

● REC
00:383:00

MO MEN TOS



AUDIO VISUALES

en los
50
años

de la Escuela de
Comunicación Social
de la Universidad del Valle



Manuel Silva Rodríguez (ed.) • Diana Kuéllar • Eva G. Tanco • David Escobar
Mariana Mosquera Muñoz • Eduardo Rencurrell • Diego Guevara Jiménez



Programa Editorial

Momentos audiovisuales en los 50 años de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle es una aproximación a la trayectoria y a la tradición del estudio y la producción audiovisual de esta Escuela. Escrito con motivo de la conmemoración de los 50 años de su fundación, en este libro se busca observar continuidades y cambios en el estudio y en la realización de audiovisuales en la institución, y en ese trabajo de memoria y reflexión trazar lazos entre el presente, el pasado y el futuro. Se presenta la manera como docentes, una egresada y un estudiante se posicionan en lugares específicos del estudio y la producción audiovisual para pensar algunas transformaciones, vínculos y retos del presente. En el marco general de la tradición de la Escuela de Comunicación Social, cimentada en el legado del profesor Jesús Martín-Barbero, y en la asunción de un contexto nacional y global, la pregunta por las continuidades y los giros encuentra respuestas en los distintos capítulos asociadas a problemáticas como las transformaciones conceptuales y estéticas en el campo del cine documental; los cambios tecnológicos y la indisoluble conexión entre comunicación, cultura y sociedad; la construcción de memoria y su valor en una sociedad signada por el conflicto armado; el diálogo entre generaciones alrededor de la escritura y la concepción del cine, y el carácter constitutivo de lo audiovisual en la formación de las culturas en el mundo contemporáneo.



Programa Editorial

MO MEN TOS



AUDIO VISUALES

en los
50 años
de la Escuela de
Comunicación Social
de la Universidad del Valle



Universidad del Valle

Programa Editorial

Título: Momentos audiovisuales en los 50 años de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle

Editor: Manuel Silva Rodríguez

Autores: Diana Kuéllar, Eva González Tanco, David Escobar, Mariana Mosquera Muñoz, Eduardo Rencurrell, Diego Guevara, Manuel Silva Rodríguez

ISBN: 978-958-507-426-2

ISBN-Pdf: 978-958-507-427-9

ISBN-Epub: 978-958-507-428-6

DOI: 10.25100/peu.5074262

Colección: Institucional

Primera edición

© Universidad del Valle

© Autores

Diseño de carátula: Ángela María Arboleda Mera

Diagramación: Hugo H. Ordóñez Nievas

Corrección de estilo: Daniel Hurtado Huaca

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión del autor y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad del Valle, ni genera responsabilidad frente a terceros. El autor es el responsable del respeto a los derechos de autor y del material contenido en la publicación, razón por la cual la universidad no puede asumir ninguna responsabilidad en caso de omisiones o errores.



Cali, Colombia, noviembre de 2025



en los 50 años de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle

Manuel Silva Rodríguez (ed.) • Diana Kuéllar • Eva G. Tanco • David Escobar Mariana Mosquera Muñoz • Eduardo Rencurrell • Diego Guevara Jiménez



CONTENIDO

En el momento de los 50 años

9

Una mirada retrospectiva a dos voces: conversación con Ramiro Arbeláez y Óscar Campo

15

De la cámara–puño a la cámara–espejo: giros del documentalismo en la Escuela de Comunicación

Diana Kuéllar

31

La Escuela de Comunicación Social	.34
Óscar Campo: su obra y su concepción del cine	.36
Rostros y rastros	.38
Años dos mil: la cámara gira	.41
<i>En tránsito</i> (2020).	.43
<i>Dopamina</i> (2020).	.45
Entre lo político y lo personal	.47
<i>En primera persona</i> (2023)	.50
¿Qué sigue?	.54

Ecós de una Escuela que resuena en la memoria

Eva González Tanco

59

Pioneros del campo de la comunicación social	.59
Trenzando las bases del área sonora	.63
El reto digital y la tecnopolítica	.70
Conclusión	.74

Apuntes para pensar las memorias del conflicto armado en documentales de la Escuela de Comunicación

David Escobar

77

Introducción	.77
Si aquí no pasó nada...	.78
Un espacio de memoria	.81

Noción de conflicto y marco temporal	.83
Rastros de la guerra	.85
Desterritorialización, reterritorialización	.86
Mensajeros	.88
«Cuando las imágenes toman posición»	.89
«Remontar la historia».	.90
Una mirada en construcción	.92
Infancia y conflicto	.93
Epílogo: límites y vacíos	.94

De cortos universitarios a la industria nacional: la cuota de la Escuela de Comunicación Social en la nueva oleada de directoras de cine colombiano

Mariana Muñoz Mosquera

101

Introducción	101
El caso de Natalia Imery: luchas LGBTIQ+ y reivindicaciones sociales	102
Diana Montenegro: género, intimidad y entorno familiar	106
Camila Rodríguez: ruptura con la academia y búsqueda de una voz propia	109
Conclusiones.	.111

Mirar a los márgenes: escrituras de ficción audiovisual y tradición crítica en la Universidad del Valle

Eduardo Rencurrell Díaz, Diego Guevara Jiménez

115

Pórtico	115
Una escritura en el camino de su tradición.	.117
A manera de síntesis.	125

Sobre culturas audiovisuales y dispositivo audiovisual

Manuel Silva Rodríguez

129

Una concepción de cultura	130
El encuentro de dos líneas de pensamiento	132
Lo audiovisual como dispositivo.	135
Una posible representación del dispositivo audiovisual	139
Culturas audiovisuales	143
Apuntes finales	147



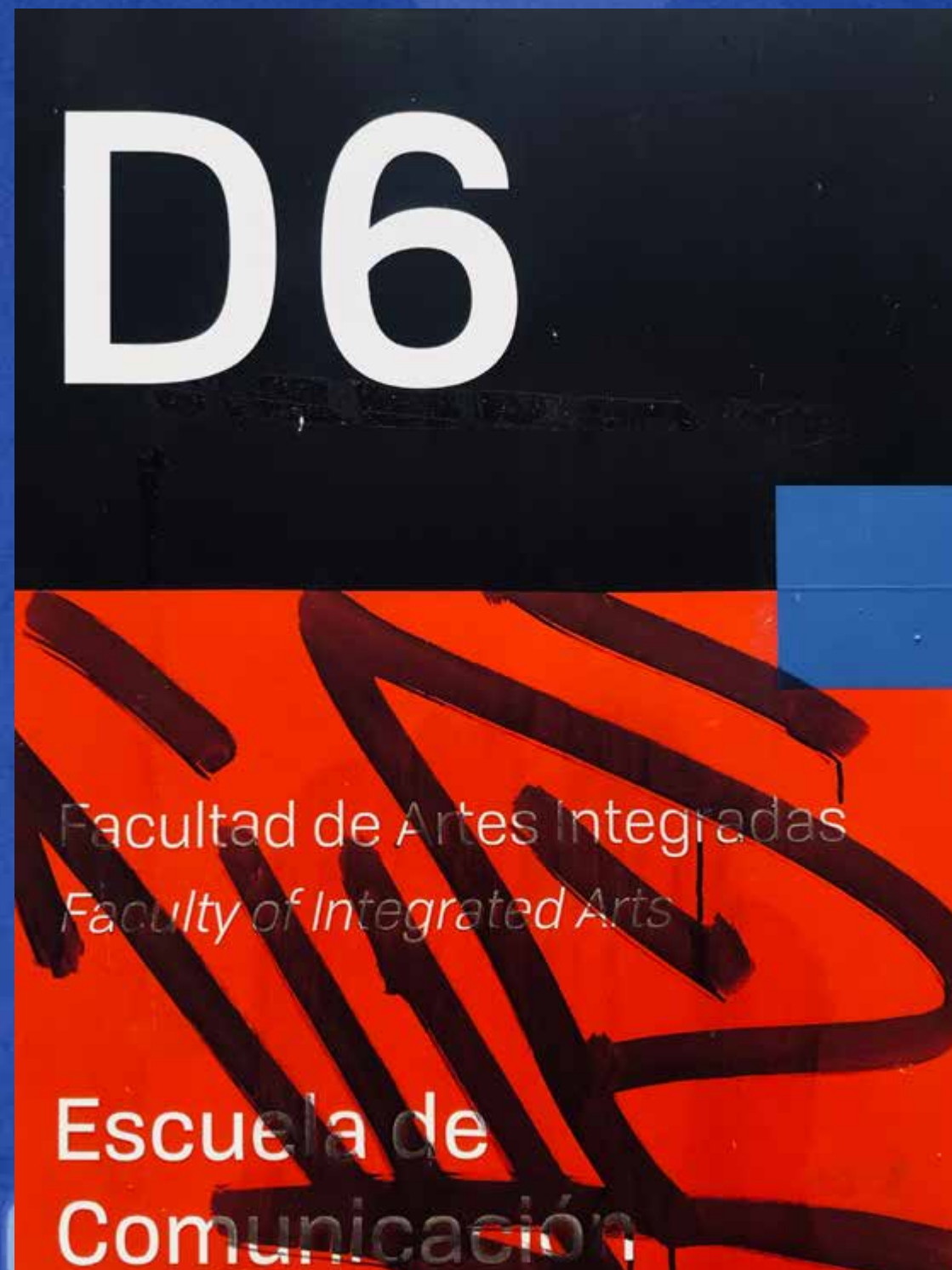
EN EL MOMENTO DE LOS 50 AÑOS

<https://doi.org/10.25100/peu.5074262-0>

Fue en 1975 cuando se creó el plan de estudios de Comunicación Social de la Universidad del Valle, un proyecto educativo transformado en los años noventa del siglo pasado en la Escuela de Comunicación Social. Hace ya una década —para construir memoria de lo que han sido los audiovisuales en la Escuela— se editó el libro *Años audiovisuales: 40 años de los audiovisuales en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle*, una compilación que estuvo a cargo del profesor Ramiro Arbeláez (2016). En este 2025, cuando se completan 50 años de la Escuela, en el grupo de investigación Caligari decidimos prolongar la iniciativa que impulsó aquella publicación.

La idea fue hacer manifiestos algunos lazos entre el presente y el pasado en el desarrollo del área de audiovisuales de la Escuela. Se propuso, entonces, un horizonte para las contribuciones que conformarían este nuevo volumen: enfocarnos en algún tipo de continuidad o discontinuidad, preguntarnos por puentes, saltos y cambios que, con la distancia propia de volver la vista atrás, se podrían reconocer y que, al mismo tiempo, abren preguntas sobre lo que pueda estar por venir. Ya fueran nodos conceptuales, metodológicos, temáticos o de otra índole, en el grupo de investigación se invitó a pensar en las variaciones y encadenamientos que pudiéramos reconocer en lo sonoro y lo audiovisual a lo largo de las cinco décadas de existencia de un proyecto que es a la vez académico, social y cultural. El horizonte propuesto no suponía una mirada puramente endógena, sino un acercamiento a través del diálogo con saberes, condiciones históricas, transformaciones culturales y, también, una observación de los vacíos y posibles contradicciones.

Como lo podrán reconocer quienes lean los distintos capítulos del libro, una forma de continuidad la representa el nombre de Jesús Martín-Barbero cuando aparece asociado de manera indisoluble a este proyecto educativo. En la Escuela de Comunicación su figura constituye un imaginario que, para distintas generaciones, proporciona una perspectiva aglutinante de las más diversas prácticas —investigativas, creativas y profesionales—, bajo las que se comprende el ejercicio y el estudio de la comunicación. Por esa razón su nombre también se hace presente cuando en la Escuela se propone una mirada retrospectiva y prospectiva para hablar de audiovisuales. Hay en torno de la figura humana e intelectual de Jesús Martín-Barbero un puente que vincula



Página opuesta

Señalética del edificio D6, en la memoria fijado como «El 383», donde funciona la Escuela de Comunicación Social.

Fotografía: Juan José Pinzón (2024).

presente, pasado y futuro. Un modo de mirar, entender y hacer, que mediante la prolongación de un pensamiento que sirvió de fundamentación a la Escuela ha prefigurado en distintos momentos las posibilidades de la imagen y el sonido, de la escritura, la filmación y el montaje.

Sin embargo, aunque el nombre de Jesús, como lo llamaban los más cercanos, ocupa el primer plano, a su alrededor y después de él estuvieron y pasaron otras figuras que contribuyeron a dar forma y continuidad al proyecto de la Escuela. Varias de esas figuras, algunas ya fallecidas, son nombradas aquí y por su participación merecen ser recordadas. En un primer momento, en el plan de estudios de Comunicación Social dictaron clases, entre otros, docentes de la Facultad de Humanidades como Estanislao Zuleta, Germán Colmenares, Adolfo León Gómez, Francisco Jarauta y Mario Luna. Luego, fueron incorporados directamente al plan otros docentes que han hecho parte de la Escuela. Entre ellos, en los primeros años, Lelio Fernández, Antonio Soriano, Hernán Lozano, Fernando Berón, Sergio Ramírez, Daniel Nieto. Después se incorporaron Fernando Calero, Margarita Londoño, Alejandro Ulloa, Ramiro Arbeláez, Griselda Gómez, José Hleap, Hernán Toro, María Victoria Polanco, Jairo Vásquez, Maritza López, Sonia Muñoz. Un recuerdo especial guardamos, en tiempos recientes, por Jorge Caicedo. Cada uno y cada una, en simultánea o en momentos diferentes, sumaron a la construcción de lo que Pierre Bourdieu llamaría un capital, un intangible que durante décadas ha cohesionado e impulsado la acción en la Escuela.

Este volumen, como quedó dicho, se concibió con motivo de los 50 años de la Escuela de Comunicación y, en particular, de seguir la senda trazada por docentes, estudiantes y egresados del área de audiovisuales. Pero ese propósito no resulta ajeno al momento de la escritura, a lo que en un lenguaje académico llamaríamos las *condiciones de enunciación*. En cada etapa esas condiciones, también cambiantes, han enmarcado el trabajo realizado en la Escuela. Hoy escribimos —y hacemos docencia, investiga-

ción, creación y más— en una Universidad cada vez más acorralada por las limitaciones presupuestales y por fuerzas exógenas que tensan la vida institucional. ¿Dónde situarnos? ¿Qué era la universidad pública en la década de los años setenta del siglo pasado y qué es hoy? ¿A qué nos plegamos y a qué nos resistimos? Si nos situamos en un contexto local y global, estos 50 años se cumplen en un país posacuerdo de paz que experimenta nuevos ciclos de confrontación, en una sociedad en la que han emergido nuevos valores y agendas, pero igualmente en la que posiciones reaccionarias toman impulso y recobran nuevos aires. Conservando las proporciones, es una suerte de extensión de lo que se vive a escala global: una extrema derecha y fascista —si es que la distinción no resulta redundante—, que en su crecimiento y fortalecimiento en el norte y en el sur va deshaciendo logros alcanzados por las agendas posicionadas hace apenas unos años. Y, en medio de todo, el interés económico entronizado socialmente como un valor absoluto para una gran mayoría.

En una dimensión interna, los 50 años nos encuentran en una institución asfixiada y asfixiante por un régimen administrativo en el que la razón de ser de la universidad pública a veces parece extraviarse. Moramos en un principio de realidad que nos resulta extraño pero que, según parece, terminamos por aceptarlo —o por someternos a él— porque tenemos a perseverar en la idea de que, pese a todo, la universidad habrá de seguir siendo un espacio de libertad. Es una realidad extraña por lo que parece constituirla: una racionalidad burocrática e instrumental manifiesta en la cuantificación del tiempo y las actividades, en la tramitación de documentos, la producción de registros, el llenado de formatos, en cientos de correos electrónicos y en las interminables e ineludibles reuniones. Se trata de un régimen en el que pensar e imaginar solo es posible haciendo esguinces a una cotidianidad árida y hurtando tiempo a las tareas que no dan espera, porque el informe y el formato siempre son prioritarios. En ese extraño mundo universitario se escribieron los textos que

componen este volumen. No sé si Jesús Martín-Barbero hubiera podido escribir *De los medios a las mediaciones* en un tiempo definido por la falta de tiempo.

Pero también, como le inquietó a Martín-Barbero, es un tiempo signado por los cambios tecnológicos. Como antes en la era moderna ocurrió con la imprenta, la televisión o el Internet —por mencionar algunos hitos—, hoy la llamada «inteligencia artificial» reconfigura en distintos sentidos prácticas y procesos comunicativos y pedagógicos; por lo tanto, reconfigura roles, formas de hacer, concebir y crear valores, de ampliar y entender los límites de lo que comprendemos como lo real. Es un tiempo en el que, además, las distintas formas de subjetividad, los afectos, las tradiciones propias de los territorios, entre otros factores, se han posicionado y legitimado como lugares de enunciación, marcando diferencias con otros momentos históricos y acentuando el valor de las narrativas singulares que ahora se enfrentan a la vuelta de macronarrativas que, en el fondo, nunca se han ido, apenas han estado disimuladas.

Auscultando más adentro, el momento en el que nos preguntamos por la trayectoria de la Escuela en materia de audiovisuales corresponde a unos años en los que se diseñó un nuevo plan de estudios. Coincidiendo con la pandemia de COVID-19 que, de un día para otro, obligó a clausurar los campus y a encontrar sobre la marcha las maneras de continuar los procesos formativos, con los vacíos y consecuencias que toda una generación de estudiantes debió sobrellevar, desde el 2020 se dio inicio a un nuevo plan de estudios en el pregrado de Comunicación Social y Periodismo. Ese inicio, además, coincidió con lo que se llamó *el estallido social*, una expresión del malestar colectivo reprimido por años de una segregación social solapada. A diferencia del proyecto formativo que se ofrecía desde el 2002, en el nuevo plan los estudiantes de la Escuela, llegados tras la pandemia y el estallido, pueden optar, a partir del sexto semestre, por una línea de profundización entre el periodismo, la comunicación en relación con la organización y la movilización social, y los audiovisuales. Los frutos

de ese cambio aún están por verse, pero por lo pronto los audiovisuales han encontrado un espacio con un mayor despliegue con respecto al pasado. Así mismo, desde el 2019 en la Escuela se cuenta con la Maestría en Culturas Audiovisuales, un programa de posgrado que se presenta como un proyecto en el que se propone comprender lo audiovisual como condición sustantiva del mundo contemporáneo y, en consecuencia, desarrollar escrituras audiovisuales singulares como un modo de incidir en las sensibilidades y narrativas constitutivas de ese mundo. Y seguimos morando en el viejo edificio donde funciona la Escuela, en el que a la vieja nomenclatura del 383 se le superpuso el D6.

En ese entorno¹, apenas esbozado, se escribieron los capítulos que conforman este libro y que, en algunos casos, remiten sutil o directamente a algunas de las variantes que definen la actual condición de enunciación o que con explicitud siguen las huellas del libro precedente: *Años audiovisuales*. Como quedó dicho, la iniciativa surgió del grupo de investigación Caligari, y a la propuesta respondieron docentes, egresados(as) y estudiantes. ¿Qué se puede encontrar en estas páginas? La manera como cada autora y cada autor acogió, desde un campo o interés particular, el horizonte propuesto para pensar 50 años de los audiovisuales en la Escuela de Comunicación Social.

¹ Cuando ya había escrito estas páginas y se habían reunido los capítulos que conforman este libro, el 8 de mayo de 2025 ocurrió el feminicidio de la estudiante Shirley López en la sede Palmira de la Universidad, lo que desencadenó un paro estudiantil de cerca de dos meses que removió cierta inercia colectiva y desnudó inconsistencias institucionales. El acontecimiento, que es un eslabón en una cadena social, también es parte del entorno donde se gestó este libro. A los pocos días, varios pisos del edificio de la Biblioteca Central Mario Carvajal se inundaron. Las imágenes mostraron estanterías que parecían regadas por grifos abiertos, escaleras transformadas en arroyos y pisos como espejos de agua. Si las imágenes hubieran correspondido a una ficción, el sentimiento que dejaron sería otro. La Biblioteca permaneció cerrada varias semanas.

El grueso de estos *Momentos audiovisuales* lo abre una conversación con Ramiro Arbeláez y Óscar Campo. ¿Por qué con ellos? Arbeláez fue profesor en el área de audiovisuales de la Escuela de Comunicación desde 1982 hasta el 2021. Su relación desde los años setenta con el llamado Grupo de Cali —una banda de compinches, mujeres y hombres, dedicados a la producción cinematográfica y artística—, su vinculación con la Universidad del Valle y varias décadas de permanencia en la institución hacen que su memoria tenga un lugar privilegiado. Arbeláez es un eslabón entre una Cali que las nuevas generaciones no conocieron y una Escuela en transformación. Como compilador del libro *Años audiovisuales*, a cuya saga se ponen estos *Momentos audiovisuales*, es una voz necesaria para conectar presente y pasado. El otro interlocutor es Óscar Campo, egresado de la primera cohorte de Comunicación Social, que empezó en 1977, y docente desde finales de los años ochenta; por su labor como profesor y realizador, Campo es nombrado constantemente como protagonista en el área de audiovisuales. Dada la trayectoria de ambos en la Escuela, la conversación con ellos buscó recordar la ruta seguida por el proyecto formativo, crear un marco histórico para los demás textos del libro e indagar en lo que con el paso del tiempo quedó pendiente.

La profesora Diana Kuéllar se planteó reconocer los giros que ha experimentado el documentalismo en la Escuela. Su propuesta «De la cámara-puño a la cámara-espejo: giros en el documentalismo de la Escuela de Comunicación» acompasa lo realizado durante varias décadas en la Escuela, por algunos docentes, estudiantes y egresados, con las transformaciones que en los planos histórico, analítico y teórico se han tipificado de la tradición del cine documental. En su texto la profesora Kuéllar muestra cómo ciertos principios y valores se han mantenido y reinventado para nutrir una producción cambiante.

En «Ecos de una Escuela que resuena en la memoria» la profesora Eva G. Tanco sigue la trayectoria del área radiofónica y sonora de la Escuela. Su texto ofrece una memoria, con la voz de varios de sus pro-

tagonistas, de los fundamentos conceptuales de la producción sonora y de lo que han sido sus avatares a lo largo de estas décadas. Entre otras cosas, pone de relieve ciertas tensiones en la manera de concebir lo sonoro, lo que da cuenta también de las diferencias y la convivencia de posturas conceptuales distintas en un proyecto académico. Igualmente, en el texto se destacan las preguntas que en un presente signado por factores «tecnopolíticos» se plantean en torno de lo sonoro y, se puede agregar, de la comunicación social en su generalidad.

Luego se encuentran los «Apuntes para pensar las memorias del conflicto armado en documentales de la Escuela de Comunicación», contribución del egresado y docente David Escobar. Su artículo, animado por una firme convicción, dialoga directamente con otros textos producidos en la Escuela y da cuenta de un amplio rastreo en la memoria audiovisual del proyecto educativo para indagar sobre cuáles asuntos y tomas de posición se pueden reconocer en décadas de producción documental con respecto al conflicto armado. En esa búsqueda, además, Escobar sitúa su propia producción y pone en relación la memoria construida en la Escuela con un contexto actual de fuerzas «negacionistas» del conflicto. Como lo muestra su texto, esa conexión entre la producción audiovisual de la Escuela y un contexto ideológico y político hace evidente tanto la necesidad como la importancia, académica y social, de la memoria construida.

En «De cortos universitarios a la industria nacional: la cuota de la Escuela de Comunicación Social en la nueva oleada de directoras de cine colombiano» la egresada Mariana Mosquera propone una suerte de continuación de su aporte a la publicación de 2016. Mediante un acercamiento a la trayectoria de tres cineastas egresadas de la Escuela de Comunicación, su texto simultáneamente singulariza y comunica las perspectivas y las poéticas de las cineastas, subraya sus aportes a la producción cinematográfica nacional, ratifica la importancia y la necesidad del cine hecho por mujeres en el campo audiovisual colombiano y pone de presente la relevancia de las investigaciones

sobre las escrituras audiovisuales desarrolladas por mujeres.

En «Mirar a los márgenes: escrituras de ficción audiovisual y tradición crítica en la Universidad del Valle» el profesor Eduardo Rencurrell y el estudiante de la maestría en Culturas Audiovisuales Diego Guevara proponen un vínculo entre lo gestado en la Escuela y lo que está en proceso de construcción. En una manera particular de conectar pasado, presente y futuro, la idea de una tradición crítica como valor de los audiovisuales concebidos en el entorno de Univalle se representa mediante la conexión que se establece entre la lectura del largometraje *La tierra y la sombra*, cuyo guion constituyó el trabajo de grado del egresado César Acevedo, y el proceso de escritura de guion para largometraje del maestrando Diego Guevara. La escritura audiovisual de Acevedo se toma como punto de referencia en el desarrollo escritural de Guevara. Una suerte de ejercicio de continuidad, apropiación y cambio se registra en el acercamiento a una obra emblemática gestada en la Escuela y otra en gestación, a la espera de algún día hacerse imagen audiovisual. El ejercicio, por lo menos en su fase actual, más allá de la relación inmediata constituye una aproximación metacrítica sobre cómo nos miramos y qué privilegiamos en esa mirada.

