nutibara	35mm
1972	Aquí está Colombia (Revista Cinematográfica)	Compañía Colombiana de Filmaciones	35mm, 10 min
1972	Autoconstrucción	Jorge Gaitán Gómez	35mm, 27 min
1972	Barranquilla y el Atlántico	Luis Ernesto Arocha	35mm, 12 min
1972	Caballos de pura sangre (Imagen de Colombia)	José María Arzuaga	35mm, 10 min
1972	Cali, ciudad de América	Diego León Giraldo	35 mm, 90 min
1972	Cuando la sal pierde su sabor	Manuel Franco Possé	35mm, 10 min
1972	Danzas y comparsas en el carnaval de Barranquilla	Luis Ernesto Arocha	35mm, 9 min
1972	El Cuento que enriqueció a Dorita		13 min
1972	El Oro es triste	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 14 min
1972	Flores de Colombia para el mundo (Imagen de Colombia)	José María Arzuaga	35mm, 9 min
1972	La Subienda	Luis Ernesto Arocha y Alvaro Cepeda Samudio	35mm, 19 min
1972	Mosaico Colombiano No. 2	Lizardo Díaz	35mm, 12 min
1972	Mosaico Colombiano No. 3	Lizardo Díaz	35mm
1972	Nuestra Colombia		35mm
1972	Padre, ¿dónde está Dios?	Colectiva, Crítica 33 (Jorge Villegas, Enrique Santos Calderón, María Teresa de Santos, Jorge Mora, Diego Arango)	35mm, 10 min
1972	San Agustín	Luis Cuesta	35mm, 12 min
1973	Ayacucho	Francisco Norden	35mm, 20 min
1973	Ballet de Ana Pavlova	Cinesistema	

1973	Cali de película	Carlos Mayolo	35mm
1973	Colombia y sus puertos	Ciro Martínez	
1973	Colombia, país de la Iraca	Manuel Zapata Olivella	35mm, 13 min
1973	Colorín colorao	Fernando Laverde	35mm, 8 min
1973	Construimos para educar	Ciro Martínez	35mm
1973	Crónica de un incendio	José María Arzuaga	35mm, 10 min
1973	Defensores del orden	Jesús Mesa García	35 mm, 9 min
1973	Escuela militar de cadetes	Ciro Martínez	35 mm, 10 min
1973	Forjando ciencia y tecnología	Gustavo Nieto Roa	35 mm, 10 min
1973	Historia de dos ciudades	José María Arzuaga	35 mm, 10 min
1973	Homenaje al Sexo	Diego León Giraldo	16 mm, 60 min
1973	La Catedral de Bogotá	José María Rosal de Argullol	35 mm, 10 min
1973	La Cosecha (Capítulo 3 de la serie El país de Bellaflor)		35mm, 13 min
1973	La Maquinita	Fernando Laverde	35mm, 7 min
1973	La Soledad de Emilio	Herminio Barrera	35 mm, 12 min
1973	Llano y contaminación	Gabriel Rodríguez, Camila Loboguerrero y Angel García	35 mm, 10 min
1973	Mujeres líderes	Gustavo Nieto Roa	16 mm
1973	Muletazos al vacío	Alberto Giraldo	35 mm, 12 min
1973	Planas, testimonio de un etnocidio	Marta Rodríguez y Jorge Silva	B/N 16mm
1973	Ráquira	Jan, Henk Kleijn	35 mm, 9.30 min
1973	Teatro popular de Bogotá	José María Arzuaga	35 mm, 9 min
1973	Tunja, ciudad colonial	Gustavo Nieto Roa	35 mm, 13 min
1974	Agua para el año 2000	Producciones Héctor Acebes	35mm, 15 min
1974	Ayúdenos a ayudar	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 10 min
1974	Bird en los Andes (Primera parte)	Constanza Gómez de Grofé	35mm, 10 min
1974	Bird en los Andes (Segunda parte)	Constanza Gómez de Grofé	35mm, 10 min
1974	Cali, presencia en el tiempo	Luis Alfredo Sánchez	35mm
1974	Camilo, el cura guerrillero	Francisco Norden	16 y35 mm, 60 min
1974	Carta de Gorgona	Jaime Carrillo Ortíz	
1974	Carta, Ajena	Diego León Giraldo	35mm, 12 min
1974	Cartagena de Indias	Luis Cuesta	35mm, 12 min

1974	Cine Revista Cine Agro No.1	Gonzalo López Rojas	35mm, 9.5 min
1974	Cine Revista Cine Agro No.2	Gonzalo López Rojas	35mm, 8 min
1974	Cine Revista Cine Agro No.3	Gonzalo López Rojas	35mm, 8.5 min
1974	Cine Revista Nueva Imagen Vol.3	Ferro Cine Ltda.	35mm, 8 min
1974	Colosos de la selva	Héctor Acebes	35mm, 15 min
1974	Condenados a muerte	Antonio Montaña	35mm, 11 min
1974	Contaminación es...	Carlos Mayolo	35mm, 9 min
1974	Corralejas de Sincelejo	Ciro Durán y Mario Mitrotti	16mm a35mm, 17 min
1974	Cumbia	Francisco Norden	35mm, 10 min
1974	Dale duro Cayetano	Alberto Giraldo	35mm, 12 min
1974	Deporte ecuestre	Lizardo Díaz	35mm, 10 min
1974	Día uno	Darío Fernandez Madrigal	35mm, 9.30 min
1974	Diversiones populares	Francisco Norden	35mm, 10 min
1974	Dos con ocho	Diego León Giraldo	35mm
1974	El Arte y lo humano	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 15 min
1974	El Cámara	Herminio Barrera	35mm, 9 min
1974	El Caso Tayrona	Diego León Giraldo	35mm, 13 min
1974	El lago de Tota (cine revista Cine, agro No. 4)	Gonzalo López Rojas	35mm, 9.30 min
1974	El Río	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 18 min
1974	El Sur	Producción: Jaime Vargas Castro	35 mm
1974	El Valle de los Arhuacos	Vidal Antonio Rozo	35mm, 70 min
1974	Favor correrse atrás		35mm, 10 min
1974	Funerales de Gustavo Rojas Pinilla	Jairo Pinilla Téllez	16 mm, 70 min
1974	Getsemani	Diógenes Guerra y Alirio Junco	35mm, 10 min
1974	Guajira, Guajira	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 12 min
1974	Hípica internacional	Lizardo Díaz	35mm, 10 min
1974	Historia sin palabras	Francisco Norden	35mm
1974	Homenaje al deporte colombiano		35mm
1974	La Central hidroeléctrica de Chivor en construcción	Héctor Acebes	35mm, 15 min
1974	La Iglesia del hombre	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 10 min
1974	La Molienda	Herminio Barrera	35mm, 9 min

1974	La Patria boba	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 18 min
1974	Las Camas de Feliza	José María Arzuaga	35mm, 10 min
1974	Leticia	Rafael Mahecha	35mm, 10 min
1974	Lo que dicen las canciones	Pedro Sedano	35mm, 8 min
1974	Los Funerales de una vitrina	Daniel Bautista	35mm, 10 min
1974	Los Niños primero	Gustavo Nieto Roa	35mm, 10 min
1974	Los Peces viajeros	Héctor Alarcón	35mm, 9 min
1974	Made in Colombia	Manuel Busquets	35 mm, 11, 30 min
1974	Martha Stella en Sudamérica	Gustavo Nieto Roa	35mm, 10 min
1974	Más allá de la ciudad	Herminio Barrera	35mm, 16 min
1974	Mire	Diego León Giraldo	35mm, 13 min
1974	Misión cumplida		35mm
1974	Moniquirá	Roberto Peña	35mm, 14 min
1974	Nodos N° 1	Luciano Merchán Zárate	35mm, 9, 35 min
1974	Nuevos hospitales de Colombia	Julio Roberto Peña	35mm, 13 min
1974	Nuxka	Manuel Franco Possé	35mm, 25 min
1974	Pereira 74	Manuel Franco Possé	35mm, 13 min
1974	Reflejos en el agua	Leopoldo Pinzón	35mm, 12 min
1974	Remite Romelio Román. Tasajera. Ciénaga. Colombia	Jorge Pinto	35mm, 8.30 min
1974	Román Roncancio	Herminio Barrera	35mm, 12 min
1974	Santa fe de Antioquia	Jean Pierre Londoño	35mm, 8 min
1974	Tercer Jamboree panamericano de scouts		35mm
1974	Tres refranes	Eduardo Sáenz	35mm
1974	Yo pedaleo tu pedaleas	Alberto Giraldo	35mm, 12 min
1975	Al mal tiempo buena cara, o la ópera del mondongo	Luis Ernesto Arocha	35mm, 11 min
1975	Arocha		Cortometraje
1975	Aserrín aserrán	Orlando Moreno	35mm, 10 min
1975	Así somos	Lizardo Díaz	35mm, 12 min
1975	Ay Ay Ariari	Orlando Moreno	35mm, 10, 5 min
1975	Barichara, tierra del cacique Guanenta	Heriberto García	35mm, 11 min
1975	Barro eres	Julio Nieto Bernal	35mm, 1, 5 min
1975	Bochica	Jorge Gaitán Gómez	35mm, 12 min

1975	Cali en salsa	Luis Ernesto Arocha	35mm, 8 min
1975	Carrera Séptima, Arteria de una nación	Diego León Giraldo	35mm, 11, 5 min
1975	Cecoya	José Ignacio Trujillo	16mm a35mm, 13 min
1975	Ceremonias	Francisco Norden	35mm, 10 min
1975	Chocó, pobreza y tradición	Alejandro Escobar Castillo	35mm, 11 min
1975	Cine Revista Nueva Imagen Vol.4	Luciano Merchán Zárate	35mm, 13 min
1975	Cine Revista Nueva Imagen Vol.4	Luciano Merchán Zárate	35mm, 13 min
1975	Colombia en el jamboree scout mundial	Pedro Felipe Hoyos	35mm, 8, 5 min
1975	Colombia queen	Julio Nieto Bernal	35mm, 12 min
1975	Congreso mundial de brujería	Francisco Norden	16 mm, 60 min
1975	El Caballo de paso colombiano	Jorge Gaitán Gómez	35mm, 10 min
1975	El Dorado blanco	Sergio Trujillo	35mm, 8 min
1975	El Pecado de ser indio	Mayor (r) Jesús Mesa García	35mm, 15 min
1975	Fernando Botero	Roberto Pinzón	35mm, 12 min
1975	Festival de cine en Cartagena	Luis Crump	16 mm, 35mm, 11 min
1975	Fin de fiesta	Leopoldo, Germán, Roberto Pinzón	35mm, 13 min
1975	Garzón y Collazos I	Julio Roberto Peña	35mm, 11 min
1975	Garzón y Collazos II	Julio Roberto Peña	35 mm, 10 min
1975	Garzón y Collazos III	Julio Roberto Peña	35mm, 11 min
1975	Gol	Julio Nieto Bernal	35mm, 9min
1975	Héroes anónimos	Mayor (r) Jesús Mesa García	35mm, 9min
1975	Hoy un clavel para qué	William Chignoli	35mm, 11, 30 min
1975	I Villagi	Francisco Norden	
1975	Junior vs. América	Juan de Biasse Álvarez	35mm, 15 min
1975	Kondor, el mago	Jairo Pinilla Téllez	35mm, 12 min
1975	La Brecha (cine revista Cine, agro No. 5)	Gonzalo López Rojas	35mm, 10 min
1975	La Candelaria	Herminio Barrera	35mm, 10 min
1975	La Casa de los abuelos	Lizardo Díaz	35mm, 10 min
1975	La Chamba	Fernando Laverde	35mm, 10 min
1975	La Cosecha indígena	Antonio Montaña	16, 35mm, 11 min
1975	La Creación	Julio Nieto Bernal	35mm, 9.15 min
1975	La Cuna de nuestra raza	Alfredo Corchuelo	35 mm, 10 min

1975	La Edad prohibida	Jaime Díaz García Herreros	35 mm, 11, 30 min
1975	La Escultura de Arnenas Betancuort	José María Arzuaga	35 mm, 8 min
1975	La Feria de la Candelaria	Efraín Arce Aragón	35 mm, 8 min
1975	La Otra Venecia	Leopoldo Pinzón	35mm, 12 min
1975	La Patria de la soledad	Leopoldo Pinzón	35mm, 12 min
1975	Las Acacias. Una esperanza para el campesino	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 10 min
1975	Las Fiestas de mi pueblo	Gustavo Nieto Roa	35mm, 10 min
1975	Los Pescadores de arena	Gustavo Alberto Neira Martínez	35mm, 8.30 min
1975	Madre tierra (nana tummat)	Roberto Triana Arenas	16, 35mm, 24 min
1975	Mucho ruido y pocas nueces	Mario Jiménez	35mm, 12, 30 min
1975	Muerte en capullo	Alejandro Escobar Castillo	35mm, 11 min
1975	Mutaciones		35 mm, 9 min
1975	Navidad en Medellín	Lizardo Díaz	35mm, 8 min
1975	Operación Juanchaco	Guillermo Cajiao	35 mm, 11 min
1975	Parte a la nación: los carabineros	Eduardo Ceballos	35mm, 10 min
1975	Parte a la nación: nuestra labor al servicio del pueblo	Eduardo Ceballos	35mm, 10 min
1975	Rejas, sumarios y gritos	Mauricio Gutiérrez	35mm, 13 min
1975	Rocky campeón	Julio Nieto Bernal	35mm, 9.30 min
1975	Santa Marta 4, 5, 0 (Seria te amo Colombia parte 3)	William Chignoli	35mm, 7 min
1975	Santa Marta 450 años	Jaime Mudvi	35mm, 14 min
1975	Sin telón	Carlos Mayolo	35mm, 7.30 min
1975	Sinfonía arqueológica agustiniana	José María Rosal de Argullol	35mm, 9 min
1975	Soplar y hacer botellas	Luis Enrique Osorio	16, 35mm, 7 min
1975	Taganga	Herminio Barrera	35mm, 12 min
1975	Tarde de luces	Efraín Arce Aragón	35mm, 8 min
1975	Tesoros coloniales	Alfredo Corchuelo	35mm, 10 min
1975	Tierra es vida	Francisco Ospina	35mm, 14 min
1975	Todos somos responsables	Manuel Busquets	35mm, 9.30 min
1975	Un problema de población	Gustavo Nieto Roa	35mm, 9 min
1975	Una manera de ser	Camila Loboguerrero	35mm, 10 min
1975	Una vida dedicada al arte	José María Arzuaga	35mm, 7.30 min

1975	Una vuelta llamada nostalgia	Julio Nieto Bernal	35mm, 10 min
1975	Vida y muerte	Antonio Montaña	16, 35mm, 11 min
1975	Villa de Leiva	Mario Mitrotti	16, 35mm, 12 min
1975	Washington stars	Julio Nieto Bernal	35mm, 8 min
1976	Actividad del grupo indígena en Colombia	Jairo Pinilla Téllez	16 mm, 70 min
1976	Agua pasó por aquí	Luis Enrique Osorio	35mm, 8 min
1976	Ala solar (Cómo vive una escultura en Bogotá)	Camila Loboguerrero	35mm, 10 min
1976	Alcoholombia	Heriberto García	35mm, 13 min
1976	Amazonía colombiana	Herminio Barrera	35mm, 12 min
1976	Antonio Roda, grabador	Antonio Montaña	35mm, 9.5 min
1976	Arte tayrona	Francisco Norden	35mm, 15 min
1976	Balbino Jaramillo	Julio Nieto Bernal	35mm, 7, 5 min
1976	Biggie	Jorge Rafael Espinosa.	35 mm, 12 min
1976	Bogotá en Rock	Julio Nieto Bernal	35mm, 7.5 min
1976	Bolívar, los últimos días (Primera Parte)	Roberto Triana Arenas	35mm, 13, 5 min
1976	Bolívar, los últimos días (Segunda Parte)	Roberto Triana Arenas	35mm, 6, 5 min
1976	Boyacá histórico y turístico	Alvaro Escallón Villa	35mm, 5 min
1976	Buenaventura	Gustavo Nieto Roa	35mm, 12 min
1976	Campesinos	Marta Rodríguez y Jorge Silva	16 mm, 51 min
1976	Caretas y Capuchones	Jaime Mudvi	35mm, 12 min
1976	Civilización	Ernesto Agudelo Villa	35mm, 9, 5 min
1976	Cumbres de hermandad	Alvaro Rebellón Lozano	35mm, 7 min
1976	Del Caribe a la manigua (cine revista Cine, agro No. 6)	Gonzalo López Rojas	35mm, 9.30 min
1976	El Arte y la realidad 1a Parte "De los virreyes a la violencia"	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 12 min
1976	El Arte y la realidad 2a Parte "De la familia presidencial a la vanguardia"	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 10 min
1976	El Artista y su arte	Juan Mayor	
1976	El Cercado de los Zipas	Julio Roberto Peña	35mm, 11 min
1976	El Indio Sinuano		35mm, 11 min
1976	El Número uno	Julio Nieto Bernal	35mm, 7.30 min
1976	El Triunfo	Julio Nieto Bernal	35mm, 12 min

1976	El Trópico y sus hombres (Juan el cazador)	Jean Pierre Londoño	35mm, 10 min
1976	El Último edén	Rittner Bedoya	35mm, 10 min
1976	Ensayos para un concierto	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 13 min
1976	Estoraques año dos mil	Miguel Angel Rincón Ortega (El indio)	35mm, 9 min
1976	Florencia	Freddy López, Armando Chavarro y Abelardo Quintero	35mm, 8 min
1976	Fundación de Santa fe en el Nuevo Reino de Granada	Jorge Gaitán Gómez	35mm, 12 min
1976	Goza pueblo goza	Freddy López y Ernesto Ardila	35mm, 8 min
1976	Hágalo por Colombia	Ana María Escallón Emiliani	35mm, 11 .30 min
1976	Hoy en la vida de “Cochise”	André Marquís	35mm, 11.3 min
1976	Hoy en la vida de Hector Mora	André Marquís	35mm, 12 min
1976	Hoy función de gancho	Alberto Giraldo	35mm, 14 min
1976	Infraestructuras	Fernando Laverde	35mm, 12 min
1976	Islas y tesoros	Jaime Díaz García Herreros	35mm, 11 min
1976	La Conquista del río Magdalena (“Kapax”)	Gustavo Nieto Roa	35mm, 11 min
1976	La Guaca	Lizardo Díaz	35mm, 9.30 min
1976	La Leyenda de la piragua	Jorge Gaitán Gómez	35mm, 10 min
1976	La Regata	Guillermo Cajjiao	35mm, 11 min
1976	La Tierra del mar	Jorge N. Camelo V.	35mm, 12 min
1976	La Última frontera	Guillermo Cajjiao	35mm, 14 min
1976	La Vida en un hilo	Herminio Barrera	35mm, 13 min
1976	Las Cinco de la tarde	Leopoldo Pinzón	35mm
1976	Las Cosas son así	Fernando Laverde	35mm, 10 min
1976	Libertad corrida	Ciro Martínez	35mm, 10 min
1976	Locombia	Diego León Giraldo	35mm, 14 min
1976	Los Flagelantes de Santo Tomás	Ciro Durán	
1976	Luchando contra la erosión	Gustavo Nieto Roa	35mm, 14 min
1976	Mano a mano	Julio Nieto Bernal	35mm, 13 min
1976	Manos a la obra	Leopoldo Pinzón	35mm, 13 min
1976	Mañana	Jack Nessim	35mm

1976	Mar Tayrona	Ciro Durán y Joyce Durán	35mm, 10 min
1976	Mi llano es un paraíso	Lizardo Díaz	35mm, 10 min
1976	Mompox, ciudad de Dios	Gloria Triana	35mm, 9.30 min
1976	Negret, un oficio	Alberto Giraldo	35mm, 9 min
1976	No hay via	David Sánchez Juliao	35mm, 12 min
1976	No se admiten patos	Lisandro Duque	35mm, 9 min
1976	Nocturno	Fernando Laverde	35mm, 9 min
1976	Nuestra tierra era verde	Guillermo Cajiao	35mm, 16 min
1976	Opiterias	Enrique Williams y Richardo Vallecillos	35mm, 12.30 min
1976	Pa' Colombia	Carlos Lertzundy	35mm, 14 min
1976	Paraíso del Caribe	Jaime Mudvi	35mm, 10 min
1976	Picotázos	Herminio Barrera	35mm, 13.30 min
1976	Play, ball	Julio Nieto Bernal	35mm, 8.35 min
1976	Popayán	Jaime Mudvi	35mm, 11 min
1976	Ramón Vásquez	Leopoldo Pinzón	35mm, 9 min
1976	Retorno a la vida	Gustavo Nieto Roa	35mm, 12 min
1976	Salahondo, isla del gallo	Orlando Moreno	35mm
1976	Sierra de la Macarena	Francisco Norden	35mm, 10 min
1976	Teatro Colón	José María Arzuaga	35mm, 10 min
1976	Tierra de promisión	Armando Chavarro y Freddy López	35mm, 9 min
1976	Travesía de un velero	Ricardo Vargas del Valle	35mm, 12 min
1976	Un hombre... un heroe	Eduadro Sáenz y Hernando González	35mm, 10 min
1976	Un paisaje, un pueblo, una gente, Girón	Gustavo Nieto Roa	35mm, 13 min
1976	Valle de Tensa	Gustavo Nieto Roa	35mm, 13 min
1976	Vigías de nuestros mares	Alfredo Corchuelo	35mm, 10 min
1976	Yo naci en los mismos llanos y me llamo Ladislao	Manuel Franco Possé	35mm, 12 min
1976	Zafari al Amazonas	Eduardo Ceballos	35mm, 9 min
1977	Abuso de drogas	Alvaro Sáenz Calero	35mm, 14 min
1977	Ambiente crítico	Jorge Sáenz Calero	35mm, 11 min
1977	Armando Villegas	Leopoldo Pinzón	35mm, 12 min
1977	Arqueólogos y guaqueros	Gloria Triana	16mm, 9, 5 min

1977	Arquitectura Republicana	Camila Loboguerrero	Super 8
1977	Arte colonial escuela quiteña	Alvaro Paredes	35mm, 12, 3 min
1977	Arte público	Roberto Pinzón	35mm, 12 min
1977	Arte y cultura	Freddy López y Armando Chavarro	35mm, 8 min
1977	Barranquilla ayer y hoy	Juan de Biase Álvarez	35mm, 12 min
1977	Beatriz Gonzáles y Musa	Camila Loboguerrero	Super 8
1977	Caballos	Javier Orjuela	35mm, 9 min
1977	Cali, dad	Diego León Giraldo	35mm, 11, 5 min
1977	Cementerio Largo	Colectivo	35mm, 15 min
1977	Círculo Vicioso	Carlos Navas	35mm, 12 min
1977	Cita de belleza en Cartagena	Javier Marulanda	35mm, 10 min
1977	Cogua, Colombia	Jorge Ruiz Ardila	
1977	Desnutrición	Antonio Montaña	35mm, 15 min
1977	El Carro del pueblo	Leopoldo Pinzón	35mm, 13 min
1977	El Nevado del Ruiz	Sara Bright y Eulalia Carrizosa (Colectivo Cine Mujer)	35mm, 8, 30 min
1977	Eso que está ahí respirando	Leopoldo Pinzón	35mm, 12 min
1977	Fábula roja	Manuel Feijoo	35mm, 12 min
1977	Gamín	Ciro Durán	16 mm, 110 min
1977	Hacia una vida mejor	Jaime Díaz García Herreros	35mm, 10 min
1977	Herederos de Francisco el Hombre	Fernando Contreras	35mm, 13.30 min
1977	Historia de muchas	Gustavo Nieto Roa	35mm, 13 min
1977	La Basura	Boris Birmehar y Jack Nessim	35mm, 10 min
1977	La Candelaria	Efraín Zagarra	35mm, 9 min
1977	La Cita del martes	Herminio Barrera	35mm, 14 min
1977	La Orden de los santísimos hermanos	Enrique Pulecio	35mm, 15 min
1977	La Otra Colombia	Gonzalo López Rojas	35mm, 11, 3 min
1977	La Pasión según Varacka	Juan Gossaín	35mm, 11, 3 min
1977	La Última jugada	Herminio Barrera	35mm, 21 min
1977	La Voz de la raza	Mayor (r) Jesús Mesa García	35mm, 11 min
1977	Las Artesanas del sombrero suaza	Clara Riascos	B/N 16 mm
1977	Leovigildo Guazapud	Lizardo Díaz	35mm, 9 min

1977	Lluvia colombiana	Lisandro Duque y Herminio Barrera	35mm, 12 min
1977	Los Juegos del agua	José María Arzuaga	35mm, 10 min
1977	Mito, cuento o realidad	María Antonieta de Díaz	35mm, 9 min
1977	Motilones company	Herminio Barrera	35mm, 13 min
1977	Nuestro jardín	Jorge Sáenz Calero	35mm, 7.40 min
1977	Parque Nacional del Puracé	Guillermo Cajiao	35mm, 16 min
1977	Por mi mente viaja el fuego	Rómulo Delgado	35mm, 12 .30 min
1977	Rincones de Boyacá	Fernando Laverde	35mm, 10 min
1977	Rito indio	Alejandro Escobar Castillo	35mm, 10 min
1977	San Agustín	Jorge Ruiz Ardila	
1977	San Andrés, paraíso olvidado	Gustavo Nieto Roa	35mm, 11 min
1977	Suamox, valle del sol	Gustavo Nieto Roa	35mm, 11 min
1977	Trojas de Cataca	Jaime Mudvi	35mm, 10 min
1977	Vudu	Francisco Norden	35mm, 11 min
1978	1935 blue	Julio Nieto Bernal	35mm, 12 min
1978	Amargo despertar	Eduardo Sáenz	35mm, 10 min
1978	Antioquia for export	Julio Nieto Bernal	35mm, 11, 5 min
1978	Así se llega a las alturas	Guillermo Cajiao	35mm, 16 min
1978	Bambuco Viajero	Ramiro Meléndez	35mm, 8 min
1978	Barranquilla Vs. Junior	Francisco González	35mm, 9 min
1978	Bonanza cafetera	Jack Nessim	35mm
1978	Cali es Cali	Gustavo Nieto Roa	35mm, 13 min
1978	Chingaza, un proyecto hecho realidad	Héctor Acebes	35mm, 15 min
1978	Chivor	Héctor Acebes	35mm, 15 min
1978	Colombianos en Nueva York	Gustavo Nieto Roa	35mm, 11 min
1978	Colombo	Roberto Pinzón	35mm, 10 min
1978	Diario de viaje	Sergio Cabrera	35mm, 12 min
1978	Don Ambrosio	Jaime Díaz García Herreros	35mm, 12 min
1978	Ecce Homo	Fernando Laverde	35mm, 7.30 min
1978	El Carnaval de Barranquilla	Robert Audet	
1978	El Hombre y el caballo	Lizardo Díaz y Pedro Sedano	35mm, 10 min
1978	El Pan de cada día	Leopoldo Pinzón	35mm, 10 min

1978	El Procer		35mm, 12, 30 min
1978	El Violinista	Nevardo Rodríguez	35mm, 12 min
1978	En India	Carlos Palau	Súper 8 mm, 180 min
1978	En la esquina	Julio Nieto Bernal	35mm, 12 min
1978	Escuela de fútbol	Julio Nieto Bernal	35mm, 11 min
1978	Esmeraldas	Gonzalo López Rojas	35 mm, Cortometraje
1978	Frágiles formas	Fernando Laverde	35mm, 8 min
1978	Historia del dibujo animado	Efraín Zagarra	35mm, 8 min
1978	Historia y leyenda	Orlando Carrascal Claro	35mm, 9 min
1978	Hoy en la vida de "Kapax"	André Marquís	35mm, 11 min
1978	Imágenes de una ciudad	Jorge Pinto	35mm, 9 min
1978	Interludio	Herminio Barrera	35mm, 13 min
1978	Juego III	Julio Nieto Bernal	35mm, 12 min
1978	Juegos I	Julio Nieto Bernal	35mm, 12 min
1978	Juegos II	Julio Nieto Bernal	35mm, 12 min
1978	La Alquimia de los materiales	Carlos Eduardo Uribe	35mm, 9 min
1978	La Carrera	Sergio Trujillo	35mm, 9 min
1978	La Ciudad de las doce chozas	Ciro Martínez	35mm, 9 min
1978	La Mica Prieta	Carlos Lertzundy	35mm, 7 min
1978	La Muerte de un angel	Julián Sánchez	35mm, 12 min
1978	La Raza	Julio Nieto Bernal	35mm, 11.30 min
1978	La Salina	Sara Bright (Colectivo Cine Mujer)	35mm, 11 min
1978	Las Fiestas de Vélez	Jorge Pinto	35mm
1978	Las Manos	Lizardo Díaz y Rómulo Delgado	35mm, 8 min
1978	Les vitraux au Quebec	Jorge Ruiz Ardila	
1978	Leyenda Vallenata	Ramiro Meléndez	35mm, 12 min
1978	Los Caballos	Diego León Giraldo	35mm, 8 min
1978	Los Ceramistas	Fernando Laverde	35mm, 8 min
1978	Los Nuevos maestros	Leopoldo y Roberto Pinzón	35mm, 13 min
1978	Magola	Ricardo Cifuentes Caballero	35mm, 10 min
1978	Mami, ¿quién era Marilyn? Pascual Guerrero	Pascual Guerrero	35 mm, 17 min

1978	Manejo de insecticidas en pista de navegación	Clara Riascos	Super 8 mm, 10 min
1978	María	Fernando Riaño	35mm, 13 min
1978	Medellín 78	Carlos Alvarez	16, 35mm, 15 min
1978	Millones de años: Villa de Leiva	Rómulo Delgado	35mm, 8.30 min
1978	Monólogo	Herminio Barrera	35mm, 12 min
1978	Muerte bajo las alas	Mario Jiménez	35mm, 10 min
1978	Nosotros también fuimos campeones	Ramiro Meléndez	35mm
1978	Para que no se le olvide su nombre	Alberto Giraldo	
1978	Porfirio Barba Jacob, corazón iluminado	Ramiro Meléndez	35mm, 10 min
1978	Principio y fin	Juan Manuel Agudelo	35mm, 11 min
1978	Rincones de Nariño	Fernando Laverde	35mm, 8 min
1978	Rincones de Popayán	Fernando Laverde	35mm, 10 min
1978	Rivera	Lizardo Díaz y Víctor Jorge Ruíz	35mm, 11 min
1978	Rómulo Rozo, llama de esperanza	Ramiro Meléndez	35mm, 10 min
1978	Terminal Marítimo de Buenaventura		
1978	Toro, toro	Gustavo Nieto Roa	35mm, 10 min
1978	Un arte de mucha talla	Mario González	35mm
1978	Una nueva explicación sobre Cartagena	Julio Nieto Bernal	35mm, 12 min
1978	Viva el color (primera parte)	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 10 min
1978	Viva el color (segunda parte)	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 11 min
1978	Viva el color (tercera parte)	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 9 min
1978	Y todos los días así	Gloria Triana y Jorge Alí Triana	35 mm, Cortometraje
1979	Alirio Rodríguez	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 14 min
1979	Armonía	Eduardo Marulanda Gómez	35mm, 12 min
1979	Ayahuasca	José Trujillo	16mm a35mm, 10 min
1979	Blancos y Negros	Mario González	35mm
1979	Bogotá	Mario González	35mm, 11 min
1979	Buritaca 200	Roberto Triana Arenas	35mm, 22 min
1979	Buritaca	Roberto Triana Arenas	35mm, 22 min
1979	Ciudad perdida	Francisco Norden	35mm, 10 min

1979	Conquistando para Colombia	Alvaro Rebellón Lozano	35mm, 8 min
1979	Cuando las puertas se cierran	Bella Ventura	35mm, 13 min
1979	Desde los seis años	Isadora Jaramillo de Norden	35mm, 10 min
1979	El Papel de los colombianos	Carlos Lertzundy	35mm, 8.30 min
1979	El Sendero de los Mayas	Alvaro Sáenz Calero	16, 35mm, 7.30 min
1979	Energía del futuro	Marcos Jara	35mm
1979	Folklore del Pacífico	Gustavo Nieto Roa	
1979	Fósiles de Villa de Leiva	Francisco Norden	35 mm, 9.30 min
1979	Fuentes de vida	Marcos Jara	35mm
1979	Fuerza aérea colombiana	Eduardo Ceballos	35mm, 8 min
1979	Homenaje a José Galvez	René Rebetez	35mm, 8.30 min
1979	La Risa de los niños	Raúl Santa Palacio	35mm, 10 min
1979	La Sal de los chibchas	Peter Goodhew	35mm, 10 min
1979	La Subienda	Luis Francisco Samudio	35mm, 10 min
1979	Llanura	Gonzalo López Rojas	35 mm, 10 min
1979	Los Niños de dos mundos	Ciro Durán	
1979	Mis amigos	Humberto Gutiérrez	35mm, 10 min
1979	Monserrate: un recuerdo de nuestra visita a la Basílica del Señor	Fernando Riaño	16, 35mm, 8 min
1979	Mujeres	Julio Nieto Bernal	35mm, 12 min
1979	Niños... marca Registrada	María Eugenia Montañez Munévar	35mm, 13 min
1979	No faltes a la cita	Nevardo Rodríguez	35mm, 14 min
1979	No hay mal que dure cien años	Joyce Durán	16mm, 35mm, 13 min
1979	Nuestro mayor tesoro	Gonzalo López Rojas	35mm, 13 min
1979	Pequeño concertista	Herminio Barrera	35mm, 10.30 min
1979	Petróleo de ayer y hoy	Marcos Jara	35mm
1979	Por los siglos de los siglos	Leopoldo Pinzón	35mm, 11 min
1979	Regina 11	Fernando Riaño	16, 35mm, 12 min
1979	Semana Santa en Sáchica	Gustavo Nieto Roa	35mm, 9 min
1979	Sueño Indígena (Mucaipa Uaunana)	Roberto Triana Arenas	35mm, 23 min
1979	Último paraíso	Nancy Munévar	Ecológico
1979	Una lección para aprender	Bernardo Gómez	35mm, 10 min
1979	Un Planeta llamado tierra	Fernando Laverde	16mm /35mm
1980	A las carreras	Roberto Pinzón	35mm, 12 min

1980	Acrobacia china	Sergio Cabrera	16mm a35mm, 9 min
1980	Actividad filatelica	Julio Roberto Peña	35mm, 10 min
1980	Agua que no has de beber	Fernando Laverde	35mm, 8 min
1980	Amazonas: infierno y paraíso	Rómulo Delgado	16 y35 mm, 81 min
1980	Artel	Ramiro Meléndez	35mm, 8 min
1980	Bienvenida a Londres	Carlos Mayolo y María Emma Mejía	35 mm, 12 min
1980	Borrón	Sergio Cabrera	16mm a35mm, 9 min
1980	Buscando Tréboles	Víctor Gaviria	35mm, 8 min
1980	Cáqueza, riqueza y embrujo	Gonzalo López Rojas	35mm
1980	Caudales de Ignominia	Mario González	35mm, 11 min
1980	Ciento ochenta kilómetros por hora	Carlos Eduardo Uribe	35mm, 8, 5 min
1980	Civilización y supervivencia	Jesús Mesa García	35mm, 9 min
1980	Concierto desconcierto	Herminio Barrera	35 mm, 12 min
1980	Concreto	Arturo Jaramillo	35 mm, 9 min
1980	Cosechas blancas	Eduardo Ceballos	35 mm, 8 min
1980	Crece una ciudad	Eduardo Ceballos	35mm, 8 min
1980	Crónica Agustiniiana	Alvaro Sáenz Calero	16mm a35mm, 9 min
1980	De paseo por la ciudad	Manuel Franco Possé	35mm
1980	Detrás de las bambalinas	Javier Marulanda	35mm, 8 min
1980	Drogombia	Diego León Giraldo	16 mm, 75 min
1980	El Circo	Javier Marulanda	35mm, 8 min
1980	El Laberinto de Estrada	Roberto Pinzón	35mm, 10 min
1980	El Teatro en Colombia (línea de tormento) 2a parte	Jorge Pinto	16, 35mm, 10 min
1980	El Último romántico	Jorge Gaitán Gómez	35mm, 10 min
1980	Filatelía colombiana	Julio Roberto Peña	35mm, 10 min
1980	Hay que darle energía	Carlos Eduardo Uribe	35 mm
1980	Imágenes del Pacífico	Sergio Dow	35mm, 12 min
1980	La Balada de una moto	Harold López	35mm, 12 min
1980	La Machuca	Herminio Barrera	35mm, 13, 40 min
1980	La Señal	Roberto Pinzón	35mm, 13 min
1980	La Última ruta del libertador	Herminio Barrera	35mm, 13 min
1980	Las Tumbas de tierradentro	Olga Lucía Gaviria	35mm, 9 min

1980	Línea de tormento (el teatro en Colombia, primera parte)	Jorge Pinto	16mm, 10 min
1980	Llano adentro	Iván Soler Barón	35mm, 10 min
1980	Los Herederos de la tierra	Manuel Franco Possé	35mm, 13 min
1980	Los Tolimenses go west	Phillipe Massonat y Juan Manuel Agudelo	35mm, 10 min
1980	Mal de espanto	Jack Nessim y Boris Birmaher	35mm
1980	Momificación	José María Rosal de Argullol	35mm, 8 min
1980	Nirma Zarate	Lisandro Duque	35mm, 11 min
1980	Nosotros los Puinabe	Enrique Forero	16, 35mm, 14 min
1980	Omar Rayo	Roberto Pinzón	35 mm, 12 min
1980	Que siga la parranda	Mario Jiménez y Heriberto García	35mm, 9 min
1980	Semblanza indígena	Carlos Julio Trujillo	35mm, 9 min
1980	Soy culpable	Pedro Ramírez	35mm, 9 min
1980	Tácto visual	Carlos Eduardo Uribe	35mm, 9 min
1980	Todavía es tiempo	Jesús Mesa García	35mm, 12 min
1980	Toros en Colombia	Efraín Arce Aragón	35mm, 8 min
1980	Un hombre de mar	Lizardo Díaz	35mm, 10 min
1980	Un paraíso el Pacífico	Darío Fernandez y Arnulfo Correa Sevillano	35mm, 9 min
1980	Un paso adelante	Nick Camelo	35mm, 13 min
1980	Una artesanía que agoniza	Olga Lucía Gaviria	35mm, 9 min
1980, 1981	Industria militar colombiana (INDUMIL)	Eduardo Ceballos	35mm, 11 min
1981	¿Cómo como?	Arturo Jaramillo	35 mm, 11 min
1981	¿Y su mamá qué hace?	Eulalia Carrizosa	35mm, 10 min
1981	Agua, semilla de vida	Nevardo Rodríguez	35 mm, 10 min
1981	Arcadio	Jaime Puerto	35mm, 9 min
1981	Artesanos del sur	Mario González	35mm, 10 min
1981	Bahía Solano, esperanza del Chocó	Arnulfo Correa, Darío Fernández	Video, 52 min
1981	Bocas de Gauayariba	Hector Alarcón	35mm, Cortometraje
1981	Caballos de carrera	Ramiro Meléndez	35mm
1981	Café	German Gutiérrez	

1981	Caperucita roja	Umberto Coral	35mm, 12 min
1981	Colombia indígena Parte I	Gustavo Nieto Roa	35 mm, 13 min
1981	Colombia indígena Parte II	Gustavo Nieto Roa	35 mm, 12 min
1981	Colombia indígena Parte III	Gustavo Nieto Roa	35 mm, 11 min
1981	Concurso de banda	Mario González	35 mm, 8 min
1981	Cuál es tu problema	Roberto Sánchez Arango	35mm, Cortometraje
1981	Curacas	María Victoria Salcedo	16 mm
1981	De Pedro a Pedro	Enrique Gutiérrez	35mm
1981	Descontaminación	Herminio Barrera	
1981	Día de mercado	Francisco Trespalacios	35mm, 10 min
1981	El Agua es vida	Herminio Barrera	35mm
1981	El Espectador de la caracola	Jesús Mesa García	35mm, 9 min
1981	Energía eléctrica: proyecto Mesitas	Juan Manuel Agudelo	35mm, 15 min
1981	Festival de la canción andina	Alberto Guzmán	35mm
1981	Folclor andino	Luz Stella Tocancipá	35mm, 9 min
1981	Forjadores de paz	Elias Rincón	35mm
1981	Girón 350 años	Mario González	35mm, 9 min
1981	Guajira sí	Gonzalo López Rojas	35mm, 9 min
1981	Jaque mate	Francisco Trespalacios	35mm, 10 min
1981	La Casa amarilla	Hernán Bravo Restrepo	35mm, 11 min
1981	La Epopeya del siglo XXI	Luis Francisco Samudio	35 mm, 9 min
1981	La Nueva Atenas suramericana	Eduardo Sáenz	35mm, 12 min
1981	La Tempestad	Julio Nieto Bernal	35mm, 11, 30 min
1981	Llegaron las feministas	Colectivo Cine Mujer	Video, 53 min
1981	Los Girasoles deben sobrevivir	Jesús Mesa García	16mm
1981	Maletas	Luis Alberto Restrepo	16mm, 7 min
1981	Milagro milagro	Alberto Giraldo	35mm
1981	Minería nueva conquista	Francisco Trespalacios	35mm, 9 min
1981	Momentos de Obregón	Mauricio Cataño Panesso	35mm, 9.30 min
1981	Monguí	Luz Stella Tocancipá	35mm
1981	Museo de arte colonial	Luis Vicente Mila	35 mm, 13 min
1981	Prioridad, la vida	Alfonso Castellanos	35mm, Cortometraje
1981	Prioridad, la vida	Alfonso Castellanos	35mm, Cortometraje
1981, 1982	La Bienal	Sergio Cabrera	35mm, 12 min

1981, 198	Arte objetual	Sergio Cabrera	35mm, 9, 30 min
1982	¿Y Dónde está la harina y dónde está la sal?	María Regina Pérez y Juan José Escobar	
1982	A volar	Mario Nanneti Valencia	35 mm, 13 min
1982	Aldea Doradal	Carlos Alvarez	35 mm, 12 min
1982	Anita corazón de frambuesa	Jacques Osorio	35 mm
1982	Arturo Navarrete	Jorge Echeverri	35mm, 15 min
1982	Aviación colombiana	José Carvajal Steuer	35mm, 13, 5 min
1982	Ay Carnaval	Heriberto Fiorillo	35mm, 10 min
1982	Bogotá nocturna	Manuel Franco Possé	35mm, Cortometraje
1982	Buses	Erwin Göggel	16 mm, 17 min
1982	Candelaria	Manuel Franco Possé	35 mm, Cortometraje
1982	Carmen	Eulalia Carrizosa	35 mm, 12 min
1982	Carmen artesana	Eulalia Carrizosa	35 mm, 13 min
1982	Carmen Carrascál	Eulalia Carrizosa	35 mm, 27 min
1982	Clarividencia	Ricardo Cifuentes	35mm, 16 min
1982	Conciencia nacional	Carlos Eduardo Uribe	35 mm, 9 min
1982	Desganadura de la noche esclava	Herminio Barrera	35mm
1982	Detrás del día	Luis E. Hoyos	35mm, 15 min
1982	Día internacional del teatro	María Regina Pérez	
1982	Domma	Diego Villegas	35 mm
1982	Dos niños	Rittner Bedoya	35mm, 9 min
1982	El Conejo aventurero	Ernesto Monroy	35mm, 9 min
1982	El Diseño en la cultura agustiniana	Carlos Alvarez	35mm, 8 min
1982	El Huacan	Mady Samper	35 mm / color, 18 min
1982	El Mirador	Eduardo Sáenz	35mm, 10 min
1982	El Paso del puente	Boris Birmaher	35mm
1982	Elemento vital	Gonzalo López Rojas	35mm, 10 min
1982	Francisco Cárdenas	Jorge Pinto	35mm
1982	Galán el caudillo	Herminio Barrera	35mm
1982	Guajira: desierto y progreso	Compañía de Comunicaciones de Colombia	35mm
1982	Icononzo, rumor de las aguas en lo profundo	Max Castillo	35mm, 12 min

1982	Jardines ambientales	Ramiro Meléndez	35mm, 8 min
1982	La Gente de Aluaka	Héctor Acebes	16mm, 10 min
1982	La Maestra rural	Alberto Guzmán	35mm, 9, 28 min
1982	Los Cuentos del capitán I	Jorge Nieto	35mm, 10 min
1982	Los Cuentos del capitán III	Jorge Nieto	35mm, 13 min
1982	Los Cuentos del capitán III	Jorge Nieto	35mm, 10 min
1982	Mis amigos de la cuadra	Juan Manuel Agudelo	35mm, 10 min
1982	Momentos de baile	Fernando Reyes	35mm, 11 min
1982	Nuestra voz de tierra, memoria y futuro	Marta Rodríguez y Jorge Silva	16 mm, 100 min
1982	Sexto Congreso Nacional Indígena del Cauca		
1982, 1984	De la mula al jet	Umberto Coral	35mm, 10 min
1983	Amanecer	Carlos Gaviria y Edgar Gil Rodríguez	35 mm, 8 min
1983	Anoche me soné un sueño	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16 mm, 25 min, Y
1983	Así es mi pueblo	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16 mm, 25 min, Y
1983	Ausencia	Jorge Echeverri	35mm, 15 min
1983	Bluyín	Henry Laguado	35mm, 10 min
1983	Canción de paz	Lizardo Díaz	35mm, 10 min
1983	Cantos en la mina de polonia alegría	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16mm, 25 min, Y
1983	Cantos y danzas de vida y muerte	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16mm, 25 min, Y
1983	Cómo funciona el teléfono	Henry Grundman	35mm, 10 min
1983	Corazón de aserrín	Ramiro Meléndez	35mm, 10, 30 min
1983	Corazón de madera	Ramiro Meléndez	35 mm, 9 min
1983	Cuadrillas de San Martín	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16mm, 25 min, Y
1983	Defunción	Jorge Sáenz Calero	35mm, Cortometraje
1983	Dónde hay payasos	Magdalena de Massonat, Phillipe Massonat	35mm
1983	El retorno	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16mm, 25 min, Y
1983	El Rey Chumbipe	José María Nieto Roa	35mm, 10 min
1983	En qué estamos	Colectivo Cine Mujer	Video 3/4, 48 min, Y
1983	Gaitas y tambores de San Jacinto	Gloria Triana	16mm, 25 min, Y
1983	Imágenes de Manzur o el comienzo de una historia inacabada	Mauricio Cataño Panesso	35mm, 8 min

1983	Incendio	Jairo Pinilla Téllez	35mm, 11 min
1983	Jardín botánico I	Julio Roberto Peña	35mm, 11 min
1983	Jardín botánico II	Julio Roberto Peña	35mm, 11 min
1983	La Corbata blanca	Arturo García	35mm, 12 min
1983	Las Farotas de Talaigua	Gloria Triana	16mm, 25 min, Y
1983	Leandro Díaz, compositor mágico	Ana María Echeverri	16mm, 25 min, Y
1983	Los cinco negritos	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16mm, 25 min, Y
1983	Minería del hambre	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16mm, 25 min, Y
1983	Museo Nacional		35mm, 14 min
1983	Ni con el pétalo de una rosa	Colectivo Cine Mujer	25 min
1983	San Martín, tierra madre de leyenda	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16mm, 25 min, Y
1983	San Pacho: un santo blanco para un pueblo negro	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16mm, 25 min, Y
1983	Visa de residencia	Carlos Marciales	16 mm, 80 min
1984	2150 Metros de altura	Carlos Eduardo Uribe	35mm, 8 min
1984	Angélica la palenquera	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16mm, 25 min, Y
1984	Anne Lennot	María Emma Mejía	Cortometraje
1984	Arquitectura de la colonización paisa	Lisandro Duque	35mm, 12 min
1984	Ayer, hoy y mañana	María Antonieta Vásquez de Prieto	35 mm, 9 min
1984	Bienvenido a la vieja providencia	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16 mm, 25 min, Y
1984	Buscando caminos	Sara Brighth	20 min
1984	Buscando el camino a...	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16 mm, 25 min
1984	Buscando guayabas	Jacques Osorio	35 mm, 12, 5 min
1984	Carnaval del Diablo	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16 mm, 50 min, Y
1984	Casta de campeones	Carlos Eduardo Uribe	35mm, 8 min
1984	Colombia	Manuel Franco Possé	16 mm, 80 min
1984	Corazón de fuego	Ramiro Meléndez	35 mm, 8 min
1984	Danzantes de males	Gloria Triana y Fernando Riaño	16mm, 25 min, Y
1984	Don Blas de Lezo	Diógenes Guerra	35mm, Cortometraje
1984	Dos caminos y una misma búsqueda	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16mm, 25 min, Y
1984	El Castillo del Rey Cristopher	Herminio Barrera	35mm, 9.5 min
1984	El Cauchero	Lizardo Díaz	35mm, 10 min
1984	El Paladín del continente americano	Alberto Ramírez	35mm

1984	El Rey burrico	José María Nieto Roa	35mm, 10 min
1984	Farmacodependencia I: depresores	Hector Quintana	35mm, 12 min
1984	Farmacodependencia II: estimulantes	Hector Quintana	35mm, 12 min
1984	Farmacodependencia III: Alucinógenos	Hector Quintana	35mm, 12 min
1984	Farnofelia currambra (Carnaval de Barranquilla)	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16 mm, 75 min, Y
1984	Filemón	María Paulina Ponce de León	35mm
1984	Guambianos: namuy misag, Nuestra gente	Ofelia Ramírez y Fernando Riaño	16mm, 25 min, Y
1984	Guambianos: unguan guapay señor, Gracias Dios se lo pague	Ofelia Ramírez y Fernando Riaño	16mm, 25 min, Y
1984	Guayasamín	Carlos Eduardo Uribe	35mm, 8 min
1984	Hidroeléctrica de San Carlos	Heriberto García	16 mm, 14 min
1984	Hidroenergía	Manuel Bahamón	35mm, 7.50 min
1984	Holocausto vudú	Herminio Barrera	35mm
1984	Ingenio cuadro a cuadro	Fernando Laverde y Pedro Sosnitky	35mm, 10 min
1984	Juegos y rondas infantiles de la costa atlántica y pacífica	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16 mm, 50 min, Y
1984	La Casa del fundador de Tunja I	Gabriel Rodríguez	35mm, 11 min
1984	Lo que nos dejó el pasado	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16mm, 25 min, Y
1984	Los Emberá	Roberto Triana Arenas	16 mm, 98 min
1984	Negritos y blanquitos en Carnaval	Gloria Triana y Fernando Riaño	16mm, 25 min, Y
1984	Nelly	Teresa Saldarriaga	35mm
1984	Sibundoyes: carnaval de los Sibundoyes	Ofelia Ramírez y Fernando Riaño	16mm, 25 min, Y
1984	Sibundoyes: descendientes del cacique Tamabioy	Ofelia Ramírez y Fernando Riaño	16mm, 25 min, Y
1984	Tradiciones nariñenses	Ofelia Ramírez y Fernando Riaño	16mm, 25 min, Y
1984	Tres artesanos de Pasto	Ofelia Ramírez y Fernando Riaño	16mm, 25 min, Y
1985	Adiós capitán	Umberto Coral	35 mm, Cortometraje
1985	Archipiélago de San Bernardo	Hernán Salazar	35mm, 10, 40 min
1985	Arte nostrum	Luis Alfredo Sánchez	35mm, 10 min

1985	Camarón que se duerme	Umberto Coral	35 mm, 15 min
1985	Campesina	Sara Brighth	15 min
1985	Celador o imagen	Jorge Echeverri	35mm, 12 min
1985	Cerro Nariz, la Aldea Proscrita	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16 mm, 51 min, Y
1985	Construyendo a Colombia	Leopoldo Pinzón	35mm, 10 min
1985	Diez años después	Clara Riascos	45 min
1985	El Gualí	Fernando Riaño	16mm, 25 min, Y
1985	El Milagro y las cargas	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16mm, 25 min, Y
1985	El Ocaso de la atarraya	Ofelia Ramírez	16mm, 25 min, Y
1985	El País de los Wayúu	Beatriz Barros y Fernando Vélez	16mm, 75 min, Y
1985	El Paso de los Andes	Francisco Norden	35mm, 9 min
1985	Espejismo americano	Andrés Agudelo	35mm, 13 min
1985	Esperanza	Mady Samper	35mm, Cortometraje
1985	Festival del burro	Jacques Marchal	Video, 25 min, Y
1985	Fotosíntesis	Guillermo Alvarez	35 mm, 17.50 min
1985	Gabo, Premio Nobel de literatura	Nancy Munévar y Juan Iván Clavijo	35mm, 15 min
1985	La Casa del fundador de Tunja II	Gabriel Rodríguez	35mm, 10 min
1985	La Guerra del centavo	Ciro Durán	16 mm, 85 min
1985	La Ofrenda de las frutas	Ofelia Ramírez y Joaquín Villegas	Video, 25 min, Y
1985	La Ruta de los libertadores	Francisco Norden	35mm, 9, 05 min
1985	Las Casas pintadas de la sabana	Henry Laguado	35mm, 11 min
1985	Los decimeros del agua	Ofelia Ramírez y Joaquín Villegas	16mm, 25 min, Y
1985	Los Sabores de mi porro	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16mm, 75 min, Y
1985	Los Silletteros de Antioquia	Ofelia Ramírez	Video, 25 min, Y
1985	Los Últimos Juglares y el Nuevo rey	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16 mm, 75 min, Y
1985	Madremontes	Carlos Mayolo	
1985	Mientras la ciudad duerme	Henry Grundmann	35mm, 10 min
1985	Niños deudores	Estela Bravo	
1985	Políticas de desarrollo para la mujer campesina	Sara Brighth	10 min
1985	Por los caminos reales del Corpus Christi	Ofelia Ramírez y Joaquín Villegas	Video, 25 min, Y

1985	Ser llanero es tener llano	Ofelia Ramírez y Fernando Riaño	16mm, 25 min, Y
1985	Ser nazareno no es cualquier cosa	Gloria Triana y Jorge Ruíz	16 mm, 50 min, Y
1985	S.O.S del Amazonas	Lizardo Díaz	35mm
1985	Yoruba gods in New York	María Elvira Talero	3/4 Umatic Sp., 27 min
1986	África: tierra madre	Carlos Bernal y Beatriz Bermúdez	
1986	Alcoholismo	Jorge Sáenz Calero	35 mm, 9 min
1986	Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos	Luis Ospina	Video, 82 min
1986	Armero, crónica de una tragedia	Juan Guillermo Garcés Restrepo	Video, 52 min
1986	Ay, si la guabina	Ofelia Ramírez	Video, 25 min, Y
1986	Ceremonia del Benkuna	Jaime Osorio Gómez y Mauricio Pardo	16 mm, 50 min
1986	Cumbia sobre el río	Gloria Triana	16mm, 25 min, Y
1986	De Boyacá en los campos	María Elvira Talero	16mm, 25 min, Y
1986	Desenterrando guacas	Manuel José Guzmán	16mm, 25 min, Y
1986	Diablos y cucambas de Guamal	Gloria Triana	16mm, 25 min, Y
1986	El Cristo negro de Tado	Gloria Triana	16mm, 25 min, Y
1986	El Milagro de Chiquinquirá	Jairo Pinilla Téllez	35mm
1986	El Oro de María del Pardo	Diego García Moreno	Video, 52 min
1986	El Santuario de Las Lajas	María Elvira Talero	16mm, 25 min, Y
1986	En busca de María	Jorge Nieto, Luis Ospina	35mm, 15 min
1986	Feria de las flores	Hernán Salazar	35mm, 10, 30 min
1986	Gato por liebre	Teresa Saldarriaga	16 mm, 25 min
1986	Guaqueros y arqueólogos	Manuel José Guzmán	16mm, 25 min, Y
1986	Herencia cultural	Alvaro Hernández	35mm, 8 min
1986	Islas encantadas de Colombia	Nancy Munévar	
1986	La Banda criolla	Ofelia Ramírez y Fernando Riaño	16 mm, 25 min, Y
1986	La Banda de mi pueblo	María Eugenia Romero	Video, 25 min, Y
1986	La Casa de Heminway	Mady Samper y Eligio García Marquez	Video. 28 min
1986	La Mirada de Myriam	Clara Riascos	16 mm, 25 min
1986	La Nariz del Fuego	Juan Guillermo Garcés Restrepo	Video, 52 min
1986	Los niños de Colombia	Consuelo Cepeda	

1986	Lunes de feria	María Regina Pérez y Juan José Escobar	16 mm, 25 min, Y
1986	Mojigangas de los antiguos	Ofelia Ramírez y Fernando Riaño	16 mm, 25 min, Y
1986	Oro de María del Prado	Diego García Moreno	Video, 52 min
1986	Pablo Flórez, historia cantada del Sinú	Jorge Ruiz Ardila	16 mm, 25 min, Y
1986	Pedro Flórez: llanero, músico y ex guerrillero	Gloria Triana	16 mm, 50 min, Y
1986	Pilanderas, farotas y tamboras	Gloria Triana	16 mm, 25 min, Y
1986	Testimonios	Clemencia Liévano	16 mm, Mediometrage
1986	Un día en la vida de...Graffiti	María Elvira Talero	3/4 Umatic Sp., 30 min, UDV
1986	Un día en la vida de...Trikinia Khabeliuz	María Elvira Talero	3/4 Umatic Sp., 30 min, UDV
1986	Una escuela, una vida, una lucha	Gloria Triana	16 mm, 50 min, Y
1986	Waunana: ceremonia de benkuna	Jaime Osorio y Mauricio Pardo	16 mm, 25 min, Y
1986	Waunana: el aguacerito	Jaime Osorio y Mauricio Pardo	16 mm, 25 min, Y
1986, 1987	Medellín, la bella vida		35mm, 10 min
1987	Antonio María Valencia: música en Cámara	Luis Ospina	Video, 86 min
1987	Beso en la boca	Jacira Melo	30 min
1987	Colombia, rebelión y amnistía 1944, 1986	Carlos Rondero Torres, Manuel Franco Posse y Adelaida Trujillo	Video, 300 min
1987	Droga, Viaje sin Regreso	Stelvio Massi	35mm
1987	El Primer premio	Eduardo Sáenz	35mm, 10 min
1987	Historias del negrito aquel	Jorge Luis Pérez Valencia	Video, 70 min
1987	La Decima estrofa del himno nacional	Henry Grundmann	35 mm
1987	La Gran lección	Eduardo Sáenz	35 mm, 10 min
1987	La Trabajadora Invisible	Sara Brighth	19 min
1987	Las Fiestas del Santo Cristo en Zaragoza de las Palmas	Jorge Mario Álvarez	Video, 50 min
1987	Manzur o la búsqueda de la excelencia	Henry Laguado	35mm
1987	María del Rosario Guaricha Bendita	Alejandro Santamaría y Cristina Echavarría	Video, 50 min

1987	Más allá de la tragedia del silencio: 50 años de cine parlante y sonoro en Colombia	Jorge Nieto	
1987	Nacer de nuevo	Marta Rodríguez	16 mm, 52 min
1987	Valeria y las andanzas de Juan Maximo gris	Óscar Campo	35mm, 10 min
1988	Buscando la melodía	Rafael Quintero	25 Min, RRUV
1988	Carmina Burana: Montaje de un sueño	Fernando Calero	25 Min, RRUV
1988	El Valle también es loma I	Lisandro Duque	27 Min, RRUV
1988	El Valle también es loma II	Lisandro Duque	28 Min, RRUV
1988	Encuentro con el Urabá Chocoano	Jorge Mario Álvarez	Video, 50 min
1988	Entre risas y marionetas	Armando Soto	25 Min, RRUV
1988	Interior a tres bandas	Fernando López	25 Min, RRUV
1988	Jan Bartelsman**	Erick Bongue	25 Min, RRUV
1988	La casa de las penas	Isabel Moreno	26 Min, RRUV
1988	La Conquista del Cielo Colombiano	Manuel Franco Possé	Video, 105 min
1988	La Fortaleza del oro	Guillermo Alvarez	16mm, 10 min
1988	La vida de una canción	Adolfo Cardona	26 Min, RRUV
1988	La vida es muy dura	Cinexperiencia***	25 Min, RRUV
1988	Lucero	Sara Brighth	25 min
1988	Mirante en Cuadro I: Ever por Astudillo	Guillermo Bejarano	27 Min, RRUV
1988	Mirante en Cuadro II: Astudillo de Película	Guillermo Bejarano	30 Min, RRUV
1988	Ojo y vista, peligra la vida del artista	Luis Ospina	26 Min, RRUV
1988	Pacífico negro I: Música, historia...	Óscar Campo	24 Min, RRUV
1988	Pacífico negro II: Formas musicales Siglos XIX, XX	Óscar Campo	26 Min, RRUV
1988	Parece fácil, pero es bastante difícil: el Tropical Circus	Jorge Mario Álvarez y Héctor Tabares	Video, 50 min
1988	Rodando con Blacky	Guillermo Bejarano	25 Min, RRUV
1989	¿Para quién canto yo? Con, Fússión	Fernando López	28 Min, RRUV
1989	1932, 1933: Guerra contra Perú	Isabel Moreno	25 Min, RRUV
1989	Amor, mujeres y flores	Marta Rodríguez y Jorge Silva	16 mm, 52 min
1989	Areíto en concierto	Beatriz Llano, Eduardo Carvajal	25 Min

1989	Bastina y Bastiana: El secreto de Susana	Duni Kuzmanich	3/4 Umatic Sp., 25.22, AL
1989	Bogotá contemporánea	María Elvira Talero	3/4 Umatic Sp., 25, AL
1989	Bogotá se deja encontrar I	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 25.06, AL
1989	Bogotá se deja encontrar II	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 24.07, AL
1989	Camino al Barrio	Esperanza Palau	3/4 Umatic Sp., 27.20, AL
1989	Cine Mujer 10 años después	María Elvira Talero	3/4 Umatic Sp., 25.40, AL
1989	Colombia Vive	Margarita Carrillo	3/4 Umatic Sp., 25.21, AL
1989	Colombianos in Corea	Ana Fernanda Martínez, Óscar Campo	27 Min, RRUV
1989	Contra viento y volcán	Ana María Echeverry	3/4 Umatic Sp., 25 min, RRUV
1989	De poder a poder	Jaime Gutiérrez	25 Min, RRUV
1989	El Cali que se fue	Beatriz Llano, Óscar Campo	27 Min, RRUV
1989	El poeta del agua “Jorge Rojas”	Mady Samper	3/4 Umatic Sp., 25.18, AL
1989	El Puerto, dijo sí	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 26.28, AL
1989	El rostro de la muerte	Óscar Ágredo	27 Min, RRUV
1989	El último tramoyista	Antonio Dorado	29 Min, RRUV
1989	En busca de una sociedad justa y fraterna	Jairo Morales	Video, 50 min
1989	En el rebusque	Jorge Mario Álvarez	Video, 50 min
1989	En la Sierra se sostiene el mundo	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 15. 56, AL
1989	Encontramos	Juan José Bejarano	3/4 Umatic Sp., 26.50, AL
1989	Entre telones	Por identificar	25 Min, RRUV
1989	Es ella	Esperanza Londoño	35 mm
1989	Escritura de sol	Cinexperiencia: Nicolás Buenaventura, Carlos Fernández de Soto, Julio González y Mónica Cardona.	25 Min, RRUV
1989	Festival de Coros en Barranquilla	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 27.16, AL
1989	Fiesta Brava en Bogotá	María Elvira Talero	3/4 Umatic Sp., 49.48, AL
1989	Germán Cuervo: Retrato de un escritor en el trópico	Oscar Campo	27 Min, RRUV
1989	Gorgona, un Puente hacia el futuro	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 14.24, AL
1989	Gorgona, Una joya frágil	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 14.42, AL
1989	Gracia y Salero de la Zarzuela	Esperanza Palau	3/4 Umatic Sp., 29.20, AL
1989	La candelaria una vida de Teatro I	Margarita Carrillo	3/4 Umatic Sp., 23.20, AL

1989	La candelaria una vida de Teatro II	Margarita Carrillo	3/4 Umatic Sp., 23.20, AL
1989	La Cultura en San Pedro del Urabá	Jorge Mario Álvarez, Fernando Montoya y Margarita Molano	Video, 50 min
1989	La Guajira, Región Luminosa	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 14.06, AL
1989	La jungla de asfalto	María Elvira Talero	3/4 Umatic Sp., 25, AL
1989	La Ley del monte	Patricia Castaño y Adelaida Trujillo	Video, 69 min
1989	La magia del Caribe	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 26.45, AL
1989	La música en tiempo de ruido	Cinexperiencia: Nicolás Buenaventura, Carlos Fernández de Soto, Julio González y Mónica Cardona.	RRUV
1989	La palabra del diablo I	Carlos Mayolo	26 Min, RRUV
1989	La palabra del diablo II	Carlos Mayolo	26 Min, RRUV
1989	La venganza de Mr. Evil	Olga Criollo	15 Min, RRUV
1989	Lanzamiento de AL	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 25.06, AL
1989	Llanos y Mitos y Leyendas	Esperanza Palau	3/4 Umatic Sp., 28.38, AL
1989	Los judíos no son como los pintan	Manuel Berrgrun	27 Min, RRUV
1989	Luis Vidales	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 25.18, AL
1989	Más allá de la mitad de los sueños...	Silvia Mejía, Gloria Velazco	27 Min, RRUV
1989	Más allá de la noticia	Ana María Echeverry	26 Min, RRUV
1989	Memoria de agua y selva	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 27.01, AL
1989	Mr. Fly en Caliwood	Antonio Dorado	26 Min, RRUV
1989	Parque Natural Nacional Los Katíos	Jorge Mario Álvarez	Video, 50 min
1989	Pedro y el Lobo	Esperanza Palau	3/4 Umatic Sp., 29.54, AL
1989	Pepe Sánchez I (sin título)	Adriana Villamizar	26 Min, RRUV
1989	Pepe Sánchez II (sin título)	Adriana Villamizar	27 Min, RRUV
1989	Pepe Sánchez III (sin título)	Adriana Villamizar	26 Min, RRUV
1989	Ponceña 40 °C: Hay fuego en el 23	Antonio Dorado	27 Min, RRUV
1989	Protagonistas	Carlos Ronderos Torres	Video, 120 min
1989	Quinientos años de resistencia y seguimos luchando	Jorge Mario Álvarez	Video, 50 min
1989	Relatos tras las rejas	Isabel Moreno, Óscar Campo	28 Min, RRUV
1989	Retratos del transporte	Jorge Mario Álvarez	Video, 50 min

1989	Río cauca: Nacimiento, agua y fuego	Isabel Moreno, Fernando Berón	24 Min, RRUV
1989	Rojos	Antonio Dorado	24 Min, RRUV
1989	Rosas en el infierno	María Isabel Escobar	28 Min, RRUV
1989	Rostros humanos tras los bosques de la niebla	Mady Samper	Betacam SP, 40 min
1989	SanSebastián del Buena Vista	Jorge Mario Álvarez	Video, 50 min
1989	Semana Santa en Coteje	Ana Maria Echeverri	3/4 Umatic Sp., 21.64, AL
1989	Slapstick: la comedia muda norteamericana	Luis Ospina	Video, 56 min
1989	Strep tease	Rafael Quintero, Juan Fernando Franco	25 Min, RRUV
1989	Tatínez y Matachín	Carlos Mayolo	25 Min, RRUV
1989	Taximetriando	Claudia Bustamante	13 Min, RRUV
1989	Teatro Popular de Bogotá de Ferias	María Elvira Talero	3/4 Umatic Sp., 25, AL
1989	Tierra de Gaitas	Esperanza Palau	3/4 Umatic Sp., 27.54, AL
1989	Todo me gusta de ti	Diego Villegas	24 Min, RRUV
1989	Tres ciudades Intermedias	Alvaro Chávez Zapata	Video, 80 min
1989	Un Mensaje para ser escuchado	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 14.00, AL
1989	Una propuesta de Etnodesarrollo	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 13.55, AL
1989	Una vida de color Luis Roncancio	Hermínio Barrera	3/4 Umatic Sp., 27.03, AL
1989	Villa Caribia	Jorge Mario Álvarez	Video, 50 Min
1989	Viviendo Terapia un Ritmo ancestral	Esperanza Palau	3/4 Umatic Sp., 27.25, AL
1989, 1991	Archipiélago Caribe I	Fernando Riaño	3/4 Umatic Sp., ES
1989, 1991	Archipiélago Caribe II	Fernando Riaño	3/4 Umatic Sp., ES
1989, 1991	Parque Tayrona	Fernando Riaño	3/4 Umatic Sp., ES
1989, 1991	Gorgona Submarina	Fernando Riaño	3/4 Umatic Sp., ES
1989, 1991	Islas del Rosario	Fernando Riaño	3/4 Umatic Sp., ES
1989, 1991	Costa norte pacífica	Fernando Riaño	3/4 Umatic Sp., ES
1989, 1991	Isla Fuerte y San Bernardo	Fernando Riaño	3/4 Umatic Sp., ES
1989, 1991	Isla de Malpelo	Fernando Riaño	3/4 Umatic Sp., ES
1989, 1991	Salvando el arrecife	Fernando Riaño	3/4 Umatic Sp., ES

1989, 1991	El Amigable delfín	Fernando Riaño	3/4 Umatic Sp., ES
1989, 1991	El Canto de la ballena	Fernando Riaño	3/4 Umatic Sp., ES
1989, 1991	Tortugas y especies en peligro	Fernando Riaño	3/4 Umatic Sp., ES
1990	¿Se romperán las Murallas?	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 27.50, AL
1990	Adiós a Cali, Ah, Diosa Kali	Luis Ospina	28 Min, RRUV
1990	Amor y Sociedad	Isabel González	3/4 Umatic Sp., 25.55, AL
1990	Arciniegas y su América Mágica	Humberto Coral	3/4 Umatic Sp., 26.13, AL
1990	Cali plano por plano: Viaje al centro de la ciudad	Luis Ospina	25 Min, RRUV
1990	Cámara Ardiente	Luis Ospina	Video, 50 Min
1990	Cantadores de Quibdó		3/4 Umatic Sp., 33.58, AL
1990	Ciclovía	Mady Samper	Video, 50 Min
1990	Compañía Ilimitada	Fernando López	25 Min, RRUV
1990	Concierto del Zimbo Trio de Brazil con la O.S.C.	Germán Campuzano	3/4 Umatic Sp., 58.56, AL
1990	Conversaciones con Mario Rivero	Mauricio Castaño	3/4 Umatic Sp., 28.06, AL
1990	Corazón Compartido	Juan José Bejarano	3/4 Umatic Sp., 24.46, AL
1990	Cuando llega la muerte	Victor Gaviria	
1990	Darío Morales	Mauricio Castaño	3/4 Umatic Sp., 26.06, AL
1990	De Santafé a Bogotá I	Camila Loboguerrero	3/4 Umatic Sp., 23.52, AL
1990	De Santafé a Bogotá II	Camila Loboguerrero	3/4 Umatic Sp., 22.05, AL
1990	Don Ramón, El Ruido de la calle	Colbert García	3/4 Umatic Sp., 29.01, AL
1990	Dos fronteras una sola cultura	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 25.45, AL
1990	El diablo y la rumba y róbaló con arepa	Gustavo Fernández	
1990	El diario de la Plaza: "La vida de improviso"	Antonio Dorado	28 Min, RRUV
1990	El hombre de la cámara: Pieza en dos actos I	Guillermo Bejarano	25 Min, RRUV
1990	El hombre de la cámara: Pieza en dos actos II	Guillermo Bejarano	25 Min, RRUV
1990	El vuelo de los arcos	Carlos Pontón	26 Min, RRUV
1990	En la cuerda floja	Carlos Pontón	25 Min, RRUV
1990	En Urabá Dos Caminos	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 25.14, AL
1990	Espacios de Fuga I	Fernando Ramirez	3/4 Umatic Sp., 25.52, AL
1990	Espacios de Fuga II	Fernando Ramirez	3/4 Umatic Sp., 28.22, AL

1990	Gente de Providencia	Esperanza Palau	3/4 Umatic Sp., 26.52, AL
1990	Green Moon Festival	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 27.34, AL
1990	Grupo Kathakali (sin título)	Ana María Echeverry	31 Min, RRUV
1990	Guayaco	María Regina Pérez y Juan José Escobar	
1990	Hernando Tejada, tejedor de sueños	Antonio Dorado	3/4 Umatic Sp., 26 Min, RRUV
1990	Hitchcok, el hombre que sabía demasiado	Carlos Fernández de Soto	26 Min, RRUV
1990	Jacinto Jaramillo, un potro azul	Juan José Vejarano	Video, 50 Min
1990	Jornada Fronteriza de Cultura Popular en Arauca	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 25.45, AL
1990	Kantus, el último viaje de una guajira	Francisco Norden	Video, 52 min
1990	La Elección	Felipe Paz	Video, 60 Min
1990	La generación del Desmadre I “Julio Luzardo / Carlos Duplat”	Margarita Carrillo	3/4 Umatic Sp., 24.45, AL
1990	La generación del Desmadre II “Bernardo Romero Pereiro”	Margarita Carrillo	3/4 Umatic Sp., 25.15, AL
1990	La generación del Desmadre III “Jorge Alí Triana”	Margarita Carrillo	3/4 Umatic Sp., 24.41, AL
1990	La generación del Desmadre IV “Jorge Alí Triana”	Margarita Carrillo	3/4 Umatic Sp., 24.40, AL
1990	La Perseverancia un Barrio con Historia	Yesid Campos Zornosa	3/4 Umatic Sp., 25.34, AL
1990	La Provincia del Recuerdo	Luis Ernesto Arocha	3/4 Umatic Sp., 29.31, AL
1990	La última vaporina	Carlos Pontón	25 Min, RRUV
1990	Las Otras guerras de la coca	Patricia Castaño y Adelaida Trujillo	Video, 52 min
1990	Las puertas del cielo	Carlos Fernández de Soto	25 Min, RRUV
1990	Los Curacas lo sabían	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 28.14, AL
1990	Los Huitotos, Sobrevivientes del Amazonas	Herminio Barrera, Guillermo González	3/4 Umatic Sp., 28.32, AL
1990	Los Realizadores de Rostros y Rastros*	Por identificar	RRUV
1990	Maderas y Colores	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 26.16, AL
1990	Mar, Marinero	Isabel Moreno, Fernando Beron	25 Min, RRUV
1990	Más Allá de la Noticia	Ana Maria Echeverri	3/4 Umatic Sp., 26. 33, AL
1990	Medios de la Selva y la montaña	Pepe Bayona	3/4 Umatic Sp., 30.44, AL
1990	Museo Escultura y Danza		3/4 Umatic Sp., 24.53, AL

1990	Nariño en escenas	Ricardo Coral	25 Min, RRUV
1990	Odilia y sus compas (medicina tradicional Pijao)	Roberto Triana Arenas	Video, 93 Min
1990	Orquesta Sinfónica de Colombia	Germán Campuzano	3/4 Umatic Sp., 51.57, AL
1990	Parque Natural Gorgona	Diana Vargas	26 Min, RRUV
1990	Rastro de amor I	Silvia Mejía, Gloria Velazco	27 Min, RRUV
1990	Rastro de amor II	Ana María Echeverry	26 Min, RRUV
1990	Recuerdos de sangre I	Astrid Muñoz, Óscar Campo	25 Min, RRUV
1990	Recuerdos de sangre II	Astrid Muñoz, Óscar Campo	27 Min, RRUV
1990	Recuerdos Presentidos (Carranza)	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 24.44, AL
1990	Salón Nacional del Artista en Cartagena	Esperanza Palau	3/4 Umatic Sp., 26.38, AL
1990	Salón Nacional del Artista I	Camila Loboguerrero	3/4 Umatic Sp., 24.52, AL
1990	Salón Nacional del Artista II	Camila Loboguerrero	3/4 Umatic Sp., 24.55, AL
1990	Salón Nacional del Artista III	Camila Loboguerrero	3/4 Umatic Sp., 25.00, AL
1990	Salón Nacional del Artista IV	Camila Loboguerrero	3/4 Umatic Sp., 24.52, AL
1990	Sobre vivir en Medellín	Alonso Salazar y Berta Lucía Gutierrez	Video, 50 Min
1990	Solo para hombres	La Gallina Ciega	28 Min, RRUV
1990	Sólo para hombres	Silvia Mejía	27 min
1990	Tumba la caña	Beatriz Llano, Antonio Ramírez	25 Min, RRUV
1990	Un baile pa' enamorar	Ana María Echeverry	25 Min, RRUV
1990	Una Cosa es una Cosa	Esperanza Palau	3/4 Umatic Sp., 26.45, AL
1990	Universidad del Valle: 45 años	Beatriz Llano	25 Min, RRUV
1990	Urabá un cruce de caminos	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 25.14, AL
1990	Ver estrellitas por los ojos	Rita Escobar	35 Min
1990	Yo te tumbo, tu me tumbas	Víctor Gaviria	Video, 60 Min
1991	Albeiro García Tierradentro*	Manuel Berrgrun	27 Min, RRUV
1991	Angelita y Miguel Ángel*	Luis Ospina	27 Min, RRUV
1991	Buscando la Vida	Felipe Paz	3/4 Umatic Sp., 27.36, SV
1991	Cali, Ilusión o Realidad	Ana Maria Echeverry, Adalguiza Charria	3/4 Umatic Sp., 27.36, SV
1991	Cartas al niño dios	Patricia Cardozo	
1991	Con el viento a tu favor	Silvia Mejía	25 Min, RRUV

1991	Conversación con el hombre del armario I	Jorge Echeverry	26 Min, RRUV
1991	Conversación con el hombre del armario II	Jorge Echeverry	32 Min, RRUV
1991	Cuentos que cuentan I	Juan Alberto Sánchez	26 Min, RRUV
1991	Cuentos que cuentan II	Juan Alberto Sánchez	26 Min, RRUV
1991	De tripas corazones	Silvia Mejía	27 Min, RRUV
1991	Debate: Violencia en Medellín	Ana Maria Echeverry, Adalguiza Charria	3/4 Umatic Sp., 25.54, SV
1991	Declaraciones de guerra	Diana Vargas	26 Min, RRUV
1991	Detrás de las Montañas	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 25.15, AL
1991	El Cine Silente Colombia "El Magazín Cultural" Capítulo I	Camila Loboguerrero	3/4 Umatic Sp., 27.20, SV
1991	El Cine Silente Colombia "El Noticiero de los años 20" Capítulo II	Camila Loboguerrero	3/4 Umatic Sp., 25.17 SV
1991	El duende enamorado	María Clara Borrero, Óscar Campo	25 Min, RRUV
1991	El Hombre de Hoy: Debate sobre la Modernidad	Ana Maria Echeverry, Adalguiza Charria	3/4 Umatic Sp., 26.17, SV
1991	El Rock nunca morirá	Ana Maria Echeverry, Adalguiza Charria	3/4 Umatic Sp., 27.05, SV
1991	El último canto del guerrero	Elsa Vásquez, Eduardo Carvajal	26 Min, RRUV
1991	Encuentros con la armonía	Pepe Bayona	27 Min, RRUV
1991	Escena Subterránea	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 28.59, AL
1991	Flying South I	Felipe Paz	3/4 Umatic Sp., 22.55, AL
1991	Flying South II	Felipe Paz	3/4 Umatic Sp., 21.17, AL
1991	Haciendas del Valle del Cauca	Bertha Albán	25 Min, RRUV
1991	Historia de Passion I	Guillermo Bejarano	30 Min, RRUV
1991	Historia de Passion II	Guillermo Bejarano	30 Min, RRUV
1991	Hot Vídeo	Diana Vargas	26 Min, RRUV
1991	Jornada Campesina en San Pablo "Nariño"	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 25.38, AL
1991	Jornada Cultural por la Paz con el EPL	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 26.52, AL
1991	Jornada Regional de Cultura Popular en Granada, Meta	María Josefina Acero	3/4 Umatic Sp., 25.02, AL
1991	Jornadas Campesinas en Puente Nacional	Germán Campuzano	3/4 Umatic Sp., 26.42, AL

1991	Juego profundo	Isabel Moreno, Fernando Berón	25 Min, RRUV
1991	Kali, Yuga	Sandra Bravo	27 Min, RRUV
1991	La Cosecha	Felipe Paz	3/4 Umatic Sp., 23.24, AL
1991	La Siempre viva	Alberto Bejarano, Paula Trujillo, César Castro	28 Min, RRUV
1991	Laura dejó el fierro	Felipe Paz	Video, 58 Min
1991	Los duelistas	José Urbano	26 Min, RRUV
1991	Los Utopistas	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 26.03, AL
1991	Máscara Vs. Cabellera	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 26.34, SV
1991	Motores al borde de un ataque de nervios	Ana Fernanda Martínez, Carlos Fernández de Soto	RRUV
1991	Navarro, un cuento de sombras	Carlos Fernando Rodríguez, Alex Escobar	26 Min, RRUV
1991	Pasto, Ciudad por Descubrir	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 27.16, SV
1991	Punkalimetal	Fernando Borrero	26 Min, RRUV
1991	Rompiendo el silencio: Entrevista con Gonzalo Echeverry	Ana María Echeverry, Adalgiza Charria	27 Min, RRUV
1991	Saranda de sueños	Luis Ospina	26 Min, RRUV
1991	Saranda de sueños	Luis Ospina	26 Min
1991	Se busca público	Adolfo Cardona	25 Min, RRUV
1991	Se venden guacas	Manuel José Guzmán	3/4 Umatic Sp.
1991	Sudando frío	Juan Fernando Franco	25 Min, RRUV
1991	Suena, Que Suena El Parlante de mi barrio	Jorge Camacho	3/4 Umatic Sp., 27.24, AL
1991	Tiempo de Soñar	Ana María Echeverry	3/4 Umatic Sp., 27.56, SV
1991	Tiempos de Guerra	Antonio Dorado	29 Min, RRUV
1991	Tres Años de Rostros y Rastros	Carlos Fernández de Soto	25 Min, RRUV
1991	Un ángel subterráneo: Vida en los suburbios de la locura	Óscar Campo	25 Min, RRUV
1991	Yo te Tumbo, Tu me Tumbas	Victor Gaviria	3/4 Umatic Sp., 25.08, SV
1992	¿De qué me está hablando?	Alexandra Martínez, Gladys Arciniégas	26 Min, RRUV
1992	A nosotros no nos ha descubierto nadie	Paula Trujillo, César Castro, Alberto Bejarano	28 Min, RRUV
1992	Adoraciones al niño Dios en el Norte del Cauca	Ramiro Arbeláez	25 Min, RRUV

1992	Alarma en San Agustín	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 56.25, SV
1992	Amparo D.	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 28.23, SV
1992	Arte sano: Cuadra a cuadra	Luis Ospina	26 Min, RRUV
1992	Auto descubrimiento 500 años después	Carlos Chica, Silvio Vertel	3/4 Umatic Sp., 28.38, DP
1992	Baúl de la Herencia	Carlos Chica, Silvio Vertel	3/4 Umatic Sp., 27.02, DP
1992	Bésame, Colombia	Claudia Echenique	25 Min, RRUV
1992	Bogotá High Power	Andrés Romero	3/4 Umatic Sp., 23.12, AL
1992	Cambio de tercio	Manuel Berrgrun	28 Min, RRUV
1992	Candida Erendida	Juan Carlos Delgado	3/4 Umatic Sp., 27.19, I
1992	Carrera Por la Vida	Carlos Chica, Silvio Vertel	3/4 Umatic Sp., 27.30, DP
1992	Casa de brujas	Óscar Campo	25 Min, RRUV
1992	Chequeo a la Medicina Tradicional	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.08, DP
1992	Cines de barriada	Fernando Borrero	25 Min, RRUV
1992	Ciudad si Ciudadanos	Carlos Chica, Silvio Vertel	3/4 Umatic Sp., 27.19, DP
1992	Civiles Atención	Carlos Chica, Silvio Vertel	3/4 Umatic Sp., 26.42, DP
1992	Cogiendo cancha	Ana Fernanda Martínez	25 Min, RRUV
1992	Colombia Desafío para los Medios	Carlos Chica, Silvio Vertel	3/4 Umatic Sp., 27.25, DP
1992	Colombia Papeles Por Favor	Carlos Chica, Eira Brito	3/4 Umatic Sp., 29.13, DP
1992	Colombia pone la casa en orden	Carlos Chica, Eira Brito	3/4 Umatic Sp., 28.27, DP
1992	Colombia: Una Casa Para Todos	Carlos Chica, Silvio Vertel	3/4 Umatic Sp., 29.17, DP
1992	Descendientes del Dorado	María Consuelo Montero	3/4 Umatic Sp., 28.13, SV
1992	Desde la ciudad blanca	Fernando Ramirez	3/4 Umatic Sp., 29.17, SV
1992	Educación Cuestión de Supervivencia	Carlos Chica, Silvio Vertel	3/4 Umatic Sp., 28.50, DP
1992	El Cumpleaños de Freddy	Lizandro Duque	3/4 Umatic Sp., 26.48, SV
1992	El Día que mataron a Lennon	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 27.10, I
1992	El País del Sagrado Corazón	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.10, DP
1992	El Sindicato de la Aguja	Camila Loboguerrero	3/4 Umatic Sp., 29.27, SV
1992	El Teatro "Arte o Descreste"	Carlos Alberto Chica	3/4 Umatic Sp., 29.38, DP
1992	El Trompo	Diego García Moreno	3/4 Umatic Sp., 27.42, SV
1992	En carne propia	Orlando Puente	24 Min, RRUV
1992	Estados alterados	Fernando Borrero	26 Min, RRUV
1992	Fotofijaciones	Luis Ospina	26 Min, RRUV
1992	Germán Arciniegas	Mady Samper	3/4 Umatic Sp., 27.52, SV

1992	Gonzalo Rubalcaba y el Grupo Proyecto en Concierto	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 29.24, I
1992	Historia de, ambulantes	Antonio Dorado	25 Min, RRUV
1992	Imágenes	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 28.05, I
1992	Jerry González And the fort apache band Encuentro en Bogotá	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 26.44, I
1992	Joan Manuel Serrat	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 28.59, I
1992	La Arepa	Diego García Moreno	3/4 Umatic Sp., 28.09, SV
1992	La Compañía Royal de Luxe “Una Historia Venida de Francia”	Juan Carlos Delgado	3/4 Umatic Sp., 30.06, I
1992	La Corota, Corazón de un Sueño	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 2.14, SV
1992	La Industria del espectáculo	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.35, DP
1992	La Liebre en la Luna	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 29.09, SV
1992	La Moda, un hecho en Colombia	María Elvira Talero	3/4 Umatic Sp., 25 Min
1992	La Ruta de Bolívar, perfil de un continente	Francisco Norden	Video, 110 Min
1992	La Violencia Oculta	Carlos Chica, Silvio Vertel	3/4 Umatic Sp., 27.09, DP
1992	Los Dioses están Vivos	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.10, DP
1992	Lúdica, Viejos y Ciudad	Jaime Balaguera	3/4 Umatic Sp., 27.15, SV
1992	Macondo, sinfonía cabreña	Raúl García Jr.	Video, 60 Min
1992	Mano Negra “Qué pasa Por la Calle”	Juan Carlos Delgado	3/4 Umatic Sp., 28.00, I
1992	Memoria de los Bares	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 25.53, I
1992	Memorias de Teatro	Mady Samper	3/4 Umatic Sp., 28.32, SV
1992	Monólogos	Jorge Villa	3/4 Umatic Sp., 29.49, I
1992	Montañas Nubosas “Memorias de Agua y Fuego”	Ernesto Zarama	3/4 Umatic Sp., 26.50, SV
1992	Nuestra película	Luis Ospina	Video, 96 Min
1992	Óscar Muñoz, “Retrato” (Fragmentado, efímero)	Astrid Muñoz, Óscar Campo	25 Min, RRUV
1992	Óscar Muñoz, “Retrato” (Fragmentado, efímero)	Astrid Muñoz y Óscar Campo	25 Min
1992	Para dónde se fue El Diablo?	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 29.03, SV
1992	Para poner frente a un retrato	Alejandro Flores, Clara Ramírez, Guido Hoyos, Mónica Suárez	27 Min, RRUV
1992	Por la vereda musical: vida y obra de Lucho Bermúdez	María Elvira Talero	3/4 Umatic Sp., 25 Min
1992	Quién es Quién en el rincón	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 29.47, SV

1992	Refugio del Sol	Jaime Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 27.33, I
1992	Regreso al Cine	Juan Carlos Delgado	3/4 Umatic Sp., 28.20, I
1992	Rituales de la Ausencia	Priscila Padilla	3/4 Umatic Sp., 25.29, SV
1992	Rompiendo el Hielo	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 28.21, I
1992	Rosita Palabras al viento	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 27.46, SV
1992	Rostros anónimos	Alejandro Flores, Clara Ramírez, Guido Hoyos, Mónica Suárez, Claudia Medina	25 Min, RRUUV
1992	Rumba de la Ocho	Jorge Caicedo, Ximena Franco	25 Min, RRUUV
1992	Secuestro	Camila Motta	16 mm, 92 Min
1992	Semana Santa en Coteje	Ana María Echeverry	25 Min, RRUUV
1992	Sistema Nacional de Cultura: Misión Imposible	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.38, DP
1992	Solo Dios y las Mujeres	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 25.44, I
1992	Tausa Fantasma	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 27.59, SV
1992	Técnica Mixta “XXXIV Salón Nacional del Artista”	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 29.29, I
1992	Torreros	Luis González	3/4 Umatic Sp., 28.55, SV
1992	Tras el Telón una Generación	Mady Samper	3/4 Umatic Sp., 29.26, SV
1992	Un Mundo en Blanco y Negro	Juan Carlos Delgado	3/4 Umatic Sp., 26.551, I
1992	Un Parque de entre las Nubes	Felipe Paz	3/4 Umatic Sp., 21.51, SV
1992	Utopía, el Lugar que no Existe	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 28.38, SV
1992	Volver al Parche	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 28.10, I
1993	“Fragmentos para una transmisión” (Apartes de la obra)	Juan Carlos Delgado	3/4 Umatic Sp., 28.09, I
1993	*___dro Rojas	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 27.36, TL
1993	*Derechos Humanos a los Estados Torcidos	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.14, DP
1993	*Especial / Huellas	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 26.51, I
1993	*Especial Dueños de su Tiempo	Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 26.37, TL
1993	*Fútbol Colombiano: Pibe con Tino y Fuerza de Tren	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.58, DP
1993	*Recreo	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.46, TL
1993	*Televisión: Negocio o Servicio?	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.21, DP

1993	*Uraba: “El Reinado Paisa”	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.21, DP
1993	55 A Todo Color	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.05, DP
1993	A la hora del té	Sara Brighth	25 Min
1993	Abdul Eljaieck “Blanco y Negro”	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 25.45, I
1993	Acciones Populares: Primas de la Tutela	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.33, DP
1993	Agustín Codazzi, epopeya geográfica	Mady Samper	
1993	Alejandro Ramirez	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.51, TL
1993	Alvaro Mutis	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 29.06, TL
1993	Álvaro Mutis o la palabra bifronte	Roberto Triana Arenas	Vídeo, 55 Min
1993	Alvaro Restrepo	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 27.26, TL
1993	Andale	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 25.02, I
1993	Andrés Hurtado	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 29.01, TL
1993	Armando Villegas “Óleo sobre Lienzo”	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 22.44, I
1993	Artes Encontrados	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 27.45, I.
1993	Be Carefull It’s my Heart	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 26.42, I
1993	Biodiversidad un asunto de supervivencia	Carlos Chica, Silvio Vertel	3/4 Umatic Sp., 29.07, DP
1993	C.R.S. Paz en Flor	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.23, DP
1993	Café Suave: Cultura Amarga	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.07, DP
1993	Caifanes	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 24.07, I
1993	Cali ROCK Concierto CUTTING Ecomundo 92	Memo Bejarano	26 Min, RRUV
1993	Carlos Arturo Rueda	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 27.13, TL
1993	Carlos Cerón / Nelson Serna “Piloto”	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 27.39, TL
1993	Carlos Santa	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.50, TL
1993	Casandra en la Casa Liévano “Cara A”	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 26.51, I
1993	Casandra en la Casa Liévano “Cara B”	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 25.65, I
1993	Cheff Ricardo Castañeda	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 26.29, TL

