The background is a complex collage of black and white images. A large, dark, grainy image of a person's face in profile is the central focus. To the right, there is a smaller, clearer image of a building with multiple arches, possibly a church or a historical structure. The overall aesthetic is textured and layered, with various patterns and tones of grey and black.

DOCUMENTAL, MEMORIA E IDENTIDAD REGIONAL

(TRAS LOS RASTROS DE ROSTROS)

La investigación en los medios audiovisuales tiene en cuenta los aspectos de los sujetos, las condiciones de producción y los factores (económicos, políticos, culturales) que intervienen en el proceso de creación del contenido. El artículo que aquí se presenta es el resultado de una investigación que se desarrolló en el marco de un proyecto de investigación que se realizó en el año 2006 y 2007, en el marco de un convenio de colaboración entre la Universidad del Valle y el programa de televisión *Rostros y Rastros*. El artículo que aquí se presenta es el resultado de una investigación que se desarrolló en el marco de un proyecto de investigación que se realizó en el año 2006 y 2007, en el marco de un convenio de colaboración entre la Universidad del Valle y el programa de televisión *Rostros y Rastros*.



Camilo Aguilera
Comunicador Social
Universidad del Valle
Cali, Colombia
leratoro@yahoo.com.br

Gerylee Polanco
Comunicadora Social
Universidad del Valle
Cali, Colombia
yeye@telesat.com.co

RESUMEN: Resta poco menos de un año para que se cumplan 20 años de la aparición del programa documental para televisión *Rostros y Rastros* -hoy fuera del aire-, ocasión propicia para generar reflexión y memoria de esta experiencia audiovisual. Este artículo expresa el punto de partida de una investigación más amplia* -parcialmente financiada por la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura-, cuyos resultados deberán consolidarse en el año 2008. El objetivo de este artículo es, de un lado, indagar sobre los procesos que dieron vida al programa, así como sobre aquellos que propiciaron su desaparición y, de otro lado, rastrear los significados atribuidos a esta experiencia por parte de los diferentes actores a ella vinculados. Como podrá constatar, el propósito general de este ejercicio reflexivo es situar *Rostros y Rastros* en el marco de la historia del espacio audiovisual de la región, historia tan profusa en producción y tan exigua en análisis.

PALABRAS CLAVE: Surgimiento y muerte de *Rostros y Rastros*

Aunque amparado en los reconocimientos permanentemente obtenidos, la endémica insolvencia financiera de *Rostros y Rostros* (en adelante *RYR*) jamás dejó de amenazar su salida del aire. Es decir, al tiempo que acumulaba créditos y reconocimientos, pero sobretodo que acumulaba un saber/hacer audiovisual fundamental para su desarrollo y continuidad, sus apuros económicos no le permitían huir al riesgo incesante de ser excluido de la parrilla de programación de Telepacífico. Es precisamente en medio de esta paradoja, y a pesar de ella, que el Programa logró completar 15 años de emisión ininterrumpida, duración que contrasta con la rápida obsolescencia que ha caracterizado la enorme mayoría de programas de Telepacífico y, en el ámbito nacional, de muchos proyectos de documental para televisión: *Aluna* (5 años), *Maestros* (3 años), *Señales de Vida*, *Expediciones Submarinas*, *Travesías del Orinoco a la Amazonía*, *Imaginario* y *Talentos* (1 año).

Como punto de partida para el análisis de *RYR* proponemos comprender la desaparición de *RYR* como el resultado de un proceso en el que terminaron imponiéndose sobre los simbólicos, criterios de orden material. El lugar de privilegio que *RYR* siempre ocupó en el 'sistema' de asignación de reconocimientos y acreditaciones le confirió prestigio al Programa (la literatura habla de más de 50 reconocimientos nacionales e internacionales). Es posible asegurar que este prestigio responde, al menos parcialmente, a un saber/hacer, a un capital audiovisual forjado y acumulado durante la existencia del Programa, pero que también se alimentó de experiencias audiovisuales anteriores como la de *Caliwood* y la de la Central Didáctica del SENA. *RYR* posibilitó que se formase en el oficio audiovisual un grupo humano, en permanente relevo a medida que se incorporaban nuevas generaciones, al tiempo que incidió en la estructuración del Taller de Audiovisuales del Programa de Comunicación Social-Periodismo de la Universidad del Valle, espacio clave en la historia reciente del audiovisual en el suroccidente colombiano. (El Taller de Audiovisuales -componente curricular del Plan de Estudios de Comunicación Social- es, de alguna manera, la expresión sistematizada de la práctica espontánea de producción y realización documental desarrollada en *RYR*. El Taller se convierte en un espacio alterno y complementario de creación audiovisual y, de igual manera, en un espacio de reflexión y producción de pensamiento sobre el cine en general y sobre el género documental en particular. El Taller permitió, además, fortalecer el vínculo entre *RYR* y los proyectos de investigación académica que docentes y estudiantes llevaban a cabo). Ni prestigio ni capital audiovisual, sin embargo, derivaron en liquidez financiera, siendo necesario continuar dependiendo del subsidio de su producción, inicialmente proveniente de la Universidad del Valle y más adelante de UVTV. La subvención de *RYR* se arrastra hasta el año 2001, momento en el que *RYR* se ve forzado a adoptar la modalidad de autofinanciamiento, política que en los años 90 viene imponiéndose en toda la Universidad del Valle. Dos series documentales encomendadas por Señal Colombia (*Tres dimensiones* y *Vidas cruzadas*) le permitieron solventar sus dos últimos años de vida, 2001-2003.

A manera de hipótesis, es posible considerar que el prestigio, el estatus cultural alcanzado por el Programa, postergó su salida del aire, lo que significa decir que, hasta ese momento, la lógica de rentabilidad económica cedió a una lógica de lo que podríamos llamar *rentabilidad cultural*; si en términos financieros el Programa parecía inviable, resultando oneroso para

UVTV y Telepacífico, el estatus cultural alcanzado pareció librarlo de una desaparición precoz. La salida del aire del Programa pasa a expresar, por tanto, un reajuste de fuerzas, según el cual la rentabilidad cultural del Programa, invariablemente refrendada a juzgar por la concesión de nuevos reconocimientos, perdió legitimidad como argumento que justificase su permanencia. Este reajuste, ciertamente, está ligado a un conjunto de procesos que marca la historia contemporánea de la televisión en Colombia y que incidieron positiva o negativamente en RYR: regionalización, internacionalización y privatización de la televisión nacional.