Por último, el libro lo cierra «Sobre culturas audiovisuales y dispositivo audiovisual», un texto en el que se procura articular, en términos conceptuales, una relación entre pasado y presente. A partir de considerar una posible tradición que asocia pensamiento y producción audiovisual, propongo unas ideas sobre la manera de entender el carácter constitutivo de lo audiovisual en la configuración del mundo que habitamos y de desglosar la complejidad de lo audiovisual apreciado como un dispositivo, más allá de considerar la inmediatez de la imagen y su dependencia tecnológica.

A lo largo del libro, además, se encuentran fotografías o imágenes procedentes de trabajos audiovisuales que simultáneamente constituyen una muestra de la producción audiovisual y de las mira-

das subyacentes. Se destacan, en particular, las fotografías del estudiante Juan José Pinzón, de la egresada y laboratorista de fotografía Luisa Hernández, de la estudiante Viviana León y del estudiante de Artes Visuales David Betancurt-Betan. En ese sentido, como se ha insistido en la Escuela, las imágenes del libro no solo nos hacen ver algo sino, sobre todo, hacen visibles unas formas de mirar que también se han cultivado en el proceso formativo.

Van los agradecimientos a todas las personas que hicieron posible esta publicación. A quienes escribieron y conversaron: Ramiro Arbeláez, Óscar Campo, Diana Kuéllar, Eva Tanco, David Escobar, Mariana Mosquera, Eduardo Rencurrell, Diego Guevara; a quienes atendieron las entrevistas necesarias para los textos y facilitaron fotografías, a Juan José Pinzón, a Luisa Hernández, a Viviana León y a Betan por sus fotos; a mi colega Julián González por las anotaciones que hizo sobre mi texto; a Alejandro Martín, por las imágenes de manuscritos de *De los medios a las mediaciones*; y a la Vicerrectoría de Investigaciones, a la rectoría del profesor Guillermo Murillo, y en el Programa Editorial a Hugo Ordóñez, Ángela Arbole-da y al profesor John Escobar, su director.

En su conjunto, los textos y las imágenes que componen este volumen dan cuenta, sobre todo, de una manera de mirarnos y de representarnos. Es un camino para reconocer algunos puntos donde la comunicación, los lenguajes y la estética dan forma a una política a través de la cultura. Lo que se puede reconocer en la diversidad de contribuciones es, en primer lugar, un modo de entendernos. La persistencia en los textos de la idea de una contrahegemonía —ya sea expresada como resistencia, disenso, distancia, crítica o con otros términos— es un modo de asumir unas posiciones que buscan, desde la universidad pública, contribuir al deseo de una sociedad posible a través de la formación de ciudadanía.

Manuel Silva Rodríguez



UNA MIRADA RETROSPECTIVA A DOS VOCES: CONVERSACIÓN CON RAMIRO ARBELÁEZ Y ÓSCAR CAMPO²

<https://doi.org/10.25100/peu.5074262-1>

Manuel Silva (MS): Parto de algo que me parece necesario para darle un horizonte al libro: ¿Cómo fue en el principio la inclusión de los audiovisuales en el plan de estudios de Comunicación Social? ¿Quiénes estuvieron en ese momento? Óscar recuerda algunas cosas en el libro publicado en el 2016 por los 40 años de la Escuela. Se hace referencia a Andrés Caicedo, a Luis Ospina, estaba Jesús Martín, pero a la distancia me pregunto cuál era el peso que tenía lo audiovisual o el cine en ese momento en ese plan de estudios. Y me pregunto si no invocamos esos nombres más por la gloria que está asociada a ellos que por una participación activa y determinante en ese plan de estudios.

Ramiro Arbeláez (RA): Esto tiene que ver con lo que [en esa época] estábamos viviendo en Cali, y de pronto hasta en Colombia. Una especie de auge por la afición al cine, en los cineclubes, y también el regreso de Luis Ospina de Estados Unidos y de otros que empezaban a hacer cine documental. [Carlos] Mayolo ya había hecho algunos documentales en Bogotá, Poncho [Luis Ospina] había estudiado en Los Ángeles y había hecho con Mayolo la película sobre los Juegos Panamericanos en el 71³. En el 73 habían empezado a salir unas leyes del sobreprecio, una especie de incentivo para la gente que quería hacer cine y que no tenía con qué hacerlo en largometraje. Ese auge del cine en Cali, en un cierto sector comandado por Andrés, hizo que Jesús se juntara a Andrés. ¿Por qué? Porque Jesús llegó a Cali a vivir temporalmente al apartamento de Pilar [hermana de Andrés], porque ella era amiga de alguien cercano a Jesús.

Óscar Campo (OC): Que trabajaba en la Tadeo.

RA: Sí, Jesús trabajaba en la Tadeo [Universidad Jorge Tadeo Lozano] y se vino a Cali. Primero, a dar unas conferencias en la Universidad del Valle, como a finales del 74 o principios del 75, sobre periodismo, pero visto desde otra óptica, en la que tenían que ver las ciencias sociales. Dictó

Página opuesta
Clase de Análisis audiovisual, en 1985,
a cargo de Ramiro Arbeláez.

Foto: Archivo de Ramiro Arbeláez.

² La conversación tuvo lugar el 11 de marzo de 2025.

³ Se refiere a *Oiga, vea* (Ospina y Mayolo, 1971).

varias conferencias. Recuerdo que [el historiador] Pablo Rodríguez tenía unos impresos de esas conferencias. Y, claro, estando en la casa Pilar, ella unió a Jesús con su hermano Andrés. Jesús había sido invitado por los profesores de Filosofía de la Facultad de Humanidades para ver la posibilidad de abrir una carrera de periodismo en Univalle.

OC: ¿Quiénes lo trajeron?

RA: Lelio Fernández, Rodrigo Romero... ya los nombres se me escapan. Era la Facultad de Humanidades; pero lo cierto es que Jesús llegó a Filosofía. Y el programa empezó en Humanidades. Entonces, Jesús le pidió a Andrés que hiciera propuestas sobre el cine, porque Jesús estaba interesado en hacer análisis cinematográfico y en ese momento Jesús tenía mucha influencia de la semiótica y su metodología, mientras que Andrés no. Incluso en el 73 Jesús dio un curso sobre cine en la Alianza Colombo-Francesa. Habló sobre todo de dos películas, *Chinatown* y *Blow up*. Para Andrés y para nosotros eso de la semiótica era una especie de patafísica, no la tragábamos del todo. Incluso cuando pensábamos en invitarlo a que escribiera [en *Ojo al cine*] sabíamos que saldría con algo así. De hecho, Jesús entregó un texto de *Chinatown* que tiene una matriz semiótica, la de Greimas. Y se supone que iba a entregar el otro sobre *Blow up*... Eso fue en el número 3-4 de *Ojo al cine*, pero no sé qué pasó con el texto de *Blow up*, que luego fue publicado en una revista de la Facultad de Humanidades. Yo no conocí la propuesta ni de Andrés ni de Poncho sobre el área de cine para los estudios de comunicación social. Pero sí es cierto que hubo influencias porque el primer profesor del área era Luis Ospina, y él estaba enfocado en que los estudiantes aprendieran a hacer cine. Allí hay una especie de contradicción, porque el plan de estudios fue aprobado con la infraestructura del CREE —el Centro de Recursos para la Enseñanza—, que tenía equipo de televisión. Había un estudio grande, tres cámaras de estudio que no eran portátiles, y una parrilla de luces. En ese estudio se podía

hacer televisión. Había sido construido para que los profesores de la Universidad del Valle se volvieran usuarios de metodologías audiovisuales, que hicieran ensayos o propuestas sobre sus cursos usando la tecnología audiovisual. Ahí está la primera contradicción, porque Luis venía dedicado a fomentar el oficio de hacer cine. Él hizo un taller en el 79, Óscar puede hablar más de eso que yo, pensando en el oficio del director. Seguramente no usó los equipos de televisión que había en el CREE. De hecho, parece que algunas clases las daba en su casa. La contradicción estaba en el hecho de que, inicialmente, no se usó esa tecnología que era fundamentalmente televisiva. Y, claro, el Grupo de Cali, y sobre todo Luis, odiaba la televisión. La conceptualización sobre lo que es la televisión vino después, con los profesores Fernando Calero, Jairo Vásquez y Maritza López. Es decir que sí hubo influencia de la gente del Grupo de Cali —lo que después se llamó el Grupo de Cali en cine— en los fundamentos del área audiovisual de la Escuela. Incluso, Jesús también invitó a Fernell Franco, que era cercano al Grupo de Cali. Lo invitó a que propusiera un programa sobre la fotografía, que adiestrara a la gente. Pero Fernell nunca quiso ser profesor de planta. Parece que alcanzó a dar dos talleres y no siguió porque él creía que no era bueno para dar clases. Yo era muy amigo de Fernell en esa época y me decía que no servía para hablar.

MS: ¿En qué consistía la formación en ese momento? ¿Qué hacían los estudiantes?

OC: Yo te puedo hablar un poquito. Con el tiempo, leyendo a varios autores, como Mark Fisher o Marshall Berman, yo trato de ligar la escena neoyorquina de los años sesenta, setenta, que era contracultural, fundamentalmente de izquierda política, con lo que estaba pasando en Cali y con lo que nos tocó en el Cine Club de Cali, a las personas que íbamos y los que dirigían el Cine Club. Íbamos personas que estudiábamos en el colegio San Luis Gonzaga, que terminamos siendo la primera promoción de la Escuela de



Manuscritos de *De los medios a las mediaciones*. Imágenes del archivo de Alejandro Martín.

Comunicación. Veníamos muy influenciados por el cineclubismo Rodrigo Vidal, [Luis Fernando] Manchola, William González y yo. Veníamos ligados al Cine Club de Cali desde el año 72, 73.

RA: Que de alguna manera también era hijo de la Universidad del Valle.

OC: El Cine Club de Cali, sí, también. ¿Qué había en el Cine Club de Cali? Izquierda y contracultura. Y nunca se pudieron fusionar bien las dos cosas. Recuerdo que vos eras trotskista y Andrés era antimamerto. Pero él se declaraba anarquista. Entonces, había una cosa que Fisher llama el momento del comunismo ácido. Y había una serie de manifestaciones culturales que yo veo con curiosidad. Por ejemplo, en Nueva York se estaba dando una cosa que surgía del choque entre la gran avenida, que se estaba construyendo en Nueva York, y lo que llamaban el grito de la calle. Gente que se oponía a ese desarrollo. Entonces uno ve una película como *Oiga, vea* y encuentra esa contradicción: una ciudad [Cali] que está haciendo los Juegos Panamericanos, que se está desarrollando, creando vías rápidas y que está destruyendo el patrimonio de la ciudad.

Y gran parte del arte de ese momento me parece que tiene que ver con eso. Los interiores de Fernell Franco y de Óscar Muñoz, esa película que es una protesta sobre lo que estaba pasando con esa modernización de la ciudad. Pero también están muchas de las cosas que se estaban haciendo tanto en Ciudad Solar como por fuera. Nosotros veníamos de esa cultura en el cine club, ¿sí?, y también veníamos divididos. Yo tenía una fuerte influencia caicediana. Y cuando llegamos la cultura de la Universidad era otra cosa, fundamentalmente una cultura de izquierda, con una influencia grande de estos autores postsemióticos: Derrida, Deleuze, Barthes. Eso fue para nosotros un choque cultural muy fuerte. Éramos un grupo que venía desde el colegio, muy interesados en la contracultura, la izquierda, el rock y el cine, pero en la Universidad encontramos otra cosa completamente distinta con Jesús. Recuerdo que teníamos como cuatro semestres de semiología, epistemología, filosofía de las ciencias, psicoanálisis con [Estanislao] Zuleta.

El tipo de cosas que había en el cine club no existía en la Universidad, en Comunicación Social. El interés de Jesús por el cine era más de tipo semiótico. Zuleta no tenía ningún interés por el cine. Nosotros

hicimos un cine club que se llamaba CineUclu y empezamos a presentar películas que tenían las hermanas de San Pablo. Nosotros teníamos afición por el cine negro y ellas tenían muchas películas de cine negro de los años cincuenta en 16 mm. Entonces logramos construir un ambiente cinematográfico dentro de Comunicación Social. Pero, indudablemente, la atención para el cine no existía. Había profesores, Fernando Calero fue el primero, ese sí fue el primero. Él venía de estudiar televisión en Londres. Todo era en estudio con cámaras grandes. Estaba Silvia Mejía, que venía de estudiar en Suecia, creo que había sido alumna de Bergman. Estaba Fernando Berón, que venía de California, pero de una escuela distinta de la que venía Luis Ospina. Él era súper jipi, había estado muy cerca a Donald Sutherland, a Jane Fonda, a todo ese movimiento anarcocinematográfico de ese momento en Los Ángeles. Con ellos empatamos mucho mejor, sobre todo con Silvia y con Fernando Berón. Después llegó Luis. Entonces teníamos el cine club, una revista que se llamaba *A quemarropa*.

Nosotros hacíamos esos ejercicios de televisión, pero no queríamos hacer televisión, noticieros, nada de esas cosas. Inventábamos noticieros del bajo mundo con lo que veíamos en las tiras cómicas de los domingos, Dick Tracy cogía una cantidad de hampones y eso lo volvíamos noticia, nos disfrazábamos de esos personajes. Para nosotros era como jugar con las cosas que nos daban, meterlos en un código cinematográfico o de otro tipo de cultura. Yo creo que hubo otras fusiones al final de la década de los setenta. Había pasado ese momento revolucionario del 68, el coletazo en Cali, que les tocó a Andrés, a Ramiro y a ellos. A nosotros nos tocó el punk, una cultura de la izquierda menos centrada en los partidos. Y los profesores que teníamos eran como jipis, gente muy permisiva, con una cultura de izquierda muy fuerte, pero de la izquierda que venía de Francia. Cuando hicimos cine fue con Luis Ospina en el año 79, un curso en el que hicimos una película de William González. Filmamos con «la rata» Carvajal, que

hizo la cámara, en Super 8. Los *rushes* de eso no sé si todavía existen. A mí me parece que hay una cosa muy importante en términos de esa mezcla de contracultura de izquierda, que fue lo que nosotros trajimos a la Escuela derivado del Cine Club de Cali y que construyó toda una atmósfera que, para mí, es la que tiene que ver con lo que se hace después en la Escuela.

MS: ¿Y cuándo se empieza a producir, con cierta sistematicidad, a hacer producción audiovisual en la Escuela?

OC: Yo estuve retirado de la Escuela, me gradué en el año 81 y solamente vuelvo como en el año 88, 89, cuando llega Telepacífico y con Luis propusimos hacer *Rostros y rastros*. También se propusieron como cuatro programas más periodísticos, uno se llamaba *Que siga la chiva*, otro *La chiva deportes*, otro de Fernando Calero, *Temas de viernes*, y *Rostros*. En ese momento se podía vender pauta publicitaria y lo que quedaba del dinero de los programas periodísticos se metía en *Rostros*. ¿Qué era lo que pasaba? En la Escuela empieza una cultura de hacer películas, terminirlas y exhibirlas. Eso nos diferenció de lo que se estaba haciendo en las escuelas de comunicación social en Colombia, pues básicamente lo que se hacía en las escuelas de comunicación eran prácticas.

RA: En ese espacio en el que yo entro, en el 80 hasta el 88, nos dimos cuenta de que hacer cine en Super 8 era un problema. Se alcanzaba a filmar, pero los laboratorios estaban en Medellín o en Panamá y lo revelado nunca llegaba a tiempo, cuando llegaba se había acabado el semestre y eso no se retomaba para editarlo en el siguiente semestre, sino que las películas quedaban inacabadas. Eso me molestaba; yo hice una especie de *performance*: llené el CREE de cintas colgadas de Super 8 que no habían sido editadas y me inventé un muerto, el muerto era Audiovisuales. Era una especie de huelga, de desespero. En ese momento es cuando Fernando Calero, ya más estable porque se mantenía viajando, me dijo: hagamos el taller

juntos, vos hacés cine y yo hago televisión. De alguna manera, cuando Óscar se fue [en el 82] se empezó a hacer televisión y cine. Luego, cuando Calero se fue, llegó Jairo Vázquez, que también venía de televisión y se encargó del taller de televisión. O sea, no había análisis televisivo. En cine sí había una especie de historia del cine, los movimientos principales, los géneros principales, de alguna manera sí había conceptualización por fuera de lo que era hacer cine; es decir, fuera del taller. Yo creo que eso dura tres o cuatro años. Yo me voy a Brasil a estudiar cine y allá me doy cuenta de que la televisión es súper importante, no solamente en los estudios, en el análisis, sino que todo el movimiento cultural, toda la intelectualidad apreciaba la televisión. Había análisis televisivos muy buenos que salían en la prensa, y lo que hacían a nivel de miniseries, en series y en telenovelas era muy bueno. Pasé la mitad de mi tiempo estudiando televisión. Regreso a finales del 88 y reanudo las clases en el 89. Recientemente me he fijado en los programas de curso de esa época y todos tienen algo con televisión. Primero era cine, luego televisión y luego audiovisuales; dentro de los últimos ha sido muy importante el video. Y eso lo mantengo, no sé cuántos años después, pero en mi caso no era para hacerlo sino para analizarlo. En una época tenía mucha influencia sociológica, histórica en el análisis del cine, porque estaba muy interesado en la recepción, en los públicos; es decir, intentaba no hacer sólo análisis estético.

OC: Pero está pasando una cosa paralela, y es que aparece Caliwood en el año 82, con la película de Luis, *Pura sangre*. Ya en el 78 había hecho *Agarrando pueblo*, que no incide mucho dentro de la Escuela. Pero con *Pura sangre* se vincula una cantidad de personas de Comunicación Social que no venían del grupo nuestro, del colegio San Luis. Por ejemplo, Berta Albán de Carvajal, una compañera que era una señora de los Carvajales de Cali; Liuba Hleap, Fernando Berón, entran a trabajar con este grupo que estaba haciendo cine en Cali. Arman una productora, que va a posibilitar que se hagan después las películas de Mayolo,



Afiche promocional de una sesión del CineUclu.
Fotografía: Archivo de William González.

Carne de tu carne (1983) y *La mansión de Araucaima* (1986) y varios cortos. Pero en la Escuela estaba pasando otra cosa. Como dice Ramiro, se interesan por la televisión. Y en el caso de Jesús Martín se interesa por la telenovela. En esa década aparecen sus trabajos sobre telenovelas y melodramas, que eran una novedad en América Latina pero apartaron a la Escuela del cine. El cine comenzó a desarrollarse en la ciudad a partir de estas productoras, pero la incidencia ya no era directamente de la Escuela sino de los egresados.

En mi caso, cuando salí de la Escuela comencé a trabajar en publicidad y de todas maneras tenía vinculación con el Grupo de Cali; comencé a escribir guiones con Fernando Vélez. Me voy a Bogotá casi toda la década de los ochenta, comencé a trabajar en guion y como asistente de dirección de cortos, de cosas televisivas y pues aprendí un poco el oficio. Cuando llego en el año 88 a trabajar en la Universidad ya sabía hacer películas. Había hecho dos medimetros en dieciséis milímetros con Felipe Aljure y un equipo de trabajo que era del Grupo de Cali. Con Felipe Aljure había aprendido de dirección, porque cuando él llega a Colombia a mediados de los años ochenta era de las únicas personas que habían estudiado dirección cinematográfica, sobre todo asistencia de dirección. Cuando me vinculo a la Universidad del Valle traía ese aprendizaje. Entonces pedimos hacer películas que coparan todo el espectro de la producción y poder salir al aire con un mínimo de calidad. Después se junta Antonio Dorado, que venía de una práctica larga editando; Luis Hernández, que venía de hacer fotografías de películas, sobre todo de escenas. Entonces se va armando un equipo más profesional para hacer las películas de *Rostros*. Nosotros hacíamos *Rostros* como queríamos hacer cine.

RA: Era rarísimo eso, porque por un lado se odiaba la televisión, pero la única opción era hacer documentales para que fueran vistos en televisión.

OC: Para que fueran vistos en televisión y documentales raros. Porque, ¿qué pasa con Luis [Ospina]? A

él le toca ese movimiento de los años setenta, de la segunda vanguardia, Nueva York es básicamente el epicentro. Él viene con todo esto. Películas como *Oiga, vea, Cali de película* o *Agarrando pueblo* no son posibles sin el aprendizaje que Luis tuvo en Los Ángeles y en Nueva York viendo películas de la contracultura. Cuando se hace *Rostros* era un espacio muy influenciado por Luis Ospina, que acababa de hacer *Ojo y vista, peligra la vida del artista*, que él la pensaba más como videoarte —una forma de hacer arte a través de lo real—, que como televisión. Esa diferencia llega con Luis, y el resto que comenzamos a hacer cosas queríamos hacerlas como las que hacía Luis o como las que estaba haciendo Víctor Gaviria en Medellín, que eran muy distintas.

Ramiro, yo he pensado que la gente del Grupo de Cali son los representantes de la cultura burguesa de Cali. Si uno quiere pensar que en Cali ha habido cultura burguesa, ha sido lo que han hecho Andrés Caicedo, Mayolo, Ospina. Voltearon la mirada al interior de sus casas y mostraron lo que había ahí. Muy distinto de lo que hace Víctor [Gaviria], meterse en los barrios. Son dos formas distintas. Eso sucede un poco en *Rostros*, la gente que se mete a los barrios no somos los que veníamos del cine, sino los estudiantes que venían de esos barrios. Como Jorge Caicedo, que venía del barrio Obrero. Gente que pertenecía a comunidades étnicas o a grupos gay, LGBT. Eran nuestros alumnos los que tenían ese tipo de contactos y esos mundos que aparecieron. Pero nosotros veníamos de una cultura universitaria, de la contracultura, emulando un poco a nuestros profesores, que era gente que hizo la Universidad.

MS: Profundicemos en esto último. Factores como las referencias teóricas de determinados momentos, los imaginarios de los estudiantes, de diferentes generaciones, los cambios tecnológicos y el lugar reconocido de la universidad pública en la sociedad, ¿cómo han repercutido en la producción audiovisual de la Escuela? Ya han hablado de los imaginarios de los estudiantes, de sus trayectorias, pero ¿estos otros

factores? Han hablado de Jesús Martín-Barbero, pero Martín-Barbero en la década del setenta está con la semiótica, luego en los noventa está pensando la ciudad, la telenovela...

RA: Él sí trabajó la cultura popular desde que estaba en Bogotá. Hizo cosas sobre los cementerios bogotanos. Él hablaba de cultura popular y había una cierta influencia. Recuerdo que en una época de cultura popular hablábamos todo el tiempo, tanto que un día que salíamos de un claustro yo le dije a Sonia [Muñoz]: Hagamos un grafiti que diga: «Cultura popular sí, pero fuera de los claustros» (risas). De todas maneras, lo que acabas de decir del Grupo de Cali es cierto, pero en la ficción. En el documental no. Porque en el documental *Oiga, vea* no era una reflexión sobre la cultura de Mayolo y de Ospina.

OC: Sí, yo creo que sí.

RA: No. Estaba mucho más dedicada a mirar la ciudad y a dar la palabra al otro, al otro indigente, al otro marginal, porque ni siquiera hay textos de ellos. Tal vez en la ficción sí.

OC: Pero en *Agarrando pueblo* ellos se muestran deliberadamente como un grupo...

RA: Sí, pero ya estamos en el 78.

OC: Las primeras no, tal vez son más experimentales.

RA: Yo creo que en lo documental puede haber más acercamiento, porque es la mirada a la ciudad. Puede ser desde una perspectiva burguesa, pero el objeto que se filma es la ciudad. Y claro, sí, en cierto sentido sí tienes razón. Hay una película que ellos hacen sobre una muchacha del servicio doméstico⁴, podría ser considerada de la cultura popular, pero también se hace un retrato de la familia burguesa.

⁴ Referencia a *Asunción* (Mayolo, 1975).

OC: En Jesús hay una cosa interesante, y es que empieza a tener contacto con la televisión pública, con lo que estaba pasando en Colcultura⁵.

RA: Con los canales regionales.

OC: Sí, con los canales regionales. Y hace un planteamiento que me parece que recogí cuando se planteó *Rostros*, y es que lo consideraba una tribuna, un poco, creo, influenciado por las teorías de Habermas acerca de la esfera pública. Una posibilidad de participación de la Universidad en la esfera pública de una manera crítica. Eso fue como una consigna, vamos a participar ahí, pero no como autores. Que sí, por ejemplo, Luis lo hizo, y uno puede distinguir la obra de Luis. Pero nosotros participábamos no como autores, sino desde las disciplinas de la Universidad.

RA: Desde el análisis.