1993	Ciencias Sociales: Brújula del Siglo XXI	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.58, DP
1993	Ciudad Posible	Manuel Nieto	3/4 Umatic Sp., 28.56, SV
1993	Ciudadanos Por la Paz	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.13, DP
1993	Colombia Detrás del Espejo	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.10, DP
1993	Conversaciones con La Cierva Blanca	William Ospina	24 Min, RRUV
1993	Corrupción: Cáncer Ciudadano	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.13, DP
1993	Crea: Una expedición por la Cultura	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.27, DP
1993	Cristina Lilley	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 27.05, TL
1993	Crónica Roja	María Clara Borrero, Óscar Campo	25 Min, RRUV
1993	Cuando Grande	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 25 Min. 11 Seg, I
1993	Cultura: Un derecho sin Ley	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.28, DP
1993	David Sosa	Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 29.31, TL
1993	De Boyacá en el Cine "Cenizas de Amor"	Martha Lucía Vélez	3/4 Umatic Sp., 27.51, SV
1993	Democracia: Llenarse de Pueblo	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.21, DP
1993	Democracia: Tarea Pa' todos	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.53, DP
1993	Desplazados Ciudadanos Sin Patria	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.53, DP
1993	Día de Mercado	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 27.57, I
1993	Efraín Benavides, Veterinario	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.24, TL
1993	El Amor en Tiempos del SIDA	Carlos Chica, Silvio Vertel	3/4 Umatic Sp., 27.11, DP
1993	El juego de la vida	Ana María Echeverry	25 Min, RRUV
1993	El Poder de las Flores	Marina Arango	3/4 Umatic Sp., 28.07, SV
1993	El Pulsador, Boogie Boogie y El León	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 26.14, I
1993	El Vuelo de la Risa	Priscila Padilla, Arturo Alape	3/4 Umatic Sp., 27.02, SV
1993	Elecciones Medios de por Medio	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 26.15, DP
1993	Embarazo precoz	Diana Vargas	26 Min, RRUV
1993	En los criollos 60's	María Elvira Talero	3/4 Umatic Sp., 60 Min
1993	Encuentro de mundos: reciclaje de voces de Ecomundo 92	María Clara Borrero, Óscar Campo	25 Min, RRUV
1993	Enrique Vargas	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 26.35, TL

1993	Entrevista a Álvaro Mutis I	Diana Vargas	27 Min, RRUV
1993	Entrevista a Álvaro Mutis II	Diana Vargas	28 Min, RRUV
1993	Escritores del Valle	Amanda Rueda	28 Min, RRUV
1993	Esmeraldas: República de los Propios	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.58, DP
1993	Especial como en los Buenos Tiempos	Pepe Escudero Polo, Elvia B. Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.16, TL
1993	Evocando desde el trópico	Alberto Bejarano, Diana Cuellar, Claudia Aguado, Isabel Cardona, Paula Trujillo, César Castro	24 Min, RRUV
1993	Extras “El sueño de la Televisión”	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 27.08, I
1993	Facundo Cabral	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 27.11, I
1993	Fernando Baena	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.54, TL
1993	Fernando Benitez por la ruta de Hernán Cortés	Rodrigo Castaño Valencia	Video, 50 Min
1993	Final Feliz	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 25.03, I
1993	Fragmento de la historia de Turquía	Martin Duque	
1993	Fútbol y Cultura: Todos somos titulares	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.10, DP
1993	Futuro Condicional	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 27.10, I
1993	Galería del Amor	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 24.48, I
1993	Génesis	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., I
1993	Greatest Hits “Una Selección Oportuna”	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 28.21, I
1993	Guillermo González	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.30, TL
1993	Héctor Rojas Erazo “La infancia detenida”	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 28.41, SV
1993	Herederos de Vulcano	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 23.26, I
1993	Historia: Más que héroes y Batallas	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.15, DP
1993	Impresiones	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 27.45, I
1993	Indígenas: Poder Emergente	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.38, DP
1993	Jackeline Nova o La Asimetría	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 27.24, SV
1993	Jazz a 2.600 Metros de Altura	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 28.04, I
1993	Joaquín Sánchez	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 27.07, TL
1993	José Viteri	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.51, TL

1993	Juan José Aguirre	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.14, TL
1993	Julián y Pelgojh	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 27.46, TL
1993	Karim Noack	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.37, TL
1993	Katty Chamorro	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 26.34, TL
1993	Korand Brunner	Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 29.26, TL
1993	La Apoteosis de Fernando Botero	Rodrigo Castaño Valencia	Video, 50 min
1993	La Calle	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 25.48, I
1993	Las Calles del Rap	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 26.07, I
1993	Leche de Mamá	Clara Riascos	36 min
1993	Leonor González Mina	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 29.28, TL
1993	Ley del Oeste	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.50, DP
1993	Ley Ya debate Pa' Largo	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27. 22, DP
1993	Libélula Dorada	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 26.40, TL
1993	Los Aterciopelados	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 28.39, I
1993	Los Conflictos se resuelven en Paz	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.40, DP
1993	Los Excluidos del Poder	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.46, DP
1993	Los Soñadores	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 26.32, I
1993	Luz de Luna	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 23.43, I
1993	Macondo País de Amores Guerreros e Inventores	Carlos Chica, Silvio Vertel	3/4 Umatic Sp., 27.58, DP
1993	Manuel Elkin Patarroyo	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 27.38, TL
1993	Manzana T	Adalgiza Charria	27 Min, RRUV
1993	Martha Herrera	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 27.36, TL
1993	Martha Muñoz	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.22, TL
1993	Mava “María Victoria Gómez”	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 25.15, TL
1993	Memoria viva	Marta Rodríguez y Lucas Silva	Video, 30 Min
1993	Mónica Davial	Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 29.27, TL
1993	Monjas	Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.39, TL

1993	Muchos Libros Buscan Lectores	Carlos Alberto Chica	3/4 Umatic Sp., 29.27, DP
1993	Música Contemporánea	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.23, TL
1993	Nadie es Eterno	Sergio Otálora	3/4 Umatic Sp., 28.20, SV
1993	No Mi General, Si Mi Ciudadano	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.14, DP
1993	Nukak Maku: los últimos nómadas verdes	Carlos Rendón Zipagauta y Jean Cristophe Lamy	Video, 52 min
1993	Obregón siempre Obregón	Claudia Umaña Ortega	Video, 50 min
1993	Odilia y sus Compas I	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 26.24, AL
1993	Odilia y sus Compas II	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 26.19, AL
1993	Olga de Amaral	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 28.02, TL
1993	Otto de Greiff “La música liberada”	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 27.45, SV
1993	Pablo Bickenbach	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 26.49, TL
1993	Paginas Escondidas “Una Entrevista con Huber Matus”	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 28.04, I
1993	Pago por ver	Jorge Villa	3/4 Umatic Sp., 26.16, SV
1993	País de Colores	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 26.02, I
1993	París, Manaure	Sergio García, Juan Carlos Delgado	3/4 Umatic Sp., 27.39, SV
1993	Por humor al Arte	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.44, DP
1993	Procuraduría: Un Chapulín en la Calle	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.27, DP
1993	Puerto chontaduro: Litoral urbano	Jenny Martínez, Patricia Alzate	26 Min, RRUV
1993	Restricción Mental al Derecho a la Información	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.34, DP
1993	Revelaciones y Reflexiones I: Los viejos y la familia	Antonio Dorado	25 Min, RRUV
1993	Revelaciones y Reflexiones II: Los viejos y la sociedad	Antonio Dorado	26 Min, RRUV
1993	Rigoberta Menchú Tum	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.48, DP
1993	River View Park	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 29.03, TL
1993	Ropa Vieja	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 24.20, I
1993	Rueda la Noche	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 28.20, I
1993	Sapsurro “Retratos del Paraíso”	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 28.33, I
1993	Seguridad Social: Un mal sin Remedio	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.30, DP

1993	Sepultados sin Memoria	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.33, DP
1993	Solo de Guitarra	Andrés Mompotes	15 Min, RRUV
1993	Sonia Gutiérrez "Tempo de Mujeres"	Teresa Saldarriaga	3/4 Umatic Sp., 27.46, SV
1993	Soñantes	María Victoria Cortés	28 min, RRUV
1993	Suffle de Espárragos para Seis Personas	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 27.41, I
1993	Televisión Una Lay para Ver	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.58, DP
1993	Televisión: Negocio o Servicio	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.21, DP
1993	Temporada en el infierno	Carlos Fernando Rodríguez, Orlando Puente	29 Min, RRUV
1993	Teresita Gómez	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 25.53, TL
1993	Terraemotvs Popayán via crvcis et resvrrrectionis I	Antonio Dorado	28 Min, RRUV
1993	Terraemotvs Popayán via crvcis et resvrrrectionis II	Antonio Dorado	28 Min, RRUV
1993	Terraemotvs Popayán via crvcis et resvrrrectionis III	Antonio Dorado	28 Min, RRUV
1993	Tía Catalina "Tiempo de Mujeres"	Teresa Saldarriaga	3/4 Umatic Sp., 26.40, SV
1993	Tiempo de Mujeres (Feliciana)	Teresa Saldarriaga, Galia Poliakova	3/4 Umatic Sp., 26.49, SV
1993	Tráfico	Carlos Eduardo Rodríguez	15 Min, RRUV
1993	Tulela: El síndrome de Camerún	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.20, DP
1993	Tutela: Segundo Tiempo	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.10, DP
1993	Ubicuos	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 26.37, I
1993	Un Canto a la Vida	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp., 25, .17, AL
1993	Un charco no tan azul	Carlos Pontón	27 Min, RRUV
1993	Una mirada a México		3/4 Umatic Sp., 26.49, AL
1993	Una pulsión se instala...	Juan Fernando Franco	26 Min, RRUV
1993	Una tarde con mi hermana	Martin Duque	
1993	Universidad Nacional: Tiempo de Debate	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.28, DP
1993	Vallenato, Entre la Tradición y la Modernidad	Pacho Bottía	3/4 Umatic Sp., 28.26, SV
1993	Valores Debate Pa' Largo	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.30, DP
1993	Viaje al Corazón de Macondo	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 26.37, I

1993	Victor Laignelet	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 27.11, TL
1993	Vida alegre	Eulalia Carrizosa	25 Min
1993	Video Arte	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 27.09, TL
1993	Viki Ospina	José Escudero Polo, Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp., 27.11, TL
1993	Viktor Schmid: Original	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 28.31, I
1993	Vispera de San Bartolome	Miguel Rincón	
1993	Voces de Arcilla	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 25.52, I
1993	Voces desde la orilla	Gabriel Viera y William Villa	Video, 53 Min
1993	Who are you?	Memo Bejarano	25 Min, RRUV
1993	Who are you?	Memo Bejarano	25 Min
1993	XII Bial de Arquitectura	Ana María Echeverry	3/4 Umatic Sp.. 28.38, SV
1993	Yanaconas Guardianes del Maizo	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.50, DP
1994	*Amigos de la Paz	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.10, DP
1994	*Desaparición Forzada: Atrocidad Escondida	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.42, DP
1994	*Gallo de la Corte: Ciudadanos en Trabas I	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 26.30, DP
1994	*Salvar La Paz	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp.. 27.37, DP
1994	*Televisión: Te vi, Te veo, Te veré	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.37, DP
1994	Alejandro Obregón	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 29.10, TL
1994	Alvaro Restrepo, El espejo interior	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 28.49, I
1994	Amapola: Heroína Que No Ama II Parte	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.02, DP
1994	Amarillo, Azul y Rojo	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 23.30, I
1994	América Sentipensante	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.23, DP
1994	Ana Frank "Una Historia con Vigencias"	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen,	3/4 Umatic Sp., 27. 24, TL
1994	Animación	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 28.12, TL
1994	Antonio Caballero sin remedo...Sin remedio I	Diana Vargas	26 Min., RRUV
1994	Antonio Caballero sin remedo...Sin remedio II	Diana Vargas	27 min, RRUV
1994	Arar en el asfalto	Carlos Eduardo Rodríguez	5 Min, TUC

1994	Arte Contemporáneo	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 28.05, TL
1994	Arte Urbano	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 29.35, TL
1994	Artesanos por la Paz	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.51, DP
1994	Ballet de Cali	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 24.25, TL
1994	Bernardo Salcedo	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 26.25, TL
1994	Besacalles de Andrés Caicedo	Carlos Moreno, Halaix Barbosa	Experimental, 5 min, TUC
1994	Bienal de Arte	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 27.24, TL
1994	Bogotá En la Mira, I	Mady Samper	3/4 Umatic Sp., 26.29, SV
1994	Bogotá En la Mira, II	Mady Samper	3/4 Umatic Sp., 29.52, SV
1994	Bogotá Entre El Recuerdo y La Esperanza	Priscila Padilla	3/4 Umatic Sp., 26.00, SV
1994	Bogotá ya no es la misma I	Mady Samper	3/4 Umatic Sp., 25.15, SV
1994	Bogotá ya no es la misma II	Mady Samper	3/4 Umatic Sp., 26.29, SV
1994	Buen Aventura	Antonio Dorado	3/4 Umatic Sp., 28.16, SV
1994	BuenaVentura	Antonio Dorado	29 min, RRUV
1994	BuenaVentura	Antonio Dorado	29 min
1994	Cartagena, la heroica de Indias	Enrique Cabellos	Video, 52 min
1994	Cine	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 27.01, TL
1994	Colombia en el Ojo del Huracán	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.42, DP
1994	Colombia: Reconstruir los Sueños	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.43, DP
1994	Comics	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 27.46, TL
1994	Como Ordene, Mi Conciencia!	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.16, DP
1994	Concierto en Tres para Requinto	Javier Olarte	3/4 Umatic Sp., 26.02, I
1994	Constructores de realidades ajenas	Jhon James Urrego, Alexander Méndez, Olga Paz, Héctor Romero, Diego Serna	5 Min, TUC
1994	Crónicas del Cali lejos	Sandra Escobar, James Triviño, Rogelio Navarro, Carlos Valencia, Fabio Posada	5 Min, TUC
1994	Cuando la Vida es lo que Cuenta	Priscila Padilla	3/4 Umatic Sp., 27.40, SV

1994	Cuarenta años de la televisión colombiana	Patricia Castaño y Adelaida Trujillo	Video, 90 min.
1994	De su propia cosecha (ANMUCIC)	Clara Riascos	25 Min
1994	Del puente pa' allá	Jimena López, Juan Carlos Gil	27 min, RRUV
1994	Del puente pa' allá	Jimena López y Juan Carlos Gil	27 Min
1994	Democracia a la Calle	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.16, DP
1994	Democracia: Operación Rescate	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.42, DP
1994	Derechos Humanos: Mito y Realidad	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.10, DP
1994	Derechos Humanos: Un Paso al Más Acá	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.46, DP
1994	Diseños	Paula Gaitán	Video, 58 Min
1994	Diseños, I Parte	Paula Gaitán	3/4 Umatic Sp., 29.00, SV
1994	Diseños, II Parte	Paula Gaitán	3/4 Umatic Sp., 29.00, SV
1994	Dosis personal: Consumo de Libertad II	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.37, DP
1994	Edad Media	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp., 25.53, TL
1994	Edgar Negret	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 27.27, TL
1994	Eduardo Ramirez Villamizar Escultor	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 28.33, I
1994	El Alma del maíz	Patricia Restrepo	
1994	El Ascensorista	Jorge Echeverri	16 mm, 54 Min
1994	El estado de las Cosas	Augusto Bernal	3/4 Umatic Sp., 25.15, SV
1994	El Libro Homenaje a los Libros	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 29.24, TL
1994	El Mundo rotundo de Fernando Botero	Patricia Castaño y Adelaida Trujillo	Video, 58 min
1994	El Proceso	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 22.41, I
1994	Elecciones Puerta a Puerta	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.09, DP
1994	Elecciones: Avances y Retrocesos I	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.07, DP
1994	Elisa Mujica "Las Altas Torres del Mundo"	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp., 28.22, SV
1994	Enad	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 26.42, Tiempom Libre
1994	Equus	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 27.35, TL

1994	Escenas	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 25.00, I
1994	Escritores de fin de siglo	Antonio Dorado	28 min, RRUV
1994	Escritores de fin de siglo	Antonio Dorado	28 min.
1994	Fabián Rendón	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 27.03, TL
1994	Festival Mono Núñez	Ana Fernanda Martínez, Carlos Fernández de Soto	3/4 Umatic Sp., 25.47, SV
1994	Firmes en Conciencia	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.47, DP
1994	Frime por la Paz	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.52, DP
1994	Galerías	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 26.41, TL
1994	Había una vez...un Parque de la Música...	Alejandro Ulloa	5 Min, TUC
1994	Héctor Lavoe*	Diana Vargas	25 Min, RRUV
1994	Henán Díaz “Por el placer mío”	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp., 22.52, I
1994	Hoy por mí	Cristina Díaz, Elsa Henao, Liliana Bocanegra, Carlos Arias	5 Min, TUC
1994	Identidad Indígena: Asunto de Palabras	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 26.53, DP
1994	Iguaque, mito y realidad	Enrique Maldonado	Video, 50 min
1994	Industrial Editorial	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 23.34, TL
1994	Jairo y Betsabe: Una Historia de Vida I	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 26.18, DP
1994	Jairo y Betsabe: Una Historia de Vida II	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 26.18, DP
1994	Jefatura femenina	Juan Guillermo Isaza	1.28 min
1994	Jóvenes Interpretes	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 28.09, TL
1994	Justicia Penal Militar: Impunidad Acuartelada	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.27, DP
1994	La Chicha: Bebida Ancestral, I	Mady Samper	3/4 Umatic Sp., 29.13, SV
1994	La Chicha: Bebida Ancestral, II	Mady Samper	3/4 Umatic Sp., 30.11, SV
1994	La decisión de Laura	Sara Brighth	27 Min
1994	La Música en San Andrés y Providencia	Ana María Echeverría	3/4 Umatic Sp., 25.12, SV
1994	La Ternura de las Palabras	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 27.37, I
1994	Las Mujeres y la Constitución	Clara Riascos	34 Min
1994	Lenguas Indígenas: Mucho por hablar	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 26.35, DP

1994	León de Greiff “Cien Años de Amistad” Parte I	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 27.09, I
1994	León de Greiff “Cien Años de Amistad” Parte II	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 27.38, I
1994	Leon de Greiff, cien años de amistad	Mauricio Beltrán Quintero	Video, 56 Min
1994	Los Gallos Finos mueren en la noche	Priscila Padilla	3/4 Umatic Sp., 26.08, SV
1994	Los Hijos de la Constitución	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.26, DP
1994	Los Mejores Tiempos	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 28.15, TL
1994	Los Pregoneros de San Victorino	Priscila Padilla	3/4 Umatic Sp., 26.28, SV
1994	Lucho Bermúdez	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp., 94.33, I
1994	Lucho Bermúdez	Emilio Oscar Alcalde	Video, 90 min.
1994	Maestro José Rozo Contreras	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 25.56, TL
1994	Masacre por Acción y Omisión	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.44, DP
1994	Memoria y Deseo Carlos Fuentes, I	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 27.52, SV
1994	Memoria y Deseo Carlos Fuentes, II	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp., 27.51, SV
1994	Muerte	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 25, 38, TL
1994	Mujer al poder local	Martha Cecilia Montoya	22 Min
1994	Nadaísmo	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 22.31, TL
1994	Notas y claves sobre la música popular vallecaucana	Fernando López	26 Min., RRUV
1994	Ñerarte “La cultura de la Calle”	Marina Arango	3/4 Umatic Sp., 26.53, SV
1994	O.N.G. Poder Popular	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 28.03, DP
1994	Obras Escogidas	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 26.48, TL
1994	Opera	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp., 26.17, TL
1994	Operación Ciriri	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 27.00 DP
1994	Oriente Lejano	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp., 27.10 SV
1994	Palabra de Obispo	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.00, DP
1994	Parque, hadas un domingo	Tania Arboleda, Claudia Rojas, Diego Jiménez	25 Min, RRUV
1994	Participación Ciudadana: El Deber de la Paz	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp., 29.04, DP
1994	Pasarela de la vida	Antonio Dorado	27 Min, RRUV

1994	Pasarela de la vida	Antonio Dorado	27 Min, RRUUV
1994	Picho & Pucho	Óscar Losada	5 Min. TC
1994	Pintores en México del Siglo XX	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp. 24:39 Min. TL
1994	Premio Henry Matisse	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp. 28:49 Min. TL
1994	Publicidad	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp. 25:47 Min. TL
1994	Pueblo Sin Límite “Cantos de Gente y Tierra”	Felipe Paz	3/4 Umatic Sp. 25:57 Min. SV
1994	Pueblo Sin Límite “Moverse en la Frontera”	Felipe Paz	3/4 Umatic Sp. 25:18 Min. SV
1994	Pueblo Sin Límites “Cruzar la raya”	Felipe Paz	3/4 Umatic Sp. 26:14 Min. SV
1994	Pueblo Sin Límites “Una geografía sagrada”	Felipe Paz	3/4 Umatic Sp. 26:25 Min. SV
1994	Pueblos sin Límites “Los ojos del otro”	Felipe Paz	3/4 Umatic Sp. 25:32 Min. SV
1994	Quebrapatas: Horror de Guerra II	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp. 28:32 Min. DP
1994	Rockeros	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp. 29:15 Min. TL
1994	Rubén Darío, el poeta de la triste figura	Jorge Navas, Halaix Barbosa, Justino Tovar, Jairo Castillo	5 Min. TC
1994	Salón Nacional de Artistas	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp. 26:38 Min. TL
1994	Santa Rosa del Guadán	Rodrigo Daza	18 Min. RRUUV
1994	Selva	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp. 29:45 Min. TL
1994	Silencio	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp. 29:38 Min. TL
1994	Sin Ley Ni Esperanza	Augusto Bernal	3/4 Umatic Sp. 28:35 Min. SV
1994	Sin Rumbo Fijo	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 23:14 Min. I
1994	Sobre música colombiana	Ana Fernanda Martínez, Carlos Fernández de Soto	25 Min. RRUUV
1994	Solo un nombre	María Fernanda Arias	Experimental, 4 Min. TC
1994	Sueños	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp. 26:48 Min. TL
1994	Teatro	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 28:08 Min. TL
1994	Televisión Cultural	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp. 30:03 Min. TL

1994	Terceros Partidos: Un juego de tiempo II	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp. 28:08 Min. DP
1994	Todo un cuento: Arar en el asfalto	Carlos Eduardo Rodríguez	5 Min. RRUV
1994	Todo un cuento: Besacalles de Andrés Caicedo	Carlos Moreno, Halaix Barbosa	5 Min. RRUV
1994	Todo un cuento: Carmín	Carlos Arias, Cristina Díaz, Elsa Henao, Jorge Arabia, Liliana Bocanegra	4 Min. RRUV
1994	Todo un cuento: Constructores de realidades ajenas	Jhon James Urrego, Alexander Méndez, Olga Paz, Héctor Romero, Diego Serna	5 Min. RRUV
1994	Todo un cuento: Crónicas del Cali lejos	Sandra Escobar, James Triviño, Rogelio Navarro, Carlos Valencia, Fabio Posada	5 Min. RRUV
1994	Todo un cuento: Había una vez...un Parque de la Música...	Alejandro Ulloa	5 Min. RRUV
1994	Todo un cuento: Hoy por mí	Cristina Díaz, Elsa Henao, Liliana Bocanegra, Carlos Arias	5 Min. RRUV
1994	Todo un cuento: Picho & Pucho	Óscar Losada	5 Min. RRUV
1994	Todo un cuento: Rubén Darío, el poeta de la triste figura	Jorge Navas, Halaix Barbosa, Justino Tovar, Jairo Castillo	5 Min. RRUV
1994	Todo un cuento: Solo un nombre	María Fernanda Arias	4 Min. RRUV
1994	Trajines del ocaso	Alexandra Martínez	24 Min. RRUV
1994	Urbanía	Amanda Rueda, Martín Eduardo Ocampo	25 Min. RRUV
1994	Vía al Valle: Estación arquitectura	Carlos Eduardo Rodríguez	25 Min. RRUV
1994	Viajeros del Mar, Capitulo I Un Hombre Escrito en el Agua	Ana Victoria Arias	3/4 Umatic Sp. 25:47 Min. SV
1994	Viajeros del Mar, Capitulo II "Tres Instantes"	Ana Victoria Arias	3/4 Umatic Sp. 26:48 Min. SV
1994	Viajeros del Mar, Capitulo III En el Día Octavo	Ana Victoria Arias	3/4 Umatic Sp. 26:06 Min. SV
1994	Victimas de Guerra I	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp. 27:57 Min. DP
1994	Vida y Muerte en San Bernardo	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp. 26:48 Min. I
1994	Video - Arte	Martha Lucía Vélez	3/4 Umatic Sp. 28 Min. SV
1994	Video Arte	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen, Margoth Rocha	3/4 Umatic Sp. 28:47 Min. TL
1994	Viki Ospina "Se Sueña Antes de Contemplar"	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 24:34 Min. I

1994	Volar	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 25:15 Min. I
1994	Volviendo a casa	Oswaldo Tocora	
1994	Zarzuela	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 26:04 Min. TL
1995	“La Ciudad de los Durmientes” Pedro Badrán Padauí	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp. 25:26 Min. I
1995	“Made In Frankenstein” Hugo Chaparro Valderrama	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp. 26:44 Min. I
1995	* ____ * La Libertad	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 29:24 Min. DP
1995	* _____ arban Ciudadanía	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp. 26:35 Min. DP
1995	*Ambiente Heróico	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp. 26:09 Min. DP
1995	*Coca:<Erradicar Carencias Sustituir Necesidades>	María Teresa Herrán	27:36 Min. DP
1995	*De lo Individual a lo Colectivo	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:47 Min. DP
1995	*Del Puente Para Ya... ¿Ydel Puente Para Aca?	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 28:58 Min. DP
1995	*Derechos de Autor: Propiedad *Pirateada	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:42 Min. DP
1995	*Exterminio a la Sensibilidad	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 27:53 Min. DP
1995	*Medellín: Un Polvorín en las Soluciones	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:13 Min. DP
1995	¿Entonces Qué, Papa?	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 27 Min. DP
1995	¿Qué es Arte?	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 24:48 Min. TL
1995	A la rueda de paz y candela	José Miguel Restrepo y Ana Victoria Ochoa	Video, 120 Min.
1995	A Negociar pero sin Rating	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 27:17 Min. DP
1995	Acariciando Madera	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp. 25:27 Min. I
1995	Ahí viene la Chirimía	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 28:45 Min. I
1995	Ajustes en Familia	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:14 Min. DP
1995	Aldea Global ¿Aldea de Todos?	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 27:54 Min. DP
1995	Amor al oficio	Pablo Monje	23 Min. RRUV
1995	Antonio Caro	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 28:59 Min. TL
1995	Apuntes sobre las artes visuales en el Valle del Cauca I	Óscar Campo	27 Min. RRUV
1995	Apuntes sobre las artes visuales en el Valle del Cauca II	Óscar Campo	28 Min. RRUV
1995	Aquellos que manejan el Viento y la Luz	Felipe Paz	3/4 Umatic Sp. 25:33 Min. SV

1995	Arte para Bogotá	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 24:10 Min. TL
1995	Arte Y Parque	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 26:03 Min. TL
1995	Arte y Tecnología	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 28:46 Min. TL
1995	Así era el Cine I Sunset Boulevard	Augusto Bernal	3/4 Umatic Sp. 27:47 Min. SV
1995	Así era el Cine II “Ay! Que Buenos Tiempos, Don Luis”	Augusto Bernal	3/4 Umatic Sp. 29:07 Min. SV
1995	Aterciopelados	Carlos Eduardo Rodríguez	28 Min. RRUV
1995	Autoridad: Precaria, Inconsistente, Confusa	María Teresa Herrán	3/4 Umatics Sp. 22:03 Min. DP
1995	Bandas	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 26:53 Min. TL
1995	Benkos biohórey del arkabuco	Henry Díaz	Historia
1995	Bernardo Martínez Discípulo del Sol	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp. 25:11 Min. I
1995	Bienal de Venecia	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 26:47 Min. TL
1995	Bituima	Luis Alberto Restrepo	
1995	Cali: Ayer, hoy y mañana I - La muy noble y leal ciudad de Santiago de Cali	Luis Ospina	26 Min. RRUV
1995	Cali: Ayer, hoy y mañana II - A toda máquina	Luis Ospina	26 Min. RRUV
1995	Cali: Ayer, hoy y mañana III - El ser caleño	Luis Ospina	26 Min. RRUV
1995	Cali: Ayer, hoy y mañana IV - ¡Que viva la música!	Luis Ospina	26 Min. RRUV
1995	Cali: Ayer, hoy y mañana IX - Ocio y medio	Luis Ospina	26 Min. RRUV
1995	Cali: Ayer, hoy y mañana V - Al pie de la letra	Luis Ospina	26 Min. RRUV
1995	Cali: Ayer, hoy y mañana VI - Ojo vivo	Luis Ospina	26 Min. RRUV
1995	Cali: Ayer, hoy y mañana VII - Caliwood	Luis Ospina	27 Min. RRUV
1995	Cali: Ayer, hoy y mañana VIII - Oiga, mire, lea	Luis Ospina	27 Min. RRUV
1995	Cali: Ayer, hoy y mañana X - Oh, diosa Kali!	Luis Ospina	26 Min. RRUV
1995	Camino de Nubes	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp. 25 Min. I
1995	Carlo Federici “Maestro Infinito”	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp. 26:36 Min. I

1995	Carlos Rojas	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 29:21 Min. TL
1995	Cartagena: Baluarte Ciudadano	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp. 28:11 Min. DP
1995	Casi de Cielo Casi de Piedra	Nohora Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 24:55 Min. I
1995	Cédulas en Lugar de Fusiles	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 28:51 Min. DP
1995	Cemento, asfalto, cal y rock	Jorge Navas, Carlos Moreno	25 Min. RRUV
1995	Cine en Cine	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 23:58 Min. I
1995	Circuito Cerrado	Jorge Navas	12 Min. RRUV
1995	Ciudadanos de la Criticadera a la Acción	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 28:22 Min. DP
1995	Colombia Elemental (El trompo, la arepa y la corbata)	Diego García Moreno	Video, 120 Min.
1995	Cuentos en Azul	Carlos Bernal	3/4 Umatic Sp. 25:09 Min. SV
1995	Danza Contemporánea	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 27:34 Min. TL
1995	De Caudillos y Lideres	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:37 Min. DP
1995	De Opinión Pública a Públicos Con Opinión	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:08 Min. DP
1995	De travesía... Aguas arriba por el río Guayabero	José Kattán	27 Min. RRUV
1995	Derechos Humanos: Las razones del Corazón	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 29:11 Min. DP
1995	Derechos mujeres. Para ver completo el mundo	Margarita Carrillo	Video, 24 Min.
1995	Diario en Medellín	Catalina Villar	Video, 75 Min.
1995	Doctor Rock	María Consuelo Montero	3/4 Umatic Sp. 29 Min. SV
1995	El Ánima Palenquera	Teresa Saldarriaga	3/4 Umatic Sp. 26:57 Min. Sv
1995	El Arte Itinerante de Carlos Blanco	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 26:28 Min. TL
1995	El bus	Amanda Rueda	1 Min. RRUV
1995	El Calvario del Centro	Olga Paz	26 Min. RRUV
1995	El Camino de las mujeres	Patricia Alvear	17 Min.
1995	El Color del Carbón	Priscila Padilla	3/4 Umatic Sp. 28:44 Min. SV
1995	El Héroe de Benkus Bioho	Teresa Saldarriaga	3/4 Umatic Sp. 27:22 Min. SV
1995	El Juego del Tiempo	Priscila Padilla	3/4 Umatic Sp. 28:10 Min. SV
1995	El Museo Nacional en Perspectiva	Astrid Muñoz	3/4 Umatic Sp. 24:42 Min. SV
1995	El Saber de las Plantas	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp. 28:08 Min. I
1995	El Urabá del Banano	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 25:23 Min. DP

1995	El Valle: “Última frontera”	Adolfo Cardona	28 Min. RRUV
1995	El Valle: “Última frontera”	Adolfo Cardona	28 Min.
1995	Elias Heim	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 30:04 Min. TL
1995	Embotellados	Carlos Fernando Rodríguez	1 Min. RRUV
1995	En el Ojo del Urra Can	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 28:55 Min. DP
1995	En la ruta con el arte: Séptimo Festival Internacional de Arte de Cali, 1995	Patricia Alzate	24 Min. RRUV
1995	Encuentros	Juan Guillermo Arredondo	3/4 Umatic Sp. 27:39 Min. SV
1995	Erni Becerra	María Consuelo Montero	3/4 Umatic Sp. 27:41 Min. SV
1995	Fernando Arbeláez	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 29:46 Min. I
1995	Fernell Franco	Oscar Campo, María Clara Borrero	3/4 Umatic Sp. 25:15 Min. SV
1995	Fernell Franco, escritura de luces y sombras	María Clara Borrero, Óscar Campo	24 Min. RRUV
1995	From Chicago to Medellín	Diego García Moreno	Diversidad
1995	Fuerza Pública a los Derechos Humanos	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 27:05 Min. DP
1995	Fusión en El Libre	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp. 27:31 Min. I
1995	Genaro Mejía La dócil agua	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 28:28 Min. I
1995	Germán Arciniegas Testigo del Siglo XX	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp. 25:40 Min. I
1995	Gitanos en Santafé de Bogotá	Ana Victoria Arias, José Luis Cervantes	3/4 Umatic Sp. 26:52 Min. SV
1995	Gloria Posada Ser Angel Por un Día	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 30:03 Min. TL
1995	Gonzalo Ariza “Como la Curuba”	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp. 25:19 Min. I
1995	Había una vez...	Jorge Navas	1 Min. RRUV
1995	Había una vez...	Jorge Navas	Experimental, 1 Min.
1995	Hijo de la Lluvia	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 23:20 Min. I
1995	Homenaje a Don Ramón de Zubiría	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 28:09 Min. TL
1995	Igualdad en la Diferencia	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:51 Min. DP
1995	Imaginación Jugando con el Siglo XX	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 28:45 Min. TL
1995	Infierno Inolvidable	Luis Alfredo Sánchez	Video, 52 Min.
1995	Ingas en Santafé de Bogotá	José Luis Cervantes	3/4 Umatic Sp. 26:12 Min. SV

1995	Instalaciones	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 28:30 Min. TL
1995	Instrumentos Musicales Antiguos	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 29:40 Min. TL
1995	Ivens Machado	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 29:29 Min. TL
1995	Jesús Pinzón “El Oído Absoluto”	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 28:31 Min. I
1995	Jorge Gaitán Durán “Presencia Ausencia”	Paula Gaitán	3/4 Umatic Sp. 25:32 Min. I
1995	Josefina Albarracín “Escultora”	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 29:22 Min. I
1995	Juan Manuel Roca “Las pruebas cabeceras del hombre”	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 29:25 Min. I
1995	La Chicha Prohibida	Mady Samper	3/4 Umatic Sp. 29:42 Min. SV
1995	La Libertad Esa Palabra	Jorge Camacho	3/4 Umatic Sp. 24:54 Min. SV
1995	La Memoria Te da la Razón	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 27:22 Min. DP
1995	La Siempreviva	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 26:33 Min. TL
1995	La Verdad y Mucho Más que la Verdad	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:33 Min. DP
1995	Ladrillos	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 29:33 Min. I
1995	Leo Matiz No Espera	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 25:49 Min. I
1995	Leyes: Función Social o Función Pública	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 28:28 Min. DP
1995	Los Hombres del Managuare	Freddy Gutiérrez Contreras	Video. 52 Min.
1995	Luis Caballero	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 25:56 Min. TL
1995	Manuel Zapata Olivella “Pensamiento”	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 29:23 Min. I
1995	María Versión Ballet de Cali	Pepe Bayona	3/4 Umatic Sp. 27:55 Min. I
1995	Marta Traba. Palabras de Mujer	William Moreno	3/4 Umatic Sp. 27:08 Min. SV
1995	Marypaz Jaramillo	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 26:53 Min. TL
1995	Más allá de la Justicia Espectáculo	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:18 Min. DP
1995	Melitón Rodríguez “Fotógrafo”	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 25:16 Min. I
1995	Memoria: Guardiana de Identidad	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 28:24 Min. DP
1995	Mi día	Patricia Alvear	5 Min.
1995	Miguel “El Indio Rincón” El Hombre que sabía Demasiado	Augusto Bernal	3/4 Umatic Sp. 28:38 Min. SV
1995	Mis Viejos, Tus Viejos, Nuestros Viejos	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 29:06 Min. DP

1995	Momentos	Juan Guillermo Arredondo	3/4 Umatic Sp. 27:27 Min. SV
1995	Movimiento y Estética	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 27:06 Min. TL
1995	Movimientos	Juan Guillermo Arredondo	3/4 Umatic Sp. 27:26 Min. SV
1995	Movimientos de mujeres		30 Min.
1995	Mujeres al Borde de un Ataque de Nervios	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 27:35 Min. TL
1995	Multimedia Múltiples Oportunidades	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 25:04 Min. DP
1995	Música Contemporánea	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatics Sp. 30:14 Min. TL
1995	No Callar	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 25:03 Min. DP
1995	No Hay Musas sino Mozas No Hay Mozas sino Cosas	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp. 24:55 Min. I
1995	Olor a pueblo	Jorge Navas	27 Min. RRUV
1995	Opio en las nubes	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 25:04 Min. TL
1995	Oscar Muñoz	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	2/4 Unimatic Sp. 29:39 Min. TL
1995	Otavalos en Santafé de Bogotá	José Luis Cervantes	3/4 Umatic Sp. 26:30 Min. SV
1995	Pioneros de la Antropología I	Mady Samper	3/4 Umatic Sp. 29:48 Min. SV
1995	Pioneros de la Antropología II	Mady Samper	3/4 Umatic Sp. 29:15 Min. SV
1995	Pioneros de la Antropología III “Camino al Andar”	Mady Samper	3/4 Umatic Sp. 29:41 Min. SV
1995	Poncho Sánchez Una Noche en El Libre	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp. 27:11 Min. I
1995	Primer Simposio Nacional del Animalito Liberado, Cuento Alekos	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 26:15 Min. TL
1995	Privilegio de la Doblevia	Carlos Chica	3/4 Umatic Sp. 29:23 Min. DP
1995	Putumayo: Otros Síntomas de La Fiebre	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 29:25 Min. DP
1995	Rafael Ortiz	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 27:43 Min. TL
1995	Rap	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 28:45 Min. TL
1995	Raúl Gómez Jattin, Poeta	Roberto Triana Arenas	3/4 Umatic Sp. 51:04 Min. I
1995	Raúl Gómez Jattín, poeta	Roberto Triana Arenas	Video, 51 Min.
1995	Rebusque para Organizar	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 28:45 Min. DP
1995	Recorte a la Corte	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 27:34 Min. DP

1995	Redes y Tecnología	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 25:38 Min. TL
1995	Roberto Roena: “El Apollo eterno” – Semblanza de un sonero de barriada	Jorge Caicedo	27 Min. RRUV
1995	Rock al Parque	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 25:36 Min. I
1995	Rogelio Salmona “Arquitectura de un Viaje”	Paula Gaitán	3/4 Umatic Sp. 30:16 Min. SV
1995	Romeo y Julieta	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 29:03 Min. TL
1995	Rostros en la Ciudad	Priscila Padilla	3/4 Umatic Sp. 25:52 Min. SV
1995	Salud Mental, Salud Social	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:30 Min. DP
1995	San Agustín, Rostros del Milenio	Felipe Paz	3/4 Umatic Sp. 25:11 Min. SV
1995	Sardinós Reto para la Escuela	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:22 Min. DP
1995	Sergio Trujillo Magnenat “Pintor Optimuns”	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 27:10 Min. I
1995	Sexus	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp. 27:49 Min. I
1995	Simón Vélez “La Graminea Generosa”	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 26:18 Min. I
1995	Sueños de generaciones	Ana Isabel Guerrero	Video, 52 Min.
1995	Sueños de Generaciones, I	Yolanda Guerrero	3/4 Umatic Sp. 25:55 Min. SV
1995	Sueños de Generaciones, II	Yolanda Guerrero	3/4 Umatic Sp. 25:55 Min. SV
1995	Sueños de Retorno	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 25:48 Min. DP
1995	Tango	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 29:24 Min. TL
1995	Teatrinós	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 26:44 Min. I
1995	Tierradentro, Casa de Espiritu, Tierra de Gentes	Felipe Paz	3/4 Umatic Sp. 25:28 Min. SV
1995	Tres Medios Muy Bacanos	Jorge Camacho	3/4 Umatic Sp. 25:03 Min. SV
1995	Un Lugar Para Cada Uno Y Cada Uno en su Lugar	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 25:48 Min. DP
1995	Una Historia de Amor y Desamor	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:35 Min. DP
1995	Unidad de Televisión de Colcultura	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 25:25 Min. TL
1995	Universidad del Valle: medio siglo en la historia	Antonio Dorado	26 Min. RRUV
1995	Urabá III: La Paz en Urabá	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 23:03 Min. DP
1995	Urabá: Una Región para Construir	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 23:32 Min. DP
1995	Viaje a León De Greiff	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp. 24:39 Min. I

1995	Vida Pierruna	Luis Merino	1 Min. RRUV
1995	Viernes Santo	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 27:19 Min. TL
1995	VII Salón Regional de Artistas	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 25:13 Min. TL
1995	Visitors	Carlos Moreno	1 Min. RRUV
1995	William Ospina Mirada hacia adentro	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 28:56 Min. I
1996	“Juliana los Mira” Evelio José Rosero	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp. 24:12 Min. I
1996	“Pinceladas de Memoria”	Carlos Henández	3/4 Umatic Sp. 25:06 Min. I
1996	Nereo, 50 Años Viendo	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 25:14 Min. TL
1996	* ____dem	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 26:34 Min. TL
1996	36 Salón Nacional de Artista	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 27 Min. TL
1996	Abriendo Puertas	Teresa Saldarriaga	3/4 Umatic Sp. 25:10 Min. SV
1996	Adrián Chamorro “Sonata”	Paula Gaitán	3/4 Umatic Sp. 26:58 Min. I
1996	Aguablanca: Ciudad negada	Harold Marín	26 Min. RRUV
1996	Al Aire Comunitario	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 23:17 Min. DP
1996	Alejandra Pizarmik In Memoriam	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 25:16 Min. TL
1996	Armero... Ruinas y recuerdos	Liliana Bocanegra	26 Min. RRUV
1996	Arte de la Ilustración	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 26:07 Min. TL
1996	Arte-facto	Eduardo Moreno	9 Min. RRUV
1996	Augusto Rendón “Pintor Grabador”	Teresa Saldarriaga	3/4 Umatic Sp. 25:54 Min. I
1996	Autorretrato: A la sombra	Viviam unas, Jorge Navas	3 Min. RRUV
1996	Autorretrato: De la calle	Luz Elena Luna, Jorge Navas	1 Min. RRUV
1996	Autorretrato: Fragmento para dominar el silencio	Jorge Navas	4 Min. RRUV
1996	Autorretrato: In memoriam al olvido	Carlos Espinosa	2 Min. RRUV
1996	Autorretrato: La hermética esencia de mi ser	Pedro Mendoza, Jorge Navas	3 Min. RRUV
1996	Autorretrato: Me despierto y ya es otro día	Andrea Rosales	4 Min. RRUV

1996	Autorretrato: No tengo más que una ocupación: Volverme a hacer	Diego Pérez, Jorge Navas	3 Min. RRUV
1996	Autorretrato: Revoltura	Juan Camilo Duque, Jorge Navas	4 Min. RRUV
1996	Autorretrato: Sin título (1)	Luz Adriana Flores, Jorge Navas	4 Min. RRUV
1996	Beatriz González, "El Color de la Muerte"	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 26:30 Min. I
1996	Bogotá o Retorno	Juan Alberto Sánchez	3/4 Umatic Sp. 25:29 Min. SV
1996	Café Con Aroma de Crisis I	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:58 Min. DP
1996	Café Con Aroma de Crisis II	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:43 Min. DP
1996	Cali, coca y modernización I	Óscar Campo	27 Min. RRUV
1996	Cali, coca y modernización II	Óscar Campo	27 Min. RRUV
1996	Caminante Hay Camino Caminante No Hay Camino I	Teresa Saldarriaga	3/4 Umatic Sp. 25 Min. SV
1996	Caminante Hay Camino Caminante No Hay Camino II	Teresa Saldarriaga	3/4 Umatic Sp. 25:10 Min. SV
1996	Canto Rodado	Ana Victoria Arias, Juan Alberto Sánchez	3/4 Umatic Sp. 22:41 Min. SV
1996	Cerro Teta I*	Antonio José Ramírez	25 Min. RRUV
1996	Cerro Teta II*	Antonio José Ramírez	23 Min. RRUV
1996	Claudia Cuesta *Universalidad en el Arte	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 25:55 Min. TL
1996	Comic en Colombia	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 25:14 Min. TL
1996	Comunidades de Sentido	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 23:31 Min. DP
1996	Construyendo Identidad	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 22:56 Min. DP
1996	Cuatro Años	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 21:54 Min. DP
1996	Cumplirle a la Acción	María Teresa Herrán	3/§ Umatic Sp. 25 Min. DP
1996	De Cortés: Mezclas y Medidas	Ana Victoria Arias	3/4 Umatic Sp. 26:10 Min. SV
1996	De Menor a Ciudadano	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 22:50 Min. DP
1996	De Órganos y Armonios "Preludio, Fuga y Variación"	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 23:58 Min. SV
1996	Débora Arango *Un Gesto de la Historia	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 25:54 Min. TL
1996	Derechos a la Carta	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:27 Min. DP
1996	Derechos Indígenas	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:53 Min. DP
1996	Diario de viaje	Santiago Andrés Gómez	Video, 50 Min.
1996	Diego Alvarez "Ayer y Hoy"	Teresa Saldarriaga	3/4 Umatic Sp. 25:04 Min. SV

1996	Do Wabura, adiós río	Beatriz Bermúdez	Video, 50 Min.
1996	Dos visiones de Colombia	Francisco Norden	16 mm, 55 Min.
1996	EE.UU. Y Colombia: Dependencia o Diversificación	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 23:29 Min. DP
1996	El Angel de Galilea	Paula Gaitán	3/4 Umatic Sp. 24:42 Min. I
1996	El Barrio Abajo	Pacho Bottía	3/4 Umatic Sp. 25:26 Min. SV
1996	El Comienzo del Camino	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:56 Min. DP
1996	El Coronel encontró quien le escriba (Diario de un festival de cine)	Francisco Escobar, Marta Beltrán, German Bernal, Elsa Henao, Fernando Gómez	28 Min. RRUV
1996	El Despertar del Abandono	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 20:32 Min. DP
1996	El Futuro Se Camella Hoy	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:46 Min. DP
1996	El Local, 25 Años en la Historia del Teatro en Colombia	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 24:52 Min. TL
1996	El Sida puede matar el cuerpo mas no el alma	Juan Fernando Devis Ocampo	Video. 56 Min.
1996	El Universo de Parruca	Teresa Saldarriaga	3/4 Umatic Sp. 25:21 Min. SV
1996	En apoyo de los Derechos	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 22:53 Min. DP
1996	Enrique Buenaventura	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 27:16 Min. TL
1996	Érase una vez el paraíso	Alexandra Cardona Restrepo	Betacam SP, Historia
1996	Especial Tiempo Libre	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 26:32 Min. TL
1996	Fabio Rubiano es Tres	Juan Guillermo Isaza	3/4 Umatic Sp. 26:25 Min. I
1996	Graffiti	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 25:11 Min. TL
1996	Hijos De Temporales y Borrascas	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:04 Min. DP
1996	Homenaje a Pedro Manrique Figueroa, Precursor del Collage en Colombia	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 26:32 Min. TL
1996	Horizontes	Emilio Oscar Alcalde	Betacam SP, 24:19 Min. I
1996	I Am A Fisherman "Soy Pescador"	Emilio Oscar Alcalde	Betacam SP, 24:59 Min. I
1996	Ilusiones de Radio	Priscila Padilla, Jaime Barbini	3/4 Umatic Sp. 26:50 Min. SV
1996	Información Veraz o Voraz	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:59 Min. DP
1996	Interculturalidad en el Arte	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 24:25 Min. TL

1996	Internet: Navegar con Rumbo	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:01 Min. DP
1996	Intimidación o Intimidados	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:34 Min. DP
1996	Jean Baudrillard “Fin de la Ilusión Estética”	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	4/4 Umatic Sp. 25:21 Min. TL
1996	Jesús María Idrobo “Mirabile Flora”	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 24:41 Min. I
1996	Jesús Martín Barbero: un mirada sobre la ciudad en América Latina	Óscar Campo	24 Min. RRUV
1996	Joe Brouderick	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp. 25:25 Min. I
1996	Jorge Emilio Salazar “La Vida Interior”	Teresa Saldarriaga	3/4 Umatic Sp. 26:04 Min. SV
1996	José Asunción Silva	Francisco Norden	Video, 52 Min.
1996	Juana tiene el pelo de oro	Luis Fernando Bottia, María Cecilia Yances	Betacam SP, Ficción
1996	La Boquilla	Pacho Bottía	3/4 Umatic Sp. 24:33 Min. SV
1996	La Calle Camaleón	Fernando Ramirez	3/4 Umatic Sp. 25:16 Min. SV
1996	La Calle Light	Fernando Ramirez Moreno	3/4 Umatic Sp. 25:24 Min. SV
1996	La Calle Real o Real Calle	Fernando Ramirez	3/4 Umatic Sp. 26:55 Min. SV
1996	La Ineficiencia Del Silencio	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:44 Min. DP
1996	la izquierda al derecho “Eduardo Umaña Luna”	Clara Inés Cárdenas	3/4 Umatic Sp. 25:04 Min. I
1996	La Noche y el día siguiente “La Muerte de Silva”	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 26:18 Min. I
1996	La Poesía de la Vida	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp. 24:58 Min. I
1996	La Promesa de Otilia	Pablo Mora	U - Matic, 35 Min.
1996	La Reserva en el Banquillo	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 22:09 Min. DP
1996	La Sala oscura	Carlos Hernández	Video. 51 Min.
1996	Laura Restrepo	Paula Gaitán	3/4 Umatic Sp. 26:34 Min. I
1996	Litografías	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 24:51 Min. TL
1996	Lo que va del Tráfico al Tránsito	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 22:50 Min. DP
1996	Los Estudios de género de la Universidad Nacional de Colombia	Patricia Alvear	20 Min.
1996	Los Nuevos Lideres	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 21:02 Min. DP
1996	Luis Luna Matiz	Paula Gaitán	3/4 Umatic Sp. 25:14 Min. I
1996	Manuel Elkin Patarroyo “Vuelo de Condor”	Paula Gaitán	3/4 Umatic Sp. 25:30 Min. I
1996	Manuel H. Rodríguez	Ana Victoria Arias	3/4 Umatic Sp. 24:37 Min. I
1996	María Mercedes Carranza la palabra desnuda	Roberto Triana	Video, 25 Min.

1996	Mejores Mujeres	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 24:11 Min. SV
1996	Memorias de Cali	Mauricio Vergara	27 Min. RRUV
1996	Meninas El Proceso Creativo de José Alejandro Restrepo	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 26:18 Min. TL
1996	Mujeres - Historia del feminismo en Cali	Adalgiza Charria, Amanda Rueda	28 Min. RRUV
1996	Mujeres al borde de un ataque de fútbol	John James Urrego	25 Min. RRUV
1996	Mujeres Nocturnas	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 25:04 Min. SV
1996	Mujeres Trabajando	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 26:45 Min. SV
1996	Naciones en el Divan	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 25:02 Min. DP
1996	Niki De Saint Phalle	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 26:50 Min. TL
1996	No Generar Discriminar	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24 Min. DP
1996	No Hay Cama Pa' Tanta Gente	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 21:35 Min. DP
1996	Oh Vida I	Gerardo Otero	3/4 Umatic Sp. 26:17 Min. SV
1996	Oh Vida II	Gerardo Otero	3/4 Umatic Sp. 25:18 Min. SV
1996	Olga Chamorro "La Música Compartida"	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 27:10 Min. I
1996	Oye, qué rico suenan - Lado A	Óscar Losada	27 Min. RRUV
1996	Oye, qué rico suenan - Lado B	Óscar Losada	28 Min. RRUV
1996	Pablo Van Wong	Elvia Beatriz Mejía	27 Min. RRUV
1996	Pablo Van Wong, Escultor	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 26:26 Min. TL
1996	Paraíso Incendiado "Enrique Pérez Arbeláez"	Gerardo Otero	3/4 Umatic Sp. 25:46 Min. I
1996	Parteras	Priscila Padilla	3/4 Umatic Sp. 24:06 Min. SV
1996	Pere Salabert	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 25:45 Min. TL
1996	Periodistas En Función De Qué?	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 23:03 Min. DP
1996	Pescaito	Pacho Bottía	3/4 Umatic Sp. 25:28 Min. SV
1996	Por Mi Raza Hablará El Espíritu Colombia-México	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 26:32 Min. TL
1996	Prieto Catini "Arquitecto de la Nacionalidad"	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 24:57 Min. I
1996	Privatizar A veces Si, A veces No	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 25:01 Min. DP
1996	Procurar Pero Democracia	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:35 Min. DP
1996	Ramón Vanegas "El jeroglífico, Grabado Sangrado"	Roberto Triana	3/4 Umatic Sp. 24:34 Min. I

1996	Ray Barreto	Emilio Oscar Alcalde	Betacam SP. 25:46 Min. I
1996	Reencontrarse a si Mismo	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:36 Min. DP
1996	Réquiem final	Claudia Armenta, Olga Calero, Sandra Morales, Paola Quintero, Janneth Yépez	28 Min. RRUV
1996	Restauración Rescatando la Memoria	María Victoria Cortés	3/4 Umatic Sp. 25:15 Min. I
1996	Retos Sindicales	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:42 Min. DP
1996	Ricardo Cano Gaviria “En Busca de la Palabra Perfecta”	Clara Inés Cárdenas	3/4 Umatic Sp. 24:59 Min. I
1996	Sala Oscura Parte I	Carlos Henández	3/4 Umatic Sp. 25:14 Min. I
1996	Sala Oscura Parte II	Carlos Henández	3/4 Umatic Sp. 25:19 Min. I
1996	Salón de Arte Joven “Proceso de Meditación en el Arte”	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 25:38 Min. TL
1996	Saltamontes: Verde esperanza	Tania Arboleda	28 Min. RRUV
1996	Seis Formas de Urbanizar	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 26:53 Min. TL
1996	Seki Sano	Clara Inés Cárdenas	3/4 Umatic Sp. 25:55 Min. I
1996	Sentir Llanero	Mauricio Beltrán	3/4 Umatic Sp. 25:11 Min. I
1996	Sinfonía a Lila	Daniel Vallejo	13 Min. RRUV
1996	Sueño Capital “Bogotá y Verás”	John Alberto Sánchez	3/4 Umatic Sp. 25:16 Min. SV
1996	Tertulias “40 Años de Historia”	Elvia Beatriz Mejía, Freddy Cusguen	3/4 Umatic Sp. 28:02 Min. TL
1996	Todo Nace con el Viento	Emilio Oscar Alcalde	3/4 Umatic Sp. 44:31 Min. I
1996	Triana entre las Montañas en Mar. “Jorge Elías Triana”	Gloria Triana	3/4 Umatic Sp. 24:54 Min. I
1996	Un Artista en el Tejado	Priscila Padilla	3/4 Umatic Sp. 26:10 Min. SV
1996	Un Lenguaje Fotográfico, Entre el Registro y la Experimentación	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 25:02 Min. TL
1996	Un Proyecto para Aterrizar la Paz	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 23:27 Min. DP
1996	Una canción para Elisa	Luis Felipe Salamanca	Betacam Sp, Cine
1996	Una escultora de la muerte	Lorena Díaz, Claudia Losada, Maribel Ojeda, Paula Ospina, Adriana Rodríguez	9 Min. RRUV
1996	Una Vista a las Fuentes Sagradas del Arte	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 25:17 Min. TL
1996	UWA Gente Inteligente Que Sabe hablar	María Teresa Herrán	3/4 Umatic Sp. 24:56 Min. DP

1996	V Bienal del Arte	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	3/4 Umatic Sp. 25:15 Min. TL
1996	Vértigo	Elvia Beatriz Mejía	3/4 Umatic Sp. 26:27 Min. TL
1996	Vida de vías	Heidy Cañaverall	13 Min. RRUV
1997	Independencia y República	Martín Eduardo Ocampo	25 Min. HGC
1997	“Bandoleros”	John R. Sánchez	Betacam SP. 25:12 Min. PN
1997	“El Espíritu de las Fundaciones” I	Roberto de Zuburía	Betacam SP. 24:13 Min. PN
1997	“El Espíritu de las Fundaciones” II	Roberto de Zuburía	Betacam SP. 24:48 Min. PN
1997	“El Espíritu de las Fundaciones” III	Roberto de Zuburía	Betacam SP. 24:13 Min. PN
1997	“El Espíritu de las Fundaciones” IV	Roberto de Zuburía	Betacam SP. 24:13 Min. PN
1997	“El Espíritu de las Fundaciones” V	Roberto de Zuburía	Betacam SP. 24:13 Min. PN
1997	*La Nota Común “* Fabio González Zuleta”	Roberto Triana	Betacam SP. 24:58 Min. PN
1997	Alhambra	Gloria Nancy Monsalve	16 mm, Cortometraje
1997	Amantes del puente	Sofía Suárez, Orlando Puente	26 Min. RRUV
1997	Amor, Belleza, Deseo, Sexo y Erotismo “Amor”	Paula Gaitán	Betacam SP. 25:21 Min. PN
1997	Amor, Belleza, Deseo, Sexo y Erotismo “Belleza”	Paula Gaitán	Betacam SP. 26:17 Min. PN
1997	Amor, Belleza, Deseo, Sexo y Erotismo “Deseo”	Paula Gaitán	Betacam SP. 23:50 Min. PN
1997	Amor, Belleza, Deseo, Sexo y Erotismo “Erotismo”	Paula Gaitán	Betacam SP. 23:59 Min. PN
1997	Amor, Belleza, Deseo, Sexo y Erotismo “Sexo”	Paula Gaitán	Betacam SP. 24:50 Min. PN
1997	Arturo Sandoval con alma	Emilio Oscar Alcalde	Betacam SP. 27:47 Min. PN
1997	Autorretrato: Circunstancial	Mónica Arroyabe, Jorge Navas	4 Min. RRUV
1997	Autorretrato: Lectura del alma	Luciano Rodríguez, Jorge Navas	3 Min. RRUV
1997	Autorretrato: Nocturno	Jovanna Perdomo, Jorge Navas	2 Min. RRUV
1997	Autorretrato: Sin título (2)	Claudia Villegas, Jorge Navas	3 Min. RRUV
1997	Autorretrato: Sin título (3)	Vicky Idrobo, Jorge Navas	4 Min. RRUV
1997	Autorretrato: Sin título (4)	Juan Manuel Acuña, Jorge Navas	3 Min. RRUV
1997	Autorretrato: Yo no soy	Ximena Bedoya, Jorge Navas	2 Min. RRUV

1997	Calicalabozo I	Jorge Navas	26 Min. RRUV
1997	Calicalabozo II	Jorge Navas	26 Min. RRUV
1997	Calicalabozo III	Jorge Navas	26 Min. RRUV
1997	Calicalabozo IV	Jorge Navas	26 Min. RRUV
1997	Cantilena “Ensayos de Anatoli Vasiliev”	Emilio Oscar Alcalde	Betacam SP. 50 Min. PN
1997	Carmen, trastorno de amor en las calles	Ricardo Suárez	Betacam SP, Amor
1997	Ciénaga Grande	Carlos Rendón Zipagauta	Super 16 mm. 54 Min.
1997	Cinco Religiones “Cantos del Paraíso” Católicos	Camila Loboguerrero	Betacam SP. 24:50 Min. PN
1997	Cinco Religiones “Cantos del Paraíso” Cristianos	Camila Loboguerrero	Betacam SP. 24:58 Min. PN
1997	Cinco Religiones “Cantos del Paraíso” Judíos	Camila Loboguerrero	Betacam SP. 24:27 Min. PN
1997	Cinco Religiones “Cantos del Paraíso” Krisnas	Camila Loboguerrero	Betacam SP. 24:44 Min. PN
1997	Cinco Religiones “Cantos del Paraíso” Wayuus	Camila Loboguerrero	Betacam SP. 25:13 Min. PN
1997	Colonia	Martín Eduardo Ocampo, Patricia Alzate	25 Min. HGC
1997	Conquista	Adolfo Cardona	25 Min. HGC
1997	De otro color	Mónica Arroyabe	15 Min. RRUV
1997	Debor arte siglo XX	Silvia Amaya	Video, 62 Min.
1997	Débora Arango Arte Siglo XX	Silvia Amaya	Betacam SP. 58:48 Min. PN
1997	Del lado femenino	Martín Eduardo Ocampo	8 Min. RRUV
1997	Diálogo de Miradas	Priscila Padilla	3/4 Umatic Sp. 24:41 Min. PN
1997	Dolor en Abundancia “Caucho”	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 25 Min. PN
1997	Dolor en Abundancia “Coca”	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 25 Min. PN
1997	Dolor en Abundancia “Oro”	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 25 Min. PN
1997	El Arte. Capítulo 3 “La generación de los años Sesenta. Serie Alvaro Perea”	Alvaro Perea, Carlos Mario Urrea	Betacam SP. 25:38 Min. PN
1997	El Corazón Secreto del Poeta “Impresiones Sobre Rafael Maya”	William Nuñez	Betacam SP. 25:06 Min. PN
1997	El ladrillo	Óscar Losada, Luis Merino	27 Min. RRUV
1997	El ojo de Buziraco I: Nadie vio nada	David Bohórquez	26 Min. RRUV
1997	El ojo de Buziraco II: Tente en el aire	David Bohórquez	25 Min. RRUV

1997	El ojo de Buziraco III: La guerra de Mandrágora	David Bohórquez	26 Min. RRUV
1997	El ojo de Buziraco IV: El Vampiríparo	David Bohórquez	24 Min. RRUV
1997	El Pacífico Bogotano	Carlos Bernal	Betacam SP. 24:20 Min. PN
1997	El Proyecto “Documental 1”	Ricardo Rivera Berrio	Betacam SP. 25 Min. PN
1997	Electrólisis preliminar	Andrés Eduardo Burbano	Betacam SP. Internet
1997	En mi reloj siempre son las 5 y 15 ó rock a la carrera	María Elisa de Amaral	Betacam SP. Rock
1997	Fotografía, Diseño “Documental 3”	Ricardo Rivera Berrio	Betacam SP. 25 Min. PN
1997	Gajes del oficio	Camilo Uribe	Betacam SP. Periodismo
1997	Historia del Gran Cauca I - Pre-hispánico	Adolfo Cardona	25 Min. RRUV
1997	Historia del Gran Cauca II - Conquista	Adolfo Cardona	25 Min. RRUV
1997	Historia del Gran Cauca III - Colonia	Martín Eduardo Ocampo, Patricia Alzate	25 Min. RRUV
1997	Historia del Gran Cauca IV - Siglo XIX: Independencia y República	Martín Eduardo Ocampo	25 Min. RRUV
1997	Historia del Gran Cauca V - Siglo XX	Patricia Alzate	26 Min. RRUV
1997	Katty	Hemel Atehortua	
1997	La Cartagena de García Márquez	Marta Yances	Video, 50 Min.
1997	La Crítica. Capítulo 4 “La generación de los años Sesenta. Serie Alvaro Perea”	Alvaro Perea, Carlos Mario Urrea	Betacam SP. 25:17 Min. PN
1997	La Economía de Marx a la Escuela de Chicago “La generación de los Años Sesenta. Serie: Alvaro Perea. Los 90, 60, 90”	Alvaro Perea, Carlos Mario Urrea	Betacam SP. 25:11 Min. PN
1997	La Nota Común “Adolfo Mejía”	Roberto Triana	Betacam SP. 25:10 Min. PN
1997	La Nota Común “Germán Borda”	Roberto Triana	Betacam SP. 24:45 Min. PN
1997	La Nota Común “Guillermo Uribe Holguín”	Roberto Triana	Betacam SP. 24:57 Min. PN
1997	La Nota Común “Luis A. Calvo”	Roberto Triana	Betacam SP. 25:33 Min. PN
1997	La Política Galán, Pizarro y Escobar: Tres Formas de Buscar el Poder “La generación de los años Sesenta. Serie Alvaro Perea”	Alvaro Perea, Carlos Mario Urrea	Betacam SP. 25:38 Min. PN
1997	La Última Estación	Jaqueline Miranda, Juan Alberto Sánchez	3/4 Umatic Sp. 23:20 Min. PN

1997	Laguna de Sonso, el espejo viviente I	David Bohórquez	25 Min. PN
1997	Laguna de Sonso, el espejo viviente II	David Bohórquez	25 Min. PN
1997	Los 30 años de la Candelaria Parte I	Juan Guillermo Isaza	3/4 Umatic Sp. 25:49 Min. PN
1997	Los 30 años de la Candelaria Parte II	Juan Guillermo Isaza	3/4 Umatic Sp. 25:27 Min. PN
1997	Los Crímenes del Dr. Mata “Crónica Judicial de una época”	Jairo Floriam	Betacam SP. 25:21 Min. PN
1997	Los Farallones de Cali I	José Kattán	26 Min. PNS
1997	Los Farallones de Cali II	José Kattán	26 Min. PNS
1997	Los Medios Audiovisuales. Capítulo 5 “La generación de los años Sesenta. Serie Alvaro Perea”	Alvaro Perea, Carlos Mario Urrea	Betacam SP. 25:42 Min. PN
1997	Luis Enrique Osorio “Odisea de un autor en Busca de Público”	Clara Inés Cárdenas	Betacam SP. 25 Min. PN
1997	Mario y las voces	Carlos Espinosa	15 Min. RRUUV
1997	Mariposas muertas	Patricia Villegas	14 Min. RRUUV
1997	Mirar lo Nuestro, Indagar, Abrir Caminos...	William Nuñez	Betacam SP. 18:10 Min.
1997	Mucho gusto	Luis Ospina	Video, 110 Min.
1997	Mujer por la Paz “Ana Mercedes Gómez”	Valeria Zukierbranum	Betacam SP. 23:48 Min. PN
1997	Mujer por la Paz “Ciencia”	Valeria Zukierbranum	Betacam SP. 22:35 Min. PN
1997	Mujer Por la Paz “Humanizar”	Valeria Zukierbranum	Betacam SP. 25:11 Min. PN
1997	Mujer Por la Paz “Semillas Creativas”	Valeria Zukierbranum	Betacam SP. 22:52 Min. PN
1997	Mujer por la Paz “Trixi Allina”	Valeria Zukierbranum	Betacam SP. 25:11 Min. PN
1997	Mujeres Constructoras de Sueños	Priscila Padilla	3/4 Umatic Sp. 23 Min. PN
1997	No, no, Baby	Diego Pérez	13 Min. RRUUV
1997	Nuevos Espacios, Nuevas Miradas	Priscila Padilla	3/4 Umatic Sp. 24:32 Min. PN
1997	Nuevos Territorios “Cartografía” V	Juan Guillermo Isaza	Betacam SP. 25:13 Min. PN
1997	Nuevos Territorios “Casa de Muñecos” III	Juan Guillermo Isaza	Betacam SP. 24:49 Min. PN
1997	Nuevos Territorios “Memoria y Olvido de Misael Torres” II	Juan Guillermo Isaza	Betacam SP. 24:38 Min. PN
1997	Nuevos Territorios “Prosa del Trasatlántico” IV	Juan Guillermo Isaza	Betacam SP. 24:28 Min. PN
1997	Nuevos Territorios “Siempre Vivos” I	Juan Guillermo Isaza	Betacam SP. 25:10 Min. PN
1997	Páramo de Las Hermosas I	José Kattán	26 Min. PNS
1997	Páramo de Las Hermosas II	José Kattán	26 Min. PNS

1997	Parques Naturales: Laguna de Sonso, el espejo viviente I	David Bohórquez	25 Min. RRUV
1997	Parques Naturales: Laguna de Sonso, el espejo viviente II	David Bohórquez	25 Min. RRUV
1997	Parques Naturales: Los Farallones de Cali I	José Kattán	26 Min. RRUV
1997	Parques Naturales: Los Farallones de Cali II	José Kattán	26 Min. RRUV
1997	Parques Naturales: Páramo de Las Hermosas I	José Kattán	26 Min. RRUV
1997	Parques Naturales: Páramo de Las Hermosas II	José Kattán	26 Min. RRUV
1997	Plástica, Letras “Documental 4”	Ricardo Rivera Berrio	Betacam SP. 25 Min. PN
1997	Pre-hispánico	Adolfo Cardona	25 Min. HGC
1997	Radio taxi Santafe	William Núñez	Betacam SP.25 Min. Taxistas
1997	Señales Particulares (No está Sandra) “Espejos”	Patricia Aguirre	Betacam SP. 25 Min. PN
1997	Serie Magdalena Medio “Bosque y Agua” Cap. II	Sandra Téllez	Betacam SP. 26:26 Min. PN
1997	Serie Magdalena Medio “De Solo A Sol” Cap. IV	Sandra Téllez	Betacam SP. 25:27 Min. PN
1997	Serie Magdalena Medio “Dolor de Paz” Cap. III	Sandra Téllez	Betacam SP. 25 Min. PN
1997	Serie Magdalena Medio “Petróleo” Cap. V	Sandra Téllez	Betacam SP. 25:15 Min. PN
1997	Serie Magdalena Medio “Puro Pescaito es la Vida de Uno” Cap. I	Sandra Téllez	Betacam SP. 25:36 Min. PN
1997	Sexto piso	Fernando López	15 Min. RRUV
1997	Siglo XX	Patricia Alzate	26 Min. HGC
1997	Teatro, Caricatura, Música “Documental 2”	Ricardo Rivera Berrio	Betacam SP. 25 Min. PN
1997	Treinta años de la Candelaria	Juan Guillermo Isaza	Video, 53 Min.
1997	Tres días de oscuridad	Santiago Herrera Gómez	Betacam SP. Violencia
1997	Tres mujeres	Carlos Alberto Hernández, Diana Camargo	Betacam SP. Amor
1997	Un ángel en el pantano I	Óscar Campo	24 Min. RRUV
1997	Un ángel en el pantano II	Óscar Campo	24 Min. RRUV
1997	Una flor para Susana	Viviam Unás	15 Min. RRUV
1997	Vida de Estrella	Carlos Eduardo Rodríguez, Jaime Espinosa	26 Min. RRUV
1998	Historias del bosque -Yotoco I	Víctor Hugo Valencia	25 Min. PNS

1998	Ser caleña	Adalgiza Charria	26 Min. QOUVM
1998	Ser madres	Adalgiza Charria	29 Min: QOUVM
1998	... O Crea en paz	Diego García Moreno	Betacam SP. 17 Min. Regional CREA, PP
1998	¿De dónde viene tu apellido?	Walter Bernal	Betacam SP. 13 Min. Heráldica, R
1998	¿Dónde está el poder?	Humberto Orduz, Mauricio Sánchez	Betacam SP. 00:14 Min. Televisión, FC
1998	¿Eternamente joven?	Cristina Linares	Betacam SP. 14:37 Min. Jóvenes, 42GS
1998	¿Por qué la ciudad no es una poesía?	William Ospina	Betacam SP. 15:58 Min. Arquitectura, C
1998	¿Qué se hicieron los arrieros?	Jorge Mario Álvarez	Betacam SP. 60 Min. Arriería, TLV
1998	¿Villa de Leyva, paraíso perdido?	Astrid Muñoz	Betacam SP. 13:11 Min. Patrimonio arquitectónico, PP
1998	37 Salón Nacional de Artistas	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	Betacam SP. 15:21 Min. Pintura, C
1998	A ella también la llevarán lejos del cielo	Carolina Jaramillo	15 Min. RRUUV
1998	A las buenas o a las malas pero se van	Mónica Velásquez	Betacam SP. 13:12 Min. Barrios ilegales, R
1998	A mano alzada: Transparencias en la vida de Jairo Rosas	Mauricio Vergara	25 Min. RRUUV
1998	A otro ritmo	Dolly Sotomayor	Betacam SP. 14:20 Min. Rock, 42GS
1998	Adriana Lalinde: dolor creador	Walter Bernal	Betacam SP. 13:15 Min. Escultura, CP
1998	Alfredo Iriarte: humor bestial	Beatriz Gómez	Betacam SP. 10 Min. Entrevista, GCU
1998	Almudena Mazarrasa: raíces	Beatriz Gómez	Betacam SP. 12:31 Min. Entrevista, GCU
1998	Altamira: diversificación siglo XXI	Mónica Velásquez	Betacam SP. 18:28 Min. Agricultura, CP
1998	Álvaro Suarez: Bogotá al revés	Beatriz Gómez	Betacam SP. 11:50 Min. Entrevista, GCU
1998	Amapola, la flor maldita	Marta Rodríguez y Lucas Silva	Video
1998	Amor al primer chat	Carlos Eduardo Rodríguez	Betacam SP. 13:05 Min. Internet, R
1998	Ana Ardila: vivir para siempre	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 17:05 Min. Entrevista, GCU
1998	Ana Teresa Bernal: una vida por la paz	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 15:10 Min. Entrevista, GCU
1998	Ángeles y demonios - la ncaración del bien y el mal en occidente	Sandra Quintero Ovalle	Betacam SP. 14:55 Min. Arte, C

1998	Ángeles y diablitos	Andrés Romero	Betacam SP. 14:50 Min. Educación, 42GS
1998	Aníbal Palma: testigo de excepción	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 13:19 Min. Entrevista, GCU
1998	Anteojos, jóvenes y memoria	Claudia de Greiff	Betacam SP. 14:47 Min. Memoria histórica, 42GS
1998	Aquí no canta nadie	Pilar Chávez	15 Min. RRUV
1998	Arnoldo Palacios, un hombre con estrella	Carlos Sánchez Méndez	Betacam SP. 15:03 Min. Literatura, PP
1998	Aroma de ciencia	Walter Bernal	Betacam SP. 00:10 Min. Industria Aromas, R
1998	Ayúdele a los viejitos	Pilar Mejía	Betacam SP. 18:19 Min. Ancianidad, FC
1998	Azul	Paula Gaitán	Betacam SP. 17:55 Min. Arte, C
1998	Bailando con el diablo	Vladimir Carrillo	Netacam SP. 13:00 Min. Drogas, R
1998	Bajo el cielo, la casa	Carlos Carmona, Germán Freddy Valencia	Betacam SP. 24:44 Min. Calle, A
1998	Banda sonora para un divertimento	Roberto Triana	Betacam SP. 13:36 Min. Música, C
1998	Bernardo Toro, enseñar a vivir	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 18:45 Min. Entrevista, GCU
1998	Besos y abrazos en el arte	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 15:01 Min. Arte, C
1998	Bogotá pasada por agua	Vladimir Carrillo	Betacam SP. 14:44 Min. Acueducto, R
1998	Britalia: carnaval popular por la vida	Walter Bernal	Betacam SP. Carnavales, 9:55 Min. CP
1998	C27H46O	Oscar Adrián Arango, Viviam Unás	RRUV
1998	Cabelleras condenadas	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 15:15 Min. Mujeres, C
1998	Cabelleras fatales	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 14:12 Min. Mujeres, C
1998	Caliope, el ritmo de las sílabas, de las palabras	Roberto Triana	Betacam SP. 15:00 Min. Arte, C
1998	Capoeira	Roberto Triana	Betacam, 15:26 Min. Danza, C
1998	Carlos Jacanamijoy: historia en color	Beatriz Gómez	Betacam SP. 10 Min. Entrevista, GCU
1998	Carnada	Teresa Saldarriaga	Betacam SP. 16 Min. Sexualidad, 42GS
1998	Cecilia Ramírez: cierre de taller	Walter Bernal	Betacam SP. 11:02 Min. Pintura, CP
1998	Cecilia Vargas - la embarrada	Walter Rojas	Betacam SP. 16:39 Min. Oficios, PP
1998	Cerro Teta: El diablo mueve los hilos	Adalgiza Charria	15 Min. RRUV
1998	Chanoyu: la ceremonia del té	Paula Gaitán	Betacam SP. 11:54 Min. Rituales, C

1998	Chupaté no patiné	Gloria Nancy Monsalve	Betacam SP. Cortometraje
1998	Ciudadanía plena	Patricia Alvear	25 Min.
1998	Código de barras	Allan Méndez	Betacam SP. 15:18 Min. Barras de fútbol, 42GS
1998	Collage móvil	Patricia Aguirre	Betacam SP. 15:04 Min. Arquitectura, C
1998	Colombia: menos violencia, más conflicto, Rodrigo Uprimmy	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 14:39 Min. Entrevista, GCU
1998	Cómo llegar al cielo - colectivos	Carlos César Arbeláez	Betacam SP. 29:19 Min. Medios de transporte, A
1998	Cómo me gustaría ser negro I	Óscar Losada	26 Min. RRUUV
1998	Cómo me gustaría ser negro II	Óscar Losada	25 Min. RRUUV
1998	Cómo poner a actuar pájaros	Víctor Gaviria, Erwin Göggel y Sergio Navarro	Video, 90 Min.
1998	Conejo a la conejera	Carlos Eduardo Rodríguez	Betacam SP. 12:19 Min. Comunidad- Bogotá, R
1998	Constanza Ardila: espacio de vida	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 16:53 Min. Entrevista, GCU
1998	Correo especial	María Isabel Ospina	15 Min. RRUUV
1998	Creadores de negro	Walter Bernal	Betacam SP. 10:30 Min. Cine, CP
1998	Cuerpo vacío	Fernando Ramírez	Betacam SP. 15 Min. Fisicoculturismo, FC
1998	Cuestión de energía	Diego García Moreno	Betacam SP. 16:32 Min. Regional CREA, PP
1998	Cultura: ¿borrón y cuenta nueva?	Mónica Velásquez	Betacam SP. 16:45 Min. Bogotá, R
1998	Cupos	Eduardo Rodríguez	Betacam SP. 15:01 Min. Residencias universitarias, 42GS
1998	Danza contemporánea	Jorge Villa	Betacam SP. 14:13 Min. Danza, C
1998	Danza universitaria - III Festival Universitario de Danza Contemporánea	Jorge Villa	Betacam SP. 13:10 Min. Danza, C
1998	De - códigos	Patricia Aguirre	Betacam SP. 15:57 Min. Jóvenes, FC
1998	De cóndores a tiempos del perico...	Luis Fernando Victoria, Omar Ortíz	24 Min. RRUUV
1998	De la mística al erotismo	Clara Inés Cárdenas	Betacam SP. 26 Min. Poesía, A
1998	De la Torre de Babel a la aldea global	Walter Bernal	Betacam SP. 14:55 Min. Traductores, R
1998	De negros y otros colores	Diego García Moreno	Betacam SP. 16:57 Min. Regional CREA, PP
1998	De papayita	Mauricio Sánchez, Humberto Orduz	Betacam SP. 15 Min. Picardía, FC

1998	De puertas para adentro	Vladimir Carrillo	Betacam SP. 12:20 Min. Inquilinatos, CP
1998	De puertas para adentro	Marco Antonio Mejía, Oscar Mario Estrada	Betacam SP. 24:58 Min. La casa, A
1998	De todos y de nadie	Mónica Velásquez	Betacam SP. 13:15 Min. Monumentos nacionales, CP
1998	De viejos capitanes	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 14:36 Min. Navegación, PP
1998	Decisión de vida	Vladimir Carrillo	Betacam SP. 11:54 Min. Suicidio, R
1998	Del correo y otros placeres	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 15 Min. Música, PP
1998	Del miedo a la indiferencia	Teresa Saldarriaga	Betacam SP. 17:11 Min. Miedo, FC
1998	Deserción estudiantil	Juan Carlos Castellanos	Betacam SP. 15:54 Min. Educación, 42GS
1998	Diana Uribe: en persona	Beatriz Gómez	Betacam SP. 11:40 Min. Entrevista, GCU
1998	Diario en Medellín	Catalina Villar	Video, 75 Min.
1998	Días de oxido y poesía	Carlos Ospina Bozzi	Betacam SP. 12:57 Min. Poesía, 42GS
1998	Diego Pombo - manipulador de imágenes	Jaime Bonilla, Jairo Vásquez	Betacam SP. 14:44 Min. Biografía, C
1998	Dimitriv Manolov: al oído de la ciudad	Beatriz Gómez	Betacam SP. 10:52 Min. Entrevista, GCU
1998	Dimitriv Manolov: de la música colombiana	Beatriz Gómez	Betacam SP. 9:24 Min. Entrevista, GCU
1998	Drogas, historias de nosotros	Patricia Aguirre	Betacam SP. 21:32 Min. Rehabilitación, 42GS
1998	Economía al piso	Juan Ortiz Osorno	Betacam SP. 15:47 Min. Economía, R
1998	Ejercicios sobre la risa	Jorge Villa	Betacam SP. 13:04 Min. Humor, C
1998	El ataúd	Diego García Moreno	Betacam SP. 25 Min. Funeral, A
1998	El café y la cultura	Camilo Matiz Pedraza	Betacam SP. 23:43 Min. Cafés, A
1998	El cielo es chiquito	Manuel Guerrero	Betacam SP. 24:19 Min. Carnavales, A
1998	El corazón de la basura	Isabel Bermúdez	Betacam SP. 25:01 Min. Recicladores, A
1998	El cuerpo como lienzo	Mónica Velásquez	Betacam SP. 10:48 Min. Tatuajes, CP
1998	El Entable del Cine	Oscar Molina y Ana María Marín Pulgarín	Video, 60 Min.
1998	El Hacedor de máscaras	Jorge Valencia Vélez	Video, 13 Min.
1998	El miedo no es como lo pintan	Juan Ortiz Osorno	Betacam Sp. 11:41 Min. Miedo, CP
1998	El Milagroso de Buga: Honor y sobresalto	Adalgiza Charria, Alejandro José López	13 Min. RRUV

1998	El milagroso honor y sobresalto	Adalgiza Charria	Betacam SP. 13:13 Min. Religión, R
1998	El murmullo de la calle	Walter Bernal	Betacam SP. 9:30 Min. Cine, CP
1998	El objeto de los deseos	Juan Ortiz Osorno	Betacam SP. 10:14 Min. Fútbol, R
1998	El oficio de pensar, Hernando Gómez Buendía	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 22:37 Min. Entrevista, GCU
1998	El Olaya, nació pa' semilla"	Juan Carlos Delgado	Betacam SP. 10:28 Min. Fútbol, FC
1998	El olor nos mueve	Walter Bernal	Betacam SP. 10:21 Min. Sentidos, CP
1998	El Padre Llano: escribir en domingo	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 16:01 Min. Entrevista, GCU
1998	El parche	Alfredo Molano	Betacam, 25:42 Min. Sexualidad, A
1998	El presente de Colombia	Silvia Mejía	Betacam SP. 25 Min. Niñez, A
1998	El profe gay... la profe lesbiana	Mónica Velásquez	Betacam SP. 15:14 Min. Homosexualismo, R
1998	El reposo del llanero	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 14:38 Min. Tradiciones, PP
1998	El vampirimíparo	David Bohórquez	Betacam SP. 25 Min. Mitos y leyendas, A
1998	El vuelo que no acaba	Roberto Triana	Betacam SP. 16:23 Min. Pintura, C
1998	Emilia Ayarza, elegida del silencio	Clara Inés Cárdenas	Betacam SP. 25 Min. Biografía, A
1998	En el mismo lugar	Juan Pablo Méndez	Betacam SP. 15:45 Min. Amor, 42GS
1998	En el mundo de Mario Bross	Mónica Velásquez	Betacam SP. 8:47 Min. Tecnología, CP
1998	En el primer día	Jorge Villa	Betacam, 15:26 Min. Arte, C
1998	En esta casa espantan	Diana Ospina, Oscar Mario Estrada	Betacam SP. 25:13 Min. La casa, A
1998	En río revuelto ganancia de pescadores	Juan Ortiz Osorno	Betacam SP. 00:16 Min. Desplazados, R
1998	Ensayos, glosas y otras erudiciones de Darío Achury	Carlos Sánchez Méndez	Betacam SP. 15:07 Min. Biografía, C
1998	Esa maldita costumbre tuya	Antonio García	Betacam SP. 15:52 Min. Amor, 42GS
1998	Espejos de agua	Beatriz Bermúdez	Betacam SP. 15:28 Min. Medio ambiente, FC
1998	Esta estafa está fácil	Andrés Romero	Betacam SP. 15:14 Min. Estafa, FC
1998	Estética del comer	Paula Gaitán	Betacam SP. 18 Min. Gastronomía, C
1998	Estilos	Fernando Ramírez	Betacam SP. 15 Min. Estilos de vida, FC
1998	Euterpe, el ritmo de los sonidos, de la música	Roberto Triana	Betacam SP. 15 Min. Arte, C

1998	Éxodos	Jorge Villa	Betacam SP. 15:12 Min. Sobrepoblación, FC
1998	Expedición a la diversidad	Fernando Riaño	Video, 52 Min.
1998	Express (obra homónima de Juan Carlos Pérgolis)	Paula Gaitán	Betacam SP. 14:50 Min. Literatura, C
1998	Falsa al-arma	Humberto Orduz, Mauricio Sánchez	Betacam SP. 16:45 Min. Armas, FC
1998	Fernando Charry Lara, La dilación del amor	Roberto Triana	
1998	Fernando Toledo: la batalla del ser	Beatriz Gómez	Betacam SP. 12:09 Min. Entrevista Homosexualidad, GCU
1998	Festival de puertas abiertas	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 22:17 Min. Entrevista, GCU
1998	Fondo Mixto de Cultura Regional	Susana Silva	VHS, 11:14 Min. Diversidad cultural, INS
1998	Francisco Quiazua: el sueño de la igualdad	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 19:54 Min. Entrevista Discriminación, GCU
1998	Fuimos por lana y...	Vladimir Carrillo	Betacam SP. 12:26 Min. Lana virgen, CP
1998	Gabriel García Márquez, la escritura embrujada	Yves Billon, Mauricio Martínez-Cavard	Betacam SP. 52:41 Min. Biografía, TLV
1998	Gabriela Echeverry: licenciada por la vida	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 15:30 Min. Entrevista Líder comunitaria, GCU
1998	Gaitán sí	María Valencia	Betacam SP. 52:25 Min. Biografía, TLV
1998	Germán Téllez, una imagen crítica del patrimonio cultural, Parte I.	Sylvia Amaya	Betacam SP. 23:27 Min. Biografía, A
1998	Germán Téllez, una imagen crítica del patrimonio cultural, Parte II.	Sylvia Amaya	Betacam SP. 26:03 Min. Biografía, A
1998	Gloria Falla: servir a la gente	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 14:08 Min. Entrevista Desplazados, GCU
1998	Grau 98 - apuntes para una biografía visual	Roberto Triana	Betacam SP. 26:23 Min. Artista Pintura, A
1998	Gritos de libertad	Mónica Velásquez	Betacam SP. 11:41 Min. Música, CP
1998	Guapi: Territorio ancestral	Por identificar	23 Min. RRUV
1998	Habitar el cuerpo	Adalgiza Charria	25 Min. QOUVM
1998	Hassan	Walter Bernal	Betacam SP. 9:03 Min. Artista Pintura, CP
1998	Héctor Rojas Herazo: alto voltaje poético	Carlos Sánchez Méndez	Betacam SP. 15:30 Min. Literatura Artista, C
1998	Heinz Paul F. Engels: espíritu en servicio	Beatriz Gómez	Betacam SP. 13:46 Min. Entrevista Policía, GCU

1998	Hermana María del Carmen: mi misión	Beatriz Gómez	Betacam SP. 14:03 Min. Entrevista, GCU
1998	Hernando Gómez Serrano - la pasión de vivir	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 24:10 Min. Entrevista Psicología. GCU
1998	Historia de inventos	Carlos Bernardo Gonzalez	Betacam SP. Tecnología
1998	Historias del bosque -Yocoto II	Víctor Hugo Valencia	25 Min. PNS
1998	Hombres	Alfredo Molano	Betacam, 24:48 Min. Sexualidad, A
1998	Hombres	Adalgiza Charria	28 Min. QOUVM
1998	Homosexualismo & imaginario	Luis Possa	Betacam SP. 24:06 Min. Homosexualismo, A
1998	Hormigas y cigarras	Antonio García	Betacam, 15:51 Min. Jóvenes Trabajo, 42GS
1998	Huellas	Luis Hernán Córdoba	Betacam SP. 14:39 Min. Artesanías, FC
1998	Identidad	Fernando Ramírez	Betacam SP. 18:48 Min. Mujer, C
1998	Ignacio Bustos: pecho a la vida	Beatriz Gómez	Betacam SP. 19:30 Min. Entrevista Intolerancia, GCU
1998	Ilusión matadora	Walter Bernal	Betacam, 11:53 Min. Tauromaquia, CP
1998	Importaculismo toma todo	Andrés Romero	Betacam SP. 17:38 Min. Jóvenes Generación X, 42GS
1998	Impunidad acorralada	Mónica Velásquez	Betacam SP.16:06 Min. Derechos Humanos, R
1998	Infierno en el paraíso	Vladimir Carrillo	Betacam SP. 15:28 Min. Crónica roja, CP
1998	Inmortalidad	Fernando Ramírez	Betacam SP. 15:17 Min. Literatura Inmortalidad, C
1998	Insólito	Jennyfer Sacotto	Betacam, 14:50 Min. Danza, C
1998	Intolerancia	Fernando Ramírez	Betacam SP. 14:49 Min. Intolerancia, FC
1998	Intolerancia	Eduardo Rodríguez	Betacam SP. 15:04 Min. Discriminación, 42GS
1998	Isabel Cuadros: ángel de la guarda	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 14:05 Min. Entrevista Maltrato, GCU
1998	Itshuna	Teresa Saldarriaga	Betacam SP. 15:45 Min. Medio ambiente, 42GS
1998	Jaime Manzur: ilusiones	Beatriz Gómez	Betacam SP. 10:16 Min. Entrevista Zarzuela, GCU
1998	Jimmy Boogaloo	José Vicente Arizmendi	Betacam SP. 14:28 Min. Animador de salsa en Cali, PP

1998	José García: así era el jefe	Beatriz Gómez	Betacam SP. 22:42 Min. Entrevista 9 de Abril, GCU
1998	José Luis Campo: el misticismo de servir	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 12:08 Min. Entrevista España, GCU
1998	Josefa Acevedo y Gómez	Teresa Saldarriaga	Betacam SP. 23 Min. Biografía, A
1998	Juan Carlos Guzmán: encuentro con la vida	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 21:05 Min. Entrevista Comunidad, GCU
1998	Juventud desde otros planos	Vladimir Carrillo	Betacam SP. 13:14 Min. Cultura urbana, R
1998	La acera	Diego García Moreno	Betacam SP. 25:59 Min. Calle, A
1998	La cama	Diego García Moreno	Betacam SP. 25:02 Min. La cama, A
1998	La casa de dios	Germán Fredy Valencia	Betacam SP. 25:07 Min. Templo, A
1998	La casa de Margarita Zuleta	Walter Bernal	Betacam SP. 14:32 Min. Política, CP
1998	La casa en el aire	Mónica Velásquez	Betacam SP. 13:12 Min. UPAC, R
1998	La ciudad de los zapatos blancos	Juan Manuel Acuña, Viviam Unás	13 Min. RRUV
1998	La ciudad que se volvió teatro	Walter Bernal	Betacam SP. 12:10 Min. Festival de Teatro, CP
1998	La ciudad y el encuentro	Walter Bernal	Betacam SP. 11:31 Min. Walter Bernal, CP
1998	La copia no paga	Juan Ortiz Osorno	Betacam SP. 9:35 Min. Editorial universitaria, CP
1998	La estera	Diego García Moreno	Betacam SP. 25:59 Min. La estera, A
1998	La fotografía de Luis B. Ramos	Roberto Triana	Betacam SP. 13:15 Min. Fotografía Biografía, C
1998	La guerra de la mandrágora	David Bohórquez	Betacam SP. 24:38 Min. Mitos y leyendas, A
1998	La guerra y la paz	Paula Gaitán	Betacam, 14:58 Min. Arte, C
1998	La hamaca	Diego García Moreno	Betacam SP. 24:56 Min. La hamaca, A
1998	La lengua: patrimonio vivo	Walter Bernal	Betacam SP. 14:03 Min. Indígenas, R
1998	La libertad de aprender	Mónica Velásquez	Betacam SP. 15:32 Min. Educación, R
1998	La memoria	Mario Sandino, Alejandro Hernández	Betacam SP. 25 Min. Cine, A
1998	La memoria del cuerpo	Roberto Triana	Betacam SP. 16:23 Min. Teatro, C
1998	La niña de mis ojos	Lisandro Duque	Betacam, 27:28 Min. Invidentes, A
1998	La noche del fin del mundo	Alexander González	Betacam SP. 16:40 Min. Incendio Cali, PP
1998	La noche del fin del mundo	Alexander Giraldo	27 Min. RRUV