REGIONALIZACIÓN, UNIVERSIDAD Y ANTECEDENTES DEL ESPACIO AUDIOVISUAL LOCAL

Desde este punto de partida, cobra sentido el empeño de preguntarse por las condiciones políticas, culturales y económicas que hicieron posible el surgimiento, el desarrollo y la desaparición de RYR, buscando identificar las articulaciones entre la experiencia estudiada y procesos más amplios de diversa naturaleza. Una condición de capital importancia es la política de descentralización de la televisión en Colombia emprendida en los años 80; no es posible disociar la aparición de RYR de la de Telepacífico y, de modo más amplio, del proceso que lleva a la regionalización de la televisión. Ciertamente este proyecto se inscribe en uno más amplio, que es el de la descentralización burocrática, política, económica del Estado, reforma emprendida especialmente durante el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986). Aún hoy, claro está, este proyecto existe más como paradigma que como realidad consumada: como muestra el actual gobierno de Álvaro Uribe se avanza menos de lo que se reula. En el año 1984 es expedido el Decreto 3100 mediante el cual se daba vía a la creación de los canales regionales de televisión. El Valle del Cauca, mediante Resolución 011 del 15 de Julio de 1986, crea el canal Televalle Ltda, el que más adelante pasó a llamarse Telepacífico. El canal nace como "persona jurídica autónoma del orden nacional y adscrita al Ministerio de Comunicaciones" (OCHOA: 12). Para su fundación, INRAVISIÓN debió asociarse a una entidad de orden departamental, en este caso el Instituto Financiero para el Desarrollo del Valle del Cauca (INFIVALLE). Telepacífico, al igual que los otros canales regionales, dependía de la política general del gobierno nacional. En la toma de decisiones participaban activamente el Ministerio de Comunicaciones y el director de INRAVISIÓN. La programación del canal debía incluir un mínimo de 50% de producción regional (OCHOA: 12-13). En 1988 Telepacífico emite sus primeras transmisiones.

Coincide con la creación de Telepacífico el surgimiento de la programadora de la Universidad del Valle (UVTV). Con ella y entre otros programas surge RYR, junto a *Imágenes del Pacífico*, también producida en Cali, una de las primeras experiencias regionales de producción documental para televisión. Según los registros de UVTV, durante la existencia de RYR fueron producidas alrededor de 400 obras, la enorme mayoría de 25 minutos de duración. Aunque predomina el género documental, fueron realizados algunos dramatizados y, en menor proporción, algunos videos de experimentación.



Constatado el vínculo entre RYR y el proceso de regionalización de la televisión, vale la pena preguntarse por el sentido de esta política cultural. En el caso del suroccidente colombiano, el sentido de la regionalización está asociado a la participación del campo académico regional, particularmente entre algunas elites intelectuales vinculadas a la Universidad del Valle, en la creación de Telepacífico. Jesús Martín Barbero, docente del Departamento de Comunicación Social vinculado a la concepción de Telepacífico, señala en *Televisión, cultura y región* que "el interés del gobierno por establecer canales

locales es el resultado de un examen minucioso de factores políticos y geográficos. Se consideró conveniente descentralizar los programas de televisión para darle oportunidad a otras regiones de producir sus propios programas, estimular la creatividad y fomentar el talento artístico. El funcionamiento de los nuevos canales contribuirá a aumentar el empleo de recursos humanos y a desarrollar otros factores potenciales en las respectivas regiones" (Citado por OCHOA: 10). Fernando Calero, otro docente de la Universidad del Valle que al igual que Martín Barbero hizo parte de la

creación de Telepacífico, definía en su texto *Canales regionales de televisión* que "la programación que se transmita por los canales regionales estará siempre acorde al carácter educativo y cultural de éstos y deberá propender al desarrollo y fortalecimiento de las tradiciones, los valores e idiosincrasias de las de las distintas regiones del país" (Ídem: 11-12). De acuerdo al enfoque propuesto, la regionalización de la televisión posibilitaría, en el terreno de la cultura, la auto-representación de las regiones. Yendo aun más lejos, la descentralización de los canales de televisión permitiría -esta vez bajo la óptica de Martín-Barbero- la representación regional de la nación: "Hacer televisión desde el Valle será entonces no sólo mirar el Valle sino mirar desde el Valle el país entero" (Citado por OCHOA: 11).

A la luz de RYR, Ramiro Arbeláez entiende la regionalización de la televisión como expresión de la necesidad de que las regiones construyesen una imagen de sí mismas: "[En la región había] unas ganas incontenibles de expresarse, a consecuencia de 35 años de mudez, de ser espectadores resignados de la televisión centralizada, de reconocernos en una imagen distorsionada de nosotros mismos [...] realizada en Bogotá, y en la que estábamos caricaturalmente reducidos a nuestro modo de hablar o de bailar. Telepacífico se dedicó a la tarea de construir la nueva imagen" (2003: 9). Desde Cali, RYR habría respondido a esta demanda: "el espacio permitió (...) el haber otorgado la palabra a sus gentes; el haber explorado y registrado nuestra ciudad y nuestras culturas; el haber revelado pasados olvidados; el haber ayudado a entendernos y a problematizarnos; pero también habernos divertido o conmovido" (2003: 10). Nótese que Ramiro Arbeláez defiende las virtudes del proyecto a través de varias ideas: democracia, identidad, memoria y entretenimiento. La legitimidad del Programa radicaría, entonces, en su capacidad de contribuir, desde la producción cultural, al fortalecimiento de la democracia, a la representación de 'nuestra cultura', a la recuperación de la memoria colectiva de la región, y más precisamente de la ciudad, y también al divertimento de la audiencia. En otro pasaje del texto se insiste sobre la contribución del Programa con respecto a la identidad y a la memoria regional: "En estos quince años [de existencia de Telepacífico] al documental también le cabe cierta cuota de responsabilidad en la imagen que tenemos hoy, pero también de la historia que podemos contar y mostrar de la región, del Valle y de Cali" (2003: 9).

De acuerdo a los argumentos aquí recogidos, RYR se inscribe de lleno en el impulso de la regionalización de la televisión en tanto propone -tal y como aspira este proyecto- una mirada regional de la región, lo que significaba mitigar el monopolio bogotano de la producción de imágenes (y significados) de la nación. La carencia a suplir era, pues, el déficit de una imagen regional -en el sentido literal y amplio del término imagen-, asunto que conecta, entre otros, con el de la identidad, medular en el proyecto de regionalización de la televisión.

El económico es otro vector de análisis decisivo para comprender el fenómeno de la regionalización de la televisión: es legítimo suponer que los canales regionales, a los que estuvieron vinculados desde su formación las elites económicas locales, también surgen como estrategia económica capaz de contribuir al desarrollo económico de la región o, al menos, al fortalecimiento financiero de la industria y el comercio locales. Sin la participación de las fuerzas económicas locales, representadas en INFIVALLE, difícilmente habría tenido lugar el nacimiento de Telepacífico.