OC: Desde el análisis. Yo recuerdo que lo primero que hice fue algo que trabajaban Sergio [Ramírez] y Sonia [Muñoz]: las historias de vida y las etnografías antropológicas, que no tenían mucho que ver con lo que hacía Luis. Él hacía una especie de etnografía, pero era más estetizante. En el caso de Sergio, que era antropólogo, y de Sonia, que también tenía estudios en ciencias sociales, había un interés en que eso respondiera a parámetros de estudio de ciencias sociales. Inclusive, si vamos a mirar las tesis de grado que comenzaron a hacerse y que terminaron siendo películas en *Rostros*, estaban muy influenciadas por el método etnográfico. Y poca cinefilia. En el caso de Luis fue la cinefilia total, pero si uno ve los trabajos que los estudiantes hacen, son muy interesantes ahora.

⁵ Instituto Colombiano de Cultura, entidad del orden nacional que existió entre 1968-1997, y que tuvo a su cargo la creación y administración de políticas culturales en Colombia y desapareció cuando se creó el Ministerio de Cultura, recientemente renombrado Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes.

RA: Es el registro.

OC: El registro, pero no de la ciudad en ese momento, sino del pensamiento sobre la ciudad en ese momento, desde la Universidad.

RA: Que es de la cultura también.

OC: Que es desde la Universidad. Bastante elitista en muchas cosas, pero se cumplió con la consigna de Jesús que era participar en la esfera pública aportando. ¿Aportando qué? A veces no había críticas ni estudios profundos, como nos exigía la gente de ciencias sociales, que nos miraba como a antropólogos de tercera categoría porque no estábamos trabajando con el método científico. Pero sí hay rastros allí de un intento de entender ciertas realidades desde unas formas más elaboradas de comprender la realidad, desde la academia. Yo digo que eso sí es de la Escuela de Comunicación Social, es un aporte fuerte de la Escuela que retoma el legado de Víctor Gaviria, Luis Ospina, y lo lleva a otro lado. Y con tensiones, porque en el año 95, por ejemplo, hubo una tensión con el grupo, sobre todo de Jorge Navas y Carlos Moreno, que comienza a introducir el videoclip en la producción. Eso generó una discusión en la Escuela, que se cancelara un programa que hacía Diana Vargas con ellos. El videoclip era considerado [por algunos docentes de la Escuela] como una cosa que no era adecuada para hablar de lo social. Era una vaina de la publicidad y no estaba bien que se utilizara dentro de la televisión. A ellos les acabaron ese programa, pero lo interesante es que de allí surgió *Calicalabozo*, la película que hace Jorge Navas. Y yo creo que ver MTV tiene mucha influencia en lo que ellos estaban haciendo en ese momento.

Básicamente, esa es la entrada que se hace. Por un lado, Jesús Martín planteando la televisión como una plataforma de participación dentro de la cultura. Por otro lado, los métodos antropológicos y muchas de las cosas que venían del estudio de la televisión, que comienzan a volverse componentes fundamen-

tales de toda esa producción de 300 y más películas que se hicieron en la década de los noventa.

RA: Documentales.

OC: Y ficciones; documentales, ficciones cortas experimentales.

MS: ¿Qué no ha salido bien? ¿Qué se dejó de hacer o qué no se pudo hacer en estas décadas?

RA: Yo creo que la historia de los audiovisuales en la Escuela también está signada por la falta de presupuesto general que ha habido. El retiro del Estado de la Universidad, que cada vez tiene menos dinero. Nosotros siempre hicimos las cosas con las uñas, películas que no se terminaban, no se podía hacer ficción larga porque no había dinero. Las películas se revelaban cuando se hacía Super 8, pero no se editaban. El equipo de televisión nunca fue reemplazado por uno nuevo. Lo que se consiguió a partir del trabajo para Telepacífico fueron equipos portátiles, cassetas portátiles, y a duras penas se pudo editar. Es un trabajo hecho con bajos recursos y también por eso, de pronto, la imaginación se pone a funcionar. Yo no sé cómo en ese contexto salen cosas tan buenas y ahora recuperables. Pero siempre hubo ese condicionante, no había todo lo que se necesitaba para que felizmente se llegara a término en la fecha correcta y con la calidad que habíamos pensado. Creo que hasta ahora estamos viviendo eso. La tecnología siempre, por un momento, alcanzaba a ser actualizada, pero luego, fácilmente, se iba envejeciendo. Nunca se reemplazaba. Pero aun así salían cosas buenas. Eso me parece admirable. Había cosas buenas, que incluso se fogueaban en festivales y en otros contextos y sacaban premios.

OC: Hay una cosa y es que durante la década de los noventa en Colombia solamente se hicieron 19 largometrajes. Yo fui a varias muestras internacionales donde de las cosas más importantes de mostrar del



Rodaje del cortometraje *Esther*, en el Taller de Cine, en 1983.
Foto: Archivo de Ramiro Arbeláez.

cine colombiano eran las que hacían en la Escuela. Colcultura o no sé [qué entidad] necesitaban mostrar cosas e invitaban a que mostráramos las producciones de la Universidad como la producción de Colombia.

RA: Y no solamente los documentales, sino también los cortos experimentales.

OC: Se hicieron 19 largos en ese momento y hay toda una generación frustrada de posibles directores que no llegamos a hacer películas en la década de los noventa. ¿En ese momento quiénes hacían películas? Mayolo, Ospina, Sergio Cabrera, Víctor Gaviria y algún otro que se logró meter dentro de esos 19. Pero nosotros no pudimos y entramos como profesores de la Universidad. Eso no solamente pasó en Cali, pasó en Medellín y en Bogotá. En el caso de Cali, tuvimos la oportunidad durante los noventa de hacer todas estas películas, pero en un momento en que sucede una cantidad de acontecimientos políticos que destruyen la ciudad. Por un lado, el narcotráfico, que aparece como algo que estalla a Cali porque entró dentro de un tipo de lógicas que requería un tipo de personas para poder hacer ese tipo de negocios, gente muy criminal. Por otro lado, los grupos guerrilleros, que tuvieron una incidencia muy fuerte en Cali. El M-19, por ejemplo, en la Universidad tuvo una incidencia

fuerte. Recuerdo en el año 91, cuando se entregaron las armas del M-19 y están los campamentos que hacen en el norte del Cauca. Estudiantes nuestros iban a meterse a los campamentos a sacar información para escribir sus crónicas. Nosotros en *Rostros y rastros* no pudimos hacer programas sobre eso, ni dejar un registro sobre lo que estaba sucediendo con el narcotráfico. Recuerdo cuando Nicolás Buenaventura planteó hacer un documental sobre Carlos Pizarro. Yo estaba dirigiendo *Rostros*. Y Doris Eder, que dirigía el canal en ese momento, cuando le mostré el proyecto me dijo: «¿Usted quiere hacer mil programas o este solamente?» Yo le dije: «¿Por qué?» Y me dice: «Porque eso va a traer muchos problemas. ¿Sabe por qué va a traer problemas? La gente que va a hacer ese documental se va a ganar enemigos. Y ustedes también van a convertirse en enemigos, ustedes como programa».

Yo en ese momento tenía una experiencia, había hecho un documental con Astrid Muñoz sobre los «pájaros»⁶ en el norte del Valle. En esa época teníamos un horario de privilegio, triple A. Había tres canales colombianos, apareció Telepacífico y teníamos el horario de 7:30 p. m., jueves, después del noticiero.

⁶ «Pájaros» fue el nombre que se les dio a grupos paramilitares de ideología conservadora durante la violencia bipartidista de mediados del siglo XX en Colombia.

Teníamos una audiencia de 22 a 25 puntos, era una cosa grandísima. Hacíamos una publicidad antes de cada programa, y cuando fuimos a presentar ese programa alguien me llamó y me dijo: «Ese personaje que aparece en esa publicidad es un asesino, y si usted lo presenta ese programa va a tener problemas conmigo». Me dio su nombre, averigüé y era un senador. Yo después llamé al señor, el que decían que era un asesino, y no, era un señor liberal que habían torturado, y el que había hecho eso era ese senador. Entonces yo venía con esa prevención. Lo que hicimos fue quitar parte de la entrevista del señor porque no podíamos exponerlo ni exponernos nosotros. También sucedió con lo de Pizarro cuando nos advierte Doris. Yo pienso que ella no lo hizo con el ánimo de censurar, sino que sabía cómo estaba de caliente todo en ese momento, cuando empiezan a aparecer los grupos paramilitares en Cali. Entonces ella nos dice: «Bueno, usted verá si se calientan». O seguimos haciendo cosas, básicamente lo que se hacía dentro de la Escuela, cosas que tenían que ver con cultura popular, escritores, artistas de la ciudad, reflexiones sobre la ciudad, cosas que venían de los estudios culturales. Pero con lo que tenía que ver con la política y con la realidad de una ciudad estallada como Cali no nos metimos. Recuerdo que nos llegaban proyectos de estudiantes, nos decían que hay un grupo paramilitar, no sé dónde, y nosotros podemos documentarlo. Entonces hablábamos: «¿Qué sentido tiene que enviemos a un grupo de personas de la Escuela a hacer un trabajo sobre eso y que regresen con una cola de violencia que los pueda afectar?». Nos parecía irresponsable someter a los estudiantes a alguna reacción violenta por parte de un grupo de estos. Entonces sí, sí hubo mucha autocensura, y son de las cosas que uno dice: «Bueno, hubiéramos podido documentar mejor esto que pasó», pero no había condiciones para hacerlo.

RA: Otra cosa que me parece, por lo menos desde mi óptica, es que abandonamos el análisis de la televisión. A pesar de que hubo un grupo que escribió el libro con la dirección de Jesús, en el que estaban Sergio

Ramírez, Sonia Muñoz, sobre análisis de la telenovela, no pudimos encontrar la forma de que en el plan de estudios funcionara un curso que tuviera como componente el análisis televisivo o que fuera todo de análisis televisivo. Yo di algunas cosas cuando regresé de Brasil, tenía lecturas que posibilitaban el análisis y traté de hacerlo, pero en la Escuela ganó el cine y apabulló a la televisión. Afortunadamente no tanto al video experimental. Yo di clases sobre videoanálisis, Óscar tenía una materia sobre video experimental y entramos a hablar de audiovisuales, no solo de cine. La última profesora que hizo análisis sobre televisión fue Maritza López; ella daba parte de la materia de Análisis Audiovisual, creo que la tuvo como dos semestres. Me hubiera gustado que la televisión fuera un objeto de estudio más aprovechable en la Escuela, pero no se dio. Siempre que tuve la posibilidad de decir lo que faltaba entre los profesores, decía «tenemos que traer a alguien que haya hecho televisión, aunque venga de la parte informativa, televisión informativa». Nunca se pudo concretar esa idea.

OC: Siempre existió esa tensión. Lo que pasa es que cuando llega el siglo XXI y aparece la Ley de Cine nosotros estábamos preparados para esa ley. En 2003 éramos profesores que no habíamos podido hacer películas de cine, nos habíamos quedado con las ganas y estábamos listos. Llegó esa ley y se hizo la película de Toño [*El Rey*, Antonio Dorado, 2004]. Él venía preparándola desde hacía cinco años. Yo hice mi película [*Yo soy otro*, 2008], la venía preparando hacía diez años. Y una cantidad de estudiantes comenzó a aplicar ahí: Óscar Ruiz Navia, César Acevedo, Carlos Moreno, Jorge Navas. Gente con cultura cinematográfica, muy al día de lo que estaba sucediendo internacionalmente por el cineclubismo, que nosotros volvimos a despertarlo en Lugar a dudas⁷, en el año 2005, creo. Yo pienso que estábamos

⁷ Se refiere a la Fundación Lugar a dudas, una institución impulsada en Cali en el año 2005 por el artista Óscar Muñoz y dedicada al fomento de las artes visuales.

maduros para meternos en esa temporada, que dura más o menos hasta el 2015. Después va a desaparecer, como la Escuela, como un actor importante dentro de la producción audiovisual colombiana. Pero creo que sí hay una cosa que ha pasado en la Escuela que me parece muy importante. En *Memorias del subdesarrollo* se dice que uno de los problemas del subdesarrollo es que no se puede acumular experiencia, y lo que ha sucedido en la Escuela es que se ha podido acumular experiencia, por lo menos cuarenta años de acumulación de experiencia en el audiovisual. Lo que hay ahora es producto de eso, las cosas que han salido han sido importantes. En los últimos años creo que ha habido como una caída. No sé a qué adjudicárselo, si a un interés mayor del estudiantado que se vuelca hacia un tipo de proyectos que tienen que ver con las nuevas tecnologías, o si es que ya somos una generación vieja con respecto a lo que está pidiendo el audiovisual. No sé, realmente.

RA: Yo creo que el cambio en la estructura del plan de estudios [en el año 2020] pudo haber obedecido, entre otras cosas, a que estábamos como metidos en un corsé, no había si no un semestre de ficción, uno de documental, que es muy poco para los que pensamos que debería haber posibilidades de estudiar más cosas de cine. Nunca encontramos la manera en que hubiera más especialización. Me acuerdo de que la estructura del plan de estudios de la Universidad de Sao Paulo lo permitía. Se estudiaban unos cuatro semestres de cosas básicas y el resto se hacía cine. Había de todo, tanto práctica como análisis, y había ciencias sociales y del lenguaje ayudando a ese estudio. Nosotros no podíamos meter mucho, nunca pudimos meter una historia de cine de alguna manera completa. Siempre era un semestre y además dado para toda la Universidad, o sea, muy general. Los estudiantes interesados hacían consultas con los profesores y podían seguir una ruta individual mejorando la historia del cine o el análisis. Hubo pocas posibilidades de hacer buena crítica cinematográfica. Se hubiera necesitado un poquito más, una materia, uno o dos

semestres dedicados a eso. Y nunca se pudo, pero tal vez era la estructura del plan que no podía abarcarlo todo. Tal vez lo que se ha hecho ahora, desde que se cambió, pueda solucionar esas carencias y haya un poquito más de profundidad en algunas cosas. Yo ya estoy retirado y no puedo evaluar lo que está pasando.

OC: Yo pienso que el plan de ahora, pero también cosas que han sucedido en el pasado, son sueños de una generación que se realizan en la siguiente, pero que esa generación no los pudo realizar. Por ejemplo, nosotros queríamos hacer cine, los que entramos en la primera promoción, que veníamos del Cine Club de Cali. De ahí hicimos cine William [González] y yo. Rodrigo [Vidal] no pudo, Liuba [Hleap] se dedicó a la producción, Alina Hleap también, que estuvo en todos los ochenta. Los sueños de nosotros como que se pudieron realizar en el siglo XXI, con estudiantes que logran hacer películas que están en Cannes y en una cantidad de lugares. Es un poco eso, creo que [Walter] Benjamin lo plantea, que los sueños de una generación se resuelven en la siguiente. Ahora, sí pienso que el plan de estudios resuelve muchas de las cosas que vos decís que son limitantes. Pero hay un problema y es que, para mí, si la cultura cinematográfica del siglo XXI no mira el siglo XX no va a poder entender lo que se está haciendo. Si alguien que se forma ahora no mira lo que estaba pasando en el siglo XX no va a entender lo que está sucediendo en la escena internacional. Saliste vos, somos como una generación que acaba de salir. Y eso del siglo XX está nutriendo de una manera importante toda esta cinematografía contemporánea. Habría que buscar la forma de que permanezca también, no sé cómo. Tenemos el problema, por ejemplo, de que los archivos de películas en DVD y VHS ya son obsoletos. Hay muchas plataformas en las que se mezclan muchas cosas. Hay cosas que se solucionan, pero otras que no tienen solución. Lo que ha posibilitado todo ese delirio es básicamente la universidad pública. Ha habido una institución, que mal que bien lo ha hecho. A veces lo del poco dinero es estimulante. Uno se acostumbra

también a trabajar dentro de presupuestos muy limitados y haciendo resultados para la Universidad, para un público universitario y para colegas. Nosotros no estamos pensando ni en el mercado, ni en la escena internacional.

RA: Si uno revisa las tesis de los estudiantes en la historia de la Escuela puede notar el interés según el momento histórico. Por ejemplo, ya uno no ve que haya tesis dedicadas a lo televisivo. En los años noventa hubo tesis dedicadas a Telepacífico y a cosas televisivas. Ya eso no se ve.

OC: Pero es porque no es importante. Yo a veces les digo a los alumnos: «Estas películas que vamos a hacer vamos a pasarlas por Telepacífico», y para ellos no significa nada, porque nunca han visto Telepacífico. Y televisión colombiana yo creo que ellos no ven. Hay como otro mundo y otros intereses, donde el cine entra de una manera completamente distinta de como se concebía hasta hace unos diez, veinte años.

MS: Lo que vienen hablando está aquí, en una pregunta. Hacemos este libro y constantemente hay una palabra que se repite: «tradición». Entonces digo: en la Escuela hablamos de tradición, pero ¿algo ha cambiado en esa tradición? ¿Ustedes prevén que algo en ella está por perderse o que ha perdido valor?

OC: Lo que había es como todo un capital de cosas que se han hecho, de procedimientos y de acercamientos distintos a lo audiovisual. Y ahí está la prueba de eso, esa cantidad de archivos que existen, de tesis de grado. Sin embargo, ¿quién lo está estudiando? En este momento no veo que alguien esté preocupado por estudiar eso, por plantear qué cultura se generó desde la Escuela en estos años. Eso, por ejemplo.

RA: Sí, cuando se interesan es porque lo están haciendo sobre un tema que encuentran que hay una

tesis. Hay unos antecedentes y entonces lo consultan, pero no de manera estructural ni periódica.

OC: Además, como fue tan aleatorio, uno no puede considerar que haya una tradición. De pronto, si uno mira los programas de estudio que hemos desarrollado los profesores del área, ahí podría encontrar unas continuidades y una serie de cosas que han sido como el soporte de lo que se ha hecho, ahí hay una tradición.

RA: Sí, pero ahorita yo no sé si los estudiantes tienen información sobre la historia del cine o qué tipo de información tienen.

OC: La maestría sí ha sido un lugar donde, por ejemplo, el año pasado trajimos a [Eduardo] Russo, a [Isaac León] Frías, a [Sergio] Wolf, profesores de otros lados, con los que se trabajó el cine clásico y el cine de la modernidad. Se generó un acercamiento al cine distinto al que habíamos tenido en Lugar a dudas. Suponemos que desde ahí va a salir un corpus de proyectos. Hay otros guiones que se están haciendo en el pregrado.

MS: Hay otra dimensión, porque hablamos mucho de películas. Hacia los años noventa, lo decíamos hace un rato, estuvo el objeto de estudio telenovela, pero desaparece ese objeto y ¿qué otros objetos de estudio han tenido, desde la perspectiva del análisis, la crítica, la interpretación, una importancia en la Escuela? Desaparece la telenovela y ¿hay otro objeto que ocupe ese lugar o un lugar cercano?

RA: No. Yo intenté hacer reflexiones sobre público y tuve unas materias sobre sociología de público, y me agarraba de la teoría que encontraba. El problema era aplicar eso en un público concreto. Pero ese ejercicio nunca pudo hacerse bien. Intenté en un semestre, la cosa no salió como lo había pensado, pero la reflexión sobre públicos me parece que no ha sido lo que tenía que haber sido. Lo mismo la escritura

crítica cinematográfica, porque la Escuela tiene una publicación y ahí, de alguna manera, han aparecido cosas. Pero esto no ha sido un ejercicio que se les haya pasado a los estudiantes, que algunos se hayan vuelto críticos. Bueno, muy pocos. María Fernanda Arias, por ejemplo.

OC: Camilo Aguilera, Gerylee Polanco.

RA: Digamos que son un porcentaje mínimo. Pero nunca pudimos tener un vehículo que pudiera dedicarse solamente al análisis cinematográfico o audiovisual. Eso lo echo en falta. Aunque algunos lo intentamos... recuerdo que escribí cosas sobre televisión.

OC: Hay unos trabajos, lo que ha hecho Manuel [Silva] y lo que ha hecho Diana [Kuéllar] en torno al documental. Son libros, ¿no? Ustedes han sacado libros.

RA: Los profesores sí, pero me hubiera gustado, por lo menos, alguna recepción en los estudiantes y que hubiera habido vehículos para publicar, pero no.

MS: Yo lo que echo de menos es que el nivel de la producción audiovisual es superlativo con respecto a producción y circulación de pensamiento sobre el cine. Siento que ahí hay una distancia considerable y que es histórica. Y se piensa el cine, pero no se escribe y se publica al mismo nivel de lo que se ha producido, guiones que han terminado en película.

RA: Sí, sí, eso sí.

OC: Sí, es como una carencia fuerte. Yo pienso que tiene que ver con la circulación de materiales bibliográficos y el interés cinéfilo o por estudiar el audiovisual. Tenemos alumnos que pasan por los talleres y hacen cosas, a veces importantísimas, pero la posibilidad de permanencia allí es cero. Salen y les toca meterse en un mercado laboral complicado, el esfuerzo se va en tratar de sobrevivir y se diluye el interés por

cosas que han tenido desarrollos importantes dentro de la carrera.

MS: Hablando de la memoria, observo que casi siempre toda la atención se la lleva *Rostros y rastros*. Después de *Rostros y rastros*, ¿qué hay para destacar?

OC: Los largometrajes que han hecho los egresados. Es un grupo grande, si vos te ponés a ver. Largometrajes, no solamente de ficción sino también de documental, son unos veinticinco, treinta trabajos, que creo que no se han estudiado. Es decir, no se han visto como algo significativo, no se les ha dado la misma atención que a las cinco películas de Luis Ospina. De pronto son tan importantes como esas películas, en el sentido de que hay muchas claves allí que uno podría identificar del imaginario de la ciudad en el siglo XXI. Uno puede entender cosas de esta ciudad y de estas películas, pero no se ha hecho un estudio exhaustivo de eso que apareció ahí. Ni siquiera en el momento en que aparecieron, porque, por ejemplo, en el Festival de Cine de Cali, que ha sido un elemento clave para entender una cultura cinematográfica en la ciudad, no recuerdo que Luis Ospina le hubiera dado una importancia especial a la película de César [Acevedo]⁸, que ganó la Cámara de Oro del Festival de Cannes.

MS: ¿Qué pasó con esa Especialización en Prácticas Audiovisuales de finales de los noventa? ¿Qué dejó y por qué se acabó?

OC: Básicamente dejó la película *El rey*. La especialización coincidió con la caída del cartel de Cali. Nosotros hicimos el documental «Cali, coca y modernización», entrevistamos una cantidad de personas que ya están muertas. Yo recuerdo que la gente de sociología, cuando vieron esa película, la volvieron mierda. Nos dijeron que eso era superficial, periodismo barato. Y de pronto sí, pero sigue siendo

⁸ Se refiere a *La tierra y la sombra*, 2015.

un testimonio relevante de lo que estaba pasando. Los arquitectos, por ejemplo; esta arquitectura de edificios que fueron hechos con plata del narcotráfico, sobre la ciudad que se extendió desde la plaza de toros hacia el sur, que es plata del narcotráfico que estaba invertida en esa ciudad. En ese sentido, ese documental me pareció importante. De ahí salió también *El rey*, que con todos los problemas que pueda tener es un testimonio de las cosas que estaban pasando. Están las chicas de [la productora] Fosfenos, que también pasaron por esa especialización. Y nos sirvió a los profesores para ponernos al día en muchas cosas que estaban pasando, estábamos un poco alejados de las discusiones en torno al documental y en torno a la ficción.

RA: La Especialización en Prácticas Audiovisuales muere prácticamente por inanición. ¿Por qué por inanición? Porque no había sino un profesor dedicado a eso y los demás estaban ocupados. No les interesó más. Tuvo que morir por sustracción de materia.

OC: De todas maneras está el diplomado⁹, que fue una cosa importante. Lo hizo Diana [Kuéllar]; con la experiencia que había tenido en España se trajo a todos sus profesores españoles. Fue importante no solamente para la Escuela sino para el país, pasaron personas de Bogotá, Medellín, de muchos lados. Y extranjeros que vinieron a Cali, y profesores extranjeros también.

RA: Fue la semilla para la maestría.

OC: Y tuvo una gran cualificación del profesorado. De ahí salieron muchos proyectos de los que no nos hemos preocupado por hacer el seguimiento. Pero tuvo un rendimiento mayor que la especialización. El diplomado es un proyecto que surge en el siglo XXI;

⁹ Se refiere al Diplomado Internacional en Documental de Creación, del cual se realizaron, hasta la publicación de este libro, ocho ediciones, entre 2009 y 2017.

mientras se estaba dando todo lo de los largometrajes de ficción se estaba dando también el proyecto de ponerse al día con lo que estaba sucediendo en el documental. Esas dos cosas fueron importantes en la Escuela, generaron una producción audiovisual destacada, por lo menos regionalmente.

MS: Para acabar, aparte de que ustedes dos se han hecho más viejos en la Escuela en estos cincuenta años, ¿qué ha cambiado en la Escuela?

OC: Yo creo que cambian las bibliografías, las bibliotecas. Cuando nosotros entramos estudiamos a [Georges] Canguilhem, que era filosofía de la ciencia, a [Gaston] Bachelard. No sé si algún profesor esté usando eso como bibliografía. Foucault, sí, uno miraba a Foucault, Deleuze también. Las bibliografías cambian, el estudiantado es muy parecido el de una época a otra.