1998	La pasión	Mario Sandino, Alejandro Hernández	Betacam SP. 25 Min. Cine, A
1998	La paz con ojos de niña, Farlis Calle	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 13:33 Min. Entrevista, GCU
1998	La pesca del pirarucú	Jorge Mario Álvarez	Betacam SP. 16 Min. Tikunas, PP
1998	La vida en éxtasis	Mónica Velásquez	Betacam SP. 17:28 Min. Drogas Éxtasis, R
1998	Las musas suben el telón	Roberto Triana	Betacam SP. 52:12 Min. Artista Enrique Grau. TLV
1998	Las otras voces de la radio	Priscila Padilla	Betacam SP. 24:26 Min. Radio Colombia, A
1998	Lentitud	Fernando Ramírez	Betacam SP. 16 Min. Literatura, C
1998	Leo Matiz, profeta de imágenes	Paula Gaitán	Beatcam SP. 17:45 Min. Fotografía, C
1998	Levedad	Fernando Ramírez	Betacam SP. 13 Min. Literatura, C
1998	Ley Paez: las trampas del progreso	Adalgiza Charria	Betacam SP. 14:50 Min. Ley Paez, RRUV
1998	Ley Páez: Las trampas del progreso	Adalgiza Charria	14 Min.
1998	Libros al por mayor y detal	Walter Bernal	Betacam SP. 11:54 Min. Industria editorial, R
1998	Llevando el bulto	Juan Ortiz Osorno	Betacam SP. 17:39 Min. Agricultura, R
1998	Los coleccionistas	José Vicente Arizmendi	Betacam SP. 14:49 Min. Musica Salsa, PP
1998	Los metales son eternos	Walter Bernal	Betacam SP. 11 Min. Orfebrería, CP
1998	Los Niños de Gaviria	Gloria Nancy Monsalve	Video, 40 Min.
1998	Los niños de la tierra	Jorge Mario Álvarez	Betacam SP. 25:45 Min. Infancia Trabajo, FC
1998	Los niños indígenas, los niños Nasa, Comunidad Indígena Paez	Jorge Mario Álvarez	Betacam SP. 19:35 Min. Indígenas, FC
1998	Los niños... valen la pena, Carlos Eduardo Martínez	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 16:45 Min. Entrevista, GCU
1998	Los peregrinos	Elvia Beatriz Mejía, Johanna Rodríguez	Betacam SP. 14:43 Min. Pintura, C
1998	Los pescadores del trapecio	Jorge Mario Álvarez	Betacam SP. 16:32 Min. Pesca, PP
1998	Los primeros pasos de la radio en Colombia	Priscila Padilla	Betacam SP. 23:49 Min. Radio, A
1998	Los tiempos de Elisa	Carlos Sánchez Méndez	Betacam SP. 15:06 Min. Literatura Biografía, C
1998	Los toros ancestro cultural	Juan Carlos Delgado	Beatcam SP. 15 Min. Tauromaquia, FC

1998	Los últimos armadores	Jorge Villa	Betacam SP. 16:18 Min. Navegación San Andrés, PP
1998	Manfred Max Neff y la nube de mosquitos	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 23:55 Min. Economía, TLV
1998	Manuel H. Rodríguez: bautizo de fuego	Beatriz Gómez	Betacam SP. 15 Min. Entrevista Fotografía, GCU
1998	Manuel Hernández	Elvia Beatriz Mejía	Betacam SP. 25:20 Min. Pintura, A
1998	Maraca, lápiz y flecha	Diego García Moreno	Betacam SP. 15:57 Min. Regional CREA, PP
1998	Maratón fotográfica	Carlos Eduardo Rodríguez	Betacam SP. 12:33 Min. Fotografía Bogotá, CP
1998	María Beatriz Giraldo: sueños	Beatriz Gómez	Betacam SP. 13:38 Min. Directora de coros, GCU
1998	María Cristina Villegas: moral en números	Beatriz Gómez	Betacam SP. 13:53 Min. Sicología, GCU
1998	Marisol Avendaño: respeto por los otros	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 19:12 Min. Entrevista Educación, GCU
1998	Maruja Otoya: los niños primero	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 14:17 Min. Entrevista Educación, GCU
1998	Masa moaré: trabajo de gente	Nohra Rodríguez	Betacam SP. 51:45 Min. Barasanos, TLV
1998	Medio siglo de palabras	Clara Inés Cárdenas	Betacam SP. 24:10 Min. Poesía Biografías, A
1998	Meira del Mar, oleaje de nostalgia	Clara Inés Cárdenas	Betacam SP. 25:27 Min. Biografía Olga Chams, A
1998	Memoria de emociones	Juan Guillermo Isaza	Betacam SP. 15:50 Min. Teatro de Manizales, PP
1998	Mil veces el campo	Walter Bernal	Betacam SP. 10 Min. Campo, R
1998	Mirar a Goya y Miro	Walter Bernal	Betacam SP. 11:49 Min. Pintura, R
1998	Mono, punto, cadeneta	Walter Rojas	Betacam SP. 13:04 Min. Bordado, PP
1998	Montañas de afecto	Mónica Velásquez	Betacam SP. 10:36 Min. Medio ambiente, CP
1998	Monte alto	Luis Hernán Córdoba	Betacam SP. 14:39 Min. Curandería, FC
1998	Mopa mopa (hecho en Pasto)	Walter Rojas	Betacam SP. 15:20 Min. Artesanía, PP
1998	Muchachos de extramuros	Marta Helena Restrepo	Betacam SP. 13:25 Min. Música, 42GS
1998	Muerto de dolor	Juan Ortiz Osorno	Betacam SP. 11 Min. Historia, CP
1998	Mujer y política	Patricia Alvear	25 Min.
1998	Museo Nacional	Claudia Umaña, Juan Lanz	Betacam SP. 25:16 Min. Antropología, INS

1998	Música a la carrera	Carlos Eduardo Rodríguez	Betacam SP. 12:02 Min. Taxista Coleccionista, CP
1998	Myriam Linares: la obediencia a la vida	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 22:06 Min. Entrevista, GCU
1998	N.N. un recuerdo sin nombre	Mónica Velásquez	Betacam SP. 11:03 Min. Desaparecidos, CP
1998	Nadie ha visto nada	David Bohórquez	Betacam SP. 25 Min. Mitos y leyendas, A
1998	Negro que te quiero negro	Walter Bernal	Betacam SP. 15:51 Min. Comunidades negras, R
1998	Nereo (cartografías)	Paula Gaitán	Betacam, 15 Min. Fotografía, C
1998	Nicolás Buenaventura: siempre ser niño	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 15:25 Min. Entrevista Creatividad, GCU
1998	Nidia Quiroz: el coraje por los niños	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 15:52 Min. Educación, GCU
1998	No todo lo que brilla es oro	Walter Bernal	Betacam SP. 12:09 Min. Joyeros, R
1998	Noción de independencia	Vicente Arismendi	Betacam SP. 14:03 Min. Independencia, 42GS
1998	Nuevo milenio en el Cartucho	Carlos Eduardo Rodríguez	Betacam SP. 13:35 Min. El Cartucho, R
1998	Nuevos ritos	Fernando Ramírez	Betacam SP. 00:15 Min. Ritos Nueva era, FC
1998	Oficiales en formación arr!	Walter Bernal	Betacam SP. 12:47 Min. Ejercito, R
1998	Omar Rayo	Ciro Durán	Betacam, 17 Min. Pintura Biografía, C
1998	Omar Rayo	Ciro Durán	Betacam, 14:20 Min. Pintura Biografía, C
1998	Opera rap (Violencia Vs. Arte)	Gerardo Otero	Betacam SP. 15:02 Min. Rap, 42GS
1998	Otras estéticas	Patricia Aguirre	Betacam, 15:52 Min. Arte, C
1998	Otro 9 de abril	Juan Ortiz Osorno	Betacam SP. 14 Min. 9 de Abril, CP
1998	Palabra armada	Vladimir Carrillo	Betacam, 14:06 Min. La imprenta, CP
1998	Palabra de Greiff	Vladimir Carrillo	Betacam, 13:43 Min. Familia De Greiff, CP
1998	Pañales prematuros	Mónica Velásquez	Betacam SP. 12:47 Min. Maternidad, R
1998	Para toda la vida	Alfredo Molano	Betacam, 26 Min. Amor, A
1998	Parques Naturales: Historias del bosque -Yocoto II	Víctor Hugo Valencia	25 Min. RRUV
1998	Parques Naturales: Historias del bosque -Yotoco I	Víctor Hugo Valencia	25 Min. RRUV

1998	Paso a la oportunidad	Vladimir Carrillo	Betacam SP. 17:23 Min. Discapacidad, R
1998	Pasos de crisis	Vladimir Carrillo	Betacam, 12:16 Min. Industria Calzado, R
1998	Pausa para la paz, perder el miedo	Walter Bernal	Betacam SP. 9:52 Min. Derechos humanos, CP
1998	Perro que ladra	Alfredo Molano	Betacam, 26 Min. Infidelidad, A
1998	Piel de gallina	Mónica Viviana Arroyave, Carlos Enrique Espinosa	Betacam SP. 14:20 Min. Desarrollo moderno - Animación, RRUV
1998	Plaza, líchigo y mercado	Mónica Velásquez	Betacam SP. 17:23 Min. Plazas de mercado, R
1998	Pornografía: objeto de deseo y repulsión	Walter Bernal	Betacam SP. 14:53 Min. Pornografía, R
1998	Proyecto Cosecha: Arroz	Mauricio Vergara	26 Min. RRUV
1998	Proyecto Cosecha: Banano	Mauricio Vergara	18 Min. RRUV
1998	Proyecto Cosecha: Fique	Mauricio Vergara	16 Min. RRUV
1998	Proyecto Cosecha:Tabaco	Mauricio Vergara	15 Min. RRUV
1998	Proyecto Cosecha:Trigo	Mauricio Vergara	26 Min. RRUV
1998	Puente Aranda: ¿pequeña Chernobyl?	Walter Bernal	Betacam SP. 13 Min. Contaminación, R
1998	Quiero oírte una vez más... - Habitar el cuerpo	Adalgiza Charria	25 Min. RRUV
1998	Quiero oírte una vez más... - Hombres	Adalgiza Charria	28 Min. RRUV
1998	Quiero oírte una vez más... - Ser caleña	Adalgiza Charria	26 Min. RRUV
1998	Quiero oírte una vez más... - Ser madres	Adalgiza Charria	29 Min. RRUV
1998	Quiero oírte una vez más... - Sexualidad: búsqueda que no cesa	Adalgiza Charria	29 Min. RRUV
1998	Rafael Escalona, un canto a la amistad	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 48:38 Min. Biografía, TLV
1998	Rafael Rincón: eficiencia sin fatiga	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 18:13 Min. Entrevista, GCU
1998	Raíces I: Hijos del sol	Isabel Moreno, Fernando Berón	25 Min. RRUV
1998	Raíces II: Del Valle del Guadaquivir al Valle del Cauca	Isabel Moreno, Fernando Berón	26 Min. RRUV
1998	Raíces III: De África al Pacífico Colombiano	Isabel Moreno, Fernando Berón	26 Min. RRUV
1998	Recorrido con margaritas	Walter Bernal	Betacam SP. 10:28 Min. Convivencia, CP

1998	Reto para la escuela	Walter Bernal	Betacam, 11:51 Min. Inequidad, R
1998	Retorno de cerebros	Walter Bernal	Betacam, 13:11 Min. Científicos, R
1998	Retratos	Mónica Velásquez	Betacam SP. 8:32 Min. Fotografía de estudio, CP
1998	Río rumba	Diego García Moreno	Betacam SP. 16:22 Min. Regional CREA, PP
1998	Roberto Marín: realizador de sueños	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 16:48 Min. Indígenas, GCU
1998	Rodrigo Pardo: el reto	Beatriz Gómez	Betacam SP. 10 Min. Entrevista El Espectador, GCU
1998	Romper el silencio, Federico Mayor Zaragoza	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 18:07 Min. Entrevista Participación ciudadana, GCU
1998	Rueda libre corazón - bicicletas	Germán Fredy Valencia	Betacam SP. 30 Min. Bicicleta, A
1998	Rusos: nómadas de concreto	Vladimir Carrillo	Betacam SP. 14:32 Min. Construcción, CP
1998	Sálvese quien pueda	Mónica Velásquez	Betacam SP. 13:09 Min. Seguridad privada, R
1998	San Andrés... al borde del naufragio	Mónica Velásquez	Betacam SP. 17:15 Min. Superpoblación, R
1998	San Andrés: cero cosechas	Mónica Velásquez	Betacam SP. 9:38 Min. Agricultura, CP
1998	San Juan, territorio propio	Diego Gómez	25 Min. RRUV
1998	Se llamaba Pinto	Jorge Villa	Betacam, 15:35 Min. Riña de gallos, FC
1998	Se vende casa para pagar valorización	Walter Bernal	Betacam SP. 13:12 Min. Valorización, R
1998	Secretos de mutantes	Martha Marín	Betacam SP. 16:05 Min. Música, 42GS
1998	Seducción callejera	Mónica Velásquez	Betacam SP. 12:17 Min. Vallas publicitarias, R
1998	Segmentos de cemento	Mónika Rojas, Jimena Rengifo, Alexander Buendía, Diego Giraldo, Javier Ágredo, Consuelo Vivas	28 Min. RRUV
1998	Segundazos: ilusiones de primera	Walter Bernal	Betacam SP. 10:41 Min. Mercado del usado, CP
1998	Sevilla ha tenido su ponzoña	Adalgiza Charria	Betacam SP. 11:23 Min. Prensa, R
1998	Sexo central	Carlos Eduardo Rodríguez	Betacam SP. 12 Min. Prostitución, CP
1998	Sexualidad: búsqueda que no cesa	Adalgiza Charria	29 Min. QOUMV
1998	Si entras a la casa	Marco Antonio Mejía	Betacam SP. 25:14 Min. La casa, A

1998	Siempreviva - cerámica Tikuna	Jorge Valencia	Betacam SP. 15 Min. Tikunas, PP
1998	Siempreviva - hacedor de máscaras (Máscaras Tikuna)	Jorge Valencia	Betacam SP. 12 Min. Tikunas, PP
1998	Sin asco	Mónica Velásquez	Betacam SP. 8:55 Min. Recolectores de basura, CP
1998	Sirenas en la isla	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 14:19 Min. Leyendas, PP
1998	Sobre dos ruedas	Juan Ortiz Osorno	Betacam SP. 13:22 Min. Bicicleta, CP
1998	Sobre redskins...!	William Ospina	Betacam, 14:15 Min. Cultura, 42GS
1998	Sobre rieles	Andrés Restrepo	Betacam, 26 Min. Ferrocarriles, A
1998	Sobre rieles	Andrés Restrepo	26 Min. RRUV
1998	Sobre rieles - ferrocarriles	Oscar Mario Estrada	Betacam SP. 26:45 Min. Ferrocarriles, A
1998	Soledad Acosta de Samper	Teresa Saldarriaga	Betacam SP. 23 Min. Escritora, A
1998	Somos los que se van	William Ospina	Betacam, 15:05 Min. Emigración, 42GS
1998	Son del Juego	Luciano Rodríguez	Betacam SP. 15 Min. Juegos tradicionales, RRUV
1998	Soñando al aire: Crónica de las radios comunitarias populares de ciudad	Jorge Caicedo	Betacam SP. 16:02 Min. Radio comunitaria, RRUV
1998	Sueño en la arena	Mauricio Vergara	24 Min. RRUV
1998	Tablas de salvación	Eduardo Rodríguez	Betacam SP. 15:28 Min. Educación, 42GS
1998	Teatro Experimental La Mama-30 Años	Jorge Villa	Betacam SP. 14:30 Min. Teatro, C
1998	Televisión comunitaria... abriendo canales...	Olga Patricia Paz	Betacam SP. 15:38 Min. Televisión comunitaria, FC
1998	Tente en el aire	David Bohórquez	Betacam SP. 25 Min. Mitos y leyendas Valle, A
1998	Terminal*	Margarita Arbeláez, Luz Elena Luna, Ximena Bedoya, Andrea Rosales, Juan Camilo Duque, Claudia Villegas, María Fernanda Martínez	25 Min. RRUV
1998	Terpsicore, el ritmo en movimiento	Roberto Triana	Betacam SP. 15 Min. Cuerpo humano, C
1998	Toribío, sin mentiras, ni promesas, Ezequiel Vitonas	Carlos Alberto Chica	Betacam SP. 13:19 Min. Entrevista Alcalde Paez, GCU
1998	Toribio: Tiempo de cosecha	Adalgiza Charria, Alejandro José López	Betacam SP. 13:10 Min. Proyecto Nasa Paezes, RRUV
1998	Totó la Momposina	Catalina Villar	

1998	Tregua en las calles	Carlos Eduardo Rodríguez	Betacam SP. 14:39 Min. Policía, CP
1998	Tribus I, La Radiocicleta (Radio Juvenil)	Gerardo Otero	Betacam SP. 14:53 Min. Radio, 42GS
1998	Turmequé o tejo	Teresa Saldarriaga	Betacam SP. 15:26 Min. Boyacá, PP
1998	Ubaté T.V.	Mónica Velásquez	Betacam SP. 9:49 Min. Televisión, CP
1998	Un asunto humano	Walter Bernal	Betacam, 12:45 Min. Derechos Humanos, R
1998	Un disco a la carrera	Walter Bernal	Betacam, 9:46 Min. Música, CP
1998	Un pedazo de acordeón	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 15 Min. Vallenato, PP
1998	Una mirada a los derechos humanos	Walter Bernal	Betacam SP. 11:33 Min. Derechos Humanos, CP
1998	Una patria para el patrimonio	Carlos Eduardo Rodríguez	Betacam SP. 12:09 Min. Patrimonio cultural, CP
1998	Una vida mejor: Memorias del programa de salud mental comunitaria del Distrito de Aguablanca I	Mauricio Vergara	25 Min. RRUUV
1998	Una vida mejor: Memorias del programa de salud mental comunitaria del Distrito de Aguablanca II	Mauricio Vergara	25 Min. RRUUV
1998	Ver... de la tierra	Beatriz Bermúdez	Betacam SP. 15 Min. Hidroeléctrica, FC
1998	Vida de perros	Vladimir Carrillo	Betacam, 13:15 Min. Perros callejeros, CP
1998	Vidas en pasarela	Ricardo Alfonso Cifuentes	Betacam SP. 14:46 Min. Moda, 42GS
1998	Visajes	Diana Camargo, Liliana Rincón	Betacam SP. 15:21 Min. Arte, 42GS
1998	Vladimiro, por ti suspiro	María Fernanda Luna	15 Min. RRUUV
1998	Voces que crecen	Priscila Padilla	Betacam SP. 21:42 Min. Radio Colombia, A
1998	Wall street criollo	Mónica Velásquez	Betacam SP. 13:25 Min. Zona bancaria, CP
1998	Wanuru la enfermedad del carbón	Luis Carlos Osorio, Olga Luz Restrepo	Betacam SP. 22:46 Min. Indígenas Denuncia, FC
1998	Wera, mujeres de carga	Luis Carlos Osorio	Betacam SP. 22:11 Min. Indígenas, FC
1998	XVI Bienal Colombiana de Arquitectura 1998	Jorge Villa	Betacam SP. 17:02 Min. Arquitectura, C
1998	Zapatos, el arte por el suelo	Jorge Villa	Betacam SP. 15:51 Min. Antropología, C
1998	Zona V	Patricia Aguirre	Betacam, 20 Min. Rap, FC

1999	10 ensayos un concierto	Iván Wild	Video, 24 Min.
1999	A ciencia cierta	Alberto Martínez Monterrosa	Video, 50 Min.
1999	Al mal tiempo buena cara	Mónica Velásquez	Betacam SP. 11:54 Min. Recesión Colombia, R
1999	Alejandra	Gonzalo Mejía	Betacam SP. 13 Min. Directora Cine, FC
1999	Alter (no) Ego	Mauricio Vergara	13 Min. RRUV
1999	Alter (no) Ego	Mauricio Vergara	13 Min.
1999	Alternos	Mauricio Vergara	Betacam SP. 13:36 Min. Jóvenes Alternativos, 42GS
1999	Andén: Intervención artística	Mauricio Vergara	Betacam SP. 13:49 Min. Arte, RRUV
1999	Andén: Intervención artística	Mauricio Vergara	13 Min.
1999	Andrés García-Peña, el gondolero- pintor	Juan Carlos Velásquez	Betacam SP. 13 Min. Colombianos en Nueva York, CP
1999	Antitaurinos: ¿Pasión o realidad?	Felipe Cardona, Olga Patricia Paz	Betacam SP. 14:32 Min. Movimiento antitaurino, RRUV
1999	Arriba el telón	Felipe Cardona	13 Min. RRUV
1999	Arte en las piedras	Luis Carlos Urrutia	Betacam SP. 14:25 Min.]Talla de piedra, PP
1999	Así se hizo I	Jorge Villa	Betacam, 14:38 Min. Televisión, C
1999	Bios, psiqué, zoé	Walter Rojas	Betacam, 26:18 Min. Medio ambiente, GP
1999	Bocetos para la memoria colectiva	Walter Rojas	Betacam SP. 25:03 Min. Arte, GP
1999	Buscando a los arrieros	Jorge Mario Álvarez	Video, 52 Min.
1999	Calimetrópolis	Mauricio Vergara	12 Min. RRUV
1999	Camellando ando	Walter Rojas	Betacam, 24:18 Min. Trabajo, GP
1999	Caminantes invisibles	Mónica Rueda	Betacam, 24:27 Min. Desplazados, GP
1999	Campo para la mujer	Mady Samper	Video, 50 Min.
1999	Campos de libertad	Walter Rojas	Betacam SP. 26:24 Min. Campo, GP
1999	Carlos Arcieri, el restaurador de violines	Juan Carlos Velásquez	Betacam SP. 13 Min. Colombianos en Nueva York, CP
1999	Carlos Duplat: todo está por contarse	Adalgiza Charria	Betacam SP. 15:20 Min. Televisión, GCU
1999	Carnaval del indio	Teresa Saldarriaga	Betacam SP. 14:58 Min. Carnavales, PP
1999	Centinelas del medio ambiente	Luis Carlos Urrutia	Betacam SP. 14:41 Min. Medio ambiente. 42GS

1999	Centro del Líbano	Mónica Rueda	Betacam, 23:37 Min. Deportes, GP
1999	Ciudad a tres bandas	Oscar Molina	Betacam, 13:06 Min. Tribus urbanas, 42GS
1999	Colombia horizontal (La cama, la hamaca, la estera, la acera y el ataúd)	Diego García Moreno	Video. 125 Min.
1999	Colombia patas arriba- Eduardo Galeano	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 23:55 Min. Literatura, TLV
1999	Colombia viva	Mónica Rueda	Betacam, 23 Min. Problemática social, GP
1999	Comunidades negras y territorio	Diego Gómez	22 Min. RRUV
1999	Con suma prevención	Vladimir Carrillo	Betacam SP. 13:25 Min. Drogas, R
1999	Construir lo humano	Mónica Rueda	Betacam SP. 23:38 Min. Eje cafetero, GP
1999	Corpus Christi encuentro de dos culturas	Luis Carlos Urrutia	Betacam SP. 14:30 Min. Religión, PP
1999	Corteros	Antonio Ramírez	Betacam SP. 13 Min. Corteros de caña, RRUV
1999	Crónica en la provincia	Alberto Salcedo Ramos	Video, 50 Min.
1999	Cultura cafetera	Claudia Milena Hernández	Video, 52 Min.
1999	Cultura viva, Guillermo González	Adalgiza Charria	Betacam SP. 14:59 Min. Entrevista Periodismo cultural, GCU
1999	De paso por San Gil	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 12:22 Min. Juegos tradicionales, PP
1999	Deporte	Henry Salazar Casallas	Betacam SP. 13 Min. Años 60 Colombia, FC
1999	Deportes de altura	Mauricio Beltrán	Beatcam SP. 13 Min. Deportes, 42GS
1999	Derechos sexuales, los más humanos I, María Ladi Londoño	Adalgiza Charria	Betacam SP. 14:48 Min. Entrevista, GCU
1999	Derechos sexuales, los más humanos II, María Ladi Londoño	Adalgiza Charria	Betacam SP. 15:24 Min. Entrevista, GCU
1999	Desquiciados	Mónica Velásquez	Beatcam SP. 13:17 Min. Salud mental, R
1999	Dos mujeres	Gonzalo Mejía	Betacam SP. 13:10 Min. Directores Antioquia, FC
1999	Ecos del Pacífico	Teresa Saldarriaga	Betacam SP. 14:56 Min. Música, PP
1999	El ceremonial de la quietud	Juan Guillermo Isaza	Betacam SP. 23:47 Min. Teatro, A
1999	El corazón de Medellín	Orlando Llano	Betacam SP. 23:50 Min. Urbanismo, A
1999	El hielo y la gallina	Gonzalo Mejía	Betacam SP. 13 Min. Directores Antioquia, FC

1999	El hombre de frack	Mónica Viviana Arroyave, Carlos Enrique Espinosa	Betacam SP. 13:31 Min. Masificación del hombre - Animación, FC
1999	El Medio Oriente en Cali	Felipe Cardona	Betacam SP. 13:11 Min. Inmigrantes, PP
1999	El movimiento	Erik Leyton	Betacam SP. 13:33 Min. Cine, C
1999	El mundo en la cabeza, Socorro Ramírez	Adalgiza Charria	Betacam SP. 13:53 Min. Entrevista, GCU
1999	El Mundo es plano	Carlos Bernal	Video 52 Min.
1999	El nuevo mundo de los Embera Chamí	Orlando Llano	Betacam SP. 24 Min. Indígenas, A
1999	El padre es uno solo	Walter Rojas	Betacam SP. 23:36 Min. Religión, GP
1999	El padrino de dulce	Sandro Buitrago	Betacam SP, 13:48 Min. Tradiciones, RRUV
1999	El proyecto del diablo	Óscar Campo	Betacam SP. 24:48 Min. Narcotráfico, RRUV
1999	El sonido del tren	Jorge Mario Álvarez	Betacam SP. 50:48 Min. Ferrocarriles, TLV
1999	El valor de lo nuestro	Mónica Rueda	Betacam SP. 24:08 Min. Indígenas, GP
1999	Emiliano Zuleta con la misma fuerza	Heriberto Fiorillo	Betacam SP. 55:59 Min. Vallenato, TLV
1999	En busca de la huella escolar	Mónica Velásquez	Betacam SP. 13:12 Min. Educación, R
1999	En búsqueda de nuevas racionalidades, Julio César Payan	Adalgiza Charria	Betacam SP. 15 Min. Medicina, GCU
1999	En conexión con el universo, Gustavo Willches	Adalgiza Charria	Betacam SP. 15:11 Min. Medio ambiente, GCU
1999	En las noches de angelitos	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 11:48 Min. Juegos tradicionales - Caldas, PP
1999	En tiempo de luna llena	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 12:13 Min. Juegos tradicionales - San Andrés, PP
1999	Encuentro en el corazón del mundo	Nohra Rodríguez	Betacam SP. 26 Min. Indígenas, A
1999	Entre la sed y el agua	Mauricio Beltrán	Beatcam SP. 12:36 Min. Campesinado - Páramos, FC
1999	Esfera azul	Walter Rojas	Betacam SP. 24:08 Min. Medio ambiente, GP
1999	Espacios intangibles	William Ospina	Betacam SP. 12:51 Min. Contaminación visual, 42GS
1999	Especial de rock en Colombia	Tania Moreno	Betacam SP. 14:12 Min. Rock, C
1999	Estanislao Zuleta I - Biografía de un pensador	Antonio Dorado	Betacam SP. 22:34 Min. Biografía, A
1999	Estanislao Zuleta II- Biografía de un pensador	Antonio Dorado	Betacam SP. 27:14 Min. Biografía, A

1999	Estanislao Zuleta III- Biografía de un pensador	Antonio Dorado	Betacam SP. 26:58 Min. Biografía, A
1999	Estanislao Zuleta IV- Biografía de un pensador	Antonio Dorado	Betacam SP. 28:10 Min. Biografía, A
1999	Etno-educación: aprendizaje que libera	Olga Paz, Jorge Caicedo	Betacam SP. 13 Min. Etnoeducación, RRUV
1999	Fragmentos	Herib Camos Cerveray Carlos Santa	Video, 56 Min.
1999	Fusión	John Sánchez	Betacam SP. 14:31 Min. Indígenas - Educación, 42GS
1999	Futuro out	Oscar Molina	Betacam SP. 13:12 Min. Inmigración, 42GS
1999	GabrielGarcía Márquez, la escritura embruja	Yves Billon y Mauricio Martínez Cavard	Video, 52 Min.
1999	Gaitán si, otro no	María Valencia Gaitán	Video, 54 Min.
1999	Gregorio y el mar	Mady Samper	Video, 33 Min.
1999	Grupo de teatro Chiminigagua	Sandra Rozo Villamil	Betacam SP. 13:04 Min. Teatro, 42GS
1999	Guerreros de Paz: Construyendo desde la margen	Jorge Caicedo	Betacam SP. 13:43 Min. Arte, RRUV
1999	H.D. una moda de siempre	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 13 Min. Harlistas, 42GS
1999	Histeria verde	César Tulio Ossa	Betacam SP. 13 Min. Medio ambiente, 42GS
1999	Huellas	William Bustos	Betacam SP. 13 Min. Mujeres jóvenes, 42GS
1999	Huellas Judías	Ximena Bedoya, Claudia Villegas Juan Camilo Duque	Betacam SP. 14 Min. Inmigración, RRUV
1999	Huellas Judías	Ximena Bedoya, Juan Camilo Duque, Claudia Villegas	15 Min.
1999	Iglesia Romana: Catolicismo y sociedad	Mauricio Vergara	Betacam SP. 12:10 Min. Religión, RRUV
1999	Indígenas: derecho a la ciudad	Vladimir Carrillo	Betacam SP. 13:10 Min. Indígenas, CP
1999	Instrucciones para comer marrano	Cesar Patiño	
1999	Jackson Heights, un pedazo de Colombia en Nueva York	Juan Carlos Velásquez	Betacam SP. 13 Min. Colombianos en Nueva York, CP
1999	Jovita Feijoó, la sultana y la reina	Olga Lucía Gutiérrez Botero	Betacam SP. 13:30 Min. Personaje popular Cali, RRUV
1999	Justo a la melodía	Diana Vargas, Alejandro Gedeón	Betacam SP. 13:15 Min. Jazz, FC
1999	La 18 se orienta	Carlos Anaya	26 Min. RRUV

1999	La Bacanería un estilo de vida	Hugo González	Video. 70 Min.
1999	La Calle es un circo	Elisa Álvarez	Video, 60 Min.
1999	La casa del silencio	Erik Leyton	Betacam SP. 13:21 Min. Teatro, 42GS
1999	La casa grande	Jorge Villa	Betacam SP. 23:49 Min. Casas de la cultura, A
1999	La ciudad sitiada por las palabras	William Ospina	Betacam SP. 15 Min. Jornadas juveniles, 42GS
1999	La expansión de las congregaciones cristianas	Mauricio Vergara	Betacam SP. 13:02 Min. Religión, RRUV
1999	La fuerza de la libertad, Carlos Gaviria Díaz	Adalgiza Charria	Betacam SP. 15:04 Min. Entrevista - Libertad individual, GCU
1999	La generación X	Sandra Rozo Villamil	Betacam SP. 13:30 Min. Jóvenes Generación X, 42GS
1999	La herencia de Carlitos	Orlando Llano	Betacam SP. 24 Min. Tango, A
1999	La imagen calculada	Sandra Molano	Betacam SP. 13:26 Min. Fractales, C
1999	La instalación	Mauricio Vergara	Betacam SP. 12:56 Min. Artes plásticas, C
1999	La instalación o el espacio cargado de significación	Mauricio Vergara	12 Min. RRUV
1999	La isla de las tres lenguas	Erik Leyton	Betacam SP. 14:35 Min. Lengua - Creole, PP
1999	La llama violeta: un encuentro personal con Dios	Mauricio Vergara	Betacam SP. 13 Min. Sectas religiosas, RRUV
1999	La mujer víctima del desastre del eje cafetero	Presidencia de la República - Dirección Nacional de equidad para las mujeres	15 Min.
1999	La serpiente del tiempo	Juan Guillermo Arredondo	Betacam SP. 48:08 Min. Río Atrato, TLV
1999	La soberanía reside en el pueblo	Walter Rojas	Betacam SP. 25:26 Min. Política, GP
1999	La Tierra del chamán	Felipe Paz	Video, 56 Min.
1999	La tierra santa de Petrona Martínez	Luis Antonio Torrado	Betacam SP. 52 Min. Música popular, TLV
1999	La Tierra sin ellos. Caldon, la guerra nos mata por dentro	Alfredo Molano	Video, 25 Min.
1999	Las claves profundas de mi sangre	Walter Rojas	Betacam SP. 24:32 Min. Comunidades negras, GP
1999	Las Fábricas de agua	Luis Alberto Restrepo	16 mm, 52 Min.
1999	Las matemáticas del amor, Germán Zabala	Adalgiza Charria	Betacam SP. 15:22 Min. Entrevista, GCU
1999	Las mujeres de Nariño cuentan	Priscila Padilla	Betacam SP. 25:42 Min. Tejedoras de sombreros, A

1999	Las mujeres de Urabá cuentan	Priscila Padilla	Betacam SP. 24 Min. Bananeras, A
1999	Las mujeres del Quindío cuentan	Priscila Padilla	Betacam SP. 24:22 Min. Recolectoras de café, A
1999	Las Musas suben el telón	Roberto Triana Arenas	Video, 52 Min.
1999	Las penas del diablo	Julián Alzate	14 Min. RRUV
1999	Las quejas de Satanás	Claudia Muñoz, Julián Alzate, Sandra Nieto, Camilo Mayor, Claudia Escobar, Manuel Figueroa	26 Min. RRUV
1999	Las trampas de la razón, Luis Carlos Restrepo	Adalgiza Charria	Betacam SP. 15 Min. Conflicto armado, GCU
1999	Las Yubartas: una historia que nace en el trópico	Lilián Flores	25 Min. RRUV
1999	Latinoamérica con los pies en la tierra	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 13:40 Min. Intercambio cultural, FC
1999	Líderes del espíritu	Nohra Rodríguez	Betacam SP. 26:20 Min. Indígenas, A
1999	Los Ángeles en su salsa	Diana Vargas, Alejandro Gedeón	Betacam SP. 13:15 Min. Inmigrantes Estados Unidos, 42GS
1999	Los fantasmas de la poesía	Clara Inés Cárdenas	Betacam SP. 23 Min. Poesía Mujeres, A
1999	Los hijos de la televisión 60	Fernando Ramírez	Betacam SP. 13 Min. Televisión, FC
1999	Los hijos de la televisión 70	Fernando Ramírez	Betacam SP. 13 Min. Televisión, FC
1999	Los hijos de la televisión 80	Fernando Ramírez	Betacam SP. 13 Min. Televisión, FC
1999	Los hijos de la televisión 90	Fernando Ramírez	Betacam SP. 13 Min. Televisión, FC
1999	Los Hijos del trueno	Marta Rodríguez y Lucas Silva	Video, 52 Min.
1999	Los Mararayes	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 13:09 Min. Juegos tradicionales - Boyacá. PP
1999	Manizales del alma	Jesús Muñoz	Video, 52 Min.
1999	Más allá de la irreverencia, Fernando Vásquez	Adalgiza Charria	Betacam SP. 15 Min. Publicidad, GCU
1999	Medellín por tres	Oscar Molina	Betacam SP. 13:05 Min. Jóvenes, 42GS
1999	Medio Oriente en Cali	Felipe Cardona	13 Min. RRUV
1999	Medios	Henry Salazar Casallas	Betacam SP. 13 Min. Medios de comunicación, FC
1999	Memoria trágica	Mónica Velásquez	Betacam SP. 13:26 Min. Crónica roja, CP
1999	Metal al 100%	Mauricio Vergara	Betacam SP. 13:14 Min. Metaleros, RRUV

1999	Mi compromiso es con el otro	Walter Rojas	Betacam SP. 24:44 Min. Solidaridad, GP
1999	Miel o drama	Jorge Villa	Betacam SP. 18:355 Min. Televisión, C
1999	Mouse up	Jovanna Perdomo	12 Min. RRUV
1999	Mucha semilla, Alonso Salazar	Adalgiza Charria	Betacam SP. 15:52 Min. Narcotráfico, GCU
1999	Música de fin de siglo	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 13 Min. Ska, 42GS
1999	N.P.N.: El cielo no es para todos	Olga Patricia Paz, Jorge Enrique Caicedo	Crónica - Racismo- Comunidad negra - Cali
1999	Nací partera	Olga Paz	Betacam SP. 13:57 Min. Parteras, RRUV
1999	Nada convencional	Gonzalo Mejía	Betacam SP. 12:59 Min. Directores Antioquia, FC
1999	Negación del campo	Alejandro García	Betacam SP. 13 Min. Campo y ciudad, 42GS
1999	Odisea	Fernando Gallego	Betacam SP. 13:42 Min. Desplazados, RRUV
1999	Oscuros reportajes	Erik Leyton	Betacam SP. 22:37 Min. Vampiros, A
1999	Palenque: la tierra de Benkos	Luis Antonio Torrado	Betacam SP. 52 Min. Músicas popular, TLV
1999	Páramo de Chingaza: para no morir de sed	Dora Patricia Durán	Betacam SP. 25 Min. Páramos, A
1999	Participar para resolver	Katherine Moreno	Betacam SP. 14:30 Min. Paz, 42GS
1999	Pasaporte a Cali	Olga Paz	Betacam SP. 13:42 Min. Inmigrantes, RRUV
1999	Patricio Guzmán, una historia de chicanees	Catalina Villar	
1999	Performance: El cuerpo tras una idea	Mauricio Vergara	Betacam SP. 14:06 Min. Performance, RRUV
1999	Periódicos comunitarios: Escritura de otra ciudad	Olga Paz	25 Min. RRUV
1999	Pijaos - pensamiento y medicina tradicional	Teresa Saldarriaga	Betacam SP. 14:33 Min. Indígenas, PP
1999	Play	Mauricio Vergara	13 Min. RRUV
1999	Poesía visual	Oskar Sarmiento	Betacam SP. 53 Min. Festival de poesía Medellín, TLV
1999	Por los caminos de Leandro Díaz	Heriberto Fiorillo	Betacam SP. 50:43 Min. Vallenato, TLV
1999	Premier	Gonzalo Mejía	Betacam SP. 13 Min. Directores Antioquia, FC

1999	Prensa comunitaria: escritura de otra ciudad	Olga Patricia Paz, Jorge Enrique Caicedo	Reportaje - Medios de comunicación - Prensa comunitaria - Cali
1999	Primero fueron ellos y sus raíces persisten	Walter Rojas	Betacam SP. 24:21 Min. Etnias, GP
1999	Producto interno bruto	Walter Rojas	Betacam SP. 24:23 Min. Economía, GP
1999	Programa Nacional de Bandas: cuando las bandas suenan	Adriana Escobar	VHS, 4:06 Min. Música, INS
1999	Radio Guambía: Voces que llegan de la montaña	Olga Paz, Jorge Caicedo	13 Min. RRUUV
1999	Raúl, sol y luna	Haroldo Rodríguez	Betacam SP. 45:27 Min. Poesía, TLV
1999	Rebelión	Henry Salazar Casallas	Betacam SP. 13 Min. Años 60, FC
1999	Religiosidad a la carta	Vladimir Carrillo	Betacam SP. 14:08 Min. Religiones, R
1999	Rodeando la geometría - Negret	Enrique Bernal	Betacam SP. 13:35 Min. Escultura, C
1999	Servir tiene sentido	Walter Rojas	Betacam SP. 24:20 Min. Profesionales, GP
1999	Sevilla ha tenido su ponzoña	Adalgiza Charria, Alba Tamayo	12 Min. RRUUV
1999	Sexpresa	Oscar Molina	Betacam SP. 13:26 Min. Sexualidad, 42GS
1999	Sintonizando en libertad	Walter Rojas	Betacam SP. 25:06 Min. Educación, GP
1999	Skate city	Mauricio Vergara	Betacam SP. 13:55 Min. Monopatín Cali, RRUUV
1999	Skate city	Mauricio Vergara	13 Min.
1999	Sobre ruedas - skaters	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 13 Min. Monopatín Bogotá, 42GS
1999	Sociedad	Henry Salazar Casallas	Betacam SP. 13 Min. Años 60, FC
1999	Solo para serias y responsables	Ana Sofía Franco	14 Min. RRUUV
1999	Sonando y soñando en L.A.	Diana Vargas, Alejandro Gedeón	Betacam SP. 15 Min. Inmigrantes Estados Unidos, 42GS
1999	Sonido incandescente	Sandra Molano	Betacam SP. 13:06 Min. Fabricación de campanas, PP
1999	Squatters: un poeta, un músico y un todero	Juan Carlos Velásquez	Betacam SP. 13 Min. Colombianos en Nueva York, CP
1999	Telenovelas: tiempos difíciles	Mónica Velásquez, Daysi Teresa Niño	Betacam SP. 12:58 Min. Televisión, CP
1999	Televisión comunitaria... Abriendo canales	Olga Paz	28 Min. RRUUV
1999	Televisión comunitaria... Abriendo canales	Olga Paz	28 Min.

1999	Toro tope	Marcela Gaviria Quigley, Mauricio Vélez Domínguez	Video, 26 Min.
1999	Totó la Momposina, una voz para Colombia	Catalina Villar	Video, 52 Min.
1999	Tras la búsqueda del bien común	Walter Rojas	Betacam SP. 24:57 Min. Comunidad, GP
1999	Tribu de paz... o	Vladimir Carrillo	Betacam SP. 13:54 Min. Gitanos, CP
1999	Triunfemos entre todos	Mónica Rueda	Betacam SP. 23:37 Min. Deportes, GP
1999	Tumaco	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 14:39 Min. Juegos tradicionales - Nariño, PP
1999	Tuni Bio: tierra de oro y guarapo	Luis Carlos Osorio	Betacam SP. 15 Min. Paeces, FC
1999	Un fin de semana	Oscar Molina	Betacam SP. 13:15 Min. Hobbies, 42GS
1999	Un mestizo puro	Juan Manuel Acuña	Betacam SP. 23:24 Min. Mestizos, GP
1999	Una niña hecha de siglos, Elizabeth Torres	Adalgiza Charria	Betacam SP. 15:26 Min. Entrevista, GCU
1999	Viambulantes	Alexander González	Betacam SP. 13:15 Min. Vendedores ambulantes, RRUV
1999	Vide o arte	Mauricio Vergara	Betacam SP. 12:42 Min. Videoarte, RRUV
1999	Viejo te cambió la vida	Olga Patricia Paz	Betacam SP. 12:40 Min. Viejotecas, PP
1999	Viejo TK-mvivo: la vida	Olga Paz	12 Min. RRUV
1999	Vivienda in digna	Walter Rojas	Betacam SP. 23:23 Min. Vivienda, GP
1999	Voces que llegan de la montaña para la movilización del pensamiento	Olga Patricia Paz, Jorge Enrique Caicedo	Betacam SP. 13:41 Min. Radio comunitaria Cauca, CP
1999	Zona Marginal	Félix Varela	13 Min. RRUV
2000	Alejandra Jiménez. Odontóloga forense	Melba Viviana López	Video, 15 Min.
2000	Ángel tamborero	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 22:42 Min. Música popular - Bolívar, A
2000	Basuras, la huella que dejamos	Alejandro Cock	Video, 25 Min.
2000	Cali, ciudad para todos I: Código de barreras	Heidy Cañaverál	24 Min. RRUV
2000	Cali, ciudad para todos II: Barreras actitudinales	Heidy Cañaverál	27 Min. RRUV
2000	Cali, ciudad para todos III: Barreras de Comunicación	Heidy Cañaverál	26 Min. RRUV
2000	Cali, ciudad para todos IV: Se hace camino al andar	Heidy Cañaverál	24 Min. RRUV

2000	Cali, ciudad para todos V: Los alcances de la Campaña	Heidy Cañaverall	25 Min. RRUV
2000	Cantarela	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 22:22 Min. Música popular - Cundinamarca, A
2000	Colombia con sentido	Diego García Moreno	Video, 73 Min.
2000	Cuentos de cantoras	Juan G. Arredondo	Video, 25 Min.
2000	Dabucury un libro viviente	Priscila Padilla	Betacam SP. 23:45 Min. Indígenas, A
2000	Desde el algodón, voces de mujeres	Priscila Padilla	Betacam SP. 22:59 Min. Recolectoras de algodón, A
2000	Desde el arroz, voces de mujeres	Priscila Padilla	Betacam SP. 21:42 Min. recolectoras de arroz, A
2000	Desde las flores, voces de mujeres	Priscila Padilla	Betacam SP. 21:56 Min. Floricultoras, A
2000	El Ojón	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 22:40 Min. Música popular - Medellín, A
2000	Estanislao Zuleta, biografía de un pensador	Antonio Dorado	Video. 120 Min.
2000	Estanislao Zuleta, biografía de un pensador I	Antonio Dorado	22 Min. RRUV
2000	Estanislao Zuleta, biografía de un pensador II	Antonio Dorado	26 Min. RRUV
2000	Estanislao Zuleta, biografía de un pensador III	Antonio Dorado	27 Min. RRUV
2000	Estanislao Zuleta, biografía de un pensador IV	Antonio Dorado	22 Min. RRUV
2000	Éxodo, las voces	Antonio Dorado	21 Min. RRUV
2000	Intérprete de la muerte, un retrato de Yolanda Sarmiento	Victoria Eugenia Valencia Calero, María Isabel Ospina de Los Rios	Video, 25 Min.
2000	La María: relato de un secuestro	Mauricio Vergara Hurtado	Video, 52 Min.
2000	No hay cama pa tanta gente	Hemel Atehortua	Video, 30 Min.
2000	Perlas del Pacífico	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 23:50 Min. Música popular - Nariño, A
2000	Programa Nacional de Bandas: prebandas	Adriana Escobar	VHS, 5:06 Min. Música, INS
2000	Qué te ha dado Pedro	Ana María Marín Pulgarín	Video, 42 Min.
2000	Ramona Chandé	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 24:13 Min. Música popular - Bolívar, A
2000	Réquiem por el diablo	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 22:40 Min. Música popular - Bolívar, A
2000	Servicio especial	Alejandro José López	28 Min. RRUV

2000	Sueños y silencio	Ana Cristina Díaz, Ivan José Sierra, Dolly González	Video, 24 Min.
2000	Un canto al Guaviare	Priscila Padilla	Betacam SP. 23:45 Min. Festivales, A
2000	Vida y obra de Víctor Gaviria	Carlos Henao, Guillermo Forero	Betacam SP. 1:15:40, Director de cine, TLV
2001	Amor latino con sabor finlandés	María Elvira Talero	Video, Heisinky, Yle Televisión
2001	Atlantis	Paola Ortiz	
2001	Bajo una luna diferente	Natalia Peña	Betacam SP. 54:32 Min. Desplazados, DN
2001	Casa Museo Quinta de Bolívar	Ministerio de Cultura	VHS, 25 Min. Historia, INS
2001	Darién, el poder de las aguas	Jorge David y Juan Guillermo Arredondo	Video, 25:17 Min.
2001	Depresión momposina, el país mágico de las aguas	Jorge Valero	Video, 24:30 Min.
2001	Dime cómo te vestes y te diré...	John Sánchez	Betacam SP. 52:03 Min. Moda, DN
2001	Dime qué bailas y te diré...	Edna Katerine Moreno	Betacam SP. 52:20 Min. Bailes tradicionales, DN
2001	Dime que juegas y te diré...	Luis Carlos Urrutia	Betacam SP. 51:34 Min. Juegos, DN
2001	El Camino	Pierre Heron	Video, 50 Min.
2001	El Espanto	Diego Alejandro Espinosa	16 mm, cortometraje
2001	El muerto al hoyo y el vivo al baile	Juan José Lozano	
2001	El reino encantado	Oscar Molina, Ana María Marín	Betacam SP. 52:55 Min. Imaginarios, DN
2001	El silencio roto	Felipe Paz	Betacam SP. 52:14 Min. Zona de conflicto, DN.
2001	El Viaje de los descendientes de Daguerre	José María Tápias	Video, 54 Min.
2001	El Vino puede sacar cosas que el hombre se calla	Cuatro Mujeres	Video, 37 Min.
2001	Fracción vital	Carolina Navas, Leonardo Villegas	Video, 7:25 Min.
2001	Guajira el desierto y su gente	Maria Pía Quiroga	Video, 52 Min.
2001	Informe sobre un mundo ciego	Óscar Campo	Video, 24 Min.
2001	La Canoa de la vida	Diego García Moreno	Video, 52 Min.
2001	La Ciudad de los fanáticos	Jua Pablo Galeano, Harold Pardey, Andrés Blanco	Video, 23:43 Min.
2001	La mancha amarilla	José Miguel Restrepo	Betacam SP. 52:30 Min. Taxistas, DN
2001	La Mancha amarilla	José Miguel Restrepo	Video, 53 Min.
2001	La Marcha del ladrillo	Mauricio Vergara Hurtado	Video, 25 Min.

2001	La T de tomate	Cristian Corradine	Video, 18 Min.
2001	La Toma de la desesperanza	Vicky Marín, Andrés Restrepo	Video, 24:39 Min.
2001	Las Castañuelas de Notre Dame	Diego García Moreno	Video, 52 Min.
2001	Levántate y anda	Ana Lucía Acuña	Video, 16 Min.
2001	Más 30 menos 29 (+30 -29)	Cristian Corradine	Video, 8 Min. Experimental
2001	Masa Moharé, trabajo de la gente	Nohra Rodríguez Jiménez	Video, 52 Min.
2001	Memoria perdón y olvido	Elvia Beatriz Mejía	Betacam SP. 52:40 Min. Etica Conflicto, DN
2001	Modo	Silvia Buitrago	Video, 25 Min. Experimental
2001	Negro profundo, historias de mineros	Carlos César Arbeláez, Oliva Inés Montoya T.	Betacam SP. 51:28 Min. Mineros, DN
2001	Nunca más	Fernando Restrepo y Marta Rodríguez	Video, 56 Min.
2001	Orozco el embalsamador	Tsurisaki Kiyotaya	Video
2001	Por amor al fútbol	Alfonso Correal	Video
2001	Qué plato es Colombia 1	Lisandro Duque	Betacam SP. 52:08 Min. Gastronomía, DN
2001	Qué plato es Colombia 2 (El maíz y el trigo)	Lisandro Duque	Betacam SP. 56:08 Min. Gastronomía, DN
2001	Sedientos de sal	Natalia Iartovskaia	Betacam SP. 51:37 Min. Wayúus, DN
2001	Sinú, tierra de agua	Fernando Riaño y María Pía Quiroga	Video, 53 Min.
2001	Tiempo de miedo	Óscar Campo	Video, 58 Min.
2001	Un taxista en México D.F.	Santiago Herrera	
2001	Vía al mar	Colbert García	Betacam SP. 52:38 Min. Conflicto armado, DN
2001	Zapatos mexicanos para bailar cumbia	Juan Guillermo Ortíz	Mini DV
2001 - 2002	Jaibaná la otra historia	Luis Enrique Antolínez y Diego Alonso	
2002	4	Juan Manuel Betancourt	Video, 27 Min.
2002	3 libras: Música para enfermos	Mauricio Vergara Hurtado	Video, 23 Min.
2002	9 de abril de 1948	María Valencia Gaitán	Video, 57 Min.
2002	Aborígen, los wiwas	Daniel Piñacué Achicué	Video, 54 Min.
2002	Ajuar de modernidad	Jorge Villa	Video, 52 Min.
2002	Alamar	Adriana Uribe	Video, 34 Min.

2002	Alimentando tradiciones 1 (La cocina popular del Caribe colombiano)	Aníbal Gutiérrez Aguirre	Betacam SP. 51:17 Min. Gastronomía, DN
2002	Alimentando tradiciones 2 (La cocina popular de Antioquia y Valle)	Aníbal Gutiérrez Aguirre	Betacam SP. 51:28 Min. Gastronomía, DN
2002	Alimentando tradiciones 3 (La cocina popular de los andes orientales)	Aníbal Gutiérrez Aguirre	Betacam SP. 51:35 Min. Gastronomía, DN
2002	Álvaro Cepeda Samudio: El hombre y el mito	Juliana Cepeda, Sínthya Restrepo	Cortometraje
2002	Amazonía cuentos de sabedores. Majaño jayo diga (Entre el águila y la anaconda).	Roberto Triana	Betacam SP. 54:37 Min. Pueblo Huitoto, DN
2002	Andar con-tacto	Dixon Quitian y Juan Carlos Arias	Video, 48 Min.
2002	Bajo el ojo auspicioso de Hare	Jorge Andrés Silva y Enrique Zambrano	Video, 52 Min.
2002	Bajo una luna diferente	Natalia Peña Beltrán	Video, 53 Min.
2002	Bambuco negro	Sandra Liliana Escobar, Juan Carlos Díaz Giraldo	Video, 25 Min.
2002	Barba Jacob, el hechizado	Roberto Triana Arenas	Video, 59 Min.
2002	Barba Jacob, poeta maldito	Roberto Triana Arenas	Video, 59 Min.
2002	Batallas sagradas	Pablo Mora	Video, 52 Min.
2002	Bienvenidos a Colombia	Catalina Villar	Video, 65 Min.
2002	Birimbao, mestizo puro	Carlos Anaya	Video, 20 Min.
2002	Caicedo o la persistencia del olvido	Marta Lucía Gutiérrez y Juan Guillermo Romero	Video, 52 Min.
2002	Casting	Luis Augusto Roza	41 Min.
2002	Coldeportes	Jorge Montenegro Bohórquez	Betacam SP. 11:06 Min. Deporte, INS
2002	Cómo voy a olvidarte	Jorge Enrique Botero	Video, 26 Min.
2002	De(s)amparo, polifonía familiar	Gustavo Fernández	Video, 90 Min.
2002	Descubriendo el Amazonas	Luis Fernando Mejía Duque	Video, 52 Min.
2002	Diálogo de instrumentos y cantos	Ana Victoria Arias	Betacam SP. 53:49 Min. Música Afrocolombiana, DN
2002	Dios ¿en dónde estás?	María Elvira Talero	Video, 22 Min. Heinsinky, Yle Television
2002	Dolores Del Río	Rodrigo Castaño Valencia	Video, 52 Min.

2002	El Reino encantado	Ana María Pulgarín y Oscar Molina	Video, 53 Min.
2002	El Retorno	Silvia María Hoyos, Adrian Franco	Video. 24 Min.
2002	En el camino dejó	Ana María Díaz, Karolina Ramírez, Andrés Laguna	Video, 12 Min.
2002	Esa es toda la riqueza	Paola Vasquez	
2002	Esperando	Elizabeth Ávila, Augusto Rozo y Daniela Luque	Video, 52 Min.
2002	Exiliados en el exilio	Rolando Vargas	Video, 64 Min.
2002	Filigranas de paz para Colombia	Priscila Padilla	Betacam SP. 50:26 Min. DN
2002	Función de gala	Pakiko Ordóñez	Video, 90 Min.
2002	Fusiles de madera	Carlos Cárdenas Ángel y Carlos Duarte Torres	Video, 52 Min.
2002	Génesis	Arturo Almanza	Video, 21 Min.
2002	Hijos del viento	Nancy Riascos, Christian Florez, Manuel Mahecha	Video, 48 Min.
2002	Historias de carrera	Jhon Fernando Velasquez	15 Min.
2002	Hyla Labialis	Jorge Silva	
2002	La hoja sagrada	Marta Rodríguez	Betacam SP. 53:26 Min. Usos de la coca, DN
2002	La noche oscura del alma	Leonardo López	Video, 20 Min.
2002	La revolución pacífica de las mujeres	Clara Riascos	Betacam SP. 49:41 Min. Política, DN
2002	La vida vive	Alexandra Cardona	Betacam SP. 58:35 Min. Desarme, DN
2002	Las Mujeres del molino	Claudia Bautista	Video, 52 Min.
2002	Leer te enriquece: 20 años del Premio Nobel	Claudia Chávez	Betacam SP. 25:27 Min. Lectura, INS
2002	Los Areneros	Gerylee Polanco, Andrea Rodríguez, Edward Goyeneche y Adrian Bedoya	Video, 24 Min.
2002	Los Pasos del viento o Colombia en el Everest	Jorge Echeverri	Video, 90 Min.
2002	Memoria, perdón y olvido	Elvia Beatriz Mejía y Aníbal Gutiérrez	Video, 52 Min.
2002	Metástasis / Ecumenópolis	María Catalina Beltrán y Camilo Reina	Video, 12 Min.
2002	Mística	Héctor Zabaleta	Video, 21 Min.
2002	Negro profundo, historias de mineros	Carlos César Arbeláez y Oliva Inés Montoya	Video, 52 Min.

2002	No hay país	Guillermo Arias	Video, 19 Min.
2002	Noticias de guerra del nuevo milenio en Colombia	Oscar Campo	Betacam SP. 53 Min. Noticias, DN
2002	Nueve maneras de agarrar la vida	Andrés Montoya Restrepo	Video, 27 Min.
2002	Once peces	Natalia Cortés	Video, 28 Min.
2002	Parques Nacionales	Jacques Marchal	Video
2002	Paseo por el jardín del diablo	Emmanuel Rojas	Video, 58 Min.
2002	Por los caminos de la tierra 1 (Los primeros caminantes)	Teresa Saldarriaga	Betacam SP. 55:34 Min. Vías de comunicación, DN
2002	Por los caminos de la tierra 2 (La revolución de las comunicaciones)	Teresa Saldarriaga	Beatcam SP. 54:08 Min. Vías de comunicación, DN
2002	Por los caminos de la tierra 3 (Geografía de las comunicaciones)	Teresa Saldarriaga	Betacam SP. 55:46 Min. Vías de comunicación, DN
2002	Retratos de ciudad	Oscar Botero	Betacam SP. 52 Min. Fotografía, DN
2002	Sagradas Batallas	Pablo Mora Calderón	Betacam SP. 51:43 Min. Religión, DN
2002	Sedientos de sal	Natalia Larkovsky	Video, 52 Min.
2002	Su majestad el reinado	Álvaro Perea, Susana Urrea, Ricardo Perea	Betacam SP. 56:22 Min. Reinado nacional de la belleza, DN
2002	Tejedores de sueños	Yesid Campos Zornosa	Betacam SP. 52:40 Min. Artistas, DN
2002	Ver a través de los ojos	Nohra Rodríguez	Betacam SP. 55:01 Min. Indígenas, DN
2002	XXXVIII Salón Nacional de Artistas - La revisión del Salón	Óscar Molina	Betacam SP. 11:06 Min. Arte, INS
2002	Zona 2 M1 17	Hemel Atehortúa, Wilmar Quintero, Nelson restrepo y Manuel Mahecha	Video, 52 Min.
2003	Alexis Lozano: madera pa' rato	Andrés Felipe Vásquez	Video, 57 Min.
2003	Antonio María Valencia: Identidad de una nación sin memoria	Juan Manuel Andrade	Video, 50 Min.
2003	Ayer llovió bonito	María Valencia Gaitán	Video, 2 Min.
2003	Ballet	Susana Silva	Betacam SP. 25:10 Min. Ballet, E
2003	Barras	Diana Milena Reyes Arias	Beatcam SP. 25:10 Min. Fútbol, GTC
2003	Bien de interés cultural	Nohra Rodríguez	Betacam SP. 1:19 Min. Diversidad cultural, INS
2003	Bien de interés cultural	Rodríguez Villa Totrado	Betacam SP. 00:30 Seg. Diversidad cultural, INS
2003	Bien de interés cultural	Rodríguez Villa Totrado	Betacam SP. 00:30 Seg. Diversidad cultural, INS

2003	Bien de interés cultural	Rodríguez Villa Tottrado	Betacam SP. 00:30 Seg. Arquitectura, INS
2003	Bien de interés cultural	Rodríguez Villa Tottrado	Betacam SP. 00:30 Seg. Diversidad cultural, INS
2003	Cáceres: tunas, diablos y tambores	Carlos Augusto Giraldo Castro	Video, 52 Min.
2003	Cine al patio y el decálogo en patios colombianos	Juan Diego Caicedo	Video, 75 Min. CAP
2003	Circo para todos	Amanda Rueda y Luis Armando Merino	Video, 55 Min.
2003	Comunidades de paz	Colbert García	Video, 54 Min.
2003	Con otros ojos	Camila Olarte Suárez	Video, 19 Min.
2003	Creación colectiva	Susana Silva	Betacam SP. 24:43 Min. Creación colectiva, E
2003	Crónica de un baile de muñeco	Pablo Mora	Video, 90:54 Min.
2003	Danza contemporánea	Susana Silva	Betacam SP. 24:53 Min. Danza, E
2003	Danza folclórica	Susana Silva	Betacam SP. 24:51 Min. Danza, E
2003	De vuelta al piñal	Ligia González, Andrés Gutiérrez, Mónica Santacruz	
2003	Del palenque de San Basilio	Erwin Göggel	Video, 80 Min.
2003	Diseño y espectáculo	Susana Silva	Betacam SP. 24:43 Min. Teatro, E
2003	Dramaturgia	Susana Silva	Betacam SP. 24:53 Min. Dramaturgia, E
2003	Edición especial	Susana Silva	Betacam SP. 24:40 Min. Arte, E
2003	El Correr del tiempo	Maria Fernanda Luna	Video, 53 Min.
2003	El Día desbarata las sombras	Santiago Herrera Gómez	Video, 53 Min.
2003	El lugar que habito	Sandra Roza Villamil	Betacam SP. 25:04 Min. Desplazamiento, GTC
2003	El Rostro del secuestro	Marcelo Salinas	Video, 52 Min.
2003	El teatro se toma París	Giovanny Rendón Castañeda	Betacam SP. 25:08 Min. Teatro Barrio París, GTC
2003	En el fondo del pozo	Jorge Andrés Forero	33 Min.
2003	Entre el sol y asfalto	Claudia Pedraza, Félix Corredor	Video, 22 Min.
2003	Entre manos	Juana Uribe	Video, 14 Min.
2003	Esperanza III	Mauricio Álvarez Parra	Betacam SP. 24:05 Min. Desplazados, GTC
2003	Geometría y naturaleza	Roberto Triana Arenas	Video, 56 Min.

2003	Hazte vigía	Nohra Rodríguez	Betacam SP. 1:00 Min. Diversidad cultural, INS
2003	Isaacs, a la sombra de su obra	Adolfo Cardona	Video, 60 Min.
2003	La Desazón Suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo	Luis Ospina	Video, 90 Min.
2003	La magia detrás del telón	Susana Silva	Betacam SP. 24:57 Min. Escenografía, E
2003	La Muerte por dentro	Fernando Parada Rodríguez	Video, 24 Min.
2003	La Muerte y el general	Sandra Garcia	Video, 35 Min.
2003	La pasión de Colombia (Fragmentos de fútbol e identidad)	Ómar Rincón	Betacam SP. 54:30 Min. Fútbol, DN
2003	La piel de la memoria	Juan Guillermo Romero Toro	Betacam SP. 24:43 Min. Teatro zona de conflicto, GTC
2003	La selva madre del Chocó	Lilyana Estrada	Betacam SP. 52:01 Min. Historia natural, DN
2003	La Selva madre del Chocó	Lilyana Estrada	Video, 52 Min.
2003	Laboratorios de país: Cauca el país de la indiferencia	Mauricio Beltrán	Betacam SP. 52:09 Min. Comunidad, DN
2003	Las últimas melodías del 20 de julio	Cristian Arcos	27 Min.
2003	Lejos de la tierra el duelo	Mauricio Vergara Hurtado	Video, 55 Min.
2003	Lejos de la tierra “El duelo”	Mauricio Vergara	Betacam SP. 54:50 Min. Desplazados, DN
2003	Maestros de la animación en Colombia	Oscar Andrade	Video, 100 Min. Color
2003	Maria Isabel Urrutia: ciudadana de oro, fragmentos de una estrategia	Ernesto Salmeron	Video, 53 Min.
2003	Me oigo	Sandra Patricia Pérez Gómez	Video, 18 Min.
2003	Media-gogia	Diego Fernando Hernández	Video, 30 Min.
2003	Memoria de los silenciados: el baile rojo	Yesid Campos	Video, 50 Min.
2003	Micoahumado	William Bustos	Betacam SP. 25:09 Min. Líderes comunitarios, GTC
2003	Muñecos e hilos	Susana Silva	Betacam SP. 25:09 Min. Títeres, E
2003	Museo de arte colonial	Claudia Patricia Chávez	Betacam SP. 25:03 Min. Museo, TC
2003	Museo Iglesia Santa Clara	Claudia Patricia Chávez	Betacam SP. 25:05 Min. Museo, TC
2003	Museo Nacional	Claudia Patricia Chávez	Betacam SP. 25:01 Min. Museo, TC
2003	Museos de la libertad	Claudia Patricia Chávez	Betacam SP. 25:01 Min. Museo, TC
2003	Música culta	Susana Silva	Betacam SP. 54:50 Min. Música, E

2003	Música tradicional	Susana Silva	Betacam SP. 25 Min. Música, E
2003	Ópera	Susana Silva	Betacam SP. 25 Min. Ópera, E
2003	Para terminar	Juan Carlos Arias	Video, 37 Min.
2003	Paz en “El Retiro”	María Fernanda Luna	Betacam SP. 25:29 Min. Pandillas, GTC
2003	Perder es ganar un poco	Mario Opazo	Video, 60 Min.
2003	Petronio Álvarez “el cuco”	Carolina Navas	Video, 60 Min.
2003	Predestinación	Astrid Castrillón	Video, 53 Min.
2003	Producción musical	Susana Silva	Betacam SP. 24:50 Min. Producción musical, E
2003	Putchi’pu pastores de palabras	Felipe Paz	Video, 53 Min.
2003	Río Magdalena: Colombia raza triétnica	Claudia Patricia Chávez	Betacam SP. 25:10 Min. Río Magdalena, TC
2003	Río Magdalena: entre la gloria y el ocaso	Claudia Patricia Chávez	Betacam SP. 25:50 Min. Río Magdalena, TC
2003	Río Magdalena: riberas, riqueza y olvido	Claudia Patricia Chávez	Betacam SP. 24:50 Min. Río Magdalena, TC
2003	Río Magdalena: universo inspirador	Claudia Patricia Chávez	Betacam SP. 24:50 Min. Río Magdalena, TC
2003	Rompiendo barreras	Felipe Ávila	Video
2003	Rómulo Lara Borrero, una vida de película	Julio Luzardo	Video, 82 Min.
2003	Se prendió la fiesta	Christian Maiguel	Video, 56 Min.
2003	Si no me acordara yo	David Muñoz Guerrero	Betacam SP. 25:06 Min. Desplazamiento, GTC
2003	Soldaditos de plomo	Paula Andrea Giraldo	Video, 52 Min.
2003	Soy una invención	Liliana Rincón Ladino	Betacam SP.
2003	Teatro clásico	Susana Silva	Betacam SP. 25 Min. Teatro clásico, E
2003	Teatro contemporáneo	Susana Silva	Betacam SP. 25 Min. Teatro, E
2003	Teatro físico	Susana Silva	Betacam SP. 25 Min. Teatro, E
2003	Tras la línea del triunfo	Juan Paulo Galeano	Video, 56 Min.
2003	Un tren que llega es un tren que se va	Juan José Lozano	
2003	Una memoria que desea	Maria Pía Quiroga	Video, 56 Min.
2003	Venciendo la gravedad	Harvy Manuel Muñoz	Video, 25 Min.
2003, 2004	Cayeye 28	Armando Bolaño Rangel	Video, 25 Min.
2004	60	Mady Samper	Video, 60 Min.

2004	1526 Metros sobre el nivel del mar	Carlos Bernal	Video, 30 Min.
2004	A la sombra de Antun	Silvia María Hoyos	Video, 24 Min.
2004	A mi ritmo	Gigliola Zuliani Arango, Martín Alonso Córdoba Florez	Betacam SP. 24:49 Min. Pandillas, GTC
2004	Aguaviva: La vida en tres maletas	Mario Burbano y Veronica Marchiano	Video, 47 Min.
2004	Alegría	Leonardo Brito Trujillo	Video, 10 Min.
2004	Apuntes sobre la fiesta del toro	Lucas Maldonado, Matías Maldonado	Video, 27 Min.
2004	Así como la guerreo aquí	Lucas Nieto	Video, 50 Min.
2004	Bacano salir en diciembre	Jorge Enrique Botero	Video, 25 Min.
2004	Bien de interés cultural: patrimonio inmaterial	Gabriel Ossa	Betacam SP. 00:30 Seg. Diversidad cultural, INS
2004	Bien de interés cultural: patrimonio inmueble	Gabriel Ossa	Betacam SP. 00:30 Seg. Arquitectura, INS
2004	Bien de interés cultural: patrimonio mueble	Gabriel Ossa	Betacam SP. 00:30 Seg. Antropología, INS
2004	Bien de interés cultural: patrimonio natural	Gabriel Ossa	Betacam SP. 00:30 Seg. Naturaleza, INS
2004	Bien de interés cultural: vive tu patrimonio	Gabriel Ossa	Betacam SP. 00:15 Seg. Diversidad cultural, INS
2004	Bien de interés cultural: vive tu patrimonio	Gabriel Ossa	Betacam SP. 4 Min. Diversidad cultural, INS
2004	C.C: 57' Millones de Aracataca	Yassira Gineth Hernández Parodi	Video, 15 Min.
2004	Campaña de sensibilización étnica y cultural: Abuelas	Jorge Valencia	Betacam SP. 00:30 Seg. Diversidad cultural, INS
2004	Campaña de sensibilización étnica y cultural: Amenaza	Jorge Valencia	Betacam SP. 00:30 Seg. Diversidad cultural, INS
2004	Campaña de sensibilización étnica y cultural: Estética	Jorge Valencia	Betacam SP. 00:30 Seg. Diversidad cultural, INS
2004	Campaña de sensibilización étnica y cultural: Lenguas	Jorge Valencia	Betacam SP. 00:30 Seg. Diversidad cultural, INS
2004	Campaña de sensibilización étnica y cultural: Salud	Jorge Valencia	Betacam SP. 00:30 Seg. Diversidad cultural, INS
2004	Cincuenta años al aire	Jorge Alí Triana	Video, 180 Min.
2004	Clarooscuro (la tragedia de una gran músico)	Galina Likosova y Hernán Humberto Restrepo	Video, 55 Min.
2004	Desde la diferencia	Giovanny Rendón Castañeda	Betacam SP. Iglesia cristiana, GTC

2004	El despecho	Erika Retting Michaels	Betacam SP. 52 Min. Amor
2004	El Hombre detrás de la cámara	Ricardo Restrepo	Video, 12 Min.
2004	El Pequeño Sergio	Alejandro Chaparro	Video, 19:41 Min
2004	El remedio es la vida	Fabio Navarro Carrascal	Betacam SP. Autismo, GTC
2004	El Santo y el esclavo (Grau y el monumento a San Pedro Claver)	Roberto Triana Arenas	Video, 56 Min.
2004	El Show	Luis Arturo Ortegón	Video, 35 Min.
2004	Ella esperándote tras el árbol	Javier Quintero	Video, 7 Min.
2004	Entidades adscritas	Ministerio de Cultura, Cafam Televisión	Betacam SP. 7:18 Min. Antropología, INS
2004	Entre el río y el olvido	Sergio Mejía Forero	Video, 13 Min.
2004	Entre el torbellino y el tango	Sandra Lucia Ruiz Moreno	Betacam SP. 25:10 Min. Danza, GTC
2004	Fotosensible - La familia de Viviana	Fernando ramírez	Video
2004	Galán, la lucha de un gigante	Juana Uribe	Video, 55 Min.
2004	Geometría y naturaleza	Roberto Triana	60 Min.
2004	Gustavo Cantero	Erwin Göggel	Video, 120 Min.
2004	Haciendo campo	Juan Guillermo Romero Toro, Ana María Gil Barrientos	Betacam SP. Educación, GTC
2004	Haciendo campo en la ciudad	Miguel García	Betacam SP. Medio ambiente, 25:05 Min. GTC
2004	Justicia en Colombia	Luis Carlos Gómez	Betacam SP. 25 Min. Derechos humanos
2004	La Esquina	Raúl García Jr.	35 mm, 100 Min.
2004	La Gracia de caer	Karolina Ramírez y Claudia Pedraza	Video, 75 Min.
2004	La Sierra	Scott Dalton y Margarita Martínez	Video, 84 Min.
2004	Las siete flores	María Claudia Valencia	Betacam SP. 52 Min. Violencia y política
2004	Lerma, una cosecha de paz	Nelson Freddy Osorio, William Abella Herrera	Betacam SP. 25:16 Min. Gremio cantineros, GTC
2004	Lo estratégico	Ministerio de Cultura, Cafam Televisión	Betacam SP. 12:06 Min. Diversidad cultural, INS
2004	Lo institucional	Ministerio de Cultura, Cafam Televisión	Betacam SP. 1:06 Min. Participación y desarrollo, INS
2004	Lo interno y lo interior	Juan Diego Caicedo	Video
2004	Lo nuestro	Ministerio de Cultura, Cafam Televisión	Betacam SP. 5:32 Min. Equipo humano, INS

2004	Los archivos privados de Pablo Escobar	Marc De Beaufort	Video, 70 Min.
2004	Los Monos de los Andes	Talía Carolina Osorio	Video, 65 Min.
2004	Mirada al sur	David Muñoz Guerrero	Betacam SP. 24:55 Min. Desplazamiento, GTC
2004	Notas de vida	Mario Luis Mantilla	Betacam SP. 25:10 Min. Jóvenes música, GTC
2004	Ostra (muñecos, títeres o marionetas)	Ricardo Cantor Bossa	Video, 52 Min.
2004	Patrimonio Arqueológico: Colegio	Camilo Cuellar	Betacam SP. 00:30 Seg. Saqueo, INS
2004	Plan Nacional de Cultura y Convivencia	Álvaro Durán	Betacam SP. 6:26 Min. Diversidad cultural, INS
2004	Plan Nacional de Cultura y Convivencia: reconocimiento y formación en valores	Álvaro Durán - Dirección de Comunicaciones	Betacam SP. 3:06 Min. Diversidad cultural, INS
2004	Plan Nacional de Lectura y Bibliotecas	Álvaro Durán	Betacam SP. 6:26 Min. Lectura Participación, INS
2004	Plan Nacional de Música para la Convivencia	Álvaro Durán	Betacam SP. 6:26 Min. Música, INS
2004	Radio Andaquí	William Bustos	Betacam SP. 25:14 Min. Radio comunitaria, GTC
2004	Rendición de cuentas 2004	Álvaro Durán	Betacam SP. 9:55 Min. Rendición de cuentas, INS
2004	Resistencia unida	Mónica Bravo	Betacam SP. 24:49 Min. Paeces, GTC
2004	Siloé, ladera viva	Alexander González	Betacam SP. 25:10 Min. Jóvenes arte, GTC
2004	Una casa en la selva	Ricardo Cruz	Betacam SP. 25 Min. Negritudes
2004	Una casa sola se vence	Marta Rodríguez y Fernando Restrepo	Video, 51 Min.
2004	Voces de una Colombia posible	Mady Samper	Video, 60 Min.
2005	2600 metros	Roberto Flores Prieto	Video, Largometraje
2005	Amor de lejos		45 Min.
2005	Cazador de espíritus	Natalia Peña	
2005	Caro es Caro	Juliana Flórez Luna	Video, 57 Min.
2005	Corazón de Ciudad Bolívar	Felipe Ávila	Video, 80 Min.
2005	Cumbal, caminos de hielo y azufre	Handrey Correa	Video, 54 Min.
2005	Curso 29	Juan Mauricio Piñeros y Cristian Corradine	Video, 67 Min.
2005	Del exilio y sus sabores	Lorena Salazar Ocampo	Video, 25 Min.
2005	El Creador genial	Ángela Vanegas	Video, 56 Min.

2005	El Destino	Fernando Ramírez y Javier Olarte	Video, 62 Min.
2005	El Mágico	Camilo Martín Ortiz	Video, 95 Min.
2005	Enrique B: Versión libre para televisión	Óscar Losada	Video, 60 Min.
2005	Intervención	Juan Camilo Ramírez	Video, 56 Min.
2005	La Verdad no es eterna	Alfonso Felipe Guerrero	
2005	La Ruta del chontaduro	Alexander González	
2005	Los Huéspedes de la Guerra	Priscila Padilla	
2005	Lenguaje maestro: Vida y obra de Enrique Buenaventura	Pakiko Ordóñez	Video, 90 Min.
2005	Los Tres golpes	Juan David Arboleda Vergara	Video, 53 Min.
2005	Mujeres no contadas	Ana Cristina Monroy	Video, 54 Min.
2005	Nerio, la sangre llama sangre	Luis Ángel Urdaneta	Video, 50 Min.
2005	Penalty	Felipe Guerrero	Video
2005	Sacachispas	Elías Díaz y Ronen Strier	Video, 71 Min.
2005	Silo-ve, un niño	Santiago Lozano Álvarez	Video, 57 Min.
2005	Soraya o el tiempo de amar	Martha Rodríguez	
2005	Viaje de tambores	Ángela Osorio y Santiago Lozano Álvarez	Video, 57 Min.
2005	Viajero de sí mismo	Hernán Humberto Restrepo Botero y Galina Likosova	Video, 56 Min.
2006	¿Por qué lloró el general?	Hernán Darío Ruiz Hernández	Video, 75 Min.
2006	Al son del parque	Gustavo Fernández	Video, 87 Min.
2006	Ana Celia	Wilson Osorio	
2006	Carlos Mayolo, de película	Roberto Triana Arenas	Video, 59 Min.
2006	Cazadores de espíritus, entre dios y el diablo	Natalia Peña Beltrán	Video, 52 Min.
2006	Documental siniestro: Jairo Pinilla, cineasta colombiano	Ciro Guerra	35 mm, 19 Min.
2006	El Cholero	Carlos Mario Urrea	
2006	El Corazón	Diego García Moreno	Video, 80 Min.
2006	El Espíritu de Luz Dary	Felipe Paz	
2006	El Solitario	Ocho y Medios Producciones	
2006	En busca del río	Fundación Imagen Latina	

2006	En escena	Camilo Palacios	35 mm
2006	Frecuencia Kolombiana	Vanessa Goscsch	Video, 58 Min.
2006	From the inside out	Jan Willem Meurkens	Video, 85 Min.
2006	Habitantes de Malpelo	Andrés Pineda	35 mm, 7:50 Min.
2006	Hasta la última piedra	Juan José Lozano	Video, 60 Min.
2006	Héctor Acebes	Juan Carlos Delgado	
2006	La Casa de humo	Luz Adriana Duque, Maria Camila Villate y Myriam Ortega	Betacam, 52 Min.
2006	La Casa nueva de Hilda	Silvia María Hoyos	Mini DV, 114 Min.
2006	La historia secreta de Néstor Núñez	Jorge Andrés Botero	
2006	La Señora de los televisores	Jorge Navas	Video
2006	Marnie derriba el muro	Juan Diego Caicedo	Video, CAP
2006	Oposicion - fusion	Diana Bustamante Escobar	DVCAM, 42 Min.
2006	Paraíso	Felipe Guerrero	Video
2006	Retrato de Familia	Maria Isabel Ospina	
2006	Si con tus ojos viera	Natalia Peña	
2006	Soraya: Amor no es olvido	Marta Rodríguez y Fernando Restrepo	Video, 52 Min.
2006	Tierra de hombres para hombres sin tierra	Jorge Alberto Vega	Mini DV, 38 Min.
2006	Un viaje a Kankuamía	Erick Arellana	Mini DV, 18 Min.
2007	A ritmo iscuandereño	Alexandra Cabrera	
2007	Al otro lado de la ausencia	Daniel Rodríguez S.	Mini DV, 6 Min.
2007	Así cantaba el niño conde	Alejandro Ramirez	HDV, 20 Min.
2007	Crabs on the road	Gabriela Dominguez	Video, 25 Min.
2007	Cuestion de química	Mario Andres Ruiz	Video, 26 Min.
2007	Donde están	Daniel García	
2007	El Sueño del paraíso	Carlos Palau	35 mm, Largometraje
2007	El Último colono	Julian Amaya y Henry Caicedo	Mini DV, 7 Min.
2007	El ultimo viaje con los hermanos	Juan Guillermo Arredondo	
2007	Extras	Viviana Camacho Gaspar	HDV, 26 Min.
2007	Faenza: memoria colectiva y patrimonio audiovisual	Unidad de Medios Audiovisuales de la Universidad Central	Video, Cortometraje

2007	Germinal	Alejandro Chaparro	64 Min.
2007	La gaita negra	Corporación Cowboys	
2007	Nacidos bajo fuego	Jairo Eduardo Carrillo	Video, Largometraje
2007	Negro y Oscuro	Sergio Andrés Restrepo	
2007	No le digan a mi madre que estoy en Colombia	Daniel Buñuel	Video
2007	Porque llora si ya reí	Lamaraca	
2007	Personal Che	Adriana Mariño y Douglas Duarte	HDV, 86 Min.
2007	Severa	Silvia María Hoyos Vélez	
2007	Tule Kuna, cantamos para no morir	German Piffano Mendoza	DV PAL
2007	Un asunto de miedo	Juan Pablo Bonilla Rengifo	Mini DV, 8 Min.
2007	Un Jorobado chiflado para Adela	Juan Diego Caicedo	Video, CAP
2007	Un Tigre de papel	Luis Ospina	Video, Largometraje
2007	Vacaciones sin regreso	Maria Lucia Velez	Betacam Digital, 52 Min.
2008	No te olvidamos	Alejandro Chaparro y Sandra Carolina Patiño	33 Min.
2008	Tiempos de arena	Gustavo Fernández	
	Acordeón de carbón	Carlos Bernal	
	Acordeón de papel	Carlos Bernal	
	Democracia particular	Carlos Bernal	
	Fue anunciada	Carlos Bernal	
	Poco a poco va a venir mi papá	Carlos Bernal y Linda Helfrich	
	Tributo a Fred Astaire	Carlos Bernal	
	Providencia: los hijos de la roca	Patricia Castaño y Adelaida Trujillo	
	Minas	Carlos Gaviria	
	Especial Delia Zapata	Juanita Galindo	
	El Crucero	Diego León Giraldo	
	Lumbalu: baile de muerto	Erwin Goggel	
	Wayuú	Camila Loboguerrero	
	A Zancadas	IV Festival latinoamericano de video dirigido por mujeres	Video, 19 Min. NAP(TP)
	Clarooscuro de mujer	IV Festival latinoamericano de video dirigido por mujeres	Video, 8 Min. NAP(TP)

Música en todas partes	Felipe Paz	
Gracias por la música, Thanks for the music	Felipe Paz	
El Poder de cambiar	Jorge Silva y Marta Rodríguez	
El Teatro embrujó a Manizales	Teatro Embrujo	
Triana entre las montañas y el mar	Gloria Triana	
Nuestro cine, nuestra historia	Varios	
Avelino el último carguero	Marta Lucía Vélez	
Camino de la coca	Mark Wainwright	
28 de febrero de 1970	Grupo de Cine Popular	
Cómo ser mujer y no morir en un ataque de nervios	Libia Stella Gómez	
Concierto en el Chicamocha	Herminio Barrera	35 mm
Consumo	Carlos Eduardo Uribe	35 mm, 8 Min.
Cuando Jaime conoció a María	Libia Stella Gómez	
Ecología y futuro de la humanidad	Jesús Mesa García	35 mm, 9 Min.
Las Mujeres de San Jacinto	Mady Samper	
Pensamiento de mujer	Eulalia Carrizosa	
Primer Congreso Nacional Indígena		
Trabajota mascanam	Gloria Nancy Monsalve	
Urabá	Gloria Nancy Monsalve	
Algo hermoso y mágico	Clara Riascos	24 Min.
Alternativas para la salud	Eulalia Carrizosa	26 Min.
Aprendiendo a criar	Eulalia Carrizosa	25 Min.
Asociación de apoyo a la empleada doméstica	Clara Riascos	15 Min.
Ciclos de la vida	Eulalia Carrizosa	26 Min.
Conócete para decidir	Clara Riascos	25 Min.
Cuando seas grande	Clara Riascos	23 Min.
Ella se lo buscó?	Eulalia Carrizosa	26 Min.
Un paso con la mujer, un salto al desarrollo	Colectivo Cine Mujer	20 Min.
José Manuel Arango: La humildad del jardinero	Berta Lucía Gutiérrez Gómez	
Jotamario Arbeláez, Profeta en su casa	Roberto Triana	

Eduardo Carranza, Recuerdos presentidos	Nora Correa	
Rogelio Echavarría, El transeúnte paso a paso	Felipe Paz	
Darío Jaramillo Agudelo, Memorias de un ausente	Heriberto Fiorillo	
Mario Rivero, Conversaciones con Mario Rivero o la poesía urbana	Mauricio Cataño	
Luis Vidales, poeta	Roberto Triana	
Una Propuesta de desarrollo	Nohra Rodríguez	
Poemas de amor para los alzados en almas	Felipe Paz	

* Los documentales que no registran año de realización es porque así se encontraron en los textos consultados o en los catálogos de algunas Instituciones gubernamentales. No obstante, en algunos casos, este dato se aclara en el Capítulo Anexo - "Ensayos de algunos documentalistas colombianos"





Capítulo 8

Reflexiones, sugerencias
y recomendaciones



8.1 Reflexión final

Algunos de los cambios que surgieron, especialmente a partir de la década de los años noventa (que se han descrito sucintamente), en lo referente con las temáticas, los discursos y los estilos, en el área de producción y distribución de documentales, en el área institucional, con el surgimiento de algunas entidades gubernamentales y educativas, confirman que existen nuevos paradigmas y retos para asumir, sobre todo nuevos proyectos de investigación por emprender.

Muchos de esos proyectos surgen de la reflexión personal y colectiva. En mi caso particular, veo que tengo una gran responsabilidad de examinar con atención este texto en construcción para encontrar en cada capítulo los vacíos, las dudas y los cuestionamientos; para luego, a partir de una revisión crítica, plantear nuevas preguntas de investigación que incentiven la participación de otros investigadores y la creación de nuevos grupos de estudio.

Mientras eso sucede, quiero contar que este capítulo está inspirado en una solicitud que me hizo hace un par de meses la Escuela de Cine y Televisión, de la Universidad Nacional (donde laboro), acerca de exponer algunos aspectos que nos permitan construir un posible “diagnóstico del documental en Colombia”.

De inmediato pensé en mi tesis de maestría, porque la palabra diagnóstico me aclaró que el pasado tendría sentido si sus huellas se analizaban de atrás hacia delante; es decir, partiendo del pasado hacia el presente, y del presente hacia lo que sucederá, lo que puede ser.

“Lo que puede ser”, seguramente fue lo que me permitió encontrar la pregunta que intenté resolver en esa tesis de posgrado: ¿Existe algún tipo de futuro para el género documental en Colombia?

La esencia de algunos aspectos allí tratados, se vislumbran en el capítulo anterior, con otros en este capítulo final de “Reflexiones y recomendaciones”. De esa forma, creo que se atienden algunos aspectos del documental, con una mirada que recoge el sentir de unos sectores, como la academia y los realizadores.

No obstante, pensar en ese posible diagnóstico del documental nos obliga a contemplar otros sectores que permitan idear una mirada colectiva mucho más amplia sobre el panorama, los problemas, los retos y las tareas que nos corresponde asumir en beneficio del desarrollo y continuidad de este género. En ese orden de ideas, pienso que el sector estatal es fundamental para el análisis; partiendo de allí es como quiero develar algunos aspectos, desde una perspectiva humilde y personal.

Hablar de políticas de Estado en el campo audiovisual, nos remite a la labor del Ministerio de Cultura y, por ende, al papel que desempeñan fundamentalmente

la Dirección de Cinematografía y el Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes en Movimiento.

Estas políticas de Estado, tienen un impacto en dos sectores; es decir, en el sector educativo y el de realizadores de documentales. Revisar en cuáles aspectos ese impacto es favorable y desfavorable, es algo prioritario. Ello sugiere reflexionar a partir de los datos arrojados por algunos estudios y convocatorias, que realiza el Ministerio de Cultura.

Un buen inicio para lo anteriormente expuesto, puede ser el análisis del sector de instituciones educativas, para entender que se ha convertido en el principal escenario de formación y producción documental en el país³¹⁹. Solo basta con ver, que más de 250 documentales de la serie *Rostros y Rastros* engrosan el listado de producciones del archivo audiovisual de la Escuela de Comunicación Social, de la Universidad del Valle, gracias a la loable labor de preservación y conservación que abandera, con recursos de la beca de Gestión de Archivos y Centros de Documentación, del Ministerio de Cultura 2007, y al apoyo de otras entidades del Estado. Veamos otros datos, que se retomarán más adelante para el análisis, una vez se develen algunas cifras de convocatorias estatales.

En lo concerniente a este sector, un análisis estadístico de la oferta de formación académica audiovisual en Colombia³²⁰, que se realizó con una muestra de 30 facultades³²¹ y programas de formación audiovisual en el país, evidencia entre otros aspectos que:

1. El 51% de los centros educativos hacen énfasis en sus programas de Comunicación Social, y el 43% en cine y/o televisión.
2. El 41% de esos programas de formación audiovisual se encuentra localizado en Bogotá; y el 59% restante se ubica en las ciudades grandes, principalmente en las capitales de los departamentos. Los títulos que reciben los egresados de dichas instituciones son: profesional (el 84%), y técnico (el 13%).
3. Al mirar el porcentaje de algunas asignaturas en estos centros de formación, encontramos que el 15,12% está destinado al área de producción; el 12,07% a la dirección; el 9,56% a la investigación; el 9,37% al guión; el

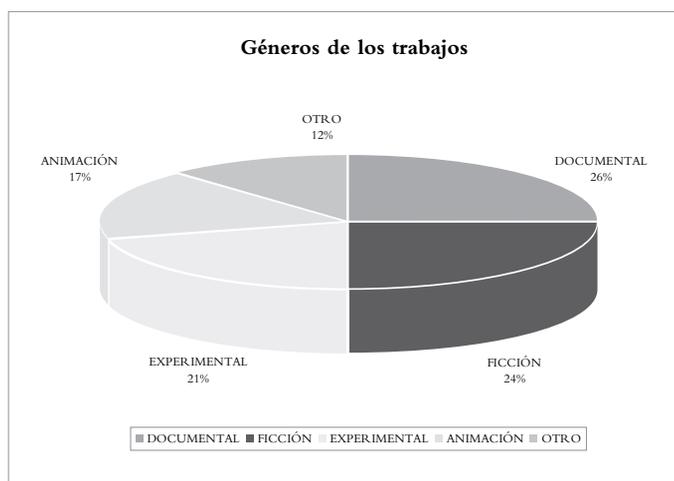
319 Esto se hace evidente en los trabajos de los estudiantes y egresados de las escuelas de cine y televisión, que se seleccionan en los diferentes festivales y muestras de cine y video, en Colombia, y al momento de revisar los nombres de los ganadores de las últimas convocatorias del área audiovisual del Ministerio de Cultura y la Cinemateca Distrital, entre otras entidades.

320 Los datos estadísticos que se presentan del análisis de formación académica en Colombia, corresponden al *Estudio prospectivo de la formación audiovisual en Colombia al año 2019*, que realizó el Centro de Pensamiento Estratégico Prospectivo, de la Universidad Externado de Colombia. La investigación contó con la dirección de Francisco José Mojica y la coordinación de la Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura, integrada por David Melo, director, y María Cristina Díaz, coordinadora. Los asesores del proyecto fueron Pedro Adrián Zuluaga Duque, Jorge Rodolfo Fraga Pujo y Diego Fernando Hernández Giraldo. Véase: www.mincultura.gov.co.

321 La investigación contactó a 56 instituciones, vía correo electrónico, de las cuales solo respondieron 30, después de 45 días.

9,26% a la fotografía; el 8,30% a la edición; el 5,87% a la historia del cine; el 5,75% al sonido; el 5,44% a las nuevas tecnologías; el 5,15% al documental; el 4,24% a la apreciación cinematográfica; el 2,75% al arte; y el 1,90% a la dirección de actores, ente otros.

4. En lo referente a los formatos, se evidencia que de los 35 trabajos que en promedio se realizan por semestre, 32 se efectúan en vídeo digital, tres en 16mm y uno en análogo.



Fuente: *Estudio prospectivo de la formación audiovisual en Colombia al año 2019*. Centro de Pensamiento Estratégico Prospectiva., 2007)

5. Con respecto a los géneros que se abordan en los trabajos, el mayor porcentaje que es: 26% corresponde al documental; 24% a la ficción; 21% al experimental; 17% a la animación y 12% a otros.

Los gráficos que representan los puntos 1, 2, 3 y 4 se pueden ver detalladamente en el *Estudio prospectivo de la formación audiovisual en Colombia al año 2019*, que realizó el Centro de Pensamiento Estratégico Prospectivo, de la Universidad. Externado de Colombia y se puede descargar en: <http://www.mincultura.gov.co/eContent/newsdetail.asp?id=881&idcompany=5>

Para la reflexión, se transcribe solo este gráfico que visualiza el punto cinco, por ser el más relevante para el análisis, que se reformará más adelante.

En segundo término, resulta pertinente mirar algunos datos y cifras del sector gubernamental en la categoría documental de algunas convocatorias del Fondo para el

Desarrollo Cinematográfico (FDC)³²². También, se tomarán algunos referentes de la categoría de cine ficción, para el análisis.

