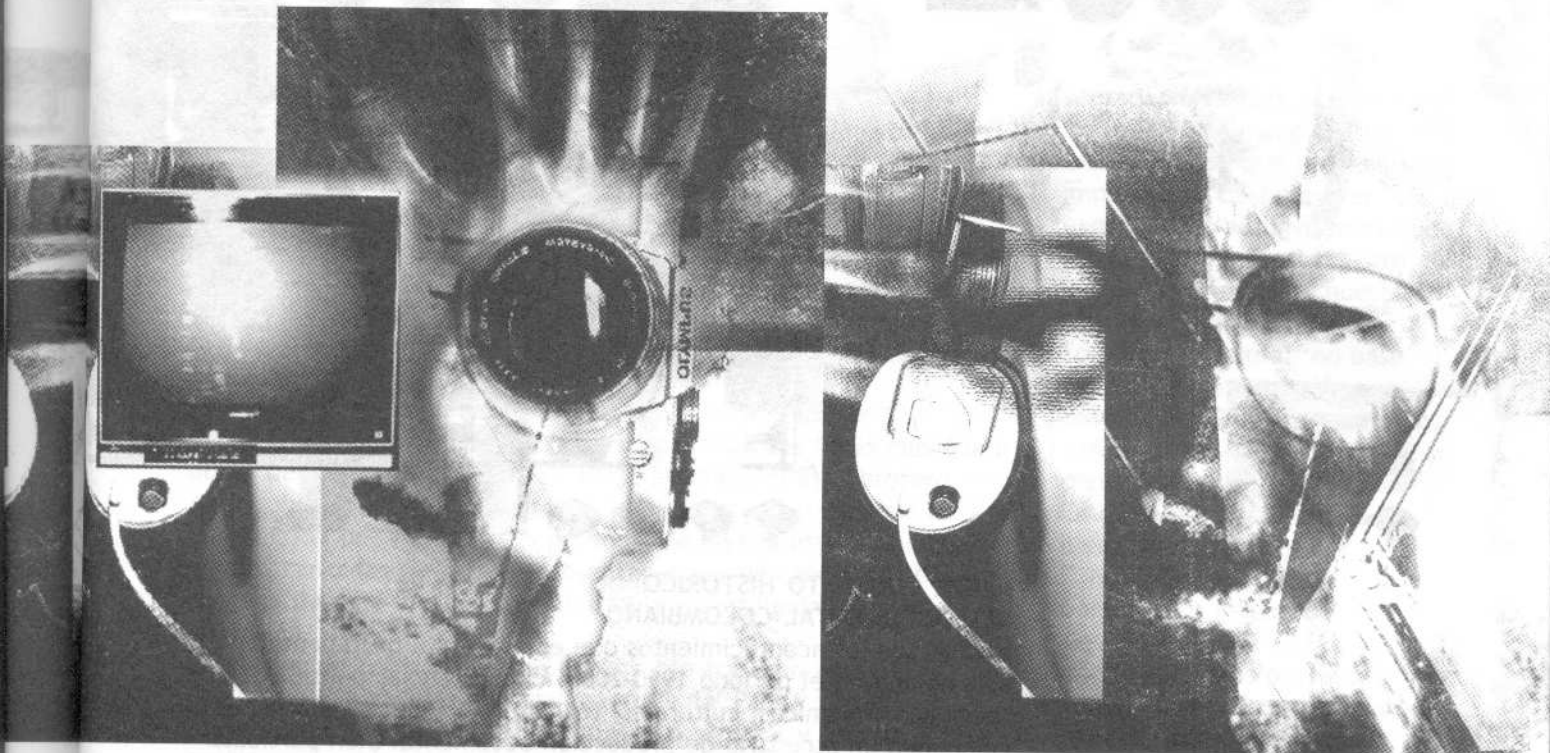


PRODUCCIÓN DOCUMENTAL EN LOS AÑOS NOVENTA

RESUMEN: Los autores hacen un inventario crítico de la evolución del documental en Colombia en la década de los 90 e intentan levantar una cierta tipología que ordene de manera más racional esa explosión productiva. Este trabajo (publicado originalmente en "Cuadernos de cine colombiano" #5) tiene en cuenta la incidencia del desarrollo tecnológico y las diversas variables sociopolíticas y económicas que predominaron en Colombia en el periodo seleccionado y la evolución del medio televisivo mismo, sobre todo en lo relativo a la eclosión de canales regionales, para afianzar de manera más argumentada sus presunciones.

PALABRAS-CLAVE: Documental, Canales regionales, Discurso televisivo, Recentralización



Andrés Felipe Gutiérrez

Comunicador Social

andresgutierrez16@hotmail.com

Camilo Aguilera Toro

Comunicador Social

leratoro@yahoo.com.br

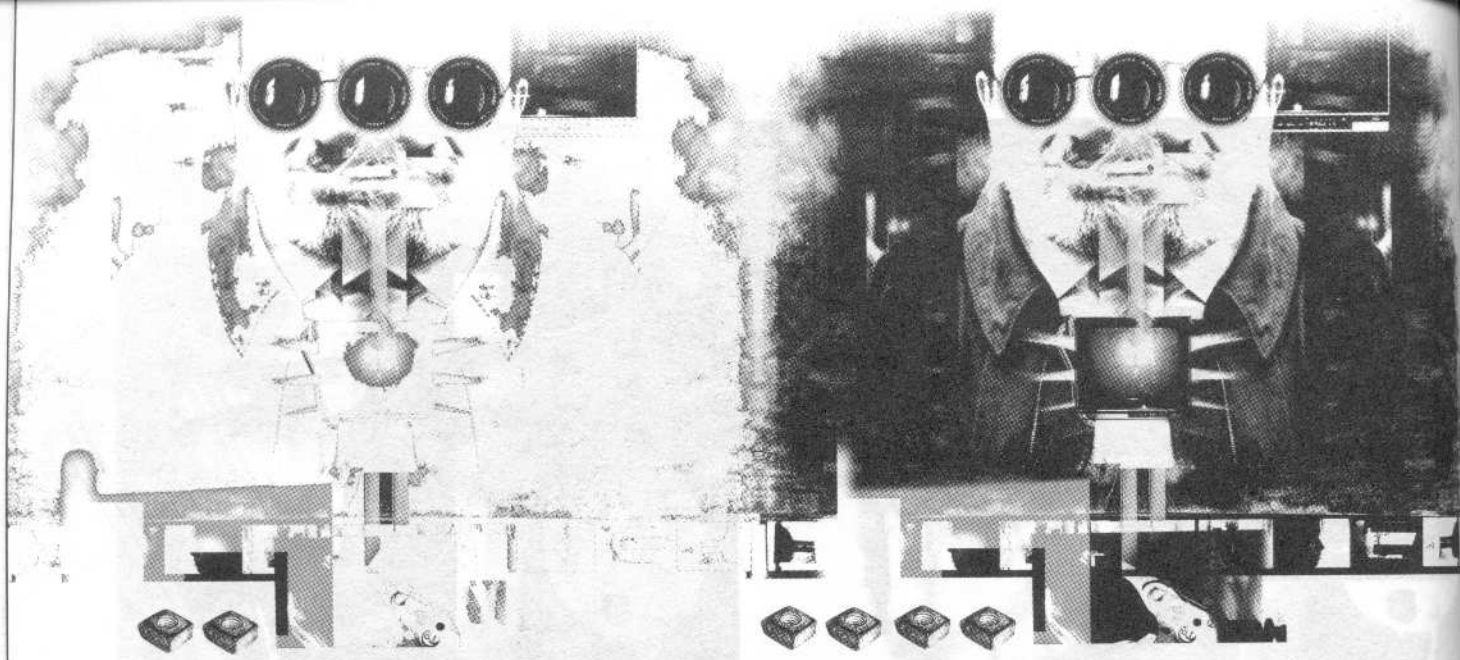
E

l texto que el lector se dispone a leer no es más que el intento de resumir en pocas páginas, de una manera un tanto más amena, una investigación académica. Empresa que tuvo desde un principio el objetivo de constituirse, a través de un trabajo de recopilación de sistematización, en material de consulta para posteriores investigaciones como base o sustento de las mismas. Para que éstas se atrevan a pisar terrenos un tanto más movedizos que el descriptivo, como el del análisis textual. o que incluso se conviertan en la base para que

investigadores un tanto más idóneos se atrevan a dilucidar, o hasta sugerir nuevos derroteros del género documental colombiano, redunden en una buena producción que de cuenta y le haga justicia a la memoria que este país necesita.

Así pues, es un asunto de la memoria compilada por el documental y es también un asunto de la memoria misma del documental. Por su valor como herramienta que permite recuperar y, al mismo tiempo, activar la memoria, el documental colombiano requiere no de un único intento por reconstruir su historia, sino de múltiples y variadas tentativas.

Mantenemos la esperanza de que este estudio brinde las herramientas necesarias para tal fin, y mejor aún, entusiasme a un grupo de investigadores que quieran contribuir a llenar este doble vacío de nuestra memoria, esta paradoja: el documental como lugar por antonomasia donde se hace y se activa nuestra memoria y la ausencia de una memoria del documental colombiano.



BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DEL DOCUMENTAL COLOMBIANO

Muchas son los acontecimientos que envuelven al documental colombiano en el periodo 1990-2000: circunstancias políticas, sociales, económicas, culturales, tecnológicas y de otros órdenes componen un escenario de producción documental bien particular dentro de su historia. La década del noventa es el punto de partida de un nuevo estatuto de la producción documental en Colombia y muy probablemente también en Latinoamérica.

Numerosos son los factores que convergen y que hacen que la práctica documental se encamine por un nuevo derrotero. Quizás, el principal de estos factores lo constituye el desarrollo tecnológico y comercial que el video experimentó a comienzos de la década. “A finales de los años ochenta en Colombia, para muchos realizadores audiovisuales el video ofreció la posibilidad de trabajar de manera más constante en su ilusión de hacer cine”.¹ Se constata plenamente, con la aparición del video y con su abaratamiento progresivo, que el cine es una tecnología demasiado costosa para el documental. La producción de equipos mucho más ligeros, y en esta medida más dúctiles y aptos para rodajes sujetos muchas veces a difíciles condiciones de producción, ha convertido el video en el soporte preferido por los documentalistas. Pero no sólo el video ha desplazado al cine como medio de producción, sino que ha agregado nuevos elementos a las posibilidades narrativas y estéticas del documental. Para 1990, la tecnología del video ha recorrido un camino significativo desde su aparición, con lo cual aumenta la invención de nuevos dispositivos tecnológicos que subvierten el estatuto clásico del montaje y la fotografía del lenguaje cinematográfico. De esta manera, los documentales han adoptado gran variedad de efectos icónicos y sonoros que la industria del video produce.

Al igual que el campo tecnológico, el político jugó un rol fundamental para la construcción de este nuevo escenario. En los inicios de la década pasada, Focine (órgano estatal encargado de promocionar la producción cinematográfica nacional) desaparece después de haber financiado numerosos argumentos y documentales, gran parte de ellos con recursos captados del sobreprecio.²

Muchos de estos trabajos arrojaron resultados poco alentadores debido a su injustificada pertinencia temática y a su pobre tratamiento y exploración audiovisual.³ A partir de este momento Audiovisuales (la programadora de televisión del Estado) y Colcultura (hoy Ministerio de Cultura), son las entidades encargadas de apoyar la producción documental. Con la muerte de Focine y con un acontecimiento crucial en la historia de la televisión nacional, la emergencia de los canales regionales de televisión, se inicia un proceso de descentralización en la producción audiovisual.

Bogotá pierde parcialmente el control en la producción documental para cedérselo a las distintas regiones (unas más que a otras) de la geografía nacional. Regiones como el Eje Cafetero, Antioquia, la Costa Atlántica y la Pacífica, preocupadas por la ausencia de una mirada regional-local de las realidades nacionales y quizá cansadas de verse representadas por un centro muchas veces pedante e incauto, se dan a la tarea de fundar canales de televisión propios.

En el caso de Telepacífico dos espacios se abrieron para el documental: uno, el programa Imágenes del Pacífico, de la programadora Imágenes Televisión y otro, Rostros y Rastros, de la programadora de televisión de la Universidad del Valle (UVTV). Engendrado este nuevo panorama de la televisión nacional, el documental no tardó en ganar nuevos espacios dentro de las programaciones regionales.

De este salto, el que se efectúa del documental cinematográfico al realizado en video y emitido por las televisiones regionales, Oscar Campo identifica dos figuras representativas: "Al finalizar la época de Focine se dan fenómenos que revitalizarán el documental desde la provincia colombiana, centrados en la obra de Luis Ospina en Cali y de Víctor Gaviria en Medellín." También reconoce las iniciativas regionales más importantes de ese entonces: "A comienzos de los años noventa el mayor impulso en el documental vino de jóvenes realizadores de Cali y Medellín que retomaron las propuestas de Ospina y Gaviria, dando origen a Retratos, una serie de diez documentales en Medellín en el año de 1988 y a Rostros y Rastros."⁴

Así, la realidad local se torna materia de trabajo de un documental crecientemente regional. La identidad nacional, la que se piensa y construye dentro del campo audiovisual, ya no estaba exclusivamente en manos de un documental producido desde la capital, que mal o bien intentaba representar globalmente la cultura colombiana, sino que al diversificarse geográficamente las posibilidades de realización audiovisual, las regiones deciden retratar la experiencia local, la experiencia de lo más próximo. En 1991 surge una nueva iniciativa "regional" desde la Capital llamada Señales de vida, dirigida por Ana María Echeverry y producida por Colcultura. Con este espacio "(...) por primera vez se empieza a estimular sistemáticamente desde Bogotá el trabajo de la provincia y se impulsa un tipo de documental más urbano, más interesado en los dramas del hombre de la calle y la vida de los suburbios y en el que se experimenta visualmente."⁵

Tras la posibilidad de tener en las distintas programaciones nacionales de televisión espacios de producción documental y

sentadas las bases, a través de las iniciativas mencionadas, de una televisión que reconocía la importancia de promover experiencias audiovisuales que propendieran por el registro de nuestra memoria, de nuestra historia, de nuestra cultura como nación plural, no pasó mucho tiempo antes de que despuntaran nuevas iniciativas, dentro de las cuales vale la pena destacar: Imaginario de Colcultura y Muchachos a lo bien, producida por la Fundación Social y la Corporación Región de Medellín.

Muchos de estos proyectos audiovisuales de tipo regional tuvieron como principal dinamizadora a la academia. En la década del noventa se consolidan y, a la vez, surgen programas académicos próximos a la comunicación social y el periodismo que contemplan dentro de sus currículos saberes y prácticas ligadas al campo audiovisual. Tal es el caso de Bogotá, Cali, Medellín, Bucaramanga, Barranquilla y Manizales, entre otras, ciudades que para dicho periodo cuentan con nichos académicos de producción audiovisual. El caso de la Universidad Nacional (sede Bogotá), alma mater que funda en los años noventa una escuela de cine y televisión, confirma el interés de los últimos tiempos de la academia colombiana por lo audiovisual. Ahora bien, más allá (o más acá) de los procesos de regionalización y descentralización de la producción documental nacional, lo que se gestó fue una nueva escena audiovisual en la que se incorporaron e hicieron visibles nuevos actores sociales. La marginalidad de

amplísimos sectores, en los ámbitos socioeconómico, político y cultural, también se hacía patente con su casi absoluta ausencia dentro del grueso de imágenes que la televisión construía. Estos sectores, tanto de la periferia urbana como rural, hasta entonces no parecían hacer parte de nuestra memoria audiovisual: confinados al anonimato, sólo resultaban visibles cuando eran objeto de una mirada que les juzgaba como exóticos o miserables. Si algo hizo el documental regional fue desempolvar y resituar aquellas voces sociales hasta entonces silenciadas por el sistema televisivo comercial.

Lo anterior podría identificarse como el contexto doméstico que arroja al documental colombiano de fin de siglo, al cual habría que insertarlo en una lógica mundial que Yesid Campos bien sabe describir: "Los cambios y transformaciones revolucionarias ocurridas en las últimas décadas en el campo de la información y sus tecnologías, la nueva condición geopolítica de la unipolaridad como característica del nuevo orden mundial, los procesos de globalización en lo económico y en lo técnico (con sus efectos de desterritorialización e interconexión tanto de lo económico como de lo cultural, la reestructuración del capitalismo y su más reciente engendro, el neoliberalismo, y sus secuelas en los llamados países en desarrollo, el acelerado proceso de urbanización de la sociedad mundial, son todas condiciones históricas que afectan con mayor o menor intensidad hasta el último rincón del planeta, influenciando y transformando nuestros comportamientos y formas de vida."⁶

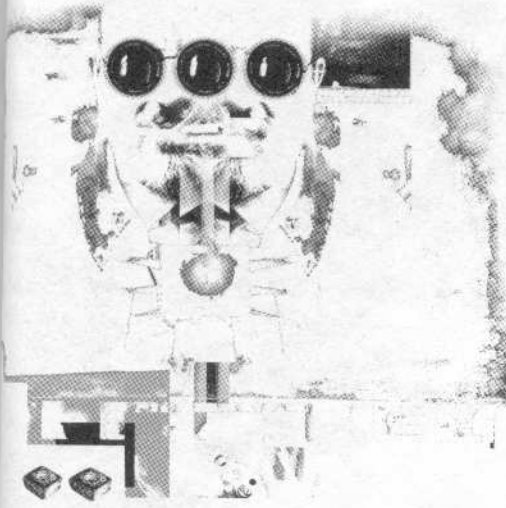
Al lado de este entramado de variables políticas, económicas, culturales y tecnológicas, entran en juego nuevos elementos constitutivos del documental colombiano de fin de siglo, ligados estos a modalidades de escritura visual como la publicidad y el videoclip, que para 1990 ya ocupaban un lugar privilegiado dentro de la expresión audiovisual de los massmedia. Así pues, documental, publicidad y videoclip compartían por primera vez el espacio mediático más representativo de la cultura de masas: la televisión. Resultaba imposible y hasta cierto punto absurdo, que el documental impermeabilizara sus linderos al influjo de las imágenes espectaculares e "irresistibles" de la publicidad y el videoclip.

Pero no sólo estas propuestas expresivas sedujeron al documental nacional; de igual modo, el videoarte (o video de experimentación), reconocido por la capacidad de confeccionar significaciones a partir de la deconstrucción audioicónica y/lo del manejo frecuente de efectos que buscan descomponer la imagen original, también inyecta su cuota de injerencia en la producción documental: "Eclécticos y pragmáticos, los nuevos activistas del video documental incorporan todo lo que pueda servir en sus cintas: mezclan la sofisticación del videoclip con la cobertura en directo de fragmentos de vida en los diferentes escenarios urbanos, yuxtaponiendo la calidad del Betacam con otros equipos de video casero, apropiándose de toda una gama de estéticas de la ficción documental, y el video-arte."⁷

Ahora bien, la tecnología del video no solo supuso que se abarataran los costos de producción y en esa medida se incrementara el volumen de documentales realizados, sino que acercó las posibilidades de lo audiovisual a un grueso de población que hasta entonces se encontraba al margen de poder expresarse a través de un medio de comunicación.

Iván Sanjinés describe este salto así: "(...) las prácticas con el video en los últimos veinte años nos han demostrado su capacidad democratizadora dentro del circuito comunicacional por el énfasis dado a la participación del sujeto popular en la producción y la difusión de sus productos y a partir de esto su capacidad para incorporar nuevos códigos culturales de percepción, narración y sensibilidad." A lo cual agrega, sin desconocer las contingencias inherente a cualquier proceso cultural: "Pero han existido limitaciones para su acceso a los medios masivos."⁸

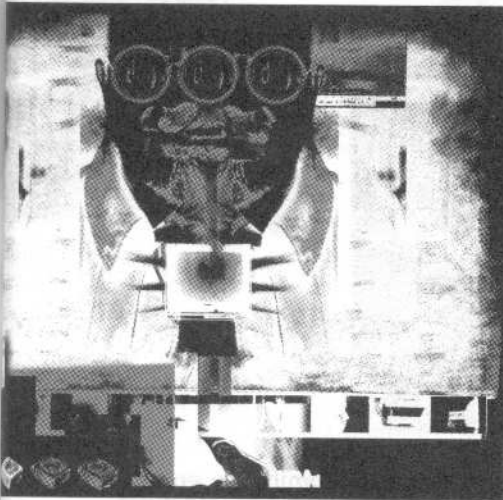
En Colombia aún es reducido el número de personas que participan en procesos de producción de materiales audiovisuales y amplias franjas de la población están lejos de la posibilidad de entrar en contacto con tecnologías de comunicación como el video, hoy por hoy uno de los soportes privilegiados de la imagen en movimiento. Sin embargo es innegable que la emergencia del video impulsó un proceso, aún insípido, de democratización de la comunicación, en el que sus actores sociales han aumentado tanto en número como en diversidad.



DOCUMENTAL TELEVISIVO Y PROMOCIÓN DE PROYECTOS CULTURALES

Aunque es claro que el documental es un género audiovisual nacido en el cine, cuyo exhibición, durante más de cincuenta años, tuvo como nicho las salas de exhibición, también lo es que con el paso del tiempo ha sido desplazado de éstas por el cine de ficción. Lo anterior implicó que la producción documental perdiera su contacto con el público masivo y así se empezara a convertir en un producto audiovisual marginal para un público igualmente marginal, escaso.

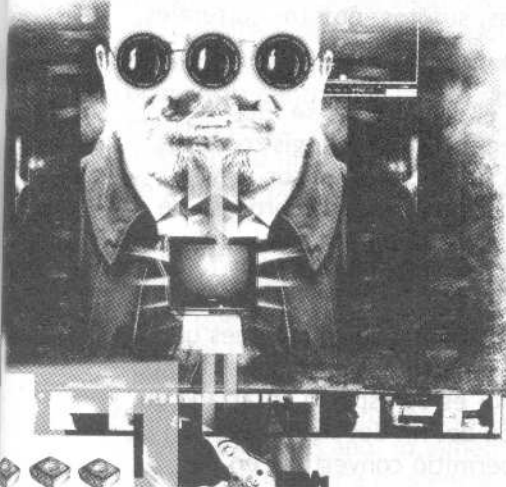
Desposeído de la potencia dialógica con las masas, sin casa, el documental encuentra un segundo nicho en la televisión: soporte provisto de enormes potencialidades y de un éxito mayúsculo dentro de la comunicación masiva, aunque artísticamente hasta hoy entendido como menos prestigioso que el cine. Sobre el particular, Patricio Guzmán señala: "Ningún cineasta imaginó hace quince años que el formato de video y no el formato de cine llegaría a ser el medio clave de comunicación nacional, el espacio imprescindible de reencuentro con sus espectadores naturales."⁹



Sin embargo, este desplazamiento, este paso de las salas de cine a las confortables y domésticas salas de televisión no fue gratuito ya que el documental se vio obligado a transformarse, a sufrir las mutaciones necesarias que le permitieran acomodarse a la industria televisiva: el recorte de presupuestos, la disminución de los tiempos de rodaje, la circunscripción a formatos de duración precisa (trece, veinticinco o cincuenta minutos), el manejo de un lenguaje sencillo y la sujeción a políticas determinadas por el rating y la censura fueron algunas de las nuevas reglas con las que se topó el documentalista.

Así las cosas, el documental nació de nuevo, ajustándose a las nuevas reglas y, al mismo tiempo, las convirtió en potencialidades a tal punto que, en algunos países (no de estos lados, claro está) la producción arrojó gran rentabilidad, como es el caso de Francia, Inglaterra y Estados Unidos, entre otras latitudes, donde se crearon canales privados de televisión dedicados exclusivamente a la producción a la emisión de programas documentales. Y fueron muchos de estos canales los que, precisamente, en la década del noventa empezaron a hacer parte de nuestra programación televisiva, en virtud de la introducción en nuestro país de la televisión parabólica, por cable y satelital. La nueva oferta de canales como los de Discovery y la BBC de Londres (People & Arts, Travel and Adventure, Animal Planet, Discovery Channel, Discovery Heatch y otros como Infinito, A&E Mundo, History Channel, América. Film and Arts, TVE, entre otros, incrementaron en Colombia, sin duda, el consumo de programas documentales.

Si bien la aparición de estos canales no influye de una manera considerable en la producción documental de nuestro país, sí plantea un nuevo escenario de consumo televisivo dentro del cual tanto espectadores como realizadores nacionales hallan nuevos puntos de referencia.



“Los años noventa: una década del video” es el título de uno de los segmentos de una ponencia presentada por Oscar Campo en el marco del Seminario Internacional Pensar el Documental. En este segmento, Campo describe el contexto dentro del cual está inmerso el documental colombiano, un contexto constituido bajo dos movimientos simultáneos: el de la inatajable globalización y el de la revalorización de “(...)las culturas regionales y locales (...). Lo local se revaloriza, así como los movimientos culturales étnicos, raciales, regionales, de género, que reclaman el derecho a su propia memoria y a la construcción de sus propias imágenes.”¹⁰

Este segundo movimiento configura, por así decirlo, las directrices de un “nuevo documental”, de un documental hecho en video, emitido por televisión y pensado desde lo regional, desde lo local y desde la reedición de proyectos culturales hecha por las minorías socioculturales contemporáneas.

Así pues, de acuerdo a todo lo anteriormente esbozado, la década del noventa constituyó un periodo de la historia audiovisual colombiana muy rico, propicio para el incremento de la producción documental y de la recuperación y activación de nuestra memoria como nación; además, por los elementos ya citados, fue un periodo ideal para la experimentación narrativa, estética y temática a partir de la cual los realizadores pudieron darse a la tarea de expresar las diversas realidades colombianas, esta vez a través de la televisión, medio que incuestionablemente revitaliza el documental, de ceñirnos a Postman: “(...) la televisión se ha convertido en el epicentro cultural de nuestras sociedades”.

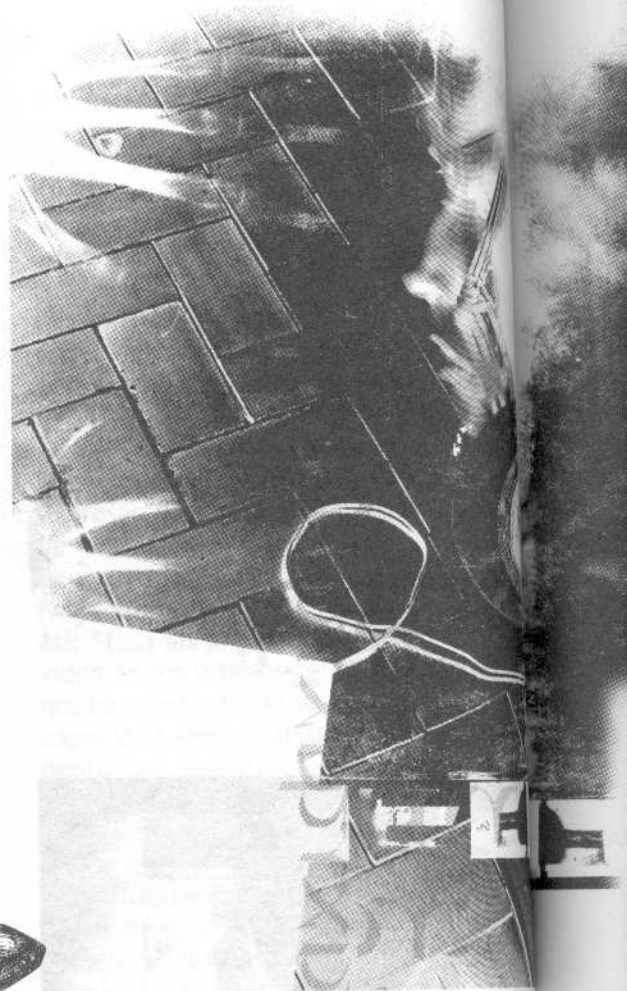


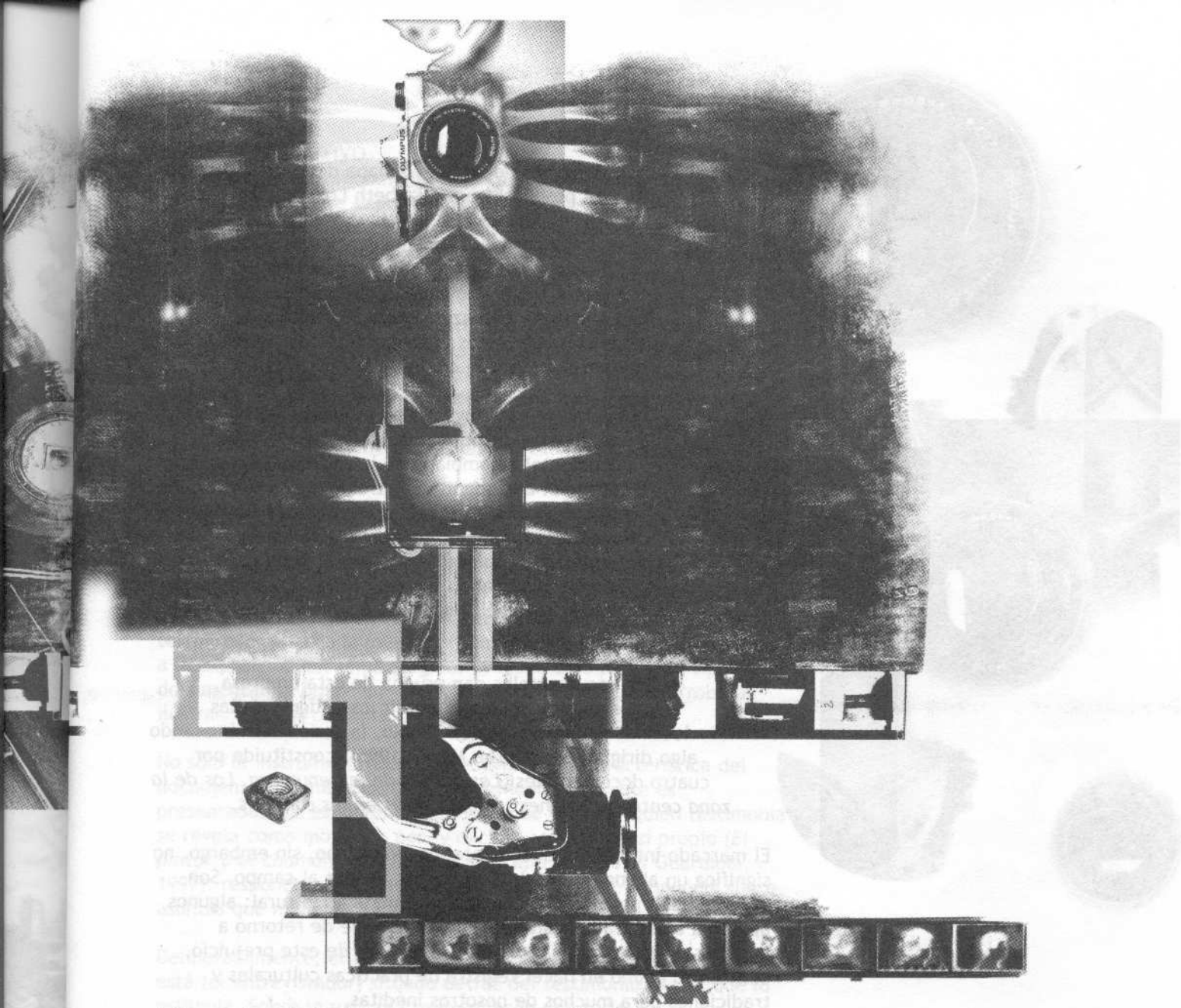
LA CIUDAD, EL CAMPO (EN LA CIUDAD) Y VICEVERSA

Lo urbano constituyó una preocupación temática dominante en la década del noventa; preocupación que se extiende por un amplio espectro de asuntos ligados a la ciudad: identidad, memoria, territorios, tiempos, oficios, prácticas, sujetos, objetos culturales, marginalidades y violencias urbanas.

Dentro de otros soportes expresivos, el documental se fue afianzando como herramienta privilegiada para el registro de los avatares de la ciudad colombiana de fin de siglo, de sus transformaciones históricas producto de un avanzado proceso de urbanización y de una peculiar versión de la paradójica modernidad: la de las periferias urbanas colombianas.

El documental de los noventa en Colombia ha cumplido pues un papel de algún modo similar al de la crónica a finales del siglo XIX: “La crónica -como el periódico mismo- es un espacio enraizado en las ciudades en vías de modernización del fin del siglo (XIX) (...) la flexibilidad formal de la crónica le permitió convertirse en un archivo de los “peligros” de la nueva experiencia urbana.”¹¹



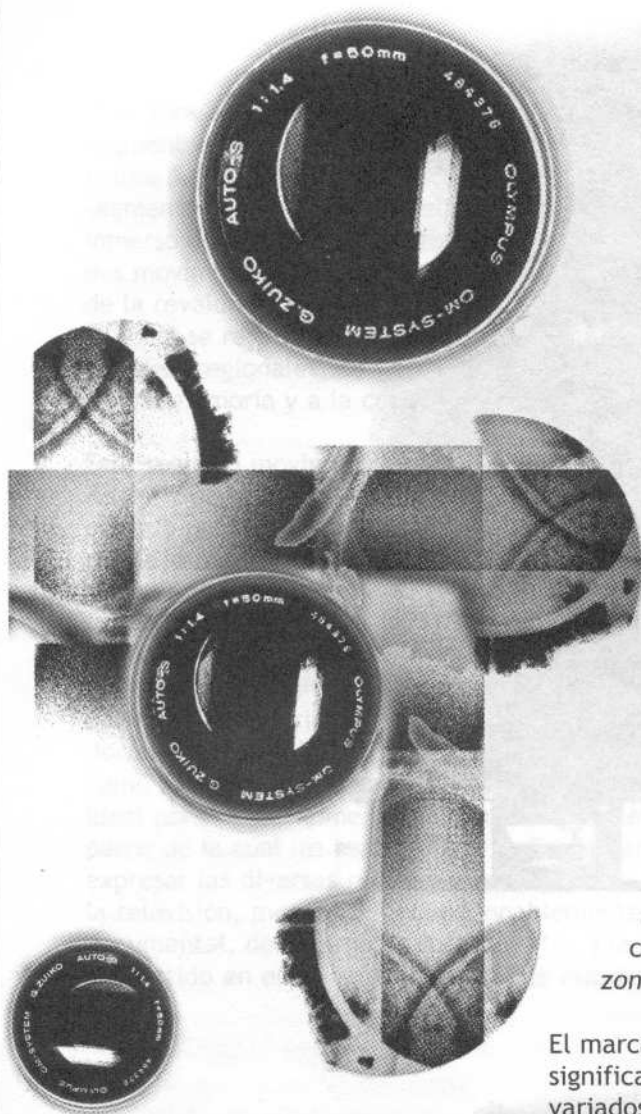


Así como la crónica latinoamericana, expresión periodística de alto contenido estético, pretendió representar las nuevas escenas de lo urbano de finales del siglo XIX, el documental lo hizo a finales del XX. Crónica y documental, escrituras tan disímiles como convergentes, tienen en común su naturaleza mediática y su ocupación dentro del campo de las tecnologías y los medios masivos de comunicación. Aquella exploraba las novedades de la modernidad urbana mientras aquel lo hacía con los resultados de un proceso pleno de disparidades y contradicciones.

Este interés por la ciudad como tema documental está estrechamente ligado a una preocupación, quizás preliminar, que tiene que ver con la atención prestada no sólo por el documental sino por las ciencias sociales y el arte en general. Sobre esta inquietud Juan Carlos Rulfo se cuestiona: "(...) trato de explicarme el por qué del surgimiento de una búsqueda personal: en la memoria, lo cercano, lo inmediato, lo familiar y lo propio".¹² Rulfo pone de relieve una tendencia mundial en el ámbito cultural, sin duda extensiva a la práctica documental. De igual modo, Patricio

Guzmán apunta hacia este fenómeno: "Hoy día, (...) los autores han descubierto que se pueden hacer buenos filmes sin salir del barrio. En la década 1980-1990 aparecieron cientos de películas muy variadas. Documentales sobre jazz, ciclismo, jardinería y todas las ocupaciones humanas. Quedó demostrado que el género documental no sólo servía para mostrar culturas o animales lejanos, sino básicamente para mostrar cualquier tarea común del hombre y su entorno."¹³

Este tipo de documentales de alguna manera recorren ya un



trayecto de un nuevo mapa de lo urbano como el propuesto por Elizabeth Lozano: "Es la ciudad misma la que requiere un nuevo mapa, una nueva cartografía comunicacional. Más que divisiones espaciales y nomenclaturas, este mapa debería trazar movimientos: apropiaciones territoriales y desplazamientos, ejercicios de poder y resistencias, trayectos y temporalidades, formas cotidianas de usar la ciudad."¹⁴

Lo relativo a las juventudes urbanas fue, sin duda, una importante preocupación temática del documental colombiano de los noventa. En esta década el documental se atrevió a pisar un terreno movedizo como es el de las identidades juveniles; movedizo porque su dinamismo, vitalidad y mutabilidad, lo convierten en un tema difícil de abordar, más aún cuando son inevitables los riesgos que supone lanzar sobre él, una mirada adulta, la mayoría de las veces prejuiciosa.

Varios documentales dan prueba de esta empresa, algunos de ellos sin poder eludir los peligros de las lecturas valorativas, por ejemplo, la serie Están buscando algo dirigida por Martha Marín (1995), constituida por cuatro documentales: *Los bordes de la penumbra*, *Los de la zona central*, *¿Quiénes somos?* y *Vivir en los confines*.

El marcado interés del documental por lo urbano, sin embargo, no significa un abandono total de los temas ligados al campo. Son variados los tipos de documental que tematizan lo rural: algunos apelan a una mirada nostálgica, a una especie de retorno a nuestros orígenes milenarios; otros, salvados de este prejuicio, centran su ánimo en hacer registro de prácticas culturales y tradiciones para muchos de nosotros inéditas.

Otro tipo de documental referido al campo abordó temas en los que se ponen en evidencia las tensiones generadas entre lo urbano y lo rural al entrar en contacto. De la puesta en convivencia del uno y el otro suelen devenir manifestaciones culturales de resistencia (discriminación, adaptación forzada y marginalidad, entre otras) que se convirtieron en ricos objetos de documentación audiovisual.

El paso del campo a la ciudad o viceversa, más que un proceso, es un giro intempestivo en la vida de quien lo experimenta. Además de mudar de territorio, hacerlo significa entrar en contacto con una otredad que generalmente repele o por lo menos confunde; significa introducirse sin plena aclimatación cultural a una lógica cuyos ritmos, tiempos, sensibilidades, interacciones, modos de comunicarse, etc., son otros. Son las escenas que funda este trayecto (campo-ciudad y ciudad-campo) las que inquietan a parte del documental colombiano de la década pasada.

RÉGIMEN EXPOSITIVO

El documental colombiano de la década del noventa es predominantemente expositivo. Esto implica, entre otras cosas, que elementos constitutivos de la escritura audiovisual (fotografía, sonido, montaje) estén subordinados a una exposición, esto es, a la presentación y el desarrollo de un tema (*Seducción*, Patricia Aguirre, 19951).¹⁵ Al emplear la imagen y el sonido como elementos al servicio de una argumentación, el documental expositivo establece una asincronía entre la banda sonora y las imágenes que aparecen en cuadro: "La ausencia total de sonido de locación en sincronía con la banda de imagen tiende a hacer que la diégesis expositiva parezca un argumento operando en un plano abstracto para el cual las imágenes, operando en otro plano abstracto, son añadidas."¹⁶

Esta asincronía es familiar a la práctica documental en Colombia.

Otro elemento que se halla al servicio de la exposición de un tema es el testimonio (*Buscando a los arrieros*, Jorge Mario Álvarez, 1999). Generalmente, el documental colombiano se sirve de los testimonios sólo en la medida en que estos cumplan una labor útil a la exposición del tema elegido. El testimonio para este tipo de documental no posee un valor propio más allá del de corroborar, ilustrar, ampliar o contrastar una información dada.

No sólo la instrumentalidad del testimonio es característica del documental colombiano, también el modo como éste es presentado: voz espontánea que surge de la nada; quien testimonia se revela como motivado por -y exclusivamente- el sí propio (*El pintor y el chamán*, Luis Alberto Restrepo-María Inés Guardiola, 1997); responde preguntas que nadie formuló y se pronuncia sobre asuntos que nadie propició (nadie más que él mismo).

Deliberadamente, el documental pretende hacer invisible a quien está (el entrevistador] situado detrás del testimonio, aquel que lo estimula. Sobre la pantalla se despliegan una serie de testimoniados que parecieran hablar a su libre albedrío. El montaje, dispuesto para que un sujeto dé su testimonio, queda de este modo plenamente oculto. Quizás esto obedezca al ánimo objetivo que caracteriza al documental colombiano. ánimo para el cual resulta indispensable dejar al entrevistador en el absoluto anonimato. Sin embargo, aunque instrumentalizado e invisibilizado en tanto trucaje discursivo, el testimonio representa, si se quiere, una evolución narrativa del documental colombiano.

Con el testimonio (o mejor, con la cadena de testimonios) el documental colombiano de la década del noventa abandonó, en gran parte, el clásico narrador en off -tradicionalmente empleado como guía expositiva dominante-. Lo que prima en este tipo de obras son las voces testimoniales, cuidadosamente articuladas, que dan como resultado un texto coherente y cohesivo que no requiere ser auxiliado por un narrador extradiegético (*Colombia horizontal*, Diego García Moreno, 1998).

El tono autoritario y acartonado intrínseco a este canon discursivo parece que hubiera propiciado otras estrategias narrativas (y expositivas): permitir que sean los propios sujetos documentados quienes den cuenta de sí mismos. Se trata de documentales en que la voz científica o académica cede importancia -lo que no significa que desaparezca-, en que más que la veracidad del testimonio, interesa su autenticidad dentro de un contexto socio-emocional específico, en que reviste mayor valor develar, o por lo menos sospechar las motivaciones que mueven a un sujeto a expresar algo, que recoger pruebas testimoniales irrefutables (*Chupaté, no patiné*, Gloria Nancy Monsalve, 1998).

En últimas, se trata de darle poder, narrativamente hablando, a los personajes de un relato documental, estrategia discursiva que hace más directa e íntima la experiencia desde su percepción; parecería que este tipo de documental parte de la idea de que al público puede resultarle más atractivo escuchar al sujeto-protagonista (su símil) que a alguien que encarna la figura del intermediario, a quien se encomienda la labor de interpretar, complementar y contextualizar.

Resulta verificable el empleo del testimonio como mecanismo exclusivo de narración, sobre todo en dos programas emitidos por canales de televisión regional que lograron producir presentaciones documentales

con una periodicidad semanal: *Muchachos a lo bien* (de Medellín) y *Rostros y Rastros* (de Cali), éste último con trece años de producción ininterrumpida.

César Salazar, sonidista documental que hizo parte del programa, explicita los móviles político-narrativos de la supresión del narrador extradiegético: "Con *Rostros y rastros* llegamos a un momento en el que queríamos evitar el comentarista, el narrador, esa figura tan empleada en otros países en los años sesenta; dijimos: ¡hay que poner a hablar a la gente! Que la realidad filmada se exprese por sí sola; que los personajes sean de viva voz; que sea la voz de los personajes la que se monte; que no haya ninguna intervención subjetiva del realizador a través de una voz en off."

No obstante las bondades narrativas inherentes al testimonio, el mismo Salazar y otros documentalistas como Marta Rodríguez y Carlos Carmona, llaman la atención sobre un uso excesivo de imágenes testimoniales, lo que implica, según estos autores, una pérdida en la exploración audiovisual y narrativa del documental.

Efectivamente, el uso intensivo durante los años noventa de la cadena testimonial nos puede llevar a pensar en la posibilidad de su agotamiento como recurso audiovisual, al punto de operar como mero cliché narrativo; sin embargo, también es innegable que su uso supone además un gesto estilístico, una apuesta por democratizar el dominio de la comunicación en el documental. Con la cadena testimonial muchos actores sociales invisibilizados o maquillados por la comunicación masiva ganaron voz en la TV, cuestionándose así la pertinencia del narrador extradiegético como representante autoproclamado de los sin voz.