RA: No, pero sí ha cambiado mucho.

OC: ¿Sí?

RA: Me parece que había más cinefilia antes. Y creo que es posible que en los profesores también (risas) haya menos cinefilia.

OC: Otra cosa que cambió es la relación de los estudiantes con los profesores. Tal vez por lo que estábamos más jóvenes, antes había como más empatía, la posibilidad de compartir espacios de trabajo. Ahora eso no se produce. Imagino que estamos muy alejados. Por lo menos en el caso de Ramiro y yo, estamos muy alejados ya.

RA: En edad.

OC: Ustedes que están más jóvenes no sé cómo la tienen. Yo pienso que después de toda esta revuelta feminista, de más o menos el 2015, 2016, ha habido un tipo de relación que cambió. Por otro lado, el



Reunión de profesores de la Escuela, hacia 1996, previo a la jubilación de Jesús Martín-Barbero. Aparecen, de izquierda a derecha: Sonia Muñoz, Sergio Ramírez, Jesús Martín-Barbero, Carlos Patiño, Giovanna Carvajal, Hernán Toro, María Victoria Polanco, Griselda Gómez, Ramiro Arbeláez y Alejandro Ulloa.
Fotografía: Fernell Franco, archivo de Ramiro Arbeláez.

estallido social generó un imaginario del estudiantado que me pareció muy bien, porque era regresar a la posibilidad de imaginarse mundos distintos. Eso es nuevo. Ahora hay como otro imaginario que está surgiendo a partir de cierto avance del fascismo en el mundo. Por un lado, resistencias; y, por otro, una cosa que estuve viendo hoy, hay grupos de acción violenta anticapuchos. Eso es nuevo. Yo, por lo menos en la Universidad, no lo había visto, sectores reaccionarios que van ganando espacio dentro de la Universidad. Supongo que responde a una guerra cultural mundial. Entonces, creo que sí ha habido la posibilidad en el tiempo de tener cambios, pero también de profundizar en algún tipo de práctica, de una manera muy aleatoria, pero me parece que sí hemos podido hacerlo.

RA: Es lógico, ¿no? Era esperable que cambiáramos. Son otros tiempos. Hemos ido cambiando poco a poco. No es que uno se queje del cambio, pero sí po-

dría pensar qué lástima que el culto por la recepción colectiva de sala oscura se esté perdiendo. Hay algunos reductos, pero uno no ve ese interés en los estudiantes de las nuevas generaciones. Eso lo resiento personalmente. A mí me gusta ver una película llena de público, con el público respirando, riendo o llorando al lado, sentirme como parte de ellos. Eso me gusta. Resiento que se haya perdido ese culto por el cine colectivo que puede reunir grupos grandes de personas.

OC: Ahora, la Universidad siempre ha sido como una ciudad de jóvenes, que entran y salen. En el tiempo uno se va acostumbrando a eso. Hay un grupo de población que va saliendo, pero hay otros que estamos permanentemente. Y esos que estamos permanentemente también vamos pasando, pero en otro tipo de temporalidad. Eso sí se mantiene. A veces pienso en la *Montaña mágica*, de Thomas Mann, un lugar donde los que permanecemos nos vamos enfermando (risas).



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). *Ombligados* [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.



ECOS DE UNA ESCUELA QUE RESUENA EN LA MEMORIA

<https://doi.org/10.25100/peu.5074262-3>

Eva G. Tanco 
Universidad del Valle

La celebración de los 50 años de la fundación de la Escuela de Comunicación Social (ECS) de la Universidad del Valle es, ante todo, un homenaje a la capacidad transformadora de la comunicación. Este ensayo es un recorrido por la historia, la experimentación y los desafíos que han marcado el área de lenguajes sonoros desde los planteamientos pioneros, pasando por los hitos que consolidaron su identidad y deteniéndonos en los retos que hoy nos invitan a repensar qué visiones queremos para el próximo medio siglo, ahora que ya sabemos, sin grandes dudas, que lo haremos dentro de la era digital. Más allá de la simple conmemoración, se trata, por un lado, de elaborar un ejercicio de memoria crítica de las continuidades y discontinuidades de un tejido trenzado con los hilos de la información, la articulación comunitaria y el arte; y, por otro lado, de imaginar la proyección de un grupo de medios y mediaciones de la oralidad y lo sonoro que se revela como una herramienta de resistencia, encuentro y construcción de ciudadanía.

Pioneros del campo de la comunicación social

El nacimiento de una visión crítica

El origen de la ECS se inscribe en un contexto de intensos cambios políticos, sociales y culturales en América Latina y, en ese cronotopo, está marcado por una «voluntad de inserción en los procesos de desarrollo social y democratización política» que definieron el pensamiento latinoamericano sobre comunicación en los años sesenta y setenta (Martín-Barbero, 2014). El punto de partida fue un campo de estudios entonces en formación, donde las mediaciones culturales emergieron como una forma de entender los medios desde su estructura económica o tecnológica y también desde su papel en la vida cotidiana de las comunidades.



Página opuesta
Ingreso a la Escuela de Comunicación Social.
Fotografía: Juan José Pinzón (2024).

Aquellos primeros años están atravesados por la influencia de pensadores como Jesús Martín-Barbero, quien no solo fundó la Escuela, sino que introdujo un enfoque de comunicación que iba más allá de la transmisión de información. Su participación en la construcción del campo de estudios de la comunicación se sustenta, como en tantos otros pensadores, en la incorporación crítica de las ideas periféricas y locales de la teoría de la dependencia conjugada con la formación estadounidense —o, en su caso, europea— de muchos de estos intelectuales. Además, se apoya en tres pilares concretos de ese paraguas latinoamericano: la educación popular de Paulo Freire y su vocación de liberación de la palabra; la institucionalización del estudio de la comunicación y sus políticas públicas; y una metodología que relaciona la comunicación, la educación y la movilización social, entendida en la época, aún, como «desarrollo»:

Las investigaciones van a descubrir la existencia de prácticas y experiencias pioneras en el uso educativo y social de un medio masivo, la radio, el más importante y característico en sociedades que eran aún culturalmente orales: Radio Sutatenza en Colombia, creada y actuada por una organización católica; las Radios mineras de Bolivia. (Martín-Barbero, 2014, p. 23)

La radio que pensaba Jesús Martín-Barbero era un altavoz social y el escenario o vehículo de mediaciones culturales:

Recuerdo que para un congreso tuvimos la oportunidad de trabajar memorias de radio popular en América Latina, experiencias con gran convergencia hacia la educación popular. En ese momento discutíamos mucho acerca de qué es lo popular y qué es lo masivo. A Jesús le interesaba mucho e insistía en que había que buscar lo popular en lo masivo. (Daniel Nieto, comunicación personal, 2025)

Esa búsqueda forma parte del sustrato de su obra. En aquellos años sesenta y setenta, la relación de ambas categorías en el seno de la radio, y luego de la televisión, se hacían evidentes a los ojos del intelectual.

Quien nos acerca este recuerdo es el profesor Daniel Nieto, amigo y compañero de Martín-Barbero y el primer profesor de radio que tuvo la ECS. Ambos, rememora, conversaban y discutían sus planteamientos mediáticos y pedagógicos en la biblioteca del maestro, antes de que él partiera hacia España para escribir *De los medios a las mediaciones*, su obra emblemática.

El profesor Nieto es un *diseñador* de la educación. Tiene ochenta años y continúa en la Universidad Pedagógica Nacional recibiendo estudiantes a los que asesora. Tuvo una formación de seminario —iba para jesuita— y en esos estudios le inculcaron el gusto por la semiología. Además, es seguidor acérrimo de la pedagogía de Paulo Freire y de la teología de la liberación que dinamizaba el continente durante su juventud. Este es el horizonte desde el que mira el mundo y quizás sea una de las razones de su complicidad con Jesús Martín-Barbero. Con el fundador de la ECS tuvo una relación larga, desde que trabajaron juntos en la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Bogotá. Un joven Jesús era profesor allí, mientras Daniel trabajaba con Inravisión —el Instituto Nacional de Radio y Televisión (hoy RTVC)— que fue la entidad estatal encargada de la operación y regulación de la televisión pública en Colombia desde su creación en 1964.

La impronta de la escucha y la oralidad

Uno de los legados más sobresalientes de estos pioneros es la importancia que le atribuyeron a la oralidad y a la escucha. En una época en que la palabra escrita dominaba los discursos oficiales, la radio —que en sus orígenes en Colombia se dedicaba a leer el periódico en voz alta— se abrió paso, de pronto, como el medio en el que se hacía valer la memoria colectiva oral y vivencial de los barrios y comunidades.

El profesor Nieto todavía recuerda cuando Óscar Jaramillo le llamó para ofrecerle un trabajo en la Tadeo Lozano y fue el propio Jesús Martín-Barbero quien le entrevistó y le contrató.

Eran los años setenta, época de esplendor de la radio en el país, una radio entendida como vehículo de la verdad, instrumento de transformación social y, además, un medio con un alto componente artístico. Todavía los hogares escuchaban las radio-novelas en el Teatro Popular de Caracol Radio, un espacio que estuvo al aire hasta aproximadamente los años ochenta, cuando el auge de la televisión en Colombia y los cambios en los hábitos de consumo de

entretenimiento hicieron que el radioteatro perdiera popularidad.

Nieto recuerda un comentario de Martín-Barbero, que también reproduce su hijo, Alejandro Martín: «él siempre mencionaba cómo su relación con Colombia estuvo marcada por la Vuelta ciclista a Colombia, y cómo a través de la radio podía recorrer todo el país». «Sin la Vuelta radiada no hubiera existido el país que conocemos», asegura Nieto. Los habitantes de cualquier esquina olvidada de la Colombia no «profunda», sino real, veían en la escucha un país que, ahora sí, podían imaginar. Sus cumbres portentosas, la hospitalidad de sus hogares, sus ríos interminables, el horizonte llanero como certeza y la abigarrada selva se hacían presentes en las descripciones sonoras de los narradores.

El profesor Nieto tenía también una fuerte vinculación con Radio Sutatenza, de modo que sus estudiantes colaboraban en esa emisora. Radialista de la vieja guardia, la que hizo de este medio un oficio y una artesanía, trabajaba en sus clases toda la creación de efectos de sonido, una faceta del medio que antes realizaban los llamados «ruideros».

Esta fue la perspectiva pedagógica que Martín-Barbero incorporó a partir del 75 en Cali. Vivía tiempos hostiles en la Tadeo Lozano y decidió irse. Desde Cali le pedían asesorar la fundación de una nueva carrera en comunicación social. El resto es historia. Un convenio entre los rectores de la Tadeo y Univalle permitió que Nieto impartiera las primeras clases de radio en la ECS, como seminarios intensivos de dos semanas:

Es un recuerdo muy hermoso. Fue un privilegio, tuve el honor de vivir la gestación de la Escuela de Comunicación Social. Pero lo importante no es si yo fui el primero con la cátedra de radio o no. Lo importante es cómo surgen las ideas, el proceso que se sigue. (Daniel Nieto, comunicación personal, 2025)

Sus palabras reflejan claramente la línea del compromiso con las comunidades propia de toda la teoría crítica latinoamericana que nutre el campo de la educomunicación: lo fundamental no es el producto, es el proceso.

El compromiso con lo comunitario

La vocación de transformación y de compromiso social fue señal distintiva de los pioneros. La Escuela, desde sus inicios, se definió como un espacio donde el conocimiento debía estar al servicio de la comunidad, en el que la investigación y la producción se orientaban hacia la resolución de problemas concretos y hacia la construcción de una ciudadanía activa. Los relatos de aquellos primeros años son testimonio de un compromiso que trascendía el aula y que se ha desplegado en proyectos de extensión, en alianzas con organismos internacionales y en la articulación de redes con emisoras comunitarias.

La apuesta por lo comunitario se expresa también en la formación de los comunicadores. No era suficiente formar expertos en técnicas de producción; era imprescindible que el estudiante se involucrara en el proceso de construir significados y en la articulación de proyectos que respondieran a las necesidades reales del territorio. Esta visión se fue convirtiendo en un principio rector que marcó la forma de entender la radio y, por ende, el camino de toda una generación de comunicadores.

En aquellos años, y como parte del enfoque de la Escuela, se comienza a valorar la importancia de las investigadoras que, desde su forma de escuchar y de investigar, situaban a la radio en un lugar central de la vida cotidiana de las mayorías. Pensadoras como Rosa María Alfaro, María Cristina Mata, María Inmacolata Vasallo y Patricia Terrero —por mencionar algunas— empezaban a escribir sobre la dimensión oral de la comunicación y sobre cómo la radio, por su inmediatez y su cercanía, era un espacio

privilegiado para comprender la cultura popular. Jesús Martín-Barbero (2014), refiriéndose a esas mujeres, escribió:

Debemos a un conjunto de mujeres investigadoras el haber sabido poner en valor al medio más presente en la vida de la mayoría de la gente pero el más invisible para los investigadores, la radio, y desde lo que con ella hacen sus escuchas más que desde sus artimañas. Como si la «lectura de género», de la que tanto se habla hoy, hubiera comenzado en América Latina por un femenino modo de escuchar en la radio «el habla de las gentes del pueblo». (p. 28)

Esta afirmación pone en evidencia que el enfoque de género no es una moda reciente, ha sido un vacío que en muchos momentos de la historia ha quedado señalado por las y los principales investigadores(as). También, un aspecto esencial para comprender la cotidianidad y la forma en que la radio se anclaba en los hogares. Según María Victoria Polanco, la paradoja de la participación dispar de los géneros en lo sonoro tiene que ver con la mediación, más que con el medio. La profesora comparte la valoración destacada por las investigadoras, quizás más numerosas que los investigadores de la radio. Y, sin embargo, considera que la producción ha estado y sigue estando liderada, cuando no dominada, por los hombres tanto en la radio como en el podcast. ¿Este estado de cosas tendrá que ver con quién escucha y quién explica? A la Escuela llegaron ecos de esas discusiones en el pasado, a la par que se consolidaban las bases de la carrera. Hoy, en una continuidad con el tema, se tejen reflexiones sobre el simbolismo de la oralidad o sobre cómo la escucha es, en realidad, un espacio político de resistencia.

Trenzando las bases del área sonora

María Victoria Polanco entró como profesora nombrada en 1984 y encontró una Escuela muy centrada en el periodismo escrito, siguiendo la tendencia general de otras instituciones, con un área de radio poco valorada. Pero también halló un espacio académico en el que, mientras Martín-Barbero avanzaba en su investigación sobre las mediaciones de la comunicación, todo el claustro mantenía la discusión en paralelo.

La Escuela intentaba caracterizarse por su capacidad de trascender los límites convencionales de la academia. No fue concebida en el aislamiento de un discurso académico cerrado, sino en la pugna por la construcción de un campo nuevo de conocimiento, con una perspectiva social y, por tanto, en el diálogo constante con las comunidades, en la búsqueda de integrar la teoría con la práctica y en la apuesta por una educación que partiera de las necesidades reales del territorio y se desplazara hasta allí. La experiencia de aquellos años se manifestó en la creación de espacios de formación en las regiones, orientados sobre todo a la comunicación popular y comunitaria. En tales espacios la radio demostraba su capacidad para tejer lazos de solidaridad y construir puentes entre el saber académico y la experiencia popular, tal como Martín-Barbero la pensaba.

En los años ochenta se aprobó la primera reforma curricular y se creó el área de radio, con un componente central de formación en géneros y lenguajes, en el que ya comienza la experimentación en las expresiones sonoras más allá de la palabra, y otro componente de proyectos radiofónicos. Esa apuesta incorporó, en gran medida, las tendencias que impulsaba Ciespal —Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina—, la institución que llevaba la batuta en la consolidación de las teorías de la comunicación en el continente.

La comunicación alternativa y la folkcomunicación (Beltrao, 1980) reñían con la visión acartonada de una práctica profesional radial de estudio y locutor engolado. A tono con esa línea, Polanco cree en una radio creativa, estéticamente bella y aterrizada en los contextos y las comunidades. Por esa razón incorporó músicos para bandas sonoras, actores y actrices para guiar a los locutores, calló a los oradores para contar historias sonoras sin palabras y, sobre todo, empezó a traer los grandes proyectos sociales que serían desde entonces una de las marcas más destacables de la Escuela.

De esta manera se completó la terna que hoy fundamenta el área sonora: el periodismo, como disciplina preexistente y garante del derecho a la información; la vinculación comunitaria, que proyecta el sentido social de la Escuela como parte de una institución pública; y la

experimentación que nos permite acercarnos a la comprensión artística de la expresión sonora. Esta triple perspectiva «estética, informativa y movilizadora» (Caicedo, 2017) es la base de las continuidades en el área y permite una flexibilidad que puede ser muy útil para responder a las necesidades de las distintas épocas, pero también supone un reto: dominar las tensiones para mantener los componentes en equilibrio.

La consolidación del Centro de Producciones Radiofónicas

Con Polanco a la cabeza del área sonora, la dinámica educativa se apuntaló en tres factores: el trabajo con la radio comunitaria, la pedagogía de la extensión y la investigación-producción como método. Para afianzar esta propuesta y poner en marcha proyectos que han marcado su identidad, uno de los hitos fue la creación del Centro de Producciones Radiofónicas, durante la década de los ochenta. Este espacio fue concebido como un laboratorio en el que se sintetizaban la teoría y la práctica, permitiendo a docentes y estudiantes experimentar con la producción sonora en un ambiente de creatividad y de interacción directa con el territorio.

«Al principio grabábamos en un cuchitril del segundo piso», recuerda la profesora María Victoria Polanco. Las condiciones técnicas modestas no fueron un obstáculo para que, en 1986, Unicef invitara a la Escuela a un proyecto en la costa pacífica con el fin de llevar educación a las comunidades generalmente olvidadas de la región. «La premisa nuestra era no tomar la voz de otros. Por eso comenzamos a crear la Red

Abajo
Rodaje de *Un casting corriente*, Juan David Hernández (2025).
Fotografía: Betan.



de Emisoras Comunitarias del litoral pacífico colombiano» (María Victoria Polanco, comunicación personal, 2025). Por su parte, el profesor Carlos Patiño recuerda: «Cuando yo llegué, María Victoria estaba... ¡prácticamente sola! La producción y todo el andamiaje se fue para audiovisuales, así que ella empezó a buscar recursos por fuera y gracias a ella se equipó la Escuela» (Carlos Patiño, comunicación personal, 2025).

Con apoyo de la Unesco, como resultado de un proyecto ganador de una convocatoria, se logró adquirir un sistema de grabación y edición sonora, con grabadoras de carrete abierto y consolas Tascam, un *deck* de audiocasete y micrófonos Shure, la mejor dotación técnica para la época. Con esos equipos se abrieron las puertas a una experimentación que iba más allá de lo convencional. En la cabina pasaron a producirse dramatizados y conciertos. Incluso grandes artistas, como Hugo Candelario, llegaron a grabar en la Escuela con la dirección técnica de Jesús Becerra, que tuvo la oportunidad de recalar en Alemania para completar su formación. Además, y como compromiso del proyecto, las comunidades con las que se trabajaba también tuvieron la oportunidad de usar las cabinas para producir sus propios contenidos. Esta dinámica hace honor al sentido social de la Universidad y, aunque se mantiene en la actualidad, aún tiene margen para verse fortalecida en el futuro.

A partir de la experiencia con Unicef en la costa pacífica, la Escuela se vinculó con la formación de redes de emisoras comunitarias en la región. Esta línea de trabajo se extendió a los proyectos con los pueblos misak, nasa y coconuco, articulando la comunicación con los derechos culturales y la autonomía territorial. La radio, en estos casos, se convertía en un instrumento de resistencia cultural, un medio para reivindicar identidades y para construir narrativas alternativas a las impuestas por los modelos mediáticos dominantes. Se produjeron series radiales que abordaron problemáticas estructurales como la mortalidad materna, el acceso al agua y el saneamiento; desde el Centro de Producciones Radiofónicas se

formularon propuestas sobre democracia y derechos humanos para fondos europeos. «Todo esto va a construir un comunicador que expande sus visiones de trabajo desde el área de la movilización social, que trabaja con comunidades», dice Polanco (comunicación personal, 2025).

Todos estos procesos —y otros, como proyectos de regalías, responsabilidades directivas, etc.— forjaron una reputación positiva sobre la capacidad de la Escuela para gestionar grandes proyectos de comunicación, dando pie a que, en 2017, fuera invitada como aliada académica en uno de los proyectos de extensión más grandes que haya tenido la Universidad y que más orgullo despierta en la comunidad univalluna: *Mi comunidad es escuela*. Dice la profesora Polanco:

Fue gigantesco, un proyecto de ciudad. Se trabajó con muchas escuelas públicas del área rural y urbana de Cali. Había más de mil personas implicadas, porque era, en realidad, un programa con muchos proyectos y que reunía a varias facultades de la Universidad trabajando juntas. (Comunicación personal, 2025)

En ese, como en los procesos precedentes, el liderazgo de la ECS llevaba aparejada una forma de entender la proyección social, lejos del concepto desarrollista y «bancario» —en términos freireanos— de la «extensión» (Freire, 1998). En *Mi comunidad es escuela*, explica la profesora, «el epicentro era el estudiante y su proyecto de vida». Además, gracias a todos estos proyectos, los estudiantes salían de la cabina de la Escuela y se vinculaban a los procesos de proyección social. «Se concebía la extensión en línea con el salón de clase», explica Polanco (comunicación personal, 2025).

La visibilidad de la Escuela en el área de medios sonoros y de educomunicación tenía dos fuentes: por un lado, la presencia territorial en distintos proyectos y, por otro, las alianzas nacionales e internacionales

que se alcanzaron a finales del siglo XX y que se debían, entre otros factores, a la fuerza movilizadora de Martín-Barbero y a que la profesora María Victoria Polanco asumió distintos cargos, como la presidencia de la Asociación Mundial de Radios Comunitarias (AMARC). Esto en una época en la que los medios alternativos luchaban por una regulación que los reconociera, en resistencia frente a la forma de construir los medios radiales bajo lógicas de concentración oligopólica.

Al mirar hacia atrás, podríamos caer en la tentación de pensar que aquel escenario —radios de onda corta, procesos analógicos, discusiones sobre licencias en un entorno básicamente nacional— ya no es relevante. Sin embargo, el espíritu que animaba esas alianzas sigue estando vigente. Hoy, la aparente dispersión de micromedios convive en un panorama complejo y cambiante con modelos de concentración que no han desaparecido, sino mutado en nuevas formas de centralización digital, con la hegemonía de plataformas globales que regulan contenidos principalmente mediante algoritmos. La vieja pugna de los medios libres, comunitarios, alternativos o populares por tener un espacio propio, por ser escuchados y reconocidos en la legislación, resurge en la disputa por la visibilidad en redes y la indexación en buscadores. Estas formas particulares de cambio y permanencia nos obligan a pensar sobre dónde vamos a recalar para generar otras alianzas y con qué insumos vamos a alimentar el liderazgo de la Escuela en la materia.

El Taller de Radio y la tensión entre emisiones y experimentación

La inauguración de la emisora universitaria Univalle Estéreo, en la década de los noventa, supuso otra antesala a la consolidación del medio radial. Este espacio se configuró como un canal de comunicación de alcance amplio y parecía llamado a involucrar el oficio en la formación, a enriquecer los procesos pedagógicos con la experiencia real de producir contenidos para una audiencia en vivo. Muchos profesores pasaron por la emisora. Algunos, como Alejandro Ulloa,

han tenido una relación de décadas con este medio. Sin embargo, la relación de la Escuela con la emisora ha sido «a veces buena, a veces existente, a veces tensa, a veces rota», según Carlos Patiño (comunicación personal, 2025), quien llegó en 1997 a Univalle con la experiencia de su paso por la Emisora Cultural de la Universidad de Antioquia y con el brillo de la mirada social de su formación con Ciespal en Ecuador.

Mientras celebramos los 50 años de vida de la Escuela, la producción estudiantil que se emite a través del medio institucional es continua y en el deseo de todos está mantener la colaboración para un beneficio mutuo: dando alcance y proyección a las producciones sonoras y abriendo nuevos lenguajes y nuevas generaciones para la futura sostenibilidad de la emisora. Pero la discontinuidad de los vínculos con los medios institucionales de la Universidad ha sido una realidad comprometedora. La política de medios de la institución no pasa necesariamente por la ECS, pese a los esfuerzos realizados en distintos momentos por profesores como Óscar Campo, José Hleap, Maritza López, María Victoria Polanco, Alejandro Ulloa y el mismo Carlos Patiño, que en 1999 documentaron sus inquietudes en este sentido.

En todo caso, la emisora contribuyó a la integración del Taller de Radio en la formación curricular, creando un espacio donde la producción se combinaba con la crítica y la investigación, en un intento de romper con el paradigma de la radio únicamente informativa. Un buen volumen de producción estudiantil se emitió por Univalle Estéreo, «a veces levantando polvareda», dice Patiño, mientras recuerda la polémica suscitada por algún reportaje, como el titulado *Este pueblo no es virgen*, emitido en 2002.