La comprensión de la experiencia RYR también parece depender, al menos parcialmente, del tipo de trabajo desarrollado por el Departamento de Ciencias de la Comunicación, desde su creación bajo la orientación teórica del profesor Jesús Martín Barbero. *Los medios en la Universidad*, documento producido por la Escuela de Comunicación Social en 1999, recoge variadas evidencias sobre la participación de la Escuela en la creación y la orientación dada a los medios universitarios de comunicación. El documento en mención cumple, al menos, tres propósitos: de un lado, hacer una historia de los medios de comunicación internos y de alcance masivo de la Universidad del Valle'; de otro, hacer una lectura crítica del manejo dado a estos medios por parte de la rectoría de Jaime Galarza; y por último, hacer una propuesta sobre políticas para los medios de la Universidad del Valle. Tales propósitos son llevados a cabo valiéndose de entrevistas a funcionarios de los medios universitarios de comunicación y de documentos oficiales de diverso cuño. El texto busca hacer evidente y analizar "el tipo de argumentos y razones con los que en su momento se intentó justificar la creación de los medios [...]. Al fin y al cabo, tales pronunciamientos, en algún sentido, definían una política de medios, quizás precaria, pero política al fin de cuentas" (ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL, 1999: 47).

En cuanto a la historia de los medios de comunicación universitarios el documento privilegia, entre otros, dos procesos de ocurrencia simultánea: la implantación progresiva de políticas y medidas tendientes al autofinanciamiento de estos medios y la pérdida de influencia del programa académico de Comunicación Social en los mismos. Además de ambos procesos, mayormente acentuados a partir de la administración de Jaime Galarza, prevaleció -según denuncia el documento- el manejo clientelista, el nepotismo, la falta de unidad y continuidad en la gestión, el aislamiento de los medios con relación al resto de unidades académicas, la falta de evaluación y memoria de los procesos y, en general, la ausencia de políticas consistentes, de largo aliento, que expresasen una visión propiamente *universitaria* de estos medios. Es necesario tener en cuenta que el texto fue escrito en 1999 y que surge como una respuesta a la difícil situación de los medios de comunicación de la Universidad durante ese momento y también, por supuesto, como una manera de controvertir y denunciar la administración Galarza, de la cual Comunicación Social no fue un aliado.

Con relación a la participación de Comunicación Social en los medios universitarios de comunicación el documento relata que "desde su nacimiento, en 1975, el -entonces- Departamento de Ciencias de la Comunicación asumió como una de sus preocupaciones la realidad de los medios a nivel regional [...] Durante los [años] ochenta, una vez consolidado su Plan de Estudios y contando con la interlocución de sus egresados, el Departamento emprende una serie de iniciativas para la creación de medios universitarios de comunicación, en los cuales veía posibilidades no sólo de mejorar la docencia sino de ampliar la incidencia de la institución en la región, llegando incluso a liderar la constitución del primer canal de la televisión regional en Colombia, Telepacífico. En los documentos elaborados en esa época por docentes de esta unidad académica, fueron concebidos los distintos medios con que cuenta hoy la Universidad, generando los debates y las acciones administrativas que los hicieron posibles" (Ídem: 4). Con Galarza los medios universitarios de alcance masivo se convierten en consorcios² (UVTV en 1995) y se implementa un modelo de gestión basado en el autofinanciamiento: "Aunque en el comienzo de la Programadora los Comités eran fundamentales para la definición de la programación y la evaluación y seguimiento de los programas, manteniendo un vínculo estrecho con algunas (como Comunicación Social), paulatinamente

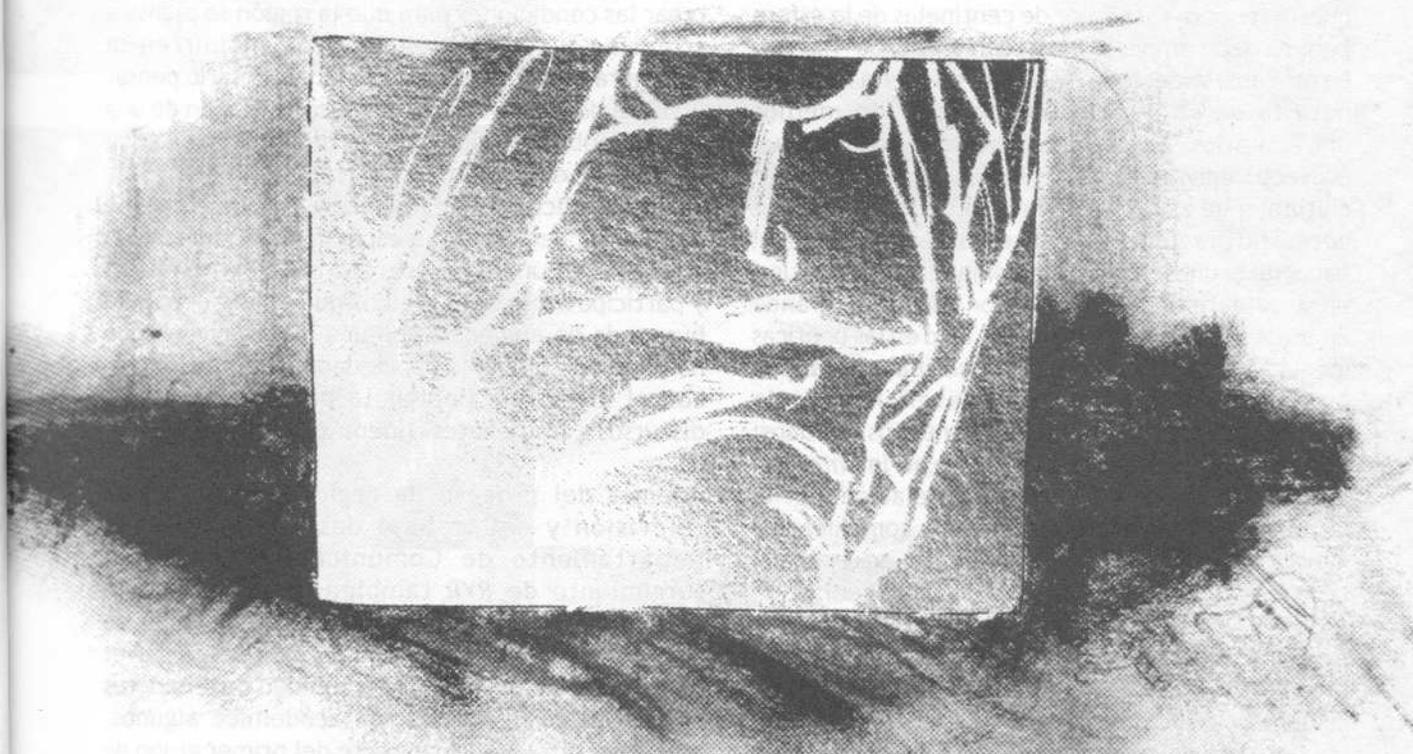
se instauró una lógica gerencial que desplazó el control de la programación de los Comités³ a la Gerencia [...] y las políticas de la Programadora se definieron en una Junta Directiva centrada fundamentalmente en consolidarla como empresa rentable" (Ídem: 22). Otro aparte del texto atestigua la pérdida de poder de influencia de Comunicación en el manejo de los medios universitarios: "La modalidad escogida implicó su organización como una empresa relativamente autónoma de las otras dependencias de la Universidad y, aunque Ciencias de la Comunicación siempre estuvo presente (en los Comités de Dirección, de Programación, en la elaboración de propuestas de programas y pilotos, etc.) y muchos estudiantes de Comunicación Social terminaron siendo empleados de la Programadora o sus trabajos del área audiovisual nutrieron sus espacios, prevaleció una separación clara entre la lógica interna de la empresa televisiva y el modo de funcionamiento del ámbito académico" (Ídem: 52).

