



DE LA CÁMARA-PUÑO A LA CÁMARA-ESPEJO: GIROS DEL DOCUMENTALISMO EN LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN

<https://doi.org/10.25100/peu.5074262-2>

Diana Kuéllar 
Universidad del Valle

Las formas contemporáneas de comprender y representar la realidad en Occidente han experimentado un giro subjetivo que, desde finales del siglo XX, ha transformado profundamente las ciencias sociales, las humanidades y el arte. En el ámbito del cine documental esta evolución se manifiesta en una apertura hacia la multiplicidad de formas expresivas, lo que ha generado una ruptura con las retóricas canónicas hasta hace relativamente poco. Esto es lo que, en otra publicación, denomino «consenso», entendido como

la preexistencia de unas reglas de juego, que si bien, en un momento, pudieron ser fruto de una negociación en medio del conflicto, de una imposición arbitraria o de dinámicas culturales, políticas, económicas o sociales imprecisas, lograron tal nivel de legitimación en un contexto dado, que se naturalizaron y terminaron constituyéndose en el factor de «realidad». (Kuéllar, 2022, p. 44)

La incorporación de la primera persona y la dimensión subjetiva en el documental han dado lugar a nuevas estrategias narrativas, en las cuales la enunciación ya no oculta la voz del autor, sino que la sitúa en el centro del relato. En este artículo, esa subjetividad se propone bajo el concepto de «cámara-espejo», de Valeria Valenzuela (2011), como un elemento que ha transformado las prácticas de representación. En contraste con esta idea, se adopta el término «cámara-puño» (2011), que remite a la concepción del cine como una forma de combate en la que el documental funciona como un arma de denuncia social y un vehículo para confrontar estructuras de poder. Este término se adopta en concordancia con el concepto *cine-puño* de Sergei Eisenstein, quien lo define como un cine que no solo muestra la realidad, sino que impacta al espectador de manera directa y emocional buscando provocar una

Página opuesta

Piso cuarto del 383-D6. Los asientos hicieron parte de la Cinemateca La Tertulia.

Fotografía: Luisa Hernández Vásquez.

reacción ideológica y social. Este enunciado refleja la esencia de su teoría del montaje de atracciones (Eisenstein, 1998), con la que propuso que el arte debe despertar una serie de emociones en el espectador.

En la producción documental de la Escuela de Comunicación Social (ECS) la cámara-puño se aplica a las películas de los años noventa y primeras décadas del siglo XXI, filmes con los que se buscaba fomentar la conciencia social mediante una mirada observadora y crítica que diera un golpe a la realidad. Sin embargo, la forma como se concibió y como hoy es ejercida esta concepción del cine ha mutado.

Por otro lado, el concepto de «cámara-espejo», propuesto en este texto, se orienta a la introspección y la exploración de la subjetividad del realizador. Este enfoque no solo visibiliza las emociones y la perspectiva del autor, sino que también le otorga un papel central en la construcción del relato. Este modo de abordar la realidad en el cine fomenta una mirada autorreflexiva, en la que el cineasta se convierte en sujeto de su propio discurso y utiliza la imagen como un medio de diálogo consigo mismo y con el espectador. La escritura del yo, como dice Domènec Font (2008), «vadea todas las orillas, sin atracar sobre tierra firme» (p. 47). En este sentido, la experiencia personal y la memoria juegan un papel crucial, generando narrativas más experimentales, poéticas y abiertas.

Sin embargo, a diferencia de otras formas cinematográficas, en su discurso el documental, como dice María Luisa Ortega (2008), «explora la inscripción del yo con una constante tensión en la interpretación entre el objeto y el sujeto, sosteniendo la naturaleza intersubjetiva» (p. 67). Esta mirada se inscribe dentro de la autoetnografía, un método de producción documental que desafía las narrativas tradicionales de este modo cinematográfico al insertar la voz del realizador dentro del relato, lo que permite explorar las intersecciones entre lo personal y lo colectivo (Calderón, 2021). A través de este recurso, el cineasta no solo documenta, sino que inscribe su subjetividad en la narrativa, generando una



exploración del «yo» en relación con su contexto social e histórico (Russell, 2011).

Este cambio ha permitido la emergencia de discursos en primera persona, en los que los realizadores, a la vez que observan y documentan, también se convierten en protagonistas de sus propias narrativas. Como señala Alcalá Anguiano (2022), el documental subjetivo se distingue de los discursos tradicionales de la sobriedad porque no busca únicamente persuadir a través de pruebas, sino que involucra directamente al cineasta en la construcción de momentos emotivos y reflexivos con los que el espectador se identifica. El giro subjetivo ha abierto un ambiente para la exploración de la identidad, la memoria y la experiencia individual como parte fundamental de la construcción de relatos históricos y políticos.

Esta transformación no surge de un vacío, dialoga con antecedentes históricos de la autorrepresentación en el cine, la literatura y las artes visuales. Sus primeras manifestaciones, al margen de los circuitos hegemónicos, encontraron refugio en la vanguardia experimental. Estas corrientes, a lo largo del siglo pasado, introdujeron distintas formas de subjetividad cinematográfica que establecieron las bases para una mutación del documental. La modalidad poética, por ejemplo, enfatiza la construcción de un discurso autoral a través de la forma y la estética, lo que plantea interrogantes sobre los límites entre conocimiento, experiencia y representación (Cock, 2012).

Con la crisis del cine tradicional en los años noventa, el documental tuvo un giro que integró estas estrategias vanguardistas, dando lugar al cine-ensayo, una modalidad que, según Catalá (2015), se consolidó como la nueva forma emblemática del documental contemporáneo. Este enfoque permitió superar la dicotomía entre objetividad y subjetividad, estableciendo un espacio híbrido donde las imágenes se convierten en pensamiento y la reflexión emerge como parte del proceso creativo.

En este tránsito, el documental pasó de lo que denominamos «cámara-puño» a la «cámara-espejo», una noción emparentada con la de «sujeto-cámara» (Valenzuela, 2011) en la que la mirada del cineasta se vuelve el eje central del discurso. Este giro no implica un abandono del compromiso político, sino una reconfiguración de sus estrategias discursivas. En lugar de imponer una verdad absoluta, el documental subjetivo abre áreas para narrativas fragmentadas y en constante construcción, que revelan tanto la complejidad de la realidad como la del propio proceso de representación.

Fotografía: Manuel Silva Rodríguez.

En tal sentido, la producción documental de la ECS refleja esta evolución, manteniendo un compromiso con la intervención social desde una perspectiva que privilegia la experiencia personal como una forma de resistencia. Como señala Villarreal (2012) en «Memoria colectiva y documental subjetivo»: si el cine militante de décadas anteriores buscaba consolidar relatos hegemónicos de resistencia, el documental subjetivo actual se orienta hacia la problematización y el cuestionamiento de esas mismas narrativas, reconociendo su carácter inacabado. Así, más que una ruptura, la incorporación de la subjetividad en el documental contemporáneo representa una continuidad transformadora, en la que estrategias de la vanguardia se integran en un nuevo paradigma de representación. Este desplazamiento no solo amplía las posibilidades del género, sino que redefine su relación con la verdad, la memoria y el compromiso social, consolidando un lugar donde la reflexión estética y el ensayo se convierten en herramientas de intervención y resistencia.