La experiencia en el Taller de Radio se caracterizó por su doble vertiente: por un lado, la rigurosidad técnica que se demandaba para manejar equipos de grabación, consolas y programas de edición, algo que debemos a Jesús Antonio Becerra y a una sucesión de excelentes expertos en los laboratorios; y, por otro, la apertura a la experimentación en el campo del radioarte y de la narrativa sonora. Esta dicotomía se



La radio y el sonido como una forma de proyección social.
Fotografía: Archivo Eva G. Tanco

evidencia en la producción de programas que iban desde el informativo tradicional hasta piezas que se acercaban a lo poético, lo experimental y lo performativo. En este espacio se forjó la convicción de que la radio es, en definitiva, un medio polifacético, capaz de articular diversas dimensiones del saber y de la experiencia humana.

Los docentes Carlos Patiño, Ana María Díaz y Jorge Caicedo fueron piezas clave en la configuración de este taller, que no se limitó a transmitir contenidos sino que buscó reinventar el discurso radial desde la experimentación y la creatividad. En numerosas entrevistas, exalumnos destacan que fue en el taller donde aprendieron a «pensar el sonido» de forma integral, a construir narrativas que partieran de la identidad de sus territorios y a enfrentar, desde la práctica, los desafíos de producir con rutinas periódicas reales.

«Pasábamos horas puliendo cosas pequeñas», recuerda Patiño. «Es que este es un campo donde llegan muchos campos, donde se discute por qué oímos lo que oímos y por qué no lo podemos oír mejor», agrega (comunicación personal, 2025). Alrededor del cambio de siglo, la tensión no se daba ya entre periodismo y comunidad, sino entre la intervención social y el arte sonoro. Para Patiño, la actualización que necesitaba el área pasaba por el radioarte, ese «arte de sensaciones radiofónicas» por «interferencia y extrañamiento» que describe José Iges. Interferencia entendida como disrupción de formatos y discursos, un cambio de lo que se puede decir y cómo debe sonar que lleve a escuchar sin el referente de lo real, en otra libertad (Iges, 2004).

Para romper las formas del decir y el sonar, Patiño insistía en pensar lo acústico, el silencio, la iniciativa musical... tratando de articular algo que no existía: la radio entendida como práctica artística. «En ese momento no se consideraba, solo la práctica social», recuerda.

De la reflexión sobre las actitudes de escucha nació el colectivo estudiantil «Oír más». «Surge de muchas inquietudes y, al principio, con muchos apoyos», lo que era evidente en los primeros festivales, impulsados por, entre otros, Mauricio Prieto, egresado y laboratorista de sonido de la Escuela durante varios años. «En las primeras sesiones hablábamos con Lida Camacho, de la Bienal de México; venían profesores de la Universidad del Cauca, líderes indígenas, personas de Oriente Estéreo», comenta Patiño (comunicación personal, 2025). Además, agrega:

vino invitado Mauricio Bejarano, profesor de la Universidad Nacional, para hablar de la dimensión estética de la radio y de la música concreta y experimental. Recuerdo que luego dio un concierto en Lugar a Dudas, y ese momento de acostarnos en el suelo a sentir las vibraciones sonoras fue una experiencia interesantísima para los estudiantes. (Comunicación personal, 2025)

Ese espacio de libertad creativa y de colectividad ha dado algunos de los más apasionados productores, investigadores, profesores, radialistas comunitarios o diseñadores sonoros de nuestro entorno. Su entusiasmo ha logrado mantener el colectivo con nuevas generaciones hasta el día de hoy.

«Cuando Jorge Caicedo me reemplaza, vuelve la dimensión comunitaria», afirma Patiño. Caicedo había sido monitor de la profesora Polanco y compartía las mismas inclinaciones hacia la comunicación popular. Esta discusión volvió a la academia —y a la opinión pública, en menor medida—, ya que se estaba produciendo la transformación del panorama de las emisoras comunitarias de Cali y el conjunto de la nación a partir de los cambios que introdujo el Decreto 2805 de 2008, que abría la posibilidad de obtener una licencia de radiodifusión comunitaria en las capitales del país.

Caicedo tuvo una especial relación con Comunal Estéreo y, después, con la primera emisora comunitaria legalmente constituida en Cali, Oriente Estéreo, en el distrito de Aguablanca. En ambas tuvo una influencia enorme por su presencia pedagógica, como radialista y por todo su trabajo de proyección social.

Esas experiencias le ofrecieron un aprendizaje fundamental, tanto para él como para los colectivos que formaban parte de esas iniciativas: «la ciudadanía no solo hay que contarla en el discurso radial sino que hay que construirla y fortalecerla desde el trabajo directo con la gente» (Caicedo, 2011, p. 196). Una inspiración que prosperó en sus años como docente en Univalle y que ha continuado después de su temprano fallecimiento, en una generación a la que inculcó un sueño comunitario, de individuos entrelazados que escuchan con respeto y palabrean con libertad y autonomía. Los procesos comunitarios que se mantienen desde la Escuela, pero sobre todo los que se emancipan, como el colectivo *Radio guayaba con gusano*, promovido con niños de Aguablanca, Noís Radio, Oír Más, etc., se pueden entender como una continuidad de ese lema que expresó Caicedo y que han compartido tantos compañeros.

Si en esos momentos los estudiantes no sentían como propia Univalle Estéreo, Oriente se convirtió en ese espacio. «Jorge vinculó a estudiantes haciendo radio con dimensión comunitaria, barrial, cultural y con un trasfondo político de movilización social», recuerda Patiño (comunicación personal, 2025). Univalle participó de distintas maneras en la emisora: en el proceso de construcción de una parrilla de programación con la comunidad, llevando formación para que las personas pudieran producir, y abriendo los laboratorios de grabación y edición a los radialistas del Distrito. Con esa confianza, los estudiantes crearon contenidos y emitieron en vivo en las instalaciones de la emisora. «Era fundamental porque lo experimental se emitía. Los contenidos de los estudiantes se emitían», aseguran los laboratoristas Luis Einer Castaño y Angélica Rodas (comunicación personal, 2025), que vivieron esa época como alumnos.

Que se siga emitiendo la voz y la exploración de los estudiantes es un reto que pasa por mantener una relación con el medio institucional, pero no únicamente, dado que la Escuela es un espacio formativo que no asume la difusión corporativa en los mismos términos que la emisora. También pasa por el apoyo a unos aliados imprescindibles de esta área, que son las personas que desde la técnica colaboran en la producción sonora de la Escuela y que garantizan la calidad y el respeto por el oficio. Y pasa, naturalmente, por la capacidad que tengamos los profesores y todo el personal del área sonora de interpretar correctamente los cambios de cada época, las nuevas posibilidades mediáticas que existen para difundir y entrelazar el trabajo de los estudiantes.

Si bien es un reto, la emisión es un horizonte fundamental por cuanto contribuye a consolidar un valor básico en las competencias de los estudiantes: el respeto por las rutinas profesionales, que incluyen la solidaridad en el trabajo en equipo, la puntualidad, el rigor, el compromiso inequívoco con los públicos y las fuentes, la valoración del trabajo ajeno, el autocuidado, la puesta en escena...

La incorporación de nuevas tecnologías y los retos de la creatividad

Uno de los aspectos que ha marcado la evolución de la Escuela es la búsqueda de adaptación a las nuevas tecnologías. Desde los primeros equipos analógicos hasta la transición a la edición digital con el cambio de milenio, la experiencia formativa ha ido integrando de manera progresiva recursos que han permitido ampliar las posibilidades expresivas del medio. La incorporación de estaciones de edición Macintosh, el uso de *software* especializado como Protools y, más recientemente, la constitución de los dos laboratorios del área sonora fueron y son avances necesarios.

Pero en el área sonora, el «patito feo» de los medios de comunicación, mantenerse a la vanguardia tecnológica es una lucha constante. Un pasodoble de equipos que se presupuestan y no llegan, o que llegan y se deterioran por dinámicas que no tienen en cuenta el conjunto de las necesidades (periféricos que no se compran, aires acondicionados que no reciben mantenimiento, técnicos que no se contratan, cables que no se reemplazan) o que suscitan dudas sobre su «rentabilidad». En esa forma de cotidianidad sobrevuela la sombra de la sostenibilidad dependiente de proyectos, que supone una lógica incorporada desde la universidad privada que entiende la educación como un gasto, en vez de como una inversión.

Testimonios de laboratoristas como Mauricio Prieto y César Torres y de exalumnos que participaron en la creación de los laboratorios evidencian que cada proceso de adaptación fue acompañado de un esfuerzo por preservar el característico compromiso con lo experimental y lo crítico. Con su trabajo lograron mantener una alta calidad de producción y abrieron nuevas posibilidades para la experimentación en géneros y formatos: desde el audiorretrato y el documental sonoro hasta propuestas que combinan la producción sonora con el teatro, la fotografía o las artes plásticas.

En muchas ocasiones, para esquivar la falta de equipos se ha apostado por la reutilización creativa de artefactos que permitan cumplir la función de utilizar la tecnología para ampliar las fronteras de la creatividad sin perder la esencia de la comunicación comprometida. Los laboratoristas que se han ocupado de la magia de la producción, en entornos a veces favorables y a veces hostiles, han sabido entender y reproducir los legados. Entre estos, el de Jesús Becerra, jubilado en 2016, «un gran aliado» al que se respetaba mucho por su carisma y calidez, según sus sucesores.

María Victoria Polanco, Carlos Patiño, Jorge Caicedo y otros profesores, que también compartieron antes en condición de estudiantes los

pasillos de la Escuela, como Ana María Díaz y José Luis Valderrama, egresados y laboratoristas de todas las épocas, han tenido en común una búsqueda incesante por los «sonidos periféricos», por otras formas de hacer producciones sonoras «que tienen que buscar la forma de visibilizar o de sonorizar aquellas voces o aquellos contextos que no tienen cabida en los medios», en palabras de Caicedo (Radiónica, 2013).

La tecnología no ha logrado relegar la experiencia humana, pero ha introducido nuevas formas de narrar y de interactuar con la audiencia. En este contexto, los procesos de producción se han enriquecido, permitiendo que la radio y lo sonoro se articulen más que nunca en formatos híbridos, que combinan la emisión en vivo con la producción de *podcast* y la distribución en plataformas digitales y la construcción de estéticas y narrativas en formatos y medios complementarios.

La temprana muerte de Jorge Caicedo le impidió profundizar en el *podcast* con los estudiantes de la Escuela, pero en sus artículos reconocemos que comprendía las posibilidades expresivas que podía ofrecer el formato y este cómo rebasa y desprecia los límites de un medio sonoro. Ahora nos toca caminar por esa vía, descifrar y proponer lenguajes y fórmulas nuevas, intentar construir puentes entre todos los medios técnicos para una comunicación comprometida, desde el altavoz del barrio hasta el *vodcast* en aplicación digital.

En una de sus publicaciones, Jorge Caicedo (2011) recoge una idea, en realidad una queja del investigador español Ángel Faus, quien fuera mi profesor de radio durante la carrera de periodismo, allá por el cambio de siglo. Ya en aquellos tiempos Faus notaba que la radio necesitaba una reinención de emergencia:

La Radio está ayuna de investigación y ciencia propias, desheredada de ideadores, abandonada de creadores, magra en inventores y encadenada por la cuenta de resultados. Estamos ante la caducidad de

un sistema y de unas fórmulas históricas de narración, contenido, programación y concepto radiofónico. (Faus, 2001, p. 41)

Hoy el *podcast* lleva menos de diez años como actor revelación de la escena oral de las formas de comunicación globales. Formas, más que medios, dado que el *podcast* no es sino una derivación digital de otros medios preexistentes, que ha incorporado una reflexión y una exploración en las formas que era imprescindible abordar en el medio radial. El *podcast* comenzó imitando a su madre radio, volteando la espalda a su padre cibernético y pasó años balbuceantes antes de mirarse al ombligo para descubrir su propia identidad. Ahora, en el albor de su adolescencia se gusta y se enoja por momentos, pero desborda de vida y creatividad, de modo que nos ha ofrecido unas formas de producir y de construir lenguaje sonoro que, en este momento, son un contagio para la radio. Un contagio que puede ser muy beneficioso para esa reactualización que fabulaban Caicedo y Faus. Ese es, en lo técnico y lo lingüístico, el hito y el reto del presente, el que nos concita en la actualidad.

El reto digital y la tecnopolítica

La historia de la radio, y en general de la producción sonora, ha estado atravesada por tensiones entre libertad y control. En el caso latinoamericano, hemos visto cómo la radio comunitaria ha sido una herramienta de resistencia y cómo la oralidad ha sido una forma de disputar la hegemonía del discurso escrito. Pero en el futuro, con un ecosistema digital que tiende a quedar hiperregulado y vigilado, la producción sonora enfrentará, sin duda, nuevas formas de censura y control.

La imposición sobre *qué se puede decir* estará mediada por múltiples actores: Estados, corporaciones tecnológicas, normativas internacionales sobre desinformación y discursos de odio, pero también por las mismas plataformas de distribución.

El *podcast*, por ejemplo, nació en gran medida fuera del control de los grandes conglomerados, pero hoy Spotify, Apple y Amazon ya establecen sus propias reglas sobre contenido. ¿Qué pasará cuando la producción sonora sea filtrada por algoritmos que decidan qué suena y qué no? Lo políticamente correcto y la estandarización tecnológica avanzan en paralelo, restringiendo lo que puede decirse y cómo puede decirse. Si antes la censura provenía de los Estados y las iglesias, hoy viene de un conglomerado de plataformas, algoritmos y consensos morales fluctuantes. La diferencia es que ahora la censura no necesita de un decreto o una condena eclesiástica: basta con que un contenido sea invisibilizado en los motores de búsqueda, que sea eliminado por infringir normas comunitarias ambiguas o que simplemente no cumpla con los estándares técnicos de distribución.

Sobre *cómo se puede decir*, el riesgo está en la homogeneización del lenguaje y la estética sonora. A medida que la producción sonora se globaliza, surgen formatos cada vez más estandarizados: el diseño sonoro del *true crime* o los *podcasts* narrativos de estilo anglosajón, por ejemplo, empiezan a imponerse como un estándar de calidad. Pero, ¿qué pasa con las formas de narrar propias de las culturas orales, con el ritmo y la cadencia de los relatos populares, con los silencios que no encajan en los algoritmos de *engagement*?

Además, podemos sospechar que otro tanto pasará en el caso de las tecnologías *low-fi*. Si la calidad del audio se mide en bits —y no en importancia social, cultural, histórica— los registros sonoros precarios quedan automáticamente descartados. Puede llegar el fin de la estética



Jorge Caicedo y su memoria en el 383-D6.
Fotografía: Manuel Silva Rodríguez.

del error y la imperfección como lenguaje, el mismo que nos entregó el *punk*, por ejemplo. Esto tendría implicaciones para las radios comunitarias, los relatos sonoros de archivo, los registros de campo con grabadoras antiguas, e incluso las nuevas formas de experimentación que juegan con la distorsión y el ruido. Si el futuro de la producción sonora pasa por filtros automáticos que depuran lo «incorrecto» en términos técnicos, ¿qué margen queda para la diversidad expresiva?, ¿y qué sonidos de hoy van a sobrevivir en los archivos del futuro? ¿Estamos registrando las transformaciones sonoras de la vida cotidiana o en 50 años escucharemos solo reconstrucciones artificiales de un mundo que no sonará como sonaba?

Pero el problema no es solo técnico, es también cultural. La corrección política también es una nueva forma de curaduría del sonido. Un acento puede ser considerado ofensivo, una imitación puede ser clasificada como apropiación cultural, un sonido escatológico puede ser simplemente excluido del repertorio sonoro legítimo. Estos debates, que no son estrictamente nuevos, sí plantean una pregunta acerca de qué sonoridades podrían desaparecer bajo un nuevo régimen de lo correcto. La radio experimental de los años sesenta y setenta jugaba con lo grotesco, lo bizarro, lo disonante. Hoy, con un cuerpo cada vez más higienizado, también el cuerpo sonoro lo es. ¿Qué grietas y márgenes quedan para la provocación y la transgresión en el sonido?

Aquí hay una paradoja interesante: por un lado, la tecnología abre posibilidades inéditas de experimentación sonora; pero, por otro, el mercado y las plataformas imponen límites estéticos y discursivos. El mercado y las políticas públicas tienden a crear normas que en el caso del sonido digital avanzan bajo criterios técnicos, morales y algorítmicos, lo que podría llevarnos a una especie de «gentrificación sonora». Una pregunta clave en este ámbito es cómo resistir a esa estandarización sin quedar al margen de las posibilidades de distribución.

En definitiva, estos planteamientos permiten reenmarcar las inquietudes sobre los sentidos de la

producción sonora en la Escuela de Comunicación. Las preguntas que nos hacemos de cara a los próximos 50 años apuntan a varias direcciones y queremos abrirlas aquí como hoja de ruta para volver a discutir entre todos, ahora y dentro de varias décadas:

Los medios sonoros como territorio en disputa de la hegemonía cultural

¿Cómo se transformarán las narrativas sonoras y cuáles serán las resistencias en un mundo donde la inteligencia artificial, el metaverso y la inmersión sensorial están redefiniendo la comunicación? ¿Cómo preservar la identidad y la diversidad de las voces en un ecosistema sonoro globalizado? ¿Qué sucede con los clichés sonoros en un ambiente mediático en el que las grandes plataformas de distribución de contenidos generan y reproducen una y otra vez los mismos estereotipos sonoros?

¿Sigue siendo esta una lucha por la hegemonía cultural? ¿Vamos a construir los acentos, las huellas sonoras de las comunidades o vamos a incorporar en nuestro marcapasos el *beat* que nos imponga el mercado? ¿Sobrevivirá la «oralitura» (Fall, 1992) o cambiará el concepto de «tradición oral»?

La radio en el ecosistema digital

Si la radio ha sido históricamente el medio de las comunidades y de la oralidad popular lo ha sido en gran medida por su alcance, por su capacidad de llegar a los rincones más apartados con una tecnología barata para los receptores. Si cambian los receptores y se abren a nuevas experiencias y otras expectativas; si existen tendencias —como en el ejemplo de Noruega— hacia la desaparición de las ondas hertzianas para la radio y su transformación puramente digital, pero se mantienen las velocidades distintas para la cobertura digital de las regiones aisladas de Colombia y del mundo... ¿cómo evitar que esa digitalización refuerce brechas de acceso en lugar de democratizar la palabra? Y, por el contrario, ¿cuáles serán las convergencias de la digitalización de la radio para ampliar su cobertura?

La construcción participativa de una comunidad de productores y escuchas

La radio comunitaria y el *podcast*, acusado como está de ejercicio individualizante y de consumo «guetizado», están mostrando caminos distintos para la apropiación de la palabra y del sonido. Estas críticas me recuerdan inmediatamente la reflexión que hacía décadas atrás Jesús Martín-Barbero cuando se encontraba con los estigmatizadores de la televisión. Del medio a la mediación se revierte el estigma. Así, pues, ¿cómo se puede seguir construyendo ciudadanía desde la producción sonora, en su formato «podcastero» actual o en los venideros? ¿Cómo la ECS de Univalle seguirá formando no solo narradores de historias, sino también oyentes críticos, productores críticos y formadores de comunidades para que la ciudadanía alcance una alfabetización mediática crítica? Esto no se puede construir de manera aislada en una deriva de hiperespecialización, sino que requiere que la mirada social de la Escuela prevalezca para que sea el sustrato de los aprendizajes paralelos a las evoluciones técnicas.

En las conversaciones con los profesores y laboratoristas se impone la preocupación sobre este reto, que la Escuela no pierda la conexión con los territorios ganada durante décadas, que no deje de conectarse y los estudiantes y docentes se vinculen con ese compromiso social y con la reflexión sobre la acción.

Búsquedas de nuevas audiencias

En esta búsqueda, el cambio generacional es un factor decisivo. Esa renovación ha reducido los oyentes de la radio, pero el *podcast* los ha aumentado. ¿Y qué pasa —y pasará— con las sonoridades en vivo, qué sucede con los procesos que no se miden como productos? La radio en vivo no es un ritual heredado, puede reinventarse en el presente. No necesita ser rescatada como un vestigio del pasado, sino insertarse como una experiencia significativa en el ahora, en el caos y la irreverencia, y comprendiendo que las necesidades

expresivas actuales pasan por experiencias interactivas, híbridas, conectadas. Así, la pregunta no será si los jóvenes van a salir a la calle a participar, sino qué formato de experiencia radiofónica haría que salir a la calle sea una opción interesante para ellos.

En general, en toda la discusión sobre la reconstrucción o redescubrimiento de audiencias, la tradición martinbarberiana supone un insumo sólido para la Escuela, pues nos ayuda a leer desde la reflexión lo que sucede con los modelos hegemónicos de consumo desde una perspectiva crítica y social, que permita emerger el compromiso político y las resistencias —también estéticas—.

Innovación y experimentación

La historia de los medios demuestra que la innovación no siempre es bienvenida; la radio experimental ha sido marginal y la ficción sonora sigue atrapada en estructuras narrativas del siglo pasado. Sirva para este punto toda la reflexión anterior sobre qué se podrá decir y cómo se podrá decir. ¿Cómo será el futuro lenguaje sonoro más allá de los formatos convencionales? ¿Cómo empujar los límites de la ficción, el documental, la narración o la experimentación sonora? ¿Se seguirá subestimando a las audiencias con productos preformateados o se les reconocerá como interlocutores capaces de escuchar críticamente y decodificar nuevas gramáticas sonoras?

Y trepados en la locura de pensar de forma prospectiva se abren otras inquietudes muy relacionadas con los desarrollos tecnológicos del futuro. En estos momentos ya debemos alertar sobre el rol del periodismo —de la investigación, de la verificación, del contacto directo con la fuente— frente a la manipulación de voces sintéticas y el *deepfake* sonoro. Pero, además, haciendo un ejercicio a lo Ray Bradbury, podemos imaginar que en las próximas décadas sea objeto de discusión la posibilidad de capturas masivas de audio para entrenar inteligencias artificiales, o de patrones de voz para reconocimiento biométrico. O que la privacidad incluya a partir de ahora nuestros

aspectos sonoros: cómo hablamos, qué sonidos emitimos, cómo respiramos... Que la voz humana no sea ya solo una forma de comunicación sino un insumo para distintos modelos de negocio y vigilancia.

El reto, por tanto, será construir un nuevo pacto pedagógico que tenga en cuenta los retos generacionales e integre la tecnología, en discusión siempre con la identidad cultural y desde el compromiso, renovado, con la diversidad. También, que potencie las alianzas entre la academia y la comunidad y que permita a los medios audiocentrados seguir siendo, en esencia, lo que era la radio: una herramienta de transformación social. E individual.

Conclusión

A lo largo de 50 años, la ECS de la Universidad del Valle ha construido un legado que trasciende el simple acto de enseñar. Su historia es la de una apuesta inquebrantable por la comunicación como herramienta de resistencia, de construcción de memoria y de transformación social.

En nuestro campo, la experiencia de tantos años de colaboración con emisoras comunitarias fortaleció la idea de que el comunicador debe ser, ante todo, un agente de cambio, un profesional capaz de intervenir en la realidad a través del sonido. En este sentido, los hitos alcanzados en proyección social han dejado una huella indeleble en la forma de entender la formación en la Escuela. Sus producciones han navegado entre lo informativo, lo documental, lo ficcional y lo experimental, buscando que la radio no sea solo un medio, sino una experiencia estética, política y comunitaria.

El presente y el futuro se perfilan, no sin desafíos, en el marco de una era digital que ofrece posibilidades inmensas, pero que también impone nuevos límites. La tecnología y la globalización, si bien hacen posible una mayor difusión y acceso a la producción sonora, exigen también una renovada mirada crítica que permita resguardar la diversidad, la identidad y la capacidad transformadora de la radio. En este sentido, el reto digital y tecnopolítico se erige como la próxima gran batalla: la de mantener viva la esencia de un medio que ha sido, desde sus inicios, íntimo, creativo y resistente, y la de formar comunicadores capaces de enfrentar, con valentía y creatividad, las imposiciones de un mundo cada vez más regulado y centralizado.

Que este ejercicio de memoria y este ensayo de inquietudes prospectivas sirva no solo como un homenaje a la ECS en su 50 aniversario, sino también como una llamada a las próximas generaciones de comunicadores: el descubrimiento es inacabable, la voz siempre tiene algo

nuevo que decir, y el sonido, ese patito feo de los medios que ahora abre las alas en toda su riqueza y complejidad, es la prueba de que la comunicación es, en definitiva, un espacio de libertad.

Referencias

Beltrao, L. (1980). *Folkcomunicación, la comunicación de los marginalizados*. Cortez.

