



RESUMEN: Este texto (aparecido originalmente en “Cuadernos de cine colombiano” #4) adelanta un análisis acerca de la naturaleza del documental, de los cambios que este género ha venido registrando a través de su historia, de los nuevos lenguajes que ha ido integrando. Para alcanzar ese nivel de análisis, el autor parte de reconstituir desde una perspectiva histórica la aparición y evolución del programa Rostros y Rastros de UVTV (la programadora de la Universidad del Valle), poniendo en relación metodológica este hecho con el surgimiento de Telepacífico, el canal regional del suroccidente colombiano. Aquí se muestra, de manera pormenorizada, el carácter y la naturaleza de Rostros y Rastros, quizás uno de los programas documentalistas de mayor importancia en la historia de la televisión colombiana.

PALABRAS-CLAVE: Rostros y Rastros, Telepacífico, Documental, Representación

RASTROS DOCUMENTALES¹

Por Ramiro Arbeláez

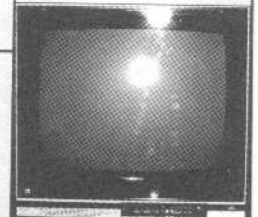
Profesor Titular

Escuela de Comunicación Social

Facultad de Artes Integradas

Universidad del Valle, Cali, Colombia

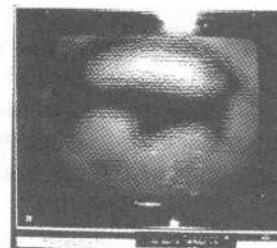
ramiroarbelaez@mixmail.com



E

En los últimos quince años el paisaje audiovisual colombiano se ha transformado radicalmente. Sobrepasando las telenovelas -cuya cuantiosa producción sigue estando concentrada en pocas manos- el documental es el sector más activo, porque ha permitido la expresión de muchas personas y grupos de diversos orígenes a ambos lados de la cámara. Tanto, que fue posible

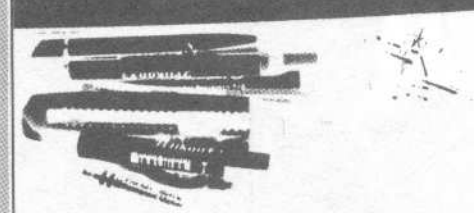
sostener (y en algunos casos todavía se sostiene) una programación en varios canales regionales de televisión y en la cadena nacional estatal; de igual forma, ha sido nutrida la participación en concursos, festivales, muestras y encuentros que han destacado el documental como género autónomo, digno de programación, promoción y reflexión permanentes. En nuestro país el documental ha sido instrumento de exploración y conocimiento, forjador de identidad; ha ayudado al reconocimiento de la heterogeneidad cultural; ha denunciado injusticias; ha contribuido a la defensa de minorías desconocidas o discriminadas; ha cuestionado roles sexuales; ha descubierto talentos; ha revelado secretos; ha explorado la mente y los sentimientos; ha gritado para evitar la destrucción de patrimonios, la extinción del agua, floras, faunas y culturas; nos ha ayudado a entender, pero también a amar y odiar las ciudades; ha sido testigo de las guerras y sus consecuencias; ha olfateado trazas y evidencias; ha reconstruido procesos; ha escrito o corregido la historia local; ha servido de divertimento y padecimiento; ha sido instrumento de expresión personal, grupal, institucional, oficial y marginal; ha promocionado tanto causas nobles como equívocos; ha servido para decir muchas cosas importantes, pero también algunas tonterías, aunque hayan sido dichas con talento.





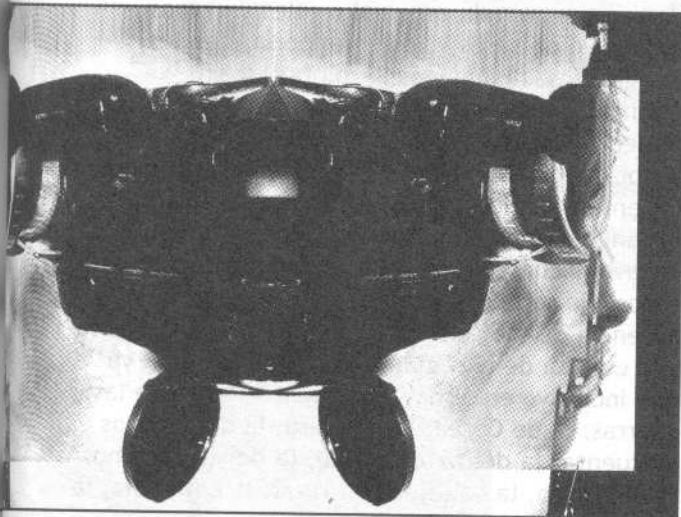
Buena parte de la historia del documental de estos últimos quince años ha sido escrita desde el Valle del Cauca, especialmente desde Cali y particularmente impulsada por la creación del canal regional de televisión en 1988, como consecuencia de la descentralización de la televisión que había comenzado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

El Canal comenzó abriendo posibilidades de expresión que no existían en la televisión centralizada y esto entusiasmó a varios grupos de jóvenes y a sectores independientes de los poderes político, económico, o de la comunicación -aunque a ellos también, claro está-. Para ese momento los espectadores de cine seguían huyendo de las salas cinematográficas para refugiarse en sus televisores o en sus videocaseteras. El video era una tecnología de producción más asequible a estratos medios de la población, muy lejos del alto costo y de los complejos procesos de revelado, sonorización y montaje que demandaba el cine. También existía un buen número de profesionales de la comunicación egresados de dos planes de estudio (uno de ellos con más de diez años de existencia), que se encargaron de los procesos productivos, organizacionales y gerenciales de las pequeñas nuevas empresas. Además, había una cierta familiaridad con el documental televisivo, no sólo por lo poco que podíamos ver en los canales nacionales sino también



porque ya estábamos invadidos de antenas parabólicas que nos brindaban muchas horas de documentales internacionales. Igualmente, existía una gran región por descubrir: un mar, montañas, valles, ciudades, y muchos temas, gentes y problemas inéditos en las pantallas. Pero, sobre todo, había unas ganas incontenibles de expresarse, como consecuencia de 35 años de mudez; de ser espectadores resignados de la televisión centralizada; de reconocernos en una imagen distorsionada de nosotros mismos, pero realizada en Bogotá y en la que estábamos caricaturescamente reducidos a nuestro modo de hablar o de bailar. Telepacífico se dedicó a la tarea de construir la nueva imagen. En estos quince años también le cabe al documental cierta cuota de responsabilidad en la imagen que tenemos hoy; de igual forma, de la historia que podemos contar y mostrar de la región, del Valle y de Cali. Y no sólo Rostros y Rastros, ya que no ha sido el único espacio documental del Canal. Hay que destacar también los espacios documentales *Imágenes del Pacífico*, de temprana desaparición. Y más tarde *A la Sena*. Aunque es obvio que por medio del Canal, igualmente, han contribuido a la construcción de la imagen de la región muchos tipos de programas, varios de ellos cercanos a lo documental, como algunos de perfil informativo y de crónica. Pero de ellos no nos corresponde hablar aquí.

Uno de los sectores que más se interesó en el Canal y, particularmente en el documental, fue el sector académico. La Universidad del Valle, con su programadora UV-TV, participó en la primera licitación donde se le adjudicó, entre otros, el espacio documental de media hora



semanal Rostros y Rastros. A pesar de las inconsistencias de programación, tanto de parte de UV-TV como del Canal, el espacio logró mantenerse en el aire por trece años, período durante el cual atravesó muchas crisis, tanto propias como ajenas; algunas de éstas fueron sorteadas mediante la coproducción con otras entidades del Estado, lo que afortunadamente hizo posible no sólo subsistir, sino también que el espacio se conociera mejor en el ámbito nacional.

Hoy, lo que finalmente cuenta no son los 45 premios nacionales e internacionales conseguidos en ese lapso, sino lo que el espacio permitió como vehículo de comunicación para personas, grupos y comunidades de la región; haber otorgado la palabra a sus agentes; haber explorado y registrado nuestra ciudad y nuestras culturas; haber revelado pasados olvidados; haber ayudado a entendernos y a problematizarnos; pero también habernos divertido o conmovido, pues al fin y al cabo no se trataba sólo de qué expresaban los programas, sino de cómo lograban llegar a los espectadores. Lo que cuenta es lo que queda de reto por superar, la herencia sociológica, metodológica y estética de recoger, corregir y continuar. ¿Cómo se logró? Creemos que hubo dos factores estructurales sobre los cuales se construyó la experiencia de Rostros y Rastros. En primer lugar, el hecho de pertenecer a una programación de una universidad pública, que a su vez contaba con un plan de estudios de comunicación social. Eso le dio varias ventajas y otras tantas desventajas que finalmente pesaron a favor del espacio.

Del carácter universitario, Rostros y Rastros recogió la libertad de cátedra, lo cual se reflejó no sólo en la escogencia de los directores de los programas, sino también en la selección de los temas y problemas, y en la forma de plantearlos. Contar con un respaldo universitario en muchos campos del saber (no sólo en comunicación social), nutrió de investigaciones, problemáticas, estrategias metodológicas y, en muchos momentos, mano de obra (profesoral y estudiantil) para los documentales. De esta manera, al tiempo que el espacio brindaba un entrenamiento práctico con una experiencia real, se ahorraba el costo investigativo, un rubro oneroso que se ha convertido desde hace mucho en el fundamento del éxito en la producción internacional de documentales. Sin contar el aporte que el espacio hizo a la divulgación y

socialización de los resultados de muchas investigaciones, que de otra forma hubieran quedado en anaqueles de bibliotecas. El carácter público posibilitó la apertura crítica y, por lo tanto, la discusión, los consejos, las sugerencias y las propuestas venidas de los más diversos sectores; tantos que, a veces, Rostros y Rastros se saturaba de voces sin orden ni concierto y esto se reflejó en una errática política de programación, que no encauzaba el espacio hacia metas prefijadas y lo dejaba suelto a merced de los vientos. Por esa razón, el efecto en la audiencia no fue acumulativo a partir de series, ganchos problemáticos o estrategias episódicas; lo que habla muy bien de la calidad individual de los documentales que se tenían que defender solos, sin contar con el apoyo de una fuerza programática, por lo menos explícita. Pero, tal vez, ese *laissez-faire* fue lo que contribuyó al éxito de la fórmula.