Casi por regla, un documental expositivo es hecho desde el guión. En él, difícilmente tendrá cabida lo fortuito, lo inesperado: su estructura está férreamente predeterminada desde la escritura de éste. Testimonios, imagen y sonido, entre otros elementos, estarán (en la medida que su uso depende de la utilidad que presten a la exposición del tema documental) preelaborados, confeccionados. Rodaje y montaje son pasos que harán visible el guión y no procesos creativos en los que se da forma a la obra documental.

El documental colombiano, por lo menos el de la década anterior, se vale de dos claves discursivas de la obra audiovisual expositiva trabajadas por Sill Nicholls: la síntesis y el énfasis. Es distintivo de este tipo de obras la presentación sintética de ideas centrales o "mensajes" y en consecuencia su constatación recurrente (*Sexo... luego existo, luego pienso*, Leonardo Martínez, 1998). Síntesis y énfasis son prácticas discursivas de un documental que parte de ciertas premisas ligadas a la eficacia y transparencia comunicativa del texto expositivo. Este tipo de premisas, que expresa un menosprecio a la inteligencia del espectador, hacen que la gran mayoría del documental sea predominantemente conservador en lo que a su dimensión discursiva concierne.

Abandonando la presunta eficacia comunicativa, una parte del documental colombiano comporta claves discursivas de lo que Nicholls llamaría documental de observación. En estas obras el tiempo ya no es hipersegmentado, según el canon expositivo gana un nuevo significado (*Mundo aparte*, José Miguel Restrepo M., 1998). A priori, para este tipo de documental no hay un tal tiempo muerto como lo habría para el expositivo: el tiempo es dilatado y precisamente es esa dilatación la que se procura capturar con la cámara.

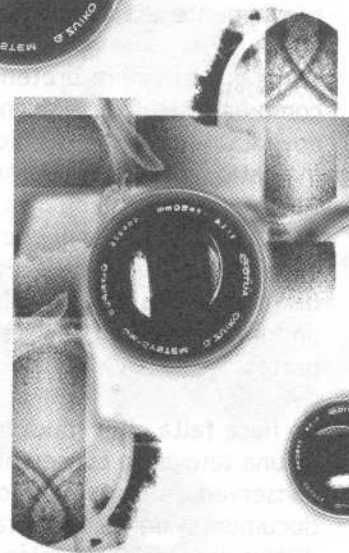
Para los documentales colombianos de observación, la puesta en escena no tiene lugar. Aunque es bajo el número de documentales de observación producidos durante la década del noventa, hay un número suficiente para pensar que existe entre algunos autores el interés de entregarse a la búsqueda de formas de narrar no canónicas y de explorar nuevas posibilidades estilísticas. Estos documentales constituyen algo así como laboratorios de vanguardia, a partir de los cuales se permite que el campo documental sea repensado, se deconstruya.

Además, el documental de observación evidencia en conjunto una postura escéptica frente al régimen expositivo y la creación de nuevos modos de evocar la realidad, el mundo y los diversos temas de documentación audiovisual. Estos modos, a su vez, indican que hay una parte de la comunidad documentalista que se cuestiona sobre asuntos que el régimen expositivo imposibilita.

¿Cómo narrar en el documental un hecho determinado? ¿Hasta qué punto los hechos que suceden frente a la cámara hablan por sí solos y hasta qué punto, como documentalista, es pertinente intervenir en aras de su comprensión? Son preguntas que hablan de un documental que reflexiona sobre su propia naturaleza discursiva y no se enquista en los presupuestos de eficacia y transparencia comunicativa que el canon expositivo supone como incuestionables.

Identificamos, en el documental colombiano de los años noventa, un grueso número de obras producidas por instituciones de origen público o privado que encomiendan su realización ya sea a programadoras de televisión o a productoras independientes. Como es de suponerse, el contenido de estos documentales gira en torno al trabajo que dichas instituciones desempeñan. En el ámbito discursivo estos trabajos suelen ser bastante conservadores, tanto desde su propuesta estética y narrativa, como desde su tratamiento temático.

Este tipo de documental, más que la indagación sobre un tema, es la presentación y descripción, por un lado, de la labor que desempeña una institución (*Proyecto educativo: Pablo VI, ¡vale la pena...!*, Mabel Castro Murillo-Jaime Arango López, 1996) y, por el otro, de una idea o un mensaje, a partir de la cual se espera encontrar una respuesta por parte del espectador (*¡Ah gente!*, Mady Samper, 1995).



DISCURSO TELEVISIVO

“Consumir a trozos, consumir trozos: el consumo televisivo no es comunicativo, sino escópico, gira todo él en torno a un determinado deseo visual.”

Jesús González Requena

El qué y el cómo de un documental desbordan los límites del campo en el que un realizador toma decisiones. Su forma y su fondo son el resultado de inclinaciones estéticas y políticas subjetivas; sin embargo, existe un punto en el que dichas inclinaciones pierden vigor cuando pretenden insertarse en el campo televisivo. No es gratuito, entonces, que la gran mayoría de los documentales de la década del noventa no excedan los treinta minutos, canon de tiempo generalizado para la emisión de un programa.

Pero no sólo la duración de un trabajo documental pone en evidencia la existencia de ciertas reglas; también sus contenidos lo hacen: la televisión parte de la idea de que la audiencia demanda ciertos contenidos. Éstos varían si se trata de televisión pública o privada; no obstante, tales variaciones no desvirtúan el hecho de que un realizador de documental, si procura ser televisado, tendrá que acoplarse de alguna forma a aquellas demandas temáticas previamente establecidas.

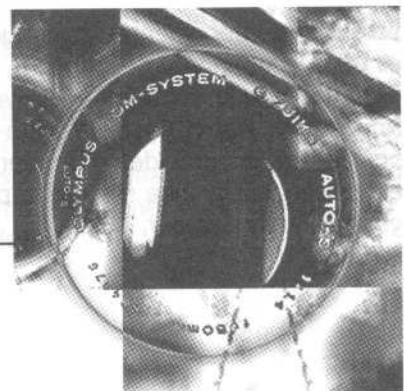
De ninguna manera pretendemos decir que la televisión funciona como un aparato inexpugnable que clausura cualquier iniciativa novedosa. Se trata más bien de pensar la televisión como un campo mediático en el que operan tensiones y empatías entre sus agentes (los propietarios, administradores, productores, realizadores, audiencias, quienes publicitan, etc.), se activan relaciones de poder (bastante desiguales) y donde la inserción de proyectos disímiles a la oferta televisiva hegemónica suele ser resultado de un intenso, prolongado y espinoso proceso de negociación entre las partes.

No hace falta citar muchas evidencias para convenir que la nuestra es una televisión conservadora y que es precisamente en este conservadurismo televisivo en el que debe empalmar el documental de los noventa. Una de las claves discursivas distintivas de la televisión es la fragmentación¹⁷, los anuncios comerciales son evidencia incontestable de este rango discursivo y es en medio de esta fragmentación (de la cual el anuncio comercial es sólo un ejemplo, pero tal vez el más paradigmático) que el documental debe insertarse.

Cualquier texto audiovisual, incluido el documental, debe ser asimilado de manera fragmentada; así, la historia de un hombre que pinta su ciudad, desde el paisaje que le brinda la terraza de su casa en las laderas marginales de Medellín (*Manos a la obra*, Óscar Mario Estrada, 1995), intempestivamente se ve desarticulada por anuncios publicitarios de detergentes, electrodomésticos y demás.

Este tipo de insertos minan la unidad temática y discursiva de los programas televisivos. Y si la fragmentación atenta contra la unidad y coherencia discursiva de cada programa, la yuxtaposición de géneros televisivos de muy diverso cuño destruye la unidad y cohesión discursiva del texto televisivo en su totalidad. En este caso, se trata de la mixtura sancionada a lo largo de la programación, de espacios televisivos disímiles entre sí tanto en lo temático como en lo discursivo. Así pues, inmediatamente después de haber visto un documental sobre Jorge Eliécer Gaitán (*¡Gaitán sí, otro no!*, María Valencia Gaitán, 1998), en el preciso instante en que empieza su digestión, el televidente puede encontrarse repentinamente con un programa sobre cómo cocinar un salmón en costra de eneldo sin morir en el intento.

Inmerso en una ensalada esquizofrénica de imágenes aparentemente inconexas e incoherentes (y decimos “aparentemente” porque en el televidente, ya habituado a consumir trozos y revoltijos, tal esquizofrenia se torna conexa y coherente), el documental, por lo menos aquel emitido por televisión, debe sujetarse a la lógica de la fragmentación. más al servicio de la estructura global de la programación que a sus partes.



PUESTA EN ESCENA Y VIDEOCLIP

Otra clave discursiva dominante en el documental colombiano de los noventa es el uso de la puesta en escena que reconstruye hechos reales. La reconstrucción que se realiza por medio de pequeñas puestas en escena se ha convertido en una estrategia narrativa importante para el documental colombiano; en general, éstas se caracterizan por estar claramente delimitadas de la exposición documental y sirve "simplemente" como imágenes de apoyo que acompañan el relato verbal por parte de un testificante o de un narrador extradiegético. Sobre estas puestas en escena no suele recaer alguna función narrativa determinante en la estructura documental, tales como la creación de expectativas, de suspenso o la resolución de tramas (*La bacanería, un estilo de vida*, Hugo Rafael González, 1998).

La puesta en escena, como llamaría la atención el documentalista Carlos Bernal, supone un problema: su uso implica un menosprecio a la capacidad imaginativa del espectador; pareciera no ser suficiente el relato verbal de un hecho (su evocación) sino también teatralizarlo (su representación). La realidad, o por lo menos aquello que sucede frente a una cámara y se proyecta en la pantalla, pareciera necesitar de aliños dramáticos para lograr capturar la atención del espectador. La puesta en escena partiría de la idea de que la palabra, el relato oral, requieren ser recreados, realizados (en últimas, espectacularizados, ¿televisionados?) .

La inserción de secuencias tipo videoclip en el texto documental también fue una práctica predominante en los noventa. Aunque subordinadas al relato documental, tales secuencias desempeñan un papel importante en el semblante estilística y narrativo de numerosas obras documentales (*La calle sí tiene un final feliz*, Carlos Obando A. 1995). El videoclip, como género parido por y en la TV, aproximaría el documental al lenguaje televisivo, lo que -si se quiere- tendría ciertas implicaciones: "El videoclip mató la lectura del plano. Éste no se plantea el asunto de la información contenida en un plano, sino que a partir de la yuxtaposición acelerada de planos se busca generar una sensación, mientras que el documental requiere de una mayor contemplación del plano." (Carlos Bernal).

Documental, dramatizado y videoclip, tres géneros audiovisuales articulados al interior de un texto entendido como documental, hablan del eclecticismo discursivo que González Requena identifica en el discurso televisivo, empleando como objeto de análisis el género *magazín*. El *magazín* sería, por su naturaleza discursiva híbrida, el formato paradigmático de lo que este autor denomina combinación heterogénea de géneros. Pero tal heterogeneidad, tal pluralidad "caótica" (es mejor no olvidar) no sólo funciona en la estructura global del discurso televisivo, sino que -a manera de proceso que se extiende de la estructura a sus partes-, en cada programa resulta también funcional.