Caicedo, J. (2011). Comunal Estéreo, radio de barrio. Expresión sonora de las otras ciudadanías. *Nexus*, (9). <https://doi.org/10.25100/nc.v0i9.901>

Caicedo, J. (2017). La experiencia pedagógica con la radiofonía experimental en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle (Colombia). *Nexus*, (21), 114-141. <https://doi.org/10.25100/nc.v0i21.5911>

Decreto 2805 de 2008. Por el cual se expide el Reglamento del Servicio de Radiodifusión Sonora y se dictan otras disposiciones. Diario Oficial n.º 47 067 <https://www.funcionpublica.gov.co/eva/gestornormativo/norma.php?i=31747>

Fall, Y. (1992). *Historia del Atlántico Sur: Intercambio de hombres, ideas, productos y técnicas entre América Latina y África*. Centro de Estudios de Asia y África.

Faus, Á. (2001) Reinventar la radio. *Chasqui*, (74), 40-45. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/bitstream/10469/11181/1/REXTN-CH74-08-Faus.pdf>

Freire, P. (1998). *¿Extensión o comunicación?: La concientización en el mundo rural*. Siglo XXI Editores.

Iges, J. (2004). Arte radiofónico: algunas líneas básicas de reflexión y de actuación. *Telos: Cuadernos de Comunicación, Tecnología y Sociedad*, 60, 1-9. <https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero060/>

Martín-Barbero, J. (2014) Pensar la comunicación en Latinoamérica. *Redes.com: Revista de estudios para el desarrollo social de la Comunicación*, (10), 21-39. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5012380>

Radiónica (15 de octubre de 2013). *Otras formas de hacer radio: Jorge Caicedo en «Ver, oír, gozar»*. Radiónica. <https://www.radionica.rocks/otras-formas-de-hacer-radio-jorge-caicedo-en-ver-oir-gozar>



APUNTES PARA PENSAR LAS MEMORIAS DEL CONFLICTO ARMADO EN DOCUMENTALES DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN

<https://doi.org/10.25100/peu.5074262-4>

David Escobar

Universidad del Valle

Quien quiere hoy día combatir la mentira y la ignorancia y escribir la verdad, tiene que vencer por lo menos cinco dificultades. Deberá tener el valor de escribir la verdad, aun cuando sea reprimida por doquier; la perspicacia de reconocerla, aun cuando sea solapada por doquier; el arte de hacerla manejable como un arma; criterio para escoger a aquellos en cuyas manos se haga eficaz; astucia para propagarla entre éstos.

BRECHT (2016)

Introducción

Escribo este texto en un contexto social de negacionismo del conflicto político, social y armado en Colombia. En la víspera del aniversario de los 50 años de la Escuela de Comunicación Social (ECS) de la Universidad del Valle, varios hechos hicieron que pusiera la atención en su acervo de documentales y que me preguntara cómo sus estudiantes y profesores hemos representado y construido memorias del conflicto. Empezaré por referir ese contexto para entrar luego en las memorias documentales. La forma de acercamiento a estos filmes consiste en la agrupación de los documentales principalmente por temáticas, construyendo la relación entre temáticas y memorias. Por último, desde una posición personal, esbozaré una reflexión sobre los vacíos y alcances de lo hallado en el archivo.

Página opuesta
Fotografía: Luisa Hernández Vásquez.

Si aquí no pasó nada...

En enero de 2025 algunos colectivos de artistas pintaron en las calles de Cali un mural que expresaba la consigna «LAS CUCHAS TIENEN RAZÓN», en alusión al hallazgo de estructuras óseas humanas realizado por la Justicia Especial para la Paz (JEP) en la fosa común de La Escombrera, en Medellín (Jurisdicción Especial para la Paz, 2025a).

Las osamentas correspondían a personas desaparecidas y ejecutadas extrajudicialmente durante la Presidencia de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010): una joven líder de un grupo deportivo y un joven con discapacidad física y mental, cuyas identidades fueron reservadas por solicitud de sus familias. Las víctimas presentaban signos de violencia y la JEP estableció que fueron ejecutadas con tiros de gracia (Jurisdicción Especial para la Paz, 2025b). De acuerdo con la Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas (UBPD), desde hace décadas las organizaciones de víctimas y defensores de DD. HH. de Medellín han denunciado que La Escombrera fue escenario de desapariciones forzadas durante la década de los años dos mil. Según la UBPD (2024), en esa comuna hay 502 personas reportadas como desaparecidas. No obstante, ante los hallazgos confirmados por la JEP el periodista Néstor Morales, de la cadena Blu Radio (2025), vociferó al aire la siguiente pregunta, dirigida a Rafael Núñez, docente universitario y periodista en DD. HH.: «¿Usted podría jurar o asegurar que esas personas encontradas en La Escombrera no fueron sepultadas por sus familiares?».

Estas pintas, que se constituyen como actos de construcción de memorias críticas desde las víctimas y organizaciones sociales, fueron coordinadas, entre otras ciudades, en Medellín, Cali, Bogotá, Bucaramanga, Barranquilla, Pasto y Soacha. En los distintos lugares casi inmediatamente destruyeron los murales. En Medellín actuó la Alcaldía (La Silla Vacía, 2025) y en otras ciudades actuaron personas aparentemente por cuenta propia.

Este contexto da indicios de que la memoria es un campo en disputa, y que hay quienes están dispuestos a negarla. Como diría Tzvetan Todorov (2000):

Las huellas de lo que ha existido son o bien suprimidas, o bien maquilladas y transformadas; las mentiras y las invenciones ocupan el lugar de la realidad; se prohíbe la búsqueda y difusión de la verdad; cualquier medio es bueno para lograr este objetivo. (p. 12)

Abajo
En Cali también
hacemos memoria ¡Las cuchas tienen razón!
(N. Sánchez, 2025).



Esta premisa ayuda a comprender lo que sucede en el país, dado que los casos de negacionismo se han multiplicado: gracias a la complicidad de las redes sociales, los propagandistas de la negación han traspasado las fronteras territoriales y legislativas, y regurgitado sus consignas para ganar adeptos e involucrar a nuevos protagonistas.

Tales el caso ocurrido el 6 de noviembre de 2024, cuando el congresista uribista Polo Polo (2024) arrojó a la basura unas botas conmemorativas instaladas por la organización Madres de los Falsos Positivos (Mafapo) en la Plaza de Núñez. Las botas fueron intervenidas artísticamente y expuestas como un acto de memorialización de las víctimas de las ejecuciones extrajudiciales en Colombia. El acto de Polo Polo es en sí una declaración política que amenaza el pasado y ataca a la comunidad interpretativa del futuro.

Cuando agreden la memoria, los negacionistas comprometen el pacto sobre el que ha surgido el intento de construir una democracia en Colombia. Quien niega no ignora, o ignora voluntariamente. Es el caso de Guidepost Solutions, una multinacional de investigaciones y consultoría de seguridad que entró en la discusión pública por su trabajo en el juicio a la multinacional Chiquita Brands. Guidepost Solu-

tions niega que la corporación bananera financiara grupos paramilitares en Colombia. Esta negación se dio en estrados judiciales, como opción estratégica para eludir responsabilidades políticas y económicas (Sánchez Arévalo, 2024). Esto pese a que la empresa fue condenada en los Estados Unidos, donde un jurado determinó que la bananera es responsable por los crímenes cometidos por el grupo paramilitar al que financió (Parada Lugo, 2024).

«Dejen la indignación, simplemente muestren los nombres. Los reto que muestren la lista de los 6.402 de los supuestos falsos positivos» (El País, 2024), fue la frase esgrimida por el congresista Polo Polo, en el contexto de negación de estos crímenes. A través de la estrategia de poner en entredicho una cifra, el negacionista busca que la población pierda de vista la enormidad del crimen, para que esta no se imagine el sufrimiento de los torturados y ejecutados; así minimiza la magnitud del horror, la responsabilidad de los victimarios y estorba la resistencia de las víctimas.

Otro caso de negacionismo es la intervención en el Congreso de la República de la senadora María Fernanda Cabal, del partido Centro Democrático. Durante el Paro Nacional de 2021, en el que integrantes

de la Fuerza Pública cometieron violaciones masivas de derechos humanos, la senadora reclamó:

a la Comisión Interamericana, a la señora de la ONU, allá se fueron a pasear, a denigrar de Colombia, para que nos dejen sin soporte a la Fuerza Pública, para que la gente de bien que es protegida, porque quieren generar una guerra civil. (Canal Congreso Colombia, 2021, 5h56m18s-5h56m33s)

La negación de los crímenes cometidos por el Estado colombiano, en el pasado reciente y lejano, no es una opinión como cualquier otra. Más bien se trata de la supresión deliberada de las condiciones para la confrontación de las ideas y de la evasión de la captura conceptual. Es una actividad escurridiza, porque ningún negacionista admite serlo, debido a la deslegitimación que ello conlleva. No es una búsqueda intelectual. Forma parte del negacionismo negar cualquier relación con la negación del delito cometido.

En ese mismo sentido, vale la pena recordar las afirmaciones del expresidente Álvaro Uribe en marzo de 2009:

Las Fuerzas Armadas de Colombia, en ese proceso de ser eficaces y transparentes, corrigen gustosas cualquier falla, no aceptan «falsos positivos» y tampoco se van a dejar acomplejar por falsas acusaciones. Nosotros somos los primeros en exigir que no haya «falsos positivos», que haya total transparencia, pero tenemos que ser los primeros en denunciar que mucha gente, amparada en el tema de «falsos positivos», lo que ha hecho es crecer falsas acusaciones, para tratar de paralizar la acción de la Fuerza Pública contra los terroristas. (Secretaría de Prensa de la Presidencia de la República, 2009)

Estos ejemplos dan cuenta de que el negacionismo no es una visión crítica de un conflicto político, social y armado. Por el contrario, la versión negacionista reduce y deforma el conflicto, desviando la discusión sobre estas graves violaciones de DD. HH. ocurridas, llegando incluso a justificarlas bajo el pretexto del combate al «terrorismo». Esta declaración del exmandatario fue un intento de aniquilación de la realidad sobre el papel, que continuó paralelamente a la eliminación real de personas.

Sería un error subestimar la importancia de este fenómeno, reduciéndolo a un mero residuo del pasado, a una opinión como cualquier otra; es decir, digna de salvaguarda, desconociendo la continuidad entre las dos empresas: exterminar y negar. Indudablemente existe un litigio por las memorias cada vez más vital y que refiere a cómo se construye socioculturalmente la representación del pasado:

Los modos en que se configuran y circulan las memorias constituyen, por tanto, una dimensión clave en la construcción del espacio público y de la propia democracia, como muestran las travesías sociales y políticas de países como Argentina, Colombia, Chile y El Salvador. (Weibel, 2021, p. 13)

¿Cuál es la respuesta que en esta disputa vital hemos dado, como ojos de la historia, desde la ECS? ¿Qué consideraciones éticas, narrativas e investigativas han orientado nuestros encuadres en este ámbito del periodismo, el conflicto armado, los DD. HH. y la memoria, frente a esa doble empresa de eliminación del Otro y negación del hecho? Aunque no presento una discusión exhaustiva, pues no es el objetivo de este texto, busco compartir una mirada sobre nuestra herencia cultural.

Un espacio de memoria

En este contexto de negacionismo es de gran relevancia social entender los espacios de memoria. Uno de estos es el acervo audiovisual producido en la ECS, con valor no solo para la formación de profesionales en comunicación social y periodismo, sino también para la sociedad.

Con motivo de la conmemoración de los 50 años de la ECS indagué sobre los documentales realizados por estudiantes y profesores de la Escuela, desde su fundación en 1975 hasta la actualidad, en los que han sido representados el conflicto social, político y armado y sus impactos en la población colombiana. La indagación obedeció a razones personales y pedagógicas. Me interesa la relación entre los audiovisuales y el conflicto político que ha enfrentado el país, tengo historias en las que me jugué la piel y quizás por eso no puedo quedarme ciego y ajeno ante ese terror. En lo pedagógico, después de años de cubrir como documentalista y periodista asuntos de Derechos Humanos me he dedicado a la docencia en la ECS, por lo que me resulta de suma relevancia conocer las memorias del conflicto que hoy algunos pretenden negar. La agrupación que propongo de los filmes surgió como un hallazgo por algunas similitudes encontradas.

El primer trabajo consistió en la búsqueda de publicaciones académicas sobre el mismo asunto. Encontré el texto de Manuel Silva (2016) «Miradas sobre el conflicto armado: un laboratorio contra la uniformidad del lenguaje», publicado en el libro *Años audiovisuales: 40 años de audiovisuales de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle*. Silva analiza ocho documentales de distintos estilos y autores, producidos en el período comprendido entre 2001 y 2012: *Manual inconcluso para el silencio* (Santacruz y Luna, 2001), *En el camino dejé* (Vidal et al., 2002), *Entre caminos y sin tierra* (Díaz y Laguna, 2004), *Informe 7 p. m.* (Hernández, 2005), *Prohibido mirar* (Rodríguez, 2007), *Los encubiertos* (Marín, 2011), *Desde afuera: Carta abierta al corazón del abuelo* (Mantilla et al., 2010), *Raíces expuestas* (Ochoa y Correa, 2012). Silva se detiene en aspectos de estos audiovisuales que dan cuenta de un distanciamiento con respecto a las visiones hegemónicas de la guerra en Colombia.

Otro trabajo de gran relevancia es *Documental del disenso*, la tesis doctoral de la profesora Diana Cuéllar (2019):

Se trata de películas que actúan en las grietas de los relatos del consenso que, a partir de una mediación (Barbero, 1987) entre lo real y quien lo ve, logran una dislocación que produce sospechas sobre las diferentes representaciones establecidas. Este tipo de

películas abren espacio a la posibilidad del surgimiento de un relato que permanecía subyacente e ignorado; estimulan el pensamiento y tienen como gran objetivo la creación de una memoria reflexiva. Estas obras, que con su difusión ingresan al espacio político como generadoras de desacuerdo, son las que determinamos como documentales del disenso. (p. 291)

En su tesis la profesora Cuéllar menciona que, en el periodo más agudo de la confrontación armada, la era de la «Seguridad democrática» (Gobierno de Álvaro Uribe, 2002-2010), existía una orden gubernamental tácita de no informar sobre el conflicto. También le dedica atención a la producción documental sobre dicho conflicto, en la que se hallan las películas del profesor Óscar Campo.

Campo ha dedicado una batería argumental a reflexionar sobre distintos aspectos y momentos del conflicto, así como a los tratamientos cinematográficos respecto a la guerra en este país. A continuación mencionaré algunas de sus obras que han influido sobre mi trayectoria profesional, en mi mirada y en mi conciencia crítica de la sociedad y del conflicto:

- *Cuerpos frágiles* (Campo, 2010): aborda la formación del consenso sobre la creación y el tratamiento del enemigo interno, la militarización de la vida social y la normalización de la vigilancia y del estado de excepción permanente.
- *La primera piedra* (Murillo et al., 2009): Campo, en coautoría con Elisa Murillo y Yizet Bonilla, analiza la situación de la universidad pública en Colombia, bajo el concepto de autonomía universitaria, partiendo de la llegada de la minga indígena a la Universidad del Valle en 2008, y de los enfrentamientos entre estudiantes y la policía cuando esta ingresó por la fuerza al campus en ese año.

- *Noticias de guerra en Colombia* (Campo, 2002): Mediante el uso de *found footage*, se detiene en material televisivo no publicado, hace un seguimiento a diferentes noticias de guerra elaboradas por un noticiero de televisión y recoge testimonios del equipo de periodistas.
- *Una tumba a cielo abierto* (Campo, 2018): Filmado como un documental de estaciones, mediante un viaje por las riberas del río Cauca a su paso por Cali y varios municipios del Valle del Cauca, se detiene en lugares donde los habitantes han sido testigos del recorrido de innumerables cadáveres lanzados al río para desaparecer toda evidencia criminal.
- *Recuerdos de sangre* (Muñoz y Campo, 1990): En el que mediante entrevistas da cuenta de la violencia bipartidista en el Valle del Cauca en los años cincuenta y de la existencia de bandas criminales paramilitares llamadas «pájaros» en la época posterior al asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. La película presenta antecedentes de este conflicto y del tipo de violencia practicada en su desarrollo. Se detiene en el ataque a la población de Betania, perpetrado por los conservadores en 1949, que ocasionó la muerte de muchos de sus habitantes, el incendio y el saqueo de esa localidad.

Encuentro en estas películas una matriz de ideas que cuestiona el consenso político y la ideología diseminada a través de los medios de comunicación bajo la apariencia de una neutralidad falaz; las considero una memoria imprescindible, que propicia una ruptura con aquella mirada que desde el poder instaura la sociedad de vigilancia, castigo y control, cuestionando sus valores económicos, políticos, éticos y estéticos, que hacen de las realidades nuestras un mundo de negación del Otro.



Si bien las investigaciones y las obras citadas en este capítulo son de gran relevancia para el estudio de las memorias del conflicto en el cine documental de la ECS, no abarcan la totalidad del conjunto de las producciones documentales de la Escuela en relación con el conflicto. También es necesario mencionar que hasta este momento no existe una investigación que analice ese corpus. Un estudio de esas magnitudes desborda los alcances de este texto, que hace parte de un proyecto de investigación en curso, de más largo aliento, sobre el conjunto de dichas obras.

Noción de conflicto y marco temporal

En el acercamiento a la producción documental de la ESC propongo como filtro lo que entiendo por el magma de acontecimientos denominado conflicto político, social y armado. Mi fundamento es la Comisión Histórica del Conflicto Armado y sus Víctimas (2015) y su conceptualización contenida en el informe *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*, en el que distintos estudiosos, con posiciones teóricas y políticas diferentes, con sus ensayos contribuyeron a dar cuenta de su visión y análisis sobre el origen y las causas del conflicto.

Como parte del informe, en el capítulo «Dimensiones políticas y culturales en el conflicto colombiano», Sergio de Zubiría (2015) propone varias líneas de lectura del pasado relevantes para esta lectura del archivo de la ECS. En primer lugar, los orígenes del conflicto se sitúan al final de los años veinte y la década de los treinta del siglo XX, un periodo en el que existen tres dinámicas sociales que son causas estructurales del conflicto: el tipo de proceso de formación del Estado nacional; la concepción y las limitaciones del reformismo; y el cierre gradual del universo político. Según de Zubiría (2015), estas causas se manifiestan

Arriba
Recuerdos de sangre (Muñoz y Campo, 1990).

en un progresivo entrecruzamiento entre Estado y violencia¹⁰; la consolidación de una clase plutocrática o una república elitista, beneficiaria exclusiva de lo estatal; en la configuración de un «Estado» o «Bloque de poder contrainsurgente». (p. 24)

En esta misma línea, de Zubiría resalta que la actitud de las clases dominantes frente a las reformas sociales se ha caracterizado como «una reacción permanente contra toda transformación en la estructura socio-económica» (p. 24).

Semejante contexto social, de «privilegio de la represión y la violencia en la conflictividad política», así como de «negación de la democracia social y política», lo abordaron algunas de las producciones de la ECS. En palabras de de Zubiría (2015), estos trabajos evidencian «procesos de victimización colectiva» (p. 25) a distintos sectores y organizaciones sociales. Y si bien el magma histórico del conflicto político, social y armado en Colombia es irreductible a estas premisas, las producciones que comento las observo desde esta óptica.

La guerra en Colombia es la expresión armada de un conflicto que abarca diversos ámbitos de la vida social. Durante las décadas de beligerancia, han existido diversos actores armados (estatales, paraestatales y subversivos) responsables en distintos grados de la victimización de millones de colombianos, principalmente en el campo.

Estos actores armados se han enfrentado entre sí por décadas en Colombia en la disputa por la tierra, los recursos y por las diferencias en sus posiciones políticas. El conflicto ha sido financiado también por actividades ligadas al narcotráfico y parte de sus efectos devastadores han sido el desplazamiento forzado,

las masacres, la tortura, los enfrentamientos armados en medio de la población civil y el secuestro.

En cuanto al periodo de estudio que abordo, debo aclarar que aunque la ECS fue fundada en 1975 no existe un catálogo, índice o archivo físico con los primeros catorce años de producción audiovisual. Según Campo (2016):

la enseñanza de las prácticas audiovisuales a finales de los setenta era bastante precaria. Estaba reducida a contenidos poco coherentes en cada una de las asignaturas, que por lo general estaban a cargo de uno o dos profesores que venían del campo profesional, sin una articulación rigurosa con los otros componentes del plan de estudios. (p. 40)

En la cronología del conflicto en Colombia, durante esa época ocurría el exterminio del movimiento político de Unión Nacional de Oposición (Acevedo *et al.*, 2019) y fue promulgado el Estatuto de Seguridad, un régimen penal decretado por el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978-1982), y empezó el genocidio de la UP.

¿Desde cuándo el conflicto armado se convierte en objeto de investigación audiovisual en la ECS? Los primeros registros que aparecen en el índice documental de la ECS abarcan desde 1989 hasta el 2014, pues de la última década no hay un archivo consolidado del taller de audiovisuales, labor que se encuentra en proceso actualmente. Sobre este último periodo volveré más adelante.

La ECS ha producido múltiples trabajos relacionados con el conflicto. Son documentos que contienen trazos de la memoria del país y reflexiones sobre lo ocurrido, con distintos tratamientos, miradas y argumentos. Algunos hibridan formas expresivas del cine experimental, otros del cine de ensayo, otros son más informativos y periodísticos.

Rastros de la guerra

Empecé la visualización del archivo con la serie *Rostros y rastros*, una producción que implícitamente considera la importancia de la discusión en la esfera pública como un campo en disputa a otros poderes y discursos hegemónicos. Accedí a estos documentales en su versión digital, pues fueron transcodificados y subidos al canal de Youtube de Univalle TV. Los egresados de la Escuela, Camilo Aguilera Toro y Gerylee Polanco, realizaron un proceso de digitalización y preservación de la serie y escribieron el libro *Rostros sin rastros: Televisión, memoria e identidad* (Aguilera y Polanco, 2018). La publicación identifica cada una de las películas de la serie, sus temas y los reconocimientos que recibieron.

Durante la revisión del libro y en un diálogo con Aguilera sobre cuáles episodios de *Rostros y rastros* se relacionan con alguna de las aristas del conflicto armado filtré varios trabajos. Cronológicamente, el primero en el que me detengo es *El rostro de la muerte*, dirigido por Óscar Ágredo, en 1989 (Canal Univalle TV, 2024a). Mediante entrevistas y otros elementos expresivos y experimentales trata la concepción de la muerte en personas de distintas edades y orígenes sociales. En una entrevista realizada en el campus de la Universidad del Valle, Nicolás Buenaventura dice:

Aquí antes había un cementerio, un cementerio inventado. Un cementerio donde estaban las tumbas de los estudiantes de la Universidad del Valle desaparecidos o asesinados, en este proceso de violencia tan brutal que ha vivido este país... y pues a raíz de ese cementerio, yo escribí este texto: «Cementerio Univalle», que dice:

«En este cementerio no reposan nuestros muertos. Sus cuerpos desaparecieron, pero sus voces ahogadas aquí germinan. Sus nombres silenciados aquí se ramifican. Sus estaturas reducidas a cenizas, aquí florecen, porque nosotros no enterramos nuestros muertos, nosotros los sembramos».

En *Más allá de la noticia*, dirigida por Ana María Echeverry, en 1989 (Canal Univalle TV, 2024b) vemos el testimonio de Ana Cristina Navarro, periodista corresponsal de Televisión Española, así como las imágenes de hechos noticiosos cubiertos por ella, tales como la toma del Palacio de Justicia por el M-19, la retoma del mismo por el Ejército colombiano y entrevistas a familiares de víctimas de desaparición forzada en esos hechos. También se da cuenta de la masacre de Mejor Esquina, ocurrida en 1988 en Córdoba, donde fueron asesinadas por paramilitares veintiocho personas, incluyendo a un niño. Este corto también in-

¹⁰ De la afirmación de de Zubiría se deriva que la violencia de la acción contrainsurgente del Estado se profundiza con el paramilitarismo, del cual su primera expresión son los «chulavitas» y «pájaros», en la etapa de la violencia bipartidista.

cluye entrevistas en campamentos guerrilleros a los líderes Pablo Beltrán y el cura Manuel Pérez del ELN, sobre la lucha armada de ese grupo.

Cuatro años más tarde Campo volvería a trabajar con memorias testimoniales de la violencia armada en *Crónica roja* (Borrero y Campo, 1990). El documental da cuenta de la violencia urbana en Cali, vista desde los ojos de un fotógrafo de la sección judicial de un periódico sensacionalista local, quien mediante su trabajo de reportería da «una mirada cruda a la ciudad que no aparece en folletos ni videos turísticos» (Aguilera y Polanco, 2018, p. 126).

Otro filme que recoge testimonios relevantes es *Proyecto cosecha: Banano* (Vergara, 1998). El documental incluye una entrevista a un trabajador de la industria bananera, quien legitima la llegada de los paramilitares al Urabá en estos términos: «El grupo armado que se llaman los paramilitares, que fue los que arreglaron esta zona. Gracias a Dios y a ellos, o si no todavía estábamos en la pesadilla de lo que fue la guerrilla».