6. En la convocatoria del FDC³²³, en la categoría de documental (2004), se premiaron nueve documentales³²⁴, con un monto total de \$340'000.000, para su producción y realización:

Convocatoria FDC 2004

DOCUMENTAL GANADOR	AUTOR/PRODUCTOR	MONTO PREMIO
Los huéspedes de la guerra,	Priscila Padilla Farfán	\$ 50'000.000
Cumbal, caminos de hielo y azufre	Mauricio Edgar Martínez	\$ 40'000.000
Soraya o el tiempo de amar,	Marta Rodríguez	\$ 40'000.000
Un tigre de papel	Luis Alfonso Ospina	\$ 50'000.000
La verdad no es eterna	Alfonso Felipe Guerrero	\$ 35'000.000
La ruta del chontaduro	Alexander González	\$ 35'000.000
El corazón	Lamaraca Producciones	\$ 35'000.000
Cazador de espíritus	Natalia Peña	\$ 40'000.000
La casa nueva de Hilda	Silvia Hoyos	\$ 15'000.000
Monto total documentales ganadores		\$ 340'000.000

7. En la convocatoria del FDC en la categoría documental (2005), se premiaron diez documentales³²⁵, con un monto total de \$400'000.000, para su producción y realización:

322 Las cifras y datos de estas convocatorias del FDC fueron tomadas de: www.proimagenescolombia.com, y las tablas que aparecen en este capítulo se diseñaron con base en dicha información.

323 El Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC) es un instrumento de financiación que se alimenta con los dineros provenientes de la contribución parafiscal, creada por la Ley 814 de 2003, como una manera de lograr que los recursos generados por el cine vuelvan al mismo sector. La Dirección del FDC está a cargo del Consejo Nacional de las Artes y la Cultura en Cinematografía (CNACC), conformado por el ministro de Cultura, o su designado; el director de cinematografía del Ministerio de Cultura; un representante de los productores de largometraje; un representante de los distribuidores; un representante de los exhibidores; un representante de los directores; y un representante de los consejos departamentales y distritales, de cinematografía y audiovisuales. El CNACC, como encargado de dirigir los recursos del FDC, ha definido que la política de estímulos se canalice a través de concursos públicos abiertos, en los que todos los interesados puedan participar en igualdad de condiciones, lo que se hace a través de las convocatorias anuales del FDC. Las convocatorias del FDC buscan apoyar, de manera integral y en forma no reembolsable mediante asignaciones directas y gratuitas de recursos cada año, los proyectos cinematográficos colombianos en todas sus etapas, partiendo del desarrollo de guiones y proyectos, producción y postproducción, hasta la promoción, distribución y exhibición. Tomado de: www.proimagenescolombia.com

324 Los documentales premiados en el año 2004 fueron: *Huéspedes de la guerra*; *Cumbal* y *Caminos de hielo y azufre*; *Soraya o el tiempo de amar*; *Un Tigre de Papel*; *La verdad no es eterna*; *La ruta del chontaduro*; *El corazón*; *Cazador de espíritus*; y *La casa nueva de Hilda*.

325 Los documentales que recibieron estímulo económico en el año 2005 fueron: *El solitario*; *Ana Celia*; *Héctor Acebes*; *La mirada de Óscar*; *El espíritu de Luz Dary*; *En busca del río*; *Si con tus ojos viera*; *El Cholero*; *Retrato de familia* y *Arista Son*.

Convocatoria FDC 2005

DOCUMENTAL GANADOR	AUTOR/PRODUCTOR	MONTO PREMIO
El solitario	Ocho y Medios Producciones	\$ 34'421.310
Ana Celia	Wilson Osorio	\$ 45'000.000
Héctor Acebes	Juan Carlos Delgado	\$ 41'878.635
La mirada de Óscar	Juan Guillermo Arredondo	\$ 22'400.000
El espíritu de Luz Dary	Felipe Santiago Paz	\$ 39'970.000
En busca del río	Fundación Imagen Latina	\$ 50'000.000
Si con tus ojos viera	Natalia Peña	\$ 38'791.620
El Cholero	Carlos Mario Urrea	\$ 34'659.800
Retrato de familia	María Isabel Ospina	\$ 50'000.000
Arista Son	Felis Films Ltda.	\$ 42'878.635
Monto total documentales ganadores		\$ 400'000.000

8. En la convocatoria del FDC, en la categoría documental (2006), se premiaron diez documentales³²⁶, con un monto total de \$420'000.000, para su producción y realización:

Convocatoria FDC 2006

Documental ganador	Autor/Productor	Monto premio
El destino	Fernando Ramírez	\$ 40'000.000
La historia secreta de Néstor Núñez	Jorge Andrés Botero	\$ 40'000.000
Por qué llora si ya reí	Lamaraca	\$ 40'000.000
Vacaciones sin regreso	Marta Vélez	\$ 40'000.000
La gaita negra	Corporación Cowboys	\$ 40'000.000
Tule kuna	Piffano y Cía.	\$ 20'000.000
El último viaje con los hermanos	Juan Guillermo Arredondo	\$ 50'000.000
A ritmo iscuandereño	Alexandra Cabrera	\$ 50'000.000
Dónde están	Daniel García	\$ 50'000.000
La esperanza es lo único que se pierde	John Fernando Velásquez	\$ 50'000.000
Monto total documentales ganadores		\$420'000.000

326 Los documentales premiados en el año 2006 fueron: *El destino*; *La historia secreta de Néstor Núñez*; *Por qué llora si ya reí*; *Vacaciones sin regreso*; *La gaita negra*; *Tule kuna*; *El último viaje con los hermanos*; *A ritmo iscuandereño*; *Dónde están* y *La esperanza es lo único que se pierde*.

9. En la convocatoria del FDC, en la categoría documental (2007), se premiaron dos documentales³²⁷, con un monto total de \$100'000.000, para su producción y realización:

Convocatoria FDC 2007

Documental ganador	Autor/Productor	Monto premio
Severa	Silvia María Hoyos Vélez	\$50'000.000
Negro y oscuro	Sergio Andrés Restrepo	\$50'000.000
Monto total documentales ganadores		\$100'000.000

Veamos el siguiente gráfico, que de un lado recoge los datos de las tablas anteriores sobre el apoyo financiero recibido en la realización documental, y de otro señala lo otorgado en otras categorías para el desarrollo de proyectos de carácter argumental:

Convocatorias FDC. 2004-2007

Categorías de las Convocatorias del FDC	Número de proyectos premiados, 2004-2007	Monto total estímulos económicos por categoría, 2004-2007
Desarrollo de largometrajes	17	519'250.000
Producción de largometrajes (rodaje y postproducción)	25	8.527'362.500
Postproducción de largometrajes	17	1.920'000.000
Promoción de largometrajes	19	1.827'445.844
Producción de cortometrajes	40	1.240'000.000
Producción de documentales	31	1.260'000.000

Total apoyo largometrajes (desarrollo, producción, postproducción, promoción) No. de proyectos ganadores: $17 + 25 + 17 + 19 = 78$
Monto total estímulos ganadores: **\$12.794'058.344**

Total apoyo cortometrajes
No. de proyectos ganadores: **40**
Monto total estímulos ganadores: **\$1.240'000.000**

Total apoyo documentales
No. de proyectos ganadores: **31**
Monto total estímulos ganadores: **\$1.260'000.000**

327 Los dos documentales ganadores del año 2007 fueron: *Severa* y *Negro y oscuro*.

Haciendo un balance comparativo entre los estímulos financieros entregados al género documental y el género argumental en las convocatorias del FDC, del año 2004 al 2007, es preciso anotar que:

10. El cine de ficción, en la categoría de largometrajes, ha sido premiado con 78 proyectos³²⁸. El monto total de estímulos para los ganadores, ha sido de: \$12.794'058.344.
11. También el cine de ficción, en la categoría de cortometrajes, ha sido premiado con 40 proyectos. El monto total de estímulos para los ganadores, ha sido de: \$1.240'000.000.
12. En lo que respecta al documental, este género ha sido premiado con 31 proyectos³²⁹. El monto total de estímulos para los ganadores ha sido de: \$1.260'000.000.

Si retomamos las estadísticas que se describen en el numeral 5, en el cual se evidencia que con respecto a los géneros de los trabajos que se realizan semestralmente en el sector educativo (el principal escenario de gestación y producción de documentales), el mayor porcentaje, que es el 26% que corresponde al documental, seguido por un 24% en el de ficción; de esto surgen las siguientes reflexiones:

¿Por qué en el año 2007 el FDC solo premió dos proyectos documentales con un monto total de 100 millones de pesos (ver numeral 9), si en el año anterior, es decir en 2006, había premiado 10 proyectos documentales, con un monto total de \$420'000.000? (ver numeral 8). Continuando con las mismas estadísticas del numeral 5, si en los centros de formación es superior la producción de proyectos documentales (2% más que los de ficción), cabe preguntar:

¿Por qué el cine de ficción, desde el año 2004 hasta el 2007, en las modalidades de largometraje y cortometraje, ha recibido a través de las convocatorias del FDC 13.000 millones de pesos, aproximadamente, y el género documental tan solo 1.000 millones aproximadamente? (ver numerales 10, 11 y 12).

Esta política estatal, en la asignación de recursos para realización de proyectos audiovisuales, desfavorece notablemente al género documental.

328 Esos 78 proyectos han sido premiados así: 17 recibieron incentivos económicos en la modalidad desarrollo de largometrajes, \$519'250.000; 25 en la modalidad producción de largometrajes, \$8.527'362.500; 17 en la modalidad postproducción de largometrajes, \$1.920'000.000; y 19 en la modalidad promoción de largometrajes, \$1.827'445.844. Monto total: \$12.794'058.344.

329 Es pertinente señalar, que este número podría ascender a 35 proyectos ganadores, si se tiene en cuenta que, según David Melo, director de cinematografía, de los 40 cortometrajes que recibieron estímulos económicos, desde el año 2004 hasta el 2007, 36 corresponden a proyectos de ficción y 4 a proyectos documentales.

Es verdad que resulta casi imposible saber cuántos documentales se han producido en el país, debido al acceso e inclusión que encuentra en este género de expresión audiovisual el sector independiente de realizadores, tanto en el mercado formal como en el informal.

Parte de la producción de este sector se ha podido registrar, de alguna manera, en la base de datos que devela este texto, con base en la información suministrada por documentalistas, festivales, muestras, periódicos, catálogos estatales, libros, publicaciones y revistas. Pero intuimos que un porcentaje alto de ese tipo de trabajo audiovisual, aún no se ha registrado.

Por ello, corresponde seguir investigando y registrando la producción documental que más adelante se deberá incorporar la realización de programas del área audiovisual de todas las universidades del país (en la base de datos actual solo aparecen las producciones de la Universidad Nacional y la Universidad del Valle), la producción de las fundaciones, las organizaciones no gubernamentales y las otras entidades estatales.

Por lo pronto, el esfuerzo del Grupo Documental Colombia permite consolidar y registrar un listado inconcluso y, por ende, en construcción, de más de 3.000 documentales que se han hecho en el país, frente a aproximadamente 320 largometrajes de ficción que aparecen en el catálogo virtual del Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes en Movimiento. Contemplando un margen de error de actualización de 80 largometrajes colombianos, hablaríamos de 400 películas de ficción, es decir, aproximadamente 2.600 producciones menos, en términos del número de producción de documentales que se ha logrado registrar en este texto.

Si continuamos mirando cifras, según las estadísticas del cine colombiano (ver Pantalla Colombia, *Boletín virtual del cine colombiano*, No. 366, en [www. Proimagenescolombia.com](http://www.Proimagenescolombia.com)), el número de proyectos radicados en la realización de documentales durante las convocatorias del FDC, del año 2005 al 2008, es de 318 proyectos (102 radicados en el año 2005, 81 en el 2006, 47 en el 2007 y 88 en el 2008). En la modalidad de largometrajes del año 2005 al 2008, el número de proyectos radicados es de 362 trabajos así: 74 en el año 2005; 91 en el 2006; 94 en el 2007 y 103 en el 2008 (ver Pantalla Colombia, *Boletín virtual del cine colombiano*, No. 360, en www. Proimagenescolombia.com).

A juzgar por estas cifras de los proyectos que cada año presentan los realizadores a las convocatorias del FDC, por lo menos en lo que respecta a los últimos cuatro años, no existe una gran disparidad. El número de proyectos radicados es una evidencia real de la equidad en la importancia que el realizador colombiano le da al desarrollo de ambos géneros.

Retomando, de un lado, el numeral 5, donde se revela que en los centros de formación audiovisual, el género al que más se recurre, como medio de expresión audiovisual, es el

documental (las cifras dan claridad al respecto), cabe entonces preguntar si realmente hay cierta equidad en la asignación de recursos en las convocatorias del FDC, para ambos géneros:

¿Por qué del año 2004 al 2007 el género de ficción (en comparación con lo asignado al documental), ha recibido 12 mil millones de pesos más (aproximadamente), para la realización de este tipo de producciones?

Si realizamos el mismo ejercicio de análisis durante la convocatoria del FDC, en el año 2008, vemos que el panorama en lo que respecta a la asignación de recursos para ambos géneros, sigue siendo inequitativo. Revisemos las cifras asignadas en cada modalidad:

- **Modalidad A**

Escritura de guión para largometraje de ficción-investigación, destinada al largometraje documental: \$180'000.000.

- **Modalidad B**

Producción de largometrajes: \$3.120'000.000.

Desarrollo de largometrajes: \$75'000.000.

- **Modalidad C**

Posproducción de largometrajes: \$240'000.000.

- **Modalidad D**

Realización de documentales: \$300'000.000.

- **Modalidad E**

Realización de cortometrajes: \$250'000.000.

Si se suma lo asignado en las modalidades de cortometraje y largometraje (escritura de guión, producción, desarrollo y posproducción) se confirma que los beneficiarios del género argumental recibirán cerca de 3.700 millones de pesos, mientras que los del género documental difícilmente recibirán más de 400 millones de pesos.

Es difícil tener un cálculo exacto, porque aún no se conoce la distribución que harán los jurados de 180 millones de pesos en la modalidad A, que debe premiar dos categorías: escritura de guión para largometraje de ficción e investigación para largometraje documental.

No obstante, si suponemos que esos 180 millones de pesos se van a distribuir equitativamente, se deben otorgar 90 millones para la categoría en escritura de guión para largometraje de ficción, y los 90 millones restantes para la investigación en largometraje documental. ¿Se hará

ese distribución? o como en convocatorias anteriores ¿Se beneficiará aproximadamente, en un 90%, a los realizadores de ficción, y solo un 10% a los de documental?

Finalmente, es claro, que en las modalidades de cortometraje y largometraje pueden participar proyectos documentales. Sin embargo, se percibe que el índice de favorecidos en el género que compete a este estudio, es bastante bajo. Veamos: de 40 proyectos que se premiaron en la modalidad de cortometraje, en las convocatorias del FDC (2004-2007), 36 eran de ficción, y solo 4 de documental.

8.1.1 La difusión, un “cuello de botella”

Considero pertinente retomar algunas referencias, que son necesarias para plantear una última reflexión, en lo concerniente a la difusión. Veamos la siguiente tabla que contruí, la cual retoma algunos ejemplos de exhibición en salas comerciales:

Balance cantidad de espectadores

Ficción-Documental

PELÍCULA	GÉNERO	AUTOR	AÑO	CANTIDAD ESPECTADORES
Soñar no cuesta nada	Argumental	Rodrigo Triana	2006	1'198.172
Rosario Tijeras	Argumental	Emilio Mallé	2005	1'053.000
El rey	Argumental	Antonio Dorado	2004	385.000
La sombra del caminante	Argumental	Ciro Guerra	2005	12.200
Malamor	Argumental	Jorge Echeverri	2004	5.000
Sin Amparo	Argumental	Jaime Osorio	2005	2.000
El palenque de San Basilio	Documental	Erwin Goggele	2003	1.000
La desazón suprema	Documental	Luis Ospina	2003	1.000

Estos ejemplos, seleccionados para reflexionar sobre el comportamiento de algunas películas colombianas que se han exhibido en salas de cine³³⁰, señalan que:

13. En el año 2006 la película *Soñar no cuesta nada*, del director Rodrigo Triana, logró sobrepasar la cifra record de *Rosario Tijeras* (2005), de Emilio Mallé (que fue de 1'053.000 asistentes) con una concurrencia de 1'198.172 espectadores.

14. En un punto intermedio alto, la película *El rey* de, Antonio Dorado, en el año 2004 logró la asistencia de 385.000 espectadores.

15. En un punto intermedio bajo, encontramos *La sombra del caminante*, en el año 2005, de Ciro Guerra, con una asistencia de 12.200 espectadores.
16. En los registros más bajos, aparecen Malamor, de Jorge Echeverri, en el año 2004, con la concurrencia de 5.000 espectadores; y Sin amparo, de Jaime Osorio, en el 2005, con 2.000 espectadores.
17. Sin embargo, los registros de menor afluencia de público corresponden a los documentales *El palenque de San Basilio*, de Erwin Goggle, en el año 2003; y *La desazón suprema*, de Luis Ospina, en el 2003; ambos con una asistencia de solo 1.000 espectadores.

Este panorama corrobora que, evidentemente, el espacio apropiado para la difusión del documental, por ahora, no son las salas de cine comercial (ver el numeral 17, en contraposición con numerales 13, 14, 15 y 16).

Por lo menos, no hasta que se tengan los incentivos económicos similares a los que entrega el FDC en las convocatorias para la promoción de películas de ficción.

En el documento titulado *La ruta de apreciación cinematográfica*³³¹ se mencionan algunos distribuidores independientes, como Babilla Cine, Cinemac, Centauro Cine y Televisión, Cineplex, Venus Films, L.D. Films y V.O. Cines, entre otros que, invitan a realizar una exploración ciudadana, diferente al ofrecimiento complicado de las salas de cine comercial.

Es un asunto prioritario el poder encontrar una fuente de financiación, que haga posible emprender un trabajo, en unión con estos distribuidores independientes, para difundir los trabajos audiovisuales de no ficción, en espacios de exhibición no comercial.

Mientras tanto, el documentalista Diego García Moreno nos hace reflexionar sobre un gigantesco ejemplo de difusión alternativa, con los datos siguientes.

Ejemplo de distribución para el documental *El corazón*, de Diego García Moreno

DEPARTAMENTO	NO. MUNIC. POR DEPARTAMENTO	NO. MUNICIPIOS ANTI-MINAS	TOTAL MUNIC. COLOMBIA	MUNICIPIOS	LUGAR EXHIBICIÓN
Amazonas	1		1	Leticia	U. de Leticia
Antioquia	33	15	34	Amagá, Medellín	Red antiminas, U. de Antioquia
Arauca	8	7	42	Puerto Rondón	Red antiminas
Atlántico	1		43	Barranquilla	U. del Norte

331 Este documento se encuentra en formato de Acrobat en www.mincultura.gov.co

Bolívar	5	5	48	La India	Red antiminas
Boyacá	3		51	Tunja	Casa Cultura
Caldas	4	4	55	Manizales	Red antiminas
Caquetá	6	6	61	Florencia	Red antiminas
Cauca	6	5	67	Popayán	Casa Cultura
Chocó	5	5	72	Lloró	Red antiminas
Córdoba	3		75	Cereté	Casa Cultura
Cundinamarca	3		78	Bogotá	Cinema Paraíso
Guaviare	1		79	San José del G	Casa Cultura
Huila	2		81	Bruselas, Pitalito	Casa Cultura
La Guajira	1		82	Maicao	Casa Cultura
Magdalena	5	5	87	Ciénaga	Red antiminas
Meta	5	5	92	Granada	Red antiminas
Nariño	8	5	100	Ipiales	Casa Cultura
Norte Santander	4	3	104	Pamplona	U. de Pamplona
Putumayo	2		106	Orito	Casa Cultura
Quindío	1		107	Calarcá	
Risaralda	1		108	Pereira	
San Andrés	1		109	San Andrés	Hotel Tiuna
Santander	7	6	116	Bucaramanga	Red Cine U. Santander
Sucre	5	5	121	Sincelejo	Red antiminas
Tolima	2	2	123	Ibagué	U. del Tolima
Valle	1	3	124	Cali	U. Valle- Cinemateca Tertulia
TOTAL	124	85	124		

En los departamentos de Amazonas, Antioquia, Arauca, Atlántico, Bolívar, Boyacá, Caldas, Caquetá, Cauca, Chocó, Córdoba, Cundinamarca, Guaviare, Huila, Guajira, Magdalena, Meta, Nariño, Norte Santander, Putumayo, Quindío, Risaralda, San Andrés, Santander, Sucre, Tolima y Valle logró el desafío de estrenar su producción documental *El corazón* (a escala nacional), en 124 municipios, 85 de ellos catalogados como municipios antiminas.

Algunas universidades y centros culturales, sobre todo en la Red Antiminas (según se puede confirmar en la página web³³² del documentalista Diego García Moreno), se dieron a la tarea de apoyar esta novedosa estrategia del documentalista paisa. Esto demuestra que

332 <http://www.diegogarciamoreno.com/>

con trabajo arduo, efectuado en red y en equipo, es posible difundir en salas alternas una creación puramente documental.

Este ejemplo de Diego García me hace pensar que sí vale la pena retomar el estudio de concurrencia del Programa Salas Alternas³³³, que revela algunos datos interesantes. Veamos:

18. Las personas prefieren las películas que contienen un género dramático, histórico, cómico y de tipo documental.
19. Lo que más le gusta al público asistente a las salas alternas, es la programación, el tipo de película, la ubicación y los precios cómodos.
20. En las ciudades de Popayán, Pereira y Bogotá se registra una mayor asistencia a las salas alternas que a las de cine comercial. Por su parte, en Medellín y Cali concurren en similar proporción a ambos tipos de salas.
21. El 63% de los asistentes a las salas alternas son universitarios, en su mayoría aquellos que cursan carreras relacionadas con las humanidades y las artes.

Si revisamos detenidamente los numerales 18 a 21, la propuesta de difusión de Diego García Moreno y el numeral 2 que nos recuerdan que el 59% de los programas de formación audiovisual se encuentran principalmente en las capitales de departamentos, podemos pensar nuevamente que en las regiones (recordemos que a finales de la década de los ochenta, la apertura de canales regionales ofreció un escenario apto para la difusión documental) se abren caminos con salas alternativas ubicadas en municipios alejados y recónditos y con espectadores cercanos a la valoración de géneros distintos al de ficción. Veamos dónde se encuentran algunos de estos espacios de exhibición:

SALAS ALTERNAS	NÚMERO REGISTRADO
Manizales	42
Barranquilla	41
Popayán	30
Bogotá	70
Boyacá	17
Cundinamarca	19
Huila	1
Meta	1

333 Este estudio se encuentra en www.mincultura.gov.co. La coordinadora del Programa Salas Alternas, es María Cristina Díaz. Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura.

Norte de Santander	1
TOTAL	222

Aparecen registradas 42 salas alternas en Manizales; 41 en Barranquilla; 30 en Popayán; 70 en Bogotá; 17 en Boyacá; 19 en Cundinamarca; 1 en Huila; 1 en Meta; y 1 en Norte de Santander.

En general, se registraron 222 salas alternas, ávidas de explorar y hallar nuevos potenciales de espectadores³³⁴.

Ciertamente, hay interés, urgencia y necesidad por conocer otras alternativas de difusión, paralelas a las salas alternas y los canales regionales de televisión, por citar solo algunos ejemplos. Esas posibilidades de exploración que subyacen en el aprovechamiento de los medios electrónicos y digitales, en el sistema de distribución en la página web y algunos planteamientos narrativos y conceptuales diferentes para contar mejores historias en la red, sin duda enmarcan el enorme desafío de encontrar algunos aportes y, por qué no, posibles soluciones.

Sobre este enorme “cuello de botella” que se presenta para la exhibición documental, es pertinente hacer una última reflexión:

De los 78 proyectos de largometraje que ha premiado el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico (FDC), desde el año 2004 hasta el 2007 (ver numeral 10), 19 de estos proyectos de ficción han recibido \$1'827.445, en la categoría promoción de largometrajes.

Teniendo en cuenta el panorama descrito, que pone en evidencia la necesidad de emprender nuevos sistemas de difusión, diferentes al de la exhibición en salas comerciales de cine (por el bajo número de espectadores que se han registrado en este tipo de salas en el género documental), surge esta pregunta: ¿por qué el incentivo económico que el FDC destina para apoyar la promoción de largometrajes, no existe también para los documentales?

De ser creado, este estímulo sería evidentemente beneficioso para la promoción de los documentales en salas alternas, o valiéndose de otro tipo alternativo de difusión.

Este tema merece un profundo análisis. Mi compromiso, al respecto, se visualiza con el próximo proyecto de investigación que abordaré sobre el problema de la difusión y distribución de los documentales. Bienvenido quien quiera “zarpar” en este movido barco.

334 Datos solicitados a Adelfa Martínez, asesora de la Dirección de Cinematografía, suministrados con su colaboración por Solangie Robayo Solarte, asistente de apoyo a los programas regionales de la Dirección de Cinematografía.

8.2 Sugerencias y recomendaciones

Este texto es una obra en construcción, por eso no hay conclusiones. Aquí se comparten, principalmente, reflexiones personales surgidas a partir de una filosofía interior y una postura académica iniciada a través de: las lecturas realizadas, la información asimilada en conferencias y seminarios, las Muestras a las que he asistido en los últimos años y mi tesis de maestría. También surgen dichas reflexiones de repensar los excelentes aportes de los documentalistas entrevistados, de las opiniones de algunos profesores, estudiantes de la Escuela de Cine y Televisión, asistentes del Grupo Documental Colombia, mis colegas, entre otros.

Espero que estas reflexiones, sugerencias y recomendaciones ayuden a esclarecer el panorama y la vía de acercarse a la construcción y reconstrucción de caminos internos, externos, laterales, colaterales, alternativos, y los que sean necesarios para avanzar en el desarrollo del documental en Colombia.

En lo que concierne al documental este último capítulo realiza una mirada de valoración para los pequeños, medianos y grandes avances que se han dado en Colombia, y para algunas opciones que se pueden acatar a corto, mediano y largo plazo. Es una mirada que, a pesar de ser realista, también está impregnada de fe; es ese tipo de fe que cree siempre posible encontrar una oportunidad de crear documentales proactivamente, en medio de crisis, hecatombes, derrumbes, barreras y obstáculos que puedan surgir.

Para facilitar la comprensión de dichas reflexiones, sugerencias y recomendaciones me he permitido clasificarlas en una especie de división temática que, de alguna forma, develan por separado el punto de vista sobre algunas problemáticas detectadas en diversas áreas, que competen al documental en Colombia:

8.2.1 Producción y distribución

En Colombia no existe una industria, o un sistema definido, que apoye de manera específica la producción y distribución de documentales nacionales. Por eso, la gran mayoría de documentales que se hacen en el país, no se transmiten en canales de televisión colombianos.

Esto no debe ser un obstáculo para mirar hacia fuera, dados los grandes avances que se han logrado en el país en materia de distribución internacional, por ejemplo, en lo concerniente a las telenovelas, realizaciones audiovisuales que se conocen en el exterior como sinónimo de calidad. Aunque es cierto que uno y otro género (telenovela y documental) son distantes, y quizá no tengan ningún tipo de afinidad.

Pero reitero que en cuestión de la distribución documental, hay mucho que aprender en lo relacionado con el mercadeo de creaciones, y el mecanismo que permita abrir un

canal directo de comunicación entre los productores de documentales en Colombia y los canales extranjeros de televisión, que producen, compran, distribuyen y transmiten este tipo de productos audiovisuales.

Se requiere formar profesionales competentes, productores que estén dispuestos a aprender de aquellos expertos en la venta de telenovelas colombianas en el campo internacional; pues, ellos ya conocen el mercado, y su experiencia puede contribuir en la consecución de “los aspectos claves” en la venta certera de creaciones del género documental colombiano en el exterior.

Mientras esos profesionales se forman, el Ministerio de Cultura y algunas corporaciones, como Alados-Colombia, podrían liderar un proyecto que solicite la asesoría de expertos en la distribución y comercialización de telenovelas, para desarrollar la creación de un catálogo enfocado hacia los canales temáticos, uno, destinado a las películas de autor para salas de cine independientes y otro, de documentales de vídeo para ciertas muestras y festivales; todos ellos con el sello creativo que caracteriza la calidad de los documentales colombianos. Todo lo anterior, con el fin de acercarse para facilitar la estrategia de promoción y mercadeo a nivel internacional, la misma que ha funcionado con la venta de telenovelas. Aunque son productos bien diferentes, como se ha manifestado, no se debe desestimar el proceso de aprendizaje que ha liderado este sector, en el área de mercadeo, en los últimos años.

Un buen ejemplo para entender esta propuesta, está en mirar la figura que representa en el mundo de la música, el editor musical (music publisher), que es el intermediario entre los artistas y las casas disqueras, cuyo objetivo es lograr contratos y negociaciones que beneficien económicamente a las dos partes.

Aquí surge la necesidad de pensar también en la obtención de nuevos recursos, diferentes a los de la Ley de Cine. Es sabido que cuando un realizador indaga sobre diversos mercados para vender sus documentales, se encuentra generalmente con que su producción no cumple los estándares internacionales de calidad exigidos por ciertos canales temáticos. Este gran obstáculo sugiere buscar nuevas alternativas de apoyo financiero, gubernamentales y no gubernamentales.

Según Juan Carlos Isaza, la Dirección de Cinematografía nace gracias al esfuerzo, la convicción y la ardua tarea de un grupo de directores y realizadores de cine, con el propósito de buscar definitivamente el desarrollo de la industria cinematográfica en el país. Esto sucedió en un momento de transición y evolución de la tecnología, en el que la idea de que el vídeo pudiera llegar a reemplazar al cine se convirtió en casi una amenaza para un género más antiguo y de valores más nobles que los de la televisión. Por esto es que en el momento en que se crea la Dirección de Cinematografía, se amarran el formato (película de cine) y el medio (los teatros). Este hecho le marcó el derrotero definitivo a su actividad. Por

su parte, el fondo Mixto Proimágenes en Movimiento nació con una opción que buscaba sentar en la misma mesa a los representantes, tanto del gobierno como de la industria documental, para que decidieran sobre lo que más le convenía a la industria cinematográfica. Ese ejercicio, no solo fue una jugada maestra, sino un ejemplo que se debía seguir, ya que los resultados han sido muy satisfactorios.

Quizá, como comenta Isaza, el género documental debiera replicar ese ejercicio y buscar sus propios recursos. Se debe tener en cuenta que los mercados siempre están en constante evolución y la demanda de contenidos es creciente. Nuestro medio no está en las salas de cine, salvo en muy contadas excepciones. Lo nuestro es la televisión, el internet, los festivales, las muestras documentales y las vídeotiendas.

Estoy de acuerdo con que el documental no puede depender solo de los recursos de una Ley de Cine, que está hecha para apoyar primordialmente el cine colombiano argumental.

Sin embargo, mientras el documental busca su propio espacio, considero que en un país donde lo que más se produce son documentales, no es aceptable el hecho de que este género reciba solo el 10% de los recursos de la Ley de Cine. Siendo el medio de expresión más utilizado por los realizadores colombianos, se podría subir un poco ese porcentaje, así no fuera la mitad, pero sí por lo menos un 30%. Si eso sucede, se podrían apoyar convocatorias que apoyen la difusión de este género en salas alternativas, diferentes a las comerciales, como ya lo he anotado.

8.2.2 Transmisión y difusión

¿Será posible que continúe vigente la idea de que el televidente colombiano opina que los documentales, que se realizan en el país, son aburridos?

La existencia de canales especializados, o temáticos, laborando en la creación, producción y transmisión de documentales, como Discovery Channel, History Channel, entre otros, evidencia que a nivel mundial existe un determinado segmento de la población ávida de ver, diariamente, este género audiovisual.

Es necesario ubicar esta clase de espectador también en Colombia. Por ejemplo, los canales privados podrían apoyar las iniciativas que indaguen sobre la existencia, o no, de ese tipo de mercado, de la misma forma que se ha invertido en proyectos que han redundado en beneficio del mercadeo y, por ende, en la difusión de telenovelas dentro del panorama internacional.

¿Será posible volver a tener espacios de televisión como *La Franja*, que semanalmente transmitía producciones de documentalistas colombianos?

Generalmente, son las políticas de turno las que deciden qué proyectos y medidas se implementan al interior de cada institución estatal, como sucede con el canal público de televisión Señal Colombia (ahora RTVC).

Parece ser que los intempestivos cambios, realizados con los nombramientos de aquellos que dirigen las empresas del Estado colombiano, afectan considerablemente la continuidad de los proyectos que contaban con el visto bueno de los directores salientes. Esto permite explicar por qué las franjas de producción y transmisión de documentales han desaparecido.

Es claro, que el ingreso de un nuevo director implica el cumplimiento de una nueva agenda de proyectos, lo cual perjudica ciertos adelantos logrados en lo que respecta a políticas públicas que apoyan el documental colombiano.

Resulta prioritario poder encontrar una opción legal, que obligue a las instituciones estatales del área audiovisual a culminar ciertos proyectos que se hayan autorizado ejecutar, sin depender del cambio sorpresivo de directivos en este tipo de instituciones.

Quizá, es conveniente adelantar proyectos de ley que garanticen la continuidad de las propuestas, mediante el regimiento de políticas de Estado, y no de políticas de gobierno. La Ley de Cine es un excelente ejemplo de la clase de reglamentación que requiere, en este caso, la televisión pública en Colombia. Un ejemplo concreto, es la creación permanente de una franja televisiva, que beneficie la producción y la transmisión de documentales de autor.

El mejor ejemplo de que esto, si se puede lograr, es recordar el espacio que se gestó con el nombre de *La Franja*, en 1998. Señal Colombia, el canal estatal en ese entonces, incluía en sus parrillas de programación 40 horas semanales dedicadas al género documental. Por su parte, la Dirección de Comunicaciones del Ministerio de la Cultura tenía la responsabilidad de producir los documentales destinados a dicho espacio; infortunadamente, los cambios de políticas que trajo el gobierno de turno, redujo la cantidad de horas semanales de programación documental de este espacio.

Para apoyar esta idea se requiere, además, del compromiso, llevar a cabo alianzas entre las instituciones educativas, la empresa privada, la empresa estatal, los canales públicos y los canales privados de televisión. Se requieren recursos y trabajo en equipo para lograr que, mientras unos liberan un espacio en sus parrillas de programación para destinarlo exclusivamente a la transmisión de documentales colombianos, los otros aporten recursos en la producción de nuevos documentales que alimenten dichos espacios.

En este aspecto, los diferentes canales de televisión, como los zonales, los comunitarios y los regionales, también pueden figurar como otra opción; deben formar parte de esas alianzas estratégicas y sentirse responsables de ser generadores de espacios para el documental, en

su programación, y de crear un ambiente propicio de aprendizaje para la producción y coproducción de creaciones audiovisuales de no ficción.

En la actualidad el papel que asume RTVC, o cualquier canal regional, al respecto, arroja resultados unitarios o aislados. Esta situación no debe continuar con este enfoque de poco impacto. Instituciones, como la Comisión Nacional de Televisión, deben jugar un papel fundamental para liderar el proceso de alianzas y cooperación entre las entidades que se mencionan, y garantizar, de esa forma, que la apertura de espacios (permanentes) de programación y emisión de documentales beneficien a los productores independientes, mediante la compra que realicen de sus documentales y el apoyo económico que les brinden para la realización de nuevas producciones.

8.2.3 Educación y formación

En lo que respecta a la formación, es claro que la mayoría de estudiantes quieren dirigir sus propios documentales. Así como en Colombia hay sobreoferta de profesionales en diferentes ramas del conocimiento, parece que en el área audiovisual sucediera lo mismo. No todos pueden ejercer como directores, se requiere un cambio radical en la oferta de los diversos énfasis que ofrecen las universidades. Se requiere profesionalizar a los estudiantes en áreas diferentes a la dirección, como son la fotografía, la investigación, la producción, la crítica cinematográfica y la docencia. En el mercado laboral se requieren profesionales trabajando en diferentes oficios técnicos.

En ese orden de ideas, se debe pensar en el enfoque que se debe dar a los nuevos programas de posgrado, con énfasis en la especialización por oficios. La apertura de este tipo de programas, en el país, es urgente. En lo que respecta al género documental, es necesario ofrecer maestrías y por qué no, en un futuro, doctorados. Como no se tiene experiencia en este tipo de programas, será necesario realizar convenios entre las universidades colombianas y las extranjeras, para que abanderen este tipo de programas teórico-prácticos. Es decir, con universidades que se han especializado en llevar los problemas teóricos a la práctica audiovisual.

En el campo de la docencia, las universidades exigen maestros y doctores en casi todas las áreas del conocimiento, y esto cada vez cobra mayor fuerza en el área del audiovisual. Si no se ofrecen maestrías y doctorados, difícilmente podrá darse un relevo generacional de docentes en la mayoría de los centros educativos, ni tampoco podrán crearse grupos de investigación dispuestos a liderar proyectos de envergadura en las distintas universidades. Urge, por supuesto, la creación de estos grupos; necesitamos formar, a través de ellos, investigadores, críticos y otros especialistas. Necesitamos, por medio de estos grupos, investigar, indagar, recuperar nuestra memoria y evidenciar estos avances en creaciones tangibles, como libros, artículos, documentales, DVD multimediales y otros.

Anteriormente, la investigación era pensada, o mejor, adquiriría importancia, si se relacionaba con la ciencia, la tecnología, la química y la física. Sin embargo, hoy por hoy el mundo audiovisual también necesita indagar y evidenciar sus hallazgos y avances. Los grupos de investigación serán los encargados de liderar este tipo de estudios, que representan un vacío académico enorme en la actualidad; pero que, de ser creados, estarían respondiendo a su papel primordial en el desarrollo y la evolución de géneros tan importantes para un país, como el documental.

En las décadas anteriores se reconocía el trabajo individual de grandes oradores y destacados maestros, desde una perspectiva de esfuerzo muy personal. Ahora nos corresponde concientizarnos sobre la importancia del trabajo interinstitucional y el interdisciplinar, de la realización de nuevos convenios con instituciones educativas, empresas privadas y públicas y, sobre todo, de los resultados que se pueden obtener como fruto de este trabajo en equipo; es decir, del trabajo colectivo, en cooperación y en red.

Este texto es un ejemplo de ese tipo de trabajo. No es un resultado individual, es el fruto del trabajo arduo de un grupo de personas, entre las que se cuentan estudiantes, profesores y realizadores. Es el resultado de un trabajo en red con instituciones; del esfuerzo de un grupo pionero de investigación en el país.

No podemos reflejar en nuestro oficio, la mentalidad mesiánica del colombiano común. Creamos grandes ídolos y veneramos grandes imágenes; somos realizadores de *vedettes* y de imágenes únicas; aplaudimos el trabajo de un solo hombre, llámese director, maestro de docencia o creador de una película unitaria.

Buscamos dioses individuales, como si el resultado de un documental fuera el trabajo de un solo hombre, de un solo "mesías". Este legado nos lo dejaron las filosofías de décadas anteriores. Pero el mundo cambia, evoluciona y se perfecciona. En ese sentido, si entendemos que el trabajo individual es egoísta, provincial y excluyente, debemos comprender que es el trabajo en equipo el que debemos implementar.

Es el trabajo colectivo el que debe ser digno de admirar. Este trabajo se valora por el esfuerzo que implica; por la interacción y los diversos modos de ver el mundo; por la complejidad en aceptar el punto de vista del otro; por la esperanza que alberga aquel que no se siente luchando solo por un ideal; y por la fuerza interior que fluye, cuando se experimenta el respaldo de varios individuos trabajando por una misma causa, un mismo proyecto audiovisual, teórico y documental.

El trabajo individual es excluyente, porque desecha el punto de vista de otros individuos, que tienen diferentes formas de ver y abordar una idea y un problema. El trabajo colectivo, por el contrario, es incluyente, ya que genera igualdad y equidad, admite el esfuerzo de

muchos, refleja el trabajo de la diversidad de personas e ideas, la interdisciplinabilidad, la interinstitucionalidad y el punto de vista multicultural.

Aunque la labor de algunas instituciones y universidades en el área de formación es loable, es de vital importancia considerar que para lograr la profesionalización del sector audiovisual y cinematográfico ya existente, quizá sea necesario recurrir a la creación de un proyecto conjunto, de un trabajo en equipo, apoyado por varias instituciones gubernamentales del sector. Dicho proyecto deberá incluir la realización de una serie de talleres prácticos para productores, realizadores y demás oficios técnicos. Quizás, esta formación profesional pueda contribuir al mejoramiento de la calidad de los documentales, que se producen y se transmiten en la televisión colombiana.

8.2.4 Rol y función

Aunque no existen porcentajes ni estadísticas al respecto, con alguna frecuencia se percibe que los documentalistas jóvenes tienen una tendencia a mostrar en sus trabajos las vivencias y las problemáticas que los rodean de una manera esperanzadora. En algunos casos dicha tendencia refleja una actitud alegre y divertida, como ocasionalmente lo han manifestado varios jóvenes estudiantes de algunas universidades públicas, como la Universidad del Valle y la Universidad Nacional.

Por su parte, los documentalistas de más trayectoria, con alguna regularidad, tienden a expresar la problemática nacional en sus trabajos, con un tono no muy esperanzador. Es posible que la mayoría de estos realizadores lleven dentro de sí influencia de aquello que se cuestionaba en su época, y la forma como se abordaba en los años sesenta y setenta.

Me parece bien el hecho de expresar la inconformidad y la desazón de no poder cambiar y transformar lo establecido, elementos que sin duda marcaron toda una generación.

Sin embargo, tengo que aceptar que me identifico más con el tipo de proyectos que valoran pequeños procesos (y hasta los magnifican), con el ánimo de vislumbrar un panorama que, aunque álgido, resalta también los matices de lucha, de trabajo y de cooperación.

No se debe malentender mi reflexión, confundiéndola con ideas erradas, como si este o aquel documental originara una mirada positiva, o una negativa, sobre determinado tema o problemática, en particular. De hecho me disgustan esas dos martilladas opciones.

Cuando digo que no podemos sustraernos de registrar la barbarie, la injusticia, la desigualdad, el desequilibrio y la inequidad, también quiero sugerir que, con la misma intensidad que se develan estas duras situaciones, se deben también revelar los elementos y

las situaciones propias de un relato proactivo; es decir, de un relato que elabora un tejido y ayuda a construir imaginarios alternativos, frente a las situaciones “sin salida”.

Pienso que un realizador destruye la esperanza que puede reconsiderar un espectador, cuando solo le muestra una sola cara de la moneda; es decir, cuando únicamente lo remite a la lectura audiovisual, que se puede hacer a partir de lo brutal, lo inaceptable, lo indecoroso y lo inhumano.

¿Por qué se quedan sin registrar esos procesos internos del ser humano, esos procesos colectivos de las comunidades que, en medio de la tragedia, son los que les dan aliento para reconstruir y repensar en los errores del pasado, aprovechándolos para corregirlos en el futuro? ¿No hay ni una pequeña y diminuta luz (siquiera una) al final del túnel? ¿Todo está perdido? ¿Nada hay por hacer? ¿No hay nadie trabajando para encontrar diminutas y pequeñas alternativas?

Aquí no se trata de plantear soluciones inmediatas, de querer cambiar y transformar el mundo con nuestro relato audiovisual. Desde hace varias décadas existe el consenso con respecto a que ese no es el papel, o la función, que debe cumplir el documental; de hecho, le es imposible lograrlo.

Mi reflexión es un llamado para no utilizar el documental y el abordaje de sus temáticas, como medio de apoyo de algo que es muy constante en el ciudadano colombiano, y que el destacado economista Albert Hirschman denomina la “fracasonomía”.

Hirschman, que aborda el tema del desarrollo económico a partir de diversas propuestas para reducir la pobreza y la desigualdad, señala que la “fracasonomía” es un término aplicable totalmente a nuestro país. Básicamente, porque si una propuesta, o un proyecto, no funciona a la perfección, el colombiano lo considera un absoluto fracaso.

Este economista nos invita a pensar que no todo se hace mal, ni todo fracasa. El hecho de que una propuesta no sea un total éxito, de principio a fin, no quiere decir que fracasamos.

Afirma que algunas cosas funcionan bien y son esos pequeños aciertos y avances los que se deben reconocer y evidenciar, para que sirvan de referencia y aprendizaje en el diseño de un nuevo proyecto o política.

En un artículo escribí sobre el reto de “encontrar” en el proceso de investigación en donde yace una tenue luz al final del túnel, una luz de esperanza (pese a todos los horrores que se hayan podido encontrar en dicho proceso). En ese momento no conocía la postura de este economista; ahora, cuando estoy finalizando este texto, conocí su pensamiento gracias al profesor Ivan Hernández que estudia el desarrollo desde el punto de vista de la economía

evolucionista e institucional, y corroboro que está totalmente ligado a mi humilde concepto sobre el papel y la función que debe cumplir el documental.

En efecto, aunque lo dicho anteriormente no es aplicable a todos los proyectos cinematográficos de no ficción, opino que especialmente aquellos documentales que abordan la realidad y las múltiples problemáticas en Colombia desde diversos puntos de vista y temáticas variadas, tienen el reto de evidenciar, a la par con las denuncias, las injusticias y los atropellos; esos pequeños avances de las personas anónimas, los adelantos mínimos de nuestras comunidades ignoradas, sumado todo al esfuerzo por salir adelante, en medio de la pobreza, la desigualdad y la inequidad, como lo señala Hirschman.

No podemos utilizar el documental para sembrar la desesperanza en nuestro pueblo, mediante innumerables temas abordados, de principio a fin, con el punto de vista de la “fracasomanía”. No todo está perdido; también subyacen pequeñas luces que brillan y, aunque incandescentes, titilan y, por tanto, se deben aprovechar.

Retomo uno de mis cuestionamientos, citado al final del capítulo anterior: ¿Si no hay memoria, cómo se podrá recuperar y reconstruir el pasado? ¿Si no hay esperanza, cómo se podrá soñar y trabajar en la construcción de un futuro alentador para las nuevas generaciones?

A algunas personas les parecerá extraño que cite aquí postulados de economistas, en la parte final de este escrito. Para mí también es raro y sospechoso, que tanto purismo nos pueda alejar de la mirada renovadora de otras áreas y ciencias.

Gracias a la economía social (economía evolucionista), que piensa en el desarrollo de la sociedad, he venido a entender en los últimos años los inmensos aportes y relaciones que tiene con el mundo de los documentalistas y, de forma particular, con aquellos que laboran en Colombia.

El profesor Hernández, en su libro *Empresa innovación y desarrollo*, devela la importancia de incluir a los individuos excluidos dentro del circuito formal, mediante el trabajo de cooperación en redes. Ciertamente, la historia nos sugiere empezar a confiar en los beneficios del trabajo realizado en equipo, en asociaciones y en colectividades formales e informales.

Solo basta mirar hacia atrás para confirmar que los grandes movimientos cargados sobre los hombros de un solo “héroe”, se van diluyendo con el tiempo; su fuerza y sus principios se esfuman lentamente; es decir, van muriendo a la par que desaparece físicamente el mesías terrenal. Líderes como Jorge Eliécer Gaitán y Luis Carlos Galán Sarmiento, nos refrescan la memoria en este sentido.

Cuando uno ve grupos o colectivos trabajando, como la Corporación Nuevo Arco Iris, ruega por la protección divina para las vidas de esos investigadores que revelan entre otros

masacres y actos de barbaries cometidos contra innumerables vidas de colombianos que se apagan y se extinguen por el trabajo oscuro y deplorable de grupos cuyo único vehículo, para argumentar sus ideas, está conducido por las armas, la guerra y la muerte.

Se sabe muy bien que la vida de estos investigadores corre peligro a diario. Esas voces que revelan a gritos la verdad, a través de sus investigaciones, quieren ser acalladas; pero tranquiliza el hecho de saber que no es una sola persona la que lleva a costas la responsabilidad de liderar el trabajo que realiza dicha Corporación. Tal vez eso, sin duda, hubiera ocurrido en los años sesenta.

Es algo inaceptable el infortunio, la sin razón y el daño irreparable que representa la posibilidad de perder un miembro dentro de un equipo de trabajo. Sin embargo, entender que hay alternativas para erradicar la idea de encontrar un líder omnipotente y absoluto, que existen razones históricas para valorar la construcción de colectivos que dirijan su trabajo con los aportes de muchos líderes trabajando en grupo, aumenta la esperanza de creer que no se repetirán algunos errores del pasado.

Si estuviéramos viviendo en los años sesenta, se hubiera difundido o hecho visible el nombre único del mesías que, en este caso, abanderaría la filosofía de la Corporación en mención.

Es verdad, que las asociaciones y los grupos que desarrollan cierto tipo de trabajo de cooperación necesitan, para su funcionamiento logístico y administrativo, un director, quien debe desempeñarse como un servidor y agilizador de tareas, y no como un líder único, cuya presencia física define o imposibilita el desarrollo de ciertos procesos.

En ese sentido, la figura del único mesías se transforma en la opción de delegar la responsabilidad y el desarrollo de diferentes labores en la capacidad de cambio de muchos líderes invisibles, que optan por conocer los frutos del trabajo en comunidad. Esto garantiza la continuidad del trabajo a largo plazo, y brinda una alternativa certera frente a la labor ególatra, que solo anhela el reconocimiento individual y el liderazgo en el mundo del poder narcisista.

Este libro, sin duda, es el ejemplo más claro del trabajo en cooperación, que urge cultivar en nuestro medio. Más de ochenta personas brindaron su conocimiento, investigación y apoyo para hacer realidad este proyecto. El trabajo del Grupo de Investigación Documental Colombia (el cual coordino) apenas comienza. Falta mucho camino por recorrer para su consolidación, pero creo firmemente que los pequeños pasos que se han adelantado en los últimos tres años, redundarán en el surgimiento de nuevos líderes, como los que han laborado en equipo en este proyecto. Esto revertirá en la apertura de nuevos grupos.

Retomando las ideas del profesor Hernández (expresadas en su libro *Empresa, innovación y desarrollo*) (Hernández Umaña, 2008), con respecto a que en Colombia se opta por aceptar

que solo son legales las empresas que se han formalizado y pagan impuestos, considero que hubiese sido más fácil acatar esa línea excluyente que existe en el país y haber conformado el Grupo Documental Colombia, únicamente con investigadores formales, es decir con personas con títulos de pregrado y posgrado.

Sin embargo, parece ser que opté por escoger personas con el perfil que en su libro representan aquellos emprendedores excluidos por el circuito económico formal. Son aquellos individuos que han creado sus empresas por necesidad, según mi interpretación personal, para calmar el hambre. Estas personas, cabe resaltar, no se consideran legales, porque no pagan impuestos.

En este caso particular, mi intuición me permitió reconocer en los estudiantes la necesidad de aprender, de colaborar y de valorar su labor mediante el desarrollo de un proyecto en grupo. Por el momento me concentré en esto, y no en los diplomas formales (que aún no se les ha entregado), y en el círculo formal que requieren para laborar como realizadores e investigadores.

Continuando con la sustentación del profesor Hernández, las empresas que se están creando por necesidad (por el alto índice de desempleo), son vistas por el sector económico formal como empresas “parias” e informales, desvinculadas del sector; por esta razón, son segregadas del centro del círculo económico. “Se cree que si se ignoran, si no se tienen en cuenta, el tiempo, el olvido, las hará desaparecer. Si este tipo de empresas son constructivas, productivas y no acceden a cosas ilegales, no se deben menospreciar o discriminar”.

Paradójicamente, la única opción que se les ofrece, para que no desaparezcan, es que se deben registrar y formalizar, para que finalmente puedan acceder a la obtención de algún tipo de apoyo económico.

En Latinoamérica, de forma particular en Colombia comenta, no se entiende que sean constantes las problemáticas sociales, como la pobreza y la desigualdad social, cuando se cuenta con un enorme capital de colombianos trabajadores, creativos y talentosos, que están tratando de salir adelante. ¿Cómo utilizar y canalizar todas esas fuerzas productivas y creativas, que están represadas?

Según el profesor Hernández, no se debe esperar a que las empresas que se crean por necesidad (diferentes a las nacidas por oportunidad, es decir, por la facilidad de negociar que encuentran la mayoría de empresas formales existentes) se formalicen y empiecen a pagar impuestos. Es preciso aprovechar su productividad e iniciar un proceso que garantice su inclusión formal. ¿Cómo? Vinculándolas al trabajo en red; es decir, al trabajo dentro de un sistema de colaboración y cooperación con aquellas empresas que están más integradas, que pertenecen al circuito económico central.

Continuando con el ejemplo de la realización de esta investigación y el escrito de este libro, no esperé a que los estudiantes interesados en laborar en el proyecto obtuvieran su legalidad, por medio del título profesional; valoré su esfuerzo productivo y su talento e inicié una investigación formal que podía garantizar su inclusión.

En este caso, yo represento la empresa que pertenece al circuito formal, ya que estoy vinculada legalmente como empleada de una universidad; por tanto, mi posición de docente e investigadora me permite crear un grupo con el aval de dicha universidad, la que me ofrece la posibilidad de crear un proyecto de investigación, con la alternativa de optar por la consecución de recursos financieros para su desarrollo.

En consecuencia, es imposible ignorar y menospreciar los aportes de los estudiantes y su capacidad de trabajo, solo porque no tienen un título formal. Es preciso reconocer que son emprendedores por la necesidad de formarse y profesionalizar su carrera para salir adelante; para muchos de ellos es la única opción de sacar adelante también a sus familias.

Estoy de acuerdo con el profesor Hernández, de que esto es una opción para garantizar el reconocimiento de la creación de las personas emprendedoras por necesidad, en el mundo de la legalidad. Su formalización es la vinculación a un trabajo en red de colaboración y cooperación, liderado, en este caso, por un proyecto que pertenece al circuito formal.

Pienso que las labores desarrolladas en este proyecto, son fruto del trabajo de colaboración y cooperación. De un lado, porque el trabajo de los estudiantes y sus aportes, permiten que sea tangible mi compromiso con la investigación y con el país, a través de la materialización de obras que aporten al desarrollo, como es el caso de este libro.

En primer lugar, la apertura y creación formal del grupo de investigación que llevo a cabo, les brinda a los estudiantes la oportunidad de cursar una asignatura llamada monitoría, en la que realizan labores para el proyecto, lo cual colabora con el cumplimiento de algunos requisitos curriculares para obtener el título de realizadores en cine y televisión.

En segundo término, aparece la opción de conocer, a través de la investigación, un camino para el desempeño profesional alternativo, e incluso paralelo a la realización del trabajo audiovisual.

Y en tercer lugar, a algunos estudiantes les abre una puerta para encontrar alguna remuneración económica, que contribuye al pago de sus semestres y les brinda un soporte financiero a sus familias. Esto ocurrió, porque en este caso particular el proyecto fue ganador de varias convocatorias; gracias a ello recibió valiosos recursos de la Facultad de Artes, la Dirección de Investigación (sede de Bogotá), el Instituto de Investigaciones Estéticas (entidades que son dependencias de la Universidad Nacional de Colombia) y de

la beca de Investigación en Cine 2007 que otorgó el Ministerio de Cultura, a través del Programa Nacional de Estímulos.

Otro ejemplo que encuentro apropiado para entender los beneficios de los postulados del profesor Hernández, con respecto a la necesidad de inclusión de empresas, personas y creaciones que no cumplen con el factor de legalidad en el circuito económico central, por medio del trabajo en red y de cooperación entre uno y otro sector (formal e informal), es el caso que él menciona de los vendedores ambulantes de películas en DVD, que diariamente vemos, en las calles de la ciudad.

La industria de audiovisuales (más que los artistas) se queja constantemente del fenómeno de la “piratería”, que ha golpeado vertiginosamente sus ventas por ofrecer copias ilegales de las grabaciones en formato de DVD, que usualmente ésta distribuye en tiendas legales, a precios realmente bajos.

Un realizador español que estuvo de visita en nuestro país, se sorprendió de la cantidad de películas que se pueden adquirir en la calle, por un precio económico. Alguien le advirtió que tuviera cuidado, porque eran películas “piratas” (copias de la película original), a lo cual él respondió que sería increíble ver su documental ofrecido, junto con esas otras películas. Me imagino que se cruzó por su mente la oportunidad que tenía de promover sus obras, en múltiples esquinas de Bogotá.

Un comercio ilegal (según las leyes que protegen los derechos de autor) es el lugar privilegiado para peatones curiosos que, de vez en cuando, se detienen para comprar películas de ficción, con muy pocos recursos. Si mi imaginación acierta, comprendo su reflexión, que puede ser esta: qué importa el precio o el lugar frío y asfaltado donde se exhibe esta película si existe la remota oportunidad de oferta masiva para un producto tan subvalorado como es el documental, que en medio de las películas comerciales, por error o por curiosidad, podría llegar a algunas salas de televisión de las familias colombianas.

Ante esta realidad y lo sugerido por el profesor Hernández, surge la pregunta: ¿Por qué la industria formal y los vendedores ambulantes no se unen para trabajar en equipo, en una red de cooperación, y así ambos podrían verse beneficiados?

Si, de acuerdo con las leyes, el vendedor ambulante vende un producto ilegal, sugiere el profesor ¿no sería razonable que las empresas les ofreciera formalizarse como distribuidores ambulantes autorizados para vender su mercancía en numerosas esquinas y calles de Bogotá, a un precio bastante razonable? ¿No ganarían ambos sectores?

La idea no es descabellada, y está inspirada en otro ejemplo similar, que explica el profesor Hernández, en el caso de los vendedores ambulantes de minutos para teléfonos celulares.

Acaso, ¿no son ellos los mayores promotores y vendedores “informales” (no reconocidos e ignorados) del servicio que ofrecen las poderosas empresas de telefonía celular? ¿Por qué no brindarles la oportunidad de formalizar y legalizar sus ventas, con el aval de distribuidor ambulante, otorgado por los emporios formales que ofrecen ese servicio masivo de comunicación? No es algo coherente seguir trabajando por separado, de forma individual. Necesitamos trabajar mancomunadamente.

Cuando realicé mi maestría, luego de escuchar muchas entrevistas durante el trabajo de campo, me llamó la atención el hecho de que varios entrevistados pensaban que la Corporación de Documentalistas Alados-Colombia había desaparecido legalmente en el año 2002, porque no fue posible trabajar en equipo por una misma causa: el desarrollo del documental.

Recuerdo que Campo me comentó: “cada uno va por su lado, los de Medellín, los de Cali, los de Bogotá, cada grupo trabaja por lo suyo, por lo de su región”. Ciertamente, falta unidad dentro del mismo gremio e integración para trabajar en conjunto con otras áreas y sectores. Necesitamos romper las reglas tradicionales, mezclarnos con otras disciplinas, aceptar diferentes lecturas y miradas, para ver su aplicabilidad y uso en nuestra área.

No sé si es algo implícito en los artistas de mi generación que tienen conciencia social, pero me sorprende que desde mi escenario anónimo busco entender lo que se percibe del mundo y la forma como otras ciencias se aproximan a él, como la economía evolucionista, que he descrito sucintamente aquí. Luego de hacerlo, encuentro que en efecto se pueden hacer muchas relaciones y aplicaciones a partir de esas ciencias, como se hizo en este caso con el documental.

En otro escenario, el de la fama (que no ofrece ninguna posibilidad de anonimato), encuentro que, por ejemplo, Juanes (un artista que demuestra la posibilidad de sacar provecho del medio mercantilista, para promocionar y desarrollar proyectos con sentido social) es noticia de primera plana, por razones diferentes a su éxito como cantautor colombiano.

Para muchas personas puede parecer rara la actitud de un artista, cuyo lenguaje primordial de expresión es la música, que acepta la invitación a una conferencia con empresarios colombianos, liderada por un periódico especializado en temas de economía y finanzas. Él mismo comentó: “Es la primera vez que estoy con tanta gente y no tengo ni guitarra, ni banda” (*El Tiempo*, 25 de septiembre de 2008).

Es claro que no fue invitado a cantar. Aún así rompió las reglas normales y se permitió interactuar con personas que estudian una disciplina que no domina; esto no le impidió atreverse a expresar su lenguaje y su conciencia de artista en un contexto de experiencias personales diferentes a las que tradicionalmente aborda desde su área de conocimiento, que es la música.

“La invitación a todos en el propósito de conseguir un país más sano y valiente, es que sigan demostrando su compromiso en inversión social y que esta cada día sea mayor. El futuro es de nuestros hijos, y la mayor garantía para que tengan un mundo mejor está en sus manos” (El Tiempo, 25 de septiembre de 2008).

Para mi regocijo, propio de las personas de mi generación interesadas en estudiar desde diferentes disciplinas las alternativas existentes para avanzar en el camino de nuestro propio desarrollo, en la misma línea de lo expuesto acá por el profesor Hernández, el cantante colombiano Juanes ese día, en el foro económico, afirmó:

“La diversidad es riqueza. Cuando todos podamos trabajar como comunidad, los proyectos van a ser más poderosos. Nos falta carácter. Estamos cantando como un coro desafinado y tenemos que unirnos para ser seres de paz y no vivir en una cultura guerrerrista” (El Tiempo. 25 de septiembre de 2008).

Esa cultura guerrerrista sin duda se revela en muchos documentales colombianos y es la obligación de este género contribuir para no ocultar esa realidad, de la misma forma que le compete develar las pequeñas transformaciones que se van dando, como las que señala el cantautor Juanes en Medellín, que antes era una ciudad de bandidos, y ahora es un centro de parques y bibliotecas. Igualmente sucede en Bogotá, que es una ciudad amante del arte, como se puede corroborar cada año, con el Festival Iberoamericano de Teatro.

No se trata de ocultar o maquillar la verdad, sino de abrirse a la posibilidad de unirnos, de explorar otros caminos alternativos, como el trabajo en red que se ha expuesto aquí, el cual sugiere estudiar temáticas con la mirada de profesionales de diferentes ciencias y disciplinas. Dicho trabajo se devela en el capítulo de este libro, que trata sobre los principales protagonistas del nuevo milenio, que son el documental de la terapia (la “docuterapia”), y los dos documentales: el constructivo y el reconstructivo. Según mi interpretación, tenemos la opción de explorar formas de documental de la esperanza, la sanación, el perdón, la reconciliación y la liberación.

Ciertamente, según Sebastián Moreno, documentalista y antropólogo chileno, se abre una ventana hacia el documental que recupera, además de la historia, una función y un valor aún más importante: el de la “dignidad”. Finalizo con su legado:

“Estoy convencido de que la conciencia de un país que mira su pasado puede ayudar a resolver muchos problemas. Pero no se trata de reconstruir la historia para que no se vuelva a repetir sino para que la gente recupere su dignidad, porque ésta le permite vivir mejor y enseñar a sus hijos con felicidad y libertad, sin amargura ni temor. Lo más importante que nos quitan las dictaduras

es la dignidad (...) Nací en 1972 y soy hijo de la Unidad Popular, no de la dictadura. Creo entonces que, sobre todo quienes nacimos en esos años, debemos recuperar hilos y retejer, desde la trinchera que sea, la dignidad de un pueblo entero. Un pueblo que aún está dormido, engañado y permanentemente amedrentado. Dignidad para sentirte merecedor de lo que tienes de más” (Cruz Carvajal, 2008: 74).

Anexo

Ensayos sobre algunos documentalistas colombianos

Los ensayos que se presentan a continuación, son resultado del proceso de aprendizaje, en torno al documental colombiano, de algunos de los estudiantes que en los últimos dos años se inscribieron en una de las dos asignaturas que se dictaron en la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia, a saber: Teoría e Historia de los Medios IV (documental) y taller de Documental y Cultura II.

Teniendo en mente la publicación de este texto, me pareció oportuno aprovechar el escenario académico en el que laboro y extender la invitación a todos aquellos estudiantes que quisieran aprovechar el espacio de estas dos asignaturas, para plantear y desarrollar la escritura de un ensayo sobre la obra de algún documentalista colombiano.

Aunque muchos de estos ensayos se quedan sin publicar, pienso que se seleccionaron trabajos que reflejan inquietud, respeto, investigación y, en algunos casos, pasión por el género documental y sus protagonistas. Aunque no todos los ensayos tienen un rigor investigativo minucioso, decidí incluir algunos por el simple hecho de dar a conocer el nombre o la obra de un documentalista no muy conocido.

Si bien, la gran mayoría de documentalistas destacados no aparecen en la lista de los trabajos que abordaron los estudiantes, se tuvo en cuenta la necesidad de divulgar el trabajo de esa pequeña minoría que aquí se evidencia. Es claro que queda pendiente realizar un mayor trabajo en el rescate del conocimiento de otros documentalistas colombianos y sus obras, sobre todo a nivel regional.

Finalmente, es importante aclarar al lector que por ser estudiantes los autores de este anexo, se pueden encontrar omisiones en la información de las fuentes que usaron como referencia, esto, de ninguna manera, demerita el enorme esfuerzo hecho por jóvenes que en el momento de escribir estos ensayos estaban cursando su IV semestre de la carrera de Cine y Televisión.

Álvaro Cepeda Samudio

Por: Santiago Quintero y Mauricio Rodríguez

Fue un realizador audiovisual, escritor y periodista, nacido en Ciénaga, Magdalena, el 30 de marzo de 1923. Sus primeros años los pasó en Ciénaga, pueblo costero, donde convivió con el estilo de vida típicamente rural del Caribe; luego se mudó a Barranquilla, allí cursó sus estudios de secundaria, en el Colegio Americano. Más tarde trabajó como acomodador en el teatro Rex, uno de los más grandes de la ciudad, donde se convirtió en aficionado al cine manteniendo un contacto frecuente con este medio de distracción, que se ya disfrutaba allí en esa época. Para alimentar su afición por el arte, recibió de su familia una cámara Pathe, con la que empezó a realizar sus primeros intentos cinematográficos. En 1949 viajó a los Estados Unidos a estudiar inglés, pero se quedó estudiando periodismo en la Universidad de Columbia, en Nueva York, Allí Álvaro Cepeda adquirió extensos conocimientos sobre el cine mundial y las nuevas tendencias artísticas de vanguardia.

Regresó a Barranquilla en 1951, donde trabajó como corresponsal del *The Sporting News*, y empezó a tener contacto con varios artistas jóvenes, con quienes terminó conformando el llamado Grupo de Barranquilla. Entre éstos se encontraban: los pintores Enrique Grau y Alejandro Obregón; el fotógrafo Nereo López; y los escritores Gabriel García Márquez, Germán Vargas, Ramón Vinyes, Alfonso Fuenmayor y José Félix Fuenmayor, entre otros. Junto con Enrique Grau y Nereo López, realizó su primer cortometraje llamado *La langosta azul*, en 1954; también publicó su primer trabajo literario titulado *Todos estábamos a la espera*. En 1955 contrajo matrimonio con Teresa Manotas. Escribió una columna en el periódico *El Herald*, denominada “Brújula de la cultura”. En 1961 se convirtió en el director del *Diario del Caribe*, cargo que conservó hasta unos meses antes de su muerte. En 1962 rodó la película *Un carnaval para toda la vida*, que contiene imágenes del Carnaval de Barranquilla, con un primer montaje hecho por Gabriel García Márquez; este fue un documental que nunca terminó, pero que fue rescatado por Luis Fernando “Pacho” Bottia. En ese año también publicó su segundo trabajo literario, llamado *La casa grande*; de 1969 a 1970 realizó un noticiero para cine, con el nombre *Noticiero del Caribe*, del cual se hicieron catorce capítulos, junto con Diego León Giraldo y Luis Ernesto Arocha, con quienes trabajó en sus últimos proyectos cinematográficos. En 1970 realizó un documental sobre el Carnaval de Barranquilla, llamado *Carnaval en el Caribe*; en 1971 hizo un nuevo documental titulado *Juegos panamericanos: regatas en Cartagena*; en 1972 publicó su último libro denominado *Los cuentos de Juana*; e igualmente, realizó su último documental llamado *La subienda*. Falleció en el Memorial Hospital, de Nueva York, el 12 de octubre de 1972, derrotado en una batalla contra el cáncer.

Con una visión muy desenfadada del mundo, Álvaro Cepeda solo trataba temáticas que se remitieran al estilo de vida de la región en la que vivía, la costa Caribe colombiana. En sus trabajos abarcó los modos de vida, las tradiciones, las festividades y los eventos de la región, donde la cinematografía y todos sus elementos se conjugaron en una obra, con un lenguaje descriptivo y retratante, que en cierta manera exalta la temática tratada.

Su estilo es muy coherente y muy marcado a lo largo de toda su obra. Una de las principales características es la preocupación por las temáticas que reflejan la cultura de la que proviene y de los espacios que conoció. Álvaro Cepeda proviene de una población muy típica de la región Caribe colombiana, cuyas características culturales son bien particulares; donde paisajes, modo de vida y personajes confluyen en esta particularidad. La primera obra de la que podemos hacer referencia, es *La langosta azul*, realizada con Enrique Grau y Nereo López; es, quizás, la obra más importante de toda su corta, pero sustanciosa filmografía. Esta película nos muestra las aventuras de un gringo, que llega a un pueblo alejado de la costa Caribe con una langosta azul radioactiva, la cual le roban; entonces, en su búsqueda, recorre todo el pueblo, donde se va encontrando con expresiones, personajes y paisajes muy representativos de la cultura rural Caribe; esta historia solo sirve de hilo conductor para un recorrido por la realidad. La verdadera intención de Álvaro Cepeda en la realización de este filme, y para todos los que hizo, es mostrar y exaltar la cultura a la que perteneció. En una entrevista concedida a Álvaro Cepeda sobre su dedicación al cine, Enrique Grau dice: “de la ‘Langosta azul’ se han dicho muchas cosas... que es surrealista... pero la historia solo es una excusa para mostrar el pueblo”.

A pesar de que esta es una obra argumental, nos muestra de forma casi documental un pueblo típico de la región; debido a la falta de recursos, todas las situaciones y las personas son del pueblo. Álvaro Cepeda describe un pueblo tranquilo, con casas de palo y barro, de una cultura marina, donde la gente mantiene una relación de dependencia con el mar; donde los paisajes son adornados con el agua y el viento, y las tradiciones juegan un papel preponderante en la vida de su gente, con una singular mitología y ritos. La descripción que acabo de hacer sobre este pueblo, puede aplicarse al mismo donde Álvaro Cepeda nació; allí encontramos la clave de su cine, que es un cine personal y absolutamente íntimo que refleja su personalidad.

Pero, a la vez, también hay una búsqueda estética, correspondiente a ese contenido que se muestra. Álvaro Cepeda recurre a ciertos tipos de cinematografía extranjera y movimientos artísticos, con los cuales había tenido contacto durante su estancia en Nueva York, como influencia para la búsqueda de ese estilo, del que se ha dicho que es surrealista, pero que no lo es; se debe anotar que perteneció al Grupo de Barranquilla, lo que se refleja en la estética cinematográfica no convencional, influenciada por las vanguardias. Todos estos artistas compartían la misma visión, es decir, la mirada desde lo local mediante un lenguaje articulado con lo universal, donde se concibe una narrativa cinematográfica partiendo de lo

artístico que tendrá, como objetivo principal, la exaltación del pensamiento caribe, por un lado, y las formas estéticas propias, pero de influencia europea.

“En las obras de los artistas pioneros de la modernidad en Latinoamérica y el Caribe, se evidenciaba la necesidad de lograr una expresión que ayudara a la configuración de la identidad nacional, búsqueda que incluía componentes, regionales, nacionales e internacionales, uno de sus más importantes retos y aportes fue empezar a crear un mundo simbólico que intentaba generar un modelo cultural. El sentido localista de los temas abordados, era una forma de ir configurando lo local y aunque los temas eran conocidos se planteaba otra manera de mirarlos...”

Al referirnos a la actividad cultural en el Caribe colombiano de este período, no se puede desconocer los aportes a la literatura nacional y de América Latina, que hacen Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, José Félix Fuenmayor, Luis Vincens y otros, que se conocen hoy como el grupo de Barranquilla. Es importante destacar que el cine moderno tuvo su origen en esta región del país, con la realización de la película... ‘La langosta azul’, realizada en 1955, por Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau y Nereo López”³³⁵.

Este texto plantea que en el Caribe, y en especial en el Grupo de Barranquilla, se estaba llevando a cabo una búsqueda estética que desembocaría, en lo cinematográfico, en la obra de Álvaro Cepeda, en especial *La langosta azul*; pero que su sentido no era copiar la estética europea sino que, a partir de ésta, se creaba una nueva estética que estaba más acorde con las temáticas locales; por tanto, la estética de la *Langosta azul* no es surrealista, es una estética desarrollada por el mismo Cepeda, pero que es más visible en su literatura.

“A mí lo que más me gusta de la narrativa de Cepeda es que los cuentos suyos son como estados. Tú no puedes contar de qué se trata ‘Todos estábamos a la espera’, por ejemplo. Sus relatos plasman un estado de las cosas, pero no hay una historia, no hay trama, ni melodrama”³³⁶.

Allí entra a jugar la narrativa literaria de Álvaro Cepeda, que también es escritor. En dicha narrativa se observa una inquietud, no por narrar una sucesión de acciones que le suceden a un personaje; su narrativa trata más la descripción de atmósferas y mentalidades sobre las cuales se cimenta la historia.

335 Eduardo Hernández. *El arte colombiano en el Caribe*. En: [www.udenar.edu.co/ceilat/proyeccion/congreso2/ponencias/EL%20ARTE%](http://www.udenar.edu.co/ceilat/proyeccion/congreso2/ponencias/EL%20ARTE%20)

336 Entrevista concedida por Luis Fernando “Pacho” Bottia a Juan Ensuncho Bárcena. Marzo 20 de 2006.

“Ahora estamos en este bar todavía a la espera. Nos rodea gente, cada uno con su espera. Estamos estrechamente unidos en que todos sabemos que estamos a la espera pero no nos conocemos, ni siquiera hablamos. Solamente ‘nosotros’ hablamos de vez en cuando. Y ahora ha llegado este hombre y nos ha hablado, nos ha dicho cosas que no hemos preguntado. Secretamente sabemos que ha de seguir hablando y hablando, que mañana vendrá y hablará otra vez, y seguirá viniendo todas las noches.”(A. Cepeda, s.f.)

Este es un ejemplo de la narrativa literaria de Álvaro Cepeda, sacada de su trabajo literario *Todos estamos a la espera*. En este fragmento el autor no narra las acciones del personaje, solo se limita a identificar aquellos elementos que hacen parte de la atmosfera del lugar donde se encuentra. Esto se traduce en su cine; entonces vemos cómo en la langosta azul nos muestra imágenes de las caderas de una mujer bailando sensualmente, un niño volando cometa, el mar, el viento pacífico y calmado, la tierra, el calor, el brujo bailando místicamente sobre el dibujo de la langosta y la viveza del gato que se roba la langosta. Todo se remite a una descripción, que al final nos permite percibir el estado mental que define a ese pueblo representativo, como son: la sensualidad, la paz, la viveza o picardía, el humor, la mística, el calor, la tierra; y por último la niñez, que parece ser la suya en un pequeño pueblo del Magdalena, volando cometa al lado del mar. Todo esto está representando un pueblo típico, tal cual lo había conocido y sentido; así es como la langosta azul nos remite a una documentación, desde un sentido puramente subjetivo.

“La película de Cepeda Samudio especialmente, es considerada la pionera en este importante paso del cine colombiano. La primera ruptura que propone es contra la tiranía de lo anecdótico en nuestro cine, en él se privilegia el poder descriptivo del cine y su capacidad de recrear atmósferas antes que su argumento. Además... paradójicamente, contrasta con esa suerte de crónica visual que deviene de un registro casi documental de las imágenes tomadas en aquel pueblo”³³⁷.

En *Un carnaval para toda la vida*, su segunda obra, se sigue notando la cercanía que tiene el autor con la temática tratada, la cual es el Carnaval de Barranquilla; la relación de la fiesta es obvia con Álvaro Cepeda, que estudió en Barranquilla toda la secundaria y, por tanto, estaba bastante familiarizado con ésta; lo que realmente sorprende de la obra, es que su narrativa visual refleja las intenciones del artista de acercar al espectador al estado de la fiesta; de nuevo, con el enfoque de transmitir estados mentales, nos muestra imágenes de personas disfrazadas de animales y, demás personajes característicos, bailando en medio de un caos, como la imagen de la joven danzando de manera desmedida y violenta, sudando

337 OSORIO, Oswaldo. *Estética y narrativa del cine nacional, el cine que se vivía muriendo*. En: www.cinefagos.net

sensualmente; también nos muestra la imagen de la muerte recurrente, como simbología del carnaval y de los hombres vestidos de mujer, donde su intención es trastocar la realidad y llevarnos dentro de la anarquía y el frenesí, producidos por un estado mental, resultado de la embriaguez; este es un cine no de distanciamiento, sino de acercamiento. La música, aunque fue añadida posteriormente a la muerte de Cepeda, es la música tradicional del carnaval y ayuda a la intención del artista; ésta nunca deja de sonar durante todo el documental, apoyando a la imagen que mantiene una poética; aquí se habla de poética en el sentido de que la imagen juega con símiles y metáforas, que significan algo más. Un ejemplo de esto lo encontramos en las últimas imágenes, donde una mujer vestida de negro, en anteposición con el colorido de los disfraces, queda sola, quieta y absorta en sí misma, como si estuviera recordando el carnaval, mientras el viento se lleva los últimos restos de éste.

Ahora, si bien Álvaro Cepeda nos muestra una narrativa subjetiva y poética, el tratamiento de la temática se maneja con levedad y humor. Esto se aprecia en la *Langosta azul*, que es un carnaval para toda la vida, y en el resto de sus obras, donde se aleja de todo dramatismo; y, como se había mencionado antes, de toda temática por fuera de su entorno, las realidades que maneja no son de tipo social o antropológico, su intención es la exaltación.

Esto se evidencia también en la realización del *Noticiero del Caribe*, donde se trataban eventos de actualidad de la época, algunos de ellos en forma de celebraciones, noticias de interés y eventos que, aunque cotidianos, se nos muestran como registro y seguimiento de un grupo cultural autónomo. En estos noticieros se empleaba la voz en *off* para narrar los acontecimientos, pero éstos no estaban contados de forma descriptiva, sino que formaron estilo literario con toques de humor, donde las temáticas y el tratamiento mantienen cierta levedad.

En el documental *Regatas de Cartagena* vemos que su intención, de nuevo, es la descripción de atmosferas y ambientes netamente caribeños. En esta oportunidad el ambiente que retrata es el de la competencia de las regatas que se realizaron en Cartagena en 1971, donde se aprecia de nuevo que el mar y el viento juegan un claro papel en su filmografía; donde los planos panorámicos amplios y largos se presentan con una intención descriptiva, pero que también denotan el estado de este ambiente; aquí lo que busca Álvaro Cepeda es una expresión desenfadada de la realidad y, por tanto, los paisajes del mar y la brisa expresan visualmente esta intención; una visión tranquila, con elevación de los aspectos de la vida, que son muy coherentes con todo su discurso cinematográfico; estos elementos están presentes en toda su obra, desde la *Langosta azul* hasta *La subienda*, pasando por *Regatas en Cartagena*.

En *La subienda* vemos que Álvaro Cepeda, antes de morir, redondea su obra; otra vez vuelve al pueblo, a la descripción de los paisajes rurales y las tradiciones. Por su parte, en este trabajo retrata lo que pasa en un pueblo típico, cuando llega la época de la abundancia

en el río. Pero esta vez lo hace en un documental puro, y de nuevo usa la visualidad con el agua, el viento y la tierra, en un paisaje que remite al pueblo de su infancia, empleando un lenguaje audiovisual hacia lo poético que trata de retratar el estado de las cosas; mediante un tratamiento leve y con humor, con voz en *off* desde la literatura, todo para lograr la exaltación y el registro del sabor caribe.

Álvaro Cepeda pensaba el cine en términos artísticos, que expresara una visión muy personal de la realidad, donde forma y contenido se fusionaran encontrando un lenguaje propio. Esto, en una época en la que en el resto del país no se podía hablar de una propuesta visual ni de un estilo, cuando la incipiente industria nacional no producía sino documentales comerciales.

Álvaro Cepeda ha influenciado a muchos artistas, como Pacho Bottia y Luis Ernesto Arocha, al igual que a todo un movimiento en Colombia que ha seguido sus pasos, tanto en la temática como en la narrativa y el tratamiento, además de establecer con su cine el inicio de la modernidad en el lenguaje audiovisual, en Colombia. Este es un claro ejemplo del cine documental de modalidad poética que explora en las formas, que no se produjo en el país de nuevo, hasta treinta años después.

Bibliografía

CEPEDA SAMUDIO, Álvaro (1993). Prólogo de Alfonso Fuenmayor. *Todos estábamos a la espera*. Bogotá: El Áncora Editores.

MEDINA, Álvaro (2000). *El arte del Caribe colombiano*. Cartagena de Indias: Gobernación de Bolívar.

Otras fuentes

Entrevista concedida por Luis Fernando “Pacho” Bottia a Juan Ensuncho Bárcena. Marzo 20 de 2006. En: <http://ensuncho.blogspot.com/2006/03/no-me-interesa-retratar-la-vida.html>

OSORIO, Oswaldo. *Estética y narrativa del cine nacional, el cine que se vivía muriendo*. En: www.cinefagos.net

Marco Tulio Lizarazo: un pionero en la sombra

Por: Indiana Pérez Bustos

Desde la llegada del cine a Colombia, muchos han intentado hacer de la realización cinematográfica una verdadera industria, pero muy pocos han logrado, al menos, mantener un ritmo constante en su trabajo. En lo relacionado con el documental, son pocos aún los que lo han logrado. Marco Tulio Lizarazo es el primer realizador en entender que en el cine es necesario tener una visión empresarial y de producción, y que ésta es compatible con la creatividad. Gracias a esta visión, logró realizar más de cien cortos documentales, publicitarios e institucionales, durante su vida. “El ejemplo más típico del director empresario fue sin duda Lizarazo” (Duque Muñoz, 1994: 88).

Marco Tulio Lizarazo es un bogotano nacido en 1899. Tenía un carácter firme, forjado en la primera escuela de aviación militar nacional, ubicada en Flandes (Tolima)³³⁸. Allí se destacó por su trabajo constante (algo que aplicó luego a la cinematografía), lo que le permitió, en 1922, ser el primer cadete de la escuela, al realizar un vuelo solo. Sin embargo, lo que más lo educó para su futura labor como empresario del cine, fue su trabajo en el mundo de la publicidad. Empezó su carrera en la Compañía Colombiana del Tabaco (Coltabaco) (ver *Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 4., 1981) en 1924, año en el que viajó a Los Ángeles (Estados Unidos) para especializarse en la materia. Un año más tarde empezó a desenvolverse de forma independiente y, al regresar a Colombia, se estableció en Barranquilla, donde trabajó como publicista independiente.

Durante el tiempo en que él se especializaba en el mundo del mercadeo, en Colombia numerosas compañías realizadoras de documentales se quebraban, por falta de una producción ejecutiva adecuada. Entre las entidades de producción documental, en esos años, se cuentan Manizales Films Company, con *Manizales City*, (1925)³³⁹; Alfonso Mejía Producciones, *Nido de Cóndores*, (1926)³⁴⁰; y Colombia Films, *Tardes Vallecaucanas*, (1927) (Salcedo Silva, 1978: 32). Todas padecieron problemas de sobrecostos en la producción, debidos a la realización y distribución ineficiente. De las compañías que realizaron documentales, en esta época, solo la de los hermanos Acevedo (que realizó trabajos con Lizarazo, más adelante), logró sobrevivir, gracias a su *Noticiero Nacional*.

338 De hecho, realiza su primer vuelo en 1922 (*Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 4., 1981).

339 GONZÁLEZ COLONIA, Carlos Julio. *Manizales City*. En: www.manizales.unal.edu.co/modules/ununesco/admin/archivos/jyp2003carlosjuliogonzalezcolonia.pdf

340 MORA FORERO, Cira Inés; CARRILLO HERNÁNDEZ, Adriana María. “Los Acevedo”. *Cuadernos de Cine Colombiano*. Nueva época, No. 2. Acevedo e hijos. En: www.cinematicadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/cuadernosdecineN2.pdf, p. 13.

Hacia el año 1941, Marco Tulio Lizarazo regresó a Bogotá, donde adquirió su experiencia en la publicidad con el cine. Al respecto, nos cuenta:

“Me fui a los almacenes J. Glottman, saqué a crédito un micrófono y un altoparlante y una hora antes de la función de tres me situé en la esquina del teatro Astral y comencé a anunciar la película que estaban exhibiendo... Los dueños del Astral estaban encantados. Después me aventuré con los empresarios de los teatros. Con una mano manejaba el automóvil y con la otra sostenía el micrófono gritando por todas las calles una retahíla que era algo así: ‘Asista usted a este grandioso espectáculo, la película de hoy es...’ y la describía y hablaba de los protagonistas... con el negocio del perifoneo empecé a ver todas las posibilidades que ofrecía el cine” (Cuadernos de Cine Colombiano, No. 4, 1981).

Con el negocio de la publicidad, Marco Tulio Lizarazo continuó fomentando la afición por el cine. A partir de 1941 organizó las proyecciones populares y gratuitas de cine, en la Plaza de Toros, de Bogotá. Allí se dio origen, por primera vez en la historia del país, al vínculo inicial entre la publicidad de sellos empresariales e industriales, y el fomento del espectáculo cinematográfico. Hasta ese momento, las grandes empresas no se habían percatado de la gran importancia del cine y la promoción publicitaria, a través de éste. Cuenta Lucía Duque Muñoz que “Lizarazo acudió a Fabricato, Bavaria y otras marcas industriales nacionales para que invirtieran en el espectáculo” (Duque Muñoz, 1994: 44). Él repartía volantes y hacía publicidad a través del perifoneo, para atraer visitantes.

El éxito era tal, que en varias noches a la semana se llenaba la plaza de toros. Frente a esto, los dueños de los teatros Olympia y Santa Fe se quejaron, y amenazaron con dejar de pagar sus impuestos. Ante la situación, el alcalde se negó a prestarle la plaza de toros; pero Marco Tulio Lizarazo no se quedó quieto. Entonces llevó las películas, los equipos de proyección y la publicidad a los diferentes barrios de Bogotá.

Hasta ese momento, en su trabajo como distribuidor le iba muy bien, hasta que Jorge Eliécer Gaitán, entonces ministro de educación, copió su idea y creó una cuadrilla de quince equipos móviles, similares a los de Lizarazo, patrocinados cada uno por grandes empresas. Esto sacó al publicista del mercado de la difusión, y lo empujó hacia la realización cinematográfica³⁴¹.

Todo lo que Marco Tulio Lizarazo había aprendido en el medio del mercadeo, lo aplicó en la realización del documental. Comenzó como productor ejecutivo y, entre 1944 y 1947, trabajó como asesor económico de los hermanos Acevedo. Juntos realizaron el documental

³⁴¹ Entre 1955 y 1956 reinicia las Proyecciones Populares. Debido a que Marco Tulio Lizarazo se encontraba ocupado produciendo algunas películas, encargó su trabajo a sus empleados, pero no obtuvo el mismo éxito de 1940.

titulado *Conchita Cintrón* (1944), en compañía de los estudios Tequendama; luego trabajaron los filmes *Ferrocarriles del Ecuador* (1936) y *Ciudad de Quito* (1936), patrocinados por el gobierno ecuatoriano (Duque Muñoz, 1994: 44). De acuerdo con Hernando Martínez Pardo, “Él organizaba la producción y la proyección, ellos filmaban” (Martínez Pardo, 1978: 174).

Precisamente, debido a su visión avanzada de productor, se aburrió de trabajar con esta empresa. Cuenta que “Trabajando para los Acevedo empecé a tomar conciencia de la poca calidad técnica que tenía el cine colombiano. (...) Todos los que hacían cine en ese momento pensaban que podían hacerlo todo. Eran toderos, amantes del cine (...) A mí me interesaba hacer el mejor cine y para hacerlo se necesitaban equipos modernos, técnicos con experiencia” (*Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 4, 1981). Lizarazo quería realizar un buen documental que se pudiera vender y gozara de calidad competitiva en el exterior.

Cuando se independizó, fundó la empresa cinematográfica Gran Colombia Films. Debido a que Lizarazo no encontraba técnicos lo suficientemente buenos en el país, el primer trabajo de la productora, titulado *La huerta casera* (1947), se realizó con personal venezolano. El trabajo documental realizado resultó ser de alta calidad, a pesar de los primitivos equipos con los que se contaba: “un laboratorio con tanques para revelado, bastidores de madera y un diminuto equipo de cámaras Bell & Howell, de manivela para 35 mm” (Lizarazo, 1988). Entonces tenían también una cámara de 16 mm. para un carrete de 100 pies, y un moviscope, para usarlo como moviola.

Poco a poco se fue armando en el país un buen equipo de trabajo, con el que empezó a laborar (a pesar de sus pocos equipos técnicos). En ese entonces, Hans Brückner y Gonzalo Acevedo fueron los directores de fotografía. Además, Lizarazo fue el primero en llevar todo su material para ser revelado en el exterior, con el fin de lograr una mejor calidad. Con Hans Brückner realizó los documentales *Salvemos nuestra tierra* (1947) y *Granja ganadera de Nus* (1947), ambos de carácter institucional.

Gracias a la calidad de los resultados obtenidos, consiguió buenos contratos y, por tanto, pudo desarrollar una producción lo suficientemente alta, que le permitió acogerse a la Ley novena de 1942 (Salcedo Silva: 1978: 177). “Sólo tres productores disfrutamos de ésta: Ordóñez Ceballos, Ducrane Films y yo. El Estado exigía un volumen de producción como de mil metros de película mensuales para poder acogerse a la ley y solo nosotros tres cumplimos con el requisito. Por eso pudimos importar película virgen y equipos sin impuestos. Pero la ley novena no fue suficiente. Nos enfrentábamos con el problema de la distribución” (*Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 4, 1981).

Por tal razón, Marco Tulio Lizarazo firmó una alianza con la empresa Cine Colombia, para asegurarse de que sus documentales se vieran en todo el país. Hasta ahora, esta idea no la

había tenido ninguno de sus contemporáneos, quienes solo se limitaban a producir un par de copias de sus filmes. Desde aquel momento, todos los trabajos de Lizarazo se proyectaron en las salas de este gigante del cine, así en algunos casos tuviera que pagarle a la empresa para que ésta lo hiciera. Pero aun así, la idea le permitió conseguir más patrocinadores.

Como un buen realizador cinematográfico que poseía una clara visión del negocio, siempre se mantuvo obsesionado con el hecho de que sus trabajos llenaran los requisitos mínimos, que les dieran altura a nivel mundial. Gracias a su competitividad empresarial, promovió grandes avances en la dirección de fotografía. Introdujo el lente cinemascope en el documental *V feria de Manizales* (1959) y realizó la primera película en colores, titulada *Panoramas colombianos* (1955) patrocinada por Pintuco. Incluso, este último trabajo se reveló en el laboratorio Films Effects of Hollywood, el mismo que trabajaba con Walt Disney. Este avance le permitió ganar la mayoría de los contratos y filmar películas en color, lo que ya se estaba haciendo en el país.

Comenta Lucía Duque Muñoz, que con buena parte de sus trabajos, logró desarrollar un estilo de “edición y montaje hacia temáticas comunes en toda una serie de noticieros y cortometrajes documentales, que originaron la conformación de un estilo narrativo y una simbología de conjunto, que hace pensar en una producción en serie de cortometrajes documentales publicitarios. Los casos de la *Revista Cine Variedades* (1954), el mediometraje documental *Panoramas colombianos* (1955) y los cortometrajes documentales *Un día en Medellín* (1956) e *Historia del Azúcar* (1958) son una muestra de una confluencia a nivel de la modalidad de financiación y además en cuanto a la propuesta narrativa que fue puliendo un estilo y una forma de pensar el desarrollo histórico del país a través del cine dando origen a una representación del tiempo como progreso” (Duque Muñoz, 1994: 86).

Con esta estrategia de calidad, más la distribución asegurada, logró un éxito tal que filmó 62 documentales, en su mayoría cortos, entre 1947 y 1960; es decir, cerca del 74 por ciento de la totalidad de la producción de esos años (Duque Muñoz, 1994: 55). Prácticamente todas sus realizaciones tenían un carácter comercial o publicitario. Con las ganancias obtenidas alcanzaba a producir algunos proyectos con visiones más personales, como la *Revista Cine Variedades* (1954).

Incluso se esforzó por filmar importantes certámenes políticos y sociales de la época, como la Conferencia Panamericana, en 1948. Para este evento recibió propuestas de dos compañías venezolanas: una de empresarios italianos y la otra de Bolívar Films. Consiguió el permiso para que ambas entidades filmaran, pero con la condición de que él sería empresario de los primeros, que traían sonido sincrónico directo. El día 9 de abril de ese año se encontraba en la Feria Ganadera, filmando al presidente Mariano Ospina Pérez. Al conocer la noticia de que habían asesinado a Jorge Eliécer Gaitán, salió de inmediato con un camarógrafo a filmar los hechos que se desarrollaban. El empresario

Bolívar Films se llevó los registros fílmicos para Estados Unidos (*Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 4, 1981).

A pesar de su visión comercial, siempre mantuvo presente dos objetivos claros, con sus realizaciones documentales. Marco Tulio Lizarazo quería educar a la población e integrar al país, mostrando en algunos lugares las bellezas de otras regiones. Al respecto aseguraba:

“Yo distraía al pueblo librándolo de malas costumbres. En lugar de emborracharse por ahí en las cantinas, se metían al cine todas las noches (...) En mi afán de llevar cultura a todas las gentes me fui dando cuenta de que los medios audiovisuales son el mejor instrumento de difusión (...) Yo promovía, sobre todo, películas educativas sobre temas colombianos. Al mostrar las ciudades de Colombia quería conseguir esa integración cultural que siempre nos ha faltado” (*Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 4, 1981).

Ese mismo interés mostrado en el contexto nacional, lo reflejó en la búsqueda de políticas que beneficiaran al cine nacional. Comenta Lucía Duque Muñoz:

“En los últimos años de la década de los cuarenta, se generó entre algunos cinematografistas nacionales una reflexión rigurosa y severa en sus apreciaciones sobre los resultados y las condiciones de producción en que se había desenvuelto el cine colombiano desde los años 20 hasta sus días (...). Camilo Correa y Marco Tulio Lizarazo lideraron este repaso crítico” (Duque Muñoz, 1994: 53).

Al hacer un balance sobre la década de los años cuarenta, Lizarazo planteaba que las profundas fallas del cine colombiano solo se podían solucionar con la protección directa del Estado, como en los demás países, rompiendo así el círculo vicioso de que no se protege el cine colombiano porque no es industria, y ésta no existe porque no hay protección.

Todo el tiempo de su trabajo luchó contra esta falta de protección. Alguien comentó:

*“Entre 1958 y 1961 filmó *Visión de Colombia*, un trabajo para presentar una bella imagen del país. Al terminarlo pidió ayuda a la Presidencia para el sonido, pero el dinero se lo dieron a otro director para realizar un proyecto similar. También presentó la idea para filmar la vida de Bolívar con el título de *Los caminos de la gloria*, pero tampoco recibió el apoyo. Por eso se desanimó. Lo último que filmó fue la llegada del Papa”* (Martínez Pardo, 1978: 180). *Tal fue su grado de decepción, que llegó a regalar a compañías que producían cepillos y peinillas buena parte de su archivo —para que éstas utilizaran el celuloide”* (*Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 4, 1981).

A pesar de todo, nunca perdió su instinto de cineasta. En la década de los ochenta produjo los cortos documentales *Concierto desconcierto* (1980), *Un mundo de hombres niños* (1980), *Pequeño concertista* (1980), *La última ruta del Libertador* (1980) –un proyecto concebido desde 1952– y *Rebelión de los comuneros* (1981) (*Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 4, 1981).

A pesar de la importancia que tuvo este realizador cinematográfico, el primero con una verdadera visión de la producción, solo hasta 1980 consiguió el reconocimiento merecido, entre los cineastas y críticos, por todo su trabajo. Había tenido éxito entre los comerciantes, pero había sido ignorado por medios del cine y otros realizadores. La directora de la Cinemateca Distrital de entonces, Claudia Triana de Vargas, lo convenció ese año para que donara su archivo a tal entidad. Hasta ese momento había dejado abandonado este material a la intemperie, para que se pudriera. También recibió el trofeo de la Estatua de la Fecundidad, otorgado por la Bienal de Cine de Envigado. Ocho años más tarde, el V Festival de Cine de Bogotá le rindió un homenaje. El año pasado, el Instituto Distrital de Cultura y Turismo premió una propuesta, para realizar una investigación histórica sobre su vida.

Este reconocimiento tardío representa un hecho que ocurrió durante muchos años, en el país. La producción ejecutiva documental fue un oficio cinematográfico condenado a permanecer en la sombra, ya que carecía de la importancia suficiente para los artistas, a pesar de ser fundamental en la realización y la generación de empleo en Colombia. Solo ahora, gracias a los éxitos comerciales documentales y de ficción, con base en una buena producción y un excelente mercadeo, la importancia de esta industria comienza a iluminar a los nuevos creadores.

Bibliografía

Cuadernos de Cine Colombiano, No. 4, diciembre de 1981, Cinemateca Distrital Ediciones, Bogotá.

DUQUE, Edda Pilar (1992). *La aventura del cine en Medellín*. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: El Áncora Editores.

DUQUE MUÑOZ, Lucía (1994). *Cine e historia: industrialización, cine y cineastas del medio siglo en Colombia*. Monografía para optar al título de historiadora. Universidad Javeriana, Bogotá.

LIZARAZO, Marco Tulio (marzo, 1988). *Discurso de Marco Tulio Lizarazo, con preguntas de Martha Pacheco*. Archivo personal de Marco Tulio Lizarazo, en Patrimonio Fílmico Nacional.

MARTÍNEZ PARDO, Hernando (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.

SALCEDO SILVA, Hernando (enero, 1978). *La Colombia Film de Cali*. Cinemateca. Bogotá, vol. 3.

SALCEDO SILVA, Hernando (1981). *Crónicas del cine colombiano: 1987-1950*. Carlos Valencia Editores. Bogotá.

Otras fuentes

ARBELÁEZ RAMOS, Ramiro. *El cine en el Valle*. En: comunicacionsocial.univalle.edu.co/insumos/El%20cine%20en%20el%20Valle.pdf, Página 10.

GONZÁLEZ COLONIA, Carlos Julio. *Manizales City*. En: www.manizales.unal.edu.co/modules/ununesco/admin/archivos/jyp2003carlosjuliogonzalezcolonia.pdf

MORA FORERO, Cira Inés; CARRILLO HERNÁNDEZ, Adriana María. “Los Acevedo”. *Cuadernos de Cine Colombiano*. Nueva época, No. 2. Acevedo e hijos. En: www.cinematocadistrital.gov.co/descargas/cuadernos/cuadernosdecineN2.pdf

OSORIO, Oswaldo. *El cine que se vivía muriendo*. En: www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&task=view&id=63&Itemid=51

Hoy en día, *Camilo: el cura guerrillero*³⁴² de Francisco Norden

Por: Rodrigo Armenta

Introducción

La película *Camilo: el cura guerrillero*, de Francisco Norden, fue filmada en el año 1974; en el momento de su estreno fue un filme altamente polémico. También fue revisada por la crítica especializada de la época, bajo un alto grado de polarización. Por otra parte, su recorrido histórico ha sido importante para el documental colombiano, constituyéndose en una de las principales referencias, al hablar de las películas nacionales de este género. ¿Qué se le puede decir, en el año 2008, a un colombiano nacido en la década de los ochenta, sobre el documental de Camilo Torres? ¿Qué puede opinar hoy día un veinteañero sobre el documental de 1974, acerca de Camilo Torres? Naturalmente, la película no le dice a esta persona lo mismo, que a un espectador de esa época; resulta claro que ni el filme, ni la biografía de Camilo Torres cambian. Entonces, ¿por qué hablar actualmente de esta película? Al referirse al documental, se debe tener en cuenta que la diferencia reside en el momento del hecho y el transcurso del tiempo. Hoy se puede analizar el asunto con cabeza fría, lo que antes no se hubiera podido hacer. Por ejemplo, se puede ver con claridad que es imposible haber puesto a dialogar previamente a la película de Francisco Norden con el filme *Un tigre de papel* (2007), de Luis Ospina, teniendo en cuenta que el último se filmó hace poco tiempo. Sin embargo, la confrontación de las dos películas les da (a ambas) un viraje esclarecedor; pues, así el protagonista del documental de Ospina nunca haya existido y el de Norden es una persona que realmente existió, las dos películas se valen del mismo tipo de recursos formales (entrevistas, imágenes y audio de archivo) para construir la narración sobre un tercer individuo, llegando así a lograr propósitos similares para sus respectivos personajes.

342 Circulan dos versiones de la película. La primera, de 96 minutos, que fue la que se exhibió originalmente y sobre la cual me referiré exclusivamente; y la segunda, con un poco menos de una hora de duración. La aclaración sobre las dos versiones resulta pertinente, debido a alguna razón que desconozco (pareciera que nadie se puso en el trabajo de explicar); esto da la impresión de haber sido algo involuntario; hoy en día circula principalmente la versión corta. Se encuentra en la maleta del cine colombiano. Es también la versión que se encuentra en el DVD de la colección “Lo mejor del cine colombiano,” así en los empaques se diga que es la versión de 96 minutos. Aunque, a grandes rasgos, la versión corta es una abreviación de la larga, y las diferencias son sustanciales. No solo se cercenan pasajes de la película, y de la historia de Camilo Torres, sino que también allí hay algunos entrevistados que no aparecen en la versión de menor duración, cuyos testimonios le dan un viraje a la película. Se pierde en gran medida la polifonía que se encuentra en la versión original; parece más un discurso que arma la película, a base de pequeñas frases y comentarios de mucha gente, que evidentemente no los hizo desde la misma perspectiva; en cambio, en la versión larga se le da suficiente espacio a los testimonios, para que no parezcan un razonamiento postizo, sino más bien un *collage*. Las diferencias son amplias y afectan casi a la totalidad de las secuencias de la película (¿Qué podría motivar para que la versión corta no tenga los títulos que identifican a los entrevistados?); pero no es este el fin de este escrito, por lo que me limitaré a señalar que son dos películas muy diferentes y, en lo persona, me parece que la versión corta está muy lejos de hacerle justicia a la original.

Punto final sobre una película no hay, y es mejor que no lo haya, ni siquiera a nivel personal. Razón por la cual, en casi dos años de vida, este texto ha ido cambiando radicalmente. Walter Broderick, biógrafo de Camilo Torres, para el prefacio de la reedición, en 1988, de su libro sobre este personaje, que originalmente fue publicado en 1978, con el mismo título de la película de Norden, afirma como desaciertos de su obra “el resumen de la situación política de la época un tanto mecánico y maniqueo” y deja entrever su admiración por el Ejército de Liberación Nacional (ELN) (ver “Historia de una frustración”, *Semana*, No. 292). El pasado, objeto central de su estudio, no había cambiado; lo único que había evolucionado era aquello que él tenía para decir, al respecto. De la misma manera que lo considerado anteriormente, vale la pena siempre volver a mirar un documental clásico del cine colombiano.

La película y el concepto “documental”

Tal vez la mayor diferencia al enfrentarse, en el año 2008, a un documental realizado y estrenado hace treinta y cuatro años, reside en el desarrollo teórico que ha surgido alrededor del concepto de documental. La mayoría de los textos que por lo general se consultan, cuando se piensa en el documental, provienen de los últimos treinta años. Actualmente el más consultado y significativo, seguramente es *La representación de la realidad*, de Bill Nichols. En un esfuerzo exhaustivo, uno de los aportes más útiles que hace para enfrentar un documental son las cuatro modalidades de representación. Estas se han ido estableciendo como un criterio clave para clasificar una película de no-ficción (concepto que cuestiona el término “documental”, que el libro ayuda a cimentar) y poder analizarla. A la luz de los planteamientos establecidos por Nichols, la película *Camilo: el cura guerrillero* corresponde principalmente a la modalidad interactiva.

Afirma Bill Nichols, que “Esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro local entre el realizador y otro” (Nichols, 1997: 79). Sin embargo, dicha parcialidad se ve en la película un tanto despedazada y contrahecha, pues la película *Camilo: el cura guerrillero* da cuenta de testimonios contradictorios e inconexos. Además, en las conversaciones que registra la película, solo vemos y escuchamos a uno de los dos participantes (se da una sola aparición de Francisco Norden, que es muda y de espaldas), mientras la cámara lo convierte a uno un tercer partícipe. Es como si uno estuviera espionando una visita privada, pero en la que las tres partes son conscientes de que no lo están haciendo. Lo que hace la película es lo que haríamos si quisiéramos saber algo sobre alguien que no conocimos y que ya no existe, mediante los testimonios de personas que sí lo conocieron, editando los testimonios a posteriori como los podríamos grabar en su cabeza para darle coherencia al asunto.

Al mismo tiempo, se pierde el sentido que proporciona la duración real del comentario individual, a cambio de la relación entre las afirmaciones parceladas de los entrevistados. Cabe aclarar que la relación lograda no es del todo racional o argumentativa. Este recurso, que es una especie de *collage* testimonial, logra trasladar el peso del sentido de la película a sus pliegues, saliéndose del acuerdo del documental para radicar su importancia en el devenir de la realidad dentro del plano cinematográfico, lo que además se le suele exigir al documental. Entonces, el espíritu de la película se mueve principalmente en la dimensión de la imagen cinematográfica, que tiene una ausencia en lo material, pero que, sin embargo, es implícita al cine; que no necesariamente deviene por el montaje, y, en este caso, se constituye en una especie de sentido histórico, que depende del corte transversal que hace la película a la figura de Camilo Torres. Pero para que esta especie de intangible cinematográfico efectivamente se constituya, el espectador se hace parte de la dinámica, al establecer un diálogo con la película. Al no tener éste una esencia material, esta dimensión no existe del todo en la película en sí, ni tampoco puede existir fuera de ella; por lo mismo no es estática, sino que se dinamiza según el espectador, de acuerdo con la sutura que cada uno realiza con los cortes tangenciales que hace la narración de la película.

No importa casi el registro factual de la realidad, y mucho menos la pretensión de veracidad del discurso en la película, o la exigencia de plegarse a la realidad histórica, pues se trata de opiniones y recuerdos de personas. Siendo así, cabe la duda obvia (que no es tan obvia) sobre la manera de determinar la realidad cinematográfica con algo irrepetible (el pasado). Y no se trata de descartar la dimensión ética del asunto. Aquí cabría entonces el hecho de remitirse al concepto de Bill Nichols sobre cómo la argumentación prima sobre la narración en el documental, funcionando como una especie de espina dorsal. Por esto, la ética, con respecto a la realidad, quedaría subyugada a dicha argumentación, desprovista del todo de la preocupación por una exigencia inclemente, inevitablemente subjetiva, del apego radical del documental a la realidad, cuando lo único posible, en este caso, es un documental sobre la vida de un muerto; lo demás, son versiones. Por ello, más que una afirmación sobre la realidad histórica, la película es una afirmación sobre los entrevistados y el realizador. Esto pareciera haber escapado a la reflexión de la mayoría de críticos que escribieron sobre esta película, siendo Hernando Martínez Pardo, en su libro *Historia del cine colombiano*, quien de la manera más lúcida lo entendió. Sobre esto, me detendré más detenidamente en la parte de este texto que se refiere a la recepción de la película.

¿Qué tan suscitados por el realizador, o autónomos, son los testimonios de los entrevistados? Es claro que la interacción con los entrevistados está implícita en la película. Pero Francisco Norden resolvió borrarse casi absolutamente del filme *Camilo: el cura guerrillero*. No me interesa tanto el porqué; en cambio, sí lo hace el efecto que esto tiene en la película. Prefiere

no sumarse al coro que ha colocado en fila, para que recite sobre Camilo Torres; deja a los entrevistados como portavoces. Resolvió que su opinión no debe tener importancia, ni debemos ocuparnos de ella; por eso no la introdujo en su película *Sobre documentales* que se valen de este recurso, opina Bill Nichols: "... logra un efecto de sutura, situando al espectador en relación directa con la persona entrevistada, a través del efecto de tornarse el mismo ausente" (Nichols, 1997: 90). La película nunca permite ver si Norden tiene una versión propia sobre Camilo Torres; aunque, necesariamente, la debe tener. Tampoco resulta tendencioso el estructuramiento que la película hace de la temática, pues los ejes temáticos que señala, mediante intertítulos, resultan delimitando subtemas evidentes a la hora de tratar la historia personal de Camilo. En el fondo, el juicio de Francisco Norden consiste en determinar, que la biografía de Camilo Torres es una historia que vale la pena ser contada.

Viendo la película, nadie se pregunta: "¿por qué entrevistaron a este?" o, "¿a qué viene ese comentario?" Son los personajes de la película los testigos fehacientes que pronuncian un pseudomonólogo (Nichols, 1997: 90). Pero, aunque todos los que están, sí son, ¿todos los que son si están? No creo. Hacia el final de la película el hermano de Camilo Torres menciona cómo después de la muerte de éste, con la trascendencia que adquiere su legado, algunos pretenden figurar como personas cercanas a él, y otros alejarse, sin importar la vigencia histórica de dichas apariencias. Es una lucha de individuos con lo público y un mito que depende de la gente, pero que nadie posee. O lo que es más cercano a la práctica: todos pueden poseerlo al tiempo, y a su propia manera. Camilo Torres está muerto, pero vive en el lenguaje, en lo que se afirma y se acepta sobre él. Viéndolo así, es una lucha por la posesión de un bien público; por la determinación de qué y cómo es ese bien. Es lo que nos lleva hacia algo que trae a colación Bill Nichols, refiriéndose a las reflexiones de Jean-François Lyotard, cuando dice: "la conversación está en el límite del control institucional". Lo que hay entonces en la película es un relato coral, para-oficial, de Camilo Torres. Lo paradójico es que el cine, como todo arte, tiene la posibilidad de simbolizar, prestándose a ser otro tipo de versión oficial, ya no en forma de documento, ni tampoco propiamente como mito, sino en una especie de monumento, conforme lo plantea Jacques Ranciere.

Anota Bill Nichols sobre los documentales interactivos de las características de la película *Camilo: El cura guerrillero*:

"Aunque este tipo de películas sigue haciendo una declaración sobre el mundo histórico (...) la hace de un modo característico. Captan nuestra atención tanto los modos y medios que tienen los individuos para contar su parte de una historia como las tácticas del narrador para combinar cada narración en un marco más amplio. Nos desplazamos entre estos 2 puntos de autoridad, autoría y persuasión retórica. La película comparte lo que presenta" (Nichols, 1997: 89).

Lo que vale la pena aquí no es tanto el hecho de que el documental sobre Camilo presenta datos puntuales sobre hechos históricos, sino que los presenta desde múltiples ángulos y, por tanto, lo que viene al frente de la película son las apreciaciones de los personajes, envolviendo simples datos, yendo más allá de ellos. Películas como la de Francisco Norden “utilizan una técnica en la que la entrevista imita el estilo y la estructura de la historia oral” (Nichols, 1997: 90).

Que se traten temas políticos a través de terceros, sin explicitar una postura propia, no hace a que la película sea apolítica. No importa si tampoco es concluyente. Michael Renov, en su ensayo *Hacia una poética documental*, señala que “si la cultura es luchada, temporal y emergente, su adecuada representación y explicación puede lograrse solo a través de una serie de encuentros contingentes de final abierto, cargado de fuerza” (Autores varios, 2002: 62). Para Renov, la poética, refiriéndose a las prácticas culturales y estéticas, “debe también confrontar las problemáticas del poder” (Autores varios, 2002: 63). En este caso, el poder de un mito de índole histórica en el espacio del imaginario popular es una especie de bien público, como lo planteé en el párrafo anterior. Es el poder del mito que lleva implícitamente la apertura de posibilidades sobre lo social. Por ello, vemos en la película cómo cada uno de los participantes se esfuerza por dominar el legado de Camilo Torres para darle el sentido que le convenga, más allá de que sea o no intencional. El espectador lo único que puede sacarle al asunto es articular el contexto histórico presentado en el documental que en este sentido hace un importante aporte. En esta dinámica se hace evidente la carga política de la película, que va más por el lado de la memoria, que consiste en no dejar perder, en el olvido o en los conceptos unívocos, planos y anecdóticos, la figura de Camilo Torres. De ese modo se resalta, sin pretender resolverlo, el barullo social e histórico que trae a colación el cura Camilo, que evidencia su representación como un capítulo que nuestra sociedad no ha podido cerrar.

El proceso histórico y social en el cual Camilo Torres tuvo parte, aún no termina. En esencia, las condiciones sociales que tanto afectaron al cura guerrillero, a las que la película se refiere, todavía existen en Colombia. Monseñor Darío Castrillón se refiere a la enorme brecha existente entre ricos y pobres, y cómo a él le ha tocado ver sepultar a montones de personas decapitadas; son expresiones de la realidad colombiana que aún son noticias comunes para nosotros. Aunque ya no se escucha a los sacerdotes hablar sobre el fracaso cristiano del capitalismo, como lo hace monseñor Darío Castrillón, la concentración excesiva de la riqueza todavía convive con la extrema pobreza de las mayorías; todo esto mediado por una clase dirigente, que el tiempo no ha podido hacer menos indolente:

“Hoy la tierra está más concentrada que hace 30 años. Un reciente estudio del Instituto Agustín Codazzi en 10 de los departamentos más productivos del país revela que en 2007, mientras medio millón de personas son

dueñas del 0,4 por ciento de la tierra, solo 1.000 personas poseen el 46 por ciento” (Semana, No. 1316).

Tal vez la mejor muestra de que todo ha cambiado pero que la situación sigue igual, es el hecho de que meses después de estrenada la película sobre Camilo Torres, la contienda electoral por la presidencia del país fue disputada entre los hijos de tres expresidentes: Alfonso López Pumarejo, Gustavo Rojas Pinilla y Laureano Gómez. Actualmente, entre los principales posibles contendores para ocupar el solio presidencial, en el período 2010–2014, están el nieto de Carlos Lleras Restrepo y los nietos del hermano de Eduardo Santos Montejo. Todo esto ya había comenzado mucho antes de que Camilo Torres figurara en nuestra historia, y mucho tiempo después de su muerte y de la realización de la película, en el fondo, más allá del maquillaje y la inevitable modernización, nada ha cambiado.

La película y la memoria

¿Cómo guardar una memoria de alguien que fue muerto en 1966, para personas nacidas mucho tiempo después? Dice Jacques Ranciere sobre *Le Tombeau d’Alexandre*, película de Chris Marker sobre el olvidado cineasta de la antigua URSS, Alexander Medvedkin: “La cuestión, entonces, no es conservar una memoria, sino crearla. (...) Una memoria es determinado conjunto, determinada ordenación de signos, de rastros, de monumentos” (Ranciere, 2005: 181). La memoria tampoco consiste en tener conciencia sobre determinada información. Con la superabundancia de información, con que se vive en esta época, “se impone el sentimiento de su igualdad indiferenciada” (Ranciere, 2005: 182). Si todo es igual, la memoria se constituye entre dos posibilidades: la superabundancia y la ausencia de información, que es el sentido de una historia, “como vínculo entre datos, entre testimonios de hechos y rastros de acciones” (Ranciere, 2005: 182). En este sentido, la memoria sería una especie de miel que atrapa la información, las narraciones y lo que acontece en el plano estético y emocional. Es, en esencia, como señala Ranciere, una ficción, no tomada como falsedad, sino en el sentido de forjar una realidad. Así como *Le Tombeau d’Alexandre* es según Ranciere una ficción de la memoria, de la misma manera lo es *Camilo: El cura guerrillero*. La “miel” o el “sistema” que plantea la película de Francisco Norden, es un sistema vivo, inconcluso y para nada hermético que “se instala en el hueco que separa la construcción del sentido, lo real referencial y la heterogeneidad de sus “documentos” (Ranciere, 2005: 183). Es entonces una memoria no incompleta, pero que siempre es el espectador quien la completa. Al mismo tiempo, la película es hábil con el manejo de la problemática de lo histórico y su relación con la memoria, pues da cuenta de la complejidad de abordar el tema que escoge, al no pretender entregarlo masticado. En este sentido, procura un acercamiento

al tema que, por el contrario, hace compleja la posible historia yéndose por la tangente y los detalles, abriéndole el espacio a la anécdota y sus aristas.

La persona de Camilo Torres, como sujeto de la película, sirve a manera de puerta en un momento de la historia de Colombia. De la misma manera, Pedro Manrique Figueroa es una excusa para ver la historia de una generación y su recorrido por el arte y la política, en la película *Un tigre de papel* (2007), de Luis Ospina. Pero, en este caso, ¿por qué Camilo Torres? Tal vez lo explique la complejidad que encarna la figura de Camilo Torres dentro de un contexto social e histórico puntual. Decía Hernando Valencia Goelkel en su crítica sobre la película, acerca de los personajes que figuran en cámara: “Un país, y en especial una clase política muy dada a la veneración, que no sabe qué hacer con Camilo Torres” (Valencia Goelkel, 1974: 5). Este no saber qué hacer, que es palpable al ver la película *Camilo: el cura guerrillero*, ocurre porque la figura del cura guerrillero trasciende trayendo al frente lo contrahecho de nuestra realidad social, poniendo el dedo en muchas llagas. Y son más llagas que lo usual, por lo particular del recorrido de su vida, que va de la mano con su poder de convocación y su carisma social.

Dice Michael Renov sobre la persuasión y la promoción del documental: “Podemos ser persuadidos por el estatuto ético del realizador o del sujeto de la entrevista” (Autores varios, 2002: 80). Así, en el caso de que en el filme *Camilo: El cura guerrillero* seamos persuadidos por los otros personajes en algunos momentos de la película, esto sucede gracias al estatuto ético de Francisco Norden, que evitando contar un Camilo (su Camilo), le da a muchas personas el chance de contar el propio. El meollo del asunto no está en el hecho de resolver a Camilo Torres; sin embargo Norden sabe que inevitablemente lo van a ir resolviendo. Lo importante es dar cuenta sobre quiénes y de qué maneras lo van haciendo.

La película y su recepción

Como era de esperar, la película *Camilo: El cura guerrillero* causó polémica en su estreno. La excepcional vida de Camilo Torres trascendió el ámbito del estudio y se convirtió en un mito social contemporáneo, de tal manera que era casi imposible que la película no tuviera dicho efecto. Por su disposición con el tema, con el tiempo se prestó para convertirse en un caballito de batalla, al que se le cambiaba de ropa según el bando en que estuviera. Pero probablemente si la película hubiera sido otra, siendo parcializada en una sola idea de Camilo, rechazando al resto, también habría causado polémica.

La crítica cinematográfica no estuvo exenta del debate, dividiéndose prácticamente en dos bandos: los que la tachaban y la acusaban con virulencia (C. Mayolo y R. Arbeláez en filme *Ojo al Cine*; y un crítico anónimo, de la revista *Alternativa*); y los que la colocaban en el panteón del cine nacional (Valencia Goelkel, 1994, en el periódico *El Espectador*; y H. Salcedo

Silva, 1974). Con la publicación, en 1978, de su importante libro sobre la historia del cine colombiano, Hernando Martínez Pardo recapitula dichas críticas y las confronta, añadiendo un riguroso análisis de la película y extendiendo su criterio sobre la misma. Su texto deja poco para agregar. Mejor, cito un aparte que, a mi parecer, contiene la esencia de su tesis:

“En Camilo la palabra no significa directamente al personaje aunque cada entrevistado trate de hacerlo. Esos esfuerzos chocan entre sí para invalidarse o complementarse mutuamente. Esa articulación de las intervenciones es lo que construye las significaciones: la complejidad de Camilo y la caracterización del grupo social que trata de definirlo” (Martínez Pardo, 1978: 398).

Hernando Martínez anota cómo las críticas negativas, en sus planteamientos sobre la película, caen, principalmente, en dos tipos de falacias. La primera consiste en juzgarla por los aspectos extra-fílmicos, como lo hace la revista *Alternativa*, que se salta el análisis y no pasa más allá de la opinión, como lo hace cuando le achaca la cercanía de Francisco Norden a las instituciones de la época. Entonces, ¿si el realizador no tuviera vínculo alguno con las instituciones, y la película fuera exactamente la misma, sería un mejor filme? Una cosa es la película como película, y otra es el contexto. Hablar de los dos aspectos es válido, pues, además, la película solo trasciende en el contexto, pero otra cosa es mezclar los temas y hacer valer el uno por el otro.

La segunda falacia consiste en exigirle arbitrariamente a la película procedimientos formales y enfoques conceptuales, cerrándole así su campo de creación y planteando que solo hay una manera de realizar un documental sobre Camilo Torres, y no muchas. Tal vez el ejemplo más desbordado de esto es la exigencia que le hacen C. Mayolo y R. Arbeláez, en *Ojo al Cine*, en el sentido de que “Camilo es un fenómeno que solo se le puede enfrentar como ente político, teniendo en cuenta sus estudios y escritos” (Arbeláez y Mayolo, 1974: 83), reprochándole a la película de Francisco Norden el hecho presentar un Camilo Torres “falso”, porque “Camilo no es lo que sus amigos o allegados piensen de él” (Arbeláez y Mayolo, 1974: 83). No entiendo la transgresión ética. ¿Por qué en el cine se tiene que prohibir mirar el lado personal y anecdótico de una figura histórica, a través de terceros? Ese no es el problema de la película; es un problema de un espectador, que no acepta una perspectiva que no esté acorde con la suya. Se llega a sostener que una película falla por no emplear determinados recursos formales, sin argumentar que los que emplea fracasan, que es el caso del crítico que deja su lugar y pretende tomar el del director. Una crítica más justa diría por qué no funciona lo que parece desafortunado, y no sostendría que se debió haber empleado un determinado recurso, pues, de esa manera, la crítica versa sobre una película hipotética e ideal, y no sobre la película que existe y se puede mirar. Pero lo que resulta más desfasado es la exigencia que le plantean hacia el final del texto, Ramiro Arbeláez y Carlos Mayolo, cuando dicen: “Enfrentarse a Camilo es (...) un problema político cuya solución

no se da cuando se lo vuelve intocable...” (Arbeláez y Mayolo, 1974: 83). La frase sigue y explica la idea que plantea la cita, pero lo que a mí me interesa está implícito en lo referido. Ellos tienen razón en señalar que enfrentarse a Camilo Torres es un problema político, pues en la sociedad todo implica una dimensión política, sea ésta la figura de Camilo Torres o el olor que emite la cocina del vecino. Lo que no comparto es el hecho de que la película tenga que resolver dicho problema. Para esto tendría que tomar un partido claro y explícito sobre el difunto, además de ser concluyente. Tendría que ser una película adoctrinante para poder ser considerada “buena”. Lo que significa que el reclamo no es tanto por la pregunta de cómo es la obra *Camilo: el cura guerrillero*, sino de cómo no es. Lo absurdo es que el artículo implique que la película valga o no la pena, simplemente por el contenido y, en ninguna medida, por la articulación de éste con la manera que se plantea.

Más sensata me resulta la posición de Hernando Salcedo Silva, en *El Tiempo*, cuando afirma: “El personaje está muy cerca todavía de la pasión, y del corazón, para no sentirnos comprometidos con Camilo Torres” (Salcedo Silva, 1974: 11). Es una afirmación que todavía se sostiene, pues basta con recordar la reciente polémica que suscitó la revelación del general en retiro, Álvaro Valencia Tovar, sobre la ubicación de los restos del padre Camilo Torres. Pareciera que hoy en día la referencia de Camilo Torres es para muchos, en nuestra sociedad, algo innegable, pero con lo que no saben qué hacer. Pues él es, al mismo tiempo, una figura histórica que suscitó un nivel de carisma que pocos han tenido en nuestro país, y va de la mano con la historia y la guerrilla; es una de las cosas peores, vistas en esta sociedad con la historia que ha tenido este país, tan conservador filosóficamente, desde la segunda mitad del siglo pasado. Lo particular de la figura de Camilo Torres reside en que es la única que la historia llevó a compartir en esos dos aspectos tan opuestos, y al mismo tiempo se trata en el fondo de una historia de frustración total. Dice Hernando Salcedo Silva: “Gracias a Francisco Norden, la imagen de Camilo Torres no se diluye en la contaminación demagógica; adquiere carácter de símbolo de nuestra nacionalidad” (Salcedo Silva, 1974: 11).

Hernando Valencia Goelkel anota que “este *Camilo* no tiene nada de biográfico, pues, en el fondo, no tiene nada que ver con lo que hizo o con lo que fue Camilo Torres, sino, mucho más turbadoramente, con lo que Camilo Torres es” (Valencia Goelkel, 1974: 4). Un “es” del todo, de carácter póstumo, pues, además, la película solo da atisbos de lo que fue su idiosincrasia, mientras se van abriendo boquetes sobre Camilo Torres, como persona, y el porqué de su camino, dejando sustancialmente solo lo que encarna el mito. En este sentido, viendo las secuencias de las imágenes del archivo, afloran los interrogantes. Cada *zoom* (acercamiento) hecho a dichas imágenes, da la sensación de ahondar el misterio en torno al individuo Camilo Torres.

Pregunta Michael Renov en el ensayo, *La verdad acerca de la no-ficción*: “¿Es el referente una parte del mundo, tomado del dominio de la experiencia vivida, o, en cambio, es que la gente y los objetos puestos frente a la cámara ceden a las demandas de una visión creativa?” (Autores varios, 2002: 35). Por su parte, dice Hernando Valencia Goelkel en su artículo:

“Norden extrajo a quienes por oficio, actúan más o más públicamente. (...) Los conceptos están tan elaborados como los peinados. (...) Norden deja recitar. (...) Los personajes cuentan con recato o arguyen con entusiasmo; la diferencia con el actor, en el sentido más convencional, es que son ellos los autores de sus propios parlamentos” (Valencia Goelkel, 1974: 4).

En este sentido, los entrevistados son los autores del Camilo Torres al cual podemos tener acceso, tal como lo expresa Walter Broderick al final de su obra *Un tigre de papel*, al poner en el mismo plano a Pedro Manrique Figueroa, alguien que nunca existió, y a Camilo Torres. Plantea Broderick que hoy, y en el futuro, los que no conocieron en persona a Camilo, los que no lo vieron caminar con su pipa y su sotana por la Universidad Nacional, al igual que los que no conocieron a Figueroa, solo los podrán conocer a través de la biografía de Broderick sobre Camilo, y la película de Ospina sobre Figueroa. La película de Francisco Norden suple la misma función. Broderick tiene razón, cuando afirma que en la película de Norden vemos imágenes actuales de la Universidad Nacional; la sutura que hacemos de ellas con el diálogo que nos remite a la presencia de Camilo Torres en la universidad, se da a nivel individual e interno, mediante la fe en los relatos. Incluso, las imágenes de archivo solo sirven como prueba física carente de sentido; este sentido se adquiere, de la misma manera, bajo un procedimiento en que el espectador se lo otorga, pues no le es intrínseco. Por eso, en el minuto 72 de la película, cuando se nos muestra una foto de Camilo sentado leyendo, después de haberse contado el evento de la dispensa de su orden religiosa, si no nos indicaran mediante un intertítulo que es su primera foto como seglar, no lo sabríamos. Pues nos parecería verlo con su vestimenta de religioso.

Que la memoria de una figura descollante de la historia colombiana reciente funcione igual que el recuerdo de alguien que nunca existió, se explica en lo relatado antes, sobre la manera que las películas, como *Camilo: El cura guerrillero* y *Un tigre de papel*, crean memoria, mas no la guardan. Lo que cabe aclarar es que dicha memoria tiene una trascendencia histórica, pues incluso la historia, como disciplina, ante la imposibilidad de reproducir el pasado, hace una reconstrucción del mismo a partir de lo que se tiene a la mano que, por supuesto, incluye a la memoria.

La película y la obra de Francisco Norden

La obra de Francisco Norden, anterior a *Camilo: El cura guerrillero*, consta de cinco documentales: cuatro de ellos son cortos, y un documental de 70 minutos³⁴³. Después de realizar la película *Camilo: El cura guerrillero*, ha seguido trabajando hasta hoy en día. Lo ha hecho casi exclusivamente con documentales, con excepción de la formidable adaptación de la novela de Gustavo Álvarez Gardeazabal, *Cóndores no entierran todos los días* (1984), y la más reciente, *El trato* (2005). El nivel de calidad de su obra es, en general, tenido en cuenta como impecable, con muy pocos lunares para señalar. Tal vez donde mejor se encuentra resumido y planteado esto, en relación con los trabajos previos a su obra *Camilo*, es, de nuevo, en el libro de Hernando Martínez Pardo.

Se debe recordar que el nivel de calidad formal que hoy en día se da por sentado en el cine colombiano casi no se lograba en el pasado. Es un estándar que se comenzó a imponer en los años noventa, que hasta hace poco era imposible lograrlo. Eso hace que las películas de Francisco Norden, anteriores a *Camilo: el cura guerrillero*, sobresalgan. Existen varios aspectos para resaltar, como la cámara escudriñadora (rótulo que tomo de Hernando Martínez), que se manifiestan en la película aportando una riqueza de información visual y permitiendo que los testimonios no sean solo imágenes que se muestran al que hablan. La rotunda diferencia entre la cámara escudriñadora empleada en el documental sobre Camilo Torres y sus obras previas reside en la manera de escudriñar. Mientras que en los trabajos anteriores lo usual era que la cámara se valiera de muchos más recursos (*zoom*, paneos, etc.), aquí está prácticamente estática, permanece atenta al desenvolvimiento de los entrevistados, para que éstos se escudriñen solos ante la autoconciencia que le produce la cámara.

También hay aspectos del cine previo de Francisco Norden que en la obra *Camilo* no aparecen. Usualmente, en sus películas había empleado la narración en *off*, bien para conceptualizar sobre la imagen o a partir de ésta, como en *Murallas de Cartagena*, o informar datos, como en *La ruta de los libertadores*. Dentro de la obra del director, *Camilo* funciona como una evolución en cuanto los recursos de sus propuestas.

Aunque en sus primeras películas no siempre utilizaba de la misma manera los recursos, el empleo de éstos sí era muy constante. Por ejemplo, en todas las películas hasta *Camilo*, con excepción del filme *Se llamaría Colombia*, emplea un claro seccionamiento de la obra. En *Camilo* esto se explicita, mediante intertítulos.

343 *Las Murallas de Cartagena*, 35 mm, 10 min., blanco y negro, 1962. *Balcones de Cartagena*, 35 mm, 13 min., color, 1966. *La Leyenda del Dorado*, 35 mm, 15 min., color, 1968. *La Ruta de los Libertadores*, 35 mm, 20 min., color, 1969. *Se llamaría Colombia*, 35 mm, 70 min., color, 1970.

En casi todos sus trabajos Francisco Norden se enfrenta con el problema de comentar una historia conocida, desde un ángulo diferente. Esto es una especie de vocación, que lleva a cabo con *José Asunción Silva*; se enfrenta a Camilo Torres; cuenta la campaña de la batalla de Boyacá de Simón Bolívar; y se enfrenta a “la violencia” y el narcotráfico. En el fondo, lo valioso de su obra lo presenta, en la mayoría de los casos, el aspecto conceptual y éste se sitúa a la par de la realización. En este sentido, *Camilo: El cura guerrillero* también es muestra de una evolución.

A nivel conceptual, en casi toda su obra se dan dos niveles de significación. Uno inmediato y claro, como lo es el de contar la historia de Camilo Torres. Y uno relacional, que establece la estructura mediante el tratamiento que le da al respectivo tema, conduciendo a un análisis que permite al espectador descubrir otro nivel de significación, ya que éste no es explícito, como sucede con la subyugación del mito y el legado de Camilo, por parte de cada entrevistado. Con esto, Francisco Norden obtiene una mirada interior sobre los temas que maneja en sus películas. En el caso de *Camilo: El cura guerrillero*, coge el mito y lo expone de adentro hacia fuera, invitando al espectador a preguntarse varias cosas: ¿Es un mito? ¿Qué hay de verdad en el mito? ¿De qué sirve este mito o cualquier otro? ¿Por qué los entrevistados son tan vehementes sobre lo que sucedió irremediablemente? Esto da pie para otra constante en la obra de Norden, que se manifiesta en la película: la resignificación del punto de vista histórico tradicional.

Lo que hace al hablar de la actualidad, es remitirla al pasado; y viceversa, trasladarse al presente, cuando habla del pasado. La relación pasado-presente es clave en todas sus obras, y *Camilo* no es la excepción. Aunque la película se trabajó ocho años después de la muerte de Camilo Torres, se hace notar la brecha temporal en los testimonios de los entrevistados. Sus palabras son como si se refirieran a otra época; y salen así porque en parte ya lo era. Es una película que por la figuración nacional de los entrevistados, y el tema que trata, pega el salto del tigre al pasado y lo inmiscuye en el presente, evitando mirarlo a través de una vitrina de vidrio, logrando así resignificar los dos tiempos. De ese modo, la película también empuja al espectador a hacer un salto doble partiendo del presente: primero el filme y su época, y segundo, a la época de la vida de Camilo, que la película esboza desde su propia época.

La película y la historia, desde hoy

Siendo el sentido de la democracia una de las principales preocupaciones de Camilo Torres, resulta curioso que en la película no se explicita un aspecto determinante, que enmarcaba la época, como fue la figura del Frente Nacional, en la que constitucionalmente se alternaron cuatro presidencias seguidas entre los partidos liberal y conservador. Es un aspecto esencial de la historia de Colombia para entender la vida de Camilo Torres, pues sus últimos ocho años, en los que su vida se tornó vertiginosa en hechos y más trascendió en

el país, ocurrieron en pleno Frente Nacional. Tal vez nadie lo haga en la película, incluso el director, porque para el año en que ésta se realiza, 1974, después de 26 años del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, sumando el tiempo del Frente Nacional, la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, la llamada “dictadura civil” de Laureano Gómez, y la radical precarización de la democracia que acarreó el Bogotazo, se podía fácilmente dar por sentado que resultaba ingenuo tener algo de fe en el concepto de democracia, agregando esto al auge, en la época, y en la región suramericana, de una concepción política de izquierda en que todo era válido.

En la película *Camilo: el cura guerrillero*, cuando se habla de política y sociedad, siempre se analiza el fin, mas no los medios. El problema socioeconómico visto desde la perspectiva de la época, es tácitamente un conflicto sin reservas. El “todo vale” no se cuestionaba. Por el contrario, la aplicación de “todas las formas de lucha” era algo que se sobreentendía que debía ocurrir, como lo indica la aprobación natural, sin reservas, de los testimonios de los dirigentes comunistas en la película. En una crónica de Gabriel García Márquez escrita para los dos primeros números de la revista *Alternativa*, en 1974, denunciando todos los vericuetos de injusticia y miseria hoy bien conocidos sobre el golpe de estado en Chile, se resalta lo trascendente del gobierno de Salvador Allende, tanto positivo como negativo, sin eludir su carácter declarado de socialista, pero nunca se expresa su condición democrática. Esto no parece tener importancia, ni siquiera por ser históricamente el primer gobierno socialista elegido democráticamente. Hoy en día, en cambio, la batalla principal dentro del planteamiento de los estados es, tal vez, mantener y profundizar la democracia, y pulir el concepto mismo de ésta. La meta de nuestra civilización, por lo menos en el papel, ha dejado de ser exclusivamente la efectividad económica, más allá de la manera que cada cual la concibe, para abrirle paso al estado de derecho democrático como prioridad. Esto es un resultado de la intención de no querer repetir las situaciones difíciles de las dictaduras. La discusión sobre el “qué” sigue siendo supremamente importante; la diferencia es que el “cómo” se ha convertido en algo infranqueable, cuando antes era solo una cuestión práctica. Aquí cabe la aclaración de que todo esto se da en el plano de la teoría. Pero, hoy día, mantener la apariencia es mucho más importante y difícil que en el pasado; así, a veces se dé la impresión de que, en el fondo, a la gente le importa mucho menos los ideales. Incluso los propios.

Camilo Torres, el individuo, fue producto de su época, como muchos jóvenes más que decidieron tomar la vía armada, ante una democracia de papel. Álvaro Gómez Hurtado afirma en la película, que Camilo no encontró la política, sino que la política lo encontró a él. Este hecho histórico fue un imprevisto. Aquí cabe la pregunta: ¿se han muerto los ideales rebeldes o somos las generaciones recientes más indiferentes? En parte se presentan ambas situaciones. Pero, una cosa es la rebeldía y otra es la revolución. En esa época la influencia de la Revolución Cubana trascendió en toda Suramérica, sembrando grupos guerrilleros de izquierda por todo

el continente. También, como muchos, Camilo Torres moriría en parte por su ingenuidad y, en parte, porque la violencia termina por matar. Sin embargo, no fue la última vez que este fenómeno se daría en nuestra tierra. Se repetiría la frustración ante la realidad de Colombia con una nueva generación guerrillera, gracias a un evento que sucedería un mes después de ser estrenada la película. Esto ocurrió el 19 de abril de 1970, cuando se le robó la elección presidencial a Gustavo Rojas Pinilla, candidato de la Alianza Nacional Popular (Anapo), entregando el poder a Misael Pastrana Borrero, del Frente Nacional, para que en el siguiente lustro ocupara el solio presidencial, en el Palacio de Nariño.

Por otra parte, así Camilo Torres no se hubiera adscrito en la lucha armada, su futuro político y el efecto de éste en Colombia, de todas formas, hubiera sido muy incierto. Tal vez, si hubiera seguido desarrollando su proyecto político dentro de la legalidad, con la acogida popular que obtuvo en tan poco tiempo, habría podido llegar ser presidente después del Frente Nacional. Cuarenta y un años después de su muerte, estoy de acuerdo con lo que opina Enrique Santos sobre la película, cuando afirma que a Camilo Torres le faltó calar más en las masas antes de morir, para que los cambios sociales que él pretendía realizar se pudieran llegar a concretar. Al mismo tiempo, cabe preguntarse, si no hubiera corrido la misma suerte que tuvieron Jorge Eliécer Gaitán y Luis Carlos Galán, figuras promisorias y revolucionarias dentro de la política colombiana, que también poseían el notorio apoyo popular. O ¿cómo no pensar que su movimiento político, incluido él, hubiera podido sufrir un genocidio, como el de la Unión Patriótica? Recuérdese que la Unión Patriótica (UP) de Colombia, fue el partido político nacido de los diálogos de paz, durante el gobierno de Belisario Betancourt, con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) En la Unión Patriótica confluían no solo miembros de dicha organización, sino también integrantes de la sociedad civil; de dicho partido político exterminaron a unos tres mil militantes, incluidos congresistas, alcaldes y candidatos presidenciales. Algo similar ocurrió con otros grupos políticos, como la Unión Popular de Chile, coalición de partidos que rodeaba al presidente Salvador Allende, derrocado en un golpe de estado que condujo a una dictadura que dejó cerca de tres mil desaparecidos.

Pero, ¿qué tal que todo hubiera sido un camino de rosas? Hoy, en verdad, lo único que nos queda es la historia de los miembros de una generación, de la que Camilo Torres es un emblema. Aunque los integrantes de esta generación se dolieron de la situación del país, frente al desespero causado por la gran injusticia reinante, sin embargo tomaron un camino que no trajo soluciones; fue el camino de otra gran injusticia, que es la violencia. Esta lucha terminó desperdiciándose y fracasando en lograr los cambios estructurales que se requerían, y aún se requieren. Así, a grandes rasgos, su diagnóstico haya sido acertado, las decisiones que tomaron fueron bastante desacertadas a todas luces, resultando, incluso, contraproducentes para sus propósitos y llevándolos, con el tiempo, a colaborar en ahondar y hacer más difícil el problema.

Conclusiones

Aunque el ejercicio de volver a mirar un documental clásico se puede hacer con cualquier película, la de Francisco Norden tiene una serie de particularidades que implican un juego de niveles, discrepancias y percepciones, que pone de manifiesto cómo el hombre puede ver la historia y la sociedad a su propio antojo; además, puede empujar a otro espectador a que vea la película partiendo de su momento histórico. Lo interesante no son los datos exactos, si se quiere objetivos, que al final trascienden la película y dicen poco. Aunque la película propone una estructura a partir de los testimonios, factor inevitable en ella, al espectador no le queda otra cosa sino resignarse concienzudamente de que, así como cada entrevistado ve un Camilo “propio”, las demás personas, a su vez, harán lo mismo. Se puede señalar, con razón, que lo mismo sucede con todas las películas. Pero una cosa es que este fenómeno pueda ocurrir y que pocas veces las películas conduzcan a él, funcionando más bien al contrario, y otra situación es que la película lo exija. Pues no queda otra opción, porque la película no puede ser concluyente (excepto que sea a un nivel muy superficial, donde una persona indeterminada dijo algo sobre Camilo) al presentarle al espectador las piezas suficientes, que aportan ideas, sin que sean todas las posibles, y además no encajan tan fácilmente. Es una película sobre la lucha por la resignificación; es la resignificación de los entrevistados sobre Camilo y Colombia; de nosotros sobre ellos y sobre Camilo; la resignificación que hacemos de la Colombia, de su época partiendo de la nuestra, y viceversa.

¿Cuál Camilo Torres propone la película? Muchos Camilos y ninguno. Esto, a mi juicio, es un acierto. Si no, la pregunta pertinente sería ¿cuál era el verdadero Camilo? Que, incluso, más allá de la película, resulta ser una pregunta un tanto inofensiva. Pues, en verdad, ¿quién puede saberlo? ¿Tiene esto importancia? La pregunta que me parece más pertinente es: ¿la película apunta a dar con el verdadero Camilo? Ella no da pie para pensarlo. La obra de Francisco Norden no hace los planteamientos. Estos los hacen los entrevistados. La película simplemente los hilvana, dejando la compleja relación de suma, choque y contradicción que se da entre los diferentes testimonios, como implicación de, sobre y para Camilo Torres. La película resulta interesante, precisamente, porque da cuenta de la trascendencia y el caos que significa el legado de Camilo Torres, sin pretender ser concluyente sobre el mismo. Es una muestra de la posibilidad que tiene el cine de presentar un discurso político, más allá del contenido y el dogmatismo. Dice Hernando Martínez sobre la obra de Francisco Norden, *Camilo: El cura guerrillero*, y que me parece que le aplica como anillo al dedo, la siguiente afirmación: “es el cine el que construye el discurso y no éste el que se le impone al cine” (Martínez Pardo, 1978: 296). Es el cine haciendo una mirada transversal a través de la figura de Camilo Torres, y no el cine subyugado el discurso de la historia.

Bibliografía

ARBELÁEZ, Ramiro y MAYOLO, Carlos (1974). “Camilo el cura guerrillero”. En: *Alternativa*, tomo 2.

AUTORES VARIOS (2002). *Una memoria obstinada: en torno al documental*. Cali: Serie Pensamiento Audiovisual, Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle.

“**Historia de una frustración**”. En: *Semana*, No. 292. Bogotá, enero 4 de 1988.

“**Historia de una persecución**”. En: *Semana*, No. 1316. Bogotá, julio 21 de 2007.

MARTÍNEZ PARDO, Hernando (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Guadalupe.

NICHOLS, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.

RANCIERE, Jacques (2005). *La fábula cinematográfica*. Barcelona: Paidós.

SALCEDO SILVA, Hernando. *El Tiempo*. Lecturas Dominicales, marzo 10 de 1974, p. 11.

VALENCIA GOELKEL, Hernando. En: *El Espectador*. Magazín Dominical, marzo 10 de 1974.

Gabriela y Mady Samper

Por: Carlos Páez

Presentación

En un ensayo anterior que escribí, yo había planteado la hipótesis provisional sobre la especificidad inherente a Gabriela y Mady Samper como documentalistas. Enunciaba una línea de continuidad que iba más allá de un asunto meramente cronológico. Consideraba que fuera de las diferencias técnicas propias de cada época, o del estilo personal propio, se fue configurado un paralelo entre madre e hija, con su diversa asimilación de los hechos, por pertenecer a dos generaciones distintas. En sus trabajos identifiqué un mismo “espíritu”. Y es, precisamente, la definición más concreta de ese “espíritu” es lo que quiero hacer visible en este ensayo, para que ese rasgo que menciono, puesto entre comillas, no se quede como un mero artilugio de retórica.

Gabriela o la vida en contravía

Tristemente, la amnesia colectiva que promueve la historia oficial sacrifica figuras que deberían ser paradigmáticas, como Gabriela Samper. No solo por ser la primera mujer realizadora de cine en Colombia, un mérito que no es coyuntural, sino porque es el fruto de su obstinada terquedad y su pasión por investigar, rescatar y divulgar las raíces culturales y populares de la identidad colombiana:

“Creo que solo a través de los nuevos medios de comunicación: cine, diapositivas, fotos, cintas magnetofónicas, podemos guardar y luego divulgar nuestra herencia cultural” (MAM, 1981).

Esta declaración emitida en el año 1969 es muestra de su visión y lucidez acerca de las posibilidades de los nuevos medios, y de la importancia misma de su tarea para rescatar y conservar de la identidad nacional. Pero, como decíamos, el reconocimiento de ser la primera mujer colombiana realizadora de cine, no es más que el corolario de toda una vida de completa honestidad intelectual. Esta última es una característica poco común en el contexto colombiano de la época, y aún más admirable proviniendo de una mujer, cuya situación era más vulnerable. Gabriela Samper vivió una vida marcada por la censura, atenuada en sus efectos por la posición privilegiada de su familia, en el seno de la cual, no obstante, también enfrentó cierta resistencia. Creció en una época en que la mujer colombiana apenas podía vislumbrar alguna autonomía, Gabriela se atrevió a vivir su vida con pasión, más allá de las convenciones sociales. Luego de un primer matrimonio, Gabriela se casó nuevamente, siendo amonestada y acusada de bigamia por la Iglesia Católica.

La sociedad se escandalizó y la censura finalmente propició el fracaso de su segundo matrimonio. Separada, a cargo de sus hijos y con casi cuarenta años de edad, Gabriela decidió dedicarse al teatro y a la gestión cultural:

“Comencé mi carrera artística tarde, puesto que tuve que levantar a mi familia. Esos años los dediqué a la enseñanza de inglés en la Universidad de los Andes, la Universidad Libre y la Universidad Nacional. En el año de 1959 me vinculé a grupos de teatro de vanguardia que aparecieron en ese entonces en Bogotá... Me angustiaba el desierto cultural en que se encontraba y... se encuentra aún la infancia colombiana” (MAM, 1981).

Ese convencimiento por la tarea que quería realizar y la pasión que la caracterizan, llevan a Gabriela Samper a desprenderse de algunos de sus bienes familiares para poder subsidiar sus proyectos teatrales, que rápidamente se van ampliando a otros proyectos culturales, que involucran el teatro para niños, los títeres y los programas educativos e infantiles en la televisión; estos son espacios en los que siempre buscó divulgar las tradiciones, leyendas y costumbres populares de Colombia. En un constante proceso de aprendizaje tras bambalinas, primero en el teatro y luego en la televisión, Gabriela fue acercándose al medio que finalmente le parecería más idóneo, aunque no el único, para realizar su trabajo cultural. Esta vez llegó de la mano de un nuevo compañero sentimental, un camarógrafo estadounidense que se encontraba trabajando aquí en Colombia. En esta ocasión, Gabriela no se preocupó por formalizar en modo alguno su relación con Ray Witlin, suscitando nuevamente la presión familiar en su contra. Abandonó el teatro, vendió las propiedades que le quedaban y en compañía de Ray Witlin crearon la Productora Cinematográfica CINTA, Ltda., adquiriendo equipos excelentes, modernos y un estudio de filmación. Inicialmente incursionaron en el campo de la publicidad, logrando algún resultado. Sin embargo, el asunto que más les interesaba era el de los documentales; con este fin, consiguieron la financiación de una compañía petrolera, para realizar su primer cortometraje.

El páramo de Cumanday

Es un corto argumental que trata de recrear una leyenda de la Cordillera Central colombiana. Representa la lucha del hombre ante la naturaleza inhóspita del páramo del Ruiz, y sus realizadores se declaran influenciados por Flaherty. Este fue un trabajo importante para Gabriela Samper, por varias razones. La principal de todas, es que en el documental *El páramo de Cumanday* se concentró, no solo en la posibilidad de narrar y divulgar una leyenda autóctona, sino que en la banda sonora participó un conjunto musical de la región, conformado por los representantes más típicos del pueblo; tuvo como director y flautista al usurero del pueblo, el

tiple lo tocó el peluquero y la guitarra el tendero. Además, la melodía que ellos interpretan es una danza de fines del siglo XIX, que hasta el momento, anota Gabriela, era inédita. De modo que este cortometraje no solo fue la oportunidad de realizar su primer corto fílmico ajeno a los afanes comerciales, sino que cumplió con sus más altos deseos de rescatar y divulgar las tradiciones populares y sus protagonistas. Asimismo, la exhibición al público de este corto documental le dio evidencia concreta a Gabriela, sobre la importancia de su labor:

“La experiencia adquirida con El páramo de Cumanday es muy elocuente. Además de exhibirse en los teatros de toda Colombia nos fue posible por medio de la unidad móvil, llevarla a las veredas cercanas a Bogotá (Sisga, Neusa, Pacho) Los campesinos exigían verla dos y tres veces. Intrigada, puesto que el documental mostraba la naturaleza que ellos estaban acostumbrados a ver, le pregunté a un anciano ¿Por qué te gusta tanto el filme? ‘Luis Beltrán (El Gritón) me ha quitado el miedo que por cincuenta años he sentido cuando tengo que pasar por esas soledades’, me contestó” (MAM, 1981).

Más adelante veremos, que algunos años después Gabriela también sacaría conclusiones morales y políticas de esta historia del documental *El páramo de Cumanday*.

Una máscara para ti, una máscara para mí

Según su hija, Mady Samper, Colombia no estaba preparada para la empresa en que se aventuró su madre; económicamente no era viable pues no había un mercado suficiente que sustentará la calidad técnica, que implicaba la productora. Esto, unido a las presiones familiares por su relación con Ray Wtlin, hizo que tomarán la decisión de trasladarse a los Estados Unidos. Fijaron su residencia en la ciudad de Nueva York, con sus tres hijas. Gabriela y Ray viajaron frecuentemente a Los Ángeles a realizar películas. Las dos siguientes filmaciones las llevaron a cabo allí, en 1967. Estas fueron: *A Mask for You, A Mask for Me.* y *Cities in Crisis. What’s Happening.*

“En Una máscara para ti, una máscara para mí... Los realizadores siguieron un día de trabajo en el Centro y proyectaron lo que allí ocurre, como se va del dibujo al cuadro, al collage y... a la libre expresión dramática...En el ghetto negro de Watts existe un centro de arte para niños, donde el maestro es solamente un estímulo de creatividad infantil” (MAM, 1981).

La forma misma en que es narrada la historia del recorrido de un niño por los vericuetos de su barrio, su conflicto con otros niños y el encuentro con el centro de arte, muestra la intención lírica del documental. Ambientado con sonidos de la ciudad, en él no hay diálogo

concreto, y la acción se desarrolla sutilmente con imágenes que pretenden capturar esa posibilidad lúdica que ofrece la educación artística.

Tras su permanencia por algo más de un año en los Estados Unidos, luego de finalizar su relación con Ray Witlin, Gabriela vuelve a Colombia. Aquí nos parece importante resaltar lo que podríamos denominar un giro o punto de quiebre, en la trayectoria de Gabriela. De su experiencia adquirida en Norteamérica Gabriela ha aprendido mucho trabajando con recursos técnicos, propios de este país; los dos cortos fílmicos de esta etapa son realizados con películas de color. Pero al regresar a Colombia se enfrenta nuevamente con la precariedad de recursos, situación propia del país; además, ahora ya no cuenta con recursos propios para invertir en sus proyectos. Sin embargo, es obvio que ya su búsqueda y los planteamientos han evolucionado; no hablemos en este caso de su madurez. En la senda que le marcó el documental *El páramo de Cumanday*, donde se dice declaradamente estar influenciada por Flaherty, Gabriela Samper emprende ahora un proyecto que podemos considerar más personal.

El hombre de la sal

Mediante un proceso que duró algo así como dos años, se realizó un concienzudo estudio y acercamiento al personaje de don Marcos Olaya, un campesino que se niega a abandonar la elaboración de la sal de modo artesanal, empleando una técnica precolombina de refinarla, que es desplazada de la región de Cundinamarca, al instalarse una planta industrial moderna para su fabricación. Don Marcos se convierte para Gabriela Samper en la imagen espectacular, con respecto a su propio trabajo:

“Inspirados por el valor entrañable de un hombre y por la conmovedora identidad que representa la unidad indestructible de un hombre y su trabajo, armados de cámara y grabadora, Jorge Silva y yo seguimos durante tres años sus movimientos tratando de alcanzar una dimensión de realidad que (la) sobrepasara, llegando al mito” (Arboleda y Osorio, 2003: 151).

La empecinada actitud de don Marcos parece decirle mucho a Gabriela sobre su propio trabajo y el compromiso social implícito en él. La preocupación por alcanzar esa “dimensión de realidad” que haga justicia a este hombre, que “lucha infructuosamente” con una realidad que lo avasalla, y ante la cual es poco lo que puede hacer, parece convertirse en fuerza de inspiración para la realizadora de documentales; es el incentivo para tratar de capturar, de la manera más fidedigna, el actuar y el pensar del personaje. Se ha señalado que, quizá, este fue el aporte más importante que legó Gabriela Samper a las nuevas generaciones que se estaban formando con ella. Resulta importante señalar

la crítica de Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez acerca de que “la película no alcanza a develar los mecanismos de explotación y puede quedarse, por eso, en un intento romántico por acercarse al trabajador” (Martínez Pardo, 1978: 310).

Los santísimos hermanos

Es un curioso corto documental sobre una secta campesina que, como algún crítico ha mencionado, parece un ejercicio estilístico de ficción y magia. A través del discurso, en algunos momentos inteligible, de uno de los santísimos hermanos, conocemos el corpus doctrinal de su creencia, que consiste en considerar que todo es “santísimo”, exceptuando el costado derecho del cuerpo, el cual debe estar cubierto por costales. En el tiempo que dura el sermón vemos a los santísimos hermanos en su vida cotidiana, en el campo, solo utilizando su costado izquierdo para realizar sus labores. Luego aparecen repentinamente en Bogotá, frecuentando lugares altamente reconocidos, en medio de la ciudad fuertemente militarizada. En la banda sonora, constituida por el sermón, se escuchan reproches contra toda institucionalidad política y religiosa. Para Hernando Martínez Pardo, el corto es “Una yuxtaposición sin desarrollo, con la misma mirada externa de un turista. Al final aparece un grupo de santísimos hermanos en Bogotá en montaje de contrastes (no podía faltar) con policías y soldados que patrullan las calles de la ciudad” (Martínez Pardo, 1978: 310). Dado que la unidad narrativa del corto está basada en la banda sonora, es necesario reconocer que el montaje de imágenes puede resultar por momentos desordenado. Respecto a la apreciación de que el punto de vista es similar al del turista, esta afirmación parece algo apresurada si no se tienen en cuenta sus intenciones prácticas. La metodología explícita de Gabriela Samper buscaba que la cámara mostrará realmente lo que sucedía, sin entrar a especular. “La cámara es el personaje observador que tiene como interés primordial mostrar el espectáculo” (Arboleda y Osorio, 2003: 152). La última afirmación es mucho más discutible, dada la perspectiva de tiempo que nos distancia de Hernando Martínez Pardo. El montaje en forma de contrastes no lo encontramos censurable “per se”, así este motivado ideológicamente. Nos parece más preocupante considerar natural la presencia de las fuerzas armadas beligerantes, en este caso el ejército, en la cotidianidad de una ciudad. Es cierto que solo hoy, luego de proclamada la Constitución de 1991 y la derogación del estado de sitio, se empieza a entender tal contrasentido. Pero mientras en nuestro país subsistan las actuales condiciones de orden público, no podremos exigir la sola presencia de la fuerza policiva en las ciudades.

Es así como dentro de este contexto abiertamente marcado, incluso hoy, por diversas lecturas de lo que es la seguridad y las garantías constitucionales para el ciudadano, llegamos a relatar los tristes sucesos que, en palabras de su hija, vinieron a acelerar la muerte de Gabriela Samper. Precisamente, en el año 1972, en razón a informes de inteligencia

del Estado, Gabriela Samper apareció involucrada con un grupo subversivo. Esta fue una acusación, como tantas otras, que nunca llegó a ser comprobada, que parece poco fundada, dada la misma trayectoria pública de Gabriela. Este duro trance le significó, no solo vejaciones físicas por cerca de cinco meses en una cárcel, sino también un daño moral irreparable, pese a toda su fortaleza espiritual.

“Siempre digo lo que pienso. Y no tengo miedo. Yo no he hecho nada malo. Uno tiene que vivir de acuerdo con lo que piensa. Traicionaría todo un concepto de mi vida si me callara. El peor mal que puede hacerse un país es dejarse dominar por el miedo. Por eso, en ‘Páramo de Cumanday’, un documental que yo hice, el texto dice: ‘El fantasma del Páramo no existe; el verdadero fantasma es el miedo’” (MAM, 1981).

Mady y su lucha por salir de La guandoca

Diana Jaramillo fue quien formuló la figura de la Fusión, cuando “Gabriela Samper es metida a la cárcel, es el momento en el que Mady y Gabriela se funden en una sola persona” (Gómez, *Kinetoscopio*, 1994, 79). ¿Acaso fue este un acto inconsciente y no premeditado de aquella joven de apenas 19 años, por completo ajena a la brutal realidad que significa la represión de los cuerpos de seguridad del Estado?

*“Cuando me dijeron que mi mamá era guerrillera, mi felicidad fue inmensa; no me imaginaba la magnitud del peligro, de la tortura, de toda esa cuestión... En el momento en que desaparecieron a Gabriela Samper, ella se convirtió en un ser digno de admiración para mí, porque la descubrí, descubrí por qué ella me llevaba a las vacaciones de Cartagena o a Tólú, a ranchos donde no había baño, mientras la familia Samper estaba en el Hotel Caribe. En ese momento yo no entendía por qué no me dejaban en la piscina con mis primos, para un niño eso era incomprensible: llevarlo a uno a las plazas de mercado, llenas de basura, mientras la mamá hacía entrevistas y uno anhelando la piscina del Hotel... Después de la desaparición, descubrí a mi mamá en la cárcel y a mí se me desveló el telón acerca de ella; era como si a uno lo hubieran pintado primero de blanco y después de transparente, o sea que descubrí un mundo, una mamá y una amiga. La cárcel, la muerte...” (Gómez, *Kinetoscopio*, 1994: 79-80)*

La joven se llamaba Mady Magdalena Liévano Samper; hoy solo se la conoce como Mady Samper, “pues replantea su nombre en homenaje a ella y a este país de muerte, olvido y calamidad, donde no existe una continuidad, una memoria...” (Gómez, *Kinetoscopio*, 1994: 75) Así pues, la respuesta a la pregunta es un no; la fusión de Mady Magdalena con la memoria de

su madre Gabriela Samper no fue un acto inconsciente sino, por el contrario, un despertar a la madurez, al horror de la guerra y al dolor de país. Ese es el mismo dolor que llevó a Gabriela a emprender empresas culturales, para cambiar esa realidad y evitar ese horror que sospecho, pero del cual finalmente no pudo escapar. Dos años después de salir de la cárcel Gabriela murió, dejando a su hija un difícil legado. Mady no pensó en ese momento hacer cine; el recuerdo de su madre estaba muy cerca, no solo el de su muerte, sino la memoria de las veces que la vio llorar por no poder conseguir el dinero para acabar sus películas; ese no era el destino que ella quería. Pero también era el destino que el espíritu de su madre le había marcado.

Mady Magdalena Liévano trabajaba como fotógrafa para la revista *Alternativa* al momento de morir Gabriela. Durante la época rebelde de su juventud había conocido a su esposo Gustavo Umaña, un cineasta vinculado con el grupo de Cali, conformado, entre otros, por Carlos Mayolo y Luis Ospina. Solo era cuestión de tiempo para que Mady decidiera seguir los pasos de su madre Gabriela, fue en un acto consciente, y la primera iniciativa tenía que ver directamente con ella. Durante su estancia en la cárcel, Gabriela Samper escribió una serie de impresiones, cuentos y poemas, sobre su experiencia dentro de la prisión. Narra los duros momentos de su captura, la incertidumbre de su suerte y en qué momento cesarían las amenazas y empezaría las torturas, junto con su traslado a la cárcel, su realidad allí y los perfiles de algunas de sus compañeras. Pintó un crudo retrato de los seres marginados y enajenados con que se encontró. Gabriela quiso rodar una película sobre sus relatos, pero su salud no se lo permitió. De tal modo que la primera expectativa de Mady Samper de realizar cine, fue hacerlo con esas historias editadas póstumamente, bajo el título de *La guandoca*.

Mientras trabajaba en el guión de la cinta *La guandoca*, Mady participó en el proyecto inicial de *Cine Mujer*: Al respecto comentan Arboleda y Osorio:

“(...) yo empiezo a hacer cine con Patricia Restrepo, Teresa Saldarriaga e iniciamos el grupo Cine Mujer con Eulalia, y digo que inicié porque hicimos las primeras reuniones. Pero apenas dijeron que no querían hombres yo dije: ¡Qué hartera! Aquí si me muero de hartera, puras mujeres. Yo era un poco antifeminista... porque eran así cuadrículadas” (Arboleda y Osorio, 2003: 250).

El Huacán y Mutación

Luego de realizar otros intentos igualmente infructuosos, Mady empieza a trabajar con su esposo en hacer cine publicitario; allí aprende la técnica del cine, y esta experiencia se convierte en su primera gran escuela. En el año 1982 realizan el filme *El Huacán*, y en 1983 el documental *Mutación*. Las dos cintas son historias para niños. El primer trabajo es un guión original de Mady, que había surgido inicialmente con la intención de contar la

historia de unos gamines. Sin embargo, ante la necesidad de buscar enfoques nuevos, dado el agotamiento de los discursos comprometidos ideológicamente, ella escribe esta historia, donde mezcla esa figura de leyenda en una historia para niños con el contexto específico que refería el robo de niños, problema real que tenía lugar en ese momento. El segundo proyecto que realizó al lado de su esposo, quien se encargaba de la fotografía, fue la cinta *Mutación*. Es una historia que se gesta en el grupo de teatro del colegio, donde estudian sus hijos; aquí aborda un tema recurrente en la época, examinado desde la óptica de los niños: la confrontación nuclear y sus consecuencias.

Luego de realizar este par de proyectos en compañía de su esposo, Mady se separa de él. Como consecuencia de esto, se ve en la necesidad de vincularse a la edición de la serie de documentales, conocida con el nombre de *Yuruparí*. Dichos, documentales se realizaron en formatos de cine; esta vendría a ser su segunda gran escuela. “... edité como quince documentales. Ese fue el mejor oficio y, además, una escuela, porque ser montanista durante tres años es un aprendizaje constante de lo que es el lenguaje cinematográfico” (Gómez, *Kinetoscopio*, 1994: 80).

Esperanza

Es una película inspirada en la novela del escritor francés André Breton. Aquí encontramos la palabra rusa “Nadja”, que significa “Esperanza”. Es el trabajo cinematográfico que más nos ha gustado de esta realizadora, dentro de los pocos que es posible ver fácilmente. Inspirada en el surrealismo, al que pertenece la novela, Mady explora un montaje un tanto experimental.

“Voy a hacer una película que no tenga diálogos, que sea una factura totalmente diferente, que sea una película de sentimientos, de sensaciones, de momentos y que el espectador arme su película, algo también surrealista, una película surrealista” (Arboleda y Osorio, 2003: 254).

Mady y Gabriela

Nos queda por reseñar los trabajos en vídeo de Mady Samper, pero no los pudimos visualizar, en su gran mayoría. Podríamos hablar de las cintas *El poeta del agua*, *Jorge Rojas* y *Gregorio y el mar*, pero son más las observaciones críticas que tenemos sobre ellas, que los aciertos. Cosa distinta nos sucede con un fragmento que pudimos ver del filme titulado *La chicha bebida ancestral*; pero sucede que no sabemos si es el capítulo I o el II. Mejor queremos concluir la reseña señalando la evolución temática que ha tenido Mady en esta última década; de ello no solo existe un registro audiovisual, sino que ha dado lugar a la publicación de dos libros. El primero conocido con el título *Senderos de la amapola*, cuenta la problemática de los cultivadores de esta planta, que pasó

de ser una bendición a convertirse en un estigma que los aísla de toda ayuda gubernamental. Y el segundo libro, *Una Colombia posible*, como su nombre lo indica, es un testimonio optimista de los diversos procesos de conciliación, en las zonas de conflicto.

Podemos decir que Mady no solo comprendió el legado de su madre, sino que ella misma formuló una variante personal de dicho legado. Su trabajo llevado a cabo con comunidades en zonas de conflicto, refleja esa misma preocupación de Gabriela por indagar las raíces de identidad del pueblo colombiano. En ese difícil escenario, que es la confrontación actual de los grupos armados combatientes, Mady busca tender puentes para que nos identifiquemos con las demás personas. La misma honestidad intelectual de que hablamos en el caso de Gabriela, se percibe en la seriedad y la paciencia con que Mady investiga para cada uno de sus proyectos audiovisuales que, como hemos visto en los últimos proyectos, culmina con un texto de carácter testimonial, donde la palabra la tienen los propios protagonistas. Del mismo modo como Gabriela buscaba que la cámara fuera observadora participante dentro del tejido social, Mady pone en sus libros sus servicios de escritora para que la comunidad hable. Mady no solo asumió la tarea de divulgar los trabajos y la obra de su madre de forma generosa, sino que también ha tenido la fortaleza y lucidez para crear una obra propia. Seguramente, en su interior sigue pesando ese proyecto pendiente de llevar los escritos de su madre al cine. Pero así como ella misma afirma, “*La guandoca* ya no es más la historia de los días de la cárcel de Gabriela Samper, es la historia del país durante el transcurso de su vida, es decir, inicia en el año dieciocho y termina en los setenta”, es la historia misma de la Colombia actual, una nación atrapada en la violencia, una nación “enguandocada” en ella misma.

Bibliografía

ARBOLEDA RÍOS, P. y OSORIO, D. (2003). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

GÓMEZ, Santiago Andrés. *La dulzura brava. Sobre tres películas de Gabriela Samper*. En: *Kinetoscopio*, No. 29, enero-febrero, 1994.

MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTÁ, MAM (1981). *Gabriela Samper*. Sin numeración.

MARTINEZ PARDO, Hernando (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial Guadalupe.

Marta Rodríguez: la historia de un país a través de los ojos de un documentalista

Por: Julia Vélez Santos

Hubiese querido militar con Marta Rodríguez, llevar como arma el cine y las ganas de “mostrarle al pueblo su verdadero rostro”, como decía Jorge Silva, su compañero en todos los sentidos de la palabra. Ir a los chircales, ser un niño sucreño de hace veinte años y educado con el pensamiento de Camilo Torres³⁴⁴. Por el contrario, estudié en un lugar donde Camilo no existió, los chircales no vieron la luz de un proyector o escucharon el juego de un VHS; la violencia fue solo por el 9 de abril de 1948, o por una toma guerrillera que se dio el 29 de julio de 2001, en medio de la celebración del triunfo de Colombia en la Copa América.

Creo que Colombia sería un país mejor, si todos tuviéramos la oportunidad de ver las películas de Marta Rodríguez. Necesitamos vernos en un espejo, pero no con la imagen que nos muestran en los noticieros, que está fuera de la realidad y moldeada de acuerdo con los intereses del medio que la transmite (con esto no quiero decir que las películas de Marta sean objetivas, porque sostengo que nunca hay objetividad en un documental cinematográfico, contrario a lo que cree el público ingenuo). Los espectadores necesitan un espejo que nos muestre a los demás habitantes de nuestro país que, al igual que nosotros, son víctimas del gobierno y de los grupos al margen de la ley. El protagonista principal de los documentales de Marta Rodríguez es Colombia y sus habitantes. Ella afirma, refiriéndose a su películas: “*La resistencia se exorciza con cantos, los cronistas de lo que pasa son ellos mismos*” Algunos incautos dirán, “pero el cine de Marta siempre hace ver a Colombia como un país violento, en el que los dirigentes políticos tienen tanta culpa como los delincuentes”. Lo triste de esto es que no sucede solo dentro del cine, es una realidad que nos persigue. Ella, al igual que Jorge Silva, quiere mostrarle a Colombia su verdadero rostro, la historia real del país, a través de sus víctimas y sus auténticos protagonistas. Tal vez si los sucreños hubiésemos visto las películas de Marta Rodríguez, no estaríamos siendo gobernados por líderes para-políticos (aunque este nombre y la denuncia hecha a estos grupos obedece a intereses de algunos dirigentes, y la historia nos dirá cuáles son).

El cine de Marta Rodríguez nace en un momento coyuntural de los movimientos políticos mundiales. La película *Chircales* se realiza en un período situado antes y después de 1968. Pero, más que el contexto del documental, lo importante que se debe tener en cuenta para el surgimiento de esta clase de cine, son los estudios de esta documentalista. Marta se especializó como socióloga en España; en Europa mantuvo amistad con el padre Camilo Torres. Cuando

344 Escena que se ve en el documental *Camilo Torres*, de 1987, de Marta Rodríguez y Jorge Silva.

ambos regresaron a Colombia, Camilo Torres participó de la fundación de la primera facultad de sociología del país, en la Universidad Nacional, al lado de Orlando Fals Borda. Marta ingresó a estudiar allí, aunque después abandona la universidad, pero no deja de lado la amistad con el padre Camilo. Él conforma un grupo en el que se combinan las teorías y las prácticas antropológicas. Ambos se van a vivir a una casa en el barrio Tunjuelito, de Bogotá. Allí vive y trabaja Marta; es ahí también donde conoce los chircales.

Jorge Silva 1973. Niño cargador en los chircales de Tunjuelito, Bogotá

Marta Rodríguez no se mantenía al margen de esta realidad vivida en el lugar. Allí comenzó trabajando como antropóloga, y vio en el cine la oportunidad de que esta realidad trascendiera y llegara ser conocida por un público mayor. Al respecto, comenta:

“Arrendamos una casa en Tunjuelito junto a la parroquia y fundamos un Movimiento Universitario de Promoción Comunal, Muniproc. Ahí me estuve cuatro años con Camilo. Ahí cada uno, el que era abogado ayudaba, el que era psicólogo. Que había niños con problemas y yo como soy maestra alfabetizaba niños, ahí empiezan mis Chircales... yo veía niños como se ven en la película, pequeñitos, pequeñitos, ahí amasando barro. Y por ejemplo yo veía mucho accidente, las manitos quebradas, les ponían un poco de guadua y lo amarraban con una cuerda y jaguante mijo! Entonces ahí es cuando decido un día ¿de donde vienen estos niños?, paso la Caracas y nunca olvido la imagen de los hornos quemando ladrillo y ponen rampas y los niños suben con cinchas como si fueran burros de carga llevando ladrillo en la espalda, que muchas veces hay accidentes porque se caen los niños. Y ese fue como el momento en que yo digo: yo hago cine como sea, yo estudio cine, ¡pero esto no, esto es la edad media! Y peor que la edad media esto era horrible, peor que la explotación infrahumana, los seres humanos eran mulas de carga”³⁴⁵.

Este acercamiento con los chircales condujo a Marta Rodríguez al mundo del cine. Regresó a Europa a estudiar; allí se encontró con Jean Rouch, quien dirigía un curso de cine etnográfico en el Museo del Hombre, en París; es ahí donde ella descubrió el “cinéma vérité” y el método de observación participante, de Robert Flaherty. Por su parte, Jean Rouch fue el pionero del cine-verdad en Francia. El “cinéma vérité” está inspirado en el término “kino-pravda” (cine-verdad), utilizado por el realizador cinematográfico Dziga Vertov, en su “kinoki” (cine-ojo). El propio Jean Rouch tiene dos fuentes, que son sus guías: Vertov y Flaherty. DzigaVertov es coetáneo de Robert Flaherty, y ambos introducen

345 Entrevista a Marta Rodríguez, realizada por Carolina Patiño.

la narrativa a través del montaje en el cine documental; sin embargo, difieren en cuanto a la intencionalidad y metodología de producción. Flaherty utiliza la narración verbal (mensajes escritos para el espectador), como apoyo para el hilo argumental; mientras Vertov prescinde de la narración textual, para dar forma a la película a través del montaje de las imágenes.

Para Vertov las imágenes tienen que hablar por sí mismas y el trabajo del cineasta es captar la realidad social en su espontaneidad, con un claro compromiso político y una reflexión casi visionaria sobre el cine. El “cinéma vérité” se define por la aceptación de la presencia de la cámara, como catalizadora de la acción, y la inclusión de la subjetividad del director en el film. Por tanto, la cámara debe ser un aparato viviente y participante. El “cinéma vérité” es forma cierta de provocación: “no filmamos la vida como es, sino como la provocamos”.

Jean Rouch era conciente del lugar de donde provenía Marta, del renombrado Tercer Mundo; con ella estudiaban otras personas latinoamericanas, como Paul Leduc, Tomás Pérez Turren y el pintor Francisco Toledo; Jean Rouch les decía todo el tiempo: “muchachos, ustedes son tercer mundo, en sus países no hay nada, no hay industria, cero equipos, aprendan todo”. Cuando esta documentalista regresó a Colombia, en el año 1964, solo trajo debajo del brazo sus conocimientos adquiridos en Francia y la idea de llevar a cabo la película *Chircales*. En este mismo año conoció a Jorge Silva, quien desde ese momento se convirtió en su compañero de viaje.

Chircales. 1966-1971, 42 min., 16 mm, B/N, Colombia

Según Marta Rodríguez, el documental *Chircales* es la búsqueda de una metodología, adaptada a las condiciones socio-políticas de América Latina. Su filmación se inició en el año 1966, al sur de la ciudad de Bogotá, en el barrio Tunjuelito, donde existían grandes haciendas, cuyos dueños arrendaban sus tierras para la producción artesanal de ladrillo. En ese entonces, Colombia venía de vivir la violencia de los años posteriores a 1948, y grandes masas de población campesina habían migrado a las ciudades, refugiándose en estas zonas sub-urbanas. Eran agricultores, en su mayoría, que llegaron a la ciudad con muy pocas herramientas para su subsistencia. Este documental está basado en una investigación antropológica previa, realizada por Marta Rodríguez. La película *Chircales* es para sus realizadores un punto de partida que los introduce en el trabajo de elaborar un documental con la dimensión de las ciencias sociales, lo que nos permite penetrar con más profundidad en el mundo de estas personas desplazadas. Durante los cinco años de la realización de *Chircales*, los autores aportaron una metodología nueva para llevar a cabo el “cine documental”, en condiciones de violencia política y la no-existencia de escuelas de cine, ni casas productoras de documentales; sin embargo, contando con las únicas herramientas de una cámara y una grabadora, lograron, durante cinco años mostrar la poesía, la violencia y la explotación de la familia Castañeda.

Marta Rodríguez con Jorge Silva (co-realizador y fotógrafo del documental) le mostraron al país una faceta ignorada de la violencia y la inequidad reinante en la sociedad. Esto ocurre porque la mayoría de los colombianos relacionamos la violencia con el conflicto armado, y las víctimas afectadas por éste con los muertos. Esta concepción que tenemos de lo anterior, se debe, en gran parte, gracias a los medios masivos de comunicación que nos muestran a Colombia como una moneda donde todo es blanco o negro, y donde no hay matices ni colores intermedios. Yo creo que nos parecemos más a un cubo que, a pesar de mostrarnos varias caras, siempre tiene una oculta; esa parte oculta, la de los marginados, es la que nos enseñan estos dos realizadores. Marta Rodríguez describe muy bien el proceso del documental *Chircales*, así:

“... yo heredo lo que aprendí con Rouch, el método de Flaherty, la observación participante. Yo llego a unos chircales en que había muchas familias que migraron de Boyacá... y se metían a la hacienda Los Molinos, que eran de una familia Pardo Morales que controlaban todo. Yo tuve que conseguirme un amigo francés que les dijo que la señora venía de Francia, que iba a hacer un trabajo lingüístico y me dieron permiso... yo había trabajado con una familia con la que filmé unos materiales pero allá las familias migraban y se iban, y se me fue. Volví a empezar y aparece la familia Castañeda. Entonces, primero conocer la familia, que hubiera una comunicación muy de confianza, de amistad, que ellos no temieran que nosotros... Lo que hice fue un trabajo antropológico, un guión basándome en la tecnología como estaba la hipótesis de Carlos Marx, y luego me metí en todo lo que era la religión, la política, la vida sexual, la procreación, cuantos hijos, todos los mitos con (que eso era impresionante) con la procreación... son cinco años por eso, muchas veces porque no había un céntimo para comprar película o porque no teníamos una moviola para editar, yo la edité a mano con ese moviscope de la embajada de Francia y no teníamos producción”³⁴⁶.

En este documental se aplicó el método de la “observación-participante”, de Robert Flaherty. Él expone la metodología de realización y su particular concepción del cine como: “Una hábil selección, una cuidadosa mezcla de luz y sombra, de situaciones dramáticas y cómicas, con una gradual progresión de la acción de un extremo a otro son las características esenciales del documental ... cuando se lleva a cabo la labor de selección, la realizo sobre material documental, persiguiendo el fin de narrar la verdad de la forma más adecuada y no ya disimulándola tras un velo elegante de ficción, y cuando, como corresponde, al ámbito de sus atribuciones, infunde a la realidad el sentido dramático, dicho sentido surge de la misma

346 Transcripción de una entrevista a Marta Rodríguez realizada por Carolina Patiño, Bogotá, noviembre 2006.

naturaleza y no únicamente del cerebro de un novelista más o menos ingenioso” (Flaherty, 1985). Una posición parecida tiene Jorge Silva, refiriéndose al filme *Chircales*: “También se trataba, y en esto éramos concientes, de una ruptura a nivel de documental tradicional, en el cual uno está manipulando una realidad a su antojo, lo cual es un punto de vista muy clasista pues no se busca la posibilidad real, concreta de la gente en la elaboración de eso que es la obra de arte, pero sobre todo su propia situación” (Caicedo y Ospina, 1973).

Paralelo con la finalización de la película *Chircales*, Marta realiza otro documental que se llama *Planas*. Este documental se relaciona con una masacre de indígenas; aquí empieza su relación con los grupos indígenas colombianos. Ella comienza a ocuparse del tema indígena justo en el momento que están surgiendo dentro de estas comunidades conflictos a causa de la violencia que los está maltratando y de la opresión, por parte del gobierno, originada por los cultivos de amapola y coca. Por esa época también están naciendo el CRIC y otras organizaciones para la protección de los indígenas; paralelo a esto, aparece la Asociación de Usuarios Campesinos (ANUC). Entonces ellos (Marta y Jorge) comienzan a registrar los procesos políticos, alrededor de la recuperación de tierras, y la organización del campesinado, en la región de los Montes de María sucreños: Es cuando realizan el documental llamado *Campesinos*. “... hicimos un documental, *Campesinos*, que es como entre el movimiento indígena y el movimiento agrario, como un documental de transición, Cubriendo este movimiento campesino que emergía con el movimiento indígena y recogiendo la memoria con los viejos de las ligas campesinas (como hacían los cepos pa’ castigarlos, las canciones de esa época, todo lo que fue las primeras ligas campesinas, de ahí sale *Campesinos* que dura como 20 minutos y luego ya cuando terminamos *Campesinos* y nos echan de la ANUC, decidimos mejor los indígenas y arrancamos para el Cauca”³⁴⁷.

En el año 1974 se van para el departamento del Cauca, y se quedan a vivir en Popayán durante más de seis años. En ese lapso realizaron el documental *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro. 1974-1980*, uno de las mejores obras cinematográficas de Marta Rodríguez. Fueron cinco años de experiencia con un grupo indígena, para develar, desde adentro, la complejidad de un proceso que va de la sumisión a la organización, a la lucha por la supervivencia como cultura. Los indígenas han luchado, y luchan hoy, por la recuperación de sus tierras, porque según su propia voz, “la tierra es la madre, la tierra es la raíz de nuestra cultura”. Al recuperar la tierra, el indígena comienza un proceso de recuperación cultural y de recuperación “crítica” de su pasado, de su historia. Es un filme concentrado básicamente en los procesos del pensamiento, que intenta acercarse al subconsciente de una cultura indígena andina, con la dialéctica donde interactúan, al interior de una realidad, los diablos y los señores feudales o terratenientes, los siervos y los dueños; es análisis y poesía, organización y magia, mito e ideología.

347 Transcripción de una entrevista a Marta Rodríguez realizada por Carolina Patiño, Bogotá, noviembre 2006.

Luego de terminar el documental *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, Jorge Silva tiene en mente un proyecto fuera del Cauca, titulado *Amor, mujeres y flores. 1984-1989*. Esta es una película sobre la industria de las flores, que en esos años se está expandiendo en la Sabana de Bogotá. Aquí muestra cómo la falta de control en la aplicación de los pesticidas acaba con la salud de los trabajadores que se encuentran desprotegidos, ante la carencia de sindicatos y organizaciones en favor de ellos. Nuevamente estos documentalistas se sitúan como voceros de una realidad oculta; este trabajo cinematográfico se puede comparar con *Chircales*, ya que la narración de ambos documentales se estructura en la producción. Al igual que la familia Castañeda, los trabajadores de las flores eran seres marginados, que no tenían otra alternativa de trabajo y anteponían la consecución del alimento de sus hijos a la propia muerte.

Jorge Silva murió en 1987, cuando todavía no se había terminado la realización de la película *Nacer de Nuevo*. Este filme narra la historia de algunos sobrevivientes de la tragedia de *Armero*, la parte del pueblo colombiano que quedó sepultado por la erupción del volcán nevado del Ruiz. Con una poética inusitada, el documental cuenta cómo tras el desbordamiento del río Lagunilla, una mujer de 71 años subsiste en una de las carpas de los damnificados. Con una gallina que le regaló Fidel Castro, durante su visita a la zona, la anciana vive convencida de que Dios la ayudará a reponer todo lo perdido, antes de llegar a los cien años.

Jorge y Marta en una filmación

Después de la muerte de Jorge Silva, Marta vuelve al Cauca y sigue trabajando con los indígenas, pero ya no lleva celuloide sino vídeo; este cambio de formato y de fotógrafo también le da un nuevo tono a las películas. Ya no se toma los cinco años que en promedio se requerían para terminar un largometraje documental; ahora no realiza largometrajes, solo medios. Tal vez se demora menos tiempo, porque el vídeo convirtió en efímeras las imágenes al haber abundancia de éstas; porque es más rápido el proceso de edición y los temas que trata necesitan ser mostrados de inmediato, si se aspira alguna acción o reacción del espectador inocente o del implicado (gobierno).

Los últimos temas que ha trabajado esta documentalista tratan sobre el desplazamiento forzado y las madres cabeza de familia, víctimas de éste. Tiene una especie de trilogía que son los filmes *Nunca más*, *Marta Palma* y *Soraya*, *Amor no es olvido*. En estas películas el soporte en vídeo se convierte en aliado, ya que Marta se mete en lugares en conflicto muy peligrosos; todas estas películas tienen lugar en la región del Urabá. “No tengo el dinero para grabar con Hi Definition, porque llego allá con una cámara y llega el paraco y me la rompe. ¿Y cuánto pierdo? Yo llego allá con unas camaritas pequeñas, para que no me la

vean, y la meto en una mochilita, porque te ven con cámara y ¡mire la vieja esta que está mostrando lo que hacen con la gente!, allá tienes que trabajar como invisibles”³⁴⁸.

Y continúa narrando Marta Rodríguez:

“Para mí el cine ha sido la manera de ver cómo un país se fue desgraciadamente destruyendo, desgraciadamente ese campesino que conocí en el Tolima cuando la violencia. Cuando yo filmé la ANUC y filmé los campesinos costeños que luchaban por la tierra, hoy son paramilitares, porque nunca hubo una reforma agraria, porque nunca les reconocieron el derecho a la tierra. Porque se rasgan las vestiduras porque haya paracos, pero como decía Camilo Torres: los ricos nunca van a soltar la tierra ni el poder. Y mire cómo les han respondido, que los paramilitares tienen el poder, como el narcotráfico. Camilo decía una frase muy profética: la burguesía jamás entregará la tierra por las buenas, ni el poder. Quien se los quitó, el narcotráfico, los paracos, pero a bala. Aquí nunca hubo una reforma agraria, la gente nunca entregó el poder. Fíjate, cuando testimonian esos políticos como el 8.000, ese bobito hijo de Botero: ¡yo quería el poder! Oye, es que estaba gobernando un pueblo. Lo eligió un pueblo, y el tipo estaba endiosado, ¡es que yo quería ser presidente, ministro de guerra! Pero el pueblo no existía. Y mira la respuesta.

Yo conocí unos campesinos allá en la costa luchando por la tierra, que luego llegó el EPL y se volvieron guerrilla, y cuando entregaron las armas, las FARC querían matarlos, y se volvieron paracos; y los paracos nacen muchos de las guerrillas del EPL.

Es que hay que mirar la historia, quizás uno como documentalista ve cómo ha sido que en el país, ya no tenemos país, ya no tenemos territorio, como te digo, yo me voy a filmar al Chocó, yo ya no puedo quedarme. Yo cuando iba al Cauca decía tres meses, y hago mi trabajo de campo, me llevo mis cartitas del Instituto Colombiano de Antropología, allá la guerrilla eran los muchachos que saqueaban la caja la Caja Agraria de vez en cuando pero no más. Ahora llegan con cilindro de gas y barren un pueblo indígena, y asesinan indígenas, ¿por qué? ¿Por qué esta guerra se volvió...? ¿Qué pasó? Cuando las FARC quisieron tener un brazo legal, que era la Unión Patriótica, y pasa el genocidio, eran 4.000 militantes de la Unión Patriótica. Y entonces que Marulanda quiere que se sienten a dialogar a ver qué le van a dar, ¿una alcaldía?”³⁴⁹. El cine de Marta Rodríguez no es una película quemada, es memoria viva.