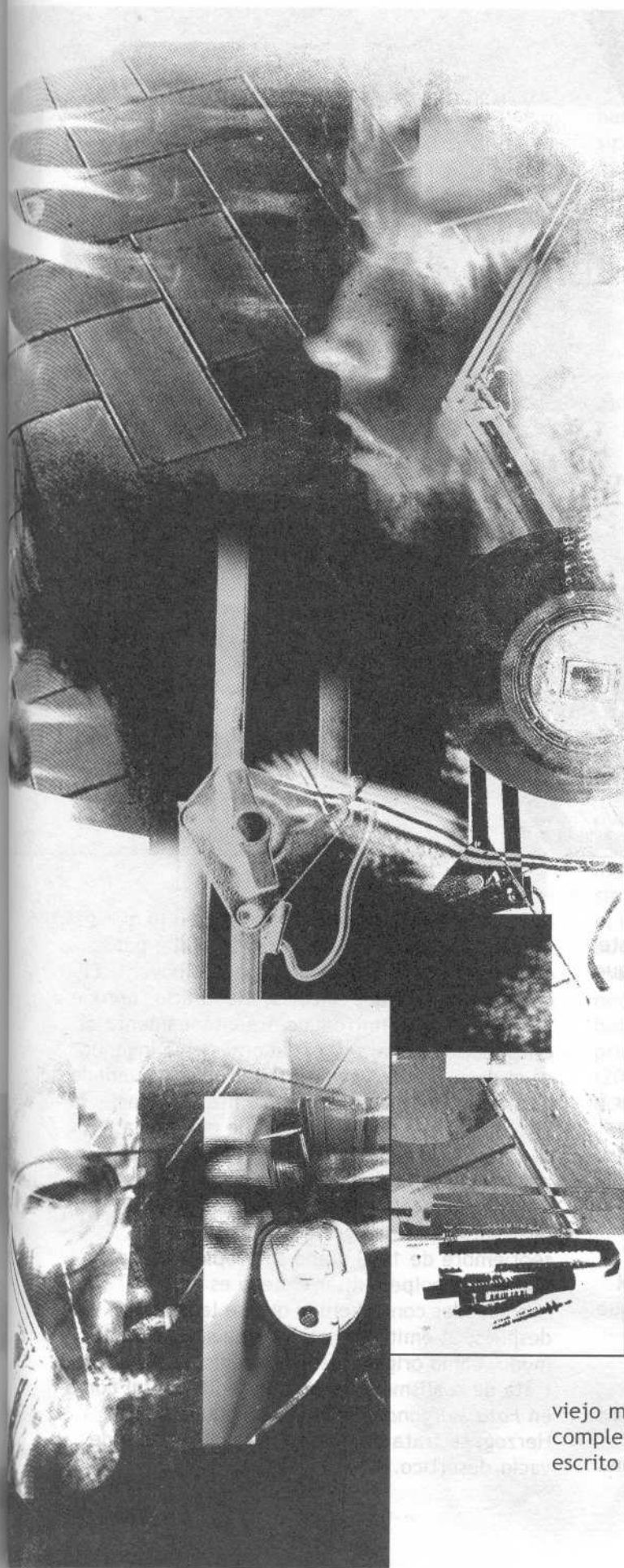
El segundo factor estructural fue el hecho de que por diversas razones y aun en medio de muchos momentos de crisis, el Canal Telepacífico permitió la continuidad del espacio; aunque lo sometió a un tratamiento de segunda, al cambiarlo continuamente de horario y de día, lo que dificultó la formación de hábitos en sus receptores. Por un lado, el Canal reconocía la importancia del espacio usufructuando el prestigio que le otorgaba; por otro, cedía a la fuerza creciente de la competencia comercial, que vino a agudizarse con la creación de los canales privados. En eso también radicó la importancia de Rostros y Rastros: en el desperdicio de su potencialidad para crear audiencia.

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

Los demás factores que entraron en juego, ya no estructurales sino contingentes, espontáneos o aleatorios, por lo mismo no fueron buscados, sólo llegaron o estaban allí. En Rostros y Rastros confluyeron: por una parte, muchos directores jóvenes con ganas de hacer cosas nuevas; un equipo artístico-técnico inicial que fue forjándose con el programa, con una sensibilidad que ellos mismos no sabían de dónde venía; esto logró una preocupación y un parámetro especial

de imagen y sonido que los equipos artístico-técnicos posteriores tuvieron el reto de superar. Por otra, una realidad social y cultural conflictiva, muy rica en historias, personajes, imágenes, músicas y sonidos inéditos, que nunca o casi nunca habían sido objeto de tratamiento audiovisual. En esos trece años se alcanzaron a cubrir muchos temas y hacer una clasificación de ellos, lo que nos puede dar una idea del espectro alcanzado.

En primer lugar, destacamos aquello que atañe al universo de la ciudad: desde sus culturas, topografía, lugares, arquitectura, pasando por sus personajes, su historia y sus instituciones, hasta problemas urbanos como marginalidad, poblamiento, contaminación, basuras y comunicación. En segundo lugar, colocamos lo concerniente a los oficios: el espacio abrió los micrófonos y las cámaras a vendedores ambulantes, artistas, músicos, bailarines, modelos, enfermeras, recicladores, locos, niños de la calle, prostitutas, sepultureros, coleccionistas, pájaros, amas de casa, serenateros, saltimbanquis, travestis, presos, payasos, areneros, servidoras domésticas, soldados, marineros, pandilleros, raperos, rockeros, porristas y hasta tramoyistas. En tercer lugar, se privilegió el arte y la cultura, tanto la culta como la popular y la masiva, al incluir tradiciones, folklor y expresiones religiosas; el programa trazó perfiles de escritores, pintores, fotógrafos, músicos, orquestas, periodistas, intelectuales, toreros, artesanos, cuenteros, carnavales, festivales, celebraciones, entretenimientos, paseos, eventos deportivos, brujerías, encantamientos, sueños, ilusiones, romerías; en fin, ritos de vida, amor y muerte... y no sólo urbanos. Por último, Rostros y Rastros dedicó una mirada especial a roles y grupos sociales o de seres vivos en minoría, débiles, marginados, dominados, explotados, en extinción, en tragedia o en conflicto, como la mujer, las madres, los homosexuales, los desplazados, los jóvenes, los niños, los ancianos, los enfermos, los negros, los indígenas, los judíos, los antitaurinos, la naturaleza, los terremotos, las avalanchas, los ríos, las lagunas, el agua, todos. No se podrá quejar el historiador de la ausencia de material para reconstruir la memoria y la cultura de la región durante el siglo XX, ya que inclusive en él hay documentación sobre las guerras: la de Corea, la del Perú, la de los años cincuenta, la del narcotráfico, la del terrorismo, la del Golfo, la callejera, la rural, la cotidiana, la



doméstica, la de los medios, e incluso, la del porvenir, que sepultará la ciudad. En ese momento, lo único que se rescatarán serán los videos de Rostros y Rastros, según se predice en uno de los últimos documentales de Oscar Campo.

Pero aunque puedan ser útiles los temas, por sí solos no constituyen el aporte que vale la pena recoger de esta experiencia; igual o mejor colección de tópicos se puede encontrar en el archivo de un periódico o de una biblioteca.

Además de su papel como agente activo en la región -haya sido pequeño o grande su aporte- y de su función como fuente de la historia, Rostros y Rastros debe ser rescatado como experiencia estética. A

ella nos referíamos renglones atrás cuando subrayamos cómo llegaba a sus espectadores. Y todo empezó con la herencia de Luis Ospina, que tiene a su vez antecedentes en el documental estadounidense y en el *cinéma vérité* francés: el respeto por el otro. Esto

implica otorgarle la palabra, para que sea él quien se exprese y cuente su historia. Se trata primero de una necesidad social (la de ser oído) y luego de una ética (la de ceder la palabra) que

tiene repercusión en la estructura del documental. O, como dice Sartre, cada técnica revela una metafísica. No más uso de locutores que sustituyen a ciudadanos o campesinos registrados por la imagen. La descentralización de la televisión vino, en nuestro caso, seguida de una ética democratizadora.

El viejo modelo del documental con locutor fuera de cuadro, impersonal, expositivo y, sobre todo extraño al mundo representado, fue combatido entonces con los testimonios de los protagonistas o testigos de los hechos.

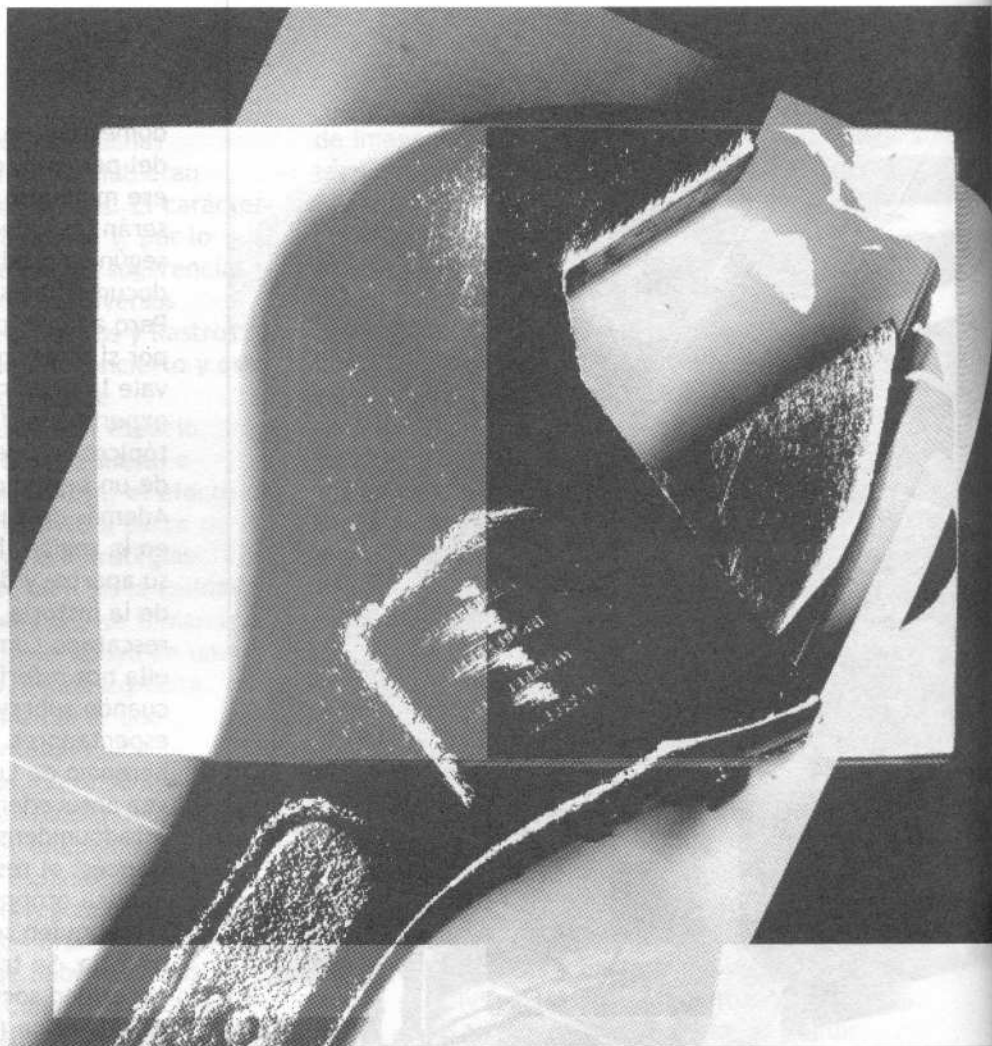
El nuevo modelo otorgó tanto valor a la palabra del otro que el director hizo todo lo posible por desaparecer y no dejar huella, a pesar de que seguía siendo el interlocutor o provocador de los entrevistados. Perdida la capacidad orientadora e impositiva del locutor del

viejo modelo, la función organizadora pasó a radicar completamente en el montaje y en el lenguaje escrito de los títulos o subtítulos.

De manera que el documental, al ser construido con la intervención tanto de los que están delante como de los que están detrás de la cámara y grabadora, realmente es una pieza cuya escritura final sigue estando en las manos del director; por lo tanto, el peligro impositivo vuelve a aparecer en la manipulación de la imagen y del sonido. Los testimonios pueden ser cortados, descontextualizados y combinados con otros testimonios y otras imágenes al antojo del director. ¡Tamaño ilusión democrática la de ceder la palabra! Porque nada garantiza que lo construido haga justicia a quien ofrece su voz y su rostro. Por lo tanto, lo mejor es

mostrar las cartas de entrada, descubrir las pretensiones de ambas partes y negociar. En este sentido, el documental sería una negociación que se debería firmar cuando estuviera editado, terminado, y no inmediatamente después de grabado. Muchas veces asistimos a la sonrisa aprobatoria del entrevistado cuando se le preguntaba en caliente, aperándolo de monitor y de audífonos, si estaba de acuerdo con lo que se había grabado. Varias veces, también, vimos la sorpresa en su rostro cuando posteriormente podía ver, incrédulo, lo que se había hecho con su declaración original. Pero no es que ceder la palabra o manipular los testimonios sea incorrecto, lo incorrecto es obrar a espaldas del entrevistado, haciéndole creer y creyendo que es un producto a dos manos.