Continuando en orden cronológico se encuentra *De cóndores a los tiempos del perico* (Victoria y Ortiz, 1998). El trabajo es una extensa entrevista al escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal sobre su novela histórica *Cóndores no entierran todos los días*, en la que relata la violencia bipartidista en el norte del Valle del Cauca durante los años cuarenta y cincuenta y retrata a León María Lozano (alias «el Cóndor»), un conservador de Tuluá que fue el autor intelectual del asesinato de miles de liberales.

El documental *Cómo me gustaría ser negro* (Losada, 1998), da cuenta de las problemáticas territoriales en el Chocó, cuyas riquezas naturales despiertan ambiciones. Según Julio Fernández, biólogo entrevistado en el trabajo, dichas ambiciones venían enmascaradas bajo un discurso de conservación de la naturaleza y «desarrollo alternativo» —proveniente de los países desarrollados—, un modelo que erosiona las culturas y la naturaleza, aumenta los marcos de violencia, la militarización de la sociedad y el desplazamiento forzado.

El problema del desplazamiento forzado es desarrollado en la voz de una familia de afrocolombianos en el documental *Odisea* (Gallego, 1999). Este episodio de *Rostros y rastros* recoge el testimonio de Carmenza y Tarcisio, quienes junto a sus hijos cuentan el éxodo que vivieron hasta llegar a las calles de Cali y expresan la tristeza por la tierra perdida y por la vida que llevaban allí.

En Colombia las comunidades afrodiaspóricas han dado luchas innumerables por el derecho a la tierra. Tierra Bomba en Cartagena, río San Juan en el Chocó y la zona norte del departamento del Cauca son tres asentamientos ancestrales que se presentan en *Comunidades negras y territorio* (D. Gómez, 1999), como espacios donde en su momento se adelantaban procesos organizativos comunitarios y donde se vivía el desplazamiento forzado de comunidades negras causado por proyectos turísticos.

Éxodo, las voces (Girón y Bravo, 2000) cierra la década de estas producciones. En este documental la voz dramática de un narrador omnisciente da cuenta de «el terror y la desintegración de unos ciudadanos [colombianos] que ahora huyen con la mirada puesta en incertidumbres nuevas», y de quien se resiste a la diáspora, «el que se queda, convirtiendo su decisión en un asunto de fe, se enfrenta a un Estado ilegítimo». La manipulación de los medios de comunicación, el clima de miedo, así como la destrucción de una perspectiva de futuro son los temas abordados por las personas entrevistadas, algunas de las cuales son anónimas.

Desterritorialización, reterritorialización

Al avanzar en la visualización de los filmes empecé a escribir sobre estos en orden cronológico. Sin embargo, llegado a este punto encontré que varios trataban sobre un mismo problema en diferentes años, dando cuenta de la continuidad del fenómeno estudiado, en distintos momentos y lugares. Por lo tanto consideré pertinente elaborar una agrupación por subtemas.

Es necesario aclarar que algunos de los filmes comentados a continuación no hacen parte de *Rostros y rastros*.

Entre los subtemas destacan las producciones que muestran la lucha de la población desplazada forzosamente del campo en el marco del conflicto armado, quienes llegan a las periferias de la ciudad de Cali a luchar por un lugar para habitar y reconstruir sus vidas, pero se enfrentan a la violencia como forma de contención de sus aspiraciones y al autoritarismo social. Los documentales *Aguablanca, ciudad negada* (Harold Marín, 1996) y *Polvorines, un lugar para vivir* (Castañeda et al., 2006) evidencian los choques, la expulsión y la destrucción de chabolas por la fuerza policial, pues la institucionalidad considera «invasores» de los predios a los desplazados que ocupan espacios para resolver sus necesidades de vivienda. En este sentido, estos trabajos muestran la revictimización que generan las instituciones cuando intervienen de forma violenta y no a través del diálogo y la búsqueda de restitución de derechos a personas que han sido víctimas del conflicto de diversas formas.

En *Un charco no tan azul* (Pontón, 1993), uno de los personajes entrevistados, John Boris, cuestiona el orden social que se puede evidenciar en la segregación urbana en el oriente de Cali:

Viendo la forma de discriminación que se ha formado, el barrio de acá al hacer este muro ha formado un *apartheid* muy grande. Hasta el punto en que nuestra gente ha tenido que tomar las siguientes medidas: de hacer sus casas y hacer uso de este gran muro, formando sus puertas, sus entradas. Entonces no se explica el porqué, y es una gran lástima que en pleno siglo XX todavía suceda esto. Por X o Y motivo para trasladarse cualquier persona tiene que darse la vuelta a la manzana, que no veo el porqué, pudiendo pasar por este gran muro que nos divide.

En *Las mujeres de Píamos* (Angulo y Noscué, 2016) podemos ver historias de mujeres afrodescendientes que abandonaron sus tierras porque en la zona donde residían había presencia guerrillera, paramilitar y del Ejército, así como fumigaciones con herbicidas en el marco del Plan Colombia en Nariño. En el trabajo se presenta a Marcia y a Antonia, que además enfrentaron amenazas contra la vida de sus familiares. Un aspecto a tener en cuenta en el análisis de parte de estos documentales son las condiciones de producción en un contexto de conflicto armado y censura. Consultando varios años después a la directora-investigadora, Noscué mencionó que para



Aguablanca, ciudad negada (Marín, 1996).

realizar el proyecto tuvo que solicitar autorización, de forma presencial, al líder del grupo paramilitar del barrio Píizamos.

En este grupo también se localiza *Un nombre para desplazado* (Osorio *et al.*, 2003). El documental relata la toma forzada de Juvencio Grueso a las instalaciones de la Red de Solidaridad en Cali, y reutilizando fragmentos de noticieros televisivos se pregunta qué significa ser un desplazado en Colombia. Además, mediante entrevistas a una consejera de Paz y a un periodista del canal RCN (ambos desplazados), pone en discusión tanto la representación de la realidad en términos de cifras como el entendimiento del problema; da cuenta de la represión mediante el uso de fuerza policial y el tratamiento de enemigo («terrorista») a la protesta y la reducción del 60 % del presupuesto para atención de desplazados durante el gobierno de Uribe, entre otros problemas.

Otro documental que ubico en este grupo es *Ruta 387-Notas de guerra* (J. Sánchez, 2000), referido por María Fernanda Luna (2003) en su texto «La realidad más allá del periodismo». De acuerdo con su sinopsis, este trabajo es

un recorrido por Colombia en el que observamos el fenómeno de desplazamiento forzado por la violencia que azota a este país. A través de los habitantes de diferentes regiones se presentan las denuncias de megaproyectos que afligen a las diferentes zonas y lugares de la nación, como una de las principales causas de estas migraciones.

Este documental recibió premios como Doc'Amateur del Canal Plus (España), Mejor Documental en el Festival de Gran Canarias y en el de Navarra, e hizo parte de la 3.^a muestra *Documentales y Fotografías de América Latina*. Sin embargo, de este documental no hay registro en el índice de la ECS, ni en su archivo, ni en la Biblioteca de la Universidad del

Valle¹¹. Escribí al director para solicitarle una copia de la película, pero hasta el momento de terminar este texto no recibí respuesta.

Mensajeros

En el acervo de documentales de la ECS también se encuentran trabajos que abordan la experiencia de periodistas que cubren el conflicto armado. Uno es *La memoria cruzada* (Navas, 2002), en el que los recuerdos de infancia del reportero Aymer Álvarez, del diario *El País* de Cali, hacen eco con las violentas fotografías que registra en su trabajo, que abarca ataques guerrilleros y ejecuciones. El documental utiliza material de archivo de noticias sobre el asesinato de un periodista de RCN durante enfrentamientos entre la guerrilla y el Ejército en Cali.

En este mismo grupo entra el trabajo de grado *La espiral del silencio*, de Mercy Insuasti (2018a), que mediante entrevistas a distintos periodistas y el uso de material de archivo registra las diversas victimizaciones, crímenes, estigmatización y censura a los periodistas en el marco del conflicto armado, incluyendo la época del cartel de Medellín. El documental incluye el registro en campo del asesinato de la periodista indígena Efigenia Vásquez, asesinada por la Policía durante el cubrimiento de un conflicto territorial en Coconuco, durante el periodo que se estaba

¹¹ Identifiqué tres filmes relacionados con el conflicto, a los que no pude acceder porque no están disponibles en Internet ni en los archivos de la ECS, ni en la Biblioteca de Univalle: *Escultora de la muerte* (Díaz, 1996) retrata el trabajo de una antropóloga forense de la Fiscalía General de la Nación, quien reconstruye la identidad de los cuerpos N. N. que sufrieron muertes violentas, mediante moldes de rostros hechos de arcilla y plastilina; *La toma de la desesperanza* (Marín y Restrepo, 2001), que analiza una toma del edificio de la Cruz Roja en Bogotá por parte de un grupo de «desplazados» por la violencia; *El manifiesto de la esperanza* (Castro y Vásquez, 2003), que trata de la población civil desarmada, víctima de distintos grupos armados, destacando la labor de la organización social Mujeres por la Paz.

filmando el documental, así como la entrevista a una excombatiente de las FARC que se dedicaba a la comunicación de noticias durante el proceso de paz entre esa guerrilla y el Gobierno de Juan Manuel Santos (2014–2018).

«Cuando las imágenes toman posición»

En el acervo documental de la ECS también encuentro algunos filmes que, si bien no tienen una relación temática entre sí, conectan por la forma en que enuncian asuntos de Derechos Humanos al cuestionar directamente el racismo, el colonialismo, la represión policial o el terrorismo de Estado. La visibilización de tales posiciones clarifica las relaciones profundas entre el quehacer periodístico y artístico de sus autoras, y su compromiso ético-político de ubicarse con respecto a una tradición y a un pensamiento que les permite hacer evidente la función neurálgica de la comunicación en el cambio social.

Indio quién... indio yo, de Erika Flor Guevara (2011), es el único documental realizado por una cineasta de raíces indígenas y uno de los pocos que toman una posición militante. En su abordaje de la lucha de los pueblos indígenas, la realizadora viaja por los departamentos del Cauca, Huila y Tolima en busca de las memorias familiares y cercanas sobre su abuelo Manuel Quintín Lame, uno de los líderes indígenas más representativos del siglo XX en Colombia. Asuntos como la memoria, la discriminación, el terraje, la dominación blanca, las luchas contra los colonos, el olvido y la identidad indígena son tema de reflexión. Por el origen étnico de su autora, el documental goza de un punto de vista privilegiado para construir su narración y para cuestionar el orden social segregado.

Otro documental que toma posición dando voz a las víctimas directas del conflicto armado es *Voces por el Cauca: Memoria de la masacre de Trujillo*, de Ángela Gómez (2011). Este trabajo registra la décima peregrinación nacional e internacional de Afavit (Asociación de Familiares de Víctimas de Trujillo), realizada en 2010 como homenaje a las víctimas de la masacre¹². El acto de memoria es tomado como dispositivo para seguir un recorrido desde el Parque Monumento a las víctimas hasta el río Cauca, donde finaliza con la exposición de Magdalenas por el Cauca, una *performance* alusiva a los cuerpos que bajan por el río y a

¹² Sobre la responsabilidad de estos crímenes, «el entonces presidente de la República, Ernesto Samper, reconoció públicamente la responsabilidad del Estado en un crimen cometido con ayuda de la Fuerza Pública y pidió perdón» (Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2008, p. 269).

las mujeres que buscan a sus familiares en las aguas. Este documental recoge testimonios de familiares de víctimas, acompañantes del proceso de recuperación de memoria y testigos que vieron descender cuerpos por el río.

La rebelión de los estudiantes, de Indira Gironza (2014), es uno de los pocos filmes que expone abiertamente su militancia política. En el documental se relatan los tropes del 26 de febrero de 1971 en Cali, que convirtieron la ciudad en escenario de una sublevación popular y en los que fue asesinado el estudiante de Univalle Édgar Mejía Vargas «Jalisco». El documental aborda hechos como el decreto presidencial de estado de sitio, da cuenta del contexto mundial convulsionado por las grandes protestas de los años sesenta, del cierre político y la represión del Frente Nacional en los setenta, así como de la huelga estudiantil en Univalle por la elección ilegítima del decano de Ciencias Sociales y Económicas, que desembocó en los sucesos del 26 de febrero.

«Remontar la historia»

En esta parte me refiero a la última década de producciones de la Escuela. Hago una apropiación conceptual de Didi-Huberman (2008), quien sostiene:

No hay futuro sin la reconfiguración del pasado. Políticamente hablando, esto significa que no hay fuerza revolucionaria sin remontajes de los lugares genealógicos, sin rupturas y retejer de los vínculos de filiación, sin exposiciones de toda historia anterior [...] con la condición de no reducir la arqueología a un puro y simple amor por los escombros. (pp. 156-157)

Posterior al Acuerdo de Paz entre el Estado y las FARC en 2016, otros documentales expusieron la política a través de los conflictos y choques que entretejen la historia de sus protagonistas y de comunidades que vivieron una violencia brutal. En la serie *Historias*

en tránsito (2018), una coproducción de Telepacífico y la ECS, algunos documentales se remontan a distintos momentos del conflicto político, social y armado.

Jarillón, de Yeiffer González (2018), cuenta en primera persona la historia de desplazamiento forzado de la familia del realizador durante su infancia. Yeiffer, que era estudiante de la ECS cuando realizó el documental, da cuenta del conflicto vivido en el campo por la guerra entre las autodefensas, la guerrilla y el Ejército. La situación llevó a su familia a desterrarse y reterritorializarse en una zona marginal de Cali conocida como el Jarillón del río Cauca, un lugar por donde han circulado los cadáveres de personas asesinadas en el continuum de violencia de este país, y de donde Yeiffer y sus familiares fueron desalojados mediante la fuerza y la represión policial.

Elvira, de Luis Gallardo (2018), narra el viaje de unos estudiantes de la ECS a La Elvira, una de las zonas de reincorporación de exguerrilleros que se crearon en Colombia durante el proceso de paz con las FARC. Este documental se ocupa del conflicto armado a través de archivos de noticias y dando voz a excombatientes, entre quienes se encuentra una mujer que fue torturada por el Ejército durante su detención. Además, refiere la continuidad del asesinato de líderes sociales y el rearme de milicias tras la firma del acuerdo.

Radio Macondo, de Pablo Castillo (2018), es una historia de los años ochenta, narrada por un miembro del M-19 que operaba una radio clandestina. Este documental menciona hechos como el asalto del M-19 a la Caja Agraria en 1983, un asesinato a un miembro del F2 (organismo de la Policía en la época), el Estatuto de Seguridad del presidente Julio César Turbay, la persecución al pensamiento crítico, la represión a la protesta social y la toma del Palacio de Justicia, entre otros.

Pradera es noticia (Vivas y Mosquera, 2018) es un viaje por este municipio del Valle del Cauca, desde la mirada de la directora (Vivas), quien reflexiona sobre la forma como ha sido representado el pueblo —zona de guerra— por los medios. Las imágenes de

Abajo
Pradera es noticia (Vivas y Mosquera, 2018).

noticieros de televisión sobre hechos violentos ocurridos años atrás en Pradera son proyectadas en las calles donde ocurrieron. A través de las voces de los habitantes del pueblo, en el documental también se menciona la violencia de la industria cañera, el desplazamiento de grupos armados por el territorio y los cultivos ilícitos, así como la desigualdad y la corrupción política como fuentes del conflicto social. *Pradera es noticia* es uno de los pocos documentales de la ECS que muestran a niños viendo imágenes de guerra.

Al siguiente año fue estrenado el documental *Dopamina*, de Natalia Imery (2019), una apuesta personal implicada en la identidad homosexual que, en los diálogos de la directora con su familia, deja entrever hechos y verdades del conflicto armado que trascienden la esfera íntima familiar. En sus recuerdos, la madre habla de la persecución al movimiento estudiantil en los años ochenta, de la estigmatización y vigilancia permanente que llevaban a la clandestinidad las relaciones amorosas de quienes militaban en la izquierda y cuenta que muchas militantes decidían que sus hijos fueran criados por familiares para ellos dedicarse de lleno a la militancia. En otro momento, el padre afirma que la abuela fue respetuosa con su militancia pese a conocer las noticias de detenidos y desaparecidos divulgadas en la época. Estas memorias dan cuenta de una realidad sociopolítica que afecta la esfera íntima familiar y que es también memoria social. El padre relata su detención por parte del F2, la tortura ejercida en sus compañeros y el asesinato del tío de la directora a manos de los represores del gobierno. En un pasaje del lar-



gometraje, se expone una reflexión sobre la militancia identitaria en su jerarquía respecto a la militancia por los derechos humanos.

Una mirada en construcción

Hasta aquí he presentado títulos realizados por otros estudiantes, sin detenerme en un juicio estético ni ofrecer una apología de la guerra. Al final formularé algunas observaciones sobre los puntos ciegos que he identificado y comentaré mis trabajos, realizados en la ECS en el marco del pregrado en Comunicación Social y de la Maestría en Culturas Audiovisuales.

Desde que empecé a realizar documentales en el pregrado en Comunicación Social en la ECS estuve interesado en el conflicto político, social y armado. *Con una gota comienza el aguacero* (Escobar, 2013), mi primer documental¹³ trata sobre las políticas económicas respecto a la minería de oro en Colombia. En el trabajo me detengo en la biodiversidad del Chocó biogeográfico, amenazada por la contaminación con metales pesados y por el conflicto asociado al extractivismo, y me alejo de la «tradición de la víctima» dando cuenta de la resistencia civil que contribuyó a mitigar los daños causados y a prevenir daños futuros.

Esta posición respecto a la construcción de memorias de los sectores populares es una extensión de la premisa de la ECS, que intenta «establecer diálogos directos entre la Universidad y amplios sectores que no tenían cabida, y no tienen cabida aún, en los proyectos del mercado y del Estado» (Campo, 2016, p. 45).

Durante los dos años de estudios de la Maestría en Culturas Audiovisuales (2022-2024), pude aprender un corpus significativo de teoría sobre el cine documental y sus vanguardias, que me ha servido para embarnecer mi mirada y expresarme en otros formatos. Ese proceso formativo fortaleció mi mirada y me descubrió formas de expresión.

En relación con el giro subjetivo, conocí el documental *El lugar donde se juntan los polos*, del director ecuatoriano Juan Martín Cueva (2002), ubicado en el «giro subjetivo y la puesta en escena del yo» por el profesor Cristian León (2019), en un seminario de antropología visual. Se trata de un filme epistolar que combina la memoria familiar y la historia política. De la obra me impactó su capacidad de condensar, en una misiva personal de un padre a sus hijos, asuntos como la persecución a la militancia y la clandestinidad, las dictaduras y los cambios sociales, hechos como el asesinato de Víctor Jara, las memorias del golpe de Estado en Chile, así

¹³ Actualmente lo veo con conciencia crítica, por las dificultades que le encuentro.

como las intencionas de un golpe de Estado en Ecuador. En un pasaje, después referir las sublevaciones de pueblos indígenas y de cuestionar el orden social y la mirada sobre esos Otros, Cueva (2002) dice: «para ellos [para los indígenas] los extraterrestres éramos nosotros: los blanquitos de las ciudades con nuestras miradas llenas de desprecio» (14m0s). Joaquín y Amalia, a quienes se dirige la misiva, son dos niños nacidos en París cuya lengua materna es el español y sus abuelos viven en América Latina. Su padre les narra sobre sus orígenes marcados por el conflicto, sobre las heridas que sufrió por parte de fascistas y sobre hechos como la represión a la huelga en un ingenio cañero de Ecuador que terminó en masacre. Conocer este filme significó un cambio en la perspectiva sobre la necesidad y la potencia de una narración dirigida a mi hijo, pero también sobre la capacidad de los niños para comprender el conflicto armado.

Infancia y conflicto

Sé de posiciones conservadoras que consideran inmoral o sinsentido dialogar sobre la guerra y mostrar sus imágenes a los niños. Esta posición, etnocéntrica y de falsa universalidad, entiende la infancia como una unidad homogénea (casi de orden zoológico) de una especie, lo que funciona mediante la apelación a un sentimentalismo profundo. Como si bajo la excusa del humanismo se pusiera en marcha un dispositivo discursivo de índole mitológico, en el que las diferencias en la infancia fueran meramente morfológicas, variaciones fenotípicas de la especie. Después de ese pluralismo se hace aparecer la unidad de la población etaria: el humano nace y vive su niñez en todas partes de la misma manera; y si en algunos casos subsiste alguna particularidad étnica o social, daría a entender, por lo menos, que en el fondo de cada niño hay una «naturaleza» idéntica, que le impide comprender la violencia a la que es sometida su familia, su cultura y su sociedad (¡por razones morales!). Esto equivale a postular una esencia de la niñez.

Pero ¿por qué no preguntar a los hijos de los indígenas y campesinos qué piensan respecto a educar a sus hijos para que puedan comprender la guerra y la violencia? «El saber lo que significa una emboscada o un ataque paramilitar puede salvar la vida de ellos [los menores] y la de sus padres», sostiene Angélica Rico (2013, p. 72), doctora en Investigación Educativa, periodista y corresponsal de guerra en el conflicto armado en Chiapas. Brad Evans (2022), catedrático de Violencia política y estética, y director fundador del Centro para el Estudio de la Violencia de la Universidad de Bath (Reino Unido), frente a las críticas por presentarles a los menores «apariencias y realidades de violencia» enfatiza en la exposición de hecho de los niños a la violencia y en la necesidad de una conversación diferente. En su criterio, «sin intervenciones tempranas, existe el peligro de que [los menores] se vuelvan cada vez más partidarios de ciertas ideas que son cómplices de la perpetuación de la violencia estructural, lo que será perjudicial a largo plazo» (p. 358).

En esas discusiones se inserta *Querido Manuel*¹⁴ (Escobar, 2023), una misiva documental dirigida a mi hijo. De un modo más militante que a modo de súplica de redención, en una carta le cuento mis memorias del cubrimiento periodístico en Derechos Humanos durante el Paro Nacional de 2021, sobre las amenazas y agresiones que recibí de la Policía y grupos paramilitares, y también sobre las causas de esta sublevación popular que dejó cientos de víctimas de violencia estatal y paramilitar. El material de archivo usado en el filme desestima cualquier escenario para una política de benevolencia caritativa, y es más un toque de clarín sobre la realidad del fascismo en la sociedad colombiana ante la cual es obscena e inmoral la inmovilidad. Si bien la película se encuadra en el giro subjetivo, debido a la violencia estatal y paramilitar al igual que en mis otros documentales no me era

¹⁴ Trabajo de investigación con el que opté al grado en la Maestría en Culturas Audiovisuales.

posible realizar un trabajo aséptico ni orientado solo al cumplimiento de requisitos académicos.

Otras películas de la ECS tratan el tema del Paro Nacional. Tal es el caso de *La chirimía resiste*, de Juan David Muñoz (2023), que narra la experiencia de esta sublevación popular a partir del perfil del músico Walter Meneses, quien pertenece a una chirimía que tocaba música mientras ocurrían los enfrentamientos entre manifestantes y Policía. También *La pintada*, de Luisa Quiceno (2024), un documental que explora la memoria de la comunidad muralista y su impacto en el arte urbano. A través de la creación de un mural en Siloé, se rinde homenaje a varios jóvenes asesinados durante las protestas. Este filme muestra el proceso creativo, los actos de memoria de los familiares de las víctimas y cómo el espacio público se resignifica como un acto de resistencia y memoria colectiva.

Una escena de *La pintada* corresponde a una *velatón*, un acto de memoria. La cámara se ubica a la altura de una niña que sostiene una vela mientras observa a los adultos que portan pancartas con fotos de las víctimas y pronuncian discursos relacionados con la represión, los crímenes de Estado y la injusticia contra sus familiares. La niña es sobrina de Sebastián Jacanamijoy, asesinado por la represión estatal durante el Paro Nacional. Ella —al igual que otras víctimas de este proceso brutal— es parte de la comunidad interpretativa del futuro, a quienes los negacionistas pretenden borrar el horizonte de sentido.

Además del documental *Querido Manuel*, no hay ningún otro filme de la ECS que relate a un niño aspectos del conflicto político, social y armado en Colombia, ni que se enfoque en las vivencias de un menor en el marco de dicho conflicto¹⁵. En la revisión efectuada en la ECS solamente encontré otro documental llamado *¿De qué me está hablando?* (Martínez y Arciniegas, 1992), en el que niños y niñas expresan sus percepciones sobre diversos temas, entre estos

¹⁵ Existen abundantes obras escritas y audiovisuales que relatan a los niños los contextos de guerra, autoritarismo, represión e injusticia social. Su enumeración desborda el alcance de este texto.

la guerra. En un fragmento hay una escena de intercambio de disparos entre policías y gánsteres de la película animada *Vampiros en La Habana* (Padrón, 1985). En montaje paralelo se muestra a los niños (de entre tres y cinco años) en un jardín infantil jugando a la guerra. Los niños responden a la pregunta de qué es la guerra: «¿guerra, guerra? ¡JAAA! Los soldados, hombre; ¿qué va a ser más? No más ¿y los policías? También».