Ante la caída de Galarza y la ascensión Carlos Dulcey se abre la posibilidad de que Comunicación Social incida nuevamente en los medios de comunicación. "[Se lleva a cabo un] claustro de la Escuela con el Rector Dulcey, celebrado en julio de 1998, en torno al Sistema de Comunicación y Cultura de la Universidad" (Ídem: 60). El Claustro concuerda sobre la necesidad de diseñar políticas de medios, de determinar "el papel y la ruta de los medios y los proyectos de comunicación dentro del quehacer de la Universidad del Valle" (Ídem). El proceso que podría haber abierto está reaproximación se vio truncado por la posterior crisis de la administración Dulcey, quien debió renunciar.

El documento ofrece, además de elementos históricos y de denuncia, interesantes pistas sobre el sentido atribuido a los medios universitarios por Comunicación Social y en particular al programa RYR. El significado conferido a RYR es el de un "verdadero laboratorio de creación, íntimamente ligado al desarrollo audiovisual de la Escuela de Comunicación Social, [que convocó] a reconocidos cineastas de la ciudad, a profesores y a un grupo amplio de estudiantes para la producción de una serie de propuestas que buscaban re-crear la realidad de Cali y la región" (Ídem: 23). El último capítulo del documento, en el que se hace una serie de recomendaciones sobre el manejo que debería darse a los medios universitarios, proporciona ricos elementos, aunque de manera indirecta, del modo como esta unidad académica percibió la experiencia de RYR. La parte más propositiva de estas

recomendaciones (el resto es una suerte de manual de cómo no hacer comunicación masiva desde el ámbito universitario) se refiere exclusivamente a la televisión y al género documental. Esto se hace evidente cuando, de cara a la formulación de políticas de programación el texto aboga por una modalidad en que cada programa, de a pocos pero de manera consistente, busque formar su propio público: "La Universidad no puede [...] alimentar esperanzas de altos *ratings*, ni supeditar su producción al tipo de consideraciones mercantiles y de cálculos costo/beneficio tan de buen recibo en el inmediato pasado.

escoger el vecindario, los antagonistas y aliados que se merece. Por lo menos eso" (Ídem: 52). Lo interesante de esta cita es que cuando el documento en mención se decide a proponer un modelo de comunicación masiva de carácter universitaria acuda, en particular, al medio televisivo y al género documental, aun más cuando previamente se ha referido a RYR como un "laboratorio de creación" (Ídem: 23), concepto que concuerda con el empeño de "construir, conseguir o crearle su propio público" a cada programa producido por UVTV. Más allá de que sea discutible la calidad de varios de los canales



Esas consideraciones y cálculos puede que funcionen muy bien cuando de lo que se trata es de hacer obras para las que, en cierta medida, no hay que empeñarse en construir, conseguir o crearles su propio público. [...] La fórmula, como sabemos, ya ha sido intensamente explotada por canales como *Film & Arts*, *People & Arts*, *Infinito* y muchos otros de amplísima aceptación mundial. Y para bien, creemos que han elevado el nivel de exigencia del tipo de público al que -posiblemente- también le pudiera [sic] interesar la propuesta universitaria. Contra rivales como esos es que tendrían que jugársela las productoras universitarias; no solamente contra la producción adocenada y trivial de las programadoras centrales. [...] Si la Universidad tiene que competir duramente para ocupar una posición decorosa en el campo de la industria cultural, que al menos sepa

internacionales presentados como ejemplares y de que, en efecto, se trate de canales propiamente documentales, lo que llama la atención de esta cita es que cuando Comunicación Social presenta en el documento su paradigma de comunicación masiva universitaria apele a experiencias de programas documentales. Aunque la propuesta de programación televisiva del Departamento de Comunicación Social estaba, como señala el propio documento, más próxima a la ficción -al melodrama en particular, lugar, desde la propuesta de Jesús-Martín Babero, de reconocimiento y de inclusión simbólica de las clases populares (MARTÍN-BARBERO, 2001)-, que del documental, lo interesante es que RYR, indirectamente, sea erigido como modelo de una televisión propiamente universitaria y regional.

La defensa del tipo de televisión propuesto se ampara en argumentos sobre el sentido dado a la universidad en tanto institución social. De ahí que tan pronto se hacen las recomendaciones para el diseño de políticas universitarias de medios, se diga que "la Universidad es una institución de carácter intelectual y crítico" (1999: 54) y que "es necesario que los medios de comunicación de la Universidad asuman también la vigilancia crítica sobre los discursos sociales mediatizados, así como sobre las condiciones democráticas para la expresión de las distintas visiones de la sociedad que coexisten en nuestra región. Esta labor de centinelas de la esfera pública debe empezar a ejercerse *en casa*" (Ídem). En otro aparte del texto se señala que sería requisito para la definición de una política de medios universitarios "que se imponga las lógicas de un proyecto universitario. Es necesario caracterizar culturalmente la región, y no sólo a este nivel, es necesario preguntarse: ¿qué es la región?, y cuál el papel de la universidad como dinamizadora cultural en su carácter de pública, y por ser la más grande empresa intelectual de la región. Esto en las políticas mediáticas no sólo plantea la necesidad de calidad en los programas, sino la atención en la programación a la generación de nuevos públicos, hacer el espacio de la *creación y la experimentación*, pero también, de otro modo de relación con el conocimiento que el propuesto por la comunicación masiva o por la retórica escolar (no se trata de transferir o divulgar el conocimiento) (Ídem: 61)". Aquí se invocan los principios de creación y experimentación, empleados anteriormente para caracterizar RYR, como pilares de unos medios de comunicación realmente amparados en una visión universitaria de la sociedad. De otro lado -tal como lo hace Ramiro Arbeláez- se erige lo *regional* como condición de la existencia de los medios universitarios. Más adelante, el texto insiste en este punto, al señalar que la universidad debe ser "el ojo vigilante y reflexivo sobre lo público, el nuevo ágora; lo que implica un compromiso con el medio, en términos de investigación, comprensión e interés por su problemática, no de un modo artificial sino vinculado al qué-hacer cotidiano de la Universidad -docencia, investigación y extensión- con el mediático (resulta inconveniente entender la autonomía como separación entre la Universidad y el medio, para luego abogar por su reinserción en términos de responder puntualmente a las demandas del desarrollo regional). Esto significa proponer un nuevo papel a la Universidad en la región, que no se reduce a calificar fuerza de trabajo" (Ídem: 62).

La parte final de estas recomendaciones enfatiza en el carácter regional por el que debería pugnar una política de medios universitarios, apuntando hacia la necesidad de ver en ellos espacios de reflexión crítica y de construcción participativa de la realidad social: "[los medios deberían] ayudar a debatir ideas y, de paso, permitir, de una parte, que la Universidad se muestre como una organización capaz de incitar a la sociedad a pensarse y en consecuencia, propiciar espacios para dar solución a los problemas" (Ídem: 63). Más adelante se plantea "la necesidad de no sólo pensar la región sino de crear las condiciones para que la región se piense a sí misma y tenga capacidad de incidir en la configuración de su historia [...] Es necesario pensar el papel de la Universidad en la constitución de una agenda pública regional, en la definición de lo que vale poner en común para la región, lo que es de interés público en este ámbito. Así, debe apostarle a la consolidación de un espacio de comunicación que defienda unos intereses civilistas, democráticos y participativos. Unos medios que arriesguen en la búsqueda de audiencia con una programación que no dude en abrirse a la sociedad civil, a las Ong's, con el ánimo de ampliar la perspectiva de los discursos y los debates" (Ídem: 65).

Además del proceso de regionalización de la televisión y del trabajo desarrollado por el Departamento de Comunicación Social, el surgimiento de RYR también está ligado a la existencia en Cali de experiencias previas de producción audiovisual y cinematográfica, a través de las cuales se formó una comunidad de creadores audiovisuales (de formación académica algunos, empíricos otros) que hizo parte del primer grupo de realizadores de RYR. Una de las más notables es lo que se llamó *Caliwood*, el grupo de realización independiente de Carlos Mayolo, Luis Ospina y Andrés Caicedo, entre otros, vinculado a un impulso cinematográfico más amplio ligado al desarrollo del cineclubismo en Cali y a la iniciativa de proyectos editoriales como *Ojo al Cine*. Otra experiencia significativa de producción audiovisual, previa al surgimiento de RYR, es la desarrollada por la Central Didáctica del SENA, espacio más próximo al ámbito técnico que al artístico, donde desde los años 80 se formaron técnicamente muchas personas que posteriormente se vincularon a la producción de RYR en su primera etapa: entre otros, Fernando Berón, Juan Fernando Franco, Silvia Mejía, Adolfo Cardona y Guillermo Bejarano.

Tan importante como el desarrollo del espacio audiovisual local es el espacio que, para finales de los años 80, va abriéndose el documental en la televisión. Entre otras, fueron producidas para la época series documentales como *Aluna* (1989-1993), *Señales de Vida* (1991), *Expediciones Submarinas* (1991), *Travesías del Orinoco a la Amazonía* (1992) e *Imaginario* (1992). Es evidente, por tanto, que la experiencia de RYR se soporta en un impulso de producción documental para televisión, como también de una tradición de creación audiovisual, regional y nacional, dentro de la cual el género documental ya ocupaba un lugar destacado.

Además de factores políticos y culturales, el tecnológico desempeñó un papel importante en el surgimiento de RYR y, por supuesto, del auge de realización documental vivido desde finales de los años 80. Este periodo coincide con una etapa avanzada de consolidación del video como soporte mayormente usado para la producción audiovisual. Con él, se abarata costos y se agiliza la producción.

LOS CONTENIDOS Y MECANISMOS DISCURSIVOS COMO FORMA DE RASTREAR LOS SIGNIFICADOS ATRIBUIDOS A ROSTROS Y RASTROS

Además de los puntos señalados sobre las condiciones de surgimiento y desarrollo de RYR, ¿qué otras condiciones hicieron posible su extendida permanencia al aire y como ésta se dio? Ramiro Arbeláez habla de "dos factores estructurales sobre los cuales se construyó la experiencia" (2003:10). El primero alude al nicho en que se dio vida al Programa, la universidad pública, y a su vínculo específico con un plan de estudios en comunicación social: "Del carácter universitario [RYR] recogió la libertad de cátedra" (Ídem). Óscar Campo, de igual modo, sostiene que "*Rostros y Rastros* se concibió como un espacio de libertad, donde cada ocho días pasara una persona distinta, planteando una cosa distinta" (LUNA, 2003: 28). María Fernanda Luna insiste en esta idea: "*Rostros y Rastros* partió del postulado de que todas las personas que con experiencia o sin ella quisieran dinamizar su capacidad de investigación, de creación y de propuesta de un lenguaje visual tuvieran cabida en este espacio, que se planteó como una búsqueda ilimitada del documental. Aquí los realizadores tenían la posibilidad de construir un estilo, de dirigirse a un espectador participativo y éste tenía derecho a no caer en la rutina, pues no sabía con qué se iba encontrar en cada emisión" (Ídem). Esta "libertad de cátedra", sin embargo, no excluye la necesidad

de preguntarnos sobre la existencia de espacios de discusión y de definición de los contenidos de los documentales emitidos por el programa RYR. Al menos nominalmente, existieron escenarios institucionales donde se buscaba orientar temáticamente RYR. Esta responsabilidad recaía en el Concejo de Programación (GÓMEZ, GONZÁLEZ y LOSADA, 1994: 30). De este concejo hizo parte "un grupo de connotados profesores" (ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL, 1999: 47). En entrevista con Ramiro Arbeláez fue posible saber que conformó el Concejo de Programación, entre otros docentes universitarios, Jesús Martín Barbero, Lelio Fernández y Margarita Londoño y que, inclusive, se buscó el apoyo de especialistas externos en televisión como Daniel Coronel. En otro documento consultado se señala que el Concejo de Programación estaba conformado por dos profesores del Departamento de Comunicación Social, uno del de Filosofía, uno de la Escuela de Arquitectura y la dirección de Univalle Stéreo. También se menciona que el Concejo se reunía cada 15 días para evaluar el contenido de los programas (GÓMEZ, GONZÁLEZ y LOSADA, 1994: 35). Sin embargo, según entrevistas hechas a personas vinculadas al Programa, el funcionamiento del Comité fue ocasional y, cuando no, se careció de espacios de interlocución entre éstos y los realizadores de los programas. De ahí que Arbeláez hable de "la ausencia, por momentos, de una política de programación" (2003: 14) y de "incoherencia programática de UV-TV" (Ídem). Según Comunicación Social, "los realizadores de los programas asumían con bastante autonomía las recomendaciones de los Comités e, incluso, las de la gerencia de UVTV" (1999: 32). Si aceptamos el bajo impacto del Concejo de Programación y, por tanto, que la "libertad de cátedra" o "libertad creativa" comandó la elección de temas documentales, es evidente que en los últimos años de RYR hubo un influjo externo (Estado): *Vidas Cruzadas* (campo-ciudad) y *Tres Dimensiones* (artistas locales), series contratadas por el Ministerio de Cultura, así lo demuestran. Con relación a los documentales producidos desde el Taller de Audiovisuales, es claro que la elección temática estaba parcialmente en manos de los docentes, quienes hasta hoy seleccionan los proyectos documentales a producir, y de modo más amplio en manos de los estudiantes del Programa de Comunicación Social.

El segundo "factor estructural" propuesto por Ramiro Arbeláez se refiere al hecho de que Telepacífico, a pesar de las reiteradas crisis económicas del Programa, permitió su continuidad al aire. Esto no

significa que el canal no le diera al Programa un tratamiento de segunda clase: recurrentes cambios de horarios y de día de transmisión (2003: 12). ¿Qué permitió tal concesión? Tal vez el siguiente comentario, entre líneas, contenga la respuesta. Refiriéndose a la crisis financiera de RYR y mostrando plena conciencia sobre el estatus audiovisual alcanzado por el Programa en el panorama regional y nacional, Óscar Campo declaraba en 1994: "[La situación financiera de RYR ha sido un problema de irresponsabilidad por parte de Telepacífico, pues esta entidad nunca ha querido asumir la financiación de *Rostros y Rastros*, su programa-bandera, lo mejor que tiene para mostrar en el país y en el extranjero" (OCHOA: 39).

Retomando el asunto sobre la precariedad de las políticas de programación, es posible notar que, pese a ello, los documentales de RYR revelan la existencia de una comunidad de intereses que, aunque diversa, habla de cierta unidad temática. Más que de unidad, en realidad se trata de unidades que se suceden en el tiempo, de desplazamientos temáticos, lo que no excluye la existencia de algunos temas permanentes y de otros que cíclicamente fueron retomados. Ramiro Arbeláez propone un inventario general de los asuntos abordados por RYR, agrupados por el autor en cuatro núcleos temáticos. Según este inventario el tema más frecuentemente tratado fue la ciudad de Cali: "sus culturas, topografía, lugares, arquitectura, personajes", "su historia y sus instituciones", "problemas como marginalidad, poblamiento, contaminación, basuras y comunicación". En un segundo nivel, los temas mayormente abordados fueron los oficios: "vendedores ambulantes, artistas, músicos, bailarines, modelos, enfermeras, recicladores, locos, niños de la calle, prostitutas, sepultureros, coleccionistas, 'pájaros', amas de casa, serenateros, saltimbanquis, travestis, presos, payasos, areneros, servidoras domésticas, soldados, marineros, pandilleros, raperos, rockeros, porristas y hasta tramoyistas". En un tercer nivel, se encuentra el "arte⁴ y [la] cultura, tanto la culta como la popular y la masiva, incluyendo tradiciones, folclor y expresiones religiosas: el programa trazó perfiles de escritores, pintores, fotógrafos, músicos, orquestas, periodistas, intelectuales, toreros, artesanos, cuenteros, carnavales, festivales, celebraciones, entretenimientos, paseos, eventos deportivos, brujerías, encantamientos, sueños, ilusiones, romerías". El grupo temático de menor frecuencia fue el relacionado con los "grupos sociales [...] en minoría, débiles, marginados, dominados, explotados, en extinción, en tragedia o en conflicto,

como la mujer, las madres, los homosexuales, los desplazados, los jóvenes, los niños, los ancianos, los enfermos, los negros, los indígenas, los judíos, los antitaurinos..." (2003: 15). Aunque el inventario no entre de lleno en la caracterización de cada tópico ni de los modos de abordarlos, así como tampoco da cuenta de las continuidades y rupturas temáticas, revela que, pese al bajo efecto de las instancias oficiales de programación, RYR comportó ciertas regularidades temáticas, ciertas preocupaciones similares o al menos convergentes. Una de ellas -la principal según el inventario en mención- es la ciudad de Cali. Entrevistas hechas a varias personas vinculadas a la realización de RYR⁵ permite inferir que la ciudad de Cali fue un interés permanente. Según los testimonios colectados, en un primer momento, los documentales apuntaban a registrar el conjunto de referentes de identidad local: tradiciones, costumbres, 'mitos', iconografía, músicas, etc. En un segundo momento -según los propios testimonios- parece haber un mayor interés por manifestaciones urbanas entendidas como subalternas, marginales y socialmente estigmatizadas, lo que coincide con algunos de los tópicos indicados por Arbeláez: recicladores, locos, niños de la calle, prostitutas, sepultureros, amas de casa, saltimbanquis, travestis, presos, payasos, areneros, servidoras domésticas, soldados, pandilleros, raperos, rockeros, etc.. Por supuesto, esta diversidad de temas documentales revela una diversidad de periferias, aunque no niega el interés común por hacer imágenes de Cali hasta entonces invisibilizadas o exclusivamente presentadas como monstruosas en la página roja o como exóticas en el magazín dominical. Al respecto, Óscar Campo señalaba en 1994 que "se quería trabajar con personajes sacados del *submundo* -por así decirlo- que se sabía que existían y formaban parte de nuestra cultura, pero que por sus características particulares no eran tomados en cuenta para ser mostrados en un medio masivo como es la televisión. [...] El propósito de *Rostros y Rastros* ha sido acercarse a la realidad regional y estos personajes siempre han formado parte de ella, así como la cara bonita de la región. [...] Es claro que temas como éstos no son del todo bien recibidos por todo tipo de público; sin embargo, *Rostros y Rastros* se ha inclinado por tratarlos aunque de seguro no generen audiencia masiva. Decidimos que era necesario tomar en cuenta estos aspectos importantes de la realidad regional" (OCHOA: 21). Nótese que este comentario establece la relación entre los criterios de selección de temas documentales y el carácter regional del programa.



Parece viable considerar que la elección de la ciudad como tema preponderante es un hecho que guarda estrecha relación con el trabajo desarrollado por el Departamento de Comunicación Social, centro de pensamiento y producción intelectual que parece haber impregnado la producción de *RYR* de una especial sensibilidad por temas asociados a lo urbano. No obstante, la preocupación de *RYR* por temas de ciudad puede también responder a razones menos nobles, tal como lo entiende Antonio Dorado: "La ciudad ha predominado como tema en la mayoría de programas de *Rostros y Rastros*. Realizar un documental en una locación distinta implica que los costos presupuestados se eleven" (Ídem: 38). De cualquier manera, agrega Dorado, "todas las historias que los directores tienen para contar son historias de la ciudad" (Ídem).

dependientemente de cuál haya sido el motivo del interés de *RYR* por lo urbano, llama la atención que, aunque hablar de Cali no niegue el 'espíritu' regional del Programa, este interés reduce notoriamente la idea de región. A pesar de que fueron realizados documentales sobre el Pacífico Colombiano, el Norte del Valle y, en menor proporción, sobre el Cauca y Nariño, es innegable que, producto de la vocación y/o de la contingencia, los documentales interesados por Cali constituyen una abrumadora mayoría.

¿El interés por Cali fue una de las claves de los reconocimientos hechos a RYR, reconocimiento del público, pero también de la crítica? ¿Lo fueron también las realidades de la ciudad tratadas y los modos de abordarlas? Es plausible pensar que se trata de un asunto de fondo, pero también de forma. Ramiro Arbeláez señala que el documental de RYR acometió discursivamente contra el modelo de *narrador en off* a través del uso de las cadenas testimoniales, punto en el que María Fernanda Luna coincide: "Más que reglas a seguir había unos acuerdos tácitos de lo que no debía hacerse: se pensaba en evitar convenciones propias del reportaje como la voz en *off*" (2003: 28). Óscar Campo señala que "empleando el discurso indirecto se logró que en el público quedara la sensación de que no había ningún intermediario entre él y las personas que expresaban sus conceptos en el programa" (OCHOA: 18). Para Luna esta elección obedece a la necesidad de distinguirse del periodismo: "El documental de *Rostros y Rostros* tuvo, desde sus inicios, la intención de alejarse de lo periodístico" (2003: 29). Este empeño coincide con la vocación que -según la presentación de una de las ediciones de la revista Taller de Comunicación- buscaba tener el Departamento de Comunicación Social de la Universidad del Valle: "Comunicación Social [...] fue el primer programa en el país en plantearse como algo distinto al periodismo y se ubicó explícitamente, desde el comienzo, en el campo de las Ciencias Sociales" (ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL, 1995: 2). Además de la negación del estilo periodístico, es posible pensar, entonces, que el uso de testimonios también respondió a la asimilación de técnicas y métodos propios de la antropología, disciplina que ocupaba un lugar central en la visión que de la comunicación proponía el Departamento de Comunicación Social. Así, tanto RYR como el Departamento de Comunicación Social, aunque en campos distintos, se afirman -según los discursos rastreados- negando el periodismo. Refiriéndose al documental nacional contemporáneo, Óscar Campo también alude al periodismo, y de manera más amplia a la *televisión comercial*, como una suerte de anti-referente: "A comienzos de los años 90 hubo un período de resistencia frente a la pobreza que exhibía la televisión comercial, por su manera de abordar el país y su desconocimiento de las realidades regionales o locales, mediatizadas siempre por el melodrama tanto en los culebrones como en los noticieros" (2004: 13).

Según María Fernanda Luna, forjó el semblante discursivo de RYR no sólo la necesidad de definir el documental al margen del periodismo, como también la afinidad de los documentalistas con el cine, algunos de ellos formados en este oficio: "Hacer el quite a las convenciones [del periodismo] dio como resultado un documental sin narrador, que hacía uso de los intertítulos, el montaje cercano al videoclip y las formas de mirar propias del cine de ficción: *fade a negro*, plano secuencia, música que exprese los sentimientos de un personaje, uso del sonido-ambiente, primeros planos expresivos, entre otros tratamientos audiovisuales" (2003: 27). Otro elemento para explicar los mecanismos discursivos empleados por RYR- según Luna- tendría que ver con la influencia que Luis Ospina tuvo al introducir "las últimas tendencias del documental televisivo" (Ídem), las que conocía por sus estudios de cine en Los Ángeles. Según Arbeláez, se presenta más tarde un desgaste de este mecanismo discursivo y una necesidad de vindicar la imagen como recurso narrativo y expresivo. Coincide este desgaste con el comienzo del uso de puestas en escena y del clip, lo que, según Arbeláez, evidenciaría un ajuste discursivo con relación al medio que vehiculaba las obras, la televisión⁸.

Con relación al asunto sobre las rupturas y continuidades temáticas y discursivas, un elemento parece ser clave para poder identificarlas. Éste tiene que ver con el tipo de agentes que se vincularon, en diferentes momentos, a la realización de RYR; más que una tipología de clase, raza o género (lo que también valdría la pena estudiar), importa por el momento preguntarse de qué lugares del espacio audiovisual caleño procedían estos agentes: como ya fue señalado, algunos provenían, directa o indirectamente, de la experiencia de *Caliwood*, mientras otros procedían de la Central Didáctica del SENA. Esto con relación a la primera etapa de RYR; posteriormente, a medida que se fortalecía el Plan de Estudios de Comunicación Social y en particular su Taller de Audiovisuales, los estudiantes se vincularon a la realización de RYR y, con ellos, una generación más joven, portadora de una nueva sensibilidad audiovisual que parece conservar una estrecha relación con la televisión y en particular con el video-clip. ¿Las propuestas de Jorge Navas y de un documental como *Urbanía* (dirigido por Amanda Rueda) podrían entenderse como evidencias de la emergencia en RYR de esa nueva sensibilidad

audiovisual? Independiente de cuál es la respuesta a este interrogante, lo interesante de preguntarse por las rupturas discursivas y temáticas es considerar la posibilidad de con ellas distinguir, a lo largo de la historia de *RYR*, ciertas etapas definibles en términos de unidad (relativa) estilística e ideológica ¿Cómo serían dichas unidades y qué permitiría definir las? En apariencia, la *libertad de cátedra* presente en la primera parte de *RYR* no permitiría hablar de unidad estilística e ideológica. Sin embargo, tanto Arbeláez como Luna concuerdan en la existencia de trazos temáticos y discursivos comunes a una gran parte de los documentales producidos en aquel entonces; a pesar de que ambos se esfuerzan por distinguir regularidades temáticas y discursivas, al mismo tiempo subrayan en la *libertad de cátedra* o *libertad creativa* como criterio de realización audiovisual.

Si el debate sobre una posible unidad estilística e ideológica en *RYR* permanece abierto, no parece haber lugar a divergencias respecto de otro tipo de unidad: "Más allá de la libertad creativa, había algo que unificaba la mayoría de los documentales de *Rostros y Rostros* y fue la técnica; por ello, se pensó en que el equipo inicial de camarógrafos y sonidistas fuese el mismo" (LUNA: 36). Refiriéndose a los logros de *RYR* en el plano temático, Ramiro Arbeláez sostiene que los mayores alcances serían de otra índole: "aunque puedan ser útiles los temas, por sí solos no constituyen el aporte que vale la pena recoger de esta experiencia; igual o mejor colección de tópicos se pueden encontrar en el archivo de un periódico o de una biblioteca. Además de su papel como agente activo en la región [...] y de su función de historia, *Rostros y Rostros* debe ser rescatado como experiencia estética" (2003: 17). En la presentación del número 5 de los *Cuadernos de Cine Colombiano*, publicación del Ministerio de Cultura y la Cinemateca Distrital de Bogotá, Julián Correa habla de la "experimentación del género [documental]" (CINEMATECA DISTRITAL, 2003: 3) como una de las principales virtudes del Programa. Sobre esta idea insiste Comunicación Social: "[*RYR* fue] un verdadero laboratorio de creación, íntimamente ligado al desarrollo audiovisual de la Escuela de Comunicación Social" (ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL, 1999: 34). Como es posible notar, hay una clara convergencia sobre el sentido atribuido a *RYR* en tanto experiencia estética. En *Rostros y Rostros y la región*, Adriana Ochoa afirma el carácter experimental de *RYR*: tras entrevistar a personas vinculadas a la realización de *RYR*, ella concluye que "no se quería hacer un programa sólo de tipo periodístico e informativo sobre estos temas; se quería también que hubiera una gran investigación sobre problemas del lenguaje audiovisual y tratamiento de la imagen" (1994: 56).