Rostros y Rastros se dio cuenta de esta ilusión más temprano que tarde, aunque esto no le implicara abandonar el modelo. Se entendió que todo documental es una interpretación de la realidad, una representación y, por lo tanto, una pieza subjetiva De manera que lo que hay que

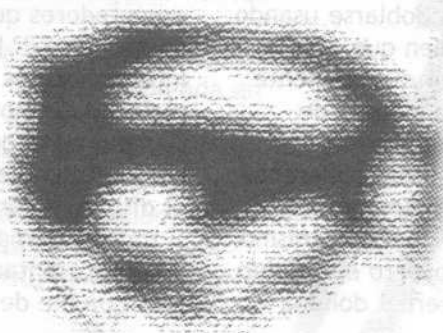
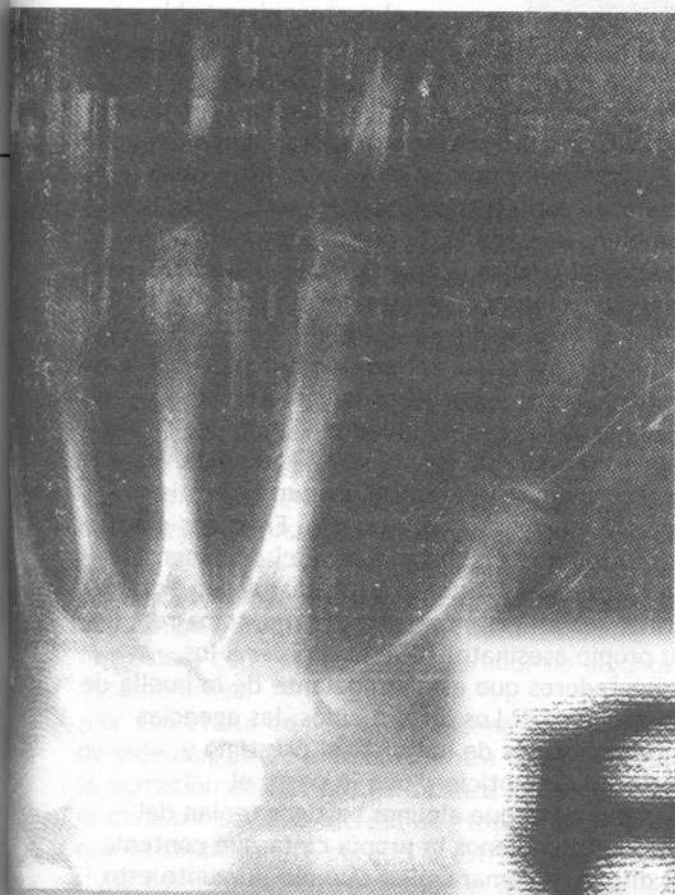


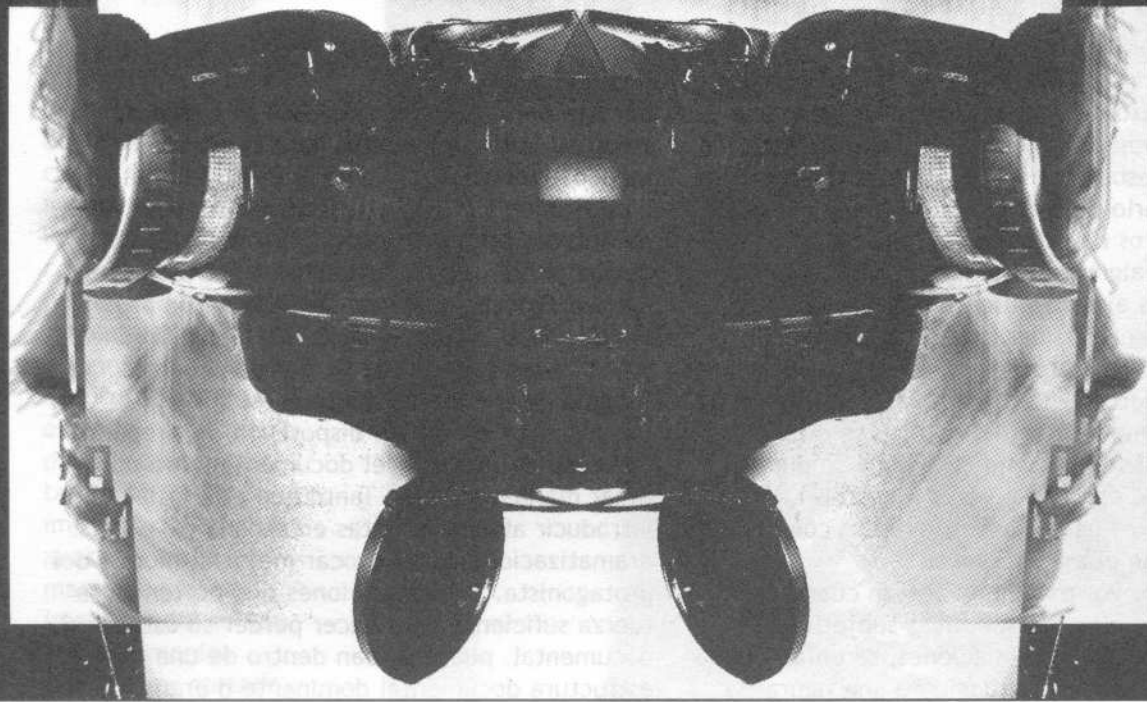
hacer es manipular para expresar bien lo que se quiere sobre aquello de lo que se habla; para convencer, para interrogar, para conmover... El documental hay que hacerla, elaborarlo, porque la realidad no se introduce espontáneamente al encender la cámara y grabadora. -¡qué ingenuo es el decálogo de Dogma-.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