Epílogo: límites y vacíos

El desarrollo de un trabajo más completo, que incluya un análisis formal, discursivo y de las condiciones sociales de producción de las obras mencionadas desborda los alcances de este documento. Sin embargo, es el interés que orienta este primer acercamiento al archivo de la ECS. El propósito es producir un documento de mayor profundidad y extensión, que sirva para la apropiación colectiva de estas memorias audiovisuales. No existe un archivo consolidado de este tipo de producción audiovisual de la ECS y este es apenas el punto de inicio de esta labor.

En este primer intento partí de una consideración sobre la cuestión entre la estetización de la política y la politización de la imagen, teniendo presentes las reflexiones de Walter Benjamin (2008) cuando sostiene que el fascismo intenta organizar las masas permitiéndoles expresarse, pero sin que estas puedan hacer valer sus derechos. Esa operación desemboca en la estetización de la política, y «todos los esfuerzos realizados por la estetización de la política convergen en un punto, que es la guerra» (p. 45). La politización del arte sería la forma de oposición de las masas al fascismo, ya que el marxismo se opone tajantemente a un arte alienante, reducido a mera propaganda y orientado a la destrucción humana.

El valor político, estético, ético y cultural del conjunto de memorias de la ECS aquí referido no está en discusión. Sin embargo, en estas representaciones de lo real no están presentes algunas realidades



La pintada, de Luisa Quiceno (2024).

problemáticas; es decir, la exposición de puntos críticos de la historia, tales como el genocidio político de la Unión Patriótica, que fue una de las causas de la continuación de la sangrienta guerra que ha padecido la sociedad colombiana. Me pregunto por qué este silencio.

En esta búsqueda solamente vi un documental publicado que menciona —fugazmente— las ejecuciones extrajudiciales («falsos positivos») mencionadas al inicio de este documento. Se trata de *País para mis ojos*, de Mercy Insuasti (2018b), una recopilación en forma de *collage* de recortes de prensa de finales del siglo XX que dan cuenta de hechos de violencia desplegados contra la población colombiana por el Estado y por los paramilitares.

En este contexto de supresión y deformación de la memoria, proliferación de noticias falsas y propaganda, parafraseando a Di Cesare (2023), el negacionismo se presenta como un proyecto político de higiene ideológica que pretende limpiar el horizonte del presente y del futuro de un «falso pasado». La memoria documental construida en la Escuela es una respuesta dialéctica a esa tendencia. Las memorias visitadas en este documento atraviesan desde lo identitario hasta lo político y territorial, e impactan por su entrelazamiento con el presente. Al «hacer visibles» distintas prácticas victimizantes, autentican hechos y promueven su análisis crítico.

Estos filmes son memorias construidas desde el campo de estudios en la comunicación y el periodismo que no implican, en su mayoría, una posición militante por los Derechos Humanos. Sin embargo, los procesos de comunicación que llevaron a su producción, y la existencia

La característica común de buena parte de los trabajos referenciados, siguiendo a Silva (2016), es que «no vemos ni la exhibición obscena de cadáveres ni la apelación a la fórmula visual para mostrar de manera esquemática, y por lo tanto reductora de su singularidad, experiencias y concepciones diversas del conflicto» (p. 159).

Si bien Silva se refiere al conjunto de documentales comentados en el aparte «Un espacio de memoria», del presente documento, con esta premisa se podría trazar la continuidad de la mayoría de los documentales de la ECS citados. Al mirar estas producciones pienso que, a pesar de todas las dificultades que existen en el contexto mencionado, esta institución ha realizado una cualificación permanente del quehacer, tanto en la producción de conocimientos como en la praxis de este oficio y en la ampliación de las formas de enunciación, y ha sostenido un cuestionamiento crítico de los límites de lo enunciado por los altavoces de los poderes, lo cual es parte fundamental de la lucha política para la resistencia social. Es también una Escuela que se resiste contra la imposición de un relato hegemónico y del olvido.

Aunque el tipo de documental realizado en la ECS ha tenido la intención de alejarse de ciertos formatos acartonados del reportaje y otros géneros periodísticos «no está tan lejos del movimiento del nuevo periodismo que surgió a mediados de los años sesenta en Norteamérica» (Luna, 2003, p. 23). Las formas visuales, argumentos y temas abordados en los documentales vistos, dan cuenta de una formación que ha permitido a los estudiantes un acercamiento a formas de pensamiento complejo.

del soporte mismo, se oponen a la matriz narrativa negacionista. Para comprender los alcances de este entrelazamiento entre comunicación, Derechos Humanos y memoria, resulta necesario comprender que, en el litigio del contexto actual —50 años después de fundada la Escuela—,



País para mis ojos, de Mercy Insuasti (2018b).

la práctica de reconstruir hechos, rescatar testimonios, cuestionar narrativas desde una mirada contrahegemónica, «darle voz» a los excluidos y construir un archivo con estos documentos, es cumplir el papel de notario del pasado y de ojo de la historia.

Referencias

Acevedo, J. A., Corredor, J. O. y Castillo, D. (2019). La práctica genocida como política: El caso de la Unión Nacional de Oposición, UNO. *Cambios y Permanencias*, 10(1), 100-123. <https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistacyp/article/view/9705>

Aguilera, C. y Polanco, G. (2018). *Rostros sin rastros: Televisión, memoria e identidad*. Programa Editorial Universidad del Valle.

Angulo, P. y Noscué, E. (Directoras) (2016). *Mujeres de Píramos* [Película]. Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.

Benjamin, W. (2008). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Libro 1, Vol. 2. Trad. Alfredo Brotons Muñoz, Eds. R. Tiedemann, A. Brotons Muñoz y H. Schweppenhäuser). Abada Editores.

Blu Radio (14 de enero de 2025). *Mañanas Blu con Néstor Morales 8:00-9:00 (14-01-2025) Polémica por murales en Medellín* [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=8rKtbAFpwpI&ab_channel=BluRadio

Borrero, M. y Campo, Ó. (Directores) (1990). *Crónica roja*. [Película]. UV TV.

Brecht, B. (2016). Las cinco dificultades para escribir la verdad (Trad. Joan Fontcuberta). *El Viejo Topo*. <https://www.elviejotopo.com/topoexpress/las-cinco-dificultades-escribir-la-verdad/>

Campo, O. (Director). (2002). *Noticias de guerra en Colombia* [Película]. Lucía Salazar; Producción Instituto Nacional de Radio y Televisión (Inravisión); Ministerio de Cultura de Colombia.

Campo, O. (Director). (2010). *Cuerpos frágiles* [Película]. Universidad del Valle

Campo, O. (2016). Cronología personal sobre el desarrollo de los audiovisuales en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. En R. Arbeláez (comp.), *Años audiovisuales: 40 años de audiovisuales*

en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle (pp. 38-61). Universidad del Valle.

Campo, O. (Director). (2018). *Una tumba a cielo abierto* [Película]. Cintadhesiva; Universidad del Valle.

Canal Congreso Colombia (24 de mayo de 2021). *#PlenariaSenado - 24 de mayo de 2021* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=SDF-bKx13DJo>

Canal Univalle TV (3 de diciembre de 2024a). *Rostros y rastros: El rostro de la muerte (1989)* [Archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=SIKa-9TObHYg>

Canal Univalle TV (13 de diciembre de 2024b). *Rostros y rastros: Más allá de la noticia (1989)*. [Archivo de video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=nYXLBd3hWhk&ab_channel=CanalUnivalleTV

Castañeda, A., Domínguez, L. y García, K. (Directores) (2006). *Polvorines, un lugar para vivir* [Película]. Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.

Castillo, P. (Director). (2018). *Radio Macondo* [Película]. Universidad del Valle; Telepacífico.

Castro, J. y Vásquez, O. (Directores) (2003). *El manifiesto de la esperanza* [Película]. Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.

Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas (2015). *Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia*. https://www.humanas.unal.edu.co/observapazyconflicto/files/5714/6911/9376/Version_final_informes_CHCV.pdf

Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (2008). *Trujillo, una tragedia que no cesa: primer informe de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación*. Planeta.

Cuéllar, D. P. (2019). *Documental del disenso: Representación de la violencia contemporánea en Colombia* (Tesis doctoral). Universidad Carlos III de Madrid.

Cueva, J. M. (Director). (2002). *El lugar donde se juntan los polos* [Película]. Bochínche (Ecuador); Ardèche Images Production (Francia); TV10 Angers (Francia); Atelier de Production GSARA (Bélgica).

De Zubiría, S. (2015). *Dimensiones políticas y culturales en el conflicto colombiano*. Espacio Crítico. <https://www.corteidh.or.cr/tablas/r33461.pdf>

Di Cesare, D. (2023). *Si Auschwitz no es nada: Contra el negacionismo*. Katz.

Díaz, A. y Laguna, A. (Directores) (2004). *Entre caminos y sin tierra* [Película]. Universidad del Valle.

Díaz, L. (Director). (1996). *Escultora de la muerte* [Película]. Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.

Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición* (Trad. I. Bértolo). A. Machado Libros.

El País Cali [@elpaiscali] (13 de noviembre de 2024). *Miguel Polo Polo en la plenaria de la Cámara, tras lanzar a la basura botas de madres víctimas de falsos positivos* [Post]. X. <https://x.com/elpaiscali/status/1856818126203076896>

Escobar, D. (Director). (2013). *Con una gota empieza el aguacero* [Película]. Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.

Escobar, D. (Director). (2023). *Querido Manuel* [Película]. Universidad del Valle; Telepafico.

Evans, B. (2022). How should we educate children about violence? *Journal for Critical Education Policy Studies*, 19(3), 354–385. <http://www.jceps.com/archives/12016>

Gallardo, L. (Director). (2018). *Elvira* [Película]. Universidad del Valle; Telepafico.

Gallego, F. (Director). (1999). *Odisa* [Película]. Ministerio de Cultura; Universidad del Valle Televisión.

Girón, Á. y Bravo, M. (Directores) (2000). *Éxodo, las voces* [Película]. Universidad del Valle.

Gironza, I. (Directora). (2014). *La rebelión de los estudiantes* [Película]. Universidad del Valle.

Gómez, Á. (Directora). (2011). *Voces por el Cauca: Memoria de la masacre de Trujillo* [Película]. Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.

Gómez, D. (Director). (1999). *Comunidades negras y territorio* [Película]. Universidad del Valle Televisión.

González, Y. (Director). (2018). *Jarillón* [Película]. Universidad del Valle; Telepafico.

Guevara, E. F. (Director). (2011). *Indio quién... indio yo* [Película]. Camila Rodríguez Triana.

Hernández, M. (Director). (2005). *Informe 7 p. m.* [Película]. Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.

Imery, N. (Director). (2019). *Dopamina* [Película]. Contravía Films; Natalia Imery Almario; Guazú Media; Oh My Gómez! Films.

Insuasti, M. (Directora). (2018a). *La espiral del silencio* [Película]. Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.

Insuasti, M. (Directora). (2018b). *País para mis ojos* [Película]. Universidad del Valle.

Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) (30 de enero de 2025a). *Fueron identificadas dos víctimas de desaparición forzada halladas en La Escombrera*. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/fueron-identificadas-dos-victimas-de-desaparicion-forzada-halladas-en-la-escombrera.aspx>

Jurisdicción Especial para la Paz (JEP) (23 de enero de 2025b). *JEP entrega primer balance quincenal de intervención en La Escombrera: los hallazgos corresponden, al menos, a cuatro personas*. <https://www.jep.gov.co/Sala-de-Prensa/Paginas/-jep-entrega-primer-balance-quincenal-de-intervencion-en-la-escombrera-los-hallazgos-corresponden-al-menos-a-cuatro-persona.aspx>

La Silla Vacía (13 de enero de 2025). *Se aviva debate sobre La Escombrera: «Fico» borra graffitis en Medellín*. La Silla Vacía. <https://www.lasillavacia.com/en-vivo/se-aviva-debate-sobre-la-escombrera-fico-borra-graffitis-en-medellin/>

León, C. M. (2019). El giro subjetivo y la puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano. *Comunicación y Medios*, 28(39), 136–146. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-15292019000100136

Losada, Ó. (Director). (1998). *Cómo me gustaría ser negro* [Película]. Universidad del Valle Televisión.

Luna, M. (2003). La realidad más allá del periodismo. *Cuadernos del Cine Colombiano*, (4), 22–43.

Mantilla, E., Piedrahita, K. y Ortiz, A. (Directoras) (2010). *Desde afuera: Carta abierta al corazón del abuelo* [Película]. Universidad del Valle.

Marin, H. (Director). (1996). *Aguablanca, ciudad negada* [Película]. Universidad del Valle Televisión.

Marín, M. A. (Directora). (2011). *Los encubiertos* [Película]. Universidad del Valle.

Marín, V. y Restrepo, A. (Directores) (2001). *La toma de la desesperanza* [Película]. Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.

Martínez, A. y Arciniegas, G. (Directores) (1992). *¿De qué me está hablando?* [Película]. Universidad del Valle Televisión.

Muñoz, A. y Campo, O. (Directores) (1990). *Recuerdos de sangre* [Película]. UV TV.

Muñoz, J. (Director). (2023). *La chirimía resiste* [Película]. Universidad del Valle.

Murillo, C. E., Bonilla, Y. y Campo, O. (Directores) (2009). *La primera piedra* [Película]. Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.

Navas, C. (Director). (2002). *La memoria cruzada* [Película]. Universidad del Valle Televisión; Inravisión; Señal Colombia.

Ochoa, M. y Correa, L. (Directores) (2012). *Raíces expuestas* [Película]. Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.

Osorio, Á., Lozano, S., Hoyos, C. y Velásquez, J. (Directores) (2003). *Un nombre para desplazado* [Película]. Universidad del Valle Televisión; Inravisión; Señal Colombia.

Padrón, J. (Director). (1985). *Vampiros en La Habana* [Película]. Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos; Radio Televisión Española; Durniock Producciones.

Parada Lugo, V. (10 de junio de 2024). Un juez de Florida condena a Chiquita Brands a indemnizar a ocho víctimas de los paramilitares. *El País*. <https://elpais.com/america-colombia/2024-06-10/un-juez-de-florida-condena-a-chiquita-brands-a-indemnizar-a-ocho-victimas-de-los-paramilitares.html>

Polo Polo, M. A. [@MiguelPoloP]. (6 de noviembre de 2024). ¿6.402? Van 154 líderes sociales masacrados este año en Colombia, jeta si es una cifra real! #FueraPetro [Post] X. <https://x.com/MiguelPoloP/status/1854278959334326733?t=MynABNWaf-34pylOXfyZlg&s=19>

Pontón, C. (Director). (1993). *Un charco no tan azul* [Película]. Universidad del Valle Televisión.

Quiceno, L. (Directora). (2024). *La pintada* [Película]. Universidad del Valle.

Rico, A. (2013). Percepciones de niños y niñas zapatistas: guerra, resistencia y autonomía. *Argumentos*, 26(73), 57–78.

Rodríguez, C. (Directora). (2007). *Prohibido mirar* [Película]. Universidad del Valle.

Sánchez, J. (Director). (2000). *Ruta 387-Notas de guerra* [Película]. Universidad del Valle, Escuela de Comunicación Social.

Sánchez, N. (Director). (2025). *En Cali también hacemos memoria: ¡Las cucas tienen razón!* [Película]. La Direkta.

Sánchez Arévalo, N. (23 de junio de 2024). Los informes de Jorge Restrepo y la empresa gerenciada por Yohir Akerman a favor de Chiquita Brands. *Vorágine*. <https://voragine.co/historias/investigacion/los-informes-de-jorge-restrepo-y-la-empresa-de-yohir-akerman-a-favor-de-chiquita-brands/>

Santacruz, A. y Luna, M. (Directores) (2001). *Manual inconcluso para el silencio* [Película]. Universidad del Valle Televisión.

Secretaría de Prensa de la Presidencia de la República (23 de marzo de 2009). «Fuerzas Armadas no aceptan “falsos positivos” y tampoco se van a dejar acomplejar por falsas acusaciones»: Uribe. <http://historico.presidencia.gov.co/sp/2009/marzo/23/04232009.html>

Silva, M. (2016). Miradas sobre el conflicto armado: un laboratorio contra la uniformidad del lenguaje. En R. Arbeláez (comp.), *Años audiovisuales: 40 años de audiovisuales en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle* (pp. 156–175). Universidad del Valle.

Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Paidós.

Unidad de Búsqueda de Personas dadas por Desaparecidas (UBPD) (18 de diciembre de 2024). *La Unidad de Búsqueda y la JEP hallan las primeras estructuras óseas en La Escombrera de la comuna 13 de Medellín*. <https://unidadbusqueda.gov.co/actualidad/medellin-comuna-13-hallazgo-estructuras-oseas-diciembre-2024/>

Vergara, M. (Director). (1998). *Proyecto Cosecha: Banano* [Película]. Ministerio de Cultura; Universidad del Valle Televisión.

Victoria, L. F. y Ortiz, O. (Directores) (1998). *De cóndores a los tiempos del perico* [Película]. Univalle Televisión.

Vidal, C., Díaz, A. y Laguna, A. (Directores) (2002). *En el camino dejé* [Película]. Universidad del Valle.

Vivas, D. y Mosquera, M. (Directores) (2018). *Pradera es noticia* [Película]. Universidad del Valle; Telepafico.

Weibel, M. (2021). *Periodismo de investigación, derechos humanos y memoria en América Latina*. Fundación CIPER y Fundación Heinrich Böll.



DE CORTOS UNIVERSITARIOS A LA INDUSTRIA NACIONAL: LA CUOTA DE LA ESCUELA DE COMUNICACIÓN SOCIAL EN LA NUEVA OLEADA DE DIRECTORAS DE CINE COLOMBIANO

<https://doi.org/10.25100/peu.5074262-5>

Mariana Muñoz Mosquera

Egresada, Escuela de Comunicación Social,
Universidad del Valle

Introducción¹⁶

Hace una década, cuando escribí el texto para la publicación del libro en conmemoración de los 40 años de los audiovisuales en la Escuela de Comunicación Social¹⁷, me centré en cortometrajes realizados por algunas de las estudiantes que se proyectaban como talentos emergentes. Entonces me llamó la atención el trabajo de jóvenes como Yaisa Quintana, Yizeth Bonilla, Daniela Torres, Angie Baralt, Natalia Imery y Diana Montenegro. Sus proyectos ofrecían miradas frescas que intentaban desafiar las narrativas dominantes, reflejaban realidades marginadas y perspectivas femeninas que aún no encontraban un lugar prominente en el cine colombiano, y empleaban las herramientas adquiridas en sus aprendizajes durante el pregrado en Comunicación Social, especialmente en las asignaturas del Taller de Audiovisuales.

¹⁶ Para la realización de este texto entrevisté en marzo de 2025 a Natalia Imery, Diana Montenegro y Camila Rodríguez, tres egresadas del pregrado en Comunicación Social y cineastas, cuyas trayectorias sirven como ejemplo de las distintas e infinitas rutas posibles para la consolidación de una carrera desde los márgenes de la industria cinematográfica.

¹⁷ Me refiero a «Algunas percepciones sobre la producción audiovisual femenina en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle durante los últimos años», que forma parte de *Años audiovisuales: 40 años de audiovisuales en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle*.

Diez años después, algunas de ellas han dado un paso significativo en sus carreras: han llevado sus historias hasta la cartelera nacional y han trabajado con variedad de formatos. Al revisar sus trayectorias, hoy me encuentro con que Natalia Imery y Diana Montenegro no solo han continuado su camino en el cine, sino que sus trabajos han logrado una presencia significativa en los principales escenarios internacionales de la industria. Además, me encuentro con la trayectoria de la cineasta Camila Rodríguez, también egresada de la Escuela de Comunicación, a quien no tuve en cuenta en mi primer texto y que hoy se muestra como una de las cineastas más prolíficas. Rodríguez ha logrado construir una filmografía sólida con varios largometrajes, con los que ha incursionado en los principales circuitos cinematográficos tanto del orden regional como internacional.

Este texto tiene como objetivo, por lo tanto, explorar cómo los primeros trabajos de estas cineastas en la Universidad son el punto de partida de una evolución que ha enriquecido el panorama cinematográfico y que ha transformado la representación de lo femenino en el cine colombiano. Con sus películas, las tres han logrado cuestionar las estructuras tradicionales del cine, proponiendo nuevas formas de contar historias que visibilizan voces y realidades que históricamente han sido invisibilizadas. Cuando se mira hacia atrás y hacia adelante, es evidente que sus obras han contribuido a una transformación más amplia de la industria cinematográfica, en la que las perspectivas femeninas ahora tienen un espacio crucial.

Para delimitar este texto decidí enfocarme en directoras que hubiesen logrado proyectar algún largometraje en la cartelera nacional. Esta decisión no es gratuita, pero, aunque los límites son odiosos y excluyentes, ante la necesidad metodológica de definir uno para «mi objeto de estudio» me remití a mis años de labores en la redacción y coordinación de contenidos del boletín Pantalla Colombia, de Proimágenes. En ese contexto institucional, en el momento de incluir una nueva película en el catálogo general de películas

nacionales de Proimágenes era necesario que cada filme tuviera registro de obra. A pesar de que difícilmente comprendí esa figura, su existencia es esencial para que un largometraje sea legalmente reconocido en una industria que, aunque en ciernes, se gestiona dentro de esquemas burocráticos que permiten mantener un cierto control de la calidad y de la legitimidad de las producciones que pasan a hacer parte de la (H)istoria oficial del cine colombiano.

El caso de Natalia Imery: luchas LGBTQ+ y reivindicaciones sociales

Natalia Imery, egresada de la Universidad del Valle, ha desarrollado una trayectoria destacada en el cine documental y de ficción con una mirada profundamente personal y política. Su primer cortometraje, *Alén* (Imery, 2014), realizado durante el Taller de Audiovisuales de la Escuela, obtuvo el premio Nuevos Creadores del FICCI, marcando el inicio de una carrera que la ha llevado a festivales internacionales con su largometraje *Dopamina* (Imery, 2020), producido por Contravía Films. Además, ha trabajado en diversas áreas del cine, desde la dirección de fotografía hasta la preparación actoral, colaborando en proyectos como *Niña errante*, de Rubén Mendoza (2018), o *El alma quiere volar*, de Diana Montenegro (2020).

La obra de Natalia entrelaza la intimidad, la identidad sexual y las luchas de género. A través de la reflexión sobre su propia vida como mujer y lesbiana, la directora señala que las historias que exploran la intimidad tienen un peso crucial pues es en estos espacios donde se originan muchas de las violencias, negaciones y silencios que afectan a las mujeres y a las minorías sexuales. En su concepción del cine, la intimidad no solo es un espacio de reflexión individual, sino un lugar de colectividad en el que las experiencias individuales sirven para problematizar y debatir los valores y comportamientos que afectan a la sociedad.

Abajo
Dopamina, de Natalia Imery (2020).

Un aspecto central de su trabajo es la exploración del universo LGBTQ+ y las disidencias sexuales, lo que la lleva a desafiar las normas sociales tradicionales sobre identidad y género. Este interés no se limita a la representación de estas identidades en la pantalla, sino que también se extiende al proceso de producción de sus proyectos, ya que Natalia considera la importancia de crear equipos de trabajo diversos, constituidos mayoritariamente por mujeres y personas LGBTQ+, como una forma de replicar y visibilizar esas luchas dentro de la estructura misma del cine, un espacio históricamente dominado por dinámicas patriarcales y heteronormativas.

La cineasta también pone énfasis en la importancia de la ética en la producción cinematográfica, destacando que el cine no es una actividad salvadora ni urgente sino que debe ser tratado con el mismo respeto y dignidad que cualquier otro trabajo. La atención a las necesidades del equipo de producción, como la alimentación y el bienestar físico y emocional, es para ella clave para garantizar un ambiente de trabajo saludable y equilibrado. Este enfoque holístico hacia el cine refleja una visión del arte que no se desvincula de las realidades cotidianas de quienes lo producen. El énfasis que pone en la ética del trabajo y la importancia de cuidar a los miembros del equipo refleja una visión humanista y colectiva del cine. Esto implica una revalorización del trabajo colectivo y un rechazo a la cultura de explotación que sigue estando presente en muchas producciones cinematográficas, en las que el bienestar de los trabajadores es prescindible.



Para Imery también son de vital importancia las relaciones interpersonales dentro del proceso de producción. En este sentido, su decisión de trabajar en sus películas con su hermana en la fotografía y de involucrar a personas cercanas, como su exnovia y *amigues*, refleja una visión del cine como una práctica colaborativa y colectiva, en la que las experiencias emocionales y personales no son solo el contenido de la película, sino también el motor que impulsa la creación. Esta perspectiva desafía la concepción tradicional del cine como un producto de trabajo individual y autoral, y propone en su lugar una forma del hacer que reconoce y valora la interdependencia emocional y social en la creación artística.

En cuanto al aspecto técnico, la cineasta piensa que un equipo pequeño y cercano facilita un proceso de trabajo fluido y colaborativo. La experiencia de tener un equipo reducido y de confianza permite que las decisiones creativas se tomen en conjunto, manteniendo una coherencia entre la visión de la directora y las contribuciones de los demás miembros de la plantilla. Esta postura habla de un enfoque más horizontal en la producