

UN CRUCE DE CAMINOS
EN LA **PRODUCCIÓN**
AUDIOVISUAL

Conversación con Oscar Campo y Antonio Dorado

E

sta conversación fue sostenida entre Hernán Toro (H.T.), Julián González (J.G.) y Patricia Alzate (P.A.), miembros del Comité Editorial de la revista Nexus, con los cineastas, documentalistas y profesores de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle Oscar Campo y Antonio Dorado en Cali, en diciembre de 2005

Hernán Toro: Tengo la impresión de que la línea narrativa de *El Rey* no representa una ruptura frente a los lenguajes narrativos clásicos.

Antonio Dorado: Creo que hay varias cosas en este asunto. Yo intenté contar esta historia de muchas maneras, había trabajado el guión narrando la historia desde un muerto, busqué diferentes alternativas; pero finalmente le aposté a una estructura lineal. No pienso que sea una alternativa inferior a otra actitud más experimental. A mí me interesaba mucho el acercamiento que he tenido hacia los géneros cinematográficos y pensaba en una película que no fuera para unos pocos amigos sino que fuera gozable por un público más amplio. Otro aspecto era que a partir de un triángulo de una historia amorosa podía indagar elementos sobre la historia del país. Yo había hecho un documental sobre Estanislao Zuleta y la organización que le di era la de una mirada crítica al país a partir de un intelectual; pero acá el ejercicio consistía en mirar el país ya no desde un intelectual sino desde un bandido. Quiero decir que cuando decidí filmar la película me doy cuenta de que tengo muchísima incertidumbre sobre el funcionamiento de la película y traté entonces de asegurarme lo más que pude de que la película se entendiera; después, en el rodaje, entré con un guión de 120 páginas y finalmente filmé sólo 70, y lo que hacía todo el tiempo durante el rodaje era editar mentalmente todo el proyecto para que fuera comprensible, para que las 50 páginas que quedaron por fuera no se notaran. Claro, en *El Rey* hay antecedentes de películas de género que se han trabajado en Colombia, pero particularmente sobre el narcotráfico me parece que es la primera película que se hace conscientemente enmarcada en el género de gángsters.

H.T: No quiero prejuizar sobre la calidad del lenguaje narrativo que has utilizado en *El Rey*; he planteado simplemente que quisiste hacer una película inscrita de una manera deliberada dentro de una línea tradicional de narración canónica de cine negro. Parece confirmar esta presunción el hecho de que hayas reconocido que el cine negro te servía de modelo.

A.Dorado: Sí, sí.

Patricia Alzate: Parecería entonces que el público de la película marca fuertemente esa decisión.

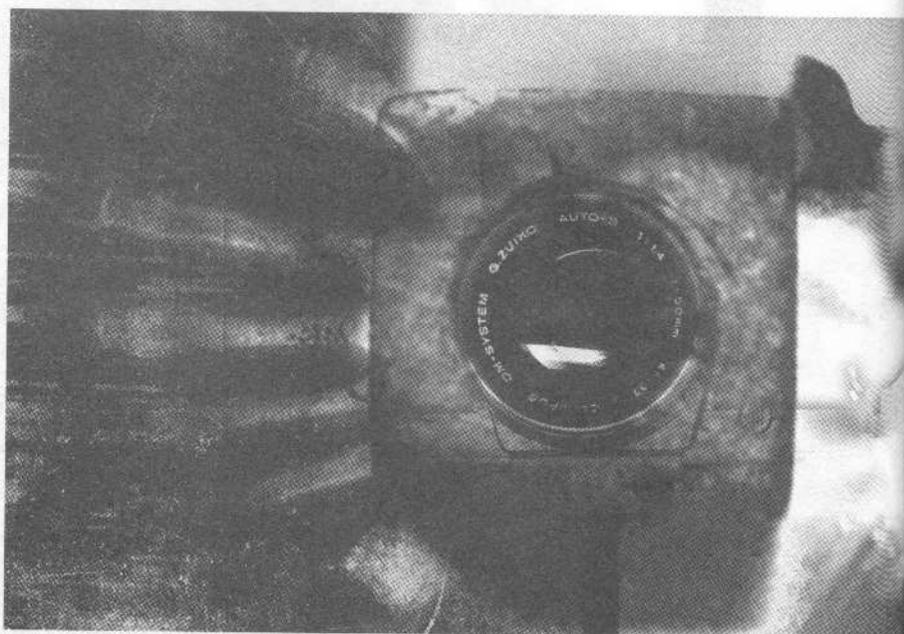
A.D: Pienso que los géneros son una opción excelente para contar historias; que hay unos modos de gozar, de consumir las películas. Tampoco en esos marcos hay mucho por experimentar; sí, igual es un marco amplio de exploración de pequeños detalles, de cosas que quizás la gente no observa o no goza en primera instancia. Sí, yo le aposté a los géneros, y creo que sigue siendo una alternativa importante para hacer cine en América Latina.

H.T: Sin embargo, veo en tu película la presencia de un narrador que nos cuenta la historia desde la película. Siendo este un recurso típicamente del documental, ¿no significa entonces de alguna manera un rompimiento con el canon del cine?

Oscar Campo: Pero el cine negro lo ha usado siempre, y los comics también.

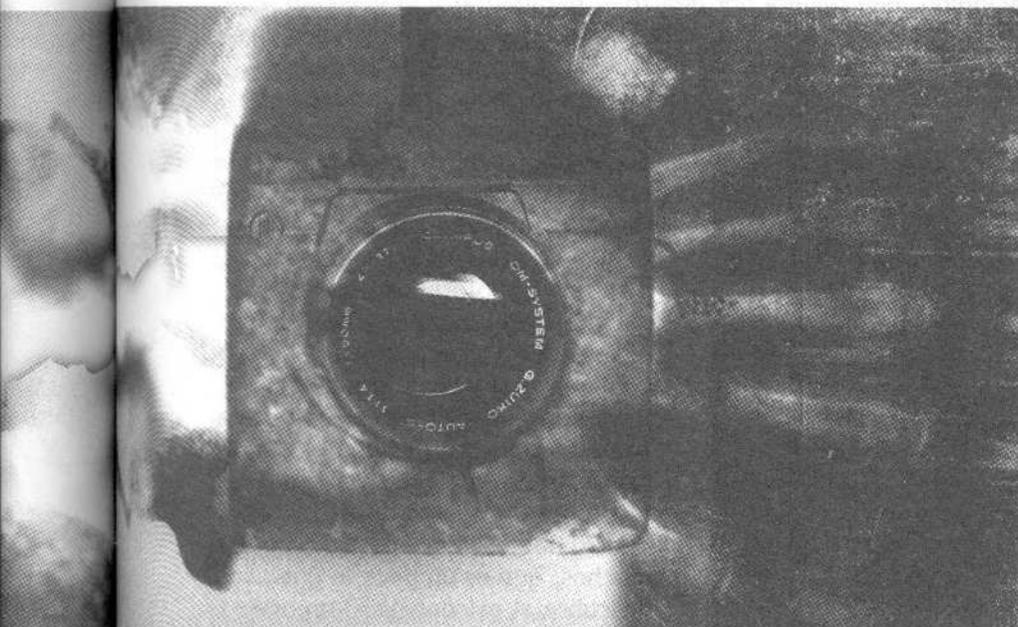
A.Dorado: Yo lo que creo también es que hay grandes películas de género, y que a partir de estos marcos uno también puede tener su impronta como autor. Tomemos como ejemplo a Howard Jobs, un productor que hizo muchísimas películas de género: en cada una de ellas está su sello personal, su manera de trabajar con los actores, de influir en las historias. Bueno, son muchos los casos donde a partir del género, que es un gran territorio de autor, se puede intervenir.

Julián González: Oscar, hablemos de tu película: ¿será una película para pocos amigos, en contraste con la propuesta de Toño? ¿Hay ruptura, experimentación?



O. Campo: No, el primer guión que escribí no era un guión sobre dobles, sino sobre múltiples. Era sobre un hombre que presencia el estallido de una bomba y los efectos de éste en la ciudad; a partir de ese estallido comienza a encontrar dobles suyos por toda la ciudad, muchos dobles que están enfrentados y se están matando. Este primer guión lo escribí cuando solamente me interesaba la ficción. Cuando yo llegué a la Escuela (de Comunicación Social de la Universidad del Valle) venía de hacer tres medimétrajes de ficción; tenía un largometraje que no pude hacer a finales de los años 80, era un largometraje que se llamaba "*Pintalo de negro*", que era también una película de jóvenes gansters. Escribí este guión en el año 91 después de las bombas de Pablo Escobar. Me impresionaba mucho cómo gente que uno conocía como decente o gente que posaba ser gente buena, de pronto, por las circunstancias del país, terminaba haciendo cosas atroces. Mucha gente de la clase media o de la burguesía caleña terminó involucrada en esas cosas complicadas, y a mí me interesaba mostrar ese lado oscuro. Sí, en efecto, siempre he utilizado la temática del doble para hablar de los problemas de la sociedad. La temática del doble es una temática que ha sido explorada desde la novela romántica y desde el cuento romántico: William Wilson, Edgar Allan Poe, hay varios dobles también en la literatura alemana romántica. Yo dejé de lado este guión mucho tiempo, y desde la década del 90 me dediqué a hacer documental, curiosamente trabajando la historia de vida, que consistía en investigar en la subjetividad de alguien. A través de la historia de vida llegué a la exploración de la subjetividad y a la exploración de los lenguajes para contar la subjetividad, y la mejor experiencia para contar la subjetividad era el cine francés, sobre todo el de Alain Resnais (bueno, algunas cosas también de