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

hacerle perder un poco de peso a la palabra sirvió en Rostros y Rastros para comunicar mundos individuales, como lo demostraron muy bien *Hernando Tejada, tejedor de sueños* (1990), de Antonio Dorado y María Clara Borrero; *Oscar Muñoz* (1992), de Oscar Campo y Astrid Muñoz; *Fernell Franco, escritura de luces y sombras* (1995), de O. Campo y M. C. Barrero y *Un ángel subterráneo* (1992), de O. Campo. Además, suponía un trabajo conjunto en el que el protagonista estaba en disposición de preparar todo con el director del documental para no dejar margen al error. Tanto que era posible introducir algunas puestas en escena y dramatizaciones para evocar mejor el mundo del protagonista. Dramatizaciones que no tenían la fuerza suficiente para hacer perder su estatus al documental, pues estaban dentro de una estructura documental dominante o eran desactivadas anulando su sonido o supeditándolo a lo verbal.

A Rostros y Rastros le costó muchos años superar el modelo de los testimonios o, como ha sido llamado por algunos, el modelo de los bustos hablantes²; de hecho, este modelo siguió siendo válido y fue utilizado por varios directores que intervinieron hasta el final del espacio, por lo que su abandono no fue un comportamiento homogéneo. Implicó sobre todo entender que el modelo expositivo, con locutor fuera de cuadro y sin testimonios -contra el que había reaccionado el modelo de los bustos- no era por sí mismo autoritario, impositivo o categórico, y podía usarse recursivamente siempre que fuera necesario. Si no, véase el uso en extremo que hace del locutor fuera de cuadro, aunque en primera persona, *Informe sobre un mundo ciego* (2001), de Oscar Campo, uno de los últimos documentales de Rostros y Rastros. Pero aun así, los directores que quisieron optar por una alternativa al modelo de los bustos se enfrentaron a dos opciones: primera, dejar de esconderse detrás de la cámara (salir del armario) para provocar el testimonio dentro de cuadro y asumirse como sujeto corporal en igualdad de condiciones que el testigo; es decir, crear un diálogo o propiciar una interactividad dentro de cuadro. Esta opción comienza a probarse parcialmente con *Plaza*





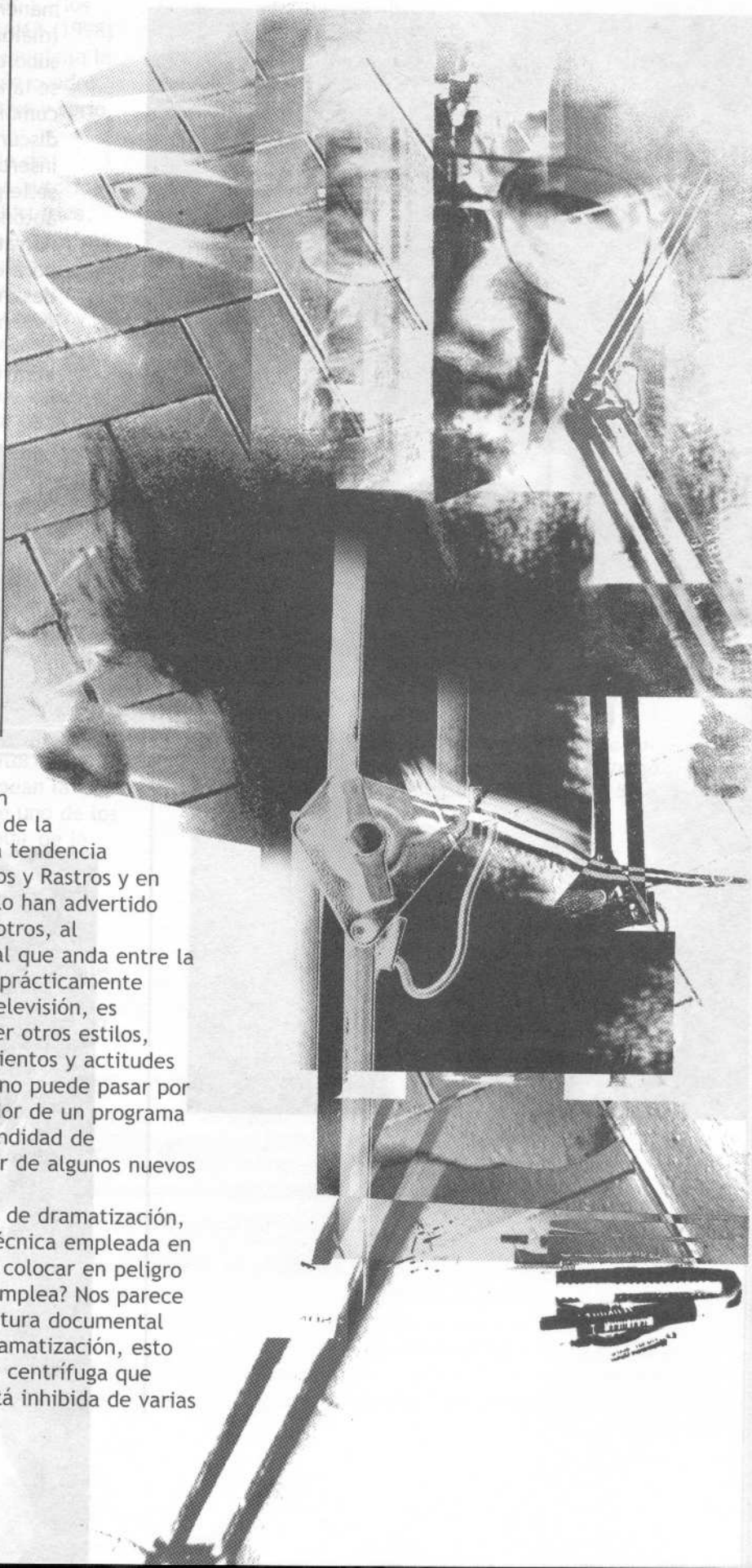
de Caicedo: *la vida al improviso* (1991), de Antonio Dorado, y avanza un poco más con *Vida de estrella* (1996), de C. Rodríguez y J. Espinosa. *El Coronel encontró quien le escriba* (1997), de F. Gómez y otros (fuera de Rostros y Rastros) o con *Nuestra película*, de Luis Ospina (fuera de Rostros y Rastros). En este caso el documentalista (o su sustituto), actúa más como estimulador, catalizador, testigo o sombra perceptible del mundo que documenta. Este modelo, en el extremo, permite optar por la autobiografía aumentando la subjetividad, cuando en su acto de desenmascaramiento el documentalista se vuelve protagonista, como es la tendencia de *Hielo*, de Juan Devis, y un poco la de *Diario de viaje*, de Santiago Gómez, ambos documentales antioqueños (no de Rostros y Rastros). Segunda: si la primera opción fue quitarse la máscara, la segunda consistió en colocársela mejor; en otras palabras, si se trata de representación, representemos bien -"untado un dedo untada toda la mano"-, mejoremos la mimesis usando todos los recursos disponibles. Esta opción entendió, sobre todo, que la fuerza del discurso directo contenida en la voz expositiva fuera de cuadro podía doblarse usando también el cuerpo; es decir, alguien que interpela al espectador mirándolo directamente y ya no a un supuesto entrevistador fuera de cuadro; no contestando preguntas, sino disparando un monólogo verbal lo más coherente posible, con el que organiza los argumentos o la historia que está contando. Éste es el mecanismo de *Un ángel del pantano* y *El proyecto del diablo* (1999), de O. Campo, donde lo verbal domina