De ello, podríamos inferir que el documental colombiano pretende, de alguna manera, ponerse a tono, encajar mejor en las lógicas del discurso televisivo dominante, tan fragmentado como amalgamador de géneros disímiles, al infiltrar escenas de ficción y claves del "lenguaje" video clip en sus textos; en otras palabras (y entiéndase esto como una hipótesis aventurada -mas no por ello absurda-) el documental colombiano tendería a emular el semblante discursivo de la televisión hegemónica.

Esta emulación probablemente conlleva una tendencia que, a nuestro juicio, sobreestima el valor estético de los trucajes tanto visuales como sonoros. Se trata de una sobrestetización de la imagen, según la cual la fotografía, el montaje y el guión pierden valor en virtud de una serie de efectos audiovisuales que en muchos casos aportan muy poco. Las cámaras de video y los equipos de edición están cada vez más dotados de una variedad de trucajes audiovisuales con los que algunos realizadores parecen engolosinarse hasta la ebriedad y perder de esta forma la perspectiva de su trabajo documental.

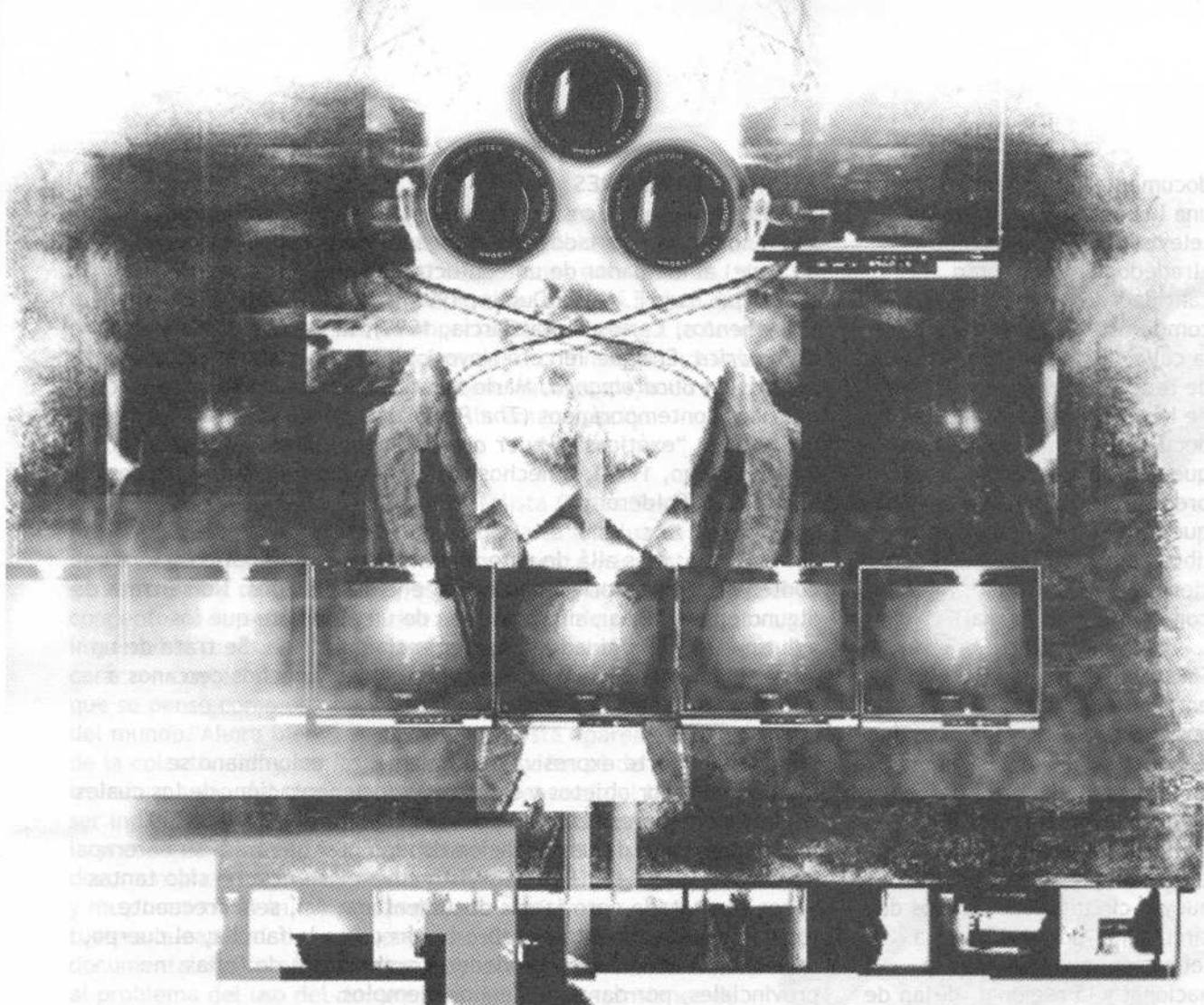
Parece que las imágenes documentales necesiten de ciertos ingredientes para hacerlas más bellas -en el caso del uso de trucajes- o más verosímiles -en el caso del empleo de puestas en escena-. Válido o no, lo cierto es que esto suscita un hecho innegable: este tipo de prácticas ponen en evidencia que los realizadores se fían cada vez menos de la capacidad comunicativa y expresiva de la imagen documental. Al parecer, su fuerza dramática, narrativa y estética necesita ser revigorizada a través de elementos propios del espectáculo televisivo para seducir su público.

DOCUMENTAL EN CASA Y EL REGRESO A LA PENUMBRA

Pero el documental colombiano no sólo se equipararía con la televisión como discurso espectacular, sino también como tecnología que configura una particular relación entre consumo y ámbito doméstico; o mejor, "(...) si el televisor se convierte en pieza clave del interior hogareño, el discurso televisivo en su multiforme labilidad, se descubre compatible con las más variadas actividades del sujeto, desde la comida al sueño, desde la defecación hasta el acto amoroso."¹⁸

Así, la heterogeneidad discursiva de la televisión coincidiría con la multiplicidad de prácticas cotidianas en el espacio doméstico, dentro de las cuales el consumo de imágenes televisivas ocuparía un lugar notable: lavar trastes hallaría sincronía con un documental que trata el tema sobre la historia de vida de una mujer evangélica (*Vida de Estrella*, Carlos Eduardo Rodríguez-Jaime Espinosa, 1996); inspeccionar la piel de la mascota en busca de parásitos no reñiría con la historia de un hombre que regresa de Francia después de haber estado preso por una acusación de narcotráfico (*Volviendo a casa*, Oswaldo Tócora, 1993), ni viceversa; y tampoco desentonaría ver un documental del exterminio por parte del Estado colombiano del partido político Unión Patriótica (*Unión Patriótica. Diez años de genocidio y resistencial/ 1985-1995*, Guillermo Rico, 1995) con la cópula vespertina de los domingos.





Las interpretaciones de dichas piezas documentales estarían, por supuesto, mediadas por la simultaneidad de ambas actividades; sin embargo, ello pareciera estar previsto por el discurso televisivo. Los ritmos de la vida contemporánea, la cotidianidad del hogar y de otros ámbitos como los centros comerciales, los aeropuertos y los restaurantes, han sido asimilados por el discurso televisivo dominante y es en este escenario alocado de percepción en el que el documental debe cuajar.

De acuerdo con este panorama, aquel documental ligado a la contemplación morosa, al acto ensimismado de atisbar la pantalla entre la penuria y el sosiego de la sala de cine, resulta anacrónico e inoperante. Con el discurso televisivo, el espectáculo -el de la proyección de un filme documental, por ejemplo- pierde su naturaleza ritual, su eventualidad, su carácter de suceso aguardado.

Desacralizado, desritualizado, incesante, ubicuo y accesible veinticuatro horas al día, este discurso subordina la potencia comunicativa y expresiva del documental en aras de un espectáculo macro. Inserto en el macrodiscurso televisivo, el documental se despoja inevitablemente de casi todas las condiciones de recepción originarias, otra razón más para seguir pensando la relación entre el documental colombiano y su audiencia.

Lo que nos lleva a pensar, y en esto nuestro estudio peca, que cualquier tentativa de análisis discursivo del documental emitido por televisión debe contemplar los fuertes influjos discursivos que ejerce sobre él esta institución mediática. Y esto porque, como ya se dijo, el documental para televisión ha perdido su autonomía discursiva al insertarse en la lógica de ese espectáculo macro que todo lo integra, no sin antes transformarlo en su médula.

Los hábitos de consumo televisivo del público y las condiciones de su recepción fijan ciertos patrones discursivos del documental colombiano de hoy. De ello, algunos documentalistas son concientes: "Es distinto ver un

documental en colectivo, bajo una luz apagada, a verlo en el televisor: niños corriendo alrededor de éste, gran cantidad de sonidos completamente arbitrarios (de la calle, la cocina). Son rituales de recepción distintos. El ritual de la sala de cine le aporta al documental en la medida en que éste exige cierta predisposición para verlo, ya que es un lenguaje bastante libre en el cual el espectador tiene que encontrarse, hilarse con él." (Carlos Bernal).

Sin embargo, y esto debe entenderse como un hecho positivo del panorama actual del documental en Colombia, en la década del noventa se abren nuevos espacios de exhibición documental. Se trata de la constitución de nuevos circuitos no masivos de circulación documental. La televisión, por lo menos la nacional y la regional, dejan de ser el único punto de llegada de muchos documentales.

Otros espacios pasan a ocupar la posibilidad de entrar en contacto con el público: festivales y concursos, canales de televisión local (colegiales, comunitarios, los abiertos por las empresas de televisión por cable) y circuitos más restringidos como los espacios creados por pequeños colectivos de producción documental y los centros culturales y bibliotecas de las principales ciudades colombianas.¹⁹



ASUNTOS FAMILIARES

Los intereses temáticos del documental colombiano de los noventa son numerosos y variados: del indigente de barrio (*Un pancito pa'irme*) al mediador de un conflicto entre etnias wayuu (*Pútchipu*, Luis E. Mejía Duque, 1996); del cine colombiano (*Fragmentos*, Carlos Santa García, 1999), al Casabe (*Casabe, pan de América*, Enrique Tercero Hoyos); de temas históricos (*Cines y teatros en Bucaramanga*, Mario Mantilla Barajas, 1996) a asuntos políticos contemporáneos (*The Prosecutor*, Adelaida Trujillo, 1996); de culturas "exóticas" (*Mujer arte indígena*, Pilar Mejía, Juan Carlos Orrego, 1998), a hechos cotidianos (*La felicidad y las cosas*, Pablo Mora Calderón).

Sin embargo, más allá de este enorme espectro temático, ciertos contenidos fueron privilegiados por encima de otros. No se trata de alguno en particular, sino más bien de un elemento que los aglutina: su proximidad a la experiencia cotidiana. Se trata de un documental preocupado por gentes, lugares y hechos cercanos a nuestra experiencia en el mundo.

Aunque una parte expresiva del documental colombiano se inquieta aún por objetos y sujetos de documentación, de los cuales como espectadores tenemos poca o ninguna referencia, en su mayoría se trata de una creación documental que mira su entorno inmediato, aquel tantas veces visto cuya existencia ha sido tantas veces constatada pero jamás documentada. Así, será frecuente toparse con documentales sobre temas como la familia, el cuerpo, la noche, el andén o los vendedores ambulantes de ferias provinciales, por dar sólo algunos ejemplos.

Estos asuntos familiares contrastan con los grandes temas sociales de décadas precedentes, especialmente las del sesenta y setenta; temas que respondían a un contexto sociopolítico de la época que la documentalista Marta Rodríguez describe: "Es que no somos un movimiento aislado. Es un movimiento latinoamericano: la revolución cubana, Camilo Torres, el Che Guevara, la militancia, la utopía. Nosotros creímos y luchamos por esa utopía y seguimos creyendo; ahora para los jóvenes se desgastó la utopía, ya no están creyendo en revoluciones y entonces hacen documentales intimistas, de cosas cotidianas."

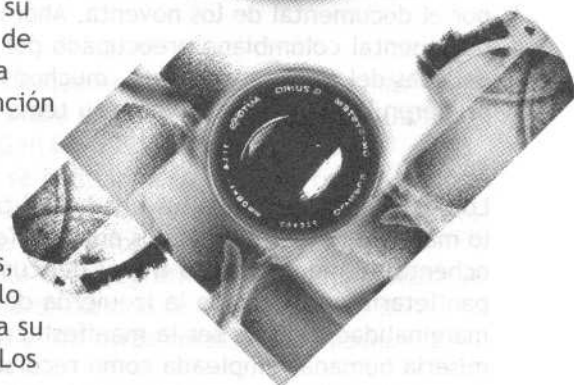
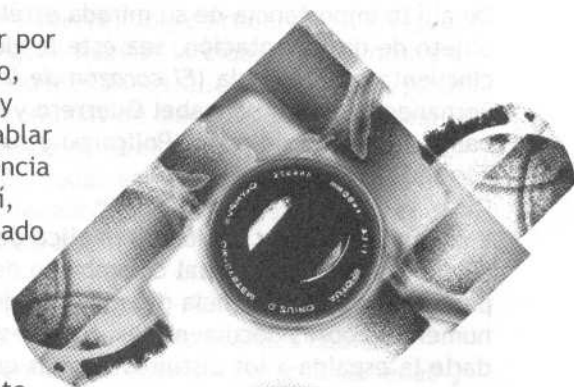
La documentalista Clara Mariana Riascos también se refiere a este cambio: "En las temáticas hubo una variación: yo venía del cine panfletario, de la influencia de los cubanos de los setenta, en donde había una presencia del discurso político y social muy fuerte, y digamos que hubo una búsqueda por trascender un poco aquello, por entrar un poco más en unas realidades más intimistas, más poéticas."

Lo cotidiano, lo próximo, lo íntimo, reemplazarían pues a la utopía, al documental al servicio de la revolución, de la causa. Jorge Navas, joven realizador audiovisual, corrobora el dictamen de Rodríguez y Riascos: "Si antes se hacían los documentales panfletos es porque había gente que creía en verdades y realidades

únicas y en modos radicales de cambiar las cosas, Hoy, a juzgar por nuestro momento histórico, aquello se ha diluido, se ha perdido, producto de muchos desengaños, desilusiones y estrellones. Hoy quien habla lo hace a nombre propio. Hay quienes tratan de hablar a nombre de muchos, y eso es importante, pero ahora la tendencia es hablar individualmente. El documental colombiano, visto así, pareciera ajustarse a otro tipo de expectativas, dejando a un lado los grandes paradigmas y relatos de la emancipación revolucionaria.”²⁰

El siguiente comentario del documentalista Carlos Bernal profundiza este punto: “Un cambio que salta a la luz es el asunto de lo colectivo y lo individual: los años sesenta y los setenta, generacional y mundialmente, estuvieron muy atravesados por el concepto de lo colectivo; el cine documental de esa época era impensable fuera de lo colectivo porque éste también tiene ese carácter contestatario, peleador, problemático. Era un documental que se pensó como una de las herramientas de la transformación del mundo. Ahora bien, ese documental está apareado con la crisis de la colectividad y con la crisis de ese sueño: el de la transformación del mundo, Hoy se está pensando el hombre en su ser individual; el documental en este momento está más cerca de la preocupación de la mirada, de lo individual. Cuando se hacía documental en los años sesenta y setenta, con muy buena intención y muy buen corazón, se pretendía que sirviera para algo, que tuviera la capacidad de mover y transformar cosas. En el documental de los años noventa hay una desprevenición frente al problema del uso del documental. No hay pretensiones de que el documental transforme al mundo ni que origine acciones, reacciones, comportamientos o cuestionamientos. No es que ello sea mejor o peor simplemente es distinto; lo otro también tenía su belleza y su espiritualidad y el documental de hoy tiene otras. Los documentales de hoy están desarmados de esa intención y de alguna forma, entre comillas, “creo que eso es bueno para el documental: que no tenga toda esa carga de pretensiones de utilidad de la obra cinematográfica, que se pretenda cambiar el mundo con una película”; en estos momentos eso se siente como un absurdo, pero hay que tener en cuenta el contexto en el que se pensaba aquello, un contexto de una generación que creía que el mundo era transformable. Es por eso que hay que considerar en esos documentales su contexto político y las lecturas que se hacían de ellos en aquella época.”

Por tanto, equivale la crisis del activismo político de izquierda a la crisis del documental panfletario. Esto no indica, como pensaría el mamertismo más recalcitrante y nostálgico, que el documental abandona toda empresa sociopolítica. Se trata más bien de un nuevo emplazamiento, de una nueva perspectiva en la que el documentalista ya no pretende ser la “voz del pueblo”, la encarnación mesiánica de quien pretende salvar a los desposeídos y crucificar a los poderosos. El documentalista de hoy, según el semblante temático y discursivo del documental colombiano en los noventa, se asume más como individuo, como potencia subjetiva.



De allí la importancia de su mirada estética y ética frente a su objeto de documentación, sea éste la violencia de los años cincuenta en Colombia (*El corazón de la violencia 1948-1958*, Fernando Molina, Ana Isabel Guerrero y Astrid Muñoz, 1.995) o una banda femenina de punk (*Policarpa y sus viciosas*, Luis Antonio Torrado, 1996).

Y es que despanfletización no implica despolitización: una lectura cuidadosa del documental colombiano de los años noventa se percatará de la presencia permanente de la denuncia en numerosas obras documentales. Lejos estuvo el documental de darle la espalda a los distintos dramas que en Colombia tienen lugar: desde el exterminio sistemático de la Unión Patriótica por parte del Estado (*Unión Patriótica: diez años de genocidio y resistencia*, Guillermo Rico, 1995) al niño que de madrugada desembarca bultos de papa en la galería, mientras muchos de sus amigos se preparan para asistir al colegio (*¡Qué trabajo ser niño!*, Germán Castañeda Rojas, 1995).

El estado de marginalidad de vastos sectores de la población colombiana fue uno de los asuntos más intensamente denunciados por el documental de los noventa. Ahora bien, no es novedad un documental colombiano preocupado por la marginalidad; ya en las décadas del sesenta y setenta, muchos trabajos documentales erigieron la marginalidad como su tema central.

Lo que sí constituye una novedad es el tratamiento dado al tema: lo marginal dejó de ser en los noventa (e incluso ya desde los ochenta) el medio ideal a través del cual se hacía denuncia panfletaria por parte de la izquierda documental más ortodoxa; la marginalidad dejó de ser la manifestación más patológica de la miseria humana, empleada como recurso retórico para hacer una autocatálogo documental social; en los noventa el documental le otorga a la marginalidad un nuevo estatus, según el cual preocupa más describir, indagar y reflexionar sobre sus manifestaciones y mecanismos de resistencia, que insistir en su carácter sórdido, frugal y decadente (*Amantes del puente*, Sofía Suárez-Orlando Puente, 1997). Durante los años ochenta y noventa el documental colombiano demuestra la viabilidad de hacer denuncia social a través de la crónica y el relato de vida documental y no a través del panfleto cinematográfico. La denuncia, empero, no fue el único interés del documental. Muchos otros dejaron verse: mercantiles, promocionales, divulgativos (*Trabajo saludable en Zipaquirá*, Juan Manuel Castellanos, 1996), etc. Si algo demuestra nuestro corpus es la increíble flexibilidad comunicativa del documental (o flexibilidad formal, como diría Ramos a propósito de la crónica).

Colectivos y organizaciones sociales de diversa naturaleza parecen haber comprendido que el documental constituye una herramienta mediática que acompaña gratamente sus labores: desde la promoción de lugares turísticos (*Sevilla. Proyecto turístico*, Edgar Arcila, 1996), pasando por el empleo del documental como soporte

audiovisual que enriquece una investigación arqueológica (*Tierradentro, patrimonio histórico y cultural de la humanidad*, Jorge Cardozo, 1996), hasta su uso como medio que impulsa ciertos proyectos políticos (*Los hijos del trueno*, Martha Rodríguez, 1998), de género (*Hagamos un trato. Hacia una cultura ambiental con equidad de género*, Juan F. Gutiérrez, 1996), ambientales (*Homeland. The Zion Train*, Fernando López, 1995) y religiosos (*El misterioso lenguaje del agua*, Nelson Freddy Osorio, 1995).

Lo atractivo de este tipo de documental es el empleo del género como herramienta promocional de la cual se valen, cada vez más, distintas instituciones para hacer visible su labor (instituciones usualmente ligadas a proyectos que comprometen lo público y el bienestar social, ya sea en el campo económico, político, espiritual o cultural).

Cualquier propósito parece que hubiera sido viable en el campo documental. Todos estos constituyen prácticas documentales o usos sociales del documental. Éste, pareciera, pues, corresponder a ese lugar en el territorio de lo mediático que más ventajas ofrece a quienes, ajenos a él, desean hacerse escuchar. Estando en crisis la plaza pública y las instancias de participación democrática como espacios por antonomasia de lo político, el documental pareciera del mismo modo encarnar una plataforma medianamente accesible desde la cual se pueden ejercer prácticas políticas (esta vez mediáticas).

Aun más, esta flexibilidad comunicativa da cuenta de documentales que lejos de preocuparse por contar una historia, promocionar un paraje turístico, ilustrar una investigación científica o promover un proyecto ambiental o de género -por ejemplo-, le interesan los temas de cuño teórico. Este tipo de obras documentales son (antes que documentales, si decidiéramos ponernos a tono con el purismo Bordwelliano) reflexiones conceptuales, tradicionalmente más del dominio de la filosofía y de las ciencias sociales que del cine, según Jesús Martín-Barbero. En suma, hoy por hoy, el documental colombiano se ha atrevido a allanar terrenos que hasta la década del noventa no eran de su potestad.

Volviendo sobre el asunto de la estrecha cercanía entre documentalista y objeto de documentación, cabe decir que esa mirada preocupada por lo próximo, lo circundante, desemboca necesariamente en la ciudad, en ese lugar donde habitamos, en ese territorio que nuestra estancia en el mundo ha privilegiado. No se trata de una ojeada turística a la ciudad, sino más bien de una mirada que pretende significarla, que pretende inquirirla hasta en sus trazos más "obvios".