Bergman). Fui descubriendo todo el lenguaje de la subjetividad en el cine, que es muy distinto al lenguaje de la objetividad, lenguaje del documental. A mí me interesaba hacer un documental de la subjetividad pero también con formas de contar que provinieran



de la subjetividad (los ralentis, la utilización de efectos para poder comunicar ciertos efectos mentales, la utilización de una temporalidad que fuera hacia un lado y hacia muchos lados, como la temporalidad de la subjetividad, que es bastante plástica en términos maleables). Hice varios documentales, el de "El Ángel subterráneo" fue el primero, y después trabajé lo de Fernell Franco, que era un documental sobre la memoria, y revisé *Memorias del Subdesarrollo*, que también era una película sobre la memoria con los lenguajes de la subjetividad. Después hice el proyecto *El diablo*, que también era una forma de enfocar el problema del narcotráfico pero desde el testimonio de alguien, contado no en clave de cine negro sino como una película más experimental y más cercana al videoarte, por ejemplo, que a las narrativas convencionales. Tuve la ocasión a comienzos de esta década de hacer esta película. Retomé este guión pero ya venía cargado con todo lo que había hecho durante toda la década del documental, sobre todo la exploración de la subjetividad. La temática del doble se prestaba perfectamente para lo que me estaba planteando en ese momento, que era cómo la entrevista y sobre todo el testimonio han perdido valor, por lo menos en el siglo XX, en términos de que en todo testimonio siempre es muy difícil distinguir cuál es el sujeto que habla. También el sentido de que casi todos los escenarios donde un sujeto se expresa son escenarios intervenidos, son escenarios de ciudades donde operan muchos escenarios, escenarios imaginarios, al mismo tiempo. Esta duda sobre el sujeto mismo, sobre la identidad del sujeto, me llevó otra vez a retomar este guión y a replantearlo, pero entonces ya me lo replanteé más desde la teoría psicoanalítica o de las filosofías del siglo XX que ponen en cuestión al sujeto como eje de cualquier forma de filosofía o cualquier pensamiento, y comencé a investigar

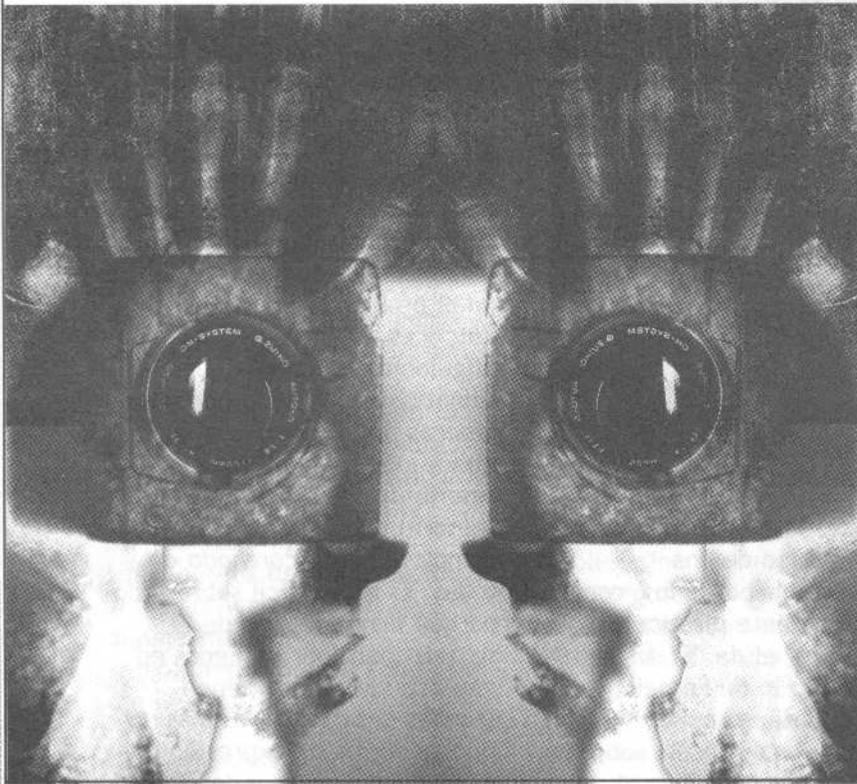
otros autores, me metí con unos problemas jodidísimos estudiando a Heidegger, Aldrich, estudiando a Bourdieu, que tiene muchas distancias con respecto a las historias de vida. Entra entonces en crisis el documental que yo estaba haciendo y a lo único que pude echar mano fue a contar ficciones. Llegué a un punto crítico después de hacer un documental sobre la guerra en Colombia. Mi interés al hacer ese documental era deconstruir la noticia y deconstruir la actividad de las personas que hacen las noticias. Por lo tanto, digamos que también me centré en el problema del sujeto. Entonces, cuando volví a revisar el guión me di cuenta que temáticamente tenía que ver con muchas de las cosas que no quería decir, me metí a reescribirlo, hice ocho reescrituras y quedé completamente *corchado* en todas. Es muy difícil sobre todo porque las narrativas de la subjetividad, por lo menos en América Latina, no tienen grandes desarrollos, es más un tipo de forma de expresión que viene del cine arte y del ensayo europeo y realmente no encontraba tampoco quién me asesorara. Entonces decidí volver a la estructura narrativa clásica de tres actos, y decidí inspirarme en modelos de cine americano que contaran este tipo de historias. Curiosamente en la última década se han desarrollado bastantes. Por ejemplo, *Matrix*, una película que cuenta el problema de la identidad y el problema de lo que es cierto y es falso (que eran problemas que a mí me interesaban), una película como *El club de la pelea*, que en últimas fue el mayor ejemplo que tuve para estructurar mi guión, un guión que estructuré de nuevo en 3 actos, un guión

que cuenta una historia coherente pero en la que el cuerpo del relato está completamente roto por la metáfora. Es decir, en el momento en que uno cuenta una historia de dobles ya está

H.T: ¿Podría ser alguien como los heterónimos de Pessoa?

O.Campo: Sí, de cierta forma. En la historia que tengo me interesa contar la guerra colombiana desde un personaje completamente escindido, que tuviera por dentro el paramilitar y el guerrillo, que tuviera también todos esos seres marginales que también son una alternativa frente a muchas cosas. Este personaje de alguna

manera lo encuentro también en mí: en el momento en que hago un documental o cualquier cosa, siento que todos esos personajes políticos de alguna manera como que hablan dentro de mí. A mí me interesaba mostrar la subjetividad de los colombianos, la paramilitarización del pensamiento de los colombianos. Y como esa guerra se lleva por dentro, también se lleva a través de muchos personajes que los tenemos de alguna manera incorporados dentro de nosotros, dentro de nuestro Súper Yo (uno es muchos, que es un poco lo que descubre el psicoanálisis: en una cabeza también hay muchas cabezas); de alguna manera, en esos personajes de la guerra colombiana, Mancuso, Carlos Pizarro, Carlos Castaño, me reconozco y de alguna manera siento que los colombianos se pueden reconocer en ellos (somos ese varios) y de alguna manera somos ellos también.



hablando de una repetición, de una forma de la metáfora que es la repetición. Entonces hice un texto que tiene un cuerpo armado (cabeza, tronco y extremidades), pero es un cuerpo que está también distorsionado por la metáfora y por muchas otras cosas porque sencillamente el personaje principal es un ser que no es él, ese sujeto no es sujeto, él no es él en ningún momento.

H.T: No es tampoco un clon.

O.Campo: No es un clon.

H.T: Cómo se refleja lo que acabás de decir en el lenguaje de la película. Entiendo que todavía no está montada, sólo grabada, aunque obviamente hay un guión.

O.Campo: Bueno, la película ya la filmé. Hay muchas cosas, cuando uno va a hacer una película hay muchas cosas que lo asaltan. Yo he estado viendo películas colombianas y una de las limitaciones graves que tienen es la actuación; uno de los problemas que tenemos también aquí en Cali es que nosotros no hemos manejado actores, nosotros venimos de una experiencia documental, entonces decidí escribir un guión que fuera todo con voz en off como *"El club de la pelea"* con actuaciones mínimas en un paisaje minimalista. En ese sentido la película está hecha de muchas pequeñas acciones rápidas, sí, pequeñas acciones fragmentadas y rápidas.

H.T: Cerca al video clip.

O.Campo: Un poco cerca al video clip, que es una estética que me interesa. Me parece que casi todas las películas de la llamada

postmodernidad cinematográfica de los últimos 20 ó 30 años se mueven en el terreno de los géneros. Pero el cuerpo del relato, sobre todo la parte visual del relato, está completamente carcomido por el video clip, que a mí me parece como una maleza que rompe el cuerpo de estas narraciones. Y a mí me interesaba romper el cuerpo de la narración a través del video clip pero en relación a un tipo de escritura y el lenguaje que de alguna manera entoncara con la subjetividad, es decir, el video clip como un tipo de lenguaje que utiliza efectos que perfectamente pueden ser utilizados para representar la subjetividad.

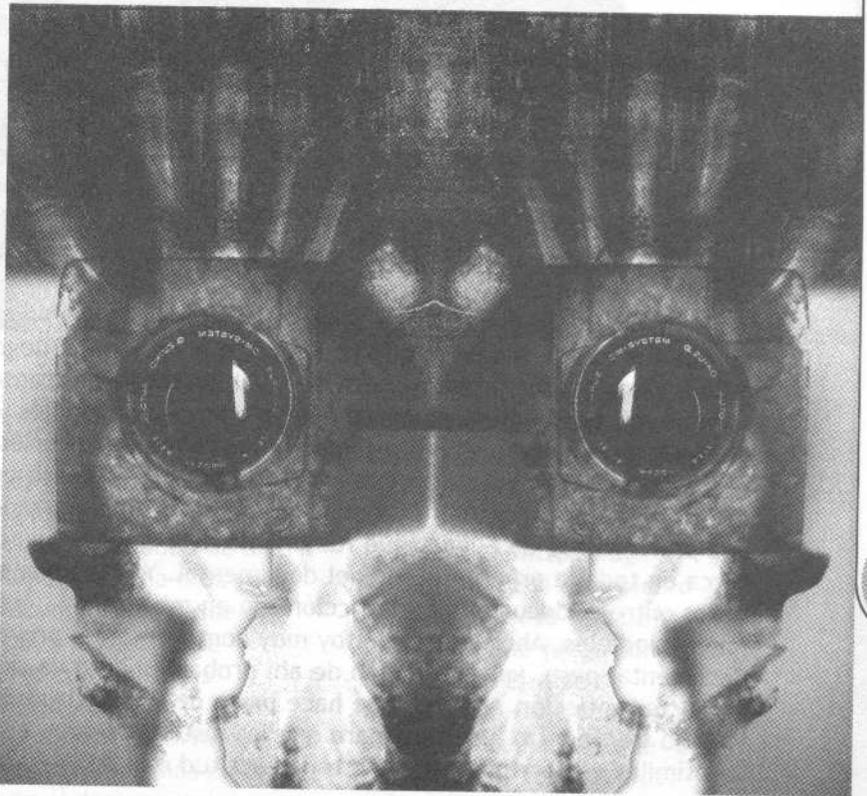
H.T: Evidentemente no crees en la pureza narrativa, en la pureza del lenguaje narrativo.

O.Campo: No me sirve para expresarme. Tengo demasiadas dudas, demasiados problemas. Por ejemplo, he intentado hacer películas en directo siguiendo acciones humanas contemplándolas pero yo no puedo dejar de querer meter la mano, sí, y de alguna manera actuar también dentro de ese retrato. No creo que una persona a la que yo siga sea solamente ella pues esa persona también es yo de alguna forma. Yo siempre intervengo. Entonces las cosas que yo hago siempre están rotas.

H.T: Pero digamos, ¿hay una voluntad deliberada de hacerlo así, no podrías hacerlo de otra manera?

O.Campo: No podría hacerlo de otra forma. El cine que me gusta también es así. A mí me

gusta el modelo clásico roto por Orson Wells, el llamado manierismo cinematográfico, las obras de Douglas Sirk, por ejemplo, que están pobladas de espejos que redoblan la trama y redoblan los personajes y crean un universo manierista o barroco. "El ciudadano Kane" es una película rota de mil maneras, tanto por la narración como por las imágenes que él crea. Ese cine me gusta, me gusta Hitchcock, que también rompe con la estructura



convencional pero sin escaparse mucho al modelo clásico. Yo siento que si nosotros queremos tener un tipo de comunicación con un público, tenemos que apelar de todas maneras a formas clásicas y convencionales de contar pero tratar de jugar dentro de esas convenciones, provocar ciertas rupturas. El rupturismo total también lo he ensayado en algunos documentales; creo que es algo que podemos hacer mejor en el documental porque tenemos más libertad para crear ya que cuando uno hace una película hay una inversión mínimo de 1.000 millones de pesos, lo que produce de alguna manera una presión para que esa película se pueda entender por un público amplio.

P.A: Decías al principio que buena parte de la película se desprende del hecho de que el formato documental ya no es suficiente para decir otras cosas que querés expresar ligado pues a toda esa reflexión sobre la subjetividad. La película de Antonio también parte de un trabajo documental. Los dos tienen una trayectoria fundamentalmente como documentalistas y a pesar de que hay diferencia de tiempos entre ambas de alguna manera son simultáneas, es decir, se dan

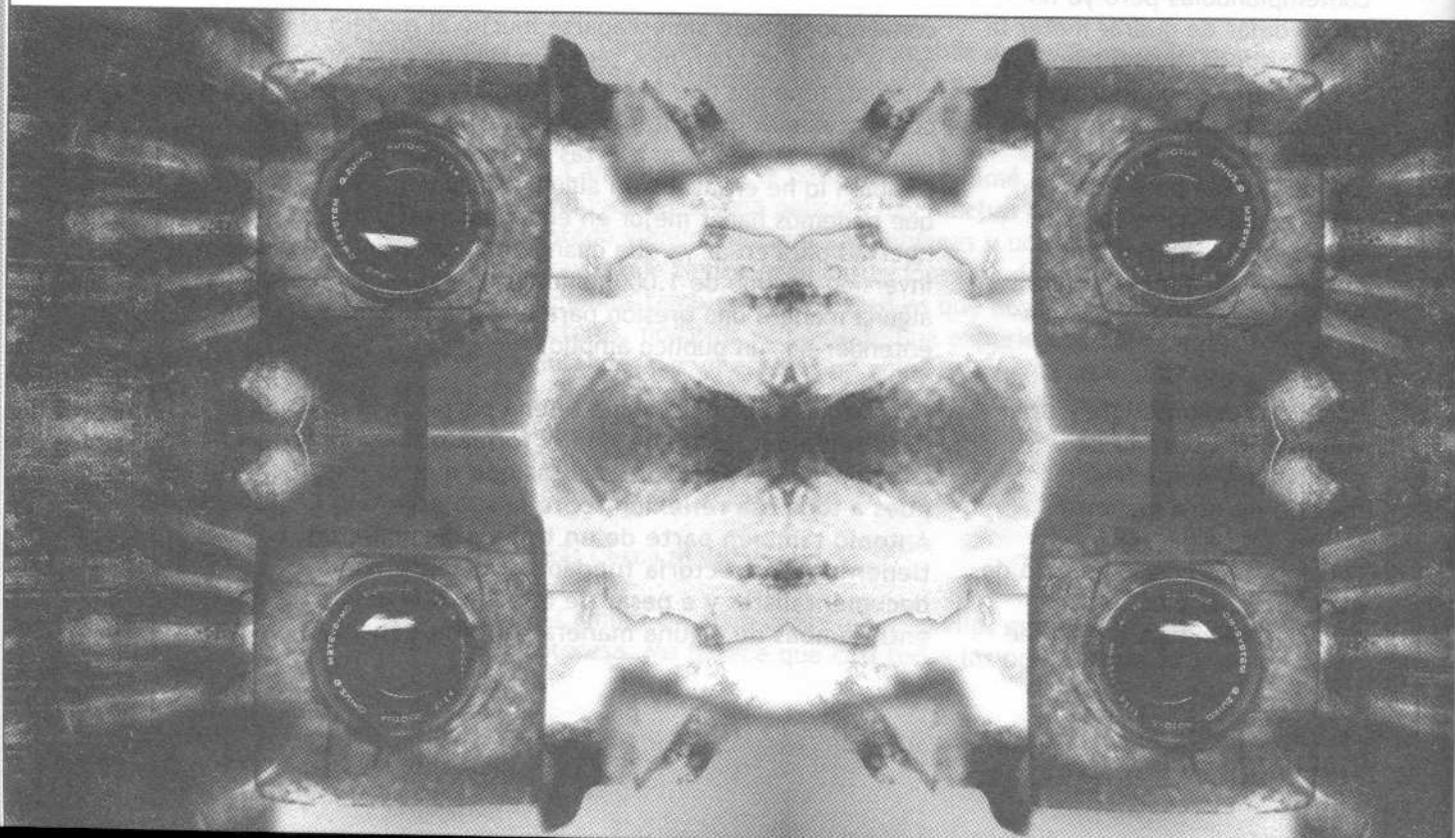
como en una misma coyuntura. Yo veo esa misma coyuntura por dos lados: por un lado un cierto boom de las películas colombianas pero por otro lado los espacios para hacer documental parecería que se están cerrando. La pregunta entonces va dirigida a ambos: ¿De qué modo se da este ejercicio de hacer un largometraje teniendo en cuenta esta trayectoria como documentalistas y teniendo en cuenta cierto boom del largometraje colombiano?

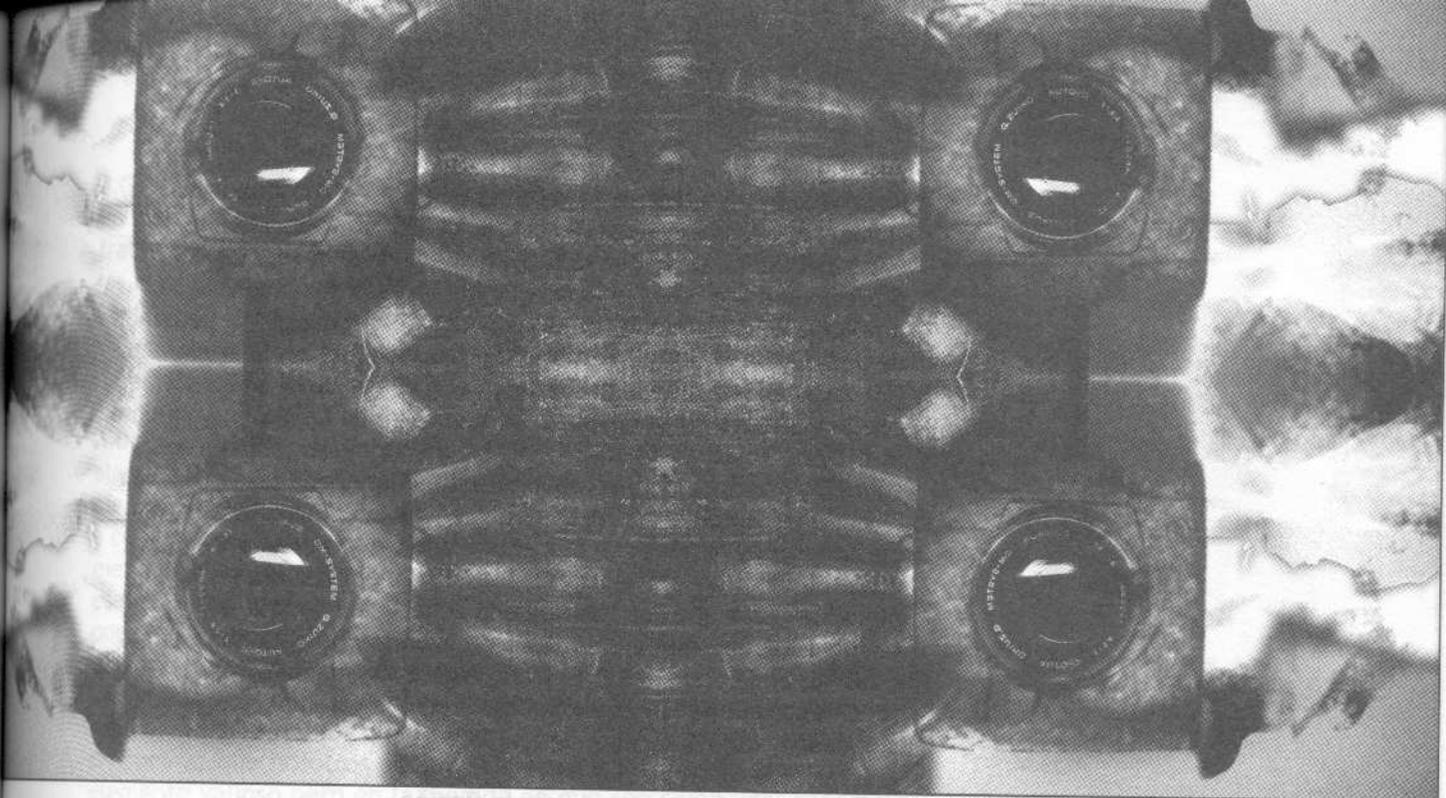
A.Dorado: Mi película era originalmente un documental sobre un personaje y luego, ante la imposibilidad de hacerlo, decidí hacer ficción, y creo que fue una excelente opción. Sin embargo, yo no creo que el documental esté en crisis o que haya menos opciones en este momento. De hecho, mi próximo proyecto es un documental. Creo que son dos alternativas que hay para trabajar, para producir, para intervenir. En mi caso, la relación entre el documental y ficción fue permanente. Inicialmente la película empezaba en los años 30, terminaba en los 70 y era narrada desde los 90. Finalmente decidí trabajarla en los años 60 y 70. Primero, porque fue el período en el que yo llegué, que mi familia llegó aquí a Cali, y era entonces una manera de involucrarme y de transmitir o intervenir personajes con gente que yo conocí, con amigos y con el barrio en el que yo viví. Era también una forma de tener esa pertenencia documental sobre una historia de un personaje que conocí y tratar de recrearlo; incluso, el personaje del narrador es una prolongación de Fulvio, que fue una de las personas que estuvo cerca en toda la primera etapa del documental. Yo creo que esos nexos entre el documental y la ficción son en mi caso imprescindibles. Ahora mismo estoy muy contento en el proyecto documental pero, igual, también de ahí probablemente va salir un proyecto de ficción. Sí, creo que hace parte de una actitud de trabajo frente a las historias: para que las historias sean verosímiles es necesario que uno tenga actitud casi de

documentalista en la indagación de la realidad con el fin de que la película o las imágenes que se elaboran tengan un parecido a la vida que uno vive.

H.T: ¿Vos creés Antonio que el desarrollo del tema te impone el formato? Porque no noto que te sintás desgarrado por él, que tengás que hablar en dos lenguajes.

A.Dorado: Sí, el documental tiene muchísimas opciones, igual que la ficción. Pero es que las costuras entre el documental y la ficción hace rato están rotas, esos límites y esos territorios se han invadido mutuamente. Porque finalmente lo que uno hace es contar historias, y las mayores posibilidades para desarrollar estrategias de narración están en el documental porque la infraestructura de lo que uno tiene que valerse es mínima, por lo que uno tiene mayor posibilidad de intervenir sin tener un presupuesto muy elevado encima.





H.T: Y Oscar qué piensa de...

O.Campo: En la Escuela hemos tenido todo un laboratorio excepcional de producción documental y de producción audiovisual en los últimos 17 años. Es decir, haber tenido la posibilidad de una experiencia continuada en el tiempo en Colombia es una cosa casi imposible, y nosotros empezamos a hacer documentales desde el año creo que 1988, cuando inicia Telepacífico, y durante este tiempo hemos tenido la posibilidad de experimentar muchas formas de acercarnos al documental. Al comienzo era un documental más de tipo periodístico, más cercano al reportaje, y avanzamos hasta otro momento en que nos acercamos más al directo, y otro momento a contar historias en el documental, y otros donde hemos querido más metáforas, utilizar más la argumentación para contar. Yo no creo que el documental siempre cuente historias; hay algunos documentales que cuentan historias y hemos tenido la posibilidad de trabajar hacia la argumentación, hacia la metáfora pero también hacia la narración. Hemos tenido la posibilidad de experimentar muchos tratamientos, distintos audiovisuales más realistas hasta otro tipo de tratamientos que tienen que ver más, por ejemplo, con el video arte. En algunos casos también hemos podido acercarnos a un tipo de experimentación con lenguajes interiores, lenguajes de la subjetividad, como lo explicaba ahora. Todo se ha dado en el tiempo. Por otro lado ha habido muchas temáticas que hemos explorado. En los años 90 muchos de los documentales se desprenden básicamente de la vulgata de los estudios culturales, por lo menos los que priman en la universidad. El documental que se hace en la Universidad del Valle está muy mediado por los estudios que estudiantes y profesores están trabajando en la carrera. Hay muchas temáticas que tienen que ver con la ciudad, con las historias de vida, con los trayectos urbanos, el tipo de temáticas que han sido importantes investigar dentro de la carrera

durante todo este tiempo. Todas ellas han generado un tipo de documental sui generis. También ha existido en muchas otras partes del mundo un cruce entre antropólogo y artista; no sé si está bien o mal, pero es ese tipo de personaje que juega con esos materiales, un tipo de investigación antropológica con un tipo de temáticas que provienen de los estudios culturales y con un tipo de experimentación audiovisual en muchos sentidos proveniente del realismo fotográfico hasta la posibilidad de utilizar la imagen como una metáfora. Ahora bien, en los últimos tres años las tendencias del documental en Colombia están centradas más en el problema del conflicto armado, y esas otras temáticas anteriores, que pertenecen a un mundo un poco distinto, van quedando marginadas de la preocupación fundamental del documental en Colombia, que es más que todo contado en el conflicto armado. Si vamos a ver los mejores trabajos documentales de Colombia en los dos o tres

últimos años, están centrados fundamentalmente en esa temática. Yo hice un documental sobre noticias de guerra tratando de encontrarme también con la subjetividad y con las ideologías profesionales de esas personas que hacen esos documentales. El problema es que cuando terminé el documental me quedé pensando de qué quería hablar y básicamente lo que pensé fue lo siguiente: "Yo estoy en una ciudad que está en el entrecruce de una serie de conflictos fuertísimos después del secuestro de La María; yo pienso que la clase media caleña se fetichizó mortalmente; mucha gente conocida por uno, si no estaba metida en cosas que tenían que ver directamente con el conflicto y con la guerra, compartía ciertas pulsiones muy fuertes con respecto a ella y a su participación en ella. Yo quiero hablar de una manera documental sobre eso". Yo pienso que hay que dar cuenta de la generación de uno, en los términos de que esta generación comenzó siendo pandillera en las esquinas en la década del 70 y ahora está metida en otro tipo de fenómenos políticos y económicos. Creo que es un poco mi obligación como documentalista.

H.T: Y por eso este paso hacia la ficción.

O.Campo: Por eso el paso hacia la ficción. Decido entonces retomar ese texto que había escrito en el año 91 para poder hablar de cosas que yo quería hablar en documental pero que realmente no podía hacer.

H.T: Es decir, si he entendido bien lo que Toño manifestó, ¿vos creés, al contrario, que es en la ficción donde eso se puede abordar de mejor manera?

O.Campo: No. Es decir, aquí hay un problema de censura y de autocensura. De hecho, por ejemplo, grandes medios periodísticos pueden abordar determinadas temáticas; gente que viene del exterior, como la que hizo "La Sierra", por ejemplo, gente que tiene en sus bases de producción en los Estados Unidos. Pero para nosotros es muy difícil trabajar eso acá. Ahora bien, yo estoy de acuerdo con Toño en que de pronto el documental tiene más alternativa porque no solamente cuenta historias sino que tiene la posibilidad de otro tipo de acercamientos a los lenguajes, a los muchos lenguajes audiovisuales. Pero en el caso de lo que yo hice, debo decir que a mí me interesaba hablar de una problemática de la gente que tiene que ver con la ciudad, pero la forma de abordarlo no era a través ni de la denuncia ni del testimonio directo sino a través tal vez de una introspección. Como ya lo dije, esos mismos elementos que veo y tacho de la realidad trato de encontrarlos en mí también un poco, y pensar que no es una cosa tan ajena, que esos personajes que yo creé y que están en esa historia también están dentro de mí. Surgió entonces la posibilidad de la ficción pues es imposible hacer una película sobre dobles en un documental. Por otro lado, también hice un tipo de propuesta visual alejada completamente del documental: toda la ambientación a la parte de arte es completamente desnuda, quitando elementos naturalistas, trabajando una propuesta cercana al minimalismo.



J.G: Les pregunto a los dos: cómo sienten ustedes su relación con las ciencias sociales, es decir, cómo hacen para combinar tradiciones de ciencias sociales con producción documental, ¿no les resulta muy incómodo esta tensión entre las maneras en que las ciencias sociales se hacen cargo de lo real y la tentativas de experimentación expresiva en documental, más metafóricas o más ficcionales?

A.Dorado: Sí. Nunca lo veo como un proceso forzado. Creo que algunas preocupaciones que todos tenemos desde el marco de las ciencias sociales de todas maneras tienen que ver con nuestra vida y con las historias que uno cuenta. En el caso de la película, a mí me interesaba propiciar una reflexión sobre el narcotráfico y como es muy complicado narrarlo sobre el presente apelé al pasado porque, además, me parece que es mirar de dónde venimos, mirar el contexto histórico en el que surge una historia tan loca como la de este país. Son estos procesos de investigación los que le dan solidez al trabajo y los que le imprimen alguna diferencia a las propuestas que nosotros podemos hacer. Lo veo, pues, como un elemento valioso pero en la medida en que son como unos soportes que sustentan el trabajo. Pero personalmente la idea no es que aparezcan de manera forzada. A mí lo que me interesaba era contar la historia de unos seres humanos que pudiera ser comprendida no sólo en el contexto actual o en un contexto universitario, una historia que le pudiera llegar a todo el mundo. En esencia, la historia de un Macbeth. Las investigaciones eran valiosas para construir ciertos rasgos de los personajes pero abordé la historia más a partir de la intuición; de lo contrario me parece que puedo caer en un discurso que no me gusta.

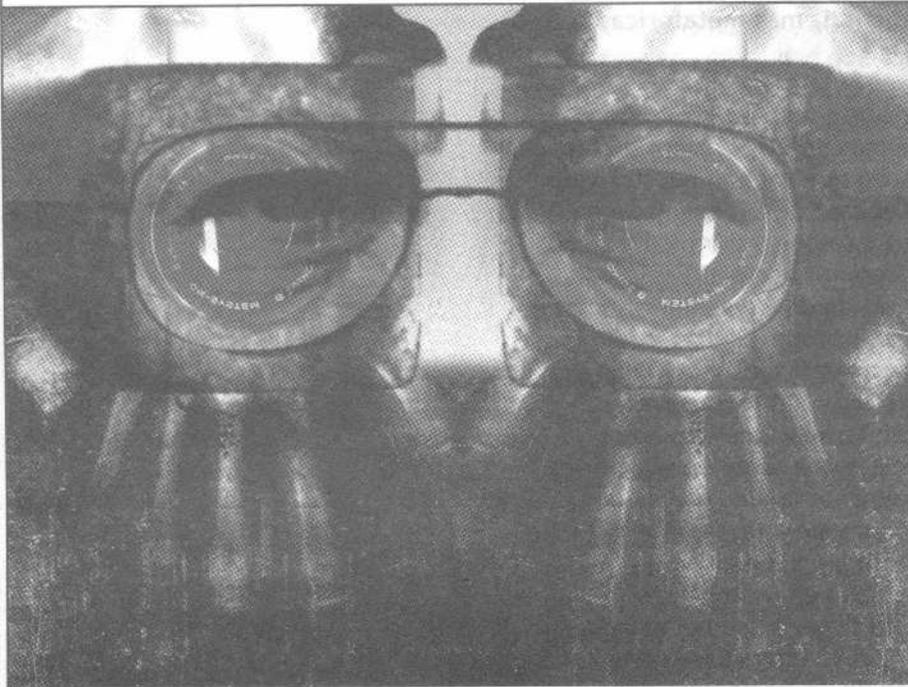
H.T: Antes de que Oscar responda me gustaría precisar algo de lo que Antonio ha dicho: ¿creés que *El Rey* es un *Macbeth* criollo? ¿Vos creés que *El Rey* es un ser trágico en el sentido griego, alguien que sube al punto más alto y cae a los abismos más profundos?

A.Dorado: Es una tragedia clara. La retomo de un mito popular porque yo tenía la historia real del tipo, yo lo conocí; pero era más encantador el mito y yo trabajo en el mito. Lo interesante es que mucha gente lo vivía como cierto. Una señora me dijo que había sido su amante. Bueno, la realidad también se inventa.

J.G: Oscar, ¿es tu relación cómoda o incómoda con las ciencias sociales?

O.Campo: Yo he vivido esa tensión, pero es una tensión que de alguna manera la tiene la misma carrera de Comunicación Social, que tiene, por un lado, por ejemplo, grandes acercamientos metodológicos a la forma de abordar las realidades del país o las realidades regionales a través de metodologías que provienen de las Ciencias Sociales. Pero, por otro lado, fíjese que estamos en una Facultad de Artes, es decir, que de alguna manera el tipo de producción que nosotros hacemos es considerada como una producción estética y eso nos ubica dentro de una Facultad de Artes. Tenemos un pie en un tipo de pensamiento que proviene de

la sociología y de la antropología y otro pie en los desarrollos que pueden provenir tanto de las Artes masivas como de las Artes más especializadas.



P.A: Cuando vos estás enfrentando la realización de un documental cuál de esas dos patas jala más; me da la impresión de que la intuitiva, la experimental.

O.Campo: Que sea experimental no quiere decir que sea intuitiva. El documental se volvió muy importante en la carrera de Comunicación Social porque la forma textual básica que existe en una universidad es el ensayo, por lo menos en Ciencias Sociales, en Artes, en Humanidades. El tipo de producción intelectual nos lleva también a que tengamos una preferencia por el documental, que es una forma de hacer ensayo en el audiovisual o por lo menos en los textos audiovisuales, unos textos que utilizan muchas técnicas de investigación y que provienen de diversas disciplinas pero que al mismo tiempo deben efectuar una indagación fuerte por sostener un punto de vista personal también desde la imagen y desde los recursos audiovisuales. Nosotros estamos un poco en esa encrucijada, lo que ha generado actitudes displicentes de otras disciplinas que se consideran más puras. Por ejemplo, en la investigación teórica hacemos trabajos antropológicos de tercera categoría, y por el lado de los artistas también se consideran que no son trabajos de arte aplicado, como sí sería el trabajo de un diseñador. Entonces nosotros siempre estamos en esa tensión. Lo que pasa es que esa tensión no es exclusiva ni de Comunicación Social ni de esta universidad. Históricamente el arte ha sido acompañado de desarrollos en ciencias sociales, como ocurrió en los procesos de descolonización en Asia y Africa, a los que las

ciencias sociales y los artistas dirigían sus miradas; ocurrió también en América Latina con la Revolución Cubana y los panfletos audiovisuales (Solanas, Martha Rodríguez en Colombia). Yo siento que tanto las Artes como las Ciencias Sociales, por lo menos en el siglo XX, han llevado como una vida paralela. Una vida que de alguna manera no coincide; no es un reflejo especular pero sí ha sido afectado por una historia similar y por unas miradas no similares, mirando el mismo tipo de objeto y produciendo formas y lenguajes para hablar acerca de eso. Desde tal punto de vista, lo que nos llegó cuando comenzamos a hacer documentales en Comunicación Social para los medios audiovisuales de la región y del país de alguna manera estaba dado dentro de las posibilidades de investigación en Ciencias Sociales. Siempre hemos tenido esa tensión, pero esa tensión es la que nos ha permitido experimentar muchas cosas y tener un tipo de producción que me parece ha sido importante en Colombia, por lo menos en los años 90.

J.G: Adicionalmente a esta relación un poco ambigua con las Ciencias Sociales hay una cierta renuencia a relacionarse con tradiciones periodísticas. Pareciera que el periodismo fuera mucho menos eficiente. ¿Sienten que es menos eficiente para hacerse cargo de este trabajo expresivo, es decir, ustedes no adhieren a algunas de las tradiciones de trabajo periodístico o sienten que el periodismo realmente no funciona?

A.Dorado: No hay problema con eso.

J.G: Pregunto porque me interesa.

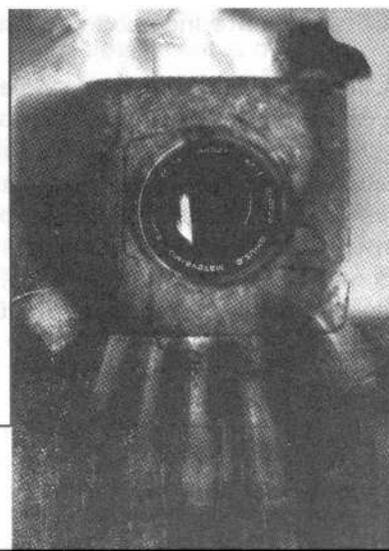
O.Campo: Yo pienso que el periodismo en profundidad no es un periodismo exclusivamente norteamericano; estos periodistas tenían un tipo de metodologías de acercamiento a sus realidades que también tenían mucho que ver con tradiciones que ya habían sido exploradas por antropólogos, y también trataron de contar esas investigaciones en un lenguaje más cercano al lenguaje literario del cuento y el de la novela. Ellos también estaban en esa encrucijada. Creo que más bien tenemos una tendencia a acercarnos a ese tipo de trabajo. De hecho muchos de los trabajos que nosotros hacemos algunas personas que han escrito sobre ellos de Bogotá hablan justo de la cercanía con este tipo de periodismo, periodismo de profundidad que ha sido llamado periodismo investigativo o periodismo literario.

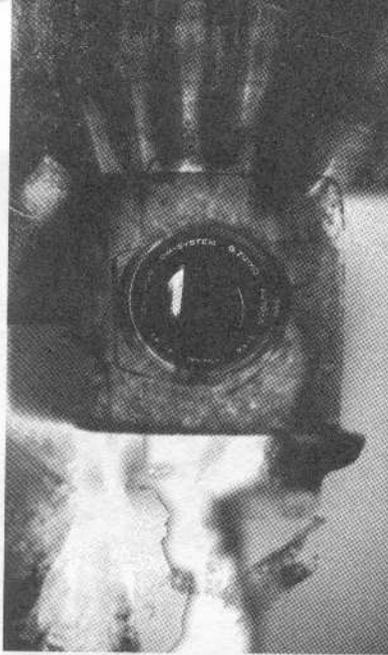
J.G: ¿Se siente incómodo en esa adscripción?

A.Dorado: Muchos de los documentales que realizan los estudiantes o de los proyectos de documentales tienen origen en exploraciones que han hecho bien sea en los talleres de prensa o bien sea en los talleres de radio. El tema del narcotráfico, por ejemplo, partió también de mucha exploración periodística pero no sólo como insumo histórico: el protagonista de la película de alguna manera es un periodista contemporáneo, con una mirada más audiovisual, digámoslo así, da cuenta de lo que ocurre en su entorno.

H.T: Quisiera retomar parcialmente el planteamiento de Julián. Toño decía, en efecto, que las costuras entre el documental y la ficción tienden a desaparecer y eso ha facilitado una interpenetración, una invasión mutua de géneros. ¿Cómo ven ustedes ese trabajo práctico que están haciendo con relación al reportaje si aceptamos que hay una disolución de esas fronteras entre documental y ficción? ¿Cómo ven al reportaje en esa relación intergenérica que se crea?

O.Campo: Sí, son como dos cosas distintas. El documental que se hace ahora en el mundo está muy interferido por la televisión, está financiado por la televisión, la mayor parte de ellos se presenta por televisión, la mayoría de ellos está hecha en formato de video. En ese sentido también la mayor parte de ellos entra a formar parte de la televisión. Como discurso está caracterizado por la mezcla de géneros, por la espectacularización y por la fragmentación. El documental de los años 90 en todo el mundo se acerca más al periodismo, pero a un periodismo de frontera con el video clip; tal cosa se ve en los reportajes de Discovery, donde hay muchas imágenes de clip (el manejo de la cámara, la aparición de un presentador casi como un guía). También hay otro acercamiento al directo anterior pero ya en una función más espectacularizante de lo real como espectáculo terrible. Por ejemplo, uno ve Discovery Health o esas cosas de policías, y yo siento que no son directos políticos sino que son directos más relacionados con el mercado del dolor. También hay mucho amarillismo: por ejemplo, un documental como "La Sierra", que ha sido hecho por fuera de la televisión pero es un documental netamente periodístico televisivo, busca un mercado que es completamente amarillista. Entonces me parece que ha habido una gran influencia de la televisión, y gran parte de esa pérdida de fronteras del documental y la ficción se debe a esa mezcla de géneros que también hace permanentemente la televisión. La televisión es una gran máquina que mezcla de todo para producir productos eficientes; el reality, por ejemplo, mezcla el directo, el cine directo o la telenovela con el melodrama, personajes que terminan enamorándose y en virtud del cual el público termina teniendo una expectativa por los amores que suceden allí. El documental no ha estado alejado de este asunto, como se puede comprobar con las tendencias que ha habido. Hay, por ejemplo, el documental francés de lo real, el que aparece y presenta el *cinéma du réel*; está también el documental mucho más expresivo que asume completamente todo eso pero de forma más experimental y más artística, lo que hace Karoll Morris, el de "Simple Life", que mezcla deliberadamente y hace un documental contra el directo, un documental no realista, un documental de la subjetividad. Constatamos igualmente una gran vertiente de documental televisivo que mezcla géneros, que mezcla de todo, que mezcla reportaje con el video clip, inclusive con la ficción; y por otro lado hay unos puristas del documental, puro directo, o ya la obra de arte. Soy consciente, por lo demás que no te he respondido: pienso que hay un documental comercial en Colombia y en el mundo que obedece más a los parámetros del reportaje; es decir, es un tipo de texto que funciona con unas reglas muy delimitadas; el reportaje



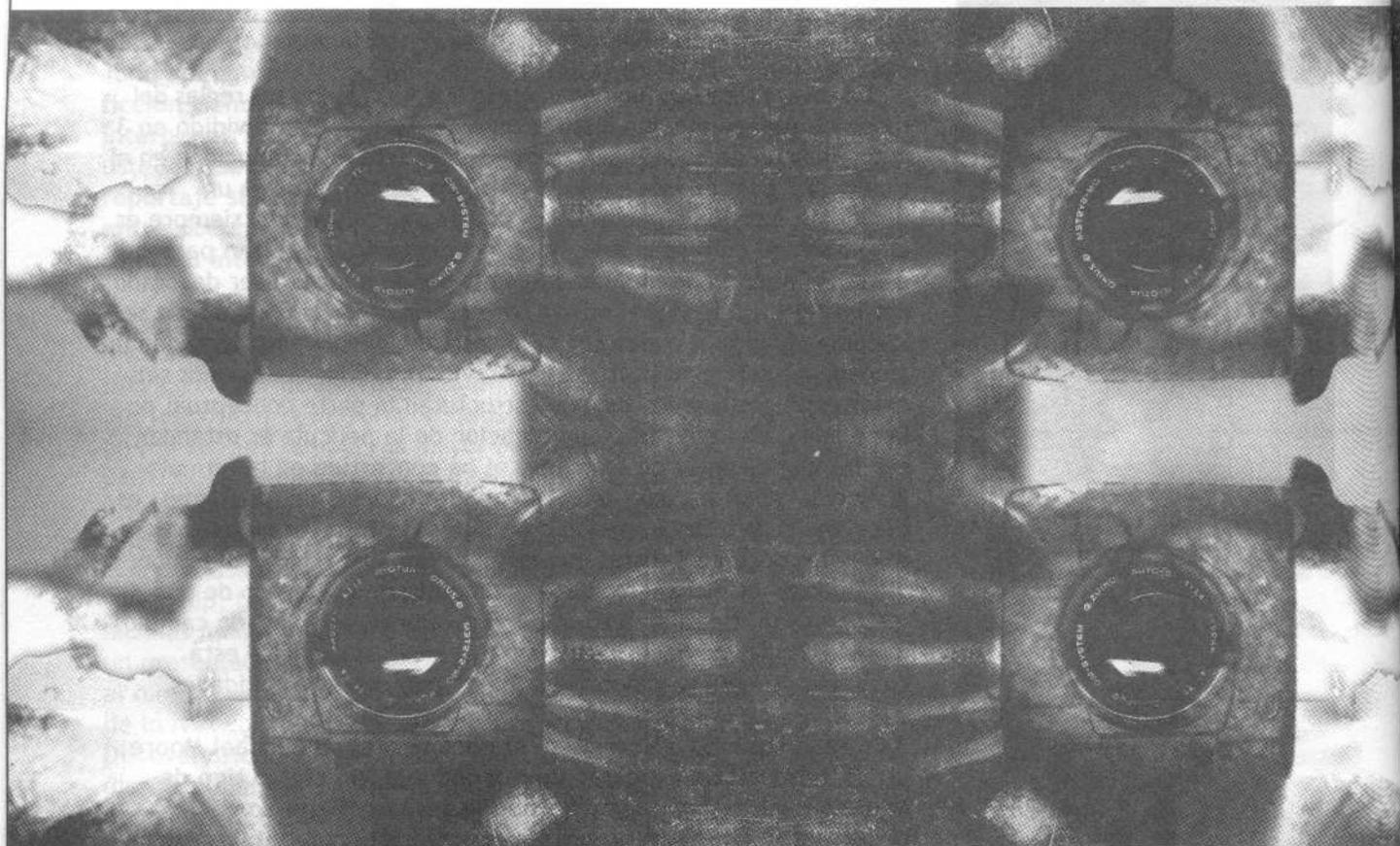


de Discovery tiene un funcionamiento que ha calcado sus reglas del modo de representación institucional de ficción: está dividido en 3 actos, hay un personaje que tiene un conflicto que evoluciona en el tiempo a través de una serie de enfrentamientos pero es un personaje individual (como las películas de Hollywood), siempre es un personaje enfrentándose. Tal procedimiento lo utilizan para contar la historia de un animalito: el venado que va a ser devorado por un tigre; se le sigue toda la trayectoria al venado hasta que se lo come el tigre; o puede ser la historia de un gamín atravesando la ciudad, y a esta estructura se le atraviesan por lo menos unos seis ejes temáticos que son los que estructuran la parte conceptual de la película. La parte de argumentación de la película es estándar, esa forma de contar de Discovery se ha convertido en la fórmula global de reportaje para televisión en los canales de reportajes, es decir, los cuatro Discovery. Yo creo que es el formato global contra el que los documentalistas que estamos por fuera de la televisión global estamos luchando en este momento, en el sentido de que me parece un tipo de escritura unidireccional, que hay, en cambio, muchas formas de hacer documental, y que ésta, que se está convirtiendo en hegemónica, está matando otras posibilidades.

J.G: Pero también, Oscar, está el documental de Michael Moore, un documental de espectáculo que maneja un cierto tipo de argumentación. Es un modelo que la gente retiene como documental y que son acaso, los suyos, los documentales más vistos de la historia. Es un tipo de reportería del documentalista reflexionando frente a uno como el protagonista absoluto.

O.Campo: Si vos ves "Roger y yo" comprobás que tiene una estructura de Hollywood clásica: tiene los 3 actos; en el primero acto se hace la presentación del pueblo, en el segundo el personaje se cae, se quiebra la ciudad, y en el tercero el personaje como un héroe decide averiguar porqué se está destruyendo la ciudad. Michael Moore pensaba que con sus películas iba a derrotar a Bush; eso era una tontería sencillamente porque es una película marcada por una especie de mesianismo concentrado en un periodista cuando realmente los cambios de la historia los producen las personas. La película está dentro de un estilo que es netamente comercial tanto en la forma de presentarse como en la manera de conducir la historia pues es como una película de Hollywood. Tampoco quiere decir que esté mal; creo que hace una serie de denuncias y cosas importantes, pero no olvidemos que está basado en ese modelo del individuo que lucha contra una serie de adversidades y que al final triunfa o no triunfa, que es el modelo de contar en todo Hollywood. Hay otros modelos históricamente opuestos a ése, más realistas en términos subjetivos y objetivos y que no centran sus historias en personajes héroes.

H.T: ¿Ven ustedes allí un peligro político? ¿Ven ustedes un peligro político en la prevalencia de esos modelos de hacer documental?

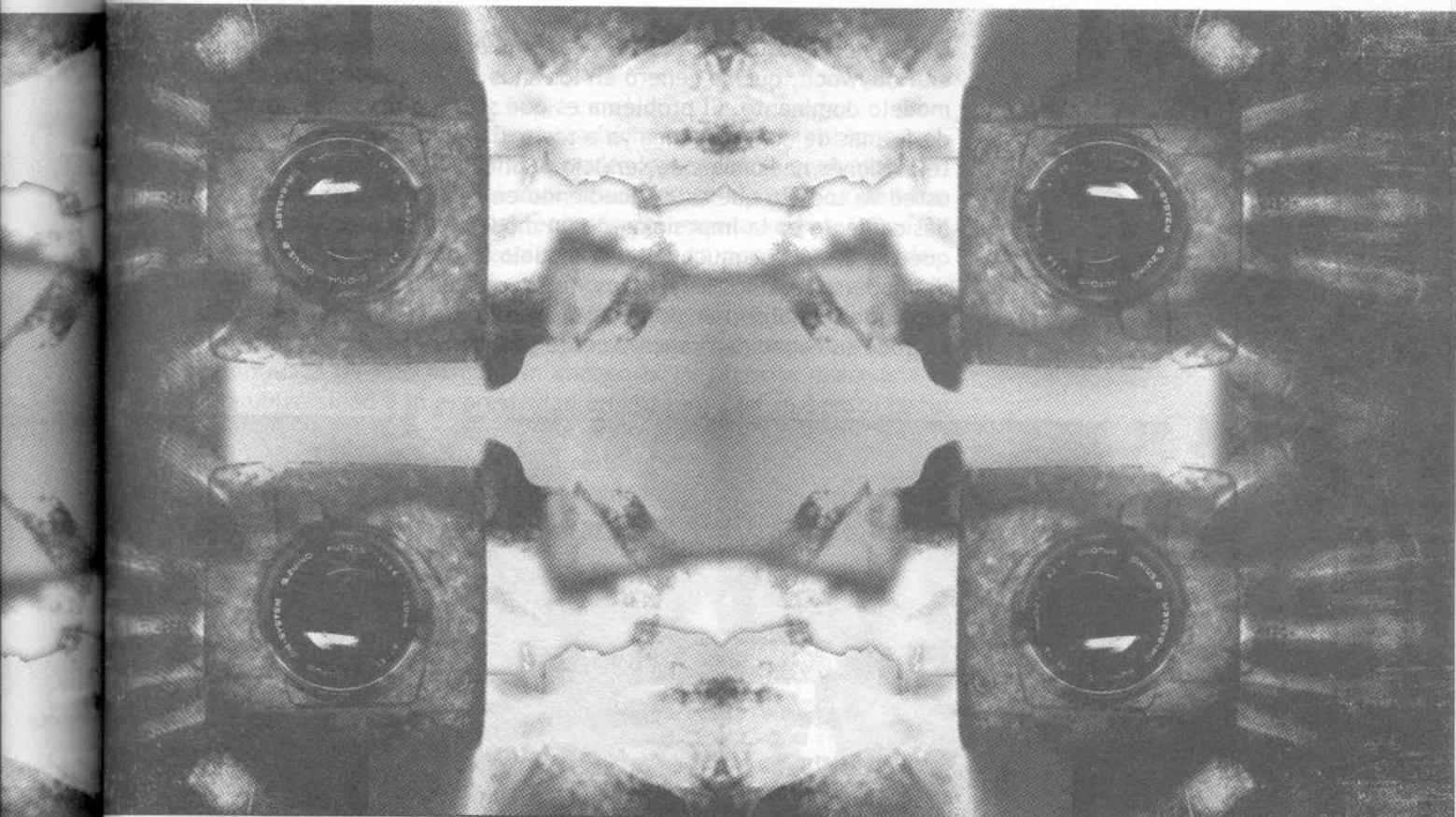


O.Campo: Sí, yo creo que es el modelo imperial. Es el modelo que tiene una ideología central, un personaje individual que lucha, tiene éxito a veces, de una manera consciente va hacia un objetivo; frente a ese modelo históricamente se han desarrollado muchos otros: por ejemplo, el documental que hace Santiago Álvarez en Cuba es un documental metafórico hijo del mejor cine experimental de los años 20; es un documental más poético, de alguna manera el tipo de documental que hemos hecho incluso en la carrera en Comunicación Social, integra varios lenguajes, inclusive el televisivo, pero completamente distinto a narrar las peripecias de un individuo.

A. Dorado: Me parece que en la medida en que es un modelo que está invadiendo cada vez más todas las opciones de canales y de pantallas se va a estrangular por sí mismo.

H.T: ¿Con base en que pensás vos eso, Antonio?

A. Dorado: Porque a mí me parece que este tipo de documental opera con una fórmula relativamente sencilla, y todas ellas tienen que actualizarse. Me parece que este modelo se está volviendo tan regular en casi todos los canales que tiene que estrangularse a sí mismo, se agota la gente porque cuando es permanente ya sentís que por todo lado te están contando diferentes aspectos pero del mismo modo. Entonces rápidamente la misma industria se encarga de reciclarlo.

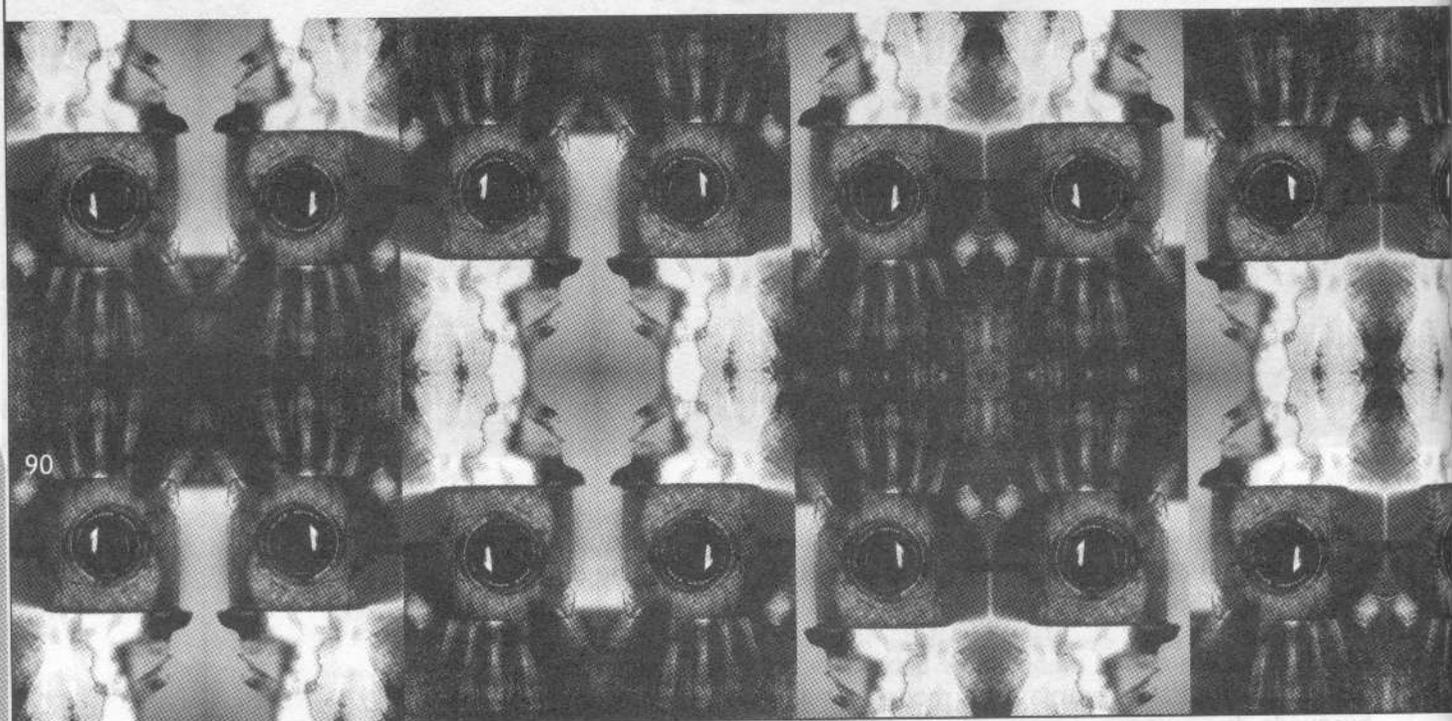


H.T: Sí, pero antes de que se estrangule, triunfa. Yo he introducido la vertiente política del problema porque creo que el TLC terminará por estrangular no al modelo Discovery sino a ustedes, los documentalistas.

O. Campo: Creo que al menos debe haber una actividad política de los documentalistas frente a estos modelos hegemónicos, no en la búsqueda de una nueva hegemonía ni por una cosa distinta sino sencillamente por el derecho de poder expresarse libremente y de poder decir las cosas de otra manera distinta. Hay miles de modelos de escritura, y no todas las historias se pueden contar de igual manera. El modelo Discovery sirve para contar información pero en la medida en que se quiera encontrar otro tipo de cosas, una cotidianidad sin sobresaltos donde no haya esos conflictos mayores o un tipo de información que esté más en el desarrollo del pensamiento de alguien, ese tipo de perspectiva no puede ser asumido con el modelo de Discovery.

J.G: Yo tengo la impresión de que incluso el que llamas "modelo Discovery" probablemente es predominante en los canales Discovery. Pero al lado hay un montón de modelos distintos; incluso en Discovery hay variaciones de él mismo, como si el modelo fuera capaz de absorber también la diversidad.

O. Campo: Sí, estoy de acuerdo. Es como el modelo clásico de cine en Hollywood, que se generó en los años 30 y sigue actuando como modelo dominante. El problema es que si usted presenta otro tipo de formas de contar nunca va a tener financiación, a no ser en televisiones nacionales de servicio público. Pero ni siquiera ahí. Si usted ve todo lo que está sucediendo en Señal Colombia notará que básicamente es la imposición de un modelo seriado de Discovery, que tiene que ver mucho con el modelo Discovery o con otro tipo de modelos seriados televisivos. Yo sí creo que también tiene la capacidad de absorber pero todavía no lo hemos visto desplegarse en toda su capacidad sencillamente porque es un modelo nuevo, no



tiene más de 10 años. Es un modelo que de todas maneras se vuelve tan predominante que, por ejemplo, toda la riqueza de la producción documental colombiana para canal público en los años 90 es mirada como mala porque sencillamente no se parece a ese modelo.

A. Dorado: A mi parecer, el modelo Discovery tampoco es que sea totalmente predominante pues los grandes documentales que se están haciendo en este momento no obedecen a ese formato. También hay que considerar que cada vez el documental es mucho más asequible; quiero decir: los costos de las cámaras, los costos de la sala de edición hacen que haya habido una explosión, a que se vuelvan formatos de una participación mucho mayor de lo que era antes en los años 50 o en los años 60.

H.T: Hace un momento, Oscar, hablaste del documental como un ensayo individual.

O. Campo: Eso hace parte de cierta lucha que hemos tenido los profesores de audiovisuales para poder lograr cierta equivalencia en el trabajo académico del audiovisual frente al trabajo que hace la gente que escribe desde el lenguaje puramente verbal. Un documental más complejo aspiraría a tener un poco la riqueza de una exploración ensayística en torno a un tema. Esta estrategia de acercar el documental al ensayo se adelanta sencillamente porque el pensamiento universitario ha sido siempre muy esquivo a la presentación de información en imágenes. Hay mucha reticencia en la universidad a la expresividad en imagen; casi se acepta como únicamente válido lo que proviene del texto escrito y de la argumentación. Hay también una reticencia a aceptar ciertos géneros, todo lo que viene de la anécdota o todo lo que viene de la metáfora. Por otro lado, los medios de comunicación siempre son vistos como un saber menor, como una especie de supermercado de productos comerciales, mientras se reconoce la producción más codificada, la ciencia, el saber conceptual, el saber filosófico. Tal cosa hace muy difícil trabajar en las universidades con el medio audiovisual. Eso revela el predominio del pensamiento cientifista de esta universidad.

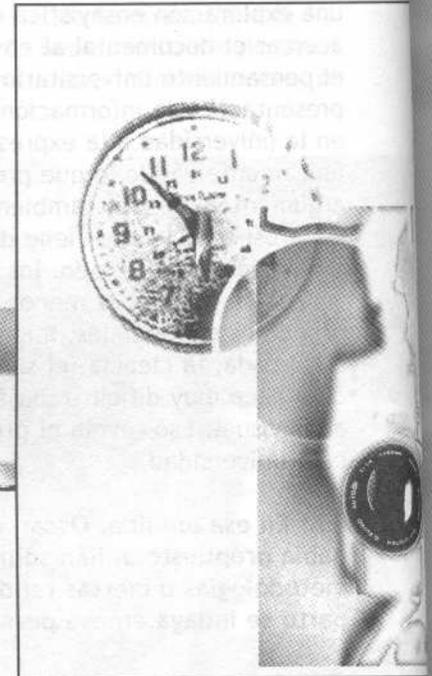
P.A: En esa medida, Oscar, retomando algo de la discusión que había propuesto Julián sobre el modo como se retoman ciertas metodologías o ciertas tendencias de las Ciencias Sociales, en parte se indaga en esa perspectiva en busca de esa legitimación.

O. Campo: Creo que es una prevención que parte un poco de la ignorancia del estatus de la imagen. Para los científicos, inclusive los más abiertos, la imagen es considerada como algo que tiene que ver con la emoción, con el sentimiento y con la sensación. Pero resulta que la imagen también tiene mucho de lenguaje. El cine y los medios audiovisuales durante un siglo han construido posibilidades discursivas que coinciden con las posibilidades discursivas que tiene el lenguaje verbal. El video arte, el video clip, por ejemplo, han tenido la posibilidad de acercarse a la poesía y hacer verdadera obra poética. Yo pienso que esa prevención contra la imagen como emoción o como divertimento se debe un poco a falta de información y a cierta ignorancia.

A. Dorado: Las metodologías de las Ciencias Sociales quizá no son claramente extrapolables para que permitan elaborar procesos o resultados; son insumos de investigación para motivar a los estudiantes y generar entusiasmo para que la gente produzca proyectos.

J.G: Cómo aprecian ustedes la relación entre la Escuela de Comunicación Social y la disponibilidad futura en la formación audiovisual.

A. Dorado: En las universidades de Colombia está ocurriendo algo interesante tanto en profesores como en estudiantes. Por ejemplo, apareció una película que se llama *"La sombra del caminante"* hecha por un estudiante de la Universidad Nacional con equipos de esa universidad; hace poco salió *"El baúl rosado"*, de una egresada de la Universidad Nacional; está *"El Rey"* -y mi vínculo con la Universidad del Valle es claro-; viene la película de Oscar, también de la del Valle; el corto de Mendoza, de la Nacional, seleccionado para Cannes. Todos estos hechos permiten afirmar que en las universidades colombianas hay una nueva actitud.



O.Campo: Yo lo que veo es que la posibilidad de producción audiovisual en las universidades se amplió en la década de los 90 básicamente por el abaratamiento de equipos de video. Es decir, un cambio tecnológico posibilita que mucha gente acceda a la producción. La década del 90 fue muy interesante porque la tecnología permitió a muchas gentes acceder a la posibilidad de hacer películas; tal hecho generó en Colombia un movimiento muy importante no solamente en el documental sino también en la ficción y en el video arte que nunca había existido. Es una generación que está formando a la siguiente generación. Es decir, una cantidad de gente que pudo aprender su oficio es la que está nutriendo ahora a las universidades del país. Creo que la Universidad del Valle fue la que más rápidamente se adecuó a esas nuevas tecnologías. Hay universidades en Bogotá y en Cali que se han expandido en la compra de equipos audiovisuales de las últimas tecnologías hasta tal punto que parecen "san andresitos"; pero este hecho también trae aparejada la necesidad de aprender el manejo de esos equipos y la necesidad también de saber contar y de traer docentes para este tipo de tecnologías, lo que ha dado lugar a una cantidad de realizadores como nunca había existido en Colombia. En el caso de la Universidad del Valle yo creo que estamos bastante preparados en el área de documental; creo que debemos seguir trabajando allí, me parece que es la mejor forma de expresar el pensamiento desde la Universidad y de debatir desde la Universidad los problemas públicos del país. Porque yo concibo el documental como una especie de tribuna para discutir públicamente desde las Universidades con un pensamiento universitario libre de condiciones. Al mismo tiempo nosotros tenemos que mirar otras posibilidades que surgen de un mercado

en expansión de las nuevas tecnologías, que requieren de otro tipo de capacidades que no son solamente la argumentación para documental sino también que requieren utilización de lenguaje metafórico, de la posibilidad de contar anécdotas, de contar historias, de la posibilidad de utilizar el diseño como un aporte visual a lo que se hace o como parte de la imagen con lo que se construye un texto. Me parece que hay un camino largo por recorrer. Es decir, hay un horizonte bastante abierto de posibilidades y nosotros tenemos que abordarlas, no solamente nosotros sino todas las universidades del país. Un aspecto que nos diferencia a las universidades es que le hemos apostado a las formas virtuales de vanguardia, por un lado, y a los textos muy investigados y ciertas actitudes vanguardistas en el lenguaje. Creo que deberíamos apostarle a otro tipo de discursos audiovisuales; si lo trabajamos en el documental podemos trabajarlo luego en la ficción; si podemos trabajarlo en el periodismo, podemos trabajarlo después en la educación. Podemos hacer una cantidad de cosas.



TR-1

ALFA

IT ALI

PARADIA

FINISH