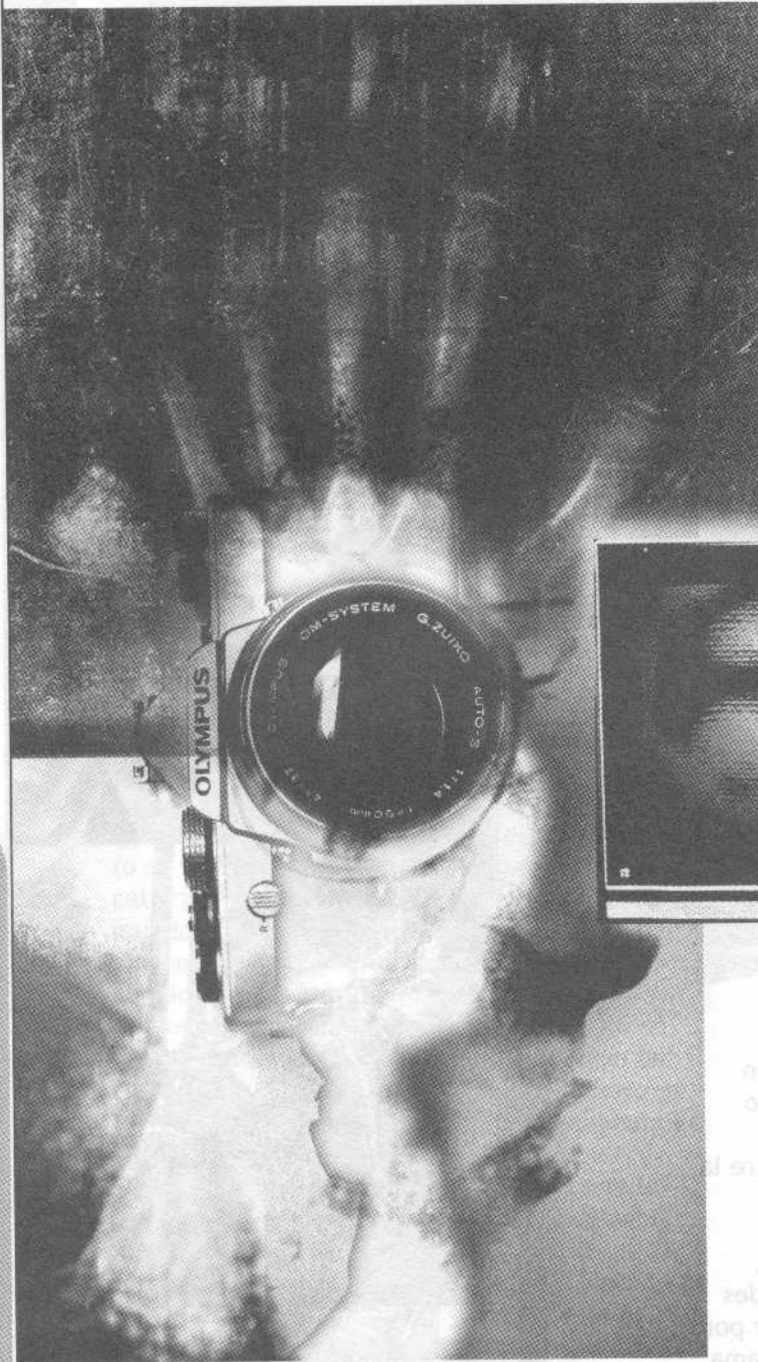
todavía el flujo de imágenes, algunas de las cuales son escenas muy bien preparadas, pero supeditadas al discurso oral que se está desarrollando. Un dispositivo inherente a esta opción consiste en que el protagonista habla en primera persona desde el presente de la imagen, aunque puede contar episodios pasados de su historia. El modelo expositivo clásico de locución fuera de cuadro prefería la tercera persona, supuestamente más objetiva; pero ya vemos que asumir la subjetividad implica, entre otras cosas, también, un cambio de persona gramatical por medio del cual se acorta la distancia con el espectador; esto es lo que sucede con *Informe sobre un mundo ciego*, por ejemplo. Y puestos a prepararlo todo de la mejor manera, ¿quién garantiza que el protagonista del documental sea en realidad el mismo del evento o historia real que se cuenta? ¿Quién garantiza que es una historia real? El documental mismo como discurso no, por supuesto. Entonces esa garantía tiene que estar fuera del documental. En el caso del asesinato del camarógrafo en Chile, ¿quién garantizó que era una toma real de su propio asesinato? ¿Qué hizo creer a los espectadores que estaban delante de la huella de un hecho real? Los otros medios, las agencias internacionales de noticias, el prestigio y seriedad del noticiero que lo pasó, el conocimiento que algunos testigos tenían del hecho; todo menos la propia cinta que contenía el disparo a cámara. ¿Por qué me pregunto esto si todo el tiempo he dicho que el documental es una representación, un discurso y no la realidad? ¿Por qué me devuelvo? Debe ser porque conozco