¿Cómo vive la juventud caleña la noche de la ciudad? (*La noche*, Diego Serna, 1998); ¿cómo se reconfiguran los márgenes de una ciudad como Ibagué a propósito de un

accidente natural? (*Río de mi suerte*, Jorge Prudencio, 1997); ¿qué significa para un artista indígena habitar la ciudad? (*El pintor y el chamán*, Luis Alberto Restrepo-María Inés Guardiola, 1997); ¿cómo sobreviven dos niños de las comunas de Medellín que el destino les ha responsabilizado el sostén de su familia? (*Chupaté no patiné*, Gloria Nancy Monsalve, 1998): todas estas son preguntas que subyacen a un documental "tocado" por las diversas maneras de vivir la ciudad, de gozarla y de sufrirla.

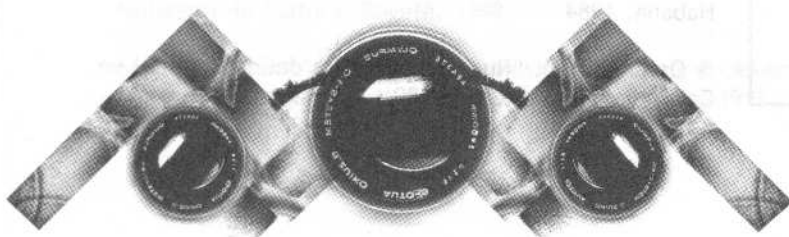
El documental no escapa a una preocupación contemporánea bastante en boga: la ciudad. Ya las ciencias sociales habían advertido en lo urbano un tema central para pensar la sociedad y el ser humano. Las artes y las manifestaciones estéticas en general, entre ellas el documental, hicieron lo propio.

Se trata de proximidad, como también, en algunos casos, de hiperproximidad entre documentalista y tema documentado. El contenido es, en este tipo de documental, aquello con lo que guardo como realizador una relación estrecha, aquello que habla del mundo pero al mismo tiempo lo hace de mí, me involucra (*De parias y de patrias*, Diana Vargas, 1999/José a José, José Luis Zapata, 1996).

Esta hiperproximidad, lejos de querer negarse, lo que es más interesante, suele ser potenciada en el texto documental (*Gaitán sí! Otro no*, María Valencia Gaitán, 1998). Se trata de un documental cuyo realizador se halla inmerso en este texto, y actúa como recurso interactivo, como figura protagónica del documental mismo. De ello se desprende que varios documentales de los noventa conserven cierto halo autobiográfico: el documentalista ya no como testigo sino como parte constitutiva de su objeto de documentación donde habla, entre otras cosas, de sí mismo.

Existe entonces un desplazamiento: el documentalista, también preocupado por el mundo (el de "afuera"), se transporta al suyo, a su propio mundo. Es posible pensar que ese desplazamiento mine también la postura ceremoniosa y distanciada del documental expositivo. El ímpetu de realizar con objetividad de cierto tipo de documental queda desactivado por un documentalista preocupado por inmiscuirse en el texto, por dejar marcas subjetivas de su presencia.

A la vez, de todo este fenómeno es factible desprender la siguiente lectura: un segmento significativo del documental colombiano de la década del noventa centró su mirada en realidades más cercanas al ámbito privado del ser humano que al público. De ahí lo íntimo, lo próximo, lo cotidiano. Más a manera de metáfora que de inferencia científica, podríamos hablar entonces de una especie de privatización del documental colombiano.



AUTONOMÍA Y RECENTRALIZACIÓN DE LA PRODUCCIÓN

Por último, nos gustaría apuntar hacia dos acontecimientos de la historia reciente del documental colombiano: por un lado, el hecho de que el abaratamiento de la tecnología del video implicó, entre otras muchas cosas, que aquellos realizadores de décadas precedentes, cuyo trabajo se hallaba en alguna medida supeditado a la financiación por parte del Estado o del sector privado, pudieran llevar a cabo proyectos audiovisuales a través de sus propios medios técnicos y financieros. Esto, sin duda, disparó el volumen de documentales producidos por año y con ello, la posibilidad para sus realizadores de explorar con mayor rigor las características de la tecnología y su ejercicio como camarógrafos, fotógrafos y montadores. En suma, esto implicó en muchos casos una menor dependencia del realizador frente a las fuentes ajenas de financiación y con ello, obviamente, una mayor autonomía en su trabajo.

El otro acontecimiento, consolidado plenamente durante la década del noventa, tiene que ver con una descentralización de la producción documental: Bogotá deja de ser el único epicentro dominante de producción. El período en mención configura un nuevo eje hegemónico: Bogotá-Cali-Medellín. Entonces, es correcto hablar de una descentralización de la producción documental en el país; no obstante, sería aún más correcto decir que tal descentralización es, en el fondo, una recentralización. Sería absurdo negar que otras regiones y ciudades (Manizales, Barranquilla y Bucaramanga, sobre todo), hayan aumentado su producción documental; sin embargo, sería aún más absurdo pensar que dicha producción equivale en volumen a la del eje Bogotá-Cali-Medellín. Ojalá la década en curso traiga una nueva descentralización (aunque algunos hechos parecen indicar lo contrario: por sólo citar un ejemplo, ya son varios los documentalistas caleños, sobre todo jóvenes directores, fotógrafos y montadores, que en estos tres años que completa la década actual han migrado hacia Bogotá, atraídos por oportunidades laborales en el ramo audiovisual mucho más consistentes que las ofrecidas en Cali).



Notas

1. Oscar Campo. "Nuevos escenarios del documental en Colombia", en Memorias del Seminario Internacional Pensar el Documental. Bogotá, Ministerio de Cultura, 1998, p. 78
- 2."Con el ánimo de incentivar el crecimiento de la industria cinematográfica y de ofrecer un campo de formación al personal colombiano, el Estado posibilitó la producción de cortometrajes por medio de la Resolución 315 de 1972, que estableció la exhibición obligatoria de un cortometraje nacional (de máximo veinte minutos) en cada exhibición de película extranjera y, además, el cobro de un sobreprecio sobre la boleta de entrada al cine (de un quince por ciento a un diez por ciento, dependiendo de la categoría del teatro), para ser distribuido entre productor, exhibidor y distribuidor". (Ramiro Arbeláez. *El espacio audiovisual en Colombia*, Colección de Edición Previa, Cali, Universidad del Valle, 1992, pp. 32-33)
3. Es pertinente resaltar en este punto la serie documental Yurupari que, aunque no hacía parte del llamado sobreprecio, se constituye como la experiencia quizás más feliz de la era Focine (por lo menos en lo que atañe al campo documental). De esta serie salieron 75 documentales de veinticinco minutos, todos realizados en formato cine de 16 mm y emitidos por la televisión nacional. (Información concedida por Fernando Riaño, quien fue director de fotografía de esta serie. Entrevista realizada en el marco de la Primera Muestra Internacional de Cine y Video Documental, Bogotá, junio de 1999)
4. Ibd., p. 78
5. Ibd., p. 82
6. Yesid Campos. "Elogio del documental" en Memorias del Seminario Internacional Pensar el Documental. Bogotá, Ministerio de Cultura, 1998. p. 3
7. Oscar Campo, "Nuevos escenarios del documental en Colombia", op. Cit., p. 83
8. Iván Sanjinés. "Los retos del audiovisual indígena en América Latina", en Memorias del Seminario Internacional Pensar el Documental. Bogotá, Ministerio de Cultura, 1998. p. 48
9. Patricio Guzmán. "El video, formato o arma: alternativa popular de la información audiovisual en Chile", ponencia presentada en el VI Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 1984
10. Oscar Campo. "Nuevos escenarios del documental en Colombia", en op. cit., p. 80.

11. Julio Ramos. *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*, México, FCE, 1989, p. 113
12. Juan Carlos Rulfo. "Memoria y Documental", en *Memorias del Seminario Internacional Pensar al Documental*. Bogotá, Ministerio de Cultura, 1998, p. 42
13. Patricio Guzmán, "La Aventura Humana", p. 1 (Este documento, compuesto de dos hojas sueltas, fue proporcionado por el propio Guzmán en la I Muestra Intenacional de Cine y Video Documental, Bogotá, 1999
14. Elizabeth Lozano, "La ciudad: un mapa nocturno para la comunicación", en *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín-Barbero*. Bogotá, Fundación Universidad Central-DIUC y Siglo del Hombre Editores, 1998, p.174
15. Como información, y para claridad del lector, los títulos en negrilla que seguirán apareciendo dentro del texto, hacen referencia a documentales que se utilizan como ejemplo y que hicieron parte de nuestro corpus de estudio.
16. *Ibid.*
17. Jesús González Requena. *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1992. p. 32
18. *Ibid.*.. p. 81
19. En el caso de Cali, el Centro Cultural del Municipio, el Centro Cultural de Comfandi, la Biblioteca Centenario, la Sociedad de Mejoras Públicas, Proartes, la Biblioteca Mario Carvajal de la Universidad del Valle, la Alianza Colombo-Francesa, entre otros, son espacios en los que el documental se exhibe. Estos escenarios constituyen un retorno a las condiciones de recepción de la oscura sala de cine, a pesar de que el formato que está en juego es el del video. "Los documentales hechos en formato de video ya se están proyectando en salas y se está trabajando el mismo concepto de ritual de recepción del cine" (Carlos Bernal).
20. Se trata pues de un desplazamiento temático y de un cambio de perspectiva. pero también (digámoslo así, aunque suene extraño) de una microscopización documental. Navas lo sugiere: "Hoy se plantean temáticas más efímeras. Ya no son tan importantes 'los grandes temas' de décadas pasadas. Ahora las 'cosas pequeñas' han cobrado importancia: desde unos niños jugando en la hora del recreo hasta un perro que recorre las calles de Bogotá. Esos temas no implican entrevistar al Papa, al presidente o a un economista; esto va unido a las artes plásticas y al momento histórico y filosófico donde lo pequeño empieza a importar mucho más, La mirada empieza a concentrarse en cosas más pequeñas, y esto no es una cosa nueva, pero hoy está cogiendo mucha más fuerza". Lo sutil, lo aparentemente nimio, lo tenue, la minucia e, incluso, lo perecedero, lo finito, lo falible, parecen ser condiciones claves en la labor de determinar contenidos documentales. Por todo lo cual es factible pensar que el documental colombiano contemporáneo funciona como una especie de microscopio, como escudrinador de las realidades más diminutas.

Bibliografía

- ARBELÁEZ, Ramiro. *El espacio audiovisual en Colombia*. Universidad del Valle, Cali, 1993
- CAMPO, Oscar. "Nuevos escenarios del documental en Colombia" in *Memorias del seminario internacional Pensar el documental*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 1998
- CAMPOS, Yesid. "Elogio del documental" in *Memorias del seminario internacional Pensar el documental*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 1998
- GONZÁLEZ Requena, Jesús. *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madrid, Cátedra, 1992
- GUZMÁN, Patricio. *El video, formato o arma: alternativa popular de la información audiovisual en Chile*. Ponencia, VI Festival del nuevo cine latinoamericano, La Habana, 1984
- LOZANO, Elizabeth. "La ciudad: un mapa nocturno para la comunicación" in *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero*. Fundación Universidad Central-DIUC y Siglo del Hombre editores, Bogotá, 1998
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina*. F.C.E, México, 1989
- RULFO, Juan Carlos. "Memoria y documental" in *Memorias del seminario internacional Pensar el documental*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 1998
- SANJINÉS, Iván. "Los retos del audiovisual indígena en América Latina" in *Memorias del seminario internacional Pensar el documental*. Ministerio de Cultura, Bogotá, 1998