La Escuela de Comunicación Social

La producción audiovisual en la ECS se ha consolidado como un laboratorio de creación y construcción de memoria para estudiantes, profesores e investigadores, estableciéndose como un espacio de exploración y formulación de discursos sobre la realidad. En sus inicios, surgió en un contexto de efervescencia cinéfila en Cali, marcado por el auge de la producción cinematográfica independiente y la influencia del Cine Club de Cali, así como de figuras como Andrés Caicedo, Luis Ospina y Carlos Mayolo. Durante esta etapa inicial, la enseñanza de la producción audiovisual se encontraba en sus primeras fases y estaba fuertemente impactada por el entorno sociopolítico y artístico de la ciudad (Kuéllar, 2022).

En las décadas de los ochenta y los noventa, la producción audiovisual comunitaria se consolidó, dando lugar a proyectos para medios alternativos con un enfoque social y antropológico. Al mismo tiempo, la enseñanza del audiovisual se formalizó, fortaleciendo espacios de experimentación y talleres dentro de la Escuela. Se comprendió entonces el audiovisual no solo como un medio de representación, sino como una herramienta de transformación social. La narrativa audiovisual, especialmente el documental, adoptó una postura crítica como forma de resistencia frente a los discursos oficiales. En este periodo, la producción audiovisual estuvo marcada por una voluntad confrontativa, inscrita en la tradición del documental de denuncia y el activismo político, una orientación condicionada, entre otros factores,

por el contexto en el que comenzó a gestarse y a reflexionarse sobre el cine.

Desde mediados de los años ochenta, la hecatombe de las sociedades modernas y posindustriales ha tomado un ritmo desmedido, convirtiendo la ciudad en un lugar inhóspito. Las guerras, los desplazamientos y la pobreza han hecho que las urbes explodieren y se desintegren. (Kuéllar, 2022, p. 161)

En ese entorno, a diferencia de la producción audiovisual centralizada en Bogotá, y como una forma de resistencia, el cine caleño (o una parte del cine hecho en Cali) ha buscado romper con las narrativas hegemónicas y representar las realidades de la periferia con una mirada propia. Un ejemplo es el trabajo de Óscar Campo, reconocido por su enfoque en la violencia y la espectacularización mediática de la guerra. Documentales como *Cuerpos frágiles* (Campo, 2010) revelan el impacto de la propaganda bélica en la subjetividad colectiva, cuestionando cómo los noticieros televisivos moldean la percepción de la violencia. Su obra demuestra cómo el documental puede ser una herramienta de resistencia frente a la manipulación informativa.

Paralelamente, el desarrollo de la producción audiovisual en Colombia ha estado condicionado por políticas culturales orientadas a descentralizar la creación y la producción. En ese contexto, a comienzos de la década de los noventa surgió UV TV, la productora de la Universidad del Valle, gestionada por su ECS. Concebida desde una visión moderna, esta iniciativa buscaba articular la producción audiovisual con el quehacer universitario, asumiendo un compromiso social enfocado en la transformación.

Jesús Martín-Barbero destacó la importancia de la incidencia social de la academia, la investigación y los procesos artísticos y culturales, subrayando su impacto en la autonomía de los medios y en la diversidad de expresiones (Kuéllar, 2022). En este escena-

rio nació el programa documental semanal *Rostros y rastros* (1988-2000), un esfuerzo colectivo por descentralizar la producción audiovisual y visibilizar problemáticas sociales desde una perspectiva local. Este espacio permitió a los documentalistas caleños explorar la vida en comunidades marginadas, abordando temas como el narcotráfico, la migración y la transformación urbana.

Con la serie la Universidad del Valle se sumó a la disputa por la construcción de la imagen como un ejercicio de intervención crítica, alejándose de los modelos hegemónicos preexistentes. En este marco, *Rostros y rastros* no solo contribuyó al desarrollo del documental en el país, sino que ofreció una mirada alternativa a la realidad nacional, desde la región.



Página opuesta
Fotografía: Manuel Silva Rodríguez

Óscar Campo: su obra y su concepción del cine

Como docente y realizador, Óscar Campo ha sido una figura fundamental en la transformación del cine documental en la ECS de la Universidad del Valle. Su influencia se extiende a generaciones de estudiantes que desde finales de los ochenta han encontrado en su obra y en su pensamiento un punto de referencia para cuestionar los modelos tradicionales de representación audiovisual. A través de su enseñanza ha impulsado una ruptura con los modos convencionales del documental. Su enfoque ha permitido que la producción audiovisual en la Universidad del Valle se distinga por su diversidad estética y por su capacidad de articular discursos críticos sobre la realidad colombiana.

Más que un simple transmisor de conocimientos, Campo ha sido un provocador. Es así como en la Escuela la figura de Óscar Campo se erige como un catalizador de estas transformaciones. A través de su obra y su enseñanza ha redefinido los límites del documental, alejándolo de ser una mera herramienta de denuncia y acercándolo a una exploración más compleja de la subjetividad, la memoria y la política. Su trabajo, además de repercutir en generaciones de documentalistas, ha sido un punto de inflexión en la producción audiovisual en Colombia.

Para Campo el cine documental no es un medio exclusivamente militante, sino una alternativa crítica a la militancia política directa. Si bien reconoce que el cine puede dialogar con la política, sostiene que su impacto no radica en una intervención activa en el campo político, sino en la generación de disensos y cuestionamientos estéticos sobre la realidad. Siguiendo a Jacques Rancière, en la producción de Campo se distingue entre el documental «político», aquel que busca incidir en la arena política de forma directa, y el documental con «visión política», que en lugar de alinear su discurso con una agenda específica explora las estructuras de poder desde una perspectiva crítica y estética:

Yo pienso que en el caso de otro tipo de documentales que no son directamente políticos, sí pueden hablar de la política, aunque de pronto no están interesados tanto en gestionar algo directamente en la sociedad, sino en trabajar más con otros aspectos de lo social que tienen que ver con formas de representar el mundo, las formas de construir estéticamente la realidad, de producir cambios en ese espacio que tiene que ver con lo sensible. Si hago esa diferenciación es porque hay documentales que son directamente políticos enfocados a tener un tipo de participación en la vida política del país, y hay otro tipo de documentales que,

Página opuesta
Rodaje del cortometraje *La sangre pesa más que el agua*, de Óscar Campo (2025).
Fotografía: Betan.



aunque también pueden estar interesados en la política, tienen otro objetivo que tiene que ver con el desarrollo de los lenguajes, generar nuevas sensibilidades o producir vacíos dentro de la institución arte-documental, no tan directamente desde la institución política. (Óscar Campo, comunicación personal, 2016)

Esta diferenciación ha sido clave en su producción y enseñanza. En la década de los años dos mil, cuando el discurso político en Colombia estaba dominado por una polarización extrema, el documental fue instrumentalizado por diversas corrientes ideológicas. Tanto la derecha como la izquierda utilizaron el cine como un dispositivo de propaganda, simplificando narrativas y produciendo relatos que servían más para justificar posturas que para problematizar la realidad. Frente a esto, Campo optó por una aproximación distinta: en lugar de ceder ante la lógica de la representación objetiva, exploró el documental como una forma de discurso, una herramienta de deconstrucción de los consensos ideológicos dominantes.

Su cine no busca reafirmar certezas, sino instalar dudas y nuevas sensibilidades en el espectador.

Uno de los aportes más significativos de Campo al cine documental es su concepción del «documental de la subjetividad». Rompiendo con la noción tradicional del documental como una «ventana a la realidad», Campo lo entiende como un discurso construido, una experiencia mediada por la mirada del cineasta y las estructuras narrativas que elige. Influenciado por Bill Nichols, adopta el documental como un ensayo audiovisual, en el que la exploración del pensamiento y la memoria juegan un rol central. Esta perspectiva lo llevó a alejarse del cine directo y del realismo cinematográfico para centrarse en narrativas fragmentadas, donde la subjetividad del autor y de sus personajes toma protagonismo. En sus obras la realidad no es un dato dado, sino una construcción discursiva que se reconfigura constantemente. Este enfoque se ve reflejado en documentales como *El ángel del pantano* (Campo, 1997) y *El proyecto del diablo* (Campo, 1999), en los que Campo reconstruye la memoria de personajes marginales a través de un lenguaje visual que mezcla la ficción, el videoarte y el testimonio:

Eso me hizo topar con una serie de películas que exploraban cierta dimensión subjetiva en la expresión, películas como *Memorias del subdesarrollo*, las primeras películas de Alain Resnais, como *Hiroshima mon amour*, algunas películas como *India song*, que trataban de mostrar una mente pensando y se alejaban del directo y del seguimiento de acciones. Trataba de situarme en el pensamiento de figuras que estaban pensando acerca del mundo y con imágenes que, pensaba, debían ser adecuadas al tipo de pensamiento que había en ese tipo de textos. Eran textos fragmentados, donde la imagen no estaba en función de seguir acciones; donde la imagen estaba a veces en función de velar aspectos de la conciencia; el tiempo no era lineal, el tiempo se fragmentaba, podía ir de adelante para atrás; y donde también tenía que ver con la producción de sentido a partir del choque de imágenes, imágenes del pasado y del presente que chocan con la percepción diaria de la realidad. (Óscar Campo, comunicación personal, 2016)

En este sentido, su obra dialoga con el cine de autores como Alain Resnais y Avi Mograbi, quienes han explorado la subjetividad como un elemento central del documental. Más allá de la observación de la realidad, su cine busca revelar los pliegues de la memoria y las fisuras de la identidad, cuestionando constantemente la idea de que el cine documental deba ofrecer respuestas en lugar de nuevas preguntas.

Rostros y rastros

Siguiendo la línea de exploración de Óscar Campo sobre la centralidad de las historias de vida en las décadas de los ochenta y los noventa, y alejándose de un enfoque meramente informativo o estadístico para adentrarse en la manera en que ciertos individuos encarnan una época y un contexto social, en 1988 nace en el canal regional Telepacífico el programa *Rostros y rastros*, con producción y línea editorial de la ECS. Esta serie se erige como un hito en la historia del audiovisual colombiano por varios motivos. En primer lugar, logra articular el trabajo de jóvenes aprendices y maestros veteranos en una mirada estética y ética sobre la realidad de las clases populares en Cali y el suroccidente colombiano. Además, este proyecto consigue descentralizar la producción audiovisual, estableciendo un polo de creación en la periferia. Como señala Julián David Correa (2003):

Página opuesta

Después de las seis, de Diana Kuéllar (2025).

Fotografía: Betan.



Mientras que para muchos colombianos el centro de producción audiovisual nacional parece existir sólo en Bogotá, este conjunto de obras demuestra que la Colombia audiovisual no se asienta únicamente en el altiplano y que, incluso sin grandes recursos, cuenta con lo verdaderamente imprescindible: talento, oficio y constancia. (p. 6)

El programa se convirtió en un verdadero laboratorio audiovisual, donde estudiantes y realizadores de la ECS encontraron un espacio de experimentación. Su legado se refleja en una nueva generación de cineastas que crecieron en un contexto donde el video y las tecnologías digitales les permitieron jugar con nuevas formas de montaje y lenguaje. Desde sus inicios el programa se caracterizó por su rechazo a la voz en *off* y a la estructura narrativa convencional. En lugar de un narrador omnisciente, los documentales permitían que los personajes se revelaran a sí mismos a través de sus palabras, gestos y entornos. Esta aproximación lo acercó a la estética del *cinéma vérité* y al nuevo documental latinoamericano,

otorgando un protagonismo inédito a quienes habían sido históricamente marginados del relato audiovisual. El autor estaba implícitamente presente a través de las decisiones de montaje y encuadre, pero sin exponerse de manera explícita en la narrativa. La mirada era crítica, pero su identidad permanecía en las sombras, reforzando el compromiso con la realidad antes que con la individualidad.

Esta serie consolidó una narrativa documental orientada a capturar las identidades culturales de Cali y la región. En varios documentales aparecía la ciudad como personaje. Según María Luna (2003), «en un momento en que Cali se desmoronaba, muchos documentales tuvieron la tendencia a reflejar esa destrucción. La ciudad se convirtió en el motivo de obsesiones y derrotas de varios realizadores» (p. 33).

Lo más interesante de esta propuesta era la manera en que entrelazaba los testimonios de quienes intervenían y habitaban la ciudad, testigos del declive, construyendo un retrato vivo y dinámico de su identidad. A través de una mirada subjetiva, propia del autor documentalista, se tejía una reflexión que no solo partía de la experiencia personal, sino que también

invitaba a ampliar la perspectiva, generando un punto de vista colectivo, abierto tanto a la identificación como a la refutación de la ciudad.

En *Rostros y rastros* la imagen y la fotografía son ventanas hacia una experiencia subjetiva del mundo, con este proyecto se apostó a un tipo de documental que además de retratar personajes intentaba desentrañar su pensamiento a lo largo del tiempo, en una relación íntima con su entorno, la ciudad. Esta aproximación, que priorizaba la entrevista sostenida y la inmersión en las experiencias de sus protagonistas, permitía acceder a una dimensión de la memoria y la percepción que trascendía la opinión fugaz, revelando estructuras de significado más profundas sobre la ciudad y sus habitantes. Así, el programa se convirtió en un espacio donde las vidas registradas no eran solo testimonio, sino un ejercicio de interpretación del mundo que habitaban, anclado en la sensibilidad y la subjetividad de quienes lo narraban.

El archivo que dejó *Rostros y rastros* es invaluable: un testimonio visual sobre la vida urbana de finales del siglo XX en Colombia, abordando temáticas como la marginalidad, la identidad, el trabajo y la cultura popular. Su impacto en la memoria colectiva es comparable con el trabajo de cantidad de cineastas que hicieron de la imagen un dispositivo crítico y creativo. *Rostros y rastros* fue cancelado en 2001. No obstante, su legado persiste en los archivos recuperados por UV TV y puestos al público a través de *streaming*.

Rostros y rastros creó una forma de mirar la realidad, un lenguaje propio que hoy sigue resonando en el cine documental colombiano y que tiene que ver con la distancia con la que se mira y se aborda, ubicó a Cali en el centro de su narrativa, explorando la ciudad a través de los testimonios de quienes la vivían e intervenían. Su enfoque partía de la subjetividad del autor documentalista y a la vez lograba abrir el panorama hacia una mirada colectiva, en constante diálogo y debate. En contraste, dos décadas después, la propuesta documental de la ECS, *En primera persona* (2023), es una clara manifestación del giro subjetivo. Este proyecto, del que hablaremos más adelante, se inscribe en una tendencia contemporánea que privilegia la memoria personal y la introspección como herramientas clave para la construcción del conocimiento audiovisual.

Página opuesta
Después de las seis, de Diana Kuéllar (2025).
Fotografía: Betan.

Años dos mil: la cámara gira

El documental se transforma en un trabajo en el que la subjetividad del autor y su relación con la realidad filmada ocupan el centro del relato. A diferencia del cine militante o de denuncia que marcó la producción documental universitaria en las décadas pasadas, esta propuesta se enmarca en una estética que fusiona lo íntimo y lo político, resignificando los archivos audiovisuales y confrontando la memoria colectiva desde la experiencia personal.

En las dimensiones narrativa y estética esta nueva forma documental se ve influenciada por el ensayo audiovisual y el cine autobiográfico, recurriendo a dispositivos en primera persona como diarios, cartas audiovisuales y reconstrucciones poéticas de la memoria. Este giro otorga al realizador un doble rol: testigo y agente activo en la reconstrucción de las historias, alejándose de la mirada observacional característica de proyectos anteriores como *Rostros y rastros*. Según Russell (2011), la autoetnografía en el cine se entiende como una «puesta en escena de la subjetividad», en la que la identidad no se presenta como un núcleo fijo, sino como una construcción performativa atravesada por discursos culturales, históricos y políticos.

Sin embargo, el desplazamiento hacia lo subjetivo plantea desafíos críticos. En el contexto de la televisión pública y otros espacios de exhibición documental, como veremos más adelante con la serie *En primera*



persona, realizada en la Escuela para Telepacífico, la personalización extrema del relato puede entrar en conflicto con los criterios de objetividad y representatividad que tradicionalmente se han exigido en estas plataformas. La propuesta documental en la Escuela, ante la proliferación del cine autobiográfico, da pie para proponer un lugar de discusión en el que surge el riesgo de que el documental se repliegue en un ejercicio autorreferencial, lo que plantea preguntas clave: ¿hasta qué punto estas narrativas en primera persona pueden sostener un discurso de interés público sin perderse en la introspección?, ¿de qué manera las historias individuales logran articularse con problemáticas sociales más amplias sin caer en una estetización del sufrimiento?

Russell (2011) subraya que la autoetnografía puede ser un «dispositivo de memoria crítica» cuando logra articular la subjetividad individual con la colectividad. En este sentido, la transición del documental en la Escuela hacia una forma más personal representa no solo una apuesta narrativa y política, sino también un desafío en términos de construcción de significado. Si bien la subjetividad es un recurso poderoso, requiere de mecanismos que la vinculen con relatos colectivos para que el documental trascienda la historia individual y se inscriba en un marco de memoria socialmente relevante. El cine autobiográfico, en este contexto, permite desestabilizar identidades fijas y abrir nuevas posibilidades de exploración de la memoria. Sin embargo, su impacto dependerá de qué tan eficazmente logre conectar el «yo» con el «nosotros» (Russell, 2011).

En este punto, resulta relevante considerar que, en el primer decenio del presente siglo, el desarrollo tecnológico y la proliferación de dispositivos móviles con cámaras frontales dieron lugar a la popularización del concepto de *selfie*. Aunque el autorretrato fotográfico existía desde el siglo XIX, la *selfie* cobró especial relevancia con la llegada de las redes sociales y la cultura digital, convirtiéndose en un fenómeno global a partir de esta década. Su expansión ha redefinido la manera en que las personas construyen y proyectan su identidad, generando debates de diversa índole sobre la representación personal y la memoria en la era digital. ¿Hasta dónde la proliferación de la cámara tiene relación con este fenómeno?

A continuación se abordarán algunos casos de estudiantes y egresados de la Escuela, tanto del pregrado en Comunicación Social-Periodismo como de la Maestría en Culturas Audiovisuales, que problematizan en sus películas el lugar del autor frente a la realidad, y nos detendremos en la serie *En primera persona* (2023) que produjo la Escuela para el canal regional Telepacífico.

En tránsito (2020)

En una conversación franca y reflexiva, el documentalista Mauricio Vergara comparte su experiencia como egresado de la ECS y su evolución dentro del cine documental. Su testimonio revela la influencia profunda que tuvo la institución en su formación, especialmente en el enfoque hacia la ciudad como un «otro», una perspectiva marcada por los estudios culturales y la obra de Jesús Martín-Barbero:

La Escuela permitía un extrañamiento de la cotidianidad, un énfasis en indagar los fenómenos culturales dentro de las clases populares, siempre en el marco de Jesús Martín-Barbero. En mi caso particular, yo indagué desde el mundo de las artes, y esa dimensión estética, también muy propia de Jesús, siempre estuvo presente en la manera de concebir el documental. De ahí que surgiera naturalmente el documental de creación, más que como un salto, como una continuidad coherente con lo que ya se venía gestando en la Escuela. (Mauricio Vergara, comunicación personal, 2025)

Vergara enfatiza el papel de la alteridad en su obra, explorando cómo la cámara, al ser confrontativa o subjetiva, transforma la relación entre el cineasta y su entorno. Reflexiona sobre el extrañamiento que se genera al documentar realidades ajenas, y cómo esto ha sido un eje central en la Escuela, promoviendo el acercamiento a lo popular desde un punto de vista crítico y exploratorio.

Vergara insiste en que esta subjetividad no desaparece, sino que no está sujeta a un discurso preestablecido. «Para mí, el documental es siempre un encuentro con otra cosa que puede incluso ser uno mismo, pero visto desde la distancia, convertido en una otredad a través del tiempo y del proceso de reflexión» (Mauricio Vergara, comunicación personal, 2025). Por ejemplo, *En tránsito*, un documental autorreferencial dirigido junto a Liliana Hurtado, comenzó a producirse cinco años después del episodio de la enfermedad y se completó casi una década después. Este tiempo permitió a los realizadores adoptar una perspectiva distinta sobre la experiencia vivida.

En tránsito narra la experiencia personal de los dos directores, quienes son pareja, frente a la leucemia que afectó a Liliana. La película se adentra en el proceso de diagnóstico y tratamiento, explorando no solo los aspectos médicos sino también el impacto emocional y espiritual de la enfermedad. A través de sueños premonitorios, diarios, ilustraciones y conversaciones con amigos, familiares y profesionales de la salud, el



documental ofrece una mirada profunda sobre cómo la enfermedad transforma la vida y las relaciones.

Hurtado describe la obra como «una película de amor y de desobediencia» (comunicación personal, 2025). El documental se gestó de manera orgánica, evolucionando desde escritos y dibujos realizados durante el tratamiento hasta convertirse en una obra cinematográfica que invita a reflexionar sobre la vida, la enfermedad y la resiliencia humana. Esta idea se conecta con el trabajo de Russell, quien establece vínculos entre la autoetnografía y la noción de un yo fragmentado en constante diálogo con su entorno. Russell enfatiza el papel del cineasta como un viajero que transita entre lo personal y lo cultural, construyendo una representación de sí mismo a través de la *performance*. Desde esta perspectiva, la subjetividad no es un punto de origen estable, sino un proceso en permanente construcción. En la visión de Vergara, el documental es ante todo un encuentro, un proceso de descubrimiento que transforma tanto al cineasta como al espectador. Su trabajo no busca confrontar la realidad de manera militante, sino explorarla y reflexionar sobre ella, permitiendo que

cada película dialogue con su contexto histórico y cinematográfico:

A lo que me refiero es que, aunque siempre estamos atravesados por discursos, hay una diferencia entre mirar algo cercano y convertirlo en otredad. Como alguien de clase media ilustrada, el mundo popular era una otredad para mí; pero para otros compañeros era su cotidianidad. Sin embargo, el documental siempre implica un encuentro, un distanciamiento que convierte lo cotidiano en algo distinto. No es un producto inmediato, sino un proceso largo que, con el tiempo, permite reflexionar y transformar la experiencia en otra cosa: la película. (Mauricio Vergara, comunicación personal, 2025)

A lo largo de su carrera, Vergara ha oscilado entre distintos enfoques documentales. Sin embargo, su interés por el ensayo fílmico ha sido una constante espontánea, emergiendo de su exploración del lenguaje audiovisual más que de una elección premeditada. Destaca la importancia del tiempo en el proceso

documental, lo que posibilita una distancia que enriquece la mirada sobre los hechos representados.