348 Transcripción de una entrevista a Marta Rodríguez realizada por Carolina Patiño, Bogotá, noviembre 2006

349 Transcripción de una entrevista a Marta Rodríguez realizada por Carolina Patiño, Bogotá, noviembre 2006.

Bibliografía

FLAHERTY, R. (1985). “La función del documental”. En: COLOMBRES, A. (comp.) *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol - FLACSO.

CAICEDO, Andrés y OSPINA, Luis (1973). *Ojo al Cine*. Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez.

Carlos Álvarez: de la crítica al cine o viceversa

Por: Christian Ávila Arias

Al iniciar esta indagación, no estaba muy convencido de la conveniencia de introducir un texto sobre Carlos Álvarez en la investigación que la Universidad Nacional está desarrollando sobre la historia del documental colombiano. En su imagen grabada en unos casetes, que contenían una entrevista con él, me daba la impresión de era un hombre cansado que ni siquiera se dedicaba al cine, sino a despotricar sobre él; que estaba inmerso en su posición de burócrata, en la creencia de un conocimiento amañado del mundo, como muchos profesores de universidades en el país. Su rostro parecía el de un general de cuatro estrellas, en retiro, que desconocía los rumbos actuales de su oficio y se dedicaba a dormir sobre unos laureles que nadie conocía. Pero esa impresión cambió cuando entendí que yo era quien estaba equivocado, que desconocía por completo su papel como parte de un capítulo activo de la historia del cine nacional. No me refiero solo a sus películas (que son muy difíciles de ver y entablar una relación directa con ellas), sino también a su labor como recolector de la memoria visual de un país (así sea en el campo de las letras) y su lugar como piedra fundamental en la construcción de una academia que reflexionara y preparara personas capacitadas para hacer cine en el futuro, que hoy ya se está viendo.

Hace cuatro décadas repetía incesantemente en sus textos, que la cinematografía en construcción debía conocer su historia, saber quiénes son sus representantes y mirar reflexivamente la producción cinematográfica existente, para elaborar cine de calidad. Preocuparse porque se realice con seriedad, pensando en el lenguaje y no solo en la industria; que pueda abrir el camino para que las nuevas generaciones, en el momento en que las condiciones se den y se consolide una cinematografía cualificada, en forma y contenido. Ahora es el momento de rendirle un homenaje a quien le ha brindado, durante su vida, un tributo a la memoria. Es por eso, para luchar contra el olvido, que se debe hablar sobre Carlos Álvarez: el cineasta, el crítico, el maestro y el soñador.

Carlos Álvarez nació en Bucaramanga el 29 de diciembre de 1942, y desde muy temprana edad empezó a frecuentar las salas de cine, convirtiéndose la imagen cinematográfica en una de sus principales obsesiones. Cuando tenía aproximadamente veinte años de edad viajó a Argentina, más exactamente a Buenos Aires; allí se encontró con una ciudad poblada de teatros, lo que le permitió acercarse a las proyecciones cinematográficas, que, hasta ese momento eran completamente desconocidas para él. Entonces, tuvo la oportunidad de ver las películas de Antonioni, Fellini, Bergman, Godard, Truffaut, grandes maestros del arte cinematográfico, que le enseñaron las capacidades narrativas de la imagen y las posibilidades

infinitas de la representación audiovisual, cuyos alcances eran mucho más efectivos, como discurso intelectual. El continente latinoamericano por aquellos años se encontraba alborotado ideológicamente; los jóvenes sentían con fuerza el aliento del mes de mayo parisino de 1968; por otro lado, el éxito de la Revolución Cubana incitaba a todos a desear un cambio radical. La mayoría de los países latinoamericanos estaban dominados por ferreas dictaduras; en consecuencia, dicha generación pensaba que la acción a seguir, era participar en el cambio que traería la armonía a sus pueblos. Sin embargo, cada quien podía hacer lo que más les interesaba, y Carlos Álvarez decidió hacerlo desde el cine.

Su carrera se inició trabajando como ayudante en una empresa de diseño gráfico. Por un golpe de suerte, conoció a Fernando Birri, quien por esos días dictaba un taller sobre cine documental, en el que Carlos se matriculó. Fernando Birri es uno de los directores argentinos más importantes de la historia de ese país; aparte de sus aportes cinematográficos con películas, como *Tire Die*, Fernando Birri fue la piedra angular en la fundación de la Universidad de Santa Fe, en la ciudad de Rosario. La posibilidad de realizar dicho curso adentró a Carlos Álvarez en un territorio nuevo pero, a la vez, fascinante, como es el cine documental. Al estudiar este género, le sorprendió principalmente la posibilidad que se le brindaba de hablar sobre la realidad en forma abierta y directa; además, comprendió que podría influenciar, en lo que pudiera, sobre la consolidación de los cambios sociales de un país. Entendió que el documental cinematográfico podría convertirse en un instrumento político capaz de cambiar a los pueblos de América Latina, y eso fue lo que intentó desde un comienzo. Carlos Álvarez se internó en las salas de cine, tratando de entender los discursos narrativos que los grandes directores proponían; en esos ires y venires, terminó rindiéndose al arte de escritura, como su método intuitivo de reflexión.

A su regreso a Colombia, Carlos Álvarez empezó a filmar películas documentales. Con la cinta titulada *Asalto*, realizada en 1968, inició una serie de filmes militantes, filmados en 16 mm, que posteriormente lo llevaron al exilio por un corto tiempo; pero esto no fue un impedimento para que, a su regreso, continuara con su línea de trabajo. Fue por aquellos años cuando se centró en la crítica, ante la ausencia de centros académicos en el país, decidió realizar la tarea por sí mismo, siguiendo el ejemplo de los realizadores de la nueva ola francesa.

“Ellos explicaron de dónde venía su conocimiento: todos habían escrito crítica de cine y habían sido fieles asistentes a la cinemateca francesa donde vieron cientos de centenares de filmes de todas las latitudes. Esto les permitió adquirir una inmensa cultura visual, y clasificándola con su trabajo crítico, deducir los principios del lenguaje cinematográfico necesarios para narrar bien con imágenes”.

En esa época escribió para varios medios de comunicación, entre los que se pueden destacar el periódico de Bucaramanga *Vanguardia Liberal*, el suplemento dominical de *El Espectador* y, algunas revistas emergentes con pocas ediciones; también, participó en distintos festivales alrededor de Latinoamérica, llevando sus ponencias. Creía que si lograba cualificar sus conceptos, podría empezar un recorrido interesante como director cinematográfico, a donde solo se llegaba si había gente que creyera en sus proyectos; si el trabajo resultaba interesante muy seguramente iba a ser apoyado. Pero pronto entendió que no era suficiente con ser un buen documentalista.

Su filmografía más interesante se desarrolla entre los años 1968 y 1978. De esa época son las producciones filmicas tituladas *Manual para una huelga* (1969), *Colombia 70* (1970), *¿Qué es la democracia?* (1971), *Los hijos del subdesarrollo* (1975), *Desencuentros* (1978) e *Introducción a Camilo* (1978). Este era un cine altamente subversivo, en el buen sentido de la palabra, que mostraba las problemáticas sociales de un país, en aquel momento atado a un modelo político que no permitía opciones para las iniciativas renovadoras. Por ende, este fue un cine beligerante que desafiaba las instituciones y exigía cambios desde la pantalla. *Los hijos del subdesarrollo*, es, quizás, su película más importante, que ofrece una mirada a la población infantil de pocos recursos, que sufre en la marginalidad problemas de desnutrición que afectan su crecimiento y desarrollo, y muestra un contraste con los niños más privilegiados a quienes la vida trata mejor. Sus películas fueron bien recibidas por el público, principalmente el universitario, que se identificaba en ellas y reconocía su entorno; pero la difusión de estos trabajos, debido a su contenido político, fue muy limitado e incluso censurado. Mientras tanto, Carlos Álvarez veía cómo producciones mucho más banales eran financiadas, a pesar de que sus contenidos eran muy pobres. Entendió entonces que su pelea era contra el mercado, al que solo le interesaba vender crispetas y papas fritas.

Ya a finales de la década de los años setenta y en el transcurso de la década de los ochenta, su trabajo se torna más conservador. Entonces comienza a realizar una larga lista de documentales con un mayor carácter institucional. Sus últimas películas filmadas en los setenta son *Medellín* (1978), *Películas didácticas sobre deporte* (1979) y *El diseño de la escultura agustiniana* (1979). Por esos años sus preocupaciones se tornan más académicas; desde allí decide emprender un camino más juicioso alrededor de las nuevas generaciones de documentalistas del país, explicándoles su posición y ofreciéndoles nuevos puntos de vista. Un ejemplo de este trabajo como formador, que también busca el rescate de nuestra memoria audiovisual, es la película *Enoc Roldán: director de cine*, realizada a mediados de los años ochenta, donde entrevista a este hombre (Enoc Roldán), que es un apasionado por el artificio cinematográfico. Él filma una película llamada *El hijo de la choza*, que es una versión libre sobre la historia de Marco Fidel Suárez; luego recorre todo el departamento de

Antioquía proyectando su filme en escuelas, salones comunales y teatros. Es la historia de un aventurero del cine colombiano, desconocido por muchos de nosotros.

Carlos Álvarez inició su recorrido por la docencia en el departamento de Diseño Gráfico, de la Universidad Nacional. Allí entró a dictar la asignatura de comunicación visual; en esos primeros años intentó vincular el cine con sus enseñanzas en torno al diseño. Hacia el año 1974 realizó un experimento con sus estudiantes que consistía en la realización de pequeños cortometrajes, hechos con muy bajo presupuesto y con recursos mínimos, pero que demostraron que mediante la experimentación se podía llegar a propuestas muy valiosas, que reflejaban nuevas formas de ver el mundo. Este suceso, que se podría denominar como la pre-historia del cine universitario nacional, incentivó a Álvarez a crear el proyecto de implementación de la carrera de Cine y Televisión, en la Universidad Nacional. Este proyecto no fue fácil de consolidar, pues requirió quince años de trabajo para lograr que en 1989 se inscribiera la primera generación de estudiantes de Medios Audiovisuales en el país. Después siguió realizando su labor en la Universidad Manuela Beltrán y hoy día se encuentra en la Fundación Universitaria Nueva Colombia, donde aún sigue transmitiendo sus enseñanzas sobre un cine comprometido con su país.

A nivel de la crítica sus aportes han sido bastante significativos, su discurso siempre se ha enfrentado con lo que él llama un cine comercial que solo busca la diversión a costa del chiste fácil y los recursos conocidos, pero que carecen de identidad y profundidad temática. Por eso rescató determinado cine que realizaba su generación, bajo el nombre de figuras conocidas, como Marta Rodríguez, Jorge Silva, Alberto Mejía, Carlos Mayolo, Luis Ospina y Diego León Giraldo, que era una corriente marginal por su compromiso social y político. Sus posición radical ante la manera como el Estado manejaba la incipiente industria cinematográfica, junto con su posición política, lo mantuvieron alejado de la concesión de recursos para realizar sus películas durante los años setenta y ochenta. Por tanto, en el ámbito de la universidad, se comprometió a hacer una crítica dura, principalmente a Focine, por sus políticas de apoyo a los cortometrajes que develaban “torcidos”; que en vez de estimular la producción de largometrajes, se consolaba con apoyar pequeñas películas que no eran capaces de llenar las expectativas mínimas. Como un trabajo de conservación de la memoria, Carlos Álvarez realizó una investigación en donde reseña todos los trabajos audiovisuales hechos en los años ochenta en Colombia, convirtiéndose así en una fuente de consulta obligada para todas las personas que necesiten saber lo que ocurrió en ese período de la historia nacional.

Durante años, Carlos Álvarez se mostró escéptico ante la realización de un verdadero cine nacional. Veía en cada intento solo un nuevo negocio para llevar formulas televisivas al cine. Por eso, quizás, tuve esa primera impresión sobre este personaje; pero ahora, al igual que sus estudiantes, se está contagiando de un entusiasmo creciente por la producción de cine,

por lo cual está desarrollando nuevos proyectos audiovisuales. Se encuentra reorganizando su material videográfico, para que las nuevas generaciones puedan ver quién era él. Él mismo afirma que no quiere convertirse en una pieza de museo, que desea volver al juego y demostrar por qué ocupa el lugar que posee en la historia del país. No quiere ser por más tiempo un viejo “derrotado”; anhela demostrarse a sí mismo, que sus sueños de Quijote aún pueden cumplirse. Esperemos a ver si puedo volver a escribir nuevas líneas sobre este maestro del documental. Él solo lo dirá.

La función del cine colombiano, según Carlos Mayolo

Por: Diana Catalina Montaña

En la visita que Carlos Mayolo realizó a la Universidad Autónoma de Bucaramanga (UNAB), en noviembre de 2003, tocó tres puntos que a mi parecer son claves en la cinematografía colombiana. En Colombia nos hace falta educarnos para ser realizadores y, especialmente, para ser espectadores, ya que debemos ser conscientes de que el cine debe tener un motivo; debe buscar y perseguir un propósito que vaya más allá de ser un simple entretenimiento. Ya que el cine es un medio directo de comunicación con el público, éste debe ser utilizado de manera óptima para sembrar semillas en el pueblo, en lugar de limitarse solo a entretenerlo bajo el concepto de darle “al pueblo pan y circo”.

En general, a nivel mundial, los medios de comunicación perdieron totalmente la posibilidad de convertirse en verdaderas herramientas edificadoras de la sociedad, pues es mucho más fácil, y especialmente rentable, explotarlas con el interés económico que estas herramientas producen. Carlos Mayolo tiene un concepto muy claro de que el cine es un medio de expresión y difusión de todo tipo de ideas, entre éstas se cuentan las ideas políticas. Él mismo aclara que no se trata de realizar una propaganda política, sino que se genere a través del cine una reflexión sobre la misma. Con palabras de él: “El cine tiene que ser tan lúcido como para ofrecer una nueva cara, para lograr que la política nos sirva para un culo. Que el cine llegue a ser más importante y trascendental que las opciones políticas es nuestra responsabilidad. Hay que mostrar y reflejar la sociedad distinta al sociólogo o al político, y hacerlo desde el punto de vista estético y ético”.

En Colombia estamos fuertemente influenciados por el cine estadounidense, el cual posee como única funcionalidad entretener al espectador y generar una alta entrada económica al realizador. Como espectadores nos mal educan desde que nos iniciamos viendo cine, cuando somos niños, ya que nos presentan historias que manipulan la realidad de una forma fantástica, dinámica, divertida y especialmente sencilla, que no nos plantea ninguna especie de retroalimentación. Simplemente tenemos que sentarnos cómodos en una silla y prepararnos para recibir mucha información diseñada con el fin de agradarnos; no se necesita ningún tipo de interpretación o, siquiera, un proceso de pensamiento más profundo, sobre si me gustó o no la película. Teniendo en cuenta que se nos educa de tal forma para ser espectadores, ¿cómo podemos entrar a criticar los malos resultados del cine nacional, a lo largo de toda su historia? Nunca ha existido un público preparado para ver las realizaciones cinematográficas colombianas; pero lo más preocupante es que ni siquiera existe el interés por educar al espectador ante el audiovisual.

Si se realizara un sondeo general en la sociedad colombiana sobre el concepto que los espectadores tienen de la producción cinematográfica nacional, prácticamente, por consenso general, el resultado sería que el cine colombiano no llena las expectativas del público. Las razones que más se escucharían serían sobre la mala calidad técnica de las películas; que visualmente no son tan agradables como las producciones estadounidenses; que los temas son muy reiterativos; que el lenguaje usado comúnmente es muy vulgar, como para disfrutar en familia y que no son tan entretenidas, entre muchas otras razones. Aquí, lo importante no son las razones que se plantean, sino la simplicidad de las mismas; ninguna ahonda realmente en los conceptos, ni en las posibles reflexiones, o en la ausencia de éstas en las producciones nacionales; al parecer, es más importante una buena fotografía que un buen tema. Si se pregunta por qué el público asiste a cine, la respuesta general es que lo hace para entretenerse y olvidarse de los problemas; aquí claramente queda expuesta la poca o la nula educación del espectador promedio, ante el audiovisual.

Si esta es la situación de un espectador frente a un documental, el realizador debe responder a esto generando reflexiones que rompan con la falta de preparación de ese espectador pasivo que asiste a las salas de cine. En un país tan lleno de conflictos de toda índole, como es Colombia, esta repuesta debe ser mucho más agresiva y plantear discusiones muy profundas y provocadoras, que despierten en el público el agrado o el disgusto; que no le permitan ser un espectador pasivo en ningún momento.

Ya que en Colombia la política es un tema lleno de recovecos que ha sido explotado y explorado desde un punto de vista objetivo y cuantitativo, el realizador audiovisual tiene la responsabilidad de analizarlo mucho más a fondo, desde una perspectiva subjetiva, especialmente estética. La importancia de los artistas radica, precisamente, en que su deber está en sobrepasar los simples números y cifras, para introducir el elemento ético en la sociedad a la cual pertenece.

Comparto con Carlos Mayolo la idea de que el cine es un reflejo de la identidad cultural, de un país o una sociedad. Él hizo una comparación, que me parece muy acertada: "... es como un álbum familiar, lleno de fotografías. Un país sin cine es un país sin memoria...". Gracias a lo que el cine nos muestra de una sociedad, es como uno ve y conoce cómo son las demás comunidades, desde su forma de vestir hasta las ideologías por las cuales se rigen. Países, como Italia y Estados Unidos, llegan a nosotros gracias al cine, pues, a través de la televisión y la radio, que son los medios de comunicación más directos y comunes que la gente emplea, no nos llegan referencias continuas profundas de los elementos culturales que componen las bases de dichas sociedades. Es a través del cine de cada país, donde se nos retrata la cultura del realizador; de ese modo, no solo conocemos la cultura, sino que nos adentramos en ella y logramos vivirla un poco.

En Colombia hace falta plantear un cine crítico que retrate la verdadera naturaleza de nuestra sociedad, pero no a la manera como lo hace Víctor Gaviria, a quien no considero un cineasta comprometido con su país. La porno miseria de la época del sobre precio dejó heridas profundas en una sociedad, que diariamente se enfrenta al dolor, la pobreza y la violencia. Somos un pueblo consciente de su realidad, pero que no se contenta con lamentarse; esto es algo que no se ha planteado en la cinematografía, que se queda en el simple hecho de mostrar la miseria de un pueblo flagelado por la violencia y la pobreza, pero que no refleja convenientemente la lucha diaria del colombiano promedio por salir adelante. Resulta bastante molesto el hecho de que existiendo tantos otros temas, aparte de la miseria, sobre un país tercer mundista como Colombia, existan cineastas como Víctor Gaviria que se dedican a explotar este tema de una forma burda y vulgar; y su único propósito es vender y gustar ante un público internacional, que se deleita viendo la desgracia de los países pobres. En las películas de Víctor Gaviria, por más que se diga, no se plantea ninguna reflexión; tan solo se nos muestra el hecho de que Colombia está plagada de narcos, prostitutas, pobreza y corrupción. Es tan solo esa faceta de la sociedad colombiana la que el mundo conoce, gracias al trabajo de Víctor Gaviria.

Por supuesto, el tema de la realidad colombiana no se encuentra vetado; de hecho es algo que pone nuestros los pies en la tierra. Pero lo que realmente entristece, es que tan solo exista un solo punto de vista para apreciarlo. Me gustaría hacer uso de las palabras de Carlos Mayolo, cuando dice: "... y sí, somos un país pobre, pero el hecho de serlo no significa que la pobreza nos va a volver ricos...", vendiéndoles a los países "desarrollados" la imagen de un país marginal y azotado por la pobreza, para que éstos engrandezcan sus egos a costillas del sufrimiento nuestro, eso no va a solucionar los problemas existentes aquí. En mi concepto, esto no solo deja sin solucionar los problemas, sino que, además de presentar ante el mundo la peor imagen de la sociedad colombiana, resulta algo muy poco ético por parte del realizador. Esto sí me parece imperdonable. Deseo aclarar que no me refiero al hecho de que la violencia y la pobreza sean asuntos vetados para los realizadores colombianos. Como dije antes: el cine es un reflejo de la sociedad que lo realiza, y tanto la violencia como la pobreza son parte de la realidad colombiana; pero los temas en los documentales deberían cambiar o, por lo menos, proponer distintos puntos de vista.

La cinematografía colombiana se siente obligada, en cierta medida, a plantear y reflejar el conflicto existente en el país, pero lo hace casi siempre desde el mismo punto de vista. Sin embargo, creo que debería concentrarse más en la condición humana de los protagonistas del conflicto, que en el conflicto mismo. Es mucho más maravillosa la condición humana, que la miseria y la pobreza de un pueblo tan pujante y aguerrido, que luego de casi cincuenta años de vivir en conflicto sigue en pie, a pesar de todas las dificultades que ha tenido.

“(..) la gente joven (..) ellos tienen toda la posibilidad de ser felices, de cambiar el mundo. Yo haría películas de amor con jóvenes metidos en bollos de ladrones, guerrilleros (..) Para ellos, el amor es la razón; antes que el orden debería existir el amor”.

Fuentes

http://www.2.unab.edu.co/vivir/n106/a2_mayolo.htm

<http://www.revistanumero.com/18victor.htm>

http://es.wikipedia.org/wiki/Cine_de_Colombia

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/biografias/mayocar1.htm>

Luis Ospina

Por: Nicolás Guarín León

¿Y qué más podría escribirse de Luis Ospina, que no fuera obvio y repetitivo? ¿Cómo puedo evitar caer en las mismas formulas y las mismas frases?

Estoy acá, frente a la pantalla, tecleando después de varias semanas de haber leído artículo tras artículo, ensayo tras ensayo y entrevista tras entrevista. Pero no me siento tranquilo, porque escribiendo ya el quinto artículo, empecé a experimentar que nada avanzaba, que las ideas eran las mismas, que cada entrevistador terminaba haciéndole las mismas preguntas y, por tanto, él terminaba dando las mismas respuestas. También me preocupa que de los artículos que él mismo ha escrito, sobre sus películas y su vida, ninguno me atrajo poderosamente la atención, ni me robó una sonrisa durante la lectura. Tanto escrito solemne y poético no me iluminó..., me oscureció. Yo esperaba de estos escritos la salvación, pero no, me enterraron en la confusión. Yo tenía algunas preguntas, pero muy pocas fueron contestadas; ahora me pregunto, ¿cómo es que tanto escrito para nada podría servirme?; temblando de miedo pienso, ¿cómo hago para no escribir más sobre lo mismo?

Le confieso, querido lector, que aún no sé la respuesta y espero que cuando usted lea el punto final, este escrito le haya gustado y no lo condene al infierno del mundo digital (la papelera de reciclaje). De igual manera, creo que para intentar apartarme de lo que ya está escrito, será mejor redactar algo sobre mi propia experiencia y no intentar hablar por él, ni pretender dibujar con lo escrito un retrato verdadero y absoluto. Quiero que este ensayo sea totalmente consecuente con su término categórico, porque tal vez así conseguiré no continuar con las mismas estructuras cronológicas y progresistas que sustentan la mayoría de los escritos sobre este y muchos otros personajes, estilo que se me hace muchas veces molesto y pretencioso. Para terminar esta divagación, voy a poner el punto que me haga poner un poco más los pies sobre la tierra, y no hacerle perder más tiempo.

Luis Ospina para un desconocedor del cine colombiano

En primer lugar, le confieso apreciado lector que en cuanto al cine colombiano se refiere, fui, soy y seré un ignorante. Es cierto que mi carrera ha producido en mí una curiosidad por ciertos directores, críticos y sonidistas colombianos, pero estoy lejos de convertirme en un especialista o en algún notable conocedor de este tema. De modo que, si me ubico antes de mi ingreso a la universidad, mi repertorio mental de las películas colombianas vistas, incluía únicamente las más populares de Sergio Cabrera; las más recientes de Dago García,

el único largometraje que había realizado Aljure en ese entonces; el segundo largometraje controversial de Víctor Gaviria; y más allá del tiempo, con base en los relatos de mis padres, las más taquilleras de Gustavo Nieto Roa. No conocía nada más sobre el asunto; vivía tranquilo en mi ignorancia, no me preocupaban los problemas de distribución, la falta de incentivos para el sector cinematográfico ni la historia llena de deudas y tropiezos del cine colombiano. Así, cuando entré en la carrera cinematográfica y me encontré rodeado de varios cinéfilos que conocían una cantidad de nombres de cineastas colombianos, de los cuales los que más escuchaba eran los de Luis Ospina y Carlos Mayolo, me sentí aislado en las conversaciones. Sucede que si en el colegio el rechazo lo determinan la habilidad para jugar fútbol o de conquistar al otro sexo, en mi escuela de cine y televisión depende de qué tan buenas son tus películas en los talleres, qué tanto sabes sobre tecnología de cine y vídeo y quién posee un mayor directorio de referentes cinematográficos, nacionales e internacionales. Así fue que cuando yo aceptaba frente a mis compañeros que no sabía sobre qué estaban hablando cuando nombraban películas, como *Carne de tu carne*, recibía muchas malas miradas y todo círculo me volvía la espalda para continuar la conversación.

Pero siempre suceden cosas irónicas en la vida (dice un amigo, que le dan de comer al que no tiene dientes): por razones que son propias de la burocracia en la universidad, me ofrecieron trabajo para idear el sonido directo de un documental que producía la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, en Bogotá, sobre la historia del cine colombiano. Y para cerrar la oferta, con fastuosidad me dijeron halagadoramente: “¡además va a ser dirigido por Luis Ospina!” Entonces pregunté: ¿Y qué es Patrimonio Fílmico y él quién es? Esta pregunta casi me hizo perder el trabajo. Sin embargo, perdí varios amigos que, aún hoy en día, no han vuelto a hablar conmigo en los pasillos de la universidad.

De la ilusión al desconcierto

Después de experimentar una gran vergüenza, decidí no abrir mi boca otra vez; comprendí que lo mejor era prestar atención a la clase, que en ese semestre sería sobre la historia del cine colombiano. Así fue como antes del primer día de grabación, ya me había empezado a involucrar con los nombres y las películas, de los cineastas colombianos que han sido denominados “los pioneros” del cine. Esto ya me daba cierta confianza, si me veía en aprietos durante un rodaje, pues podría sacar de la manga una que otra película y no vivir otra escena vergonzosa.

En el año 2006 llegó el primer día de grabación en que me recogieron en una camioneta blanca y me llevaron a un edificio situado a un lado de la plaza de San Victorino, donde están situadas las instalaciones de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. En ese entonces, aquella fundación equivalía para mí a unos cuantos afiches que había visto pegados en la

escuela de cine, donde aparecía un trozo de hielo derritiéndose, y en otro había una publicidad que anunciaba la restauración del documental *Bajo el cielo antioqueño*, película que en el primer semestre nos había mostrado Hernando Martínez, en una clase, a las siete de la mañana.

Esto resultó gracioso para mí, porque mientras caminaba por los pasillos de ese viejo y grande edificio llamado “Lara”, encontré otros afiches conformando una galería que acompaña el camino hacia la gran puerta roja de la entidad Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Ese pasillo es como un proceso de inmersión en un mundo desconocido, donde numerosos tótems hacen saber que nos estamos acercando a una tierra sagrada. Son los afiches de películas que están ahí punzándote la espalda, haciéndote ver que nada sabes; que ignoras adónde te estás metiendo, cuando cruzas esa puerta roja.

Sobresale una gran escalera en el centro de la gran oficina de dos pisos que corona el edificio, como la que se sube en la premiación de los óscars. Alrededor de esta escalera se encuentran algunos computadores, junto con las vitrinas que guardan cámaras, micrófonos y proyectores fabricados en distintas décadas. En un rincón también se encuentra una sala de proyecciones donde seguramente había estado mi profesor Gabriel Alba viendo una y otra vez las películas de los afiches, revisando plano por plano y anotando una y otra vez la información. Cerca de la sala se encuentra situado uno que otro cubículo; en otra vitrina se guarda una colección de DVD sobre *Lo mejor del cine colombiano*. De esta colección, había visto uno que otro de ellos en el Blockbuster de mi barrio, colocado en el rincón más incómodo del local.

Yendo por esa escalera conocí a Sasha Carbonell, la productora ejecutiva del documental mencionado atrás, quien amablemente me saludó y me dijo que empezábamos grabando una entrevista a Fernando Laverde; que ya todo estaba listo en el segundo piso, para empezar. No le hice ninguna pregunta; la seguí hacia una sala donde se encontraban cuatro personas; una de ellas era Carlos Triviño, quien se encontraba alistando su cámara para la grabación; en el otro lado estaban otras tres personas, todas ellas con canas, quienes en ese momento charlaban. Cuando entramos, interrumpieron la conversación y Sasha me los presentó uno por uno. Ellos eran Fernando Laverde, Diego Rojas y Luis Ospina, que era el más alto de todos los que estábamos allí, y a quien frecuentemente le llaman “Poncho”.

Una vez que los equipos estuvieron listos, Luis Ospina revisó el encuadre correcto, y se sentó a un lado de la cámara. Diego Rojas sacó varias hojas llenas de apuntes y, poco a poco, el ambiente amigable de la sala empezó a volverse más formal. Luis le explicó a Fernando que las grabaciones se utilizarían en una serie de documentales para la televisión, producidos por Patrimonio Fílmico sobre la historia del cine colombiano; agregó, que a él le correspondía el período ubicado entre los años 1970 y 1995; en el último año se cumplieron los cien años de la invención del cinematógrafo. Esa explicación hecha a

Fernando y a otros, era la señal para que la cámara empezara a grabar cuando salieran de los labios de Luis y Diego las preguntas; algunas se repetían y otras no; algunas eran totalmente específicas para cada persona que se entrevistaba. Lo que me impactó de la pareja de entrevistadores fue su gran dominio sobre el tema; la manera como recordaban fechas, lugares, personas, películas, libros, revistas y eventos, de manera detallada. Cuando uno de los dos no se acordaba de algo, el otro lo ayudaba, lo corregía y lo complementaba. Estos conocimientos era tan grandes, que más de una vez le recordaron al entrevistado que él mismo había olvidado el tema de la pregunta; le corrigieron cuando no se acordaba bien de lo que había dicho, escrito y hecho.

Por ese banco pasaron personas que en un principio fueron para mí desconocidas; que poco a poco, con las grabaciones y las clases en la universidad, fueron conformando una red de individuos y de instituciones que integran el cuerpo de lo que hoy se conoce como historia del cine colombiano de esa época. Durante una grabación que en total duró dos semanas, fuimos a las casas de Francisco, Lisandro Duque, Camila Loboguerrero, Marta Rodríguez, Alberto Restrepo, María Emma Mejía, Carlos Mayolo y Jairo Pinilla. También se hicieron algunas entrevistas, en el lugar de trabajo, con Carlos Álvarez, Claudia Triana, Isadora de Nordem y otros personajes, como Hernando Martínez, Luis Alfredo Sánchez y Erwin Goggle, quienes fueron a la casa de Luis Ospina.

Otros nombres se me quedaron en el tintero, pero lo interesante del caso era ver cómo la cámara y el documental se convertían en una excusa para reunir las opiniones de un grupo de personas unidas por el cine colombiano, que compartían algunos éxitos, sobre todo entre los desaguizados por Focine, el sobreprecio, los festivales, las deudas, las hipotecas, los taquillazos, los fracasos, los cineclubes, los ciclos en la cinemateca, los rencores y las amistades. La mayoría de veces cuando llegábamos a las entrevistas, Luis y Diego eran recibidos amablemente; de inmediato se iniciaba una conversación acerca de los próximos eventos, y le preguntaban a “Poncho” sobre sus proyectos. Recuerdo que a varios les dijo que, además de este trabajo con Patrimonio Fílmico, estaba haciendo un documental sobre la experiencia de ser artista en Colombia en los años setenta, el que esperaba terminar pronto.

Sin embargo, siempre me pregunté cuándo iba a ser Luis el entrevistado, pero eso nunca sucedió. Mientras los demás cineastas muchas veces se inflaban de orgullo, al hablar de sus películas y sus opiniones sobre la grabación, Luis prefirió usar las grabaciones de entrevistas que ya le habían hecho. No creo que sea humildad lo que lo llevó a tomar a esa decisión; siendo claros, en el asunto la razón no la sé. Pero creo ahora que las preguntas sobre ese tema ya se las habían hecho mil veces y, por tanto, no valía la pena volver a realizar lo mismo que ya estaba hecho.

Una vez me dijo un amigo, que cuando uno trabajaba realizando grabaciones terminaba viviendo en una camioneta; confirmo su frase asegurando que en esa época de mi vida pase mucho tiempo recorriendo la ciudad en ese simpático vehículo blanco, en compañía de Sasha, Diego, Carlos y Luis. Y fue en esos viajes cuando me enteré de muchas cosas más sobre ese director del que pocas veces había escuchado hablar, pero que cientos de veces había oído nombrar.

También, en esos viajes, mientras íbamos de una entrevista a otra, podía preguntarle a Luis sobre su trabajo y escuchar sus opiniones. Recuerdo especialmente sus chistes y sus cuentos sobre los festivales y varias escenas de una historia, que no están escritas detrás de las cámaras del cine colombiano. También fue en esos recorridos donde le oí pronunciar frases que encontraría después en sus películas y en sus escritos; eran posiciones sobre el cine, el arte y la política resumidas en premisas, donde la palabra se vuelve reflexión, juego y humor... generalmente negro.

Paralelos a estos viajes avanzamos en las clases, y poco a poco fui conociendo cosas sobre eso que llamaban Caliwood. Empecé a tener noticias sobre el Cine Club de Cali, y a saber más sobre ese grupo de amigos que desde jóvenes trabajaron juntos; conocí mucho sobre la historia de Andrés Caicedo y la revista *Ojo al Cine*. Entre en esos lugares comunes de los que se interesan por el cine colombiano, lo que me llamó más la atención de ese grupo de Cali, no fueron sus largometrajes de ficción (*Pura sangre* y *Carne de tu carne*, que vi mientras grabábamos) sino su gran influencia en la forma como se concibe el cine colombiano; creo, sin dudar, que ellos, Hernando Martínez y Salcedo Silva han moldeado con sus ideas, sus trabajos, sus escritos y su vida lo que hoy se puede entender como la historia del cine colombiano. Por eso no creo que sea casual que al abordar el tema, se tenga que hacer referencia casi obligada a lo que ellos han propuesto. Tampoco considero casual que Luis Ospina y Jorge Nieto pusieran la semilla de lo que hoy es la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, y que hayan rescatado la que ellos convirtieron en la primera película colombiana. Luis Ospina pertenece a ese grupo de personas que no solo han participado, sino que han curado y creado lo que es hoy en día el cine colombiano. Y, precisamente, eso es lo que él estaba haciendo cuando estaba grabando el documental producido por Patrimonio Fílmico; ponía un nuevo marco al cuadro que se ha modificado en los últimos años; construía la memoria que en últimas se convierte en la realidad misma.

Cuando terminaron las grabaciones mi panorama sobre el cine colombiano se había vuelto complejo de manera exponencial; por haber trabajado con Luis Ospina, me quedó la inquietud, para o bien o para mal, de querer ser cada vez menos ignorante en cuanto al cine colombiano se refiere. De alguna manera, esa labor documental me ha inspirado para seguir el camino que algunos han escogido para hacer cine en un país donde no hay industria ni memoria. Lo triste

del asunto está en que este despertar no trae consigo un futuro lleno de alternativas, sino una visión desoladora y triste que tiende a perpetuarse.

El último día de grabación, Luis Ospina me envió por correo electrónico algunos escritos que él había hecho. Al leer esos escritos su imagen se volvió más compleja: ahora no solo era cineclubista, cineasta y crítico, sino que era además prolífico documentalista y escritor. Empecé leyendo el artículo “Vini, vídeo, vinci”, que se convirtió en otro anzuelo que mordió para navegar en aguas más profundas.

La desazón suprema

Después de haber leído el artículo que mencioné antes, me resultó inevitable ver algo de la obra documental de Luis Ospina. Creo que, para mi fortuna o mi infortunio, el primer filme que vi fue *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*; no vacilo en asegurar que hasta el día de hoy, no he visto otra película colombiana que me haya conmovido más. Para mí, esta película es reveladora en todos los aspectos; ella ha hecho que me cuestione sobre la vida, la mezquindad de la humanidad, el amor a la infancia, la corrupción y el horror del patriotismo. Fernando Vallejo era para mí un personaje controversial que no me interesaba en lo más mínimo; pero después de ver este documental, no puedo dejar de leer un artículo que sea escrito por él o sobre él. Definitivamente, este es uno de los poderes del documental: transformación profunda, el cambiar los ojos con que vemos el mundo.

Este retrato documental incesante es para mí la vuelta de hoja de los medios, la visión de lo que no podemos captar por los medios periodísticos; vemos el hombre supremamente sensible, que escribe cosas que destruyen la esperanza. Es el hombre que llora al recordar lo hermosa que fue su infancia, y ríe con los pájaros que hay en un cuarto. Esta película es una mirada amorosa hacia alguien que ha sido presentado como un monstruo por decir lo que piensa; que ha sido juzgado con los parámetros mojigatos de un país, heredero de la más obtusa contrarreforma católica. El documental no me ha inducido a la adulación por Fernando Vallejo; pero, en mi concepto, hace justicia al ofrecer un lado de este personaje que no es mostrado en la radio, la televisión y los periódicos.

De todo el documental, recuerdo especialmente una escena por su construcción: es el momento en que Fernando Vallejo recibe la llamada de Julio Sánchez Cristo. Esta secuencia es para mí la muestra más contundente de la vuelta de hoja de la situación, pues estamos asistiendo con dicha secuencia al lugar más común de las entrevistas de la Emisora W, donde alguien es atacado y fusilado ante los radioescuchas. Lo interesante es que en la película estamos con la víctima y no con el atacante; pero en esta escena la víctima saca las garras y aplasta a su cazador, es él quien termina manejando la situación y no el que finaliza

manipulado. La cámara de Luis Ospina está en el apartamento y no en la estación; y vemos cómo Fernando Vallejo habla por teléfono con la Emisora W. La secuencia es como un *collage* de vídeo observacional, con un plano que simboliza la radio, y un inserto de archivo de la revista *Semana*. Es un uso perfecto del montaje que crea una secuencia contundente, donde la sonrisa congelada de Fernando Vallejo cierra con broche de oro.

La desazón suprema es una película narrada en capítulos, donde la panorámica de Medellín y los textos que se mueven sobre la imagen marcan los cambios. El uso del texto y la imagen, y del texto en la imagen, que me recuerda las películas de Godard, es algo que para mí es recurrente en las cintas de Luis Ospina. Este recurso lo veremos más adelante en su siguiente largometraje titulado *El tigre de papel*, donde nos ilustra de una manera muy particular sobre cómo este cineasta circula entre ambos mundos: el cine y la literatura, lo escrito y lo visual. Por eso no creo que sea casualidad que, con respecto a su reciente libro *Palabras al viento mis sobras completas*, Sandro Romero Rey diga: “Es muy probable que hasta tengamos los cables cruzados. Sí. Gracias a Santa Verónica, la santa del cine según ‘el Padre’ Salcedo Silva, tenemos ahora en nuestras bibliotecas un libro de Luis Ospina sobre sus imágenes, el cual no sabremos si ubicar en la sección de cine o en la sección de literatura”.

De la película *La desazón suprema* también es muy importante resaltar que, desde el año 1977 ningún documental colombiano había sido estrenado en salas de cine colombianas; consecuentemente fue la primera proyección realizada en grandes salas, de un documental en vídeo. De la manera como Luis Ospina lo presenta en uno de sus escritos, abre la puerta a una forma alternativa de distribución donde la obra hecha en vídeo tiene su difusión en este mismo soporte y se elimina la traba de su alto costo por la transferencia al celuloide. Dar ese paso sería un avance gigantesco y, muy probablemente, aumentaría el número de películas colombianas, que llegan a las pantallas comerciales.

Pero más allá de los logros comerciales de esta película, que no fueron muchos comparándolos con el cine de ficción, para mí la ganancia más importante está en la manera como técnica, teórica y práctica llegan a una conciliación; pues Luis Ospina realiza esta película no bajo el modelo de la industria de un grupo extenso donde cada persona realiza un oficio, sino que usa un modelo donde la teoría se materializa: “Pienso que el vídeo plantea su propia estética y hay que aprovecharla. Sentí que por fin se cumplía el sueño de la ‘cámara stylo’, propuesto por Alexandre Astruc en 1948. La cámara como estilógrafo, el autor total, sin ningún intermediario durante el rodaje” (Ospina, 2003).

Oiga vea

Una de las frases que más han hecho carrera en los últimos tiempos, es la de uno de los presidentes de la ANDI (Asociación Nacional de Industriales): “La economía va bien pero el país va mal”. La sociedad colombiana es una sociedad con muy baja participación electoral, causada en parte por los años del Frente Nacional (1956-1976), en los que se alternaron el poder los dos partidos tradicionales. Este apoliticismo se presenta al lado de una guerrilla que ha perdido todo liderazgo ideológico y, sobre todo, el respeto y el apoyo popular, pero que, sin embargo, está cumpliendo cuarenta años de existencia en ciertas zonas del país adonde el ejército no puede llegar. Así, la sociedad oscila entre un escepticismo apolítico y un compromiso político extremista. Sin este pequeño marco histórico sería difícil entender algunas declaraciones del documental de Ospina” (Alzate, 1997).

El segundo trabajo que vi de Luis Ospina me llevó al año 1971; en él encontré un documental muy distinto a *La desazón suprema*. En el documental *Oiga vea* caminamos por una ciudad de Cali exuberante, con sus multitudes y sus avisos. Este es un documental de un espacio abierto, es el retrato de una ciudad, de las personas y de un evento visto de nuevo, desde otro ángulo. Es un documental de contra información sobre los Juegos Panamericanos. De nuevo estamos donde el medio masivo no está, estamos detrás de la reja y no adentro.

Con el filme *Oiga vea* también se hace evidente un excelente trabajo en equipo y una complementación. Es en estos años cuando se consolida la asociación de Mayolo y Ospina, que dará como resultado títulos que hacen parte de la historia del cine colombiano, de los cuales el más destacado será *Agarrando pueblo* (1978). Este es un documental sobre unos jóvenes que dominan la ciudad y se atreven a construir una narración coral, donde muchos rostros, eventos y situaciones ilustran una ciudad y varios modos de pensamientos.

De la cinta *Oiga vea* a *La desazón suprema* se da un cambio de lo exterior a lo interior, de lo masivo a lo individual, de lo público a lo íntimo. Es un retrato más politizado y más contestatario; es un documental sarcástico y con altas dosis de humor negro.

Merecen destacarse dos momentos: primero, un soldado que sale de su puesta en escena habitual y baila salsa frente a sus compañeros; segundo, un clavadista se lanza desde una altura y, en el momento del climax, la cámara hace un *zoom-out* y nos pone fuera del evento, detrás de la reja y sin la posibilidad de ver el clavado. Aquí se tiene el medio y el mensaje como complementarios: un *zoom-out*, que señala una posición ética; un plano que resume el problema del cine oficial y el cine marginal.

El Luis Ospina que apreciamos en la película es un hombre más atrevido, pero a la vez menos entregado a su intimidad. Hay otras intenciones y una mirada menos pesimista y

más contestataria. Sin embargo, es necesario aclarar que en este momento, en la historia del documental colombiano, se parte de una línea muy radical entre el documental comprometido (entiéndase documental con mensaje de izquierda) y el documental que es considerado superficial y turístico; en donde los trabajos de Luis Ospina nunca fueron considerados por sus detractores como del segundo grupo.

Cali seguiría siendo un lugar constante dentro las películas de Luis Ospina por muchos años; del celuloide pasaría a ser retratada en el vídeo hasta 1995, cuando realizó la serie *Cali: ayer, hoy y mañana*. Al igual que Fernando Vallejo, Luis Ospina hace un retrato exhaustivo de Cali, su vida y su gente, con una película de ficción y más de una veintena de documentales. Antes de que Luis Ospina deje de grabar en Cali, deja una semilla que ejerce una influencia innegable en los cineastas de la región. Además, su trabajo ya ha dejado una gran herencia para la ciudad, pues con sus documentales ha conservado un pedazo de su memoria y, al mismo tiempo, inmortalizado parte de su historia: “Una cosa que a veces siento es que uno a ratos quiere cambiar. Yo con mis documentales caleños, y los que hice para *Rostros y Rostros*, vi que me estaba ya repitiendo, que había encontrado un estilito... Y además un estilito que se fue filtrando a otras personas que trabajaban en *Rostros y Rostros*. Óscar Campo, por ejemplo, dice a veces: ‘Es que eso es de la escuela de Luis Ospina’. El documental que se hace aquí en Cali es muy del estilo mío en el sentido de que son películas muy callejeras, de testimonio y sin narrador en *off*. Además, por la falta de formación, otros directores aquí en Cali no tienen acceso a películas de documentalistas tan importantes como Wiseman, Jean Rouch o los hermanos Maysles, entonces solo tienen como referencia los documentales míos. Por eso uno siente la necesidad de cambiar... Y una película genera la otra película” (Pérez y Gómez, 1993).

Cali ha sido una musa que inspiró a Luis Ospina para realizar varios documentales, y convertirse en el prolífico autor que es hoy en día. Su ciudad natal y el vídeo le abrieron la posibilidad para hacer lo que muchos otros cineastas colombianos no han hecho: filmar varias películas y ganar experiencia en el proceso. El documental y el vídeo han sido el espacio ideal para que él desarrollara un estilo propio, y que con cada película se pudiera consolidar una visión de autor, un estilo reconocible que no se puede conformar en el escenario de la ficción; donde solo existen más atropellos que avances.

“Gracias al vídeo he podido expresarme de una forma más continua y con mayor coherencia, investigando con el documental, en más de una treintena de trabajos, tres temas que siempre me han obsesionado: la ciudad, la memoria y la muerte, que fueron mi punto de partida para realizar mi primer documental de largometraje Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos (1986)” (Ospina, s.f.: 4).

Un estreno vergonzoso

Fue de gran felicidad para mí la noticia de que iba a ser estrenada, en mi universidad y con la presencia del director, la serie documental titulada *De la ilusión al desconcierto*, donde yo había trabajado. Lastimosamente, ese sentimiento no duraría mucho tiempo, debido a la precariedad logística y mental que caracteriza a recientemente a la ya no tan respetable institución pública. Y fue así, para mi vergüenza, como la proyección tuvo miles de tropiezos, en detrimento de la función que había logrado llenar el auditorio para el estreno.

Esa noche se presentaron los cuatro capítulos que conforman la serie, donde se muestran las relaciones entre la política y el cine colombiano, desde 1970 a 1995. Posteriormente, hubo un cine foro con Luis Ospina donde la primera en hablar, para hacerle una crítica fuerte al documental, fue Marta Rodríguez, quien a través de su comentario provocó que gran parte de la audiencia perdiera el interés de preguntar. La noche fue difícil y el documental pasó con más pena que gloria. Después de ese bochornoso estreno, la cinemateca decidió no volver a invitar a ningún director hasta que se pudiera asegurar una proyección sin ninguna clase de problemas.

Pero en *De la ilusión al desconcierto* hay varias cosas para destacar, pues aborda un tema público con una mirada íntima. Es la mirada hacia parte de la historia del cine colombiano, a través de un cineasta que vivió los duros momentos del sobreprecio, Focine y las deudas. Es la historia de una ilusión fracasada, de un intento cojo de formar una industria que se vino abajo debido a la incompetencia burocrática y la corrupción. Es una historia que hoy en día está más vigente que nunca, cuando la Nueva Ley del Cine está generando un nuevo auge en la producción nacional, y se vuelve a repetir el deseo de generar una industria competente y auto sostenible.

Es la historia de una época del cine colombiano vista con la mirada pesimista que hoy caracteriza la obra de Luis Ospina; una cosmología que seguramente es producto de la destrucción de unos sueños provenientes de décadas anteriores. Este documental es una lección de Luis Ospina para no cometer los mismos errores; es un jalón de orejas para los nuevos realizadores y todos aquellos que ignorábamos completamente esta historia, que según Fernando Vallejo, es “la historia de un fracaso”.

“Así, a mediados de los años setenta el documental, pese a las dificultades financieras, se presentaba como una posibilidad, poco más o menos viable, de hacer cine. Estos trabajos se realizan además en un momento de gran expectativa política en el país y en Latinoamérica. A partir de los años setenta ocurre una reacción en contra de un exagerado optimismo que prevalecía en las naciones llamadas tercermundistas, después de la revolución cubana. Y aunque, como afirma Roy Armes, continuaron ocasionalmente desarrollándose movimientos

de genuine political progress, como el fin de la dictadura portuguesa en África, la independencia de Zimbabwe y la consolidación de la revolución nicaragüense, el así llamado Tercer Mundo sufrió una oleada fuertemente reaccionaria con las alzas del precio del petróleo. De esta manera, los aires de libertad de los años sesenta, la sindicalización, la libertad de expresión y de asociación política fueron sistemáticamente negados” (Alzate, 1997: 2).

De la ilusión al desconcierto es también una obra de Luis como autor que expone sus inquietudes más personales. Es otro intento por generar memoria e inmortalizar lo que se destruye, por capturar la historia que se olvida y que al igual que muchos carretes con celuloideos que contienen las películas colombianas, se dejó olvidada en algún cuarto mientras se pudre y se acaba. Al respecto, en la revista *Kinestocopio*, se lee:

“La muerte es la ausencia de memoria. Entonces, si me preguntaran cuál es el tema más importante de mi obra yo respondería que es la memoria. A mí lo que más me interesa es conservar la memoria que se va a perder, sobre todo la memoria de la gente que ha trabajado en el campo cultural. Y también la memoria de una ciudad, la ciudad que conozco, que es Cali. Y no tanto porque la conozco, sino porque tengo necesidad de conocerla cada vez más. Yo soy una persona bastante tímida y a veces la única forma de comunicarme con gente de otras clases sociales o de otros mundos es a través de una cámara. Por eso yo digo que el trabajo mío es un trabajo investigativo, siempre. Yo nunca parto de un preconcepción, sino que la misma cámara me sirve a mí como un instrumento de investigación. Por eso yo trabajo generalmente sin guión y dejo que la descripción y la misma investigación vayan generando algo que al final uno le da un orden dramático, en la edición. Yo hago guiones de montaje” (Pérez y Gómez, 1993).

Un tigre de papel

Con esta película Luis Ospina vuelve, después de varios años, al falso documental. ¿Pero hasta qué punto es ficción y hasta dónde es documental?, ¿hasta qué punto se dice la verdad o la mentira? Este fue el proyecto sobre el cual Luis había hablado con los entrevistados, mientras grabábamos *De la ilusión al desconcierto*: este era el proyecto sobre la experiencia de ser artista en Colombia.

Para realizar este falso documental, Luis Ospina se basa en un trabajo de Lucas Ospina (su sobrino), donde se trata al personaje ficticio de Pedro Manrique Figueroa, como el precursor de *collage* en Colombia. Así en, *Un tigre de papel* vemos una reconstrucción de la vida de este hombre inexistente, que es único y a la vez la representación de varios artistas de una

época y del arte en Colombia. Es otro retrato exhaustivo, que emplea un personaje ficticio para cuestionarnos constantemente sobre la paradoja de la verdad y la mentira. Está muy bien logrado este aspecto de la película, que un falso documental se gana el premio al mejor documental colombiano del año 2007.

Luis Ospina hace la construcción de la historia, a partir de testimonios y archivos que tienen tanto de ficción como de documental, pues cuentan una mentira que a la vez es una verdad; se aproximan a la realidad desde la irrealidad. Es una película con el estilo reciente de Ospina, como son: el testimonio, el uso del archivo, el montaje fluido, el modo de producción depurado, la visión de autor, el texto con la imagen, el humor negro y el carácter autobiográfico. Comentan César Pérez y Santiago Andrés Gómez:

“Es que hay un elemento muy importante en mis películas, el elemento autobiográfico. Yo estoy orientando más las cosas hacia la autobiografía en el sentido de que ya aparezco más en los documentales, no como antes. En ese sentido, una película muy autobiográfica es Adiós a Cali, en donde parto de una experiencia personal, la destrucción de mi casa, de mi colegio, de todo... Y eso es parte de una destrucción de la ciudad. Entonces utilicé elementos autobiográficos como las películas que filmaba mi papá, las referencias al cine, Johnny Guitar, la película de Wim Wenders... A mí me interesan mucho los documentales de Wim Wenders... se me hacen muy cercanos por ese elemento autobiográfico” (Pérez y Gómez, 1993).

Lo que vemos en los trabajos recientes de Luis Ospina, es un documental donde él cada vez, como personaje, se ve involucrado en la película; por eso no es casual que muchas de las frases de Pedro Manrique Figueroa se encuentren en sus escritos y que uno de sus trabajos universitarios titulado *Bombardeo a Washington*, sea presentado como una de las obras de Pedro Manrique.

Con Pedro Manrique Figueroa se ilustra una de las inquietudes de Luis Ospina, por lo cual se ha colocado en sus películas este *collage*: “Eh... pero claro mi trabajo ha ido evolucionando, yo no sé... se ha ido enriqueciendo con lenguajes, tal vez de otros géneros, de la ficción... de lo experimental, del vídeo arte, de manera que yo ya no sé qué es lo que yo hago, yo no sé, yo a veces digo que lo que yo hago es una especie de *collage* posmoderno donde todo cabe. (Risas) caben los letreros, caben las intervenciones del vídeo, caben las voces, caben las músicas, caben las animaciones... eh... los testimonios, en fin. Un documental muy abierto a todo”³⁵⁰.

350 Entrevista a Luis Ospina, realizada por la investigadora Carolina Patiño.

Se repiten de nuevo los elementos que ya se vuelven estilísticos, como los capítulos, los juegos con los textos, y de la imagen con el texto. Es el archivo que entra y se combina con el testimonio y la mirada pesimista. Pedro Manrique Figueroa desaparece y con él se va también esa misma ilusión, que termina en desconcierto; el cine de Luis Ospina se ha vuelto una “vía cerrada”, como lo auguraba ya su primera película.

Luis Ospina el autor

Más allá de todo el narcisismo que existe dentro de la escena del cine colombiano y de lo egocentrista que puede llegar a ser este medio, donde somos los mismos estudiantes y cineastas quienes comentamos entre nosotros, y vemos nuestras películas, creo que en lugar de reforzar un discurso glorificador y trillado sobre Luis Ospina, es el momento de reflexionar sobre uno de los pocos cineastas colombianos que tiene derecho a ser honrado por una simple razón: porque ha hecho y continúa haciendo películas. Para ello citamos su premisa, que dice “todo el mundo es director de cine hasta que se pruebe lo contrario” (Ospina, 2007: 225). Creo que la mayoría de los autodenominados cineastas, en este país, ya han probado lo contrario, y Luis Ospina con su terquedad se ha mantenido al otro lado.

Dejando de lado el éxito comercial de sus películas, o que algunas sean más de mi gusto que otras, considero de importancia destacar a Luis Ospina por su obra prolífica, donde mantiene una visión de autor. Es necesario rescatar la memoria de este corpus que representa una lucha constante contra las dificultades gigantescas para hacer cine de autor en Colombia. También hay que resaltar la visión crítica a un país que ha maltratado el área independiente y que privilegia el espectáculo y el dinero sobre la ética y la estética.

El caso de Luis Ospina es singular. Merece la pena ser destacado como el logro de un trabajo que no solo está en el papel, sino plasmado en películas, de las cuales varias han marcado rupturas en la forma de pensar y hacer el cine en el país.

El hecho más importante es que haya logrado el status de autor, entregado su ser en las películas y que haya presentado sus dudas, reflexiones y cuestionamientos. Es un autor que a medida que hace una representación, se representa a sí mismo; y en los últimos años ha tendido a mostrarnos más su intimidad. “Yo a veces pienso que en la vida uno está haciendo una sola película. Uno podría pegar todo eso y vería que es una sola película que se llamaría... Luis Ospina, o algo así” (Pérez y Gómez, 1993).

Además, Luis Ospina no solo nos ha dado ya una filmografía extensa, donde se salvan el recuerdo de la ciudad, de la gente y del pensamiento, sino también una reflexión escrita sobre el ser cineasta y cinéfilo en Colombia. Y, sobre todo, nos ha proporcionado su opinión honesta y tajante sobre un país que se destruye a sí mismo, que cada vez tiende a maquillarse

sin recomponerse, y que se niega a reconocer sus dificultades. En un país como Colombia, donde los grandes medios no hacen sino fortalecer un chauvinismo exacerbado, le agradezco a Luis Ospina el ofrecimiento de un cine de autor con humor negro,, hecho, a pesar de las dificultades, con un punto de vista personal y contra informativo: Dice al respecto:

“Pues no sé si a juzgar por los títulos, uno va de La desazón suprema a uno que se llame De la ilusión al desconcierto pues creo que hay una continuidad pesimista (risas) entre los títulos y la visión ¿no? Eh... pues yo creo que mucha de esa visión negativa, pues obviamente la tengo por la experiencia que me ha dado la realidad de vivir en Colombia, donde todo va para lo peor, donde no se ve ninguna luz en el futuro... todo está empeorando en este país, es un problema ya muy complejo para explicar pero... reduciéndolo a lo más simple es que mientras no se legalicen las drogas en el mundo la guerra en Colombia nunca va a terminar. Entonces es inevitable tener una visión negativa y una visión negativa a largo plazo, por que las drogas nunca se van a legalizar en el mundo, porque el mundo está gobernado por fuerzas que manejan una doble moral y nunca estarán de acuerdo con eso... entonces la guerra en Colombia solo se va a ir intensificando... y el país cada vez va ir para lo peor (risas)”³⁵¹.

Filmografía de Luis Ospina

Largometrajes:

- *Pura sangre*. 98 min., 1982.
- *Soplo de vida*. 107 min., 1999.

Cortometrajes (cine):

- *Vía cerrada*. Ficción, 5 min., 1964.
- *Acto de fe*. Ficción, 17 min. 1970.
- *Autorretrato (dormido)*. Experimental, 3 min. 1971.
- *El bombardeo a Washington*. Experimental, 1 min., 1972.
- *Cali: de película*. (Codirigida por Carlos Mayolo). Documental, 14 min., 1973.
- *Asunción*. (Codirigida por Carlos Mayolo). Ficción, 16 min., 1975.
- *Agarrando pueblo*. (Codirigida por Carlos Mayolo). Documental/ficción, 28 min., 1978.

351 Entrevista a Luis Ospina realizada por la investigadora Carolina Patiño.

- *En busca de "María"*. (Codirigida por Jorge Nieto). Documental, 15 min., 1985.

Obra en vídeo:

- *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos*. Documental, 86 min., 1986.
- *Antonio María Valencia: música en cámara*. Documental, 87 min., 1987.
- *Ojo y vista: peligra la vida del artista*. Documental, 26 min., 1988.
- *Fotofijaciones*. Documental, 26 min., 1989.
- *Slapstick: la comedia muda norteamericana*. Documental, serie de dos capítulos, 25 min. cada uno. 1989.
- *Adiós a Cali*. Documental, serie de dos capítulos, 25 min. cada uno, 1990
- Cali plano x plano
- ¡Ah, diosa Kali!
- *Cámara ardiente*. Documental, 50 min., 1991
- *Al pie*. Documental, 25 min., 1991.
- *Al pelo* (documental), 25 min., 1991.
- *A la carrera*. Documental, 25 min., 1991.
- *Nuestra película*. Documental, 96 min., 1993.
- *Autorretrato póstumo de Lorenzo Jaramillo*. Documental), 9 min., 1993.
- *Capítulo 66*. (Codirigida por Raúl Ruiz). Ficción, 25 min., 1994.
- *Cali: ayer, hoy y mañana*. Documental, serie de 10 capítulos, 25 min. cada uno, 1995
- La muy noble y leal ciudad de Cali
- A toda máquina
- El ser caleño
- ¡Que viva la música!
- Al pie de la letra
- Ojo vivo
- Caliwood
- Oiga, mira, lea
- Ocio y medio
- ¡Oh, diosa kali!
- *Mucho gusto*. Documental, 108 min., 1997.

- *Making of la Virgen de los sicarios/La Vierge des tueurs*. (Barbet Schroeder). Documental, 45 min., 1999.
- *Vídeo (B)art(h) es*. Vídeo arte, 3 min., 2003.
- *La desazón suprema: retrato incesante de Fernando Vallejo*. Documental, 90 min., 2003.
- *De la ilusión al desconcierto*. Documental, serie de cuatro capítulos sobre el cine colombiano 1970-1995, 25 min. cada uno, 2007:
- Del sobre precio al menosprecio
- El estado de las cosas
- Las cosa del Estado
- Memorias del subdesarrollo
- *Un tigre de papel*. Documental/ficción, 114 min., 2007.

Bibliografía

ALZATE, Gastón (1997). “Al pie, al pelo y a la carrera: comentarios a una trilogía documental de Luis Ospina”. En: *Revista de Estudios Colombianos*, No. 17, Arizona State University.

OSPINA, Luis (2003). “Vini, vídeo, vici, el vídeo como resurrección”. En: *Revista El Malpensante*, No. 48, Bogotá.

OSPINA, Luis (s.f.). *Breve recuento de mi carrera*, p. 4.

OSPINA, Luis (2007). *Palabras al viento, mis sobras completas*. Bogota: Santillana Ediciones. Editora Aguilar.

PÉREZ, César y GÓMEZ, Santiago Andrés (noviembre-diciembre, 1993). “Luis Ospina” (de su obra). En: *Revista Kinetoscopio*, No. 22, Medellín.

Óscar Campo: entre la metáfora y lo televisivo

Por: Irene Lema Dimate

Curiosamente, los primeros encuentros de Óscar Campo con el audiovisual *Valeria y Juan Máximo Gris* no tienen lugar partiendo del documental. Sobre esto comenta Óscar:

“Lo que pasa es que el documental lo descubro mucho después. Yo detestaba los documentales. En esa época en Colombia el documental era lo que pasaban antes en los teatros y le quitaba a uno tiempo para empezar a ver la película. Yo detestaba todo, era una cosa muy mala, era una cosa sociológica, de gente de buena conciencia, pero que yo de alguna manera ya los conocía y sabía que eran gente que no tenía ninguna conciencia ni nada, sino que hacían eso por negocio, entonces yo detestaba ese tipo de documentales. Entonces lo que quería era hacer ficción, ficciones de jóvenes locos...”³⁵².

Se habla mucho del documental Caliwood. De *Ojo al Cine*, Carlos Mayolo y Luis Ospina. Se comenta acerca de una generación marcada, del legado de Andrés Caicedo. Se opina sobre las películas *Pura sangre*, *Carne de tu carne*, *Oiga vea* y *Agarrando pueblo*; también se habla del único movimiento de cine que “casi” se configura en Colombia. Sobre los otros, los que quedaron, los que vinieron después, los idealistas y los resentidos se sabe más bien poco.

Óscar Campo también estuvo allí, poco tiempo después. Él también quedó marcado por esa generación. “... el hecho de haber sido criado intelectualmente por Andrés –Caicedo–, en la primera adolescencia, lo dejaba a uno muy marcado con muchas cosas, como por ejemplo pensar que la gente que no era droga era mala, yo solamente empecé a pillar que había gente normal y que uno podía convivir con ellos ya muy grande, y no sabía que uno podía sentirse bien con esta gente...”³⁵³.

Un gusto cinematográfico formado en la década de los años setenta, la fuerte presencia de la figura del antihéroe y los personajes oscuros, trágicos y rotos son, aún hoy día, un elemento clave en la obra de este documentalista. En su búsqueda de lo marginal, ha encontrado diferentes formas de narrarlo, como ocurre, por ejemplo, en el filme *Un ángel subterráneo*. “En un comienzo yo sí me interesaba por los personajes en su marginalidad, pero tratando de encontrar cuál es la forma de entenderlo de la manera más inteligente, pero para ellos”.

352 Entrevista a Óscar Campo, realizada por Yenny Chaverra, Wilson Montoya y Paula Montoya. Agosto de 2003, Medellín. En: www.pulmovies.org

353 *ibid.*

El interés por lo subjetivo y la metáfora, por la manera como los otros ven el mundo, se hace patente en sus obras. En el documental *El proyecto del diablo*, y su antecesor *El ángel del pantano*, continúa explorando el mundo en la misma dirección; introduce un contexto, una dinámica social, una estética y una ética que atraviesan al personaje. “Ya por ejemplo, en el trabajo que hago con La Larva –el protagonista–, con mi amigo, ya ahí me interesa es como otra cosa. Me interesa él en tanto es un personaje que lo vemos como parte de una dinámica cultural. Yo lo veía un poco como un personaje fáustico, como el Fausto, no de Goethe sino los anteriores (...) entonces lo que hice fue sobreponer a la historia de vida de él, el mito de Fausto y al mismo tiempo una reflexión sobre este tiempo que nos tocó”.

Al mismo tiempo, Óscar Campo va explorando otras formas narrativas, como el monólogo interior y la imagen, que son un elemento de ruptura frente a la elaboración del discurso. La película *El proyecto del diablo* marca, además, un quiebre importante en cuanto a la forma de escritura del guión: “... estuve hablando con él –La Larva–, le hice entrevistas, y quise hacer un trabajo con él que fuera con base en entrevistas. Después quise que él escribiera, pues él no escribe, entonces lo que hice fue entrevistarle durante seis meses y a partir de eso, a partir de libros que leíamos, empezamos a construir un monólogo”³⁵⁴.

Óscar Campo se aproxima al documental, a partir del trabajo que desarrolla en la Universidad del Valle, desde el año 1988. Él se conecta también con la televisión pública, a través del canal regional Telepacífico, en particular con la serie *Rostros y Rastros* que nace allí. Desde lo académico y la literatura, va aportando elementos en la construcción de nuevas formas documentales; lo hace, por ejemplo, con la inclusión de los estudios culturales, alrededor del año 1990; sin embargo, también en lo formal y lo estético su obra ha sufrido transformaciones.

En 1995 el vídeo clip irrumpió en la obra de este documentalista: “el vídeo arte, el vídeo clip, por ejemplo, ha tenido la oportunidad de acercarse a la poesía y hacer verdadera obra poética”³⁵⁵, convirtiéndose en una herramienta importante en el filme *Informe sobre un mundo ciego*, y otros documentales; esto le ha permitido también consolidar un estilo muy propio, pero a la vez cambiante. Lo estético es una búsqueda constante en su trabajo, pues mira con preocupación la proliferación de documentales que, en el afán de expresar algo, dejan de lado elementos importantes, como la construcción visual y la factura en general.

La mirada de Óscar Campo frente a los nuevos medios y las nuevas producciones no es, de ningún, modo apocalíptica; pues él es también un hijo de la generación del vídeo, y su producción está permanentemente ligada con la televisión. “La tecnología que utilizo es la

354 Entrevista a Óscar Campo, realizada por Yenny Chaverra, Wilson Montoya y Paula Montoya. Agosto de 2003, Medellín. En: www.pulmovies.org

355 Entrevista a Óscar Campo, realizada por Hernán Toro, Julian González y Patricia Alzate (2005).

del vídeo. Cuando he hecho trabajos han sido contratados por la televisión pública, para ser presentados en espacios de televisión pública. Y yo me estoy proponiendo un tipo de trabajo que tiene que ver con la retórica de la publicidad y con la retórica de los informativos de televisión, para petardearlos como retóricas que un trabajo cinematográfico, o de pronto desde una imaginación cinematográfica, una imaginación literaria, enfrenta el reto de esos lenguajes y de una persona que está trabajando para televisión”³⁵⁶.

Con el filme *Noticias de la guerra en Colombia*, se pone de manifiesto este intento de hacer la crítica desde adentro. Son múltiples las exploraciones que Óscar hace en este sentido, convirtiendo la perspectiva retórica de la publicidad en otro componente permanente de su obra. Por otro lado, este documental plantea una incógnita frente al tema del lenguaje, el cubrimiento del conflicto armado y la supuesta objetividad periodística. De nuevo aborda lo subjetivo, partiendo de la negación de la objetividad. Sobre esto comenta:

“Durante mucho tiempo, el documental fue pensado como una ventana al mundo. Perdidas la ilusiones de objetividad y del realismo analógico de la imagen cinematográfica, ha sido considerado como una argumentación, es decir, un texto fundado en una lógica distinta a la de la ficción o una ‘ficción en nada semejante a cualquier otra’, un discurso que ofrece reflexiones y pruebas, que para algunos está en posición de igualdad con el ensayo escrito, el informe científico o el reportaje. Un texto en el que prevalece el logos sobre el mythos. Un discurso sobrio en el que es evidente una preferencia por el conocimiento no ficticio, no narrativo e instrumental, que satisface en su audiencia un deseo de realismo. Su espíritu, su estilo, sus efectos, su sistema de escritura, nos garantizan que el espectáculo no sustituye a la vida, que lo representado no es ajeno e incoherente con nuestra experiencia” (Campo, 2002: 90).

Es amplia e importante la producción de este documentalista (que además le ha permitido consolidar un método de creación documental). Si bien es amada por unos, es al mismo tiempo repudiada por otros. ¿La razón? Probablemente, el mismo Óscar Campo se aproxime a una respuesta, al afirmar que existe una reticencia generalizada del público (en particular el televisivo), para aceptar los géneros que tienen que ver con la anécdota o la metáfora.

Como parte misma del mecanismo de producción televisivo, Óscar Campo es un crítico acérrimo de este: “a cada uno de los distintos programas se le exige la renuncia a su manera de interpelar al público, básicamente a través de tres operaciones que son características del medio: la fragmentación, la combinación de géneros y la espectacularización” (Campo, 2002: 90).

356 Entrevista a Óscar Campo, realizada por Yenny Chaverra, Wilson Montoya y Paula Montoya., Agosto de 2003, Medellín. En: www.pulmovies.org

“Un documental más complejo aspiraría a tener un poco la riqueza de una exploración ensayística en torno al tema”³⁵⁷, señala este realizador. Probablemente sea cierto. Pero mientras su documental se hace más profundo, más denso, más próximo al del ensayo y al académico, a la metáfora y al vídeo clip como formas “sublimes” del documental, continúa alejándose del que está al otro lado de la pantalla. No se trata de prostituir el documental, pero quizás sí valga la pena dar una mirada a otros medios que, nos gusten o no, están más cerca de quien los ve.

Sucede que la enfermedad crónica del documentalista colombiano es la del incomprendido. Afortunadamente, Óscar Campo no se encuentra situado dentro de esta categoría, pero aun así, sufre de ciertos síntomas. Resulta claro que es una necesidad imperante realizar un documental más inteligente, que haga crítica y que proponga; pero, de ninguna manera, este proceso debe ir en dirección contraria al que, al fin de cuentas, está al final de todo: el espectador.

Bibliografía

TORO, Hernán; GONZÁLEZ, Julian; ALZATE, Patricia (diciembre, 2005). *Revista Nexus*, Cali.

CAMPO, Óscar (2002). “Nuevos escenarios del documental en Colombia”. En: *Una memoria obstinada: en torno al cine documental*. Cali: Universidad del Valle.

Gloria Triana: herencias de Flaherty y el docudrama en “pilanderas, farotas y tamboras” y “Pedro Flórez: llanero, músico y ex guerrillero” de la serie yuruparí

Por: Juan David Laserna Botero

A Gloria Triana se le conoce por su trabajo sobre el tema de las culturas populares, que a finales de los años sesenta y principios de los setenta, momento en que ella comenzó a explorarlo, no era bien visto. Por esa época el asunto que se trabajaba en antropología y sociología se relacionaba con los problemas sociales. Todos los investigadores y estudiosos de las ciencias humanas querían estar directamente comprometidos con las calamidades que afectaban entonces al país; incluso, algunas veces veían las cosas desde un punto de vista amarillista. Por su parte, Gloria Triana no compartía estos puntos de vista; ella escogió rescatar los aspectos importantes de las culturas populares de nuestro país, que nosotros poco hemos construido, y lastimosamente hemos ido olvidando. Decidió traer a la memoria el asunto de las fiestas, la música y la danza; en un comienzo a la de unos pocos de sus alumnos en la Universidad Nacional y luego a los ojos de muchos ciudadanos, quienes tuvieron la oportunidad de ver su amplia serie de documentales. En un principio le costó mucho trabajo alcanzar el conocimiento de las costumbres de las personas, que conforman este país tan heterogéneo; debió realizar muchos viajes, sin el apoyo de nadie, en el período de vacaciones cuando era profesora universitaria. Sus esfuerzos llevados a cabo sobre esa materia no gozaban de la admiración ni del respaldo de nadie, ni de sociólogos y antropólogos. En esa época no existían los trabajos sobre la cultura de una comunidad, como los de García Canclini y Jesús Martín Barbero, que es donde comienza a dársele gran importancia y reconocimiento a las culturas populares.

Debido al dominio que Gloria Triana demuestra sobre el tema de la cultura, y a raíz de los viajes que hizo investigando al respecto, la llaman de Colcultura para asesorar el trabajo que, en ese entonces, se realizaba sobre las culturas populares, en esa entidad. El primer trabajo audiovisual que la futura documentalista comenzó a realizar allí, fueron varios conciertos en el Teatro Colón, que se conocieron como *Noches de Colombia*. Estas noches dedicadas a difundir la cultura nacional, se efectuaban trayendo artistas populares desde sus regiones nativas. Se presentaban conciertos con gran despliegue y cuidado, que luego se transmitían por la televisión. La entidad encargada de grabar las sesiones era Colcultura y luego se transmitían en un programa televisivo llamado *Reportaje a la música*, que se pasaba las seis de la tarde, los

sábados. Allí se abrió un espacio importante para la cultura popular, para las personas que la vivían día a día y estaban complacidos de compartirla, y para quienes querían conocerla.

Había mucha crítica por la realización de estos conciertos, proveniente de aquellas personas (casi todo el mundo) que consideraban al Teatro Colón un lugar especial para la música sinfónica, la ópera e incluso la zarzuela. A Gloria Triana además la criticaban los antropólogos por sacar de su contexto las expresiones populares, que se presentaban en el teatro. Por esto, cuando la llamaron de Colcultura para solicitarle la presentación de un proyecto con el fin de crear una serie documental sobre las fiestas y las tradiciones populares del país, que se realizaría en los lugares donde se efectuaban estas manifestaciones, no lo pensó dos veces. De esa manera fue como empezó lo que, en ese entonces parecía un sueño (aún hoy lo parecería): la creación de una serie documental sobre la cultura popular para cine y televisión, que sería emitida en un buen espacio. Así habla Gloria Triana de los comienzos del documental *Yuruparí*: “entonces inmediatamente arranqué con la fiesta, porque yo digo que el tema de la fiesta es un tema que tiene ya el guión hecho. Todas las fiestas tienen un comienzo, tienen un clímax, tienen un final, tienen los actores, tienen los vestuarios, tienen las locaciones, todo está definido”³⁵⁸.

Pero, antes de empezar con *Yuruparí*, y con la fiesta, cuando apenas comenzaba a convertirse en una documentalista, sin dejar de lado la antropología, Gloria Triana trabajó en dos documentales. El primero era con el tema del sobreprecio, llamó *Arqueólogos y g.uaqueros*. Aquí, el argumento central era “tratar de mostrarle a la gente que el trabajo de los g.uaqueros no solamente era una cosa ilícita y contra el patrimonio, sino que además las excavaciones que ellos hacían impedían que posteriormente los arqueólogos pudieran trabajar y reconstruir las culturas y todo”³⁵⁹. El segundo documental, en el cual cuenta con la colaboración de su hermano Jorge Alí en el montaje, se llama *Y todos los días así*.

Este segundo documental surgió, porque dos estudiantes, alumnos de antropología, estaban haciendo una investigación en una comunidad suburbana, situada en las afueras del norte de Bogotá, sobre la manera como entraba una comunidad en conflicto; y las condiciones de vida de los niños que vivían allí, en una situación de pobreza extrema, junto con las eneñanzas que la escuela transmitía; además, querían colocar los resultados de la investigación en un medio audiovisual. Gloria fue a este lugar y filmó la vida cotidiana de los niños en su entorno familiar, así como todo cuanto sucedía cuando bajaban del cerro, donde vivían, a la escuela, mostrando de esta manera las contradicciones y los conflictos reinantes entre un ambiente y el otro.

358 Palabras concedidas por Gloria Triana en una entrevista a Carolina Patiño, documentalista y profesora de la Escuela de Cine y Televisión de la Universidad Nacional de Colombia.

359 Palabras concedidas por Gloria Triana en una entrevista a Carolina Patiño.

Luego vino *Yuruparí*, una de las series documentales más apreciadas por los amantes del cine en Colombia. Este nombre dado a la serie, es el mismo con que se menciona a un mito fundacional de las culturas amazónicas. Pero *Yuruparí* no es solo el mito; es también un ritual. Este ritual se lleva a cabo cuando los varones jóvenes llegan a la pubertad y tienen que entrar en el conocimiento de toda la historia, la mitología y el saber que van a necesitar para ser adultos; se celebra en la época de la recolección de los frutos silvestres. A su vez, *Yuruparí* es un ritual de culto a los ancestros. Entonces, para Gloria Triana el término *Yuruparí* resultó ser no solo un nombre bonito y sonoro para la serie documental; su significado, como rito, encajaba perfectamente en el papel que podría desempeñar esta serie en la Colombia de ese momento, como era rendir un culto a nuestros ancestros africanos, indígenas y españoles; igualmente, a toda la heterogeneidad de las culturas de que nos hemos nutrido. Por otro lado, había que mostrarles a los jóvenes esa cultura que era desconocida para ellos, pero que seguían vinculados muy estrechamente a ella.

En esta serie para televisión, Gloria Triana realizó la mayoría de los documentales que se emitían semanalmente. Es ahí donde tiene la oportunidad de explorar más a fondo, no solo las culturas populares, con sus conocimientos de antropología y sociología; sino también lo concerniente con la realización documental, y la manera de conjugar los aspectos formales y de contenido. Gloria había recibido la influencia de trabajos audiovisuales que había visto y compartido con sus alumnos en las clases de la universidad. Estos trabajos eran realizados por antropólogos, concebidos con la idea fundamental de dar cuenta y exponer los resultados de una investigación de tipo etnográfico realizada previamente. Considero que por esta razón es que un documental de lo que se podría llamar la primera etapa de *Yuruparí*, y *Pilanderas, farotas y tamboras* tiene una clara herencia del documental expositivo que, en el título de este texto, nombro como una herencia de Robert Flaherty. Esto no solo se reconoce en dicho documental, como a continuación veremos, sino también en la aseveración que hace Ligia Echeverri Ángel, colega y amiga de la documentalista, en un libro sobre ella y la serie, acerca de la existencia de una primera etapa de *Yuruparí*. En esta etapa que se hicieron documentales sobre las fiestas populares, para los cuales Gloria seleccionaba los temas con base en conocimientos previos sobre las regiones, sus gentes y su cultura; aquí empleó técnicas antropológicas, como la entrevista y la observación participante; por lo general, no hacía un guión escrito. En la realización de estos documentales, una vez filmado y escogido el material, “Gloria se reunía con el editor y el director de fotografía y se establecía una secuencia y una historia visual. Luego ella elaboraba los textos que surgían de lo observado, de los testimonios, de las vivencias, de la imagen y también de los documentos o investigaciones relacionadas con el tema” (Echeverri, 2003).

Creo que resulta claro expresar con estas palabras la necesidad manifiesta que tuvo Gloria Triana de emplear el documental para mostrar resultados de acercamientos de tipo antropológico, más que cualquier otra cosa. Se acercaba a una expresión de la cultura popular, que estudiaba en la brevedad que el tiempo le imponía y con las herramientas que le brindaba la antropología. Luego armaba, junto con lo anterior y los conocimientos previos, un documental tipo de exposición, que le diera cuenta al espectador de las expresiones más destacadas de la cultura popular de cada región, de la geografía colombiana. Podemos ver, entonces, cómo en *Pilanderas, farotas y tamboras* el uso de una voz en *off*, a lo largo de todo el documental, guía la exposición que se hace de las tradiciones festivas, previas al carnaval que se realiza en San Martín de Loba (Bolívar). Las imágenes, al igual que en el documental expositivo clásico, sirven para ilustrar y establecer contrapuntos. Así, mientras vemos a los hombres vestidos de mujeres efectuar la danza de las pilanderas, la voz que guía la exposición comenta los significados que tiene para estas personas el realizar la danza; y hace caer en cuenta sobre cuáles son los momentos más representativos de ésta, y por quiénes está llevada a cabo.

Al igual que en el filme *Nanook of the north*, o cualquiera otro de los documentales representativos de este género, donde, por supuesto, se encuentran elementos de otros tipos de realización documental (al parecer, no hay un documental que a este respecto se pueda calificar como puro), se trata, y se logra, dar la impresión de objetividad y que lo dicho allí no tiene discusión. Además, la estructura de la película se establece a través de la dinámica de causa efecto (como modo expositivo), y mediante una sucesión de escenas, acorde más a la resonancia poética que a la progresión temporal y lógica. Es por esto que creo en la clara existencia de las herencias del documental expositivo clásico, en la primera etapa de *Yuruparí* y, más específicamente, en *Pilanderas, farotas y tamboras*.

Por otro lado, en lo que ya han identificado como la segunda etapa de *Yuruparí* (Echeverri, 2003), hay un documental que infortunadamente provocó reacciones injustas y exageradas que sacaron la serie del aire; dicho documental tiene aspectos que lo ubican en el ámbito de lo que se ha llamado docudrama. Estamos hablando de *Pedro Flórez, llanero, músico y ex guerrillero*. Aquí, en el documental más representativo de la llamada segunda etapa, la documentalista planteó un cambio, dejando a un lado lo colectivo, para adentrarse en el conocimiento profundo de un personaje regional. Además, este trabajo se realizó con base en un guión (lo cual no sucedió en la etapa anterior), para cuya creación Gloria Triana se asesoró de un importante investigador y músico llanero. Él fue Carlos Rojas, quien había escrito una biografía de Pedro Flórez.

El documental habla sobre la vida de este hombre multifacético que, por lo mismo, resulta interesante; pero, a su vez, cuenta cómo es un hombre en el llano, y narra ciertas costumbres

de esa región del país. Don Pedro Flórez fue uno de los guerrilleros de Guadalupe Salcedo, por allá en los años de 1950; era un músico, y tenía muy arraigadas las costumbres llaneras, que desde chico aprendió. ¿Porqué hay en la realización de este trabajo filmico claras influencias del docudrama? Por varias razones. Como vimos atrás, todo ello partió de un texto que ya existía: la biografía que habían escrito de este hombre, para sacar de allí un guión. Por ende, lo que se estaba seleccionando de esta biografía para llevar al guión, eran los momentos que la realizadora creía más representativos para contar la historia del personaje de manera clara. Esto supone, no solo que puede haber situaciones del pasado del personaje que deben ser narradas y, por tanto, reconstruidas; sino que, además, es al personaje a quien corresponderá devolver los pasos y vivir de nuevo todas esas situaciones, ya que se determinó el uso de la entrevista o el testimonio, tan solo como voz en *off*, en algunos pequeños apartes del documental. Además, debió haberse hecho un guión más o menos estricto, debido a que el tiempo para realizar el trabajo era muy breve: poco más de una semana.

Un guión realizado en estas condiciones, con situaciones concretas y representativas, con la directriz de no ser cambiadas durante el rodaje y con la inevitable necesidad de tener que representar en algunos casos, decanta de manera ineludible en que si bien, la puesta en escena no tiene la intención de crear una ficción dirigida al espectador, los límites entre ésta y el documental quedan a veces traspasados para uno y otro lado, como sucede en un docudrama. Tiene la calidad auténtica de documental, pues el mismo Pedro Flórez aprobó el guión que se le presentó; y si así fue, es porque vio que se estaba siendo fiel con lo que había sido su vida, y a lo que era en ese momento. Tiene mucho de ficción, porque en algunos momentos lo pusieron, por no decirlo de otra manera, a actuar, a hacer de sí mismo, para poder mostrar situaciones, comportamientos y costumbres que en esos días, normalmente no se darían en él. Es tan documental como, si, de hecho, estuviera viviendo esas situaciones, comportamientos y costumbres en los días de la filmación; que hubieran sido vividas no como lo muestra el documental, obviando por supuesto la inevitable influencia que produce la presencia de la cámara al frente de una persona que no es un actor profesional. Tiene tanto de ficción, que en los apartes donde la voz de Pedro Flórez narra su afición por tocar el tiple desde temprana edad, la imagen está mostrando a un niño, que en la actualidad es su hijo que está igualmente tocando el tiple y representando a su papá, en los años de juventud. Es tan perteneciente al género documental que, dice Gloria Triana:

“Entonces, allá hay una fiesta ritual que ellos hacen que es la fiesta de San Pascual Bailón, que las hacen las familias en los hatos. Entonces él hizo la fiesta para que nosotros la filmáramos, pero en la conversación con él y el rodaje, nos dimos cuenta de que él no la hizo solamente para la película, porque esas son fiestas religiosas que se hacen con promesas, cuando hay un

problema en la familia o en la comunidad. Él hizo la fiesta de verdad, él hizo la promesa, y cuando tú lo ves a él bailando con el Santo, tú ves que ellos están en una actitud ritual, en un ritual de verdad”.

El docudrama está presente en este documental, por todas esas razones. Porque se reconstruye o reescenifica, debido a que hay un guión creado a la manera de aquel destinado para la ficción; porque el personaje que en algunos momentos es filmado en las situaciones que realiza cotidianamente, en otros debe representarse a sí mismo ejecutando cosas que ha hecho de la manera en la que las realiza, pero que si no lo estuvieran filmando no haría; y porque los límites entre documental y ficción son leves.

En ambas películas, junto con las influencias ejercidas en ciertos aspectos del documental, que se dejan entrever en ellas, podemos descubrir la concepción que sobre el documental tiene Gloria Triana. Para ella, este género no es la reproducción pura y simple de la realidad. Un documental debe tener un argumento, una historia, un relato y un personaje. Pero, ante todo, lo que lo define como tal, es el hecho de que no haya ningún elemento de ficción; aunque algunas veces se ponga en escena un hecho que no está sucediendo en ese momento; pero que cuando pasa, lo hace de la manera en que se registra visualmente.

Bibliografía

ECHEVERRI ÁNGEL, Ligia (2003). *Gloria Triana: tejedora de sueños con los hilos de la ciencia. Serie Yuruparí 20 Años*. Bogotá: Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica Proimágenes en Movimiento, Editorial Unibibos, Universidad Nacional de Colombia

NICHOLS, Bill (1997). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington: Indiana University Press. [Traducido como *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*]. Barcelona: Paidós.

WEINRICHTER, Antonio (2004). “Psicofonías: Oyendo la voz de Dios (con un breve paseo por el docudrama)”. En: *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. Madrid: T & B Editores.

Filmografía

Pedro Flórez: llanero, músico y ex guerrillero. (Coproducción Audiovisuales-FOCINE para la *Serie Yuruparí*). Documental, Colombia, 1986.

Pilanderas, farotas y tamboras. (Coproducción Audiovisuales-FOCINE para la *Serie Yuruparí*). Documental, Colombia, 1986.

Carlos Bernal

Por: Nataly López

“Cuando uno sale de la Universidad debe aprender a olvidar lo que ha aprendido para poder verdaderamente trabajar. Hay que dejar de creer en lo que le enseñaron a uno, pues eso conduce solo a la imitación, a los mismos resultados” (Carlos Bernal en entrevista con la revista alemana Ila).

Carlos Bernal es un documentalista colombiano que ha despertado mucho interés desde sus primeros trabajos hasta hoy, no solo por la calidad misma de su lenguaje y el contenido de sus películas, sino porque además goza de una honestidad y una humildad en lo que hace, que no le pertenece a todos los dedicados al género documental. Carlos Bernal, que viene de una familia paisa, había empezado a estudiar ingeniería electrónica cuando, tal vez, descubrió que su verdadera pasión iba por otro camino; entonces estudió comunicación social, en la Universidad de Antioquia. Luego de transcurrido este período, tuvo la oportunidad de estudiar en el Centro de Estudios de la Imagen, en Madrid. Con los conocimientos adquiridos en Colombia y España, pero, sobre todo, con esa manera particular de mirar la vida, se constituyó en uno de los documentalistas más apreciados en el país.

Su primer trabajo fue el filme titulado *Son del barro*, donde muestra, en quince minutos, el funcionamiento de una fábrica de ladrillos en la ciudad de Medellín, más exactamente en el municipio de Belén, junto con la huelga que declararon sus trabajadores para ponerla a andar, después de casi dos años de inactividad. Las intenciones creativas de esta obra son firmes; allí se logra ese vínculo con los obreros a nivel personal, para entenderlos dentro de su trabajo, con los valores que están implícitos. Este trabajo fue censurado por Teleantioquia, debido a que no coincidía con lo que el canal deseaba mostrar. Esto, por fortuna, no fue impedimento para que Carlos Bernal continuara realizando sus documentales. A continuación llegó *Kilómetro trece*, un trabajo que relata la tragedia de los habitantes de algunos barrios de Medellín, frente a una eventual avalancha que los hace desaparecer. Estas personas se rehusaron a abandonar sus hogares; aguardaron con resignación hasta el día que la tierra se aflojó demasiado y se dio a conocer la tragedia de Villatina. Aquí, la importancia está en entender cómo se asume y se enfrenta el problema desde la faceta humana, y no con la frialdad que suele acompañar a las instituciones gubernamentales, en el manejo de estos eventos.

Desde este momento Carlos Bernal se trasladó a Bogotá, donde tuvo una etapa de trabajos financiados por fundaciones y organizaciones, como CINEP. De aquí surgen filmes, como *Fue anunciada*, que hace memoria sobre una masacre en Segovia (Antioquia); *Detuvo su vuelo*,

un documental muy emotivo sobre el crimen cometido contra una niña de doce años; *Niños en la vía*, que se encargó de contarnos la vida de un grupo de infantes que habitan en las calles, cuya familia equivale a la gallada; *Acordeón de papel*, donde conocimos a una familia bogotana que se dedica al reciclaje y atraviesa la ciudad de sur a norte, y viceversa, en su tarea cotidiana; *Democracia particular*, muestra el ejercicio peculiar de salir a la calle a preguntarle al ciudadano de a pie, si alguna vez había votado y por qué. Quisiera agregar, que en el caso de una temática tan compleja, como en la del documental *Fue anunciada*, Carlos Bernal logra tocar el escenario de la violencia con mucho respeto, para no colindar con el peligroso amarillismo que se encuentra con el periodismo de todos los días. Pensemos solamente en el riesgo que pudo haber implicado para Bernal el seguimiento de una historia tan emotiva, si recordamos (con vergüenza) que en este país la intención de revelar la verdad puede ser una sentencia de muerte. Con los trabajos suyos que tocan, de uno u otro modo, el tema de la violencia, queda demostrado que su formación “real” para ver a Colombia, no proviene tanto de los conocimientos históricos o académicos, sino de nutrir con sinceridad los ojos y el corazón.

Lastimosamente, como siempre ha sucedido, la trascendencia de estos trabajos se halla en otros lugares, porque incluso aquí no se conocen o no han podido ser exhibidos. Con este prontuario a cuestas, Carlos Bernal ya gozaba de reconocimiento internacional; con su siguiente realización alcanzaría un punto importante de su trayectoria, pues el documental *África tierra madre* ha sido catalogado como un trabajo impecable, de excelente factura, con un lenguaje muy sólido y honesto. Esta película fue elaborada en el marco de un festival musical en Tumaco, más exactamente del currulao. A lo largo del documental se va configurando un retrato sensible de la comunidad que participa en la fiesta; se revela su modo de pensar y de sentir, a través de la expresión musical; se alude a la poesía de tradición oral, para adentrarse en los motivos que hacen de este evento algo tan importante, para la reafirmación de su identidad cultural; y, en definitiva, se recoge la cosmovisión de un grupo humano a través de un hecho social. Una vez más, es la oportunidad de conocer a la comunidad negra de esta región colombiana; es el abrebocas para volver a un lugar común; un clamor de resistencia, reconocimiento y, en cierto modo, de independencia. Y lo más cercano se vuelve lo más hermoso; la voz de este pueblo se siente multiplicada a través de todos los que desean intervenir y le hablan fluidamente al espectador, a través de la cámara. No existen mejores ejemplos de un documental “no institucional”.

Carlos Bernal estableció contacto con Linda Helfrich, una dama alemana que vino a Colombia para realizar en coautoría la película *Poco a poco viene mi papá*, cinta que quería contar la historia de un internado de niños, en el que la característica principal es que ellos son hijos de hombres y mujeres afectados por el conflicto armado y no cuentan con los recursos suficientes para solventar sus necesidades básicas. Los pequeños habitan en una

estructura creada por ellos mismos, con reglas y dinámicas propias; aquí se evidencian las cicatrices que deja la violencia; ante todo, ellos son en seres humanos de muy corta edad que no conocen una familia tradicional, en carne propia. En colaboración con Alemania, se filmaron otros documentales que lamentablemente no se conocen en nuestro país, como el filme *Prohibido discrepar*, y un tríptico de documentales que tocan el tema del regreso de muchas personas de países muy distintos (Eritrea, Chile y Vietnam); algunas de ellas vivieron por décadas en territorio alemán y vuelven a sus lugares de origen. Carlos Bernal cuenta que esta última iba a ser una sola película, narrando la historia de los tres personajes; pero sucedió que durante el desarrollo de las filmaciones, y del proceso en general, surgieron varios hechos que valía la pena mostrar; el contenido se desbordó, por cual se decidió realizarla en las tres partes. Además de presentar el acompañamiento al viaje de retorno, se tocan las causas de su permanencia en Alemania, que, obviamente, se relacionan con los conflictos políticos. Luego de realizar esta serie de trabajos, Carlos Bernal volvió a las temáticas y las exploraciones nacionales, con documentales, como *Cuentos en azul* (película sobre la tradición oral existente en la isla de San Andrés), *El Pacífico bogotano* y *Acordeón de carbón*. Este último documental hace alusión a la situación sanitaria lamentable de los mineros en la Jagua de Ibirico, debido a la contaminación que se desprende de las minas. *El mundo es plano* es otro de sus documentales más recientes, y aquí vuelve a la belleza de los detalles y a la espontaneidad que le proporcionan los hechos cotidianos; aquí se dedica a inspeccionar y a reconocer el encanto de las tradiciones llaneras, la expresión cultural ancestral y las labores de vaquería. Más allá de llevarnos a escuchar con atención las narraciones de los peones cuando terminan su jornada, también tenemos la fortuna de compartir el “rescate” de las múltiples labores y manifestaciones materiales, que son el sello indiscutible de la cultura llanera, como el sacrificio de la res, la preparación para la fiesta del coleo, la fabricación de un arpa y el modo de tejer una hamaca (chinchorro, como dicen en el Llano). Arma una estructura de narración inspirada en las notas del joropo y sus letras, que dicen mucho sobre las gentes de estas tierras; y resalta la importancia del paisaje, pues aquí la mirada se pierde en el horizonte. Estamos en la inmensidad de la llanura.

Con base en lo anterior, se podría asegurar que este realizador de documentales ha logrado mantenerse vigente, sin abandonar jamás el placer de filmar, brindándonos trabajos realizados dentro y fuera de Colombia. Lo más significativo de su trayectoria se puede hallar en esa línea imaginaria que une las ideas y las coloca en la imagen, confirmando así, que las situaciones, los personajes y las historias, que sale a buscar, confluyen en un lugar común y remiten a una preocupación esencial: mirarnos a nosotros mismos, junto con la cultura popular, el hombre cotidiano y las maravillas que encierra nuestro territorio; también encontrar lo más bello de la existencia en los seres comunes, los habitantes clandestinos, las circunstancias sencillas y la vida más real. Su inquietud lleva sobre sí todo el corazón y

los deseos de desentrañar cada indicio que la cámara logra capturar, para luego revelarlo, reflexionando y haciéndose preguntas todo el tiempo. Incluso, cuando ha realizado algunos proyectos en unión con Alemania, su ojo nunca se ha despegado de esta tierra y la narrativa autóctona. Como hombre muy respetuoso, nunca se ha apropiado de la realidad para salir a la cacería de fragmentos de la vida diaria, para luego acomodarlos según la usanza; para él lo fundamental es no arrebatarse la originalidad a cada cosa, espacio y persona. Este propósito conduce a dos logros felices: el conocimiento de historias de la vida, sin maquillajes ni trucos; y el saber personal del realizador, en su modo de ver y conocer.

A lo anterior cabe agregar que Carlos Bernal no se ha limitado solo a crear documentales, porque este es el arte le gusta cultivar; siempre ha estado muy pendiente del panorama de este género y de la manera de hacer cine; él cuestiona, piensa sobre el oficio en sí, propone y reconoce sus aciertos y sus fallas. Tiene la virtud de mirar hacia atrás, en la historia del audiovisual nacional, para encontrar los cambios de rumbo en el pensamiento y la lente, y así poder construir su universo personal documental. Además, es un buen conocedor de los recorridos de otros documentalistas, como Marta Rodríguez y Gabriela Samper, formulando comentarios y aportes al respecto. Por otra parte, la investigación en su caso es el producto de la filmación en sí misma; esto no implica que lo registrado sea un resultado del azar, sino que ha encontrado la manera de efectuar los mejores hallazgos para sus películas, partiendo del trabajo con la cámara; lo hace muchas veces apartándose de dispositivos, como la entrevista, que pueden pesar por ser académicos y acartonados.

Y es que, como él mismo afirma, el resultado de sus documentales es una especie de *collage*, una obra que permite la intromisión y la participación del espectador en esta colcha de retazos que origina una historia hermosa. El lenguaje documental de Carlos Bernal bebe de varias fuentes y ofrece, a quien lo goce, la posibilidad de generar algo más allá; le encanta que la gente se ría, comente, genere debates sobre sus trabajos. Siente placer porque el documental no sea un círculo impenetrable y cerrado, sino que sea la apertura a un camino para compartir ideas, sensaciones y palabras. La persona es persona, y no objeto de estudio o un insumo para la creación de un individuo. Carlos Bernal no pisotea, ni intimida, ni moldea. Él escucha, se relaciona, se entiende con la otra persona, genera relaciones que no le sirven en el momento de la grabación, pero que están quedando fijadas emocionalmente y le están aportando algo verdadero a la realización, por encima de lo ficticio. El acercamiento al personaje se puede palpar en el proceso previo, en el filme y en las reacciones que se generan, a la hora de interactuar con los espectadores. Adicionalmente, el espectador puede lograr, en los contextos más afortunados, hacer una lectura especial y profunda, lejos de los materiales más vulgares que ofrece la televisión. Estoy de acuerdo con

Carlos Bernal (aunque esto suene un tanto atrevido) en la posibilidad de brindar al público películas e historias mejor contadas, para que éste comience a notar la diferencia.

El valor de la música y los paisajes son otro rasgo sobresaliente en sus realizaciones; pensemos en los joropos y los currulaos; también pensemos cuando no aparece ninguna música. Si la música no hace presencia en la película, es porque sencillamente no se justifica; pero cuando está presente, tiene la capacidad de ubicarnos en el punto más privilegiado del cuadro; entonces somos los invitados de honor a un pedazo de existencia, vivificado por una construcción sonora, bien ejecutada y enriquecedora. Ahora, el paisaje como algo reiterado conduce a conocer con claridad el entorno de los personajes, y a recrear una atmósfera muy completa por donde éstos se mueven, y a la que tenemos acceso. Y, como él mismo dice, se muestran paisajes y se escuchan músicas, pero estos dos elementos se dirigen siempre al mismo punto: la gente. Esto lo constituye en un realizador de documentales vitales, que crean algo bello y muy sentido, a partir de situaciones simples; pero que también son cuidadosos con el tratamiento del lenguaje, la intuición afortunada, y la fuerza de las situaciones y de quienes las originan. El otro acierto, en la forma de trabajar de este documentalista, reside en la manera como involucra los equipos (técnicos y humanos) en los procesos de filmación; su idea constante es no alterar el curso de la vida ni el modo de actuar de alguna persona, debido a la cámara o a la presencia del sonidista. Por eso Carlos Bernal se cuida de analizar un poco las técnicas corporales a la hora de filmar, porque es consciente de las dificultades que se presentan en el momento de incluir aparatos e individuos en un entorno. Si se penetra con naturalidad, todo transcurrirá normalmente y se cumplirá el objetivo de la labor. En otros términos, no hay que estorbarle nada a la realidad, pero se debe estar muy atento a todo lo que gira alrededor, para conseguir las imágenes y los sonidos adecuados, que luego recobrarán su respectivo valor fílmico. Incluso, él afirma que no es la cámara la que puede llegar a convertirse en el mayor obstáculo, sino nosotros mismos; de ahí se deriva la calidad de relación con las personas-personajes.

Dejando a un lado las obras documentales, Carlos Bernal también posee una actitud interesante sobre la importancia de la estética, la política y el poder. Son asuntos que, tal vez, parecen estar tan inconexos con el arte de hacer cine para otros autores; son para él ingredientes pertinentes, a la hora de opinar y cuestionar el camino de nuestra industria cinematográfica, y el carácter de nuestra identidad audiovisual. Una de las cosas más acertadas que he escuchado con sus propias palabras, es el hecho de considerar al cine como una obligación y responsabilidad del Estado. Está seguro de que la conducción creativa y artística de los trabajos documentales y el criterio con el que se incentive la realización y la distribución, deben recaer sobre personas idóneas, conocedoras del lenguaje e involucradas en el arte, porque están dedicadas a él, como profesión o vocación, sin que esto signifique

que la contribución del Estado esté mediada por intereses particulares. Es una persona que se mantiene dentro de la ética y la inquietud con las esferas que giran en torno a lo que significa hacer cine documental en nuestra sociedad; es decir, con las influencias de la política, la economía, el panorama social y el devenir de la cultura. No experimenta temor alguno en expresar sus sinsabores; critica fuertemente a la televisión actual y el desgaste evidente de los formatos para ésta; también lo hace sobre la falta de espacios para el cine documental colombiano en la televisión; se preocupa por la forma como se manejan las convocatorias (de los presupuestos y los criterios); y propone, teniendo como referencia sus experiencias personales y las que ha dejado la historia, la manera de seguir el camino para lograr un cine nacional bueno, que se difunda y nos identifique. Esta misma “valentía” es la que lo impulsa a moverse por toda Colombia, descubriendo historias y territorios (aunque lo señalen como peligroso), porque su teoría es que en un país en estado de guerra, el peligro está en todas partes; por eso se interna en los pueblos, las comunidades y las casas.

Carlos Bernal seguirá sorprendiéndonos con la candidez de su mirada y la honradez de su pensamiento; continuará haciendo documentales para que los disfrutemos; ideando cine sensitivo de la realidad, con toda su originalidad puesta en la mirada; seguirá hablándonos de nuestras propias huellas y saberes, de la manera más sencilla. Al fin y al cabo, este estudioso de la imagen está seguro de que su gran preocupación es relatar.

Diego García Moreno

Por: Iván Gaona, Patricia Peña, Diana Pérez y Catherine Rodríguez

La vida de Diego García Moreno comienza en Medellín. Su experiencia laboral como piloto comercial se desarrolla paralelamente con su profunda admiración por las artes; es así como este músico, actor, poeta y cine clubista, decide abandonar su carrera y dedicarse por completo al cine. En 1977 viaja a París, donde encuentra la Escuela Nacional de Cinematografía Louis Lumière; egresa de ella en el año 1981, y complementa su formación como proyccionista, asistiendo a los cursos y talleres que ofrecían el Museo del Hombre y la Universidad de París III y VIII, entre otras instituciones.

En 1985 regresa a Colombia, después de ganar un premio en Europa sobre escritura de ficción interactiva; realiza la película *La balada del mar no visto, que es su primer acercamiento al documental, por medio de un cuento de León de Greiff, homónimo al género de su obra, que para él consiste en una "ficción-documental" que, ya al iniciar su carrera, marcaba de forma inconciente su tendencia de realización. Posterior a esto realiza las obras Manrique mi viejo barrio y El oro de María del Pardo. Su investigación lo lleva a puntos neurálgicos, que evidencian los problemas más apremiantes de nuestra sociedad.*

Posteriormente a estas realizaciones, comenzó a desarrollar su trilogía, alrededor de la idea de caracterizar la cultura colombiana desde distintos puntos, que forman parte de la vida cotidiana del país. Su primera obra es *Colombia elemental: la arepa, el trompo y la corbata*, integrada por tres capítulos, cuya duración es de 26 minutos cada uno, debido a su proyección en la televisión local (Teleantioquia). En *La arepa*, que evidencia la idiosincrasia paisa, la parte más importante de su cultura. Aquí Diego García muestra las diferentes significaciones que tiene dicho plato en este contexto; dichas consideraciones tienen que ver desde el aspecto alimenticio hasta el sexual, partiendo de las experiencias de diversos personajes comunes de Antioquia y de la industria "arepera". *El trompo* es el segundo segmento que muestra la parte lúdica, vista desde este objeto común a varias culturas y las posibilidades que se dan a su alrededor, en los diferentes campos del conocimiento, como son el arte, la ciencia y la cultura, en torno a un elemento que es juego para niños; pero que se muestra en el marco de un grupo de personas que reviven los juegos de la infancia, como posibilidad para resolver los conflictos de violencia que aquejan hoy al país. Finalmente, *La corbata* es una prenda que hace parte de las condiciones para integrar los círculos del poder; pretende ironizar la función de esta prenda en las ciudades y, sobre todo, en la clase dirigente, por medio de las instrucciones de un profesor de escuela, que enseña a sus estudiantes la importancia de su uso para lograr el éxito.

El documental *Colombia elemental* consiste en una serie de tipo televisivo, que inicialmente eran tres obras separadas; pero más adelante Diego García Moreno las unió bajo un mismo título al observar su articulación intrínseca, cuya característica principal es la forma pedagógica y entretenida de su construcción narrativa, apta para todo clase de público, incluido el extranjero que, por medio de las ilustraciones del documental, puede captar una idea de la cultura y la cotidianidad colombianas.

El segundo trabajo de la trilogía es la película *Colombia horizontal*, dividida en cinco segmentos que hablan sobre el tránsito desde la vida hasta la muerte, teniendo en cuenta aspectos, como la cama, la hamaca, la estera, la acera y el ataúd. Este documental nos cuenta una investigación hecha, que nos ayuda a reflexionar sobre la sinceridad con que la gente se expresa estando en la cama, Narra las diferentes connotaciones que se le otorgan a los lugares donde se descansa; consiste en una excelente oportunidad para el realizador que recorre el país en busca de las diferentes manifestaciones culturales; es la oportunidad de conocer más de cerca las problemáticas que enfrentan las diferentes comunidades en el acceso a un lecho digno y que se respete; además, informa sobre las tradiciones de cada comunidad.

La tercera parte de dicha trilogía es *Colombia con-sentido*, documental producto del encuentro CREA, organizado por el Ministerio de Cultura, entre 1997 y 1998, que convocó diferentes manifestaciones culturales y artísticas de todas las regiones del país. El proyecto comenzó como un cubrimiento del evento; pero Diego García quiso conformar, con las imágenes y sonidos recolectados, un retrato de la diversidad cultural del país, partiendo de la premisa de que el reconocimiento de lo que somos como nación, puede contribuir al fortalecimiento de nuestra identidad. Se construyó un documental basado más en el montaje y en lo que pueden transmitir, por medio de los sentidos, una serie de imágenes y sonidos dispuestos de determinada manera, para hacer que el público reflexione sobre las distintas maneras como puede verse una manifestación cultural específica perteneciente a Colombia.

Se debe tener en cuenta que para complementar este paisaje de la cultura colombiana, Diego García Moreno pretende realizar, en el futuro, la obra *Colombia vertical*, que sería añadida a la trilogía mencionada.

Paralelamente a estos proyectos descritos, entre los años 1991 y 2001 Diego García Moreno realizó el filme *Las castañuelas de Notre Dame* durante sus permanencias entre Colombia y Francia. Este documental describe la historia de la vida de Jairo Tobón, un sacristán colombiano de la catedral de Notre Dame que soñaba con realizar un concierto de castañuelas en dicha iglesia. Pero durante el desarrollo del documental y la confianza que se fue desarrollando poco a poco con el realizador, resultó regresando, gracias al proyecto y los

para-efectos del rodaje, a su lugar de origen para reencontrarse con sus raíces y llevar a cabo su deseo en la catedral metropolitana de Medellín.

Diego García Moreno, además, fue socio fundador de la Asociación de Documentalistas (Alados); también es el fundador de la compañía productora Alucine, desde donde realizó documentales para varios canales regionales, y creador de la productora Lamaraca, alrededor de la cual estructura hoy todos su proyectos.

Por otra parte, la característica principal del estilo de este realizador de documentales consiste en la intención de expresar la posibilidad de ver a Colombia desde otra óptica, lejos del retrato de la “pornomiseria”; igualmente, lo hace intentando lograr un equilibrio al mostrar las tradiciones culturales, que son parte de nuestra identidad, reconociendo la situación social y política del país, no para alcanzar imágenes buenas ni malas, sino simplemente una imagen justa de lo que es Colombia. Afirma Diego García Moreno:

“No se trataba de negar toda esa sobredosis de imágenes y titulares de destrozos, bombas, muertos que recorrían el mundo y se convertían en parte integral de nuestra cotidianidad, al igual que hoy () Sentía que había que regresar a imágenes inspiradas en preguntas esenciales que a lo mejor podrían ayudar a descifrar, a entender la historia...”.

En términos formales, con sus propias palabras, la obra de Diego García Moreno no responde a una unidad estilística ni a una tendencia determinada del documental. Todo en él es un descubrimiento paulatino del camino a seguir con cada proyecto, según las temáticas, los personajes y la forma como el autor se aproxima a ellos, que según García-Moreno, es diferente; esto depende en gran medida de la investigación previa que se realiza.

También es importante resaltar que Diego García Moreno tiene ya una filmografía extensa, que muestra un claro cambio de estética, y una transformación del pensamiento del autor. La forma de narración y desenvolvimiento de la trama, a medida que ha venido trabajando sobre diversos temas, se ha ido armonizando y ha ahondado en terrenos que dejan un poco de lado el estilo de narración lineal, presente en películas, como Colombia horizontal. Pero ya en otras, como Colombia con-sentido, pasa a basarse más en un esquema de montaje rítmico realizando paisajes sonoros, que entremezclan la diversidad cultural existente en nuestro país.

La última película de García Moreno titulada El corazón que fue estrenada el 30 de octubre 2006 en la VIII Muestra de Documental Internacional, y ya ha sido premiada, trata la historia de un soldado herido por el esquirla de una mina antipersonal, víctima del conflicto armado colombiano, que es operado y salvado por un cardiólogo, cuya esposa también sufre un problema cardíaco; todo esto ocurre en el país del Sagrado Corazón de

Jesús. Alrededor de la articulación entre los personajes, se crea a lo largo del documental “un electrocardiograma de la situación actual colombiana”, en los tiempos en que el corazón del pueblo no deja de sufrir, cada día, más y más heridas.

Según el autor, en esta película se describe ya una trama de tipo no lineal, con un estilo de narración paralela que une la situación de unos y otros personajes.

En este momento, Diego García Moreno se encuentra adelantando el proceso de realización del documental ¿Por qué llora si ya reí?, ideado en torno a la artista colombiana Beatriz González y su obra, con quien el autor confesó sentirse plenamente identificado puesto que describe aspectos del conflicto social colombiano a partir de elementos sencillos.

Acerca del método de realización, Diego García Moreno nos contó que a la hora de abordar cualquier proyecto, lo hace de modo que sea una temática, metáfora o personaje, que lo apasione y toque algo de su interior; no se enfrenta nunca a un esquema predeterminado en un guión; para él la etapa de preproducción consiste en la preparación de ese “instante de encuentro” entre los personajes y los espacios con la grabación.

El proceso del montaje para García Moreno también se da en términos muy variados, al igual que la realización de cada película documental. La abstracción, la elección del material a utilizar y el hilo conductor para cada obra depende del tipo de contacto que se quiere establecer con el público; considera fundamental la figura del asistente de montaje quien, con una mirada externa a la obra, puede en determinados casos orientar el camino que se ha de seguir en la narración.

Al hablar del género documental en Colombia, una de las figuras más representativas, al lado de Marta Rodríguez, es Diego García Moreno quien a lo largo de su obra se ha propuesto retratar la idea de la identidad del país, partiendo de elementos sencillos, alrededor de los cuales se articulan las características propias de nuestra cultura.

Filmografía completa

- *El corazón*. Documental, 80 min., 2006.
- *Las castañuelas De Notre Dame*. Documental, 52 min., 2001.
- *La canoa de la vida*. Documental, 52 min., 2000.
- *Colombia con-sentido*. Documental, 73 min., 2000.
- *Haciendo maletas*. Ficción, 26 min., 2000.
- *Manual de intolerancia*. Documental, 10 min., 1999.

- *Colombia horizontal. La cama, la hamaca, la estera, la acera y el ataúd.* Documental, 122 min., 1998.
- *Colombia elemental. La arepa, el trompo y la corbata.* Documental, 78 min., 1995.
- *Escritores de la ciudad.* Documental, 26 min., 1995.
- *Toupie or not toupie.* Documental, 26 min., 1993.
- *El oro de María del Pardo.* Documental, 52 min., 1987.
- *Manrique mi viejo barrio.* Documental, 26 min., 1987.
- *Balada del mar no visto.* Ficción, 23 min., 1984.
- *Les treize voies du sous sol.* Ficción interactiva.
- *Les aventures de Coco.* Ficción interactiva.
- *Paf.* Ficción, 12 min.
- *Moi, je balai.* Ficción, 7 min.

Víctor Gaviria

Por: Luis Eduardo Martínez y Andrés Arizmendy

Referirse y discutir alrededor de Víctor Gaviria es hacer relación, de antemano, a la ausencia de los límites entre los géneros, a la vinculación de herramientas y métodos característicos distintos en la forma especial de narrar, a través del cine y el vídeo, historias que superan la ficción.

La obra de Víctor Gaviria parece reducirse a sus tres largometrajes. Buscar la información referente a este autor que no se remita al “tríptico de Medellín”, es difícil; su pasado, como su vida artística y personal, se fusiona en estas películas, hasta el punto que podemos llegar a pensar que su vida comienza con *Rodrigo Dy* termina con *Sumas y restas*. No obstante, el presente escrito, a modo de ensayo, hace referencia a su postura frente al documental, al incorporar el método de este género para la investigación y la realización de sus películas, con una estética que rompe reglas convencionales en el cine. Práctica que ya es característica en el trabajo de Víctor Gaviria. Ahora cabe preguntarnos: ¿de qué manera las herramientas de la ficción determinan el documental de Víctor Gaviria? Esto se logra entendiendo el ejercicio documental de este director, que no puede existir si no nos referimos a su trabajo de ficción y viceversa.

Educado en colegio Pío Calasanz, de Medellín, se orienta luego hacia las humanidades (estudió psicología en la universidad, sin graduarse), se especializó en literatura, como tantos poetas de su generación, leyendo a otros poetas. Participó en grupos literarios, como el de la revista de poesía *Acuarimántima* (1974-1982).

El perfil de Víctor Gaviria comienza en el grupo Super 8. Como Gonzalo Mejía, Regina Pérez, Andrés Upegui y Juan Escobar (sus contemporáneos en Medellín), a finales de los años setenta y comienzos de la siguiente década, formó parte de una corriente democratizadora de la producción cinematográfica, vinculada a la creación de talleres de cine clubes y festivales de Super 8, que emplearon este formato como el más adecuado a su alcance.

En los primeros tres años de su actividad cinematográfica (1979-1981) Víctor Gaviria realizó cuatro cortometrajes en Super 8; éstos fueron: *Buscando tréboles* (1979), *Sueños sobre el mantel vacío* (1980), *El vagón rojo* (1981) y *La lupa del fin del mundo* (1981). Con apoyo de la empresa estatal Focine, en 1983, hizo su primer cortometraje en 16 milímetros, titulado *Los habitantes de la noche*. A partir de entonces, hasta 1989, Víctor Gaviria trabajó en vídeo (3/4) para la televisión; fundó la productora Tiempos Modernos y realizó una docena de documentales, basados en problemáticas sociales, como la emigración ilegal, o en los aspectos artísticos, como la música popular en *¿Quién escucha a Vieco?* (1986), y la poesía del último de los dadaístas, en

Darío Lamos: un retrato (1989). En ese conjunto Víctor Gaviria alternó el cortometraje de ficción con el documental, respetando la distinción entre ambos géneros.

También encontramos el trabajo documental tras sus producciones, el *making of* (detrás de cámaras) de: *Camino a Liborina* (1986), *Los músicos*; *Orar al muerto, por favor* (1988); *Yo te tumbo, tú me tumbas* (1990); *Rodrigo D. No futuro*; *Cómo poner a actuar pájaros* (1999) y *La vendedora de rosas*.

En estos últimos trabajos, los trabajos detrás de cámara demuestran explícitamente la utilización de métodos propios del documental y la investigación etnográfica para la realización de los documentales, que se esfuerzan por utilizar la cámara para revelar la realidad de la forma más fiel, sin que el autor tome un punto de vista ético o moral que lo haga relevante. En este sentido, el modo de realizar la película, desde la preproducción, se asemeja a la forma en que el “documental directo” logra confundir la realidad explícita ante la cámara, con puestas en escena increíblemente elaboradas.

Sin embargo, para desarrollar a fondo la idea que planteamos, con la que queremos llegar hacia el efecto inverso, es decir, los elementos de la realización del argumental que caracterizan el documental de Víctor Gaviria, debemos hablar de las características de su cine. La pregunta es: ¿cómo se vislumbran éstas en sus documentales?

Del extenso trabajo de Víctor Gaviria podemos recoger, casi como herencia para los realizadores jóvenes sin afirmar que es el único en hacerlo, una profunda exploración local en el diálogo con lo global, y lo realista que en su obra se vincula con lo poético. Víctor Gaviria humanizó a los personajes marginales liberando al cine de prejuicios e imposiciones ideológicas; también instauró conceptos morales a los que el público no está acostumbrado, saliéndose del esquema “judeo-cristiano” de lo “bueno y lo malo”, tan exitoso en el melodrama como en la nota periodística.

“En vez de articular una visión maniquea, Gaviria elige desnudar a toda la ciudad oculta, con la complejidad de sus relaciones y con la decisión de no reducirla a un esquema de bien y mal que en definitiva, al señalar a unos pocos culpables, solo acaba tranquilizando la conciencia de los espectadores”.

Jorge Ruffinelli afirma que dentro de las condiciones particulares de producción, y el ejercicio de libertad, insólito en el cine latinoamericano:

“dinamita la noción tradicional de géneros (en lo que respecta al documental y a la ficción), al hacer películas que podrían denominarse ficciones documentales o documentales de ficción y que, más apropiadamente, no son ni lo uno ni lo otro, sino una categoría tan suya y personal que carece de nombre”.

Cabe aclarar, que esta categoría sin nombre tiene un horizonte ideológico y estético, que persigue este realizador; la claridad de las metas de su obra articulan la forma en que Víctor Gaviria desarrolla la realización de argumentales, en este caso de documentales. Gaviria conoce a sus personajes y los hace humanos en el largo tiempo de preproducción, en el que se convierte en un amigo de ellos. Podríamos afirmar que sus películas tienen un trabajo documental y antropológico más riguroso, que algunos de sus documentales. No hablamos acá de que esto deteriora la calidad de su trabajo documental; por el contrario, en esto se aleja de la modalidad del reportaje televisivo, lo que podemos ver en los *making of* de películas, como *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas*; eso también, como característica de su trabajo documental, anula al autor detrás de la realización, permitiendo que el personaje sea quien narra, registrando el discurso del otro; así la poesía se convierte casi en el único espacio en que Víctor Gaviria se expresa como autor. En estos *making of* Gaviria aparece y opina; nos cuenta su experiencia y la infinidad de peripecias y vicisitudes que desembocan en hazañas; nos habla de la niña que vende rosas y que inspiró el personaje de *Lady Tabares*, pero que no pudo interpretarla, porque creció irremediabilmente en la búsqueda de recursos para realizar la película (...) “... aparece Gaviria y oportunamente opina sobre hechos personajes y actores, pero los documentales mismos dejan fuera la interpretación subjetiva así como la explicación del comentario como estilo. Es la ausencia del autor la característica principal del cine de Víctor Gaviria; sea ficción o documental, siempre está en el medio”.

Su trabajo documental explota lo testimonial dentro de un marco estético e “ideológico”, al que no son ajenas sus películas: En 1982 Víctor Gaviria y Luis Alberto Álvarez escriben *Las latas en el fondo del río*, escrito que puede ser el manifiesto de una generación de cineastas. Para Jorge Ruffinelli esto pudo asumirse como la expresión de un programa estético e ideológico, con relación al cine colombiano de la época. Las cuatro premisas y el desarrollo de éstas, son inherentes a cualquier postura actual sobre el documental, como por ejemplo, la “necesidad” de hacer cine de provincia y la necesidad de descentralizar la realización audiovisual; también se cuenta la necesidad de mantener y generar la identidad cultural. En ese sentido aparecen documentales, cómo *¿Quién escucha a Vieco?* (1986).

Fernando Riaño

Por: Luis Eduardo Villacís

El trabajo de Fernando Riaño, como documentalista en Colombia, ha sido bastante particular, debido, sobre todo, a los temas que aborda, dentro de los cuales se puede decir que ha sido pionero. Riaño hizo en la BBC de Londres una especialización en la producción de documentales de vida silvestre, tema al que se ha dedicado consistentemente y que ha ido ampliando, hasta llegar a abordar al hombre en sus relaciones con la naturaleza. Me interesa aquí señalar el valor de su obra en un país como el nuestro; pero también quiero esbozar una serie de reflexiones en torno a las ideas que, en el fondo, sostienen su trabajo y que, a mi modo de ver, hacen que no cristalice en una obra de fuerza.

Los documentales de Fernando Riaño tienen principalmente un carácter ecológico, en los dos sentidos en que suele usarse este término: primero, en cuanto intentan conocer la vida y las relaciones que se estructuran en un ecosistema; y segundo, abogan por la conservación de este ecosistema a través de una relación armoniosa y consciente de nuestra sociedad con él. Es una obra que se concibe a sí misma como parte de la solución a los problemas ambientales que vivimos. Esto le da una cualidad pedagógica a sus trabajos, ya que éstos terminan asumiendo un discurso educativo que tiene como fin dar a conocer realidades apartadas del país, a través de una narrativa con pretensiones científicas, éticas y morales al mismo tiempo.

Estas cualidades le han permitido afianzarse en el mercado audiovisual del país, sobre todo en el campo de la televisión, para la que ha realizado, en conjunto con instituciones públicas, varias series de documentales alrededor de temáticas específicas. Si bien la mayoría son filmes meramente didácticos e incluso infantiles, como es el caso de una serie de animaciones llamada *Los Pepa*, concebida para concientizar a niños de muy corta edad sobre nuestros problemas ambientales, también hay obras con mayores ambiciones desde el punto de vista cinematográfico. Quizá lo más logrado de su trabajo sea el documental titulado *Manglares del Pacífico*, perteneciente a la serie *Expediciones ecológicas*, a su vez conformada por cinco especiales de televisión que hacen referencia a la biodiversidad de Colombia, y han sido realizados con el apoyo económico de Colciencias. Este documental ocupó el año pasado un segundo lugar en el Primer Festival Documental de Conservación de la Naturaleza y Medio Ambiente 2006, en Yu Xi (China). Esto nos pone de manifiesto el reconocimiento de que ha sido objeto su trabajo fuera del país, en contraste con el bajo perfil que tiene dentro de él.

A mi modo de ver, en el filme *Manglares del Pacífico*, y en otro documental llamado *Aves y peces de la Orinoquía*, se encuentran conjugados, de la mejor forma, los principales elementos

del trabajo de Fernando Riaño. En el primero hay un acercamiento a los manglares poniendo de relieve la vida de ese ecosistema, valiéndose de una dimensión temporal bastante clara, la cual estructura todo el documental. Se trata de los ciclos que, desde un punto de vista ecológico, determinan el ritmo de los habitantes en una zona de manglares, de la ensenada de Utría, en el Pacífico colombiano. Los pobladores de ese lugar viven al ritmo que les marca la luna, ya que con el cambio de la marea cambia también el espacio, uniéndose o separándose el mar y la tierra en un vaivén al que han adaptado sus vidas. Esta forma de estructurar su narración también está presente en la obra *Aves y peces de la orinoquia*, donde el ciclo que se resalta es el de la alternación entre el verano y el invierno y las lluvias y la sequía, en medio de los cuales los animales luchan por sobrevivir. En este documental la vida de los animales se presenta con mucho dramatismo, mostrándose amenazados de muerte por el verano; en ese sentido, la historia que se cuenta de ellos está bastante humanizada. En *Manglares del Pacífico* no sucede esto; lo que vemos, es más bien una catalogación descriptiva de las distintas especies que viven en el manglar, y su forma de adaptación a él. Pero en este último documental aparece el hombre, lo cual diversifica la narración mostrando la relación entre la naturaleza, la cultura y el trabajo de unas mujeres, que también viven al ritmo de la marea, para poder extraer del manglar las pinguas y las conchas de las que derivan su sustento.

De esta forma, en documental *Manglares del Pacífico* aparece una dimensión social y étnica, unida a lo ecológico. Si bien, esto es lo más interesante en la película, no se llega a alcanzar una reflexión de carácter humano, con la suficiente profundidad y consistencia que merecería. Creo que esto sucede porque, en lugar de buscar el trasfondo cultural de esta forma de vida, Fernando Riaño se queda en lo exótico de sus prácticas. Notamos que su mirada no logra entrar en lo que filma; es una mirada externa que rodea a los personajes, sin llegar a conocerlos. Se podría argumentar en su contra, diciendo que la película no busca centrarse en el universo cultural y humano de esta gente, sino en la relación que tienen con la naturaleza y, específicamente, con el manglar. Pero pienso que la única forma de entender esa relación, así como la importancia que puede tener la preservación de la naturaleza, se da con la reflexión acerca del significado que esa naturaleza pueda tener, tanto para los que la habitan, como para los que podemos observarla desde afuera.

Es probable que esta mirada externa esté relacionada con su forma de trabajar y de asumir su profesión. Al respecto, ha dicho en una entrevista:

“Ante todo, soy camarógrafo y en esta profesión apreciamos mucho la realidad. Lo llamativo del documental es que se arman historias con base en la realidad, en lo que se observa. Eso, además, se convierte en un estilo de vida, porque te vuelves un explorador, descubriendo diferentes culturas y paisajes”.

Me interesa resaltar dos puntos de esta afirmación, que aclaran algunas cosas sobre su trabajo: en primer lugar, el hecho de que se considere un camarógrafo ante todo señala una relación particular con la realidad o la naturaleza, que en sus películas se percibe bastante formal. La asimilación que hace de la realidad, a través de la cámara, no es muy personal ni expresiva, pero sí lo lleva a un resultado bastante cuidadoso y limpio, tanto en términos de composición y de luz, como de factura. Tenemos que decir que Fernando Riaño se ha preocupado por producir películas documentales con el mayor rigor técnico, dentro de lo posible en nuestro país. Si bien el formato cinematográfico está fuera de su alcance, se ha provisto con alta tecnología de vídeo, utilizando la óptica de cine y recursos como las cámaras subacuáticas. Tanto en el documental de los manglares, como en el de la Orinoquía, estos recursos se explotan ampliamente. En este último, por ejemplo, vemos el uso recurrente del teleobjetivo en imágenes de alta calidad técnica y estética, mientras que en el de los manglares emplea muchas imágenes submarinas, logrando algunas muy evocadoras, como el contrapicado donde se ven unos peces amarillos nadando entre los mangles, como si estuvieran volando. Quizá esta sea la mejor imagen conseguida por Fernando Riaño, ya que deja de lado el interés en la ilustración y la narración, para presentarnos un espacio poético, una realidad fantástica y una visión surreal.

En segundo lugar, quería retomar el final del comentario sobre Fernando Riaño, en el sentido de que dedicarse a la cámara lo convierte en “un explorador, descubriendo diferentes culturas y paisajes”. Esa idea de explorador recuerda, de alguna forma, a los viajeros y fotógrafos del siglo XIX, quienes iban registrando el paisaje y la gente de los distintos lugares del mundo por donde viajaban, con el fin de dar a conocer a su comunidad realidades remotas y exóticas. Si bien ha estado provisto de elementos más científicos en lo formal, el trabajo de Fernando Riaño no va mucho más allá. Se podría decir que, en términos generales, es bastante ilustrativo y su significado se torna unitario, ya que no permite varias lecturas. Como ejemplo de ilustración para este exotismo, se puede citar la secuencia del documental *Manglares del Pacífico*, en la que las mujeres aparecen recogiendo conchas y caminando entre el barro, mientras empieza a sonar una música afro de marimbas. A través de esta puesta en escena, hace la presentación de esas personas en la película; esto no pasa de ser más que un estereotipo audiovisual, y específicamente televisivo, para presentar a culturas diferentes, como los afros y los indígenas. Puede sonar algo fuerte, pero ese es el descubrimiento de distintas culturas y paisajes, que consigue Fernando Riaño.

Por supuesto, no pretendo desconocer el valor de su trabajo, el cual representa un importante documento sobre la vida silvestre y cultural del país. Ante el desastre ecológico y social que vivimos, que cada vez se hace más intenso, obras como la de Fernando Riaño no solo dejan un registro histórico y científico, sino que se constituyen en la base sobre la cual pueden apoyarse investigaciones posteriores. Además, si bien no son la solución, sí representan un

paso en la búsqueda de la identidad que, no por ser ingenuos, se puede desconocer. Se podría pensar que desde esta clase de documentales se pretende, consciente o inconscientemente, construir una imagen de la nación que me parece totalmente necesaria en medio del proceso de globalización tan arrasador, como en el que nos encontramos. El problema que yo veo, es que la mirada se encuentra totalmente centralizada, hasta el punto de que la diversidad ecológica de las regiones de la periferia se vuelve un reflejo exótico, en manos de la sociedad mayoritaria. Proyectos de documentación como este, tienen mucho que ver con lo que fueron la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica, las cuales tenían como fin conocer los recursos de que disponía el Estado, para poder entenderlos y explotarlos mejor. Aunque Fernando Riaño no persiga ese mismo fin y su discurso abogue por la protección de la naturaleza y las culturas ancestrales que habitan en ella, creo que en el fondo hace parte de una ideología que concibe el territorio, como una propiedad que es manejada y conocida desde el centro; es decir, desde el poder.

Filmografía

- *Aves y peces de la Orinoquía, Colombia*, 30 min., 1995.
- *Manglares del Pacífico, Colombia*, 30 min., 1995.
- *Salvando el arrecife, Colombia*, 30 min.
- *Afrocolombianos y medio ambiente*, 30 min., 2004.
- *Humedales, Colombia*, 30 min., 2007.

Fernando Ramírez y el documental cinematográfico

Por: Inty Bachué Buelvas, Nicolás Cuervo y Liz Jennifer Calderón

La relación entre el cine argumental y el cine documental siempre ha existido, pero en algunos casos el documental se ha llevado a un ámbito diferente al del cine de ficción. De vez en cuando el cine documental ha ampliado sus límites acercándose a los géneros periodísticos y televisivos; incluso, son varios los elementos que se comparten con la profesión del periodismo a la hora de crear historias reales por medio del cine, y dar vida a producciones documentales.

La ficción tiene elementos que pueden dar pasos firmes adelantándose al cine documental, en cuanto a las posibilidades visuales inherentes a una producción fílmica, que cuenta con directores de arte, fotógrafos especializados en múltiples ambientes generados por los realizadores; guionistas que deciden el destino de los personajes presentes en sus películas; actores que dan el toque exacto de carácter a los personajes, con el fin de mostrar y producir las sensaciones escritas en el texto, desde el principio de la realización. No olvidemos que el componente visual de una realización cinematográfica abarca gran parte de lo que experimenta el espectador internamente, cuando éste se sienta frente a la pantalla. Es por eso que el cine de ficción, por el encanto de sus espacios, sus historias y personajes, nunca ha dejado de catalogarse como arte.

Por ello, Fernando Ramírez es un personaje que se puede catalogar como documentalista. Su inicio en el mundo cinematográfico tuvo lugar en medio de las producciones argumentales y el cine de ficción; sin embargo, encontró un escape hacia el género documental.

Cuando estaba dedicado a sus primeros trabajos en televisión, recibió propuestas para acercarse al documental, con el fin de realizar pequeñas producciones para canales de televisión; desde entonces surgió su afición por el documental, que hasta ahora ha conservado.

Los documentales televisivos (comenta Fernando Ramírez) no ofrecen suficientes alternativas de creación; reprimen, en cierto modo, las posibilidades que se pueden emplear frente a la cámara, en la relación con los personajes tratados durante la filmación, incluso, en el montaje, que es el paso final antes de enviar una obra al público. El tiempo en televisión es corto, muy pocos los días de rodaje; los productores apremian para que las realizaciones no se prolonguen; las posibilidades técnicas están limitadas, debido a que los equipos de producción trabajan simultáneamente con otras realizaciones; las historias planteadas en los documentales para televisión deben ser narrados con exactitud; y los temas, en muchas ocasiones, son regulados por la burocracia, seleccionando aquellos que produzcan

determinados efectos, y rechazando los no convenientes. Estas decisiones deberían ser el trabajo de los documentalistas, de los verdaderos creadores.

El cine de ficción (largos o cortometrajes) que se crea con la intención de llevarse a la televisión, cuenta siempre con las posibilidades de darle cabida a cualquier género de elementos, en su contenido. Pero cuando se mezcla el cine documental (que se reduce en algunos casos, a un método más de investigación plana) con el ámbito de creación que tiene lugar en la televisión, lo único que se logra son producciones carentes del sentido que los realizadores quieren darles; posiblemente estas realizaciones no entreguen al espectador los efectos que se quieren producir en su idea original.

Fernando Ramírez descubrió estas complicaciones y decidió plasmar un aspecto cinematográfico en el documental, y no una puesta en escena; quiso reflejar sobre la pantalla, con la tranquilidad necesaria, la combinación perfecta y los elementos necesarios para crear cine, pero de estilo documental.

La tranquilidad para pensar un plano, la riqueza fotográfica que se le puede dar a una imagen, el encanto producido por los sonidos mezclados con la luz, las historias humanas contadas con profundidad buscando sensibilizar al espectador, son aspectos que solo se pueden crear, pensando en el cine documental como un arte tan rico como la ficción y tan lleno de historias como la realidad misma; finalmente, es la realidad misma la que allí se muestra.

Dentro de sus producciones, logramos ver que Fernando Ramírez ha generado trabajos para ambos espacios; es decir cine documental para televisión. En ese lugar de la realización fílmica es donde ha decidido permanecer, para considerar detenidamente lo que desea entregar realmente al público, y lo que quiere captar con la cámara para producir efectos y sentimientos.

Para Fernando Ramírez es importante el tiempo que puede dedicar a la investigación; quiere hacer un cine que esté mimetizado con las historias narradas; pretende lograr que la cámara sea parte del ambiente y que las relaciones y los actos de las personas no se sean tergiversados a la hora de ser recibidas por el aparato, con sus movimientos. Él da una inmensa importancia a la interacción con la gente y al sentido que tiene de no sentirse excluido en el momento de ser realizador, ni sentirse intimidado al ser uno de los personajes.

Fernando Ramírez segmenta el sentido de sus historias, y le da la importancia suficiente a cada parte del proceso, desde la concepción de las ideas y la escritura de pautas, para salir a buscar los hechos, hasta el último corte en la sala de edición. Esta es una de las etapas en las que más confía Fernando Ramírez dentro de su trabajo; pretende dar sentido a las imágenes sentado con su material, y también busca poder crear, a partir del montaje. Recoge lo que cree necesario y le da el último toque artístico a sus creaciones, en el proceso de ordenamiento de sus ideas cinematográficas.

Su última producción titulada *El destino*, es un documental que da cuenta de la precisión que ha buscado en cada encuadre y en cada diálogo de sus personajes, donde ha logrado generar emociones mediante su creación; en paralelo con sus anteriores propuestas, se evidencia que el documental cinematográfico es un punto a donde Fernando Ramírez ha llegado, después de buscar las alternativas necesarias para conformar su narrativa. Es una película que cuenta con una delicadeza fotográfica; el color de los planos le da un encanto rural, casi como un cuento de hadas, en algunas secuencias; se ve claramente que la historia y la manera de contarla ha sido concebida tiempo atrás y no se ha realizado en un par de días, como frecuentemente lo hacía al trabajar para televisión; la cámara es casi imperceptible en medio de las relaciones entre los personajes; es como si después de un tiempo de estar viviendo en algún lugar, se abrieran los ojos y empezara a percibirse algo que no se había notado por completo. Bajo su dirección, los realizadores se han convertido en un elemento común dentro de la vida de sus personajes.

Fernando Ramírez trata en sus películas temas cotidianos, dándole cierta profundidad a cada uno de los hechos, para tratar de darnos a entender que el mundo no es plano, y que cada persona tiene algo por dentro; cada situación y cada momento pueden desplegar un sin fin de posibilidades sensoriales y cinematográficas, que el realizador debe saber extraer, con sutileza sin tener que tocar ni modificar nada. Esto lo hace solo atrapando historias y entregándolas al espectador, que a partir de ello puede conocer otros ámbitos.

Conocedor de la ficción y de sus elementos, Fernando Ramírez los arroja todos sobre cada película, sin crear cosas inexistentes. Genera, en esta nueva etapa del cine documental cinematográfico, producciones que parecen haber sido escritas con guiones y que hubieran salido de novelas: son imágenes que parecieran ser generadas a partir de un intenso trabajo de arte, sonidos y diálogos; ellas dan la impresión de ser recitadas con la mayor perfección. Todo esto nace de un extenso trabajo de investigación, donde el documentalista dedica parte de su ser, la adquisición de una parte de los demás.

El documental cinematográfico logra encerrarse firmemente dentro del arte, y no tiene casi nada que envidiar al encanto de las producciones de ficción. Con esto Fernando Ramírez ha logrado captar lo que ha querido y ha podido mostrar (como lo han intentado muchos documentalistas) que en todas partes hay cosas para contar, y que todo hombre es una historia.

Pablo Mora

Por: Laura Gutiérrez, Juan Sebastián Sarmiento y Johana Botero

Pablo Mora Calderón, documentalista colombiano, es un antropólogo de profesión egresado de la Universidad de los Andes; se graduó en el año 1983, y obtuvo una maestría en la misma carrera en el año 2003. Ha dirigido variados trabajos documentales y ha participado, como montajista, en otros tantos; también ha escrito guiones para cortometrajes y medimetrajes. Actualmente está realizando un documental en la Sierra Nevada de Santa Marta, junto con los indígenas arahuacos. Presentamos aquí algunas consideraciones importantes, luego de sostener dos entrevistas con él.

Al hablar sobre este documentalista, hay que empezar por su visión antropológica en la realización audiovisual; y, más que eso, de su propia visión como autor, la cual se cuestiona, según él, por su profesión.

Aficionado al Neorrealismo, empezó desde muy corta edad a cimentar su sueño de ser realizador audiovisual. Contando con solo diecisiete años de edad, consiguió una cámara súper-8, con la que comenzó a filmar sus propias películas. Empezó primero a estudiar ingeniería forestal, en la Universidad Nacional, de donde se retiró para iniciar la carrera de antropología, en la Universidad de los Andes; allí se graduó.

Indagando sobre su obra, vemos que el primer encuentro con el documental tuvo lugar en 1985, con la obra titulada *Testimonio con la pesca artesanal: el litoral Atlántico y la pesca continental*, donde él hace el guión, la cámara y la realización. Luego vino el filme *Cenizas de amor*, en 1993, su primer intento en el argumental. Deseoso de filmar una película sobre campesinos, encuentra dos hermanas boyacenses que escriben poesía; entonces decide hacer una película sobre ellas, utilizando actores naturales del mismo lugar. Continúa su narración documental, apoyado en las bandas, con los filmes *Obra negra* y *1280 almas*, en 1995. Toma el nombre de una de las hermanas para su trabajo documental *Obra negra*, que presenta en el marco del Primer Festival de Rock al Parque. Por último, menciona la película *Crónica de un baile de muñeco*, del año 2003, realizada en el Amazonas, junto con indígenas Yucuna.

Entre sus influencias, menciona sus investigaciones sobre la vida de Orlando Fals Borda y la Acción Comunal que es, a grandes rasgos, una forma de trabajar con comunidades, donde el investigador, a través de su trabajo, no solo obtiene información, sino que genera algunos cambios partiendo de la comunidad en general, hasta llegar al espectador y la propia comunidad. Esto determinó su forma de trabajar. Por otro lado, la visita de un documentalista cambió su visión del documental, gracias a la utilización de técnicas que él

no había contemplado para su trabajo. Se dio cuenta de que se podían hacer documentales, no solo testimoniales, sino también de creación pura.

A partir de estas nuevas inquietudes, nos encontramos con un documentalista que alimenta profundas preocupaciones sobre el color local y la gente. Cree firmemente que es de la propia realidad y de las historias pequeñas de donde deben salir sus películas. Estas deben tener gran valor testimonial; “el documental es un artificio, es una creación pura” que no duda en utilizar técnicas no convencionales en el montaje, para narrar o mostrar aquello que desea. Si estas son dos formas de abordaje documental, que parecen estar situadas en orillas opuestas, ¿cómo puede un realizador conciliarlas en una sola obra? Este es el primer cuestionamiento que salta a la vista.

Como documentalista, Pablo Mora ha descubierto que la mejor forma de representar algo, es permitir que aquello que se desea narrar posea al realizador, y lo llene de su sensación, o sea “dejarse contagiar del sitio”. Esta es la conciliación entre lo testimonial y lo narrativo convencional. Es en la percepción donde se reúne aquello que se desea documentar; eso que es testimonial, y lo que se siente sobre ese lugar. La realidad en sí no es concluyente; solo un análisis posterior sobre el fenómeno observado puede llevar a concluir algo; y es a través de esas conclusiones, que se puede aventurar a contar algo. “Una vez que lo observado hace parte de mí, que soy el ente receptor, como realizador tengo un cierto espacio para tratar de transmitir el fenómeno; es allí donde lo testimonial puede convertirse en algo creativo”. Este es el proceso que Pablo Mora realiza en sus películas.

Podría pensarse, fuera del contexto de sus películas, que esta es una intención pretenciosa. ¿Quién es el documentalista para representar una realidad a la cual no pertenece, a la que asiste solo momentáneamente para llevarse su imagen y manipularla a su antojo, sin tener la delicadeza de devolverla, o retroalimentarla con los documentados? Y en el caso de que se supere este problema, ¿qué le da derecho a este personaje a representarme?, ¿acaso un dominio económico o tecnológico?

Estos son cuestionamientos que han traspasado la obra de este realizador, a tal punto que llega a preguntarse si debe parar de realizar, o si debe emprender un diálogo creativo con las personas documentadas. Él elige la segunda opción, y por eso podemos escribir ahora sobre sus consideraciones.

Esta decisión la venía contemplando y trabajando, casi desde el principio de sus trabajos audiovisuales. En un comienzo tenemos el filme *Cenizas de amor*, del año 1993, en donde se encuentra con estas campesinas, y con ellas empieza a escribir un guión sobre la película que realizarán. Después, con el documental sobre las *1280 almas* y la banda *Obra negra*, realiza un vídeo musical para ambas bandas, luego de terminar el documental. Les da las cámaras para

que ellas mismas se graben. Pero el punto más alto al que ha llegado, en esta búsqueda de la conciliación perceptiva, es en *Crónica de un baile de muñeco*.

Lavinia Fiori, también antropóloga y compañera de trabajo en muchas ocasiones, durante veinte años ha trabajado con los indígenas Yucuna, ubicados en la región del Amazonas. Uno de los líderes de una comunidad indígena le comenta el deseo de documentar uno de sus más importantes ritos: “el baile de muñeco”. Esto, con el fin de crear una memoria testimonial que ayude a los abuelos ya mayores a transmitir sus conocimientos, para que los jóvenes y las futuras generaciones puedan recibir esta herencia. Ella llama a Pablo Mora y le propone realizar este proyecto, teniendo como antecedente el hecho de que los indios, como se manifiesta en la propia película, están cansados de que utilicen mal su imagen, vendiendo aquella que no los representa en la realidad.

Decide entonces presentarse a los programas que estimulan a los documentalistas del Ministerio de Cultura, y expone el proyecto. Sin embargo, reúne dinero de otras fuentes e inicia el rodaje. Este nuevo trabajo tiene una particularidad: él le entrega a los indígenas algunas cámaras y les enseña a manejarlas, para que sean ellos mismos quienes se documenten. Poco a poco el equipo de grabación se va convirtiendo en parte de la comunidad; los indígenas mismos sienten que son parte del proyecto, permitiendo que se les registre de una manera profunda, en todos sus aspectos. Es este un primer intento para resolver el problema de representación, que se plantea el documentalista. Al asignarles las cámaras, los indígenas mismos se están grabando; está borrando, en cierta forma, esa primacía perceptual del realizador, y está eliminando la brecha tecnológica que impide la auto-observación. Pero él va más allá en este empeño, porque los incluye en el propio proceso de edición.

Cuando regresa a Bogotá, se encuentra con ochenta horas de material trabajado; entonces decide traer a Lucas y José, dos líderes de la comunidad indígena, para completar el documental. Aquí se enfrenta con el hecho de que ellos quieren una película que sea totalmente testimonial y que sirva como una memoria suya. Sin embargo, él tiene en su mente otra película que narre “el baile de muñeco”, pero que también cuente su propia experiencia vivencial en la zona. Por otro lado, el mercado le exige otra película: una versión corta que sea altamente vendible, para recuperar lo invertido.

Decide entonces realizar tres versiones de la película. La primera con cuatro horas de duración, para los indígenas; la segunda de 90 minutos, que es la que más le gusta; y la tercera para ser distribuida en determinados lugares, con apenas 50 minutos. Pero la dificultad no se reduce a solo unas cifras, porque el documentalista debe enfrentarse a él mismo, a los indígenas y al problema de la representación. Aquí el problema cambia, pues ya no se trata de quién me representa, sino la manera como cada uno cree que se debe hacer.

Por su parte, los indígenas creían que el documental de ellos debía durar tres días, el mismo tiempo de duración real del rito. El documentalista se ve en la tarea de explicarles que el documental es un proceso de creación, donde el tiempo no corresponde exactamente a la realidad; les hace ver que este motivo el documental no carece de todo contacto con dicha realidad, porque es ella la materia prima de la que éste se compone. Pero, entonces, siguiendo esta contraposición, que corresponde a la del autor (lo testimonial frente a lo creativo), ¿esa realidad registrada, se puede entender como relato objetivo del mundo?

La respuesta a esta pregunta tiene dos posibilidades, vista desde los dos entes que pretende representar: los indios Yucuna y Pablo Mora. Para Pablo Mora, el documental concebido en estos términos no es un relato objetivo, sino un acto de creación, construido a partir de tomas hechas de una determinada realidad. Para los indios tampoco es un relato objetivo, porque a pesar de que Pablo les entrega las ochenta horas de material que tiene registrado, éste tampoco puede representar un relato unívoco de la realidad, porque es un material que primero está disperso por las distintas fases de ese evento ritual particular, para poder contar lo que sucede aun de forma simultánea; y segundo, como fenómeno observado no contiene el sentido o el sentimiento de los indígenas hacia el rito. Entonces, se requiere que sea reinterpretado por los propios indígenas y que se cree un montaje que contenga ese sentido, que no es observable en el fenómeno mismo a simple vista. Así ya no sería objetivo, porque contiene un punto de vista.

De ese modo Pablo Mora constituye una visión propia del documental, donde articula su forma antropológica de ver el mundo, y el documental como forma de narrar este mundo desde su interior. De esta manera fusiona sus dos ocupaciones de antropólogo y realizador, en descreer de lo objetivo; porque es en el punto de vista y la en percepción de la realidad del hombre, donde el documental se puede manifestar.

Esto se ve claramente en su experiencia con el filme *El baile de muñeco*, en el cual él se limita a ser un testigo ocular, que vive este rito de forma cronológica; por esto, talvez denomina crónica a esta película, porque se trata de comentar lo que él vio. Lo mismo sucede con los indígenas que ven las cosas desde su experiencia, y asimismo buscan contarla; en esta reevaluación de lo objetivo y la reivindicación del punto de vista, es donde este documentalista puede fusionar sus dos formaciones.

También este es el punto de unión de sus obras, porque es aquí donde todas confluyen y permiten que esa realidad hable a través del documentalista: En cierta medida es un ejercicio de auto-documentación, porque ellas toman parte de su interior que, al mezclarse con el material real registrado, se convierten en los documentales; y al conocer esta facultad del autor el otro punto de unión permite que los propios documentados hablen de ellos mismos.

Juan Diego Caicedo: Las dos caras de Cine al Patio

Por: Carlos Andrés Lara y Cristina Salazar Fornaguera

“Interrogar al cine partiendo de su faceta documental significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre el filme y la realidad. Significa escoger un eje de reflexión, un eje que supone que el cine se reinventa a sí mismo cuando logra hacer visible algo que hasta entonces había permanecido inadvertido en nuestro mundo”.

Hay muchos mundos, universos enteros, que permanecen ocultos a los ojos de la sociedad. Algunos están muy lejos del alcance de nuestras miradas, ya sea porque debido a su misma naturaleza se distancian de nosotros, o porque la ceguera selectiva resulta ser un mecanismo efectivo de evasión, que nos permite pretender que no vemos porque “no podemos”. En muchos casos, nos negamos a asumir la existencia de estos mundos, a reflexionar sobre las razones de su devenir y las formas de su desarrollo o su degeneración. De la misma manera, en ocasiones estos mundos se encuentran tan delimitados y excluidos, que sus mismos habitantes pierden la conciencia de la sociedad; no hay maneras para ellos de mirar hacia afuera, de pensar que es posible encontrar un lugar en ese mundo del cual se encuentran al margen.

En los encuentros y desencuentros entre estas dos realidades el arte puede jugar un papel fundamental, llevando fragmentos de estos mundos a otros, donde son desconocidos, permitiendo que la mirada cruce las barreras impuestas por la sociedad. Por la manera cercana a la realidad en que percibimos las películas, por su capacidad de abordar temas y problemáticas de gran complejidad, combinando el poder de las imágenes y el sonido con la palabra hablada, el cine es, tal vez, la más poderosa herramienta para generar un contacto entre universos disociados y evidenciar esta ceguera selectiva (colectiva en la mayor parte de los casos) que es probablemente la madre de toda la discriminación e inconciencia en que parece hallarse sumida la sociedad actual.

Desde este punto de vista, el propósito de este artículo es pretender resaltar la importantísima labor que se ha realizado por medio de un proyecto conjunto, entre el Instituto Nacional Penitenciario de Colombia (INPEC) y la Escuela de Cine y Televisión, sede de Bogotá, de la Universidad Nacional de Colombia. A Cine al Patio, nombre dado a este proyecto, le dio vida la iniciativa de un grupo de reclusos de la Cárcel Nacional Modelo, de Bogotá, a principios del año 2002. Su propuesta consistía en la creación de un proyecto, en conjunto con la Universidad Nacional de Colombia, de proyección y formación cinematográfica para reclusos de distintas cárceles de la capital. A partir de ese

momento, y bajo la dirección del profesor Juan Diego Caicedo, se fue desarrollando este valioso proyecto que se ha consolidado como una de las iniciativas más significativas, a nivel de educación y resocialización en los centros de reclusión, para personas que parecen estar condenadas al confinamiento, incluso cuando se han liberado de la prisión física, pues se han visto estigmatizados y privados del contacto con la realidad y, por tanto, de la posibilidad de reintegrarse a la misma sociedad que los condena.

A través de cursos, cine foros y talleres de realización, impartidos originalmente por estudiantes y egresados de la Universidad Nacional y ahora por muchas otras universidades, se les ha dado la posibilidad a los reclusos de acercarse a una ventana hacia el mundo exterior, generando un ambiente propicio para la socialización de diversos temas referentes a una realidad, que de otra manera, es para ellos imposible de aprehender. El cine tiene, para los que gozamos de nuestra libertad, el poder de arrancarnos durante determinado tiempo de nuestra cotidianidad, y permitirnos experimentar emociones a través de personajes reales e imaginarios. Es evidente que, para alguien que ha sido privado de su libertad, esta posibilidad puede ser muchísimo más valiosa. Y aunque, como reconocen varias personas vinculadas al proyecto, no ha sido un proceso fácil, pues no todos los internos están necesariamente interesados en tal posibilidad. La respuesta ha sido más que buena, y permite elaborar un balance sumamente positivo y optimista de los logros, y los futuros alcances del proyecto.

En Cine al Patio encontramos que el reconocimiento entre dos realidades se da de manera bilateral: primero, las películas que se presentan a los internos permiten que éstos tengan acceso al mundo exterior, generando reflexiones que, de otra manera, estarían completamente fuera del alcance de las condiciones de vida dentro de los muros de la cárcel; segundo, a través de los cuatro documentales que ha realizado hasta el momento el profesor Caicedo, y de las publicaciones que contienen artículos de los participantes (tanto de los maestros como de los internos), se abre una ventana que permite a la sociedad colombiana tener acceso a un mundo que permanece oculto, bajo un pesado manto de preconcepciones y estereotipos.

Los documentales realizados por Juan Diego Caicedo en el marco del proyecto, son: *Cine al patio*, cincuenta y siete minutos (2003), *El decálogo en patios colombianos*, 45 min. (2005), *Lo interno y lo interior*, 58 min. (2006), y *Marnie derriba el muro*, 60 min. (2006). El primero sirve como una introducción al programa, y nos muestra cómo una idea, que muchos hubieran tildado de entrada de “quijotesca” (como dice uno de los entrevistados), ha sido ya puesta en marcha con resultados muy positivos. Se muestran personas como seres humanos, no bajo la etiqueta de “presos”; entonces el estigma se derrumba, a medida que vamos comprendiendo que varias de estas personas pueden aún tener muchas cosas que ofrecer a la sociedad; que tal vez solo es necesario un impulso para que ellos mismos puedan valorar las posibilidades que les plantea la vida, tanto dentro de la cárcel, como en el momento en que recuperen su libertad. Por otro lado,

resulta clarísimo este planteamiento del documental: no solo es un proceso constructivo para los internos; también lo es para el realizador y para todas aquellas personas, como estudiantes, profesores o egresados, que, a lo mejor, sin esperarlo, se dan cuenta de que también tienen mucho que aprender sobre el cine y sobre la vida de estas personas a quienes van a enseñar.

El documental *El decálogo en patios colombianos* enfatiza lo planteado en el anterior trabajo, pues nos sorprendemos al encontrar reflexiones profundas y pertinentes por parte de algunos internos, pues son personas que hablan de un “nuevo pensamiento”, y que comprenden que “el cine no es una cosa para pasar el tiempo, sino que se puede utilizar para hacer de nosotros mejores personas”. Todas estas reflexiones se dan a partir de la presentación de la cinta *El decálogo*, de Krzysztof Kieslowki; esto constituye, en sí, un cuestionamiento a la idea de que hay un tipo de cine al que no pueden acceder personas que no cumplan con ciertos parámetros culturales. Se desmiente, en palabras de Caicedo, “toda esa serie de malentendidos y mentiras que se dicen respecto a lo que, se supone, es el *gusto del público*”. Esto nos lleva a pensar que la sociedad colombiana, en general, parece estar presa de las telenovelas, los seriados y las secciones de farándula y deportes de los noticieros, que consumen todas las noches las horas de millones de personas, sin ser en lo más mínimo generadores de cultura o de reflexión. Se suele pensar que muchas de estas personas no están preparadas ni dispuestas para ver cine verdaderamente constructivo, pero las reacciones de muchos internos carcelarios demuestran fehacientemente lo contrario. Por otro lado, se hace evidente que la presentación de una película es una manera mucho más acertada para plantear problemas morales y éticos, que una charla a secas sobre estas problemáticas en las que, como siempre, no hay valores absolutos, todo está atado fuertemente al contexto y a las circunstancias.

En el filme *Lo interno y lo interior* el realizador continúa mostrándonos la manera como a través del cine y la literatura, han ido cambiando las perspectivas de muchos reclusos sobre sus propias vidas. En este caso, se adentra más en el historial de vida de algunos de ellos sin llegar al sensacionalismo, lo que nos deja ver que tenemos mucho para aprender de estas personas. En algunas de las entrevistas con los reclusos (en algunos casos ex reclusos) encontramos importantes reflexiones sobre temas, como las raíces, el amor y la justicia. En el documental *Marnie derriba el muro*, Caicedo, en colaboración con Luis Eduardo Reyes, va esta vez a lo personal, mostrándonos cómo el cine, la literatura, el teatro y la danza inducen a una reclusa, condenada por rebeldía, a encontrar sentido a la vida y fuerza moral para seguir luchando. De nuevo, encontramos una gran maestra dentro de una buena aprendiz, y comprendemos de manera más contundente los alcances de este programa. Aún más, estando ya al margen del documental, nos enteramos de que esta mujer (Cristina), luego de su liberación, ha mantenido su cercanía con las artes, y que actualmente trabaja en proyectos relacionados con el cine y el teatro.

Caicedo, en sus documentales (vistos como un conjunto coherente en su desarrollo), evita caer en la aproximación que muy a menudo ocurre en los noticieros, los programas informativos, los artículos e, incluso, en otros documentales que tratan sobre los reclusos y las cárceles: estos se limitan desde un comienzo a aprovechar el recurso de una situación determinada y del historial de vida de un personaje específico, sin llegar muchas veces a reflexiones de mayor valor sobre la problemática de la posición de estas personas con respecto a la sociedad y las posibilidades de su reintegración digna a ésta. Como bien apunta Andrés Bermúdez, Caicedo “no tiene esa falsa pretensión de ‘observar’ (desde afuera, marcando siempre la línea divisoria) y de ‘develar’ la crudeza de la realidad. Reflexiona sobre una realidad concreta, indaga en sus posibles efectos y en sus soluciones, pero al hacer todo esto se incluye a sí mismo dentro de esa realidad y hace propuestas; no como director del proyecto, sino como ciudadano”.

Entonces, los documentales realizados por Caicedo son una cara de la moneda, que nos permite acercarnos a una situación que, de otra manera no percibiríamos, y darle la palabra a las personas que rara vez estamos dispuestos a escuchar; además nos hacen comprender, de manera reveladora, el poder del arte en la evolución espiritual de las personas. La otra cara de la moneda, aquella que, mediante el cine de ficción, acerca los reclusos a la realidad del mundo y a las reflexiones sobre la vida, y, también puede tener importantes repercusiones para el desarrollo del cine en este país. Por un lado, es sumamente valiosa la labor en términos de formación del público, como lo ha reconocido el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico al otorgar un premio al profesor Caicedo, en el año 2005. Por otro lado (esto es algo que posiblemente se pueda percibir mejor a largo plazo), este programa ha generado un contacto de un grupo de futuros realizadores y pensadores del cine y el documental con una realidad social, que seguramente enriquecerá muchísimo su trabajo futuro. Las apreciaciones de todos ellos así lo evidencian, hasta el punto de que muchos hablan sobre la experiencia que ha cambiado en cierta forma sus vidas y sus carreras; es algo que a menudo sucede, por ejemplo, con los documentalistas comprometidos que están dispuestos a sumergirse en la problemática que pretenden tratar. Por último, es posible que este programa consiga aportar a la industria del cine nacional la mano de obra de algunos de estos internos que, bien sea desde la cárcel o al recuperar su libertad, aprovechen lo aprendido en los talleres de realización de Cine al Patio para poner en acción la gran cantidad de historias que seguramente tienen a su disposición, comprometiéndose con la realidad del país y utilizando el cine como herramienta de reflexión y cambio; además, explorando otros mundos, a los que la sociedad tan fácilmente da la espalda.

Es decir, “Despertar en los estudiantes la sensibilidad respecto a la realidad social colombiana, en uno de sus espejos más desoladores e ilustrativos, como es la vida carcelaria”.

La barbarie doméstica: La propuesta de no-ficción de Felipe Guerrero

Por: David Álvarez Galvis

En el año 2005 yo realicé un trabajo documental corto, titulado *Herrumbre, musgo y polvo*, como parte del taller de documental, de la escuela de cine. Era un trabajo de observación casi puramente fotográfico, en el que yo había explorado algunos lugares abandonados de Bogotá, añadiéndoles sonidos procedentes de otras fuentes para rememorar su condición histórica, entremezclando mis propias imágenes con materiales de archivo. Era un trabajo sin entrevistas (aunque en un comienzo pensé utilizarlas, pero al final tomé otro camino que consideré más honesto, con mi búsqueda e intereses) y sin comentarios en *off*. En este documental yo no me proponía probar nada, sino más bien conocer esos espacios que para mí representaban un misterio, e incorporarlos dentro de la visión de la ciudad, como elementos que le pertenecen a ella, como cualquier otro lugar, sea cual sea su uso. Al año siguiente ese documental fue elegido por Gustavo Fernández, junto con otros tres trabajos, también de la escuela de cine, para ser presentado en el Museo de Bogotá en una muestra documental, que se tituló *Ojo de estudiante - Cortos sobre ciudad*, cuyo propósito era justamente mostrar los puntos de vista que algunos estudiantes de cine habíamos propuesto acerca de lugares y hechos dentro la ciudad, asumiéndola como el escenario de nuestros trabajos.

El día en que se realizó la muestra resultó ser una experiencia que me dejó muchas inquietudes. Al finalizar la presentación de los trabajos, hubo una corta ronda de preguntas en la que el público (conformado por personas con perfiles mucho más cercanos a las ciencias humanas que a las artes visuales, dadas las características del espacio donde se realizó la muestra) nos hizo algunos comentarios a los “jóvenes realizadores”, acerca de nuestros respectivos trabajos. Lo que me pareció más llamativo fue que uno de los trabajos (el de Teresa Salcedo, una realización bastante anodina, quien con sencillez recorría el barrio Las Cruces con su cámara, haciendo preguntas a los habitantes acerca de las injusticias sociales, la violencia y los abusos de la fuerza pública; todo esto justificado e impulsado por el lema “darle la voz a la gente”, consigna sostenida con la idea de que las personas que viven una situación socioeconómica restringida, necesitan de alguien que les dé una voz porque no simplemente no la tienen) que llamó más la atención, por una sencilla razón, fue un documental que denunciaba situaciones anómalas, el cual tenía muchas similitudes con el reportaje periodístico, por ser más simple y fácil. Todo esto, sin mencionar, más de lo necesario, que en el momento de la proyección se encontraba allí un miembro del concejo de la ciudad que había ayudado a la realizadora en su trabajo, quien no paraba de hablar

sobre el barrio y sus recuerdos; repitió más de una vez lo que ya había dicho el documental en las entrevistas, dejando en claro, como si se tratara de la revelación más grande, que en Bogotá se cometen graves injusticias, que hay corrupción, negligencia administrativa y serios problemas de violencia e inseguridad. La gente recibió ese documental lo que esperaba: que le dijeran lo mismo de siempre; que se hicieran los comentarios irreverentes de costumbre acerca de las autoridades; y, en general, que le mostraran los lugares marginados e irreverentes de Bogotá, para que se indignaran. En cuanto a mi trabajo, fue casi totalmente ignorado. Solo recuerdo el comentario de una señora anciana que mencionó el edificio que se encontraba abandonado hasta hace poco tiempo en el Parque Central, donde funcionaron las antiguas malterías de Bavaria, y que yo había registrado para mi documental que, según ella, le parecía “contaminación visual”. Eso fue todo.

Lamentablemente, el público en Colombia, especialmente el que sabe muy poco de cine, siempre asocia el género documental con trabajos como el ya mencionado *Las Cruces*. Son trabajos que hacen acusaciones abiertas, explotando problemáticas de cualquier orden, para conseguir imágenes de tragedia y violencia; son pequeños documentales que se creen con el pleno derecho de señalar con el dedo a cualquier persona que sus autores consideren culpable; casi siempre tratan sobre alguien a quien no se le permite hablar. Sin ir más lejos, recuerdo un trabajo que, durante los meses de junio y julio del año 2007, algunos estudiantes de la Universidad Nacional realizaron como respuesta de apoyo y protesta a la discusión del pasivo pensional que planteaba el Plan Nacional de Desarrollo y que ponía en riesgo los recursos económicos de la institución universitaria. En ese documental, que, además, es de una factura visual mediocre, se mostraba a los estudiantes como las víctimas heroicas de un plan malévolo, urdido por el rector de la universidad y el gobierno. Se exhibían las imágenes de las tanquetas de la policía enfrentándose al movimiento estudiantil, acompañadas de música de Manu Chao, haciendo gala con ello de una ingenuidad delirante. También se ve allí, en algún momento, la intervención de unos títeres lamentables al estilo del programa televisivo *Sábados felices* que se supone son parte de la “protesta pacífica”, quitando con ello la seriedad que podría haber tenido el trabajo en sus objetivos de hablar sobre las formas alternas de protestar. Al rector de la universidad no lo dejaron terminar la frase que estaba diciendo en el único momento en que aparece; además, se abusó de las expresiones de hermandad y solidaridad que, creo, hubieran resultado risibles y altisonantes, hasta en la más encarnizada y fanática de las revoluciones socialistas.

Al final, un documental como este nada dice. Es un trabajo autista, que ni siquiera logra proporcionar una perspectiva singular del problema que trata, porque nunca asume un punto de vista concreto y consecuente. Aquí no se logra ver que detrás de la cámara (ni tampoco detrás del software de edición, pensando en que finalmente es el montaje el que le

da sentido al material) hubiera estado presente una persona pensante y crítica, sino que da la sensación que la persona realizadora del trabajo se siente plenamente satisfecha, limitándose a decir lo afirmado ya por todos los demás, y que lo seguirán repitiendo. Por su parte, el público que asiste a la presentación de dichos documentales no ayuda mucho, ya que a los espectadores también les encanta ver que sus prejuicios, sus verdades expresadas medias, su maniqueísmo y sus opiniones mal informadas encuentran el respaldo de alguien en la pantalla (porque tampoco se cuestiona plenamente el estatus de objetividad innata de las imágenes registradas por la cámara, aunque eso es una discusión aparte).

En Colombia tenemos una tradición del supuesto cine militante y social, que hasta la actualidad ha perjudicado enormemente el avance de los medios de comunicación expresivos; siempre se ha dado primacía al mensaje (un mensaje parcializado, a partir de omisiones y no de aseveraciones directas y sostenidas) por encima de los recursos cinematográficos, tanto estéticos como retóricos. A menudo se dicen las cosas por la vía más sencilla, dejando de lado los recursos más efectivos y valiosos; la idea principal es ofrecer el producto audiovisual con la ilusión de una total desnudez, como si su contenido fuera la realidad más pura y directa. Obviamente, las innumerables discusiones acerca de la veracidad y objetividad del documental, ya han zanjado la cuestión que analiza hasta dónde ha sido posible dicha veracidad, planteando que lo máximo de que puede dar cuenta un documental, está en la relación que el realizador establece con el sujeto de estudio, el tema y los personajes; siempre será bajo su punto de vista como se verá mediada la realidad. Sin embargo, en muchos casos el documental colombiano parece haber seguido de largo, mientras se daban esas discusiones; por eso, muchos realizadores siguen convencidos de que nos están mostrando la verdad al ofrecernos trabajos que se acercan más a notas de magazín o a simples reportajes periodísticos baratos, pero a una obra cinematográfica artística (esa es una palabra que tiene algunas connotaciones adicionales, que no quisiera entrar a discutir en este texto).

El cine social colombiano es un espectáculo solapado, que no miente de frente, sino que lo hace desde la oscuridad; que oculta la verdad dejando muchas frases cortadas por la mitad; es un arte de puntos suspensivos, siempre con el ánimo de dignificar a aquellos que el realizador quiere ver despojados de su dignidad, porque esa es su conveniencia.

Todo esto ocurre, empezando por Marta Rodríguez, a quien siempre se le ve en las muestras y festivales cinematográficos dándose más importancia de la que ya se le ha otorgado, por haber sido una pionera del cine documental en nuestro país (especialmente por haber sido discípula de Jean Rouch). Ella exige que el cine sea de su gusto, así sean trabajos de estudiantes, como los ya mencionados, o los que ingenuamente patrocinan algunas ONG; también le gustan aquellas realizaciones, muchas veces apoyadas por instituciones culturales

que hacen convocatorias donde los jurados no tienen la menor idea sobre la historia del cine documental, ni de las discusiones que sobre él se han sostenido.

Se debe tener en cuenta el recorrido del cine documental de contenido social y de apoyo a las problemáticas planteadas; éste ha sido largo y, aunque aquí y allá se han visto excepciones que valen la pena (los filmes *Oiga vea*, de Carlos Mayolo y *Acordeón de papel*, de Carlos Bernal; eso sin dejar de mencionar el ya clásico documental *Agarrando pueblo*, que el primero realizó junto con Luis Ospina, que proponía una mezcla de ficción y realidad que pocas veces se ha vuelto a trabajar en el ámbito cinematográfico nacional), en su mayoría dicho cine ha empobrecido el panorama del documental en Colombia, antes que nutrirlo o proponerle nuevas inquietudes.

Pero afortunadamente, otras otras puertas se abren. Volviendo a mi trabajo documental *Herrumbre, musgo y polvo* (que, dicho sea de paso, no es ninguna obra maestra, ni mucho menos una propuesta vanguardista; siempre lo he visto, mejor, como el punto de partida desde donde he querido dirigir mis pasos como realizador), debo decir que los comentarios aislados recibidos acerca de él, por parte de algunos compañeros y profesores, cuando lo presenté por primera vez en la escuela después de la muestra, principalmente hicieron alusión a una relación de la que yo era consciente, pero que nunca me había interesado acentuar hasta ese momento. Mi trabajo estaba más emparentado con el cine experimental (con el vídeo arte, otra expresión que suele utilizarse para referirse casi siempre a lo mismo), que con el cine documental; esto, asumiendo el documental como lo que he venido mencionando: una película (porque sí, los documentales también merecen ser llamados *películas*) que hace señalamientos o que, como en la otra tendencia, está relacionada con lo etnográfico y sociológico, más que con el cine visto como arte visual y medio expresivo.

Decidí explorar esa relación, aunque debo decir que es una exploración que se halla aún en un estado larval. Lo que encontré (lo que he encontrado) es un esquema de trabajo experimental creado con intereses principalmente estéticos dentro del ámbito de las artes visuales, que me ha servido para empezar a comprender, por la vía de la negación, porqué el documental se ha quedado tan encerrado en sí mismo. El primer encuentro revelador tuvo lugar con las artes plásticas. Para nadie es un secreto que muchísimos artistas colombianos han incursionado en el mundo cinematográfico (particularmente el vídeo, que siempre ha sido más accesible y tiene toda una historia respaldándolo en ese ámbito), y lo ha hecho muy bien; pero, a veces, parece no haber conciencia de ello por parte de los cineastas, que deberían prestar mucha atención a todas aquellas expresiones que contengan una imagen en movimiento, aunque no siempre originen trabajos de calidad. Al igual que en todo arte, en el mundo del vídeo arte por cada obra maestra creada, hay una larga lista de trabajos deplorables.

Aquí se debe mencionar (casi de modo obligatorio) la obra de José Alejandro Restrepo, como el ejemplo más relevante del arte en vídeo, que podría ser importante como una referencia para el cine documental. El trabajo de José Alejandro Restrepo es una obra en vídeo realmente impresionante, en la que se encuentran no solamente elementos de crítica de fondo a la realidad colombiana, sino también fragmentos perdidos o ignorados de su historia, de su frágil memoria, de su i(n)diosincrasia (citemos como ejemplo la hipocresía y la mojigatería, dos de las principales fuentes que he visto en algunos trabajos de Restrepo, y que los animan) y de la extrañeza que produce Colombia en nosotros todo el tiempo; esto, sin dejar de lado una labor estética impecable. Basta con mirar un trabajo como el filme *Vía crucis*, una compilación del material de archivo noticioso en la que el artista, tomando como metáfora las estaciones del recorrido de Cristo hacia el Gólgota, muestra las diferentes facetas de la religiosidad y la idolatría colombianas, dejándolas expuestas a la vista de quien las quiera ver.

No es necesario que se nos expese algo. Veamos: una madre le dice “bájate de ahí” a su hijo que no está clavado a una cruz, sino encaramado en una antena repetidora jugando para llamar la atención y poniéndose en riesgo ridículamente. Cinco minutos después, otra madre es la rehén de su hijo, que la amenaza con suicidarse frente a un público conformado por la policía y las personas de su barrio, que ven horrorizadas cómo el hombre termina la situación desesperada pegándose un tiro (nosotros solamente escuchamos el sonido). La pantalla se cambia al color negro y quedan muchísimas preguntas. José Alejandro Restrepo lo único que ha hecho es tomar las cosas que ya estaban allí, y relacionarlas. Es algo así de sencillo: encontrar conexiones, unir piezas disímiles para armar una unidad nueva, tomar de aquí y de allá. No importa lo lejos que estén unas cosas de otras; el vídeo (el soporte fílmico de cualquier clase) las puede unir y resignificar. Eso es algo que todo imaginero debería comprender que no es labor solamente de los artistas, porque a ellos les pertenezca el *collage* más legítimamente que a los cineastas. Restrepo es un artista y sus obras no van a festivales de cine, sino a bienales y a exposiciones de arte; sin embargo, es tan valiosa su labor realizada, que resulta algo inexplicable que en las muestras documentales poco se hable de su trabajo y se sigan haciendo documentales mediocres (aquí me viene a la cabeza filme *El corazón*, de Diego García Moreno, que, como algunas de las obras de Restrepo, también lidiaba un poco con el papel de la imaginaria religiosa en Colombia) que creen estar descubriendo terrenos nuevos todo el tiempo, cuando dichos terrenos ya han sido desbrozados hace mucho rato por los mismos medios, pero con propósitos y motivaciones distintos.

Existen algunos otros artistas que han hecho trabajos en vídeo yendo mucho más lejos que cualquier película colombiana, en términos de plantear preguntas acerca de la relación del país con sus conflictos y su historia. En estos días, por ejemplo, en la primera gran exposición retrospectiva que se ha hecho del artista Miguel Ángel Rojas, me encontré

con un trabajo realmente emocionante, un vídeo titulado *Caquetá* (2007), un trabajo que sigue por la misma línea de la famosa obra fílmica *David* (2004), que el artista realizó tomando una serie de desnudos fotográficos de un joven soldado que había perdido una de sus piernas. En el nuevo vídeo, teniendo como fondo una decoración de aspecto selvático, aparece de nuevo un soldado. Es otra vez un hombre joven, pero aquí él tiene la cara pintada con los diferentes tonos de pigmento verdoso que los miembros del ejército utilizan para completar su camuflaje de campaña. Frente a él hay una fuente de piedra llena de agua. Vemos su rostro y una parte de su torso. De pronto, él mete sus manos en el agua, eso creí yo durante un segundo, pero no son sus dedos lo que él sumerge allí, son los dos muñones que dejaron sus manos amputadas. Poco a poco, tomando el agua que alcanzan a retener, esos dos muñones van ayudándole a quitarse la pintura del rostro, hasta que queda limpio. Pero su expresión, la concentración con que se dedica a la tarea (tarea ardua, penosa y absolutamente frustrante) es inmutable; y es, finalmente, la que lo dice todo. La obra es increíblemente fuerte y conmovedora, sin lugar a dudas; pero más que eso, a mí me planteó la pregunta por la historia que debió haber detrás de ella; es decir, la relación entre el sujeto filmado, el que lo registra y le pide hacer algo para él; aquí alcanza niveles elevadísimos. Con una sola imagen, un plano que dura unos diez o doce minutos (tal vez menos), Rojas da cuenta de toda una relación con su personaje; aquí, uno no puede hacer más que admirar la sensibilidad del artista y la manera tan clara de dar cuenta de una relación tan compleja como esa. Y los cineastas comprometidos siguen creyendo que porque hablaron por teléfono un par de veces después del final del rodaje con sus personajes, los invitaron a almorzar durante la grabación y los convocaron al estreno de la película en el MAMBO, están realmente “comprometidos”.

La impresión tan fuerte producida por el trabajo de Rojas, es de las cosas que me hacen pensar en que el documental debería mirar un poco más hacia el arte, que a las ciencias humanas; al menos, de vez en cuando. De lo contrario,, se corre el riesgo de quedarse con métodos de trabajo que sirven muchísimo para comprender y explicar fenómenos, pero que solo en contadas excepciones se utilizan para “expresar” algo.

Hasta ahora, las artes plásticas me han dado muy buenas razones para creer que el documental tiene abiertas otras vías de exploración. Pero la respuesta más interesante que he encontrado provino, justamente, del mismo ámbito cinematográfico. La presentación en Colombia de la película *Paráiso* (2006), del realizador Felipe Guerrero, que se llevó a cabo en la Novena Muestra Internacional Documental, organizada por la Cinemateca Distrital (se presentó en otros lugares, pero aquí me refiero al lugar donde yo la conocí), fue una nueva pista dentro de mi búsqueda. Lo fue por dos razones: primero, porque definitivamente proponía un entrecruzamiento de los recursos formales y expresivos del cine de vanguardia, en el ámbito

documental; y segundo, porque añadía un elemento apreciado por su realizador, que también significaba la búsqueda de un camino que no fuera el tradicional (militante o etnográfico), del que he venido hablando. Me refiero a la poesía.

Aquí hago una aclaración: no estoy hablando de la modalidad poética de Bill Nichols, ni mucho menos. El cine de Felipe Guerrero no es tan fácilmente encasillable, aunque desde luego sí podría decirse que cumple con el requisito de buscar la expresividad que Nichols plantea como el fundamental, dentro de lo que él llama documental poético. Pero aún teniendo eso en cuenta, la poesía que alimenta las películas de Felipe Guerrero es literal; es verdadera poesía escrita, son versos y palabras llenas de significado. Este factor, junto con su tendencia hacia la búsqueda de recursos puramente cinematográficos (el montaje como yuxtaposición formal de imágenes) para poder expresar las ideas y preocupaciones, antes de hacerlo mediante discursos o testimonios, es lo que me hace ver en este cineasta una propuesta que va hacia delante, en términos de lograr alejar (que no es lo mismo que cortar) al documental de sus raíces y hacerlo crecer. De todos los documentales presentados en la mencionada muestra, *Paraíso* fue casi el único (la otra excepción fue el trabajo *Oposición-Fusión*, de Diana Bustamante, realizadora que no cuenta aún con un cuerpo de trabajo como el de Guerrero) de la selección nacional que no contaba con la estética y el manejo narrativo tradicionales; mientras tanto, en la selección extranjera había muchos trabajos con propuestas que mezclaban la ficción y la realidad, de *collage* y bricolaje de imágenes, y cine de vanguardia y de otro tipo. Ciertamente, Colombia está a la retaguardia en términos de experimentación dentro del documental; eso es algo preocupante para los que queremos ser realizadores y trabajar dentro del género. Por eso creo importante resaltar aquí el trabajo de un cineasta que, con su primer largometraje, ha propuesto una manera de aproximarse al documental que, aunque no es nueva en términos históricos, es valiosa por el solo hecho de ser auténtica.

Felipe Guerrero estudió cine en Colombia, pero viajó a Italia, en 1995, a especializarse en el sistema de montaje cinematográfico en el Centro Sperimentale di Cinematografia, de Roma. *Paraíso* es su primer largometraje como director; pero antes de esa película, este realizador ya había dirigido dos cortometrajes, siendo estudiante. Aunque ya tenía una reputación como montajista, Guerrero relata que de todas maneras sintió la necesidad de hacer un trabajo personal que respondiera a sus intereses propios, particularmente la poesía. Cuando decidió realizar su primer corto cinematográfico, en la escuela recibió de su maestro un comentario muy poco motivador que, según nos dice, era típico de la situación: “ahora otro montajista que quiere ser director”. Pero ese primer corto fílmico, que se llamó *Medellín* (1998) resultó ser todo, menos un experimento fallido. Rodada en súper 8 mm (el mismo formato con que luego rodaría *Paraíso*), la película consiste en un recorrido por la ciudad de Medellín, un “retrato de ciudad” realizado en el marco del Festival de Poesía anual, celebrado allí. Fue esa

experiencia la que le dio pie al realizador para seguir haciendo cine en la posición de director, junto con su trabajo como editor. En el documental *Medellín*, la vida de la ciudad se aparece de la misma manera como más adelante se verá toda Colombia en la cinta *Paraíso*, a manera de frases visuales, de objetos, fragmentos de vida, momentos cotidianos que enmarcados en la presencia de los poemas leídos en *off*, se aparecen de repente bajo otra óptica. Como si de versos libres se tratara, los vemos adquirir una forma en todo lo que ellos mismos envuelven; se hacen tangibles en las diferentes presencias que habitan la ciudad, dejando ver que la poesía está en todas partes: solamente hay que abrir los ojos para encontrarla.

En 2002 Felipe Guerrero realizó su segundo trabajo como director; fue un documental menos emparentado con *Medellín* y *Paraíso*, pues lo llevó a cabo en España. Es un corto cinematográfico mucho más tradicional, en términos de creación documental, pero sigue tratando sobre la poesía: esta vez Guerrero explora un fenómeno que no puede tildarse más, que de poético: el “duende” que Federico García Lorca exploró en un texto así llamado bajo el subtítulo de *Teoría y divertimento*. El “duende” es una especie de energía, que se materializa en alguna de las artes “que necesitan de un cuerpo que las interprete”, o sea, la danza, la poesía y la música, y que se define más, o menos, como “un poder y no una elaboración, una lucha y no un concepto”. El mismo García Lorca menciona que una vez “escuché a un viejo guitarrista, un verdadero virtuoso, decir que el duende no está en la garganta, que viene de dentro, hacia arriba desde las mismas plantas de los pies, eso quiere decir que no se trata de una cuestión de actitud, sino de un verdadero y viable estilo –de sangre, en otras palabras; de lo que es más viejo en la cultura: la creación hecha acto”. El trabajo de Felipe Guerrero acompaña a un cantautor español que, junto a varios músicos, explora esa presencia del “duende” en su arte, como tratando de seguirlo, de rastrear sus pasos en su propio quehacer artístico. La película puede no ser innovadora en el ámbito formal, pero sí tomar un concepto tan sumamente imaginario e inasible como punto de partida, lo que ya me parece un hecho bien arriesgado. Y, además, lograr hacer una película que, como *Duende*, sea coherente y también nos muestre cómo ese material abstracto se cristaliza en sus personajes, en su atmósfera y en sus imágenes, es de por sí un mérito enorme.

También hay que añadir, ahora, que la película *Duende* es distinto a los otros dos trabajos de Felipe Guerrero, en términos plásticos: fue hecho en vídeo y no en soporte fílmico, pero esto no es un inconveniente. Más bien, al contrario de lo que uno esperarí, el vídeo adquiere en las manos de Guerrero (quien es su propio camarógrafo) un tono distinto; pues aquí, al parecer, el director no utiliza el vídeo tratando de hacerlo parecer cine, sino que más bien lo explota visualmente, en cuanto a sí mismo: el grano del cine tiene su equivalente en el píxel que en imágenes como la del músico caminando por el margen del río de noche, iluminado apenas por las luces de unos faroles, le da un ambiente sencillamente diferente de lo que el celuloide habría podido proporcionarnos. Es una imagen efectivamente

subexpuesta; pero la falta de luz se ve como un fenómeno atmosférico, no como una falla; entonces, el píxel adquiere la cualidad de ser un elemento plástico; es decir, la dignidad que Guerrero ofrece es al medio técnico, no a sus personajes. Además, de ser una forma evocadora de la carga panteísta que lleva consigo el concepto del “duende”, el sonido del río que atraviesa ese puente, donde los cantantes y músicos se reúnen a tocar, se convierte en el lugar que proporciona el ritmo a la película (justamente, es un momento muy significativo, en que el músico protagonista de la película empieza a llevar el ritmo del río con sus manos, sintiéndolo en su cuerpo, como si los cambios de la corriente del río pudieran detectarse mediante su arte, apuntando hacia el espíritu universal del “duende” que habita en el ambiente), entrecruzándose con las imágenes de la fabricación de los instrumentos, que parecen salidos de una fragua milenaria; son instrumentos que tal vez nos nuevamente de la presencia del “duende”, como si ésta se pudiera palpar desde el momento en que el instrumento está siendo moldeado por las manos artesanas.

El interés en la poesía que se manifiesta en los dos primeros trabajos de Felipe Guerrero, es el único elemento que éstos tienen en común con el documental *Paraíso*. Pero todavía no llegamos al momento en que las ideas contenidas dentro de esa película han madurado totalmente; hay que decir un par de cosas más, antes de entrar a hablar de ella. Lo primero, es que el acercamiento del realizador al ámbito poético no se reduce a la admiración lejana: Guerrero también escribe poesía. En un trabajo titulado *La huerta de los ciegos*, una especie de diario de campo de apuntes poéticos (algunas veces en verso, otras en prosa) tomados en Bogotá, el director deja entrever la presencia del espíritu que lo guiaría en la realización de su ópera prima:

*“Esta mañana veo los invisibles que se desangran en los muros para ser vistos.
Por eso sus rostros, recuerdos de cabezas cortadas, pitan historias de astas
de banderas tricolores enredadas entre sus vísceras, estandartes filudos que
arrebatan el sístole al recién fecundado, cánticos de sienes en átomos volando.
Los invisibles, los que llegan y no permanecen, mojan sus panes en fuentes sin
agua, tragan el frío en digestiones larguísimas para que rinda y no embuche,
para que el niño crezca sano y fuerte y recuerde que nada en tiempo futuro
fue peor. Una mañana de domingo bogotana”.*

Ya en Medellín se había hablado de utilizar imágenes, versos libres como pinceladas, para componer las representaciones; creo que en este fragmento de la poesía del realizador se ve más claramente la manera como esas imágenes (ahora con respecto a Bogotá) van tomando forma y se transforman en metáforas de la vida cotidiana que (sea cruel o no) está impregnada de sentimientos que implican la relación con una tierra y con una memoria a la que no se puede dejar de llamar patria.