Lo interesante de rastrear este tipo de argumentos, en parte originados de la necesidad de definir y hacer visibles los logros del Programa, es descubrir los diferentes significados atribuidos a *RYR*. Esto es: ¿de qué naturaleza fue el proyecto *RYR*? ¿Cultural, en cuanto pugnó a favor de la identidad y la memoria de la región? ¿Político, en cuanto apostó por la democratización de la palabra en los medios? ¿Académico, al servir como insumo y fuente de la historia? ¿Artístico, en cuanto calificó ética y estéticamente la realización de documental en Cali y en Colombia? Obviamente *RYR* puede contener de todo un poco, ser un híbrido, pero esto no desautoriza querer saber de qué está hecha la mezcla.

El análisis de las obras documentales, ejercicio a ser emprendido en la investigación de la que este artículo hace parte, permitirá arrojar luces sobre estas cuestiones y sobre interrogantes nuevos que en el camino emergerán. Por lo pronto, se ha pretendido con esta publicación socializar los avances de una investigación que busca generar memoria y reflexión acerca de *RYR*, una de las experiencias capitales para comprender la historia reciente del espacio audiovisual de la región.



Notas

* Los autores agradecen a Juan David Velásquez, Sofía Suárez, Mauricio Vergara y Juan Paulo Galeano por los aportes iniciales al diseño de esta propuesta investigativa.

¹ Medios internos: Centro de Recursos para la Enseñanza (CREE), Programa de Televisión Educativa, Canal de Televisión Educativa y Cultural (TELEDUC), Centro de Telecomunicaciones y Unidad de Producción de Materiales (UPRONA). Medios de alcance masivo: La Palabra, UVTV y Univalle Stéreo.

² Una comunicación dirigida por Rubén Darío Echeverri - gerente de la Fundación de Apoyo a la Universidad del Valle para 1995- a todos los miembros de las juntas directivas y a los gerentes de todos los consorcios, citada en el texto que aquí se reseña, expresa claramente el sentido dado a los consorcios por la administración Galarza: "[El objetivo de los Consorcios es] darle forma empresarial a ciertas actividades de apoyo a los procesos académicos de la Universidad con el propósito fundamental de que dichas actividades se desarrollen con criterios de eficiencia y eficacia y no generen costos que graviten sobre el presupuesto de la Universidad y que su autonomía administrativa y financiera la pongan en la perspectiva de ofrecer a la comunidad universitaria más y mejores servicios y productos" (Ídem: 23).

³ El asunto sobre los comités de programación se abordará más adelante.

⁴ Sobre este cuerpo de temas, Óscar Campo decía para 1994: "*Rostros y Rostros* ha tomado en cuenta miradas de artistas, miradas más complejas. Cuando usted ve programas de artistas en documentales nacionales son cuestiones netamente informativas. El artista no está comprometido con lo que hace; cuando nosotros trabajamos con un artista, éste siempre tiene un nivel de participación mayor y los tratamientos visuales son mucho más complejos" (OCHOA: 24).

⁵ Hasta el momento han sido entrevistados los directores Luis Ospina, Fernando Berón, Juan Fernando Franco (también editor) y Jorge Navas, al director de fotografía Luis Hernández, a las productoras Diana Vargas y Alejandra David y al editor Andrés Porras.

⁶ Sin desconocer la validez general de este argumento, habría por decir que los docu-reportajes de Ana María Echeverri no permitirían ser tan tajantes en esta apreciación.

⁷ De ahí que resulte comprensible que el Departamento de Comunicación Social no impulsase un programa periodístico para televisión.

⁸ Esta inferencia, referida al documental nacional, es también planteada por Aguilera y Gutiérrez en la investigación *Documental colombiano: temas y discursos* (2001: 146).

Bibliografía

(2002) AGUILERA, C. y GUTIÉRREZ, A. *Documental colombiano: temáticas y discursos*. Cali, Universidad del Valle.

(2004) AGUILERA, C. y GUTIÉRREZ, A. "Producción Documental en los Años Noventa", en: *Cuadernos de Cine Colombiano*. Balance Documental, Cinemateca Distrital de Bogotá.

(2005) AGUILERA, GALEANO, VELÁSQUEZ y VERGARA, M. *Rostros sin Rostros: ideas para el diseño de un archivo del programa de televisión Rostros y Rostros*. En *Memorias del Segundo Encuentro Nacional de Archivos Audiovisuales (ENAA)*. Bogotá, Fundación Patrimonio Filmico Colombiano.

(2003) ARBELÁEZ, Ramiro. *Rostros Documentales*. En la revista *Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 4. Bogotá, Cinemateca Distrital.

(1995) CAMPO, William, GOMEZ, Mauricio, BOLANOS, Alexander. *Análisis estético de la producción audiovisual del espacio documental "Rostros y Rostros" entre 1988 y 1992*. Tesis de grado en Comunicación Social-Periodismo. Universidad del Valle, Facultad de Humanidades.

(1998) CAMPO, Óscar. *Nuevos Escenarios del Documental en Colombia*. En *Pensar el Documental*, memorias del seminario internacional *Pensar el Documental*. Bogotá, Ministerio de Cultura de Colombia.

(2004) CAMPO, Oscar. *El Documental Colombiano en Tiempos Oscuros*. En la revista *Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 4. Bogotá, Cinemateca Distrital.

(2003) CINEMATECA DISTRITAL. *Revista Cuadernos de Cine Colombiano*, No. 4. Botota, Cinemateca Distrital/Ministerio de Cultura de Colombia.

(1995) ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL. *Revista Taller de Comunicación*, No. 4. Cali, Universidad del Valle.

(1999) ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL. *Los medios de la Universidad - Apuntes para la recuperación de una memoria: diagnóstico y prospectivas*. Cali, Universidad del Valle (mimeo).

(1994) GÓMEZ, GONZÁLEZ y LOSADA. *Propuesta para la creación de una productora de Televisión*. Cali, Universidad del Valle.

(2003) LUNA, María Fernanda. "La Realidad más Allá del Periodismo", en: *Cuadernos de Cine Colombiano*. *Rostros y Rostros*, Cinemateca Distrital de Bogotá.

(2001) MARTÍN BARBERO, Jesús. *Dos medios ás mediacoés*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.

(1994) OCHOA, Adriana María. *Rostros y Rostros y la Región*. Tesis de grado en Comunicación Social-Periodismo. Universidad del Valle, Facultad de Humanidades.