Aunque cuenta con un marco referencial vasto, Vergara enfatiza que su proceso creativo no parte de imitar estilos preexistentes sino de dejarse llevar por la investigación y la naturaleza de cada proyecto. También cuestiona la tendencia contemporánea hacia el «narcisismo documental», en la que la falta de distancia y contexto convierte el cine en un acto meramente personal más que en una obra en diálogo con la historia y con la sociedad.

Dopamina (2020)

Otra referencia de esta época es la cineasta Natalia Imery Almario, egresada de la Universidad del Valle, cuya producción documental se caracteriza por una profunda exploración de la identidad, la memoria y las realidades sociales, abordando con una sensibilidad particular temas que van desde la vida cotidiana hasta las complejidades de la experiencia humana en contextos específicos (Jáuregui, 2020).

Para Imery, la Escuela forjó su formación de cineasta con una visión crítica y comprometida con la realidad social, involucrándose en diversos proyectos que le facilitaron construir un estilo documental basado en la observación detallada y la construcción de narrativas íntimas. Su trabajo se distingue por una aproximación contemplativa en la que la cámara se convierte en un testigo silencioso de las vidas que retrata. En su cine, los personajes revelan, a través de sus experiencias cotidianas, aspectos profundos de la condición humana, lo que permite una conexión íntima entre el espectador y las historias contadas (Ruiz Jelenic, 2020).

Uno de sus proyectos más destacados es *Dopamina (2020)*, su primer largometraje documental, cuya primera versión fue su trabajo de grado, en el que aborda un relato autobiográfico centrado en la relación con su familia. En este filme Imery documenta su reencuentro con sus padres una década después de que su padre, Ricardo Imery Valderrama, fuera diagnosticado con la enfermedad de Parkinson. La narrativa se construye a partir de la crisis familiar que surgió cuando Natalia reveló su orientación sexual, un hecho que contrastó con la ideología de sus padres, quienes en su juventud fueron militantes de izquierda y defensores de la igualdad («Dopamina [película]», 2020). El documental abre una reflexión sobre el concepto de familia, la sexualidad y las luchas ideológicas. A través de conversaciones íntimas con sus padres, su pareja y sus amigos, Imery plantea preguntas sobre la diversidad sexual y

Página opuesta

En tránsito, de Mauricio Vergara y Liliana Hurtado (2020).

el género, dos temas que en la película se presentan como luchas diferentes pero unidas por su oposición al sistema hegemónico.

En ese orden de ideas, *Dopamina* no solo es un autorretrato de la cineasta, sino un ejercicio de reconciliación y diálogo político intergeneracional (Ruiz Jelenic, 2020). En esta propuesta se revela la de «autohistoria» que desarrolló la chicana Gloria Anzaldúa (1987). Imery:

reivindica el poder que genera el proceso de relatar su propia vida otorgándole a ese proceso un conocimiento y una posición política en la que se pone en juego una competencia teórica que busca desmontar los mandatos de lo decible y de lo que es digno de ser contado. (Kuéllar, 2022, p. 113)

La obra se vale de material de archivo y filmaciones caseras para entrelazar recuerdos personales con el presente, una técnica que la documentalista utilizó desde la etapa inicial del proyecto. Con el tiempo

la directora comprendió la necesidad de asumir un papel protagónico en la película, exponiéndose en la misma medida en que lo hacían los demás participantes. Para ello, recurrió a estrategias como la escritura en tercera persona sobre sí misma, con lo que logró generar un distanciamiento analítico durante el montaje. Donna Haraway (1995) habla del «conocimiento situado»; en ese sentido, Imery «no busca encontrar la verdad como una verdad objetiva, sino como un conocimiento arraigado, subjetivo, a partir de un contexto donde se busca que el espectador tenga una relación casi corporal frente a la imagen» (Kuéllar, 2022, p. 113).

En su proceso creativo, la directora destaca la importancia de la escucha y del reconocimiento del otro, elementos esenciales en su concepción del cine documental. A través de su obra, Imery aporta a la construcción de una memoria audiovisual que reflexiona sobre la identidad, la política y las emociones humanas en el contexto colombiano y latinoamericano. En sus palabras:

Dopamina nace de una profunda necesidad de comprensión y comunicación; yo quería entender muchas cosas sobre la vida de mi madre y mi padre, y quería que ellos comprendieran la mía. En este camino de encuentros y desencuentros entre nuestras generaciones, atravesadas por el hecho de ser una familia y construir un camino juntos, fue el nacimiento de esta película. Un espacio vital ficcionado y documentado donde revivimos vivencias y emociones del pasado y las llevamos a materializarse. Filmar da la posibilidad de hacer existir, crear un momento y darle la importancia que quizá de otra manera no hubiese tenido. Narrar tu propia historia es un compromiso con una misma y con nuestro tiempo. (Ruiz Jelenic, 2020, párr. 2)

Entre lo político y lo personal

En la dicotomía del documental, en el que la representación de la realidad oscila entre la denuncia combativa y la introspección subjetiva, el trabajo del egresado David Escobar ejemplifica cómo un realizador puede transitar entre la cámara-puño, que golpea con activismo y militancia, y la cámara-espejo, que reflexiona desde la subjetividad y la primera persona. Sus películas *¿Hasta cuándo?* (2022) y *Querido Manuel* (2024) evidencian esta transición, configurando una trayectoria en la que el documental es resistencia y testimonio íntimo.

David Escobar, documentalista de guerra en el conflicto armado colombiano, utiliza el cine como herramienta de lucha política y resistencia social. En *¿Hasta cuándo?* aborda la desaparición forzada en comunidades afro e indígenas en Tumaco. Su enfoque trasciende el periodismo aséptico y se sostiene en la antropología visual, integrando testimonios directos con una mirada crítica y comprometida. Más que visibilizar historias individuales, el documental evidencia la disputa discursiva sobre la memoria del conflicto en Colombia, denunciando la manipulación de cifras oficiales y la impunidad gubernamental.

Uno de los elementos más significativos del documental es la relación entre la estética y la ética en la representación del sufrimiento. Escobar combina registros audiovisuales de baja calidad obtenidos por la comunidad Awá, archivos televisivos y reconstrucciones performáticas de rituales fúnebres y alabaos, cantos tradicionales afrocolombianos. Esta yuxtaposición subraya la tensión entre memorias oficiales y voces subalternas, permitiendo que las comunidades resignifiquen su dolor a través del arte y la denuncia.



Página opuesta
Dopamina, de Natalia Imery (2020).



El documental refuerza su autoridad testimonial con una primera imagen aérea del territorio, enfatizando al cineasta como testigo de los hechos. Sin embargo, Escobar no busca la asepsia del periodismo tradicional; su cine es un acto de resistencia y confrontación. En *¿Hasta cuándo?* su voz se mueve entre la observación y la interpelación directa, adoptando la cámara como herramienta de confrontación política. La memoria en el documental no es un relato lineal ni cerrado, sino un palimpsesto donde se cruzan registros etnográficos, archivos noticiosos y análisis de antropología forense, dejando en evidencia cómo el Estado manipula las cifras para desdibujar la magnitud del crimen.

En un contexto donde la violencia estatal se ampara en la burocracia de la desmemoria, *¿Hasta cuándo?* es una respuesta insurgente que confronta la narrativa oficial y reafirma una verdad incómoda. Escobar, desde sus primeras incursiones en el documental, ha utilizado la cámara como un testigo incómodo que desestabiliza el discurso hegemónico. En esta película combina testimonios con imágenes de archivo y registros comunitarios, logrando un cine militante donde la cámara no solo documenta, sino que se convierte en un acto de insurgencia narrativa. Escobar deja claro que su filme no pretende ser neutral ni «puramente profesional». En lugar de adoptar una distancia analítica, el cineasta se sumerge en la realidad que filma, construyendo un cine de disenso que desafía el relato oficial.

Arriba
¿Hasta cuándo?, de David Escobar (2022).

Página opuesta
Querido Manuel, de David Escobar (2024).

El viraje hacia la cámara-espejo es evidente en *Querido Manuel*, en el que Escobar explora su propia historia en una narración epistolar dirigida a su hijo. Este documental no solo documenta las violencias del Paro Nacional de 2021 en Colombia, sino que las entrelaza con la historia personal del director, obligado al exilio tras recibir amenazas por su labor periodística. Desde la primera escena, Escobar se sitúa dentro del relato, no como un testigo distante, sino como un protagonista que entiende que narrarse a sí mismo es un acto político.

La estructura de *Querido Manuel* revela las características fundamentales del documental subjetivo. Alisa Lebow (2012) plantea que el cine en primera persona no representa al individuo como una entidad aislada o autónoma, sino como alguien definido por sus vínculos con una comunidad más amplia. En este sentido, Escobar no es solo un narrador, sino un personaje que encarna la tensión entre la memoria individual y la memoria social. Su voz en *off*, las imágenes de archivo de las protestas y su propio testimonio construyen una narrativa en la que el cineasta se expone, convirtiendo su mirada en un espejo en el que

resuenan las experiencias de toda una generación marcada por la violencia estatal.

A nivel formal, *Querido Manuel* se aleja del montaje exaltado de *¿Hasta cuándo?* y adopta un ritmo más contemplativo. Las imágenes se ralentizan, se congelan, se intervienen con texto. Esta exploración del tiempo y de la imagen como superficie de reflexión remite al ensayo cinematográfico, donde la película se construye como una zona de interrogación y duda. La decisión, controversial, de dirigir la película a su hijo refuerza esta dimensión introspectiva: más que una denuncia hacia fuera, *Querido Manuel* es un intento de procesar la experiencia del director en medio de la incertidumbre sobre su propia salud y el futuro de su familia.

En el documental la confrontación armada sigue siendo el pilar de la estructura. Primero, el diálogo entre padre e hijo, en el que la inocencia de Manuel choca con la crudeza de un mundo en el que su padre es un objetivo militar. Luego, el testimonio personal de Escobar, quien, a través de su voz en *off*, reconstruye su trayectoria en la denuncia social, el exilio y el hostigamiento estatal. Finalmente, la confrontación con



la memoria histórica, cuando el filme se apoya en material de archivo para evidenciar la represión del Paro Nacional de 2021, los asesinatos de líderes sociales y la impunidad que envuelve la violencia en Colombia.

Uno de los momentos impactantes del documental ocurre cuando Manuel, apenas un niño, pregunta por la muerte mientras observa imágenes de represión. La respuesta de Escobar no es sencilla: en un país donde el exterminio ha sido normalizado, explicar la muerte a un niño se convierte en un dilema ético central en el documental.

Querido Manuel no es solo un documental sobre la violencia en Colombia, es una carta de un padre a su hijo, escrita con la urgencia de quien sabe que el tiempo es un privilegio negado a quienes denuncian. La cámara, en este filme, se convierte en un escudo y un espejo donde la memoria personal y colectiva se entrelazan en una lucha contra el olvido.

David Escobar representa la transición contemporánea entre dos enfoques del documental: de la cámara-puño a la cámara-espejo. *¿Hasta cuándo?* desafía las narrativas oficiales del conflicto, mientras que *Querido Manuel*, resultado de su investigación de grado en la Maestría en Culturas Audiovisuales, inscribe la memoria personal como testimonio de una época de crisis. Más que una simple evolución temática, este cambio en su mirada y en su lenguaje cinematográfico parece estar influenciado por su proceso formativo en la Maestría y por los aprendizajes adquiridos en sus distintos cursos.

En primera persona (2023)

Bajo la dirección de los profesores de audiovisuales Óscar Campo y Antonio Dorado, la serie documental *En primera persona* (2023), una producción de la Universidad del Valle para Telepacífico, realizada por estudiantes de la Maestría en Culturas Audiovisuales de la Escuela de Comunicación, es un claro reflejo del giro subjetivo que ha transformado el documental en los últimos años. Mientras que *Rostros y rastros* en los años noventa y la producción documental de los años dos mil privilegiaban la representación de identidades colectivas a través de una mirada observacional y de archivo con un enfoque ensayístico, este proyecto se alinea con una tendencia contemporánea que privilegia la subjetividad y la memoria personal como formas de construcción del conocimiento audiovisual.

El proyecto tenía como propósito rescatar procesos de transformación en el suroccidente colombiano a través de relatos personales que vinculan memorias individuales con la memoria social. Así, el

documental transitó de *Rostros y rastros*, una propuesta centrada en la visibilización, la construcción histórica y la denuncia, enfocada en revelar realidades ocultas y confrontar estructuras de poder, hacia una retórica que encuentra en los recursos subjetivos y experimentales del vanguardismo un espacio de expresión. La evolución de los estilos y las técnicas documentales dentro de la Escuela derivó en un enfoque más introspectivo y personal, en el que los nuevos documentalistas comenzaron a integrar sus experiencias y perspectivas en la narrativa. Esta transformación permitió profundizar en la identidad y la memoria mediante una estética influenciada por el cine de autor, en la que la voz en *off* y la presencia del director en pantalla funcionan como herramientas de autorreflexión.

Estéticamente, la propuesta fusiona lo íntimo y lo político, resignificando archivos audiovisuales y confrontando la memoria colectiva desde la experiencia personal. Narrativamente se inscribe en formatos como el ensayo audiovisual y el cine autobiográfico, explora dispositivos en primera persona y reconstrucciones poéticas de la memoria. Como es propio del giro subjetivo, en estas formas el realizador es testigo y agente en la reconstrucción de las historias. Sin embargo, como quedó dicho, el movimiento hacia la expresión directa de la subjetividad plantea desafíos de distinto tipo.

De esta serie cabe destacar dos documentales que desde la subjetividad podrían ser antagónicos. Uno es *Hijo del agua*, realizado por

Página opuesta
Hijo del agua, de Juan Fernando Pavi (2024).



Juan Fernando Pavi, estudiante universitario perteneciente a la comunidad indígena nasa. Pavi estuvo acompañado por el profesor Antonio Dorado, quien cuenta con una trayectoria de investigación sobre la situación del pueblo indígena misak en el Resguardo de Wampía, un territorio donde la resistencia político-cultural ha sido esencial para la preservación de su identidad. La comunidad nasa enfrenta constantes amenazas debido a la injerencia política y religiosa, la imposición de lenguas exógenas y los efectos de la globalización, lo que pone en riesgo su pervivencia cultural y lingüística. En su documental, el estudiante recorre el territorio ancestral tratando de definir qué significa para él ser indígena en momentos de grandes transformaciones sociales y económicas.

El segundo trabajo es *Obligados* (2024), de la egresada y docente de la Escuela Camila Campos. Con el detonante ¿puede una realizadora no afrodescendiente contar una historia sobre una tradición ancestral del Pacífico sin caer en lugares comunes o estereotipos?, la directora se sumerge en el dilema que abre esta pregunta. En su búsqueda de respuestas la inteligencia artificial emerge no solo como herramienta sino como antagonista en el documental.

Hijos del agua comienza con las palabras de Juan Fernando Pavi, nacido en Toribío, Cauca, un pueblo marcado por la guerra y el narcotráfico:

Tenía 6 años cuando vi morir a alguien por primera vez. Fue el 14 de abril del 2005 en la toma guerrillera a Toribío, el pueblo donde crecí. Ese jueves me desperté temprano, como siempre, porque era día de escuela. Estaba desayunando cuando escuché la primera ráfaga de la mañana. (Pavi, 2023, p. 13)

Pavi expresa su rechazo a los imaginarios que suelen asociarse con las comunidades indígenas en Colombia. A través de un diario audiovisual, escrito durante su formación en la ECS, el autor entrelaza sus apuntes con un recorrido por Toribío, evidenciando algunos de los eventos que han marcado su vida.

Este viaje lo realiza en compañía de un taita de su comunidad.

En este contexto, resulta pertinente citar a César Alegría (2023), egresado de la Maestría en Culturas Audiovisuales de la ECS, quien en su trabajo de investigación y posterior libro *Gente alzada en cámaras: Canibalismo cultural y subjetividad en el video indígena* expone cómo lo que llamamos «cámara-puño» se materializa en producciones que registran la violencia estructural, los desplazamientos forzados y la lucha por el reconocimiento de los derechos colectivos. Centrando su indagación en la representación de los pueblos indígenas, Alegría muestra que en manos de cineastas de esas comunidades el documental se ha convertido en un acto de confrontación directa con el Estado y con los discursos hegemónicos que han negado históricamente la voz a ciertos grupos periféricos de la sociedad.

En *Hijos del agua* Pavi emprende un viaje de autodescubrimiento motivado por su deseo de reconectarse con su cultura, un interés que surgió durante su etapa universitaria al cuestionarse sobre su identidad. Hasta entonces su único vínculo con la tradición de su pueblo había sido el libro *Üus yahtn Uhunl: Por los senderos de la memoria y sentimiento páez*, escrito por el mayor Marcos Yule (1998), quien rescata la tradición oral de su comunidad. Impulsado por su formación en comunicación y su interés en la preservación cultural, Pavi decide realizar un documental que registre su proceso de introspección y reencuentro con sus raíces nasa. Mediante entrevistas y observación etnográfica en su comunidad del norte del Cauca, busca comprender el significado de ser nasa, la importancia de la tradición oral y los desafíos de la preservación cultural. Su proyecto no solo constituye un ejercicio personal, sino que también pretende aportar pedagógicamente a su comunidad, promoviendo el conocimiento de su herencia a través del audiovisual.

De manera similar a lo planteado por Alegría en *Gente alzada en cámaras*, Pavi demuestra cómo el cine de resistencia ha evolucionado en la autorrepre-



sentación de comunidades que han encontrado en la cámara un medio para narrar sus propias historias y exigir justicia. En este contexto, el concepto de «cámara-puño» sigue vigente, aunque ampliado hacia una concepción más compleja en la que la subjetividad, la memoria y la identidad desempeñan un papel clave en la construcción de nuevas formas de representación. Subrayando el valor que cobra esta forma de apropiación de la imagen, Antonio Dorado (s. f.) destaca la importancia del audiovisual como herramienta para la defensa de la lengua y la cultura indígena, proponiendo estrategias interculturales con paradigmas propios que permitan generar nuevas maneras de ver, escuchar, pensar y preservar el conocimiento ancestral. Además, subraya que esta metodología podría ser replicada en otras comunidades que enfrenten problemáticas similares.

En la película *Obligados*, la directora Camila Campos, como lo hizo Judith Helfand en su película *A healthy baby girl* (1997), «ejerce como solvente sujeto performativo» (Ortega, 2008, p. 73) para denunciar riesgos de la realidad inmediata, en este caso relacionados con la inteligencia artificial (IA). A lo largo del filme Campos le formula preguntas a la IA sobre cómo abordar la realización de un documental sobre la tradición del Pacífico colombiano de obligar a los recién nacidos para dotarlos de dones en el amor, el trabajo o la sanación. Pero la IA, representada por una mujer blanca, una versión caucásica de la propia Camila, le impone un relato «políticamente correcto», forzándola a se-

Arriba
Obligados, de Camila Campos (2024).

guir imágenes que la realizadora considera clichés. Este cruce desata un enfrentamiento, una lucha por el control del relato documental. La IA insiste en mantener una narrativa pulcra y predecible, mientras Camila busca lo intrincado y lo singular.

Lo que en primera instancia parece una disputa técnica se convierte en un conflicto sobre quién tiene el derecho de narrar y cómo se construye la representación audiovisual de una cultura. En este documental se interceptan varias subjetividades: la del otro, la de la autora y, finalmente, la vehiculada por la IA, una síntesis o representación de otra subjetividad. En un cambio de sentido inesperado, la realizadora consigue lo imposible: hacer que la IA se irrite. La inteligencia racional pierde la compostura, revelando sus propias limitaciones y contradicciones. ¿Quién define la verdad en un documental?, ¿la creadora o el algoritmo que busca corregirla?

En *Ombliados* la posición de la documentalista no se limita a la de una observadora de la realidad, sino que se convierte en una participante activa que cuestiona y reconstruye narrativas colectivas y personales en pantalla. Este estilo redefine la relación entre el documentalista y su tema, ofreciendo una alternativa creativa y crítica frente a los modos convencionales de representación de la realidad, enriqueciendo así el panorama audiovisual colombiano.

Esta propuesta documental marca un cambio en la forma en que la Escuela de Comunicación se posiciona en la producción documental televisiva. Su énfasis en la subjetividad abrió nuevas posibilidades narrativas y estéticas, pero también demandó un esfuerzo por articular lo personal con lo colectivo para que el documental trascienda la individualidad de sus protagonistas y se convierta en un dispositivo de memoria crítica y socialmente relevante.

¿Qué sigue?

En un país como Colombia, donde el relato de la memoria es un campo de disputa constante y las crisis se repiten con nuevas caras, el cine documental sigue enfrentando el desafío de romper con las narrativas establecidas. La memoria no puede entenderse como un simple depósito de testimonios estáticos ni como un archivo que se activa únicamente en función del pasado; más bien, es una construcción viva, en permanente transformación. No debe limitarse a la repetición de relatos, sino que exige una exploración estética y conceptual más profunda. En este sentido, el documental busca alejarse de la tendencia institucionalizada que intenta fijar la memoria en discursos normativos y cerrados. En su

lugar, emergen propuestas híbridas que desconfían de la verosimilitud como único criterio de verdad.

Por lo tanto, los proyectos documentales que se realizarán en los próximos años en la ECS plantean problemáticas que van más allá de la cámara-puño y la cámara-espejo, pues se ha logrado una convergencia en la que se mantiene la vocación crítica y el interés por la representación de la realidad social integrando estrategias narrativas que exploran la memoria y la identidad colectiva y subjetiva. El cine documental ya no es solo una herramienta de análisis externo sino también de introspección, en la que el cineasta se convierte en parte activa del relato.

Los estudiantes de hoy, con una mirada global y una conciencia expandida sobre las crisis que ocurren en otras partes del mundo, se posicionan como autores y actores dentro de sus relatos. Sin embargo, sus modos de construcción atraviesan nuevas posibilidades tecnológicas que avanzan vertiginosamente. Ahora la producción documental no solo registra lo que sucede, sino que problematiza su lugar dentro de esas historias. Esta generación de realizadores entiende que la memoria no es solo lo que se recuerda, sino también lo que se olvida, lo que se manipula y lo que se reinventa. Desde el uso de imágenes de archivo recontextualizadas hasta narrativas interactivas que desafían la relación entre el espectador y el testimonio, el documental es y debe seguir siendo un espacio de resistencia. No solo en contraste con otras formas narrativas, sino también en el compromiso con los valores y principios del documentalista, manteniéndose en un ejercicio de cuestionamiento constante frente a la realidad. En este panorama, la experimentación y la hibridación no son solo estrategias formales, sino una necesidad ética y estética para pensar un país que no se deja fijar en una única versión de los hechos.

La pregunta ya no es solo qué se muestra y desde dónde, sino cómo se muestra y cuáles son los mecanismos para hacerlo. Hasta ahora, el documental había sido el resultado de un proceso de relacionamiento

y problematización de la realidad. Pero hoy nos enfrentamos a un giro tecnológico diferente, el que está incidiendo no solo en la manera de hacer documental sino en la perspectiva misma desde la que se concibe. La inteligencia artificial, cuyo avance es exponencial, introduce desafíos sin precedentes para la autenticidad y la veracidad de las imágenes. La capacidad de generar audio, video e imágenes sintéticas que simulan la realidad (conocidos como *deepfakes*) abre interrogantes sobre los límites de la representación documental. Estas tecnologías, que pueden facilitar la manipulación visual y sonora, también permiten la automatización de narrativas y la amplificación de campañas de desinformación.

En el ámbito académico, la inteligencia artificial desafía la forma en que se enseña y se investiga el documental. ¿Cómo formar realizadores en un régimen donde la realidad puede ser una construcción algorítmica? ¿Cómo enseñar ética documental cuando la línea entre la recreación y la falsificación se vuelve difusa? ¿Cuál será el impacto de la circulación de imágenes digitales documentales en la memoria colectiva? ¿Dónde quedará la representación y la autorrepresentación cuando los rostros puedan ser simulados y las voces clonadas con precisión milimétrica?

La era digital ha transformado la confianza en la imagen documental, planteando preguntas urgentes sobre su rol en la sociedad y su capacidad de generar sentido. En este nuevo escenario, la academia tiene el reto de repensar sus métodos y marcos teóricos para formar documentalistas que no solo comprendan el poder de la imagen, sino también su fragilidad. Nos encontramos en un punto de inflexión donde la inteligencia artificial no solo desafía la producción y la edición, sino también la esencia del cine documental como espacio de verdad, memoria y testimonio. Frente a esta incertidumbre, el documental seguirá siendo un campo de resistencia, pero deberá reinventarse para responder a los dilemas éticos, políticos y estéticos que traerán las próximas décadas.

Referencias

Alcalá Anguiano, F. (2022). El documental subjetivo, la presencia del cineasta como estrategia retórico-emocional. *Cine Documental*, 24, 62–80. <https://revista.cinedocumental.com.ar/el-documental-subjetivo-la-presencia-del-cineasta-como-estrategia-retorico-emocional/>

Alegría, C. (2023). *Gente alzada en cámaras: Canibalismo cultural y subjetividad en el video indígena*. Pontificia Universidad Javeriana.

Anzaldúa, G. (1987). *Borderlands: The new mestiza*. Aunt Lute Books.

Arbeláez, R. (2016). *Años audiovisuales: 40 años de audiovisuales en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle*. Programa Editorial Universidad del Valle.

Calderón, Y. (2021). La autoetnografía como inflexión y performance para la producción de saberes liminales, rebeldes y nómadas. *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, 16(29), 16–34. <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/17399>

Campo, O. (Director) (1997). *El ángel del pantano* [Película]. Producciones La Ventana.

Campo, O. (Director) (1999). *El proyecto del diablo* [Película]. Producciones La Ventana.

Campo, O. (Director) (2010). *Cuerpos frágiles* [Película]. Producciones La Ventana.

Campos, C. (Director) (2024). *Obligados* [Película]. Universidad del Valle.

Catalá, J. M. (2015). Documental expandido: estética del pensamiento complejo. En P. Mora, G. Fernández, S. Romero y J. del Castillo (eds.), *Fronteras expandidas: El documental en Iberoamérica* (pp. 17–40). Pontificia Universidad Javeriana.

Cock, A. (2012). *Retóricas del cine de no ficción en la era de la post verdad* [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2011/hdl_10803_96533/acp1de1.pdf

Correa, J. D. (dir.) (2003). *Cuadernos de Cine Colombiano, 4: Rostros y rastros*. Proimágenes Colombia.

Dopamina [Película] (6 de diciembre de 2020). En *Wikipedia*. [https://es.wikipedia.org/wiki/Dopamina_\(pel%C3%ADcula\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Dopamina_(pel%C3%ADcula))

Dorado, A. (s. f.). La gran ilusión: panorama subjetivo del cine y el taller de audiovisuales en la Universidad del Valle. En *Catálogo Escuela de Comunicación Social*. Universidad del Valle.

Eisenstein, S. M. (1998). El montaje de atracciones. En J. M. Minguet (ed.), *La forma del cine: Ensayos y artículos* (pp. 35–40). Paidós.

Escobar, D. (Director) (2022). *¿Hasta cuándo?* [Película]. Beca de IWMMF.

Escobar, D. (Director) (2024). *Querido Manuel* [Película]. Universidad del Valle.

Font, D. (2008). A través del espejo: cartografías del yo. En G. M. Gutiérrez (coord.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 35–52). T&B Editores.

Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra.

Helfand, J. (Directora). (1997). *A healthy baby girl* [Película documental]. Women Make Movies.

Imery, N. (Directora) (2020). *Dopamina* [Película]. Contravía Films.

Kuéllar, D. (2022). *Documental del disenso: Representación de la violencia contemporánea en Colombia*. Programa Editorial Universidad del Valle.

Lebow, A. (2012). *The cinema of me: The self and subjectivity in first person documentary*. Columbia University Press.

Luna, M. (2003). La realidad más allá del periodismo. En J. D. Correa (dir.), *Cuadernos de Cine Colombiano, 4: Rostros y rastros* (pp. 22–43). Proimágenes Colombia.

Ortega, M. L. (2008). Las modulaciones del “yo” en el documental contemporáneo. En G. M. Gutiérrez (coord.), *Cineastas frente al espejo* (pp. 65–82). T&B Editores.

Pavi, J. (2023). *Informe de avances de trabajo de grado de proyecto documental Hijo del agua* [Documento de trabajo]. Universidad del Valle.

Pavi, J. F. (Director) (2024). *Hijo del agua* [Película]. Universidad del Valle.

Ruiz Jelenic, B. (2020). Entrevista a Natalia Imery Almario, directora de *Dopamina*. *Revista Caligari*. <https://caligari.com.ar/entrevista-a-natalia-imery-almario-directora-de-dopamina/>

Russell, C. (2011). Autoetnografía: viajes del yo. *La Fuga*, 12. <https://lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>

Jáuregui, D. (28 de noviembre de 2020). «Dopamina», una película de Natalia Imery. *Señal Colombia*. <https://www.senalcolombia.tv/cine/pelicula-dopamina-natalia-imery>

Valenzuela, R. (2011). *Cine subjetivo en América Latina: Del cine de autor a la experimentación autobiográfica*. Editorial Eterna Cadencia.

Vergara, M. y Hurtado, L. (Directores) (2020). *En tránsito* [Película]. Liliana Hurtado, Mauricio Vergara, Gerylee Polanco, 235 Digital.

Villarreal, I. (2012). Memoria colectiva y documental subjetivo: *Vint anys no és res, Los rubios y Un tigre de papel*. En *Actas Congreso Internacional Hispanic Cinemas: En Transición*. Tecmerin.

Yule, M. (1998). *Nasa Üus yahtn Uhunl: Por los senderos de la memoria y sentimiento páez*. Proyecto Nasa sobre Estudio de Casos Diseño y Métodos.