que algunos ya se lo han preguntado. Pero de todas formas hay algo en el estatus del documental que continúa estando por fuera de él y la mayoría de la gente sigue haciendo la ecuación documental igual a verdad, a hecho sucedido; y esta ecuación, que parece persistir en él desde su nacimiento, es propiciada también por los medios y por otros mecanismos institucionales. Yo apenas puedo aquí seguir hablando sobre el discurso y si el discurso documental está bien construido, tiene la fuerza suficiente para conmover, analizar, preguntar o convencer al espectador.

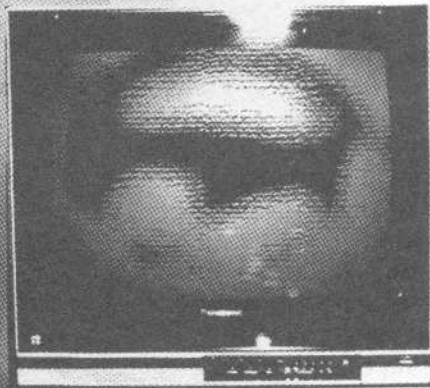
Perfeccionar el discurso representativo posibilita no sólo hacer puestas en escena, reconstrucciones y dramatizaciones supeditadas al carácter documental -que de todas formas se usan desde el *Nanook* (1920-1922) de Robert Flaherty-, sino también usar otros mecanismos posibles, aun sabiendo que son de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

¿Por qué el uso de puesta en escena, de dramatización, de videoclip, o de animación (otra técnica empleada en la narración de ficción) no alcanza a colocar en peligro el carácter del documental que los emplea? Nos parece que es simplemente porque la estructura documental sigue dominando. En el caso de la dramatización, esto quiere decir que a pesar de la fuerza centrífuga que tiene -su poder de crear diégesis- está inhibida de varias





maneras: o porque se le quita su sonido (diálogos, ambiente) o porque se la subordina al verbo del locutor, o porque se la interrumpe o se la fragmenta en combinación con imágenes y sonidos del discurso documental donde está insertada. Esto equivale a decir que no se le permite desarrollar autónomamente su flujo audiovisual narrativo (lenguaje cinematográfico) ni para crear expectativas, ni para desarrollar conflictos, ni para solucionar desenlaces como discurso dominante, so pena de colocar en riesgo la fuerza centrípeta, el hilo a tierra que le da estatus al documental.



A pesar de que en Rostros y Rastros hubo mucha preocupación por explorar y perfeccionar el discurso documental, por buscar otras formas de argumentar o narrar, son realmente pocos los documentales que cuestionaron el discurso mismo, que ironizaron sus elementos expresivos constitutivos. Tenemos en



mente dos: *Piel de gallina* (1998), de Carlos Espinosa y Mónica Arroyave, y *C27H462* (1998) de O. Arango y Vivian Unás. Ambos emplean la locución expositiva fuera y dentro de cuadro, aparentemente en su uso más objetivo y serio, pero todo el tiempo la contrastan, la contradicen o la ironizan con el flujo de imágenes, desbaratando su presunta autoridad, su aparente cientificidad o verdad histórica. Para ello recurren a varias técnicas expresivas, no sólo puesta en escena, sino también animación, videoclip, fragmentos de documentales o noticieros, trabajo sonoro y efectos sobre la imagen, para lograr un discurso novedoso, muy acorde con la nueva visión que reclaman para el tema que están tratando. En el primer caso, se trata de la relación del hombre y la naturaleza, de lo que ha sido la absurda racionalidad (la industrialización) o la deshumanización a que nos ha llevado. En el segundo, del tema de la legalización de la cocaína, o mejor, de la doble moral de los Estados que supuestamente combaten el narcotráfico. Ambos documentales, por su naturaleza, tienen un componente político muy fuerte, que se los da no sólo la importancia o actualidad inherentes a los temas, sino también la intención evidente de socavar ideas contemporáneas de uso corriente y oficial. Por esto, su meritorio trabajo crítico es doble: no sólo golpean la ideología sino, también, se burlan de uno de los dispositivos más aceptados para hablar de la verdad histórica.

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



Notas

¹ Este artículo está dedicado a Oscar Campo. Sin él, Rostros y Rastros no tendría huella.

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

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

Bibliografía

AGUILERA, Camilo y Andrés Gutiérrez. *Documental colombiano: temáticas y discursos*. Universidad del Valle, Cali, 2002

RENOV, Michael. “La verdad acerca de la no-ficción” in *Una memoria obstinada en torno al documental*. Taller de Comunicación 5, Cali, 2002.