Felipe Guerrero habla de un “sentimiento de extrañamiento” que tiene con respecto a Colombia, lo que sería su razón principal para crear el filme *Paraíso*. Él ha vivido fuera de Colombia durante más de diez años, y por esto asegura sentirse un extraño en su relación con su país de origen, pues hay un “sentido de pertenencia” de por medio, del cual no está muy seguro. Para él, el momento decisivo que lo conduciría a hallar el medio para acercarse a explorar esos sentimientos frente a la vida colombiana, fue haber conocido al poeta Jota Mario Arbeláez en un encuentro poético en Milán. Según Felipe Guerrero, su encuentro con la poesía nadaísta (de la cual Arbeláez fue su miembro creador y, posiblemente, el segundo más destacado después de Gonzalo Arango, su líder indiscutible, ya fallecido), le significó la ruptura en la literatura colombiana, diez años después de la muerte de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948. Este movimiento nadaísta fue una revuelta juvenil, que quería responder a la violencia y “anteponer a esta naciente barbarie, la palabra poética”. Contrarrestar la barbarie con la poesía es una idea que resume perfectamente la postura cinematográfica de este cineasta, que escribió en el texto con que presentaría *Paraíso* con su nombre inicial, *Selva de mil memorias*, las siguientes palabras, que dan cuenta de su relación con Colombia:

“Imaginé así mi país en esos años de incendio [la década de los años cincuenta], cuando un grupo de poetas de pueblos y ciudades domaba la barbarie con la palabra. Es una evocación de una identidad trazada con violencia. La identidad en el decir poético de aquella rebelión. La historia de un país en mi propia identidad, y mi barbarie doméstica”.

Aquí aparece esa barbarie doméstica, la barbarie que no vemos por la televisión sino que nos persigue hasta nuestra propia casa; es una barbarie que va desde adentro hacia fuera, que sale del interior porque está allí, “está dentro de nuestra sangre”. Hace un momento apunté que el cine de Felipe Guerrero me parece auténtico, y esta esa la razón para ello, no es un cine que nace de una preocupación externa a él, no sale de decir “vamos a grabar el conflicto porque toca”, sino más bien de un interés personal que no nace del conflicto mismo, ni del problema en sí, sino de una respuesta a ese mismo problema que se planteó en el momento de su origen, es decir, el nadaísmo. La aproximación de Guerrero, asumiendo la poesía como un arma de guerra tan poderosa como cualquier otra, es lo me hace calificarlo un cineasta original, pues él no busca llegar por la vía más fácil a su objeto de interés, sino desde sus propias contradicciones e intereses estéticos. Y no es que Guerrero sea un cineasta “militante” o “comprometido”, pues él se muestra bastante escéptico frente al cine que trata un conflicto; asegura que en lugar de tanta discusión sobre el conflicto “le gustaría ver más comedias románticas hechas en Colombia”. Sin embargo, creo que en sus películas se ve todo menos el escapismo propio de quienes, en vez de referirse al conflicto desde su propia perspectiva, prefieren ignorarlo por miedo a tomar partido o porque, sencillamente, no se

sienten capaces de encontrar una vía hacia sí mismos, que surja de sus búsquedas personales; a lo mejor, carecen de ideas propias. El nadaísmo fue el primer paso para que este cineasta se acercara a Colombia, y con ello lograra llegar a la realización de su película.

Pero lo de Felipe Guerrero no es nadaísmo cinematográfico. Su postura es similar en términos de actitud, pero no de contenido. Aunque su cine es definitivamente poético, las ideas formales que se hallan detrás de las películas de Felipe Guerrero responden al concepto de cine de “no ficción”, que el crítico español Antonio Weinrichter propuso para referirse al cine documental que incluyera elementos prestados de otros géneros o que, sencillamente, se comportara como un anfibio, saltando de lo experimental para ocupar luego el terreno de la ficción, y así sucesivamente. El propósito de esta definición por medio de la negación, es evitar las largas discusiones acerca del estatus de lo real dentro del medio cinematográfico, y así facilitar su categorización sin constreñirlo a categorías demasiado rígidas y limitantes. Dentro del cine de “no ficción” caben: el cine de ensayo; el cine realizado a partir de material de archivo; el cine de metraje encontrado; y las demás subcategorías que han surgido desde hace veinte años, partiendo de las obras de cineastas, como Chris Marker, Alan Berliner, Alain Resnais y Godard.

Debido a su formación europea, Felipe Guerrero ha tenido más acceso a este tipo de cine, y tal vez por eso su manera de aproximarse al medio carece de todas las limitantes que un concepto de documental como el que ha imperado en Colombia impone a los realizadores locales. No estoy diciendo que sea el único cineasta consciente del nuevo panorama que ofrece el documental por fuera de nuestro país, pues, afortunadamente, en Colombia el mismo texto de Weinrichter, con algunas obras extranjeras, están alimentando a la próxima generación; pero sí es importante decir que Felipe Guerrero nunca tuvo que sacarse de la cabeza el concepto de documental militante y denunciante. Tal vez, por eso pudo acercarse tan fácilmente a Colombia, mirando su realidad desde otra perspectiva.

Paraiso nació, entonces, como un documental acerca del sentimiento de extrañeza de su director frente a su país, que fue una relación trabajada a través de la poesía. No obstante, Felipe Guerrero tuvo que presentar su proyecto ante el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico Colombiano como un “documental sobre el nadaísmo”, pues, como él mismo explica, “es más fácil recibir el apoyo si dices que es ‘un documental sobre el nadaísmo’ a si dices ‘esto nace de un sentimiento de extrañamiento porque yo vivo afuera desde hace muchos años’. Nadie te va a producir eso” (un razonamiento que, dicho sea de paso, nos ofrece una buena idea acerca del manejo absurdo y falto de criterio que muchas veces tienen los jurados de las convocatorias). Finalmente, el FDC le concedió el premio y Felipe Guerrero se vio en una posición cómoda para filmar su película. Además, el último factor que entró en juego a la hora de realizar esta película, fue el hecho de que Guerrero

dejara de vivir en Europa y se radicara en Latinoamérica, pues como él mismo dice: “desde distancias distintas ves el país de otra manera”. La confluencia del nadaísmo con la idea de hacer un cine no ceñido a categorías más allá de la de no ficción y estar más cerca de Colombia, fueron las tres cosas que convergieron para llegar al documental *Paraíso*.

Ante todo, vale decir que la película (a pesar de la expectativa que he venido creando al demorarme en abordarla de lleno) no es en ningún modo perfecta, y espero que ella no sea el cenit del talento de Guerrero como realizador. Pero aun así, es una película que vale la pena comentar, porque verla es una experiencia que no se olvida fácilmente. Es un *collage*, una mezcla de imágenes de archivo (de cine y televisión) con los propios registros del realizador filmados en súper 8 mm., que por haber sido rodados en ese formato, adquieren toda la connotación de una película casera, íntima. Formalmente, la película *Paraíso* es bastante cuidadosa de su aspecto visual, dejando en claro que la experimentación sí puede ir de la mano con las preocupaciones estéticas; que el ámbito de lo fotografiable no está restringido a lo más obvio. Por ejemplo: una barca a la deriva en un mar azul, está fotografiada con el mismo cuidado que los trozos de carne que cuelgan de los ganchos metálicos en una oscura carnicería de plaza de mercado. Más que una narración, *Paraíso* es una libreta de apuntes, un poema visual escrito en versos libres que encuentran unidad solamente en el sentimiento que los produce, en la mirada de un realizador que recorre su país buscándose a sí mismo, e indagando un acuerdo con la tierra; una manera en la que ambos (país y hombre) se puedan mirar mutuamente a los ojos.

La película comienza haciendo un recorrido por las obras de demolición del antiguo barrio Santa Inés, de Bogotá, el viejo “Cartucho”, cuyas ruinas presentan un aspecto más melancólico, que de costumbre, sobre el fondo de una atmósfera lluviosa. Un anjeo (una de esas horribles telas fibrosas color aguamarina, que se usan para envolver las obras), que cubre un edificio de pies a cabeza, aparece bailando llevado por el viento, mientras los obreros martillean y terminan de destruir el edificio que ya comienza a mostrar sus entrañas. Es una imagen trivial, que estamos acostumbrados a ver, pero que Felipe Guerrero nos revela de otra forma: de pronto esa tela verde se muestra como un elemento lleno de belleza, como el velo que le permite al edificio destruido guardar algo de su dignidad, ocultándolo mientras lo desmantelan. Por otro lado, los martillos de los obreros, potenciados por una mezcla sonora hecha totalmente en posproducción por músicos y artistas de “foley”, retumban de manera irreal, como si quisieran ser escuchados en todas partes. A partir de ese momento, la película empieza a llevarnos en un viaje por Colombia, mostrándonos la poesía inmersa en las situaciones cotidianas. Porque el eje central de *Paraíso*, creo yo, es revelarnos que en Colombia todo es cotidiano.

Como si se tratara de una tierra que carga con la maldición de ser la manifestación perfecta de la idea del Eterno Retorno, el suelo colombiano que nos revela el filme *Paraíso* es un lugar

en donde el tiempo transcurre en círculos: allí se corta madera y se prepara el almuerzo; en otro lado se construye un nuevo edificio, sin prisa, como si se esperara que fuera la inercia la que se ocupara de terminar el trabajo, tarde o temprano. Luego viajamos cincuenta años en el tiempo, y nos encontramos en medio de una manifestación estudiantil, en blanco y negro (la cinta rayada por el tiempo); es una de esas tantas marchas que no sirvieron para nada, pues el país continúa protestando contra lo mismo ahora, cuando las películas son hechas en color desde hace mucho tiempo. Volvemos al presente y recorremos los techos de las ciudades, en una serie de hermosas tomas aéreas. Vemos los techos de tejas de zinc contrastando con las tejas de los de dos aguas: es la eterna lucha de esa desigualdad resignada, que parece seguir en la misma situación durante otros cien o doscientos años, sin que nada cambie. Todo da igual. En Colombia hasta el romance es rutinario. En primer lugar, lo que vemos son los coqueteos en blanco y negro, la timidez juvenil de hace cincuenta años; de pronto surge el color y nos encontramos en un colegio del siglo XXI donde los estudiantes se acarician de la misma manera, se miran sin verse, se susurran al oído; uno sospecha que son las mismas palabras pronunciadas hace medio siglo las que el muchacho de hoy le susurra a una niña que juega el mismo juego, y lo seguirá jugando hasta la eternidad. En segundo lugar irrumpe el erotismo, una película erótica muy vieja, o ¿homoerótica? Aquí vemos un pene erecto que penetra a un cuerpo, pero el otro cuerpo podría ser femenino al igual que masculino. Parece ser que esto representa una tímida salida de la mojigatería, pero no es así. Allí, justo allí, Felipe Guerrero corta la imagen de la película pornográfica e introduce una nueva imagen de rutina; entonces se ven unos soldados caminando aburridos, por una selva inmensa. Debemos aceptar que en Colombia hasta el conflicto es rutina. Más adelante, cuando vemos la imagen de un grupo de soldados en pleno combate (contra un enemigo invisible para la cámara), lo único que nos produce algo de tensión es la música, llena de disonancias, que inunda la escena. Lo demás se parece a la representación de una pieza teatral que ya ha sido escenificada otras mil veces, donde cada uno ha memorizado su papel a la perfección; donde cada bala sabe cuando tiene que salir de la punta del fusil. Todo es una repetición interminable, que transcurre con la misma calma. Durante cincuenta años de conflicto, Colombia ya se ha acostumbrado a todo; el país se mueve por la ley de la inercia. Como dije antes: Eterno Retorno.

El panorama que nos revela Felipe Guerrero en el documental *Paraíso* señala que el título no puede ser otra cosa más que una ironía. Sí, un paraíso, pero en el sentido más ridículo de la palabra. Paraíso: lugar donde no ocurre nada; sitio de calma absoluta, autosatisfacción conformista y estatismo. En *Paraíso* la poesía irrumpe como una señal enfática, aquí y allá; es la actividad deportiva de las figuras que unas patinadoras forman sobre la pista, que se aparecen con un dinamismo que rompe con el ritmo conformista del resto; es el amante que le quita la ropa interior a su mujer, en un fragmento de una película muy vieja, revelando un censurable

vello púbico; es el indígena que camina solitario por una marisma para recoger un pájaro que ha caído muerto (¿será el colmo del conformismo esperar que la comida caiga del cielo?); es la niña que mira de frente a la cámara, en un mercado. Todas estas son imágenes que hablan de cortas interrupciones dentro de ese ritmo general y consonante. En *Paraiso*, la imagen no se construye para retratar sino para recordar. Así, como cuando uno idealiza al ser amado que se encuentra lejos, *Paraiso* es la evocación de una Colombia congelada en el tiempo, inerte, intacta, y, por eso mismo, trágica; es un país desmemoriado, pues toda su memoria está tejida exactamente con los mismos hilos, y ya no se la reconoce si no a través ellos. Pero junto a la imagen (o en contraposición con ella), aquí también está la poesía leída, aunque ahora, a diferencia de lo que sucedía en *Medellín*, las palabras del poeta significan más y duelen más; esto, tal vez, porque aquí se trata de recuerdos, de evocaciones más que de apuntes-pinceladas. La voz del poeta Jaime Jaramillo Escobar (quien también hizo parte del nadaísmo, siendo uno de sus miembros más jóvenes) se asoma, de vez en cuando, leyendo algunos fragmentos de sus poemas; ordenando a los aspirantes a convertirse en poetas; a “que no coman poemas calientes, porque el buen poema se come frío”, para luego divagar sobre la presencia de “los seres del bosque” (¿evocaciones del “duende” de García Lorca?), mientras vemos las cadenas montañosas desde las alturas. Y es la misma voz de Jaime Jaramillo Escobar la que le da el final a la película, insertando sobre una pantalla negra un fragmento del poema de su autoría, titulado *Alheña y Azúmbar*, extraído del libro *Poemas de tierra caliente*, que dice así:

“La digestión de la pulpa de coco demora cuarenta días y cuarenta noches. Ni mucho, ni poco. Al plátano artón de cáscara roja le falta un grado para ser veneno. Compadre, no coma coco. Si se ha comido banano y se toma ron, muerte segura. Nadie comió, ni yo tampoco. La pepita de la pitahaya si la comes no la muerdas, si la muerdes no la tragues; si la tragas, allá tú. La pepita de la granadilla si la tragas, se te embucha. Para que no se te embuche, mejor que no comas mucha. La pepita de la granada no es como la de la granadilla. La pepita de la guayaba no es como la de la granada. Y la pepita de la papaya no es como la de la guayaba. Es como la de la papayuela, pero más dulce. Si es más dulce es más sabrosa, si es más sabrosa es más cara. Para que no sea más cara no compre papaya ni compre nada. La pepita de la guanábana es como la de la chirimoya. Y ambas son como la de la calabaza. Cuando a uno le dan calabazas no le dan chirimoya ni le dan papaya. Trae el corozo una nuez, trae la nuez una almendra, pero la almendra de la nuez no es como la nuez del corozo. Si no se entiende, que no se entienda”.

Aunque fácilmente se podría ver en esta última frase una especie de curarse en salud del director, ante las posibles críticas por falta de rigor en el montaje o la narrativa (las críticas

del público que encontraría a *Paraíso* pretenciosa o inescrutable, dadas sus características formales), me gustaría ir más lejos, y creer que la inclusión de este fragmento del poema en la película, a manera de cierre, responde a la misma extrañeza que Felipe Guerrero planteó como su móvil para realizarla. Las palabras que en el poema leído por Jaramillo Escobar tienen un tono infantil y juguetón, adquieren en el contexto de *Paraíso* una connotación algo más grave: se transforman en una especie de reducción al absurdo del espíritu que motivó el viaje; al final, nada queda resuelto. Resulta claro que el sentido del viaje no era llegar al final, sino hacer el recorrido. La frase “Si no se entiende, que no se entienda” puede querer significar que lo que acabamos de ver, no era más que una excusa para acercarse a una tierra que se veía distante, desde lejos, y que de cerca tampoco se aclara. Parece, que lo importante era expresar una sensación y no llegar a una definición tajante, o a una respuesta iluminada. Una imagen (un verso afortunado) podría resumirlo todo: lo último que vemos, antes de escuchar el poema de cierre, es a un hombre negro, un trabajador que va en la parte trasera de una camioneta, descubierto, sonriente, con el sol y el viento dando sobre su cara; también vemos el mar visible al fondo, y un día radiante. Sí, es un paraíso. Pero un paraíso que se desvanece muy pronto.

Filmografía

- *Medellín*. Súper 8 mm., 20 min., Colombia. 1998.
- *Duende*. Vídeo digital, 20 min., España. 2002.
- *Paraíso*. Súper 8 mm y materiales de archivo, 55 min., Colombia. 2006.

Festivales en los que fue proyectado el documental *Paraíso*:

- FID Marseille 06. Francia. Mention Spéciale Prix Premier.
Docúpolis 6. España. Mejor Película Documental Experimental.
DocBsAs/06, Argentina.
Viennale06. Vienna International Film Festival, Austria.
Les Écrans Documentaires. Francia. 2006.
Festival des 3 Continents. Francia. 2006.
Festival dei Popoli Firenze. Italia. 2006.
International Film Festival Rotterdam. Holanda. 2007.
FICCO Ciudad de México. México. 2007.
Documentair FilmPlatform ZONE. Bélgica. 2007.
- Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Argentina. 2007.
Rencontres Cinémas D'Amérique Latine de Toulouse. Francia. 2007.

Full Frame Documentary Film Festival. Estados Unidos. 2007.
Tekfestival. Italia. 2007.

- Encuentros del Otro Cine. Ecuador. 2007.
Muestra Internacional Documental. Colombia. 2007.
Festival Internacional Cine Valdivia. Chile. 2007.
Itinéraires Images et réalités en Amérique Latine. Bélgica.
- Rencontres internationales du documentaire de Montreal. Canadá.
Rencontres Internationales París/Berlín/Madrid. 2007.
Festival de Cine y Vídeo de Santa Fe de Antioquia. Colombia.
Mención Honorífica del Premio Nacional de Documental. Colombia. 2007.

Clara Mariana Riascos

Las miradas olvidadas en Colombia

Por: Tomás Martínez, Juan David La Rota, Carlos Lesmes y Mauricio Vergara

“... el documental es... el punto de vista de un creador a través de imágenes audiovisuales de la realidad que tiene próxima. Es su punto de vista, en el que deja una huella sobre lo que piensa acerca de lo que le rodea...”.

Clara Mariana Riascos

Al hablar de historia, sea universal o local, lo único que podemos tomar como seguro es que probablemente es una mentira. Sí. Cristóbal Colón realmente llegó a América en 1492, pero eso no significa que todos lo narrado en el viaje haya sucedido de esa manera. La historia es solo una información, casi un recuerdo; en general, se basa en la transmisión de los recuerdos de generación en generación; no importa la forma como éstos se transmitan. El problema de la historia radica en que no conocemos todas las versiones de los recuerdos; pues la historia está escrita por los vencedores, y a partir de los recuerdos de ellos se crea una memoria colectiva, un gran número de fechas y momentos definitivos, que dan pie a la versión que tenemos del mundo en este momento.

Este es el sistema que ha funcionado para el registro de las memorias, y será probablemente el que funcione en los días venideros. “... así que esperemos ser vencedores en ese momento, para, de alguna manera escribir un pequeño fragmento de la historia”. El problema que se plantea para esta forma de memoria, es que existen miles de sucesos y de momentos que se pasan por alto; cantidad infinita de testimonios que se pierden por falta de registro. Eso sucedió en tiempos pasados, y aún ocurre. La diferencia radica en que hoy día tenemos los medios adecuados para contar otros hechos, algunos de ellos ignorados, pero que son indispensables para la realidad de la historia general.

“... este es un país que no tiene, primero memoria histórica, y segundo, conciencia de lo importante que es registrar desde la perspectiva no noticiosa...”³⁶⁰.

El documental es una de las formas de expresión más ricas que existen. Es la representación más clara de la memoria, la imagen viva; cada documental tiene un valor estético e histórico, pues plasma la forma de ver el mundo por parte de un realizador, de un ser humano. Colombia es un país en donde, tristemente, se ha pasado por alto el valor, no solo del documental cinematográfico, sino de los conceptos no oficiales, de esos puntos de vista

individuales y aparentemente insignificantes; las pequeñas historias que hacen de Colombia lo que es en la realidad. Colombia es un país que no valora las posibilidades de la imagen como complemento de la educación, parte de sí misma, reflejo de su cultura y su identidad; es por esta misma razón que la labor de los documentalistas es tan valiosa, pues son ellos quienes se han tomado el trabajo de escribir la historia de otra forma, de contar lo específico para dar posibilidades a lo general y preservar nuestra memoria. Es por esto que Clara Riascos ha sido una de las personas que más ha buscado encontrar los hechos que se pierden y se ignoran; esos pequeños sucesos invisibles y rutilantes que conforman lo que somos.

Nacida en Cali en el año 1954, Clara Riascos se ha involucrado a los diferentes movimientos artísticos y culturales de la ciudad desde muy joven, formando parte del teatro experimental de Cali, y de movimientos como Ciudad Solar; fue en este ámbito donde tuvo un primer contacto con los conflictos políticos y sociales del país.

“... y yo llego a Bogotá ya con una inquietud, desde Cali, digamos relacionada con el cine, con el teatro y también con una visión del mundo que, en ese momento pues todo este hervidero intelectual y político que lo alimentaba a uno muchísimo...”³⁶¹.

Es en Bogotá donde Clara Riascos comienza a mezclarse con el mundo del cine. Ella fue una estudiante de comunicación social, en la Universidad Tadeo Lozano; es allí donde conoció a varios de los personajes que estaban involucrados con el mundo del cine y la cultura, en Colombia, en ese y en este momento, como Eulalia Carrizosa, Juan Diego Caicedo, Diego Hoyos, Diego Rojas, Marta Rodríguez, Carlos Duplat y Jesús Martín Barbero. Entonces, Clara Riascos decide cursar una especialización en cine; luego se vinculó al grupo conocido con nombre de Mugre al ojo, donde trabajó con Erwin Goggel en diferentes producciones; después se fue acercando al campo de la fotografía. Mientras trabajaba con Mugre al ojo, Clara se volvió a encontrar con Eulalia Carrizosa, quien la invitó a unirse al colectivo de Cine Mujer, junto a Sara Bright y Rita Escobar.

Después de la caída de Focine, el grupo Cine Mujer llegó a su final. Entonces, Clara continuó trabajando por su cuenta.

Cine Mujer, el recuerdo del olvido

“... las mujeres en este país han estado, es un término muy común, pero han estado ‘invisibilizadas’. Y, digamos, que el aporte mío y el aporte que

*hicimos en Cine Mujer ha sido sacarlas a la luz, darles rostro, darles voz y mostrarla desde, digamos, sus más íntimos sentimientos...*³⁶².

Cine Mujer fue un grupo de trabajo que se formó en la década de los años ochenta, en el que se buscó recuperar y mostrar los conceptos de la mujer colombiana a través de realizaciones audiovisuales. A su vez, el grupo Cine Mujer estuvo conformado, en su totalidad, por mujeres emprendedoras; eran ellas quienes se encargaban de todos los aspectos de la realización y distribución de las películas y los productos audiovisuales.

Esto a grandes rasgos, pues, aunque su existencia no fue muy larga, el grupo Cine Mujer permitió abrir espacios, de creación, reflexión y distribución en el país y el extranjero; es en estos aspectos donde radica la importancia artística, política y social de dicho grupo.

Conformado por Eulalia Carrizosa, Clara Riascos, Sara Bright y Rita Escobar, el grupo Cine Mujer realizó su primer cortometraje, titulado *¿Y su mamá qué hace?*; es el retrato de la vida de una mujer colombiana y su aparente falta de oficio, en el papel de ama de casa. Lo más interesante dentro de este corto cinematográfico es que la situación no es manejada como un panfleto feminista o un drama de la vida real, sino que se toma con humor mostrando el contraste de los oficios desempeñados por cada uno de los padres de familia, sin necesidad de atacar; simplemente utiliza la imagen, dejando una reflexión sobre los papeles realizados por cada uno, en la sociedad colombiana.

Después del cortometraje *¿Y su mamá qué hace?* el grupo Cine Mujer siguió produciendo cortometrajes y documentales fundamentados en mostrar la mirada y la historia de las mujeres colombianas; en enseñar cómo la mujer ha sido uno de los motores más grandes de nuestra sociedad, y no se la ha tenido en cuenta. Pero Cine Mujer no se limitó a la creación de obras audiovisuales, pues ¿de qué sirve un documental, si va a quedar abandonado en un estante? Entonces se organizó una entidad distribuidora que permitió a los documentales del grupo Cine Mujer ser conocidos y utilizados como herramientas pedagógicas, tanto en Colombia como en el mundo.

Pero en Colombia la realización cinematográfica no es fácil. Sucedió que, con la caída de Focine, resultó cada vez más complicado mantener el grupo funcionando; cada una de sus miembros se fue retirando, hasta que el grupo Cine Mujer cerró sus puertas.

La importancia real de este grupo se centró en abrir un espacio que expresara el punto de vista de la mujer en Colombia, que mostrara otras historias y otros puntos de vista que se pierden el olvido. Además, se preocupó por la creación de espacios pedagógicos en los diferentes sectores sociales del país; por el rescate de la mirada de la mujer en Colombia. Por

otro lado, su mayor objetivo no era crear un cine para sorprender, sino para decir algo; era realizar un cine político, que buscaba cambiar la imagen de esa mujer “sumisa y pasiva”, que se tenía hasta entonces en el país.

“... El trabajo en Cine Mujer y la relación con el feminismo y el movimiento social de mujeres, me ha posibilitado profundizar en la búsqueda de mi propia identidad como mujer y documentalista colombiana. Ha sido una experiencia de exploración estética, política y humana de gran intensidad...”³⁶³.

Fue en en el grupo Cine Mujer donde Clara Mariana Riascos tuvo la oportunidad de realizar la obra *La mirada de Myriam*, un documental que cuenta la vida de una mujer y su familia en un barrio marginal en Bogotá. Este filme podría considerarse como su obra más característica.

Este documental maneja los testimonios de una forma supremamente humana, sin llegar a ser un retrato de lo miserable, ni buscar conmover al público; es una sencilla y hermosa fotografía de la vida en sí. Con una perfecta mezcla de hechos puestos en escena y un registro auténtico de la realidad se logra ver a Myriam (personaje central de la narración) como un ser humano, uno como todos, todos y ninguno. Pues el personaje se mantiene como un individuo, y eso le da un increíble valor histórico; muestra plenamente una forma de vida en el país; además, se puede ver un gran manejo estético y técnico, en la sutileza con que se mezcla la ficción con lo real, al mostrar la infancia de Myriam puesta en escena, lo que logra sin hacer sentir al espectador que está viendo dos películas diferentes.

Uno de los logros de la película es que no se transforma en una acusación política o social; simplemente es una historia, una mirada a nuestro país y nuestra forma de vida, como es, en general, todo documental.

“... tenemos muchísimas idiosincrasias, muchísimas culturas hasta el tipo de acontecimientos históricos, sociales, políticos que hacen tan dramático, tan fuerte el vivir en un país como el nuestro, que yo considero que es un país para el documental, está hecho para el documental desde sus escenarios, sus personajes, sus acontecimientos...”³⁶⁴.

Cine Mujer continuó trabajando durante una década que fue muy importante para el desarrollo del país. La década de los años ochenta, cuando la problemática del narcotráfico se hizo presente con más fuerza, junto con sucesos lamentables como la toma del Palacio de Justicia, por el M-19; fue una época marcada por fuertes impactos económicos y sociales en Colombia; ése fue el mejor momento para dedicarse al documental y decidir plasmar una

363 Clara Mariana Riascos.

364 Clara Mariana Riascos.

visión de todo ese mundo cambiante. Aquí cabe mencionar la entrada del formato de vídeo al mundo del cine con la aparente libertad y ahorro que permite este formato; sin embargo, la calidad de este sistema dejaba mucho que desear; por ello, gran cantidad del material hecho en formato 314 se ha perdido en los archivos nacionales. Además, con la quiebra y el cierre de Focine ha surgido un gran obstáculo para el cine nacional, que parece reactivarse con la Ley del Cine. Pero aún es demasiado pronto como para decir que es historia.

En en una época como esta y todas las anteriores, donde se ve la necesidad de trabajar en el registro de los recuerdos, dentro de un sistema de memoria que funciona con fechas y grandes eventos, pero que ignora lo que veían las personas de antaño, lo que sentían y cómo interpretaban la realidad a la que estaban sujetas, es donde radica la importancia de Clara Riascos y el grupo Cine Mujer en la historia del cine nacional. Ella hace parte de una generación de realizadores que tuvieron que hacer cine trabajando con la uñas, y aún buscan la forma de expresarse en el audiovisual. Clara Riascos se ha dedicado a buscar y plasmar una mirada, que a veces parece invisible, pero que mueve al mundo y a la historia, aunque no nos demos cuenta de ello. Así la historia sea escrita por los ganadores, ello no es motivo para ignorar a los demás protagonistas, invisibles o no.

Gustavo Fernández: de la realidad urbana a la complejidad familiar

Autor: anónimo

Partiendo de nuestra relación, como estudiantes de la Escuela de Cine y Televisión, de la Universidad Nacional de Colombia, con el documentalista y docente Gustavo Fernández, nos proponemos abarcar su trayecto profesional cinematográfico, con base en sus obras filmicas, sus experiencias personales y sus escritos, ya sean de su autoría o de quienes se han dedicado a estudiar sus trabajos.

Gustavo Fernández nació en Popayán, en el año 1952, en el seno de una familia antioqueña acomodada; se crió en compañía de sus seis hermanos, quienes estudiaron en diferentes colegios regidos por sacerdotes y monjas. Inicialmente estudió ingeniería industrial en la Universidad Nacional de Medellín; y luego se desempeñó como docente de estadística matemática y aplicada (1976-1983); también fue director académico del programa de ingeniería industrial (1979-1981), en la misma institución. A pesar de la oposición de su padre, decidió encaminarse hacia el mundo del arte audiovisual. Entró a cursar estudios de imagen cinematográfica en el INSAS (Bruselas, Bélgica, 1983-1986). De regreso al país, se desempeñó como docente en fundamentos del vídeo (ligero y experimental), en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional, sede de Medellín (1987-1988). Años después realizó, en la Universidad de París X, Nanterre (1989), un magíster en Cine Documental y Etnográfico. Siguiendo su carrera profesional, desde 1992, se vinculó a la Universidad Nacional, sede de Bogotá, como profesor asociado en la facultad de artes, en la Escuela de Cine y Televisión tomando a su cargo las cátedras de Teoría, Historia y Realización del Documental, Culturas Técnicas Cinematográficas y Fotografía Básica. Fue, igualmente, director curricular de la Escuela de Cine y Televisión, en 1992, coordinador académico y creador de la línea de profundización Documental y Cultural, en el año 2000. Actualmente participa en el grupo de docentes de la maestría en Estudios Culturales, de la Facultad de Ciencias Humanas, en la misma Universidad, que se inició en agosto de 2005.

Gustavo ha participado en programas de investigación docente y sobretodo en la realización de obras de investigación-creación como *De(s)amparo* (1999-2002), *Entre el Arzobispo y la Merced, National Park* (2003-2004), *In-Seguridad* (2008), este último sobre los espacios y tiempos de la seguridad y la protección personal en Colombia. Igualmente, ha realizado labores como fotógrafo y asistente de cámara en diversos cortometrajes, como *Lugares comunes* (1987, Focine), *Guayaco* (asistente de cámara, 16 mm, Focine, 1988), *Parece fácil*,

pero es bastante difícil (fotografía, 1991, Mincultura), *El café de la mañana* y *Aventura de un matrimonio* (1999), en los cuales también fue asistente de cámara.

En producciones de vídeo también ha asumido estos y otros roles en, como el de productor general, que realizó en una Serie de cinco vídeos sobre educación artística (Ministerio de Educación y Universidad Nacional, 1996), en *El último viaje de los descendientes de Daguerre* fue asesor general (Colombia-Francia, beta digital, Lile films du village IV 2001) y en el documental *Marnie derriba el muro* hizo la fotografía y la cámara (Universidad Nacional, 2006).

Igualmente, ha participado en conferencias y ponencias sobre diversos aspectos relacionados con el documental y el cine colombiano, en seminarios y otros eventos nacionales e internacionales, además de escribir artículos en revistas nacionales sobre la materia.

Dentro de sus publicaciones se destacan, las siguientes: “Filmar lo real es afirmar su subjetividad” (Fernández, 2000: 83-87), “Cine y memoria urbana” (García, 2000: 396-410) y *Documental colombiano de los noventa* (Fernández, 2004: 80-107). También ha expuesto su obra fotográfica en el Centro Colombo Americano de Medellín (1978), Casa de la Cultura de Salamina (Caldas) (primer premio y mención, 1981), Primer Salón Duchamp-Warhol, Universidad Autónoma Latinoamericana de Medellín (primer premio, 1982), Primer Salón del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia (1982) y Octavo Salón Fotográfico (UPB, 1982), entre otros.

Su obra audiovisual

Lo que Gustavo Fernández considera como su primera obra audiovisual, se trata, según sus propias palabras, de: “un pequeño sketch, sin sonido, que dura como 5 minutos, hice como 3 bobinas en 16 mm, o sea que rodé por ahí 15 minutos”³⁶⁵. Este trabajo documentaba las manifestaciones rituales en una capilla de un pueblo flamenco. A pesar de las fuertes críticas hechas por su profesor, el material gustó mucho entre sus pares académicos, lo que significó para Fernández una inmensa motivación para trabajar en el documental. Comenta al respecto:

“(...) pero desde ahí, (...) le encontré sentido a eso (al documental) y por eso en cuanto pude seguí haciendo otros, aunque no eran trabajos académicos, aprovechando recursos que habían en mi escuela”.

Su siguiente trabajo documental, titulado *Dorado: leyenda o realidad*, de carácter personal, terminado con bastantes vicisitudes, trataba uno de los temas que más interesaba a Fernández en aquella época: la inmigración de latinos a Europa. Este documental ahonda en la realidad de los inmigrantes “económicos” que, probando suerte en el primer mundo, podían, o no, conseguir los logros propuestos.

365 Entrevista de Carolina Patiño.

En Colombia realizó el vídeo *Fundido en amarillo y negro*, para conmemorar los 100 años de la facultad de Minas de Universidad Nacional de Medellín, junto con otros vídeos didácticos, sobre procesos técnicos y aspectos culturales de la ingeniería (1986-1988 y 1990).

“Róbalo con arepa” es un documental de 35 minutos, película de 16mm que constituye su primer trabajo realizado en un ámbito más profesional, con financiación propia; aquí muestra el itinerario de Javier, un vendedor ambulante de comida, y el entorno comercial del “rebusque” de Medellín, en 1990. Inicialmente representa a Javier de una manera individual, en una cafetería; luego, de forma más cercana, muestra la forma como prepara el róbalo, en su casa con un fogón de leña. Este curioso personaje, olla en mano, se adentra en su otro mundo, que es el desahogado y heterogéneo universo de las ventas de todo tipo de artículos (desde fósforos, pasando por espejos “para descubrir quién mató al “Che”, hasta banderas de Colombia “contra las moscas”). Finalmente Javier termina, dentro de la estructura circular de su historia, en la cafetería donde se inició el documental. Este personaje en su esfera laboral representa la forma de subsistencia de miles de comerciantes en estado vulnerable, que han llegado a convertir su trabajo en una suerte de “llamativo espectáculo”. Técnicamente, el documental se destaca por el hábil manejo de los recursos cinematográficos, como son los movimientos de cámara que con sus seguimientos, no solo describen el ritmo comercial de la ciudad, sino que alcanzan un nivel descriptivo sorprendente.

La posproducción de este documental se llevó a cabo en Francia. Después de tocar muchas puertas llevando “la lata debajo del brazo”, llegó a Atriafilm donde le facilitaron los medios para terminar la película. Pese al tema interesante de este documental, que le sirvió como trabajo de grado en París X, según dice el mismo Gustavo Fernández, no obtuvo los premios, debido a problemas de sonido. Aun así, dicho filme se difundió en la televisión colombiana, en un espacio a cargo de Colcultura, llamado *Aluna*.

Siguiendo con la línea temática del “rebusque” y el “comercio-espectáculo”, que comenzó a desarrollar en el documental titulado *Róbalo con arepa*, realizó, en 1991, el filme *El diablo y la rumba* (26 min., 16 mm, Atria Films, París). Este último documental fue galardonado con varios premios en el exterior y en Colombia (mejor cortometraje, Premio Canal Plus, “Bilan”, de film etnográfico, París, 1992; Premio a la Producción, Concurso Hernando Salcedo Silva, Focine, Bogotá, 1992; y “Mano de bronce”, mejor documental, Festival de Film Latino, New York, 1991). Gustavo Fernández nos muestra a dos personajes con vidas similares: El Diablo (Gavier), vendedor de cualquier cosa, y La Rumba (Carlitas), creador y vendedor de “muñecos bailarines”.

La película comienza en una tienda de pueblo (escenario vital en el documental), con una mujer que describe, a manera de prólogo o presentación, a El Diablo: “El saca una cosa, saca la otra... mejor dicho, tiene mucha carreta, parece de esos que salen en esas propagandas, esos culebreros”. La Rumba (Carlitas), en cambio, se presenta solo, como un personaje que de manera ágil y peculiar divierte a un grupo de espectadores, dando vida a sus pequeñas marionetas. Por medio de un montaje paralelo, entramos en la vida de estos dos personajes. De esa manera, podemos conocer la forma de supervivencia ambulante, con una mirada afectuosa y optimista.

Resulta imposible no simpatizar con ambos personajes. Sin embargo, el carisma del “diablo” hace que le sintamos una mayor estima; según la opinión de Juan Guillermo López, en la revista *Kinetoscopio*, la espontaneidad y la capacidad retórica de Javier, ante la cámara, opacan por completo a Carlitas y sus muñequitos. Comenta al respecto:

“Si bien es un documental realizado con gran profesionalismo técnico (...) al director se le escapa del control la narración de la historia de dos personajes con vidas muy paralelas, donde uno, sin embargo, pesa más que el otro (...). La película es la de un solo personaje: El Diablo”.

Al igual que en el documental *Róballo con arepa*, en *El Diablo y la Rumba*, el realizador explora dos espacios donde se desenvuelven sus personajes: el lugar donde viven y su lugar (mejor lugares) de trabajo. Gustavo Fernández muestra a Carlitas en su casa, desde una perspectiva laboral (cuando fabrica sus muñecos); y con Javier, El Diablo, va más allá del tema de las ventas. Podemos verlo en diferentes situaciones: comiendo en compañía de la que podría ser su hija, mostrando sus gallinas y haciendo un recuento de su vida, mientras alimenta a los cerdos. Es más un acercamiento al Javier humano, que al Javier vendedor.

Sus siguientes trabajos audiovisuales son: *Un ladrillo*, documental de 30 minutos, en 3/4, realizado con la Universidad Nacional de Medellín (1992); *Bajo cielos urbanos*, con una duración de 35 minutos, en SP, para el Ministerio de Educación, en convenio con la Universidad Nacional (1996). Posteriormente, realizó *Espacio vacío*, documental en vídeo, con 15 minutos de duración, con la co-realización de los artistas plásticos, Clemencia Echeverri, Trixi Allina y Rolf Abderhalden, en conjunto con la Universidad Nacional (1997). Y, finalmente, *De(s)amparo polifonía familia* (2002), documental de 90 minutos de duración, realizado en vídeo (Dirección y producción, mención honorífica, Premio Nacional Audiovisual, Ministerio de Cultura, Bogotá, 2004; mención convocatoria cinematográfica “Proyectando realidades”, Ministerio de Cultura, Bogotá, 1999).

En este último documental notamos un cambio marcado en el estilo de Gustavo Fernández, quien se acerca a una concepción de carácter intimista, estableciendo la suma de varios

relatos, con base en la polifonía, como la forma de adentrarse en los recodos más profundos del sentir humano. De ese modo, la polifonía, más que su familia, asume el protagonismo.

Inicialmente se esboza la temática del documental con relatos infantiles. No en vano Martín, su hijo, a manera de epígrafe, dice: “la memoria es una cosa que nos hace reír y llorar”. Luego los demás integrantes de su familia, dentro de los que se incluyen su padre, sus hermanos y algunos integrantes de la última generación, después de ser presentados, tratan de reconstruir con sus relatos y sus experiencias, la pérdida de Amparo, la madre del realizador.

Con este documental podemos ver cómo a raíz de la muerte violenta e impune de su madre, Gustavo Fernández se ve en la necesidad de explorar, inventariar y revivir los recuerdos de su familia, para tratar de exorcizar la desaparición de un ser querido, buscando una suerte de catarsis, según las propias palabras del realizador: “sentía la necesidad de expresarme para reelaborar ese evento, de hacer incluso un verdadero duelo que había quedado trunco y de hacer algo que era de elemental justicia con ella (su madre)” (Castrillón, 2002: 95). Vemos, pues, cómo se conjuga la ardua y, a veces, dolorosa aventura de viajar para reencontrarse con su familia, y de hacer un viaje interior, tal vez igual de doloroso, por sus recuerdos. Finalmente, cada integrante de su familia se vio en la necesidad de realizar ese viaje interior: “(...) un viaje al interior de los sentimientos de cada uno en torno a lo que sin duda les marcó la vida a todos, el asesinato de su madre” (Castrillón, 2002: 95).

Podemos catalogar de manera unánime esta acción como valiente, donde no solo se supera el temor que aún se vive en Colombia de nominar los afectos y darle voz a los problemas generados por la violencia, en este período de post-conflicto. Además se debe tener en cuenta el valor para enfrentar esta verdad dolorosa con su familia, utilizando una cámara como mediadora, para brindar una historia que explora, de manera transversal, varias generaciones, fiel expresión de aquel problema que a un nivel mayor se vive en nuestro país.

Según Juan Diego Caicedo:

“De(s)amparo es, el amparo de la poderosa forma, más poderosa que la muerte y su también frágil séquito (...) es, en fin, una de las obras más importantes en la historia del documental colombiano” (Caicedo, 2003: 21)

Bien se podría tomar este trabajo como la expresión evolutiva de las temáticas del documental en Colombia, que pasó de ser un carácter social, político y antropológico a ser un enfoque de carácter intimista y personal, como lo determina Marta Rodríguez, con respecto a los cambios dados, cuando dice:

“Un cambio que salta a la luz es el asunto de lo colectivo y lo individual: los años 60 y los 70, generacionalmente estuvieron muy atravesados por el concepto de lo colectivo (...) Estos asuntos familiares contrastan con los grandes temas sociales de décadas precedentes”³⁶⁶.

En el año 2003, Gustavo Fernández realiza *Los hijos del fuego*, documental hecho en vídeo que dura 52 minutos, realización y fotografía en compañía de Les Films du Village-Tv Angers, Colombia-Francia.

Un año después rodó el filme *AI son del parque*, también en vídeo, realizado con el Instituto Taller de Creación-DIB, Escuela de Cine y Televisión, de la Universidad Nacional, en Bogotá. Con este documental, Gustavo Fernández explora el Parque Nacional, a partir de las personas que lo frecuentan y las actividades que realizan. Según dice él mismo:

“(..) al filmar las ciudades los lugares inscriben tiempos, una historia, una época, un ritmo, pero como también los cuerpos oponen al orden temporal de esos lugares otra temporalidad: la de sus necesidades, deseos, pulsiones, pasiones (...)”³⁶⁷.

Valiéndose de una estructura musical, Gustavo Fernández intenta narrar la historia de la formación estructural y cultural del parque Nacional, involucrando nuevos elementos en su obra, como la utilización de fotografías y material de archivo de principios de siglo. La polifonía en este documental es llevada a un nivel superior: va desde las más variadas manifestaciones deportivas, hasta las más diversas expresiones artísticas (incluso de cine colombiano proyectado al aire libre).

Su último trabajo cinematográfico es *In-seguridad, espacios y tiempos de la vigilancia privada en Colombia*, un rodaje con producción de la DIB, de la Universidad Nacional. En la actualidad edita *Bogotá-París-SS*, una amalgama libre de manifestaciones político-culturales, recogidas en los dos últimos años en Bogotá, París y San Salvador.

Gustavo Fernández es el fiel reflejo de la evolución que se ha venido dando en el cine documental de Colombia. Su obra, pese a no ser muy extensa, muestra la influencia que ejercieron sobre él sus estudios realizados en el exterior y, sobre todo, su contacto con Jean Rouch, lo que se ve claramente en sus trabajos iniciales.

366 Fragmento de entrevista a Marta Rodríguez en el marco de la Primera Muestra Internacional de Cine y Vídeo Documental. Junio de 1999 (Gutiérrez y Aguilera, 2002: 195)

367 Tomado de *Press Book*. Gustavo Fernández sobre *De(s)amparo*.

Bibliografía

CAICEDO, Juan Diego (2003). “El De(s)amparo amparado por la forma”. En: revista *Gritos y susurros*, No. 0, año 1.

CASTRILLÓN, María Lucía (2002). *En busca de la hermandad nunca perdida*. En: revista *Kinetoscopio*, vol. 13, No. 63.

FERNÁNDEZ, Gustavo (2000). “Filmar lo real es afirmar su subjetividad”. En: *Siglo XX, arte música e ideas*. Bogotá: Unibiblos, IIE. Facultad de Artes, Universidad Nacional.

FERNÁNDEZ, Gustavo (2004). “Documental Colombiano de los 90”. En: *Arte en los 90*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

FERNÁNDEZ, Gustavo (2000). “Cine y memoria urbana”. En: GARCÍA, Beatriz (comp.) *La imagen de la ciudad en las artes y en los medios*. Bogotá: Unibiblos, Universidad Nacional.

GUTIÉRREZ, Andrés; AGUILERA, Camilo (2002). *Documental colombiano: temáticas y discursos*. Cali: Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle.

El documental de Alejandro Chaparro

Por: **Diego Andrés Palencia y Christian Eduardo Rodríguez**

La obra del documentalista colombiano Alejandro Chaparro y su concepción del documental, se entienden a través de sus vivencias personales, sus métodos de aprendizaje y su relación con la academia. Alejandro Chaparro en sus inicios trabajó en múltiples oficios que no estaban relacionados con el arte documental, pero que asimiló como labor de campo para el desarrollo de su obra. Luego ingresó a la academia con el objetivo de estudiar cine; sin embargo, los enfoques teóricos, por ausencia de la práctica, lo decepcionaron. Mediante cursos realizados en San Antonio de los Baños, Cuba, una pasantía en Argentina, su afición por la lectura y, sobre todo, la práctica, empezó a elaborar su propia visión del cine, que, como él mismo lo manifiesta, debe partir reinventando continuamente el lenguaje audiovisual.

En este proceso de reinención, para Alejandro Chaparro es muy importante el desarrollo de la creatividad y la sensibilidad, que permitan a los realizadores tener su propia concepción de las nociones academicistas, como son los tipos de planos, el montaje y el sonido, entre otros. En su vida personal se puede observar ese desarrollo de la sensibilidad y la creatividad, a través de la música, su constante experimentación con la cámara y sus métodos de observación.

En cuanto a la técnica, este documentalista colombiano ha demostrado que la hechura de una obra no depende de la cantidad de recursos con los que se cuente, y que la calidad del audiovisual depende de la creatividad y no del presupuesto. Respecto a este punto sus documentales son desarrollados con cámaras sencillas de Digital 8 y mini DVD, con la grabación del sonido de la cámara, sin micrófonos extras. Con las características de estos equipos, Alejandro Chaparro logró aprovechar la pixelación de la imagen y la diferencia en la calidad de los formatos, para articularlos en la creación de un lenguaje coherente, en donde ha puesto las dificultades técnicas al servicio de la narración.

A pesar de que ha logrado convertir los defectos en efectos, su esfuerzo está en lograr la belleza de las imágenes de sus documentales, en cuidar los encuadres, la fotografía, en la poética de la narración, en la elaboración de la música original y las mezclas del sonido. Los documentales de Alejandro Chaparro, como él mismo lo dice, toman bastante tiempo; entre otros motivos, debido a que él mismo realiza la edición, la mezcla del sonido, siguiendo de cerca la composición y la grabación de la música original.

El método para abordar cada uno de los temas de los documentales que ha realizado siempre es diferente; sin embargo, la convivencia con los personajes es una constante. Alejandro dice que es necesario grabar todo lo que se considere interesante, aunque no esté previsto en

la estructura del documental. De esta forma se acerca a diferentes temáticas, pero con una visión muy particular acerca de temas políticos, como la pobreza o el secuestro.

Esa visión, sin duda le ha permitido explorar diferentes oficios cinematográficos e incluso literarios; también ha sido jurado en Ferimagen, Festival de cortometrajes en Carabobo. En sus inicios, laboró en varias obras de la documentalista Marta Rodríguez, como *La Hoja Sagrada* y *Una casa sola se vence*, en las cuales asumió el rol de productor. Junto a ella exploró, además, otra de sus facetas creativas: la escritura, hizo el guión de la serie documental *Tres mujeres, Tres éxodos* y del documental *Soraya o el tiempo de Amar*.

Como guionista también participó en el documental *La sal de la tierra* para Newland Pictures en Los Angeles, California, y en el cortometraje *Huellas en la arena*, por el cual recibió una mención especial del jurado de la convocatoria “Cuatro por veinticuatro” de la Cinemateca Distrital de Bogotá.

También ha escrito sobre el documental para la *Revista Número* y publicó algunos de sus poemas en el libro *Antología de escritores Iberoamericanos*, Certamen Internacional de Literatura en Córdoba, Argentina, Editorial Cenediciones.

Hay otros roles que también han nutrido su experiencia como realizador, como por ejemplo la labor de asesor que ofreció a algunos proyectos audiovisuales que se realizaron en el marco del diplomado en Producción de Documentales de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

Dentro de las obras realizadas por Alejandro Chaparro se encuentra el vídeo experimental *Rapsodia en Bogotá* sobre un performance de la artista colombiana María Teresa Hincapie; también el documental titulado *El pequeño Sergio* (2004), en el cual hizo el guión, la producción, la fotografía el sonido y la realización. El montaje lo hizo conjuntamente con Manuel Quíñonez y Henry Caicedo; mientras que la música original estuvo a cargo de los músicos Santiago Zuluaga y Alejandro Galkin.

El paisaje emocional de la vida del pequeño Sergio, transcurre en una pequeña comunidad de Ciudad Bolívar situada en las escarpadas montañas que rodean el sur de la ciudad de Bogotá y narra trozos de vida, reflejos de una realidad sentida y tal vez soñada por seres humanos, cuya existencia está señalada por el olvido.

Este documental participó, entre otros, en el Festival Internacional de Cine de Bogotá (2004) y en la Primera Muestra Documental Pedazos de Nuestra Realidad, del Convenio Andrés Bello y el Parlamento Andino (2005), en la cual recibió el premio al mejor documental.

En esta obra audiovisual se puede apreciar la capacidad de Alejandro Chaparro para poetizar con las imágenes y superar los inconvenientes técnicos, como el sonido del viento en las montañas. Alejandro convierte estos inconvenientes en una parte de la narrativa, para mostrar

lo agreste del lugar en donde se encuentra. La música y las imágenes, en general, sirven para dar una visión diferente al tema de la pobreza y el desplazamiento, en donde el objetivo central no es exponer las carencias de los personajes, sino mostrar apartes de sus vidas.

Su obra más impactante, *Germinal*, la realizó durante 5 años (2003-2007). Es un documental de 75 minutos que devela tres historias sobre el secuestro: el relato de un agente antisequestro enfrentado a su experiencia de cautiverio; la marcha de la No Violencia liderada por Guillermo Gaviria, gobernador de Antioquia, y sus postulados para generar reflexión en la guerrilla de las Farc y la lucha de los familiares de soldados y policías secuestrados que viven en la incertidumbre esperando la libertad de sus seres queridos o el Acuerdo Humanitario.

Este trabajo es un mapa crudo y desgarrador sobre los diferentes signos sociales que aquejan la realidad en Colombia. Aborda el tema del secuestro desde varias perspectivas, que incluyen a las víctimas, los familiares y los actores del conflicto armado en el país. Las imágenes sobre los campos colombianos y la ciudad son muy bien logradas, ambos con su belleza y aparente quietud, son contrastadas con testimonios aterradores.

Es precisamente este contraste presentado en el documental, el que sugiere que en un país con increíbles parajes, en donde al modo de ver de sus habitantes, y debido a la costumbre, pareciera no ocurrir nada; pero tiene lugar un drama, que es vivido a diario por miles de voces que intentan ser escuchadas. La música y la edición conducen al espectador a través de una historia que, al igual que la realidad del país, termina siendo cíclica.

Este documental participó, en 2008, en la categoría Mejor Producción Nacional en el Festival Internacional de Cine y Video Alternativo “Ojo al sancocho”, en Bogotá, en la categoría Premio del Público, en la versión 26 de los Encuentros de Cine Latinoamericano organizado por FAL 33 (France Amérique Latine) en Burdeos, Francia, y también ha sido a invitado a participar en sesiones especiales en el Festival Barcelonés La Diáspora, en la edición número 20 de los Encuentros de Cine Latinoamericano del Festival de Toulouse, Francia, y recientemente en el CELAP, Centro de Estudios Latinoamericanos de París.

Paralelamente a esta labor de difusión de *Germinal*, realizó otros proyectos como el DVD *Donde estoy llamado a estar* del cantautor colombiano Iván Hernández, y el documental *No te olvidamos*, estos dos últimos en co-dirección con Carolina Patiño Ospina.

En la actualidad, entre otras actividades, realiza vídeo clips y documentales cortos sobre el país para el Canal de Internet Holandés Metropolis y labora en la producción y realización de un documental que inició hace un par de años, titulado *El Brujo*, sobre de uno de los más grandes músicos del departamento del Chocó en Colombia. Pretende mostrar a través de este personaje aspectos de las raíces culturales y mediante su música un recorrido por el paisaje chocoano.

Ciertamente, el documentalista colombiano Alejandro Chaparro intenta reinterpretar el lenguaje audiovisual, a partir de la sensibilidad, la creatividad y la observación. Su estilo poético para abordar temas, como la pobreza, es coherente con su forma de trabajo, en donde la limitación de recursos hace necesario el desborde de la creación intelectual.

Bibliografía

Entrevista a Alejandro Chaparro realizada por Diego Andrés Palencia y Christian Eduardo Rodríguez, Bogotá, 2007 y 2008.

Colonización y violencia, por un documental comprometido: Alfredo Molano

Por: Natalia Gualy Lozano

Referirse al cine documental genera tantas controversias como definiciones y clasificaciones; es indiscutiblemente un género cinematográfico, pero su carácter de “no ficción” le ha hecho recibir muy variadas acepciones y connotaciones, desde el momento de su aparición. Es un género totalmente permisivo, al cual es posible aproximarse desde perspectivas por completo disímiles y originales. La historia y los personajes a los que se ve ligado dan prueba de ello. Exploradores, filósofos, marineros, periodistas, músicos, médicos, escritores, poeta, ingenieros civiles y teóricos han sido sus expositores más destacados, e incluso sus pioneros.

Robert Flaherty considera que el documental es una herramienta para “representar la vida bajo la forma en que se vive”; para “promover la mutua comprensión entre los pueblos” (Flaherty, 1939, citado en Romaguera y Alsina, 1993). Por su parte, John Grierson distingue al “arte mayor del documental” como la captura de “el gesto espontáneo”, el acto de “abrir la pantalla hacia el mundo real” y fotografiar “la vida natural, pero asimismo (...) crear una interpretación de ella” (Grierson, 1931-1934, citado en Romaguera y Alsina, 1993). Dziga Vertov desarrolló toda una teoría al respecto, y considera el documental como una “posibilidad de ver los procesos de la vida en un orden y una velocidad temporales, inaccesibles al ojo humano” (Vertov, 1922-1923, citado en Romaguera y Alsina, 1993). Esta definición dista mucho de la del “cine social” de Jean Vigo, quien afirma que en el documental “el fin último podrá darse por alcanzado si se consigue revelar la razón oculta de un gesto, si se consigue extraer de una persona banal y captada al azar su belleza interior o su caricatura, si se consigue revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas” (Vigo, 1961, citado en Romaguera y Alsina, 1993). Esta definición también se aparta de la noción del “cine verdad”, de Jean Rouch, pionero en el cine etnográfico, en su uso como interpretación antropológica.

En los países latinoamericanos, cuyas efervescencias políticas y arraigos sociales son mucho más próximos y recientes, el fenómeno del documental ha tenido lugar más como manifestación social, que como experimentación visual. De hecho, es muy fácil deducir que estos países, al intentar dar identidad a su cinematografía, acojan al documental como herramienta, no solo de comunicación sino también de documentación de registro, que salvaguarde su historia que, de alguna manera, es un intento de apropiárselo. Si bien nuestra historia cinematográfica no se ha destacado demasiado, es importante resaltar que la

realización documental en Colombia ha sido históricamente mucho más prolífera y exitosa, con respecto al cine de ficción. La producción documental nacional no abandona puntos de vista comprometidos, ni tampoco realidades constantemente ignoradas.

A este intento se suman importantes investigadores y pensadores, intercambiando voces e interactuando desde diversas academias y disciplinas, que intentan reconstruir una huella, casi desvanecida de nuestra identidad, con la mayor precisión posible. Apoyado en su formación y su innegable intuición, el sociólogo y periodista Alfredo Molano, nacido en La Calera, logra convertir su trabajo en un conjunto denso, y a la vez completo. Guiado por esta misma intención, (no en vano), desde un principio se vio influenciado directa y personalmente por personajes del talante de Orlando Fals Borda, Estanislao Zuleta y Camilo Torres. El carácter exhaustivo de sus métodos de investigación, la dimensión personal y comprometida en que sumerge sus obras, junto con la insistencia con que se remite una y otra vez a temas satanizados, muchas veces vetados en el país, le han otorgado a su trabajo una verosimilitud casi desconocida, en medio de los vagos ecos con los que se acostumbra a informar, y con los que se pretende fingidamente crear una identidad. Bien sea desde el periodismo, la escritura, la televisión y el documental, Alfredo Molano ha logrado penetrar con sus métodos en lugares en los que, incluso el Estado, no ha podido hacerlo; este hecho le ha significado incluso el exilio, por tanto no es un exceso afirmar que pocas investigaciones son tan comprometidas y dan cuenta del verdadero conflicto nacional, como las suyas. Su método lo llevó a desligarse, de alguna manera, de su profesión, al articular una nueva manera de hacer sociología, calificada por Fals Borda como “imputación” llevada a cabo “a través de entrevistas, mayormente grabadas, cuya información se escoge, se suma y se adscribe a un personaje clave que uno mismo puede bautizar o identificar independientemente”, y además explica: “(...) estas técnicas no se aprendieron en la academia. Se desarrollaron por fuera de ella como una alternativa investigativa válida. Como una búsqueda legítima de hechos y evidencias sobre la realidad *elusiva* (...)” (Molano, 1989).

Aun así su trabajo se haya dado a conocer en diferentes campos y su obra no sea netamente cinematográfica, merece ser acogido dentro de las estipulaciones del género documental. No solo porque dentro de éste se incluye el material audiovisual, sino porque en sus escritos está también muy presente el documental. Sea cual sea el soporte de su investigación, Alfredo Molano toma a la gente como materia prima y fuente primaria de aporte para sus búsquedas. Tanto sus imágenes, como sus escritos, son historias de vida en las que la fuerza del relato está dada precisamente por dichos personajes, que por momentos condensan y/o conjugan diversas realidades.

“De alguna manera lo que alimenta mis columnas y mis libros no es la información que posea sobre lo que vaya escribir, sino la sensación que tengo

de la gente. Yo necesito a la gente, la necesito ver, la necesito oler, la necesito tocar para poder escribir sobre ella” (Molano, 2002).

Este método se remite con cierta rigurosidad al de Marta Rodríguez, devela un proceso netamente participativo, en el que en cada caso Alfredo Molano actúa como mediador (sin que su presencia sea constante ni evidente) entre una realidad y su necesidad de ser manifestada y revelada. La solidez de las relaciones establecidas con dichos personajes dilucida una suerte de espíritu documental, que fortalece y enriquece los contenidos; son ellos mismos quienes plantean reflexiones propias, y llegan a conclusiones tremendamente lúcidas. En cada testimonio se intuyen mutuamente la confianza y el respeto, los personajes se expresan tranquilamente sin ser caricaturizados, ni tampoco usados; no hay lugar para los amarillismos. “Sus entrevistas tienen una coherencia documental y una claridad descriptiva que rara vez se hallan en los otros (científicos sociales)” (Molano, 1989). En sus obras documentales *Cartagena: entre basuras y olvido*, *Cali sobreviviendo en la soledad*, y *Caldoso la guerra nos mata por dentro*³⁶⁸ (por nombrar solo algunas), se hacen evidentes los rastros de profesionalismo y de rigor documental. Tanto el cuidado de la imagen, como el tratamiento de los contenidos, son de una pulcritud y habilidad tan acertadas, que hablan mucho del significado que tiene el “oficio cinematográfico” para Alfredo Molano. Desde una perspectiva teórica, esto se podría calificar como una combinación de las modalidades interactiva y expositiva testimonial, expuestas por el historiador y teórico del cine documental, Bill Nichols (Nichols, 1997). La planimetría arroja, como lo hace en sus relatos escritos, una búsqueda para narrar y generar voluntariamente un discurso a través de la imagen; se trata realmente de un discurso muy “documental”, que saca cada capítulo del ámbito de la simple crónica televisiva, y lo convierte en un fragmento de realidad y calidad.

Sin embargo, valdría la pena conocer más a fondo su método de trabajo. Para ello, se debe hacer las siguientes preguntas: ¿cómo logra tal confianza y compenetración con los personajes y su entorno?, ¿cómo media las relaciones entre el sujeto y la cámara?, ¿actúa al mismo tiempo como periodista, sociólogo y literato? Es difícil saberlo; ya lo afirmaba Fals Borda, al respecto de sus relatos: “Molano sabe averiguar en el terreno porque, consciente o inconscientemente, a él le va guiando un cartabón disciplinario”. Pero a su ese ejercicio de intuición de la praxis, agregó: “es loable, pero también comprensiblemente inconcluso. (...) queda pendiente la explicación sistemática del inevitable desorden descriptivo que resulta de los relatos; la sistematización por rangos de aquello que más sirva para la liberación de los pueblos involucrados; las autorizadas recomendaciones para reconstruir nuestra maltrecha sociedad signada por la Violencia que irresponsablemente desataron las actuales clases dirigentes” (Molano, 1989).

368 Capítulos de la serie televisiva de Audiovisuales *La Tierra sin ellos*. 2000.

El trabajo de este sociólogo habla de una vida entregada por completo a la investigación; son más de treinta años de reiterativos intentos por descorrer el velo de violencia, heredado de la colonización en el suelo colombiano. Alfredo Molano es ya una voz propia; es un sello infalible que imprime su huella en cada imagen, en cada página y en cada comentario.

Al respecto, comenta Lisbeth Fog:

“Yo hago mi trabajo fundado en premisas éticas y en perspectivas políticas, en el sentido de perseguir una sociedad distinta, más igualitaria y más justa. Para hacerlo he apelado a los medios masivos de comunicación porque los libros tienen un impacto limitado y el mundo académico es de una estrechez y de un dogmatismo que impide que el país se dé cuenta de sí mismo”³⁶⁹.

Cada intervención y cada manifestación revelan una lucha constante y permanente de su autor hacia un verdadero despertar nacional y hacia una situación de gran cambio; éstas hablan también de la rebeldía y la imponente de su contestatario autor, de quien aún en el exilio sigue siendo claro y tajante, sin ocultar su simpatía por la guerrilla y su rechazo por el gobierno. ¿Existe, acaso, una actitud más “documental” que esta? Alfredo Molano enriquece el género documental, pues su trabajo no es solo el reflejo de la realidad, sino el mediador entre la sumisa ignorancia urbana, y el campo desconocido, ardiente y herido, que todos quisieran ignorar. “He sido y seguiré siendo de izquierda, aunque nunca he pertenecido –ni perteneceré– a ninguna de sus organizaciones, lo que de paso me da derecho a opinar con toda libertad” (Molano, 2005).

Bibliografía

MOLANO, Alfredo (1989). *Siguiendo el corte. Relatos de guerras y de tierras*. Bogotá: El Ancora Editores.

MOLANO, Alfredo. (2002) “Un silencio negro”. En: revista Número, separata especial, No. 41, Ed. Revista Número, Bogotá.

MOLANO, Alfredo (Agosto, 2005). “Desde la Izquierda”. En: El Espectador. Columna de Opinión.

NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica.

369 FOG, Lisbeth. “Alfredo Molano”, artículo escrito por para Universia Colombia. En: <http://www.universia.net.co/galeria-de-cientificos/ciencias-sociales-derecho-y-ciencias-politicas/alfredo-molano-bravo.html>

ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA, Homero (1993). “Robert Flaherty, la función del documental”. En: *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Editorial Cátedra, Serie Signo e imagen.

ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA, Homero (1993). “Jhon Grierson, los postulados del documental”. En: *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Editorial Cátedra, Serie Signo e imagen.

ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA, Homero (1993). “Dziga Vertov, Del Cine-Ojo al Radio-Ojo”. En: *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Editorial Cátedra, Serie Signo e imagen.

ROMAGUERA, Joaquim y ALSINA, Homero (1993). “Jean Vigo, El punto de vista documental. A propos de Nice (1929)”. En: *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Editorial Cátedra, Serie Signo e imagen.





Bibliografía



ACOSTA LOZANO, Luisa Fernanda (1996). *El cine colombiano sobre la violencia*. Tesis de grado, Posgrado de Historia, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

ÁLVAREZ, Carlos (1989). *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

AMAYA, Silvia (2000). "Introducción". En: DIRECCIÓN DE CINEMATOGRAFÍA DEL MINISTERIO DE LA CULTURA. *Memorias de la Primera Muestra Internacional de Cine y Vídeo Documental*. Bogotá: Dirección de Cinematografía del Ministerio de la Cultura.

ARBELÁEZ RAMOS, Ramiro (2002). "El cine en el Valle". En: *Una memoria obstinada en torno al documental*. Cali: Serie Pensamiento Audiovisual. Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social.

ARBELÁEZ RAMOS, Ramiro (2003). "Rastros documentales". En: *Cuadernos de cine colombiano*, No. 4, Bogotá, Cinemateca Distrital.

ARBOLEDA RÍOS, Patricia. OSORIO, Diana Patricia (2003). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

ARIAS, Jimmy. "Más de la mitad del patrimonio cinematográfico de antes de los años 50 está perdido". En: periódico *El Tiempo*. Bogotá, 18 de junio de 2003.

BERNAL, Augusto (enero-abril, 2002). "Los ojos de Dios sobre Notre-Dame". Revista *Alados-Colombia*, No. 5, Corporación Colombiana de Documentalistas, Bogotá.

BRESCHAND, Jean (2004). *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

BRICE, Richard (2000). *Newnes Guide to Digital Television*. Oxford: Newnes, United Kingdom.

BUSTAMANTE ESCOBAR, Diana (2006). *Oposición-Fusión*. Tesis de grado, Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

CAMPO, Óscar (2002). "Nuevos escenarios del documental en Colombia". En: *Una memoria obstinada en torno al documental*. Cali: Serie Pensamiento Audiovisual, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas Escuela de Comunicación Social.

CAMPO, Óscar (2004). "El documental colombiano en tiempos oscuros". En: *Cuadernos de cine colombiano. Balance argumental*, No. 5, Bogotá, Cinemateca Distrital.

CASTRILLÓN, María Lucía (1997). "Ideas sin editar sobre el documental colombiano". En: Revista *Entre extremos - Cine colombiano*, No. 2, artículo No. 6.

CENTRO DE PENSAMIENTO ESTRATÉGICO PROSPECTIVA.

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA. *Estudio prospectivo de la formación audiovisual en Colombia al año 2019.* Dirección: Francisco José Mojica. Coordinación: Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura. Asesores del proyecto: Pedro Adrián Zuluaga Duque, Jorge Rodolfo Fraga Pujo y Diego Fernando Hernández Giraldo, Bogotá, 2007.

CORREA, Julián David (enero, 2003). “Caminos y nuevos retos, una conversación con Andrés Burbano”. En: *Cuadernos de cine colombiano. Balance argumental*, No. 1, Cinemateca Distrital, Bogotá.

CORREA, Julián David (2004). “Introducción. La riqueza en la contradicción”. En: *Cuadernos de cine colombiano*, No. 5, Bogotá, Cinemateca Distrital.

CRUZ CARVAJAL, Isleni (marzo-mayo, 2008). “Sebastián Moreno y la docuterapia. La historia desde uno mismo”. En: Revista *Kinetoscopio*, vol. 18, No. 81, Medellín.

CHAPARRO, Hugo (2006). “Quince años: Cine Colombiano, Gracias Divino Niño por el cine revelado”. Revista *Kinetoscopio*, vol. 15, Centro Colombo Americano, Medellín.

DICKINSON, Chris (ed.) (1996). *The Producer Guide to Digital Formats*. Supplement of the Producer Magazine. London: CDA Magazines for Sony Broadcast&professional UK, Sony.

DICKINSON, Chris (ed.) (1997). *Sony. Digital Cinematography Guide*. London: CDA Magazines for Sony Broadcast&professional UK.

DUQUE, Edda Pilar (1992). *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, El Áncora Editores.

DUQUE MUÑOZ, Lucía (1994). *Cine e historia: Industrialización, cine y cineastas del medio siglo en Colombia*. Monografía para optar al título de historiadora. Universidad Javeriana, Bogotá.

ECHEVERRI, Ligia (2003). *Serie Yuruparí 20 años Gloria Triana: tejedora de sueños con los hilos de la ciencia*. Bogotá: Proimágenes en Movimiento y Fondo Mixto de Promoción Cinematográfica. Unibiblos.

“El Taller Varan en Colombia”. En: Revista *Alados-Colombia*, No. 2, julio-agosto, 2001, Corporación Colombiana de Documentalistas.

EL TIEMPO (mayo 12, 2003). “Proyecto de ley fortalecería la producción del cine”. En: Periódico *El Tiempo*, Sección de Cine,

EL TIEMPO (junio 18, 2003). “Tras aprobación de la Ley de Cine, por fin habrá presupuesto para este arte”. En: Periódico *El Tiempo*, Sección de Cine, Bogotá.

EL TIEMPO (septiembre 25, 2008). “Juanes les pidió a los empresarios colombianos más inversión social”. En: periódico *El Tiempo*, Sección 1, p. 2.

El Tiempo.com (noviembre 13, 2007). “Mañana se estrena ‘El Destino’, el más reciente documental del director Fernando Ramírez”.

“**Expedición al documental colombiano**”. En: Revista *Alados-Colombia*, Corporación Colombiana de Documentalistas, No. 1, abril-mayo, 2001, Bogotá.

FACIOLINCE, Héctor Abad (2006). *El olvido que seremos*. Bogotá: Editorial Planeta Colombiana S.A.

FERNÁNDEZ, Gustavo (2004). “Documental colombiano de los 90”. En: *Arte en los 90*. Bogotá: Facultad de Artes, Escuela de Cine y Televisión, Universidad Nacional de Colombia.

FERNÁNDEZ, Gustavo (2006). “Quince años: el documental en Colombia, todos somos o seremos protagonistas”. En: Revista *Kinetoscopio*, No. 73, vol. 15, Centro Colombo Americano, Medellín.

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO (2005). *Largometrajes Colombianos en cine y vídeo, 1915-2004*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

FUNDACIÓN PATRIMONIO FÍLMICO COLOMBIANO (2008). *Catálogo Documentales colombianos, 1915-1950*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

GIRALDO ARIAS, Diego León (1991). *El cine como testimonio*. Bogotá: Cordillera Editores.

GONZÁLEZ, Luis y NIETO, Jorge (1987). *50 años de cine sonoro y parlante en Colombia*. Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.

GUTIÉRREZ Andrés y AGUILERA Camilo (2002). *Documental colombiano, temáticas y discursos*. Cali: Colección Trabajos de Grado, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle.

GUTIÉRREZ, Andrés y AGUILERA, Camilo (2004). “Producción documental en los años 90”. En: *Cuadernos de cine colombiano*, No. 5, Cinemateca Distrital, Bogotá.

GUZMÁN, Patricio (2002). “Introducción: La importancia del cine documental”. En: *Una memoria obstinada en torno al documental*. Cali: Serie Pensamiento Audiovisual, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social.

GUZMÁN, Patricio (2002). “La explosión del documental”. En: *Una memoria obstinada en torno al documental*. Cali: Serie Pensamiento Audiovisual, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social.

Una memoria obstinada en torno al documental Serie Pensamiento Audiovisual, Universidad del Valle, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social

HERNÁNDEZ, Alejandro (1990). *Un registro contra el olvido: cine documental colombiano (1899-1950)*. Bogotá: manuscrito.

HERNANDEZ, Iván Darío. *Empresa Innovación y Desarrollo*. Facultad de Ciencias Económicas. Escuela de Economía. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, Unibiblos, 2008.

KING, John (1994). *El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano*. México: Tercer Mundo Editores.

LAURENS, Mauricio (mayo 12, 2003). “Proyecto de ley fortalecería la producción del cine”. En: Periódico *El Tiempo*, Sección de Cine, Bogotá.

LEURO, Aida Esperanza (1998). *El nuevo cine latinoamericano en Colombia*: Marta Rodríguez y Jorge Silva. Tesis de grado, Sociología, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

LOWIS, Diana; PEDRAZA, Andrés; RODRÍGUEZ, Jhon; SOURDIS, Carolina (2007). “Panorama del cine documental de los años sesenta y setenta: un modelo difícil de armar”. Ensayo para la asignatura Teoría e Historia IV, Escuela de Cine y Televisión, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

LUNA, María Fernanda (2003). “La realidad más allá del periodismo”. En: *Cuadernos de cine colombiano*, No. 4, Cinemateca Distrital, Bogotá.

MARTÍNEZ PARDO, Hernando (abril, 1999). “Camilo el cura guerrillero”. En: Revista *Credencial Historia*, No. 112, Bogotá.

MARTÍNEZ PARDO, Hernando (1978). *Historia del cine colombiano*. Bogotá: Editorial América Latina.

MENDOZA, Carlos (1999). *El ojo con memoria: Apuntes para un método de cine documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Coordinación de Difusión Cultural.

MINISTERIO DE CULTURA (julio 4, 2003). “Gobierno Nacional sanciona nueva ley de apoyo al cine Colombiano”. En: *Boletín electrónico de prensa, Ministerio de Cultura* [En línea].

MORA, Cira y CARRILLO, Adriana (2003). *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.

NICHOLS, Bill (1996). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

NIETO, Jorge (1992). *Colombia. Cronología 1897-1937. Cine latinoamericano (1896-1930)*. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, Venezuela.

NIETO IBÁÑEZ, José Antonio (1997). *Floro Manco, pionero del cine*. Barraquilla: Ediciones Uniautónoma.

OSORIO, Diana (enero, 2003). “Cine y mujeres en Colombia, una historia reciente”. En: *Cuadernos de cine colombiano, Balance argumental*, No. 1, Cinemateca Distrital, Bogotá.

OSORIO, Oswaldo (enero, 2003). “Del cine político a lo políticamente correcto”. En *Cuadernos de cine colombiano, Balance argumental*, No. 1, Cinemateca Distrital, Bogotá.

PARANAGUA, Paulo Antonio (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid, España: Ed. Cátedra. Colección Signo e Imagen.

PATIÑO, Carolina (2006). “El género documental en Colombia: Los cambios y nuevos retos que surgen a partir de la década del 90 (Primera parte)”. En: *Revista Ensayos. Historia y Teoría del Arte*, No. 11, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

PÉREZ BUSTOS, Indiana (2007). *Documentales colombianos en los años 20 y 30, ¿el verdadero comienzo de la historia?* Ensayo para la asignatura Teoría e Historia de Medios Audiovisuales IV, Escuela de Cine y Televisión, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

PÉREZ BUSTOS, Indiana (2007). *Marco Tulio Lizarazo, un pionero en la sombra*. Ensayo para la asignatura Teoría e Historia IV –documental–, Escuela de Cine y Televisión, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

PIÑEYRO, Marcelo (2006). “Quince años: Cine en Latinoamérica, Cine en Trance”. En: *Revista Kinetoscopio*, No. 73, vol. 15, Medellín, Centro Colombo Americano.

“Producer’s Workshop Discovery Networks. Entrevista con Mauricio Acosta”. En: *Revista Alados-Colombia*, No. 2, julio, 2001. Bogotá: Corporación Colombiana de Documentalistas, 2001

RESTREPO, Patricia (1991). *Los medimétrajes de Focine. 10 años Cine Club Universidad Central*. Bogotá: Publicaciones Universidad Central.

REVISTA EL KINE (1914). “Excelencia del Kine”. En: Revista *El Kine*, Órgano del Salón Sincelejo, No. 4.

RODRÍGUEZ, Marta [entre 1970 y 1980]. *La historia del documental*, texto inédito.

RODRÍGUEZ, Marta (1985). “El documental colombiano”. En: *El nuevo cine latinoamericano*, No. 335, Conferencias Sucursales, Bogotá.

RUFINELLI, Jorge (2006). “Quince años: otro cine, otro público. Cine a la mano, cine a la carta”. En: Revista *Kinetoscopio*, No. 73, vol. 15, Centro Colombo Americano, Medellín.

SALCEDO SILVA, Hernando (1981). *Crónicas del cine colombiano*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.

TRIANA, Claudia (septiembre, 2000). “Presentación”. En: *Catálogo Segunda Muestra Internacional de cine y vídeo Documental*. Dirección de Cinematografía del Ministerio de la Cultura.

URBANO, José (agosto-octubre, 2008). “Un cine sin sol”. En: Revista *Kinetoscopio*, vol. 18, No. 83, Centro Colombo Americano, Medellín.

WEINRICHTER, Antonio (2004). *Desvíos de lo real, el cine de no ficción*. España: T&B Editores.

Revistas

Cuadernos de cine colombiano, Balance argumental, No. 1, Cinemateca Distrital, Bogotá, enero, 2003.

Cuadernos de cine colombiano, No. 4, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2003.

Cuadernos de cine colombiano, No. 5, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2004.

CDA Magazines for Sony Broadcast&professional. UK, Sony.

Revista Alados-Colombia, No 1, abril-mayo, 2001, Corporación Colombiana de Documentalistas.

Revista Alados-Colombia, No. 2, Corporación Colombiana de Documentalistas. Bogotá.

Revista Alados-Colombia, No 4, noviembre, 2001, Corporación Colombiana de Documentalistas, Bogotá.

Revista Alados-Colombia, No, 5, Corporación Colombiana de Documentalistas, Bogotá.

Revista Entre extremos - Cine colombiano, No. 2, 1997.

Revista Kinetoscopio, vol. 15, No. 73, 2006. Centro Colombo Americano, Medellín.

Revista Kinetoscopio, vol. 18, No. 81, marzo-mayo, 2008, Medellín.

Revista Kinetoscopio, vol. 18, No. 83, agosto-octubre, 2008, Centro Colombo Americano, Medellín.

Revista Credencial Historia, No. 112, abril, 1999, Bogotá.

Miradas Revista del Audiovisual. “Hitos en la historia del documental”. Escuela Internacional de Cine y Televisión. Cuba, enero 5 de 2003. Ver: <http://www.miradas.eictv.co>

Revista El Kine, Órgano del Salón Sincelejo, No. 4, 1914.

Revista Ensayos. Historia y Teoría del Arte, No. 11, Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Periódicos

El Tiempo. 18 de junio de 2003, Bogotá.

El Tiempo. 25 de septiembre de 2008, Sección 1, p. 2, Bogotá.

Periódico Cultural La Palabra. No. 42, abril, Universidad del Valle.

Periódico La Hoja de Bogotá. Septiembre de 2007

Conferencias

BERNAL, Augusto. “Nuestros años maravillosos: El largometraje colombiano 1962-2002”. Conferencia dictada en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. En:

CÁRDENAS, Carlos. “Imágenes de trabajo. Reflexiones hacia una antropología visual aplicada. El caso del proyecto internacional juvenil Barrios del Mundo y su enfoque comunicativo”. Ponencia en el Encuentro de Antropología Visual, Congreso Nacional de Antropología, Santa Fe de Antioquia, 24-26 de agosto de 2005. www.patrimoniofilmico.org.co/docs/conferenciaIII.rtf

CRUZ CARVAJAL, Isleni. Conferencia “Importancia de desarrollar proyectos de investigación en torno al documental”, Auditorio Escuela de Cine y Televisión, Universidad Nacional de Colombia. Octubre 31 de 2007.

CRUZ CARVAJAL, Isleni. Conferencia “Nación indígena en la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva”. XII Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado:

“Versiones subversiones y representaciones del cine colombiano. Investigaciones recientes”. Museo Nacional de Colombia. Octubre 25-27 de 2007.

RESTREPO, Marta Elena (2004). Conferencia: “La gestión de los registros televisivos en Colombia”. Primer Encuentro de Archivos Audiovisuales, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. Bogotá.

Entrevistas

ACOSTA, Mauricio (Productor ejecutivo)

- “Producer’s Workshop Discovery Networks. Entrevista con Mauricio Acosta”. En: Revista *Alados-Colombia*, No. 2, julio, 2001. Bogotá: Corporación Colombiana de Documentalistas, 2001

ACEVEDO, Gonzalo (Pionero del cine colombiano)

- “Entrevista con Gonzalo Acevedo”, tomado de: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci11b.htm>

ÁLVAREZ, Carlos (Documentalista, docente)

- Entrevista a Carlos Álvarez, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, febrero 2007.

ÁLVAREZ, Guillermo (Realizador)

- Entrevista a Guillermo Álvarez, realizada por Carolina Patiño, Bogotá, junio 2007.

AMAYA, Alberto (Productor ejecutivo)

- Entrevista a Alberto Amaya, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, septiembre 2007.

ARANGO, Juan Carlos (Realizador)

- Entrevista a Juan Carlos Arango, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, febrero 2007.

ARBELÁEZ, Ramiro (Docente)

- Entrevista a Ramiro Arbeláez, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, noviembre 2006

BARRIGA, Carlos (Docente)

- Entrevista a Carlos Barriga, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, marzo 2007.

BERNAL, Carlos (Documentalista y realizador)

- Entrevista concedida en la Primera Muestra Internacional de Cine y Video Documental en Bogotá. Referenciada en: colección Trabajos de Grado, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle.
- Entrevista a Carlos Bernal realizada por Carolina Patiño. Bogotá, noviembre 2006.

BURBANO, Andrés (Docente)

- Entrevista referenciada en: CORREA, Julián David. “Camino y nuevos retos: una conversación con Andrés Burbano”. En: *Cuadernos de cine colombiano, Balance argumental*, No. 1, Bogotá, Cinemateca Distrital, 2003.

CAICEDO, Juan Diego (Docente y realizador)

- Entrevista a Juan Diego Caicedo, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, junio 2006.

CAMPO, Óscar (Docente y realizador)

- Entrevista a Óscar Campo, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, mayo 2007.

CARRERO, Marlon (Asesor del Ministerio de Cultura)

- Entrevista a Marlon Carrero, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, abril 2002

CORREA, Handrey (Realizador)

- Entrevista a Handrey Correa, realizada por Carolina Patiño, Bogotá, febrero 2007.

CRUZ CARVAJAL, Isleni (Periodista y docente)

- Entrevista a Isleni Cruz Carvajal realizada por Carolina Patiño. Bogotá, octubre 2007.

CHARALAMBOS, Gilles (Docente y realizador)

- Entrevista a Gilles Charalambos, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, abril 2007.

FERNÁNDEZ, Gustavo (Docente y documentalista)

- Entrevista a Gustavo Fernández, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, febrero 2007.

GARCÍA MORENO, Diego (Documentalista)

- Entrevista a Diego García Moreno, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, marzo 2006.
- **TALERO, Amanda** (Septiembre, 2007). “Panorama del documental”, entrevista a Diego García Moreno. En: Periódico *La Hoja de Bogotá*.

GLÉNADEL, Suzette (Directora del Festival Films du Réel en el año de la entrevista)

- Claqueta: Entrevista con Suzette Glénadel, directora del Festival Films du Réel. En: Revista *Alados-Colombia*, No 4, noviembre de 2001, Bogotá, Corporación Colombiana de Documentalistas.

GÓMEZ, Claudia (q.e.p.d.)

- Entrevista a Claudia Gómez, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, agosto, 2002.

GUERRERO, Felipe (Montajista y realizador)

- Entrevista a Felipe Guerrero realizada por Carolina Patiño. Mayo 2007.

HERNÁNDEZ, Alejandro (Docente)

- Entrevista a Alejandro Hernández, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, octubre 2006.

JUANES (Cantautor colombiano)

- Entrevista a Juanes, realizada en “Juanes les pidió a los empresarios Colombianos más inversión social”, Periódico *El Tiempo*, 25 de septiembre de 2008, Sección 1, p. 2, Bogotá.

LOBOGUERRERO, Camila (Docente y realizadora)

- Entrevista a Camila Loboguerrero realizada por Carolina Patiño. Bogotá, noviembre 2006.

LUQUE, Daniela (Realizadora)

- Entrevista referenciada en “El Taller Varan en Colombia”. En: Revista *Alados-Colombia*, No. 2, julio-agosto, 2001, Corporación Colombiana de Documentalistas.

MARTÍNEZ, Adelfa (Asesora de la Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura)

- Entrevista a Adelfa Martínez, realizada por Carolina Patiño. Octubre 2007.

MARTÍNEZ PARDO, Hernando (docente y crítico de cine)

- Entrevista a Hernando Martínez Pardo, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, octubre 2006.

MAYOLO, Carlos (q.e.p.d.) (Documentalista)

- Entrevista a Carlos Mayolo, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, noviembre 2006.

MELO, David (Director de la Dirección de Cinematografía, Ministerio de Cultura)

- Entrevista a David Melo, realizada por Carolina Patiño. Octubre 2007.

MIRANDA, Mauricio (Asesor del Ministerio de Cultura)

- Entrevista a Mauricio Miranda, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, 2002

MONTIEL, Gustavo (Productor y realizador)

- Entrevista a Gustavo Montiel realizada por Carolina Patiño. Bogotá, Abril 2006.

MORA, Jorge (Docente y fotógrafo)

- Entrevista a Jorge Mora, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, julio 2008.

MORA, Pablo (Documentalista)

- Entrevista a Pablo Mora realizada por Carolina Patiño. Bogotá, marzo 2007.
- Entrevista a Pablo Mora. En: “Entrevista a Pablo Mora, antropólogo documentalista”. En: Revista *Alados-Colombia*, No. 4, noviembre-diciembre, 2001, Corporación Colombiana de Documentalistas.

MUÑOZ, Francisco (Presidente fundador de Televideo S.A.)

- Entrevista a Francisco Muñoz, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, julio 2002.

MUTIS, Jorge (Asesor del Ministerio de Cultura)

- Entrevista a Jorge Mutis, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, mayo 2002.

NAVAS, Jorge (Realizador)

- Entrevista concedida en la Primera Muestra Internacional de Cine y Video Documental en Bogotá. En: GUTIÉRREZ, Andrés y AGUILERA, Camilo (2002). *Documental colombiano, temáticas y discursos*. Cali: Colección Trabajos de Grado, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle.

OSPINA, Luis (Documentalista)

- Entrevista a Luis Ospina, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, Enero 2007

RAMÍREZ MORENO, Fernando (Docente y documentalista)

- Entrevista a Fernando Ramírez, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, febrero 2007.

RAMÍREZ, Ricardo (Realizador, Director de U.N. Televisión en el año 2002)

- Entrevista a Ricardo Ramírez, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, 2002.

RESTREPO, Ricardo (Coordinador de la Muestra Internacional Documental, Bogotá, Colombia)

- Entrevista a Ricardo Restrepo, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, agosto 2007.

RIAÑO, Fernando (Documentalista)

- “Expedición al documental colombiano”. Revista *Alados-Colombia*, No 1. Corporación Colombiana de Documentalistas. Abril-mayo de 2001.

RIASCOS, Clara Mariana (Documentalista)

- Entrevista a Clara Mariana Riascos, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, enero 2007.
- Entrevista en: DIRECCIÓN DE CINEMATOGRAFÍA DEL MINISTERIO DE LA CULTURA (junio, 1999). *Memorias de la Primera Muestra Internacional de Cine y Video Documental*. Bogotá: Dirección de Cinematografía del Ministerio de la Cultura.
- Entrevista concedida en la Primera Muestra Internacional de Cine y Video Documental en Bogotá con Marta Rodríguez. En: GUTIÉRREZ, Andrés y AGUILERA, Camilo (2002). *Documental colombiano, temáticas y discursos*. Cali: Colección Trabajos de Grado, Facultad de Artes Integradas, Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle.
- Entrevista a Marta Rodríguez, realizada por Carolina Patiño. Bogotá, noviembre 2006, Junio 2007.

SAMPER, Mady (Documentalista)

- Entrevista a Mady Samper, realizada por Carolina Patiño, Bogotá, agosto 2008.

TORRES, Rito Alberto (Subdirector Técnico de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano)

- Entrevista a Rito Alberto Torres realizada por Carolina Patiño. Bogotá, octubre 2006.

TRIANA, Claudia (Directora de Proimágenes, Ministerio de Cultura)

- Entrevista a Claudia Triana, realizada por Carolina Patiño, Bogotá, 2002.

TRIANA, Gloria

- Entrevistas a Gloria Triana, realizadas por Carolina Patiño. Bogotá, febrero 2007 y enero 2008.

VILLAR, Catalina (Realizadora)

- Entrevista referenciada en “El Taller Varan en Colombia”. En: Revista *Alados-Colombia*, No. 2, julio-agosto, 2001, Corporación Colombiana de Documentalistas, Bogotá.

WATSON, Paul (Realizador)

- Entrevista a Paul Watson, realizada por Carolina Patiño. Festival Internacional de Documental de Sheffield, Reino Unido, 2000.

Consultas en internet

ÁLVAREZ, Luis Alberto. El cine en la última década del siglo XX: imágenes colombianas. En: www.lablaa.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo12.htm

BERNAL, Augusto. “Nuestros años maravillosos: el largometraje colombiano 1962-2002”. Conferencia dictada en la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. En: www.patrimoniofilmico.org.co/docs/conferenciaIII.rtf

CENTRO DE PENSAMIENTO ESTRATÉGICO PROSPECTIVA, UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA. *Estudio prospectivo de la formación audiovisual en Colombia al año 2019.* Dirección investigación: Francisco José Mojica. Coordinación: Dirección de Cinematografía del Ministerio de Cultura. En: www.mincultura.gov.co.

“Entrevista con Gonzalo Acevedo”. En: <http://www.lablaa.org/blaavirtual/todaslasartes/croci/croci11b.htm>

MIRADAS REVISTA DEL AUDIOVISUAL. “Hitos en la historia del documental”. Escuela Internacional de Cine y Televisión. Cuba, 2003. Enero 5 de 2003. Ver: <http://www.miradas.eictv.co>

MORENO, Jorge Alberto. “El deporte colombiano en el audiovisual. Centro de Documentación y Biblioteca”. Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. En: www.patrimoniofilmico.org.co/noticias/060.htm

OSORIO, Oswaldo. “Estética y narrativa del cine nacional: El cine que se vivía muriendo”. En: www.cinefagos.net

RAMÍREZ OSPINA, Álvaro. “¿Quién defenderá a Bogotá?”.
En: <http://www.otexto.net>

ROJAS, Diego. “La mujer en el cine colombiano: Algunas profundas huellas”. En:
www.festicineantioquia.com/prensa_diego_rojas.htm

www.elcolombiano.com/micolombiano/economico/dones.htm

www.elcolombiano.com/micolombiano/economico/industria.htm

www.diegogarciamoreno.com/

www.mincultura.gov.co

www.miradas.eictv.co

www.proimagenescolombia.com

www.patrimoniofilmico.org.co

acercamiento
●●●● al documental
EN LA HISTORIA DEL AUDIOVISUAL COLOMBIANO

Este libro se terminó de imprimir
en el mes de Agosto de 2009.
Editorial Universidad Nacional de Colombia - Unibiblos
Bogotá D.C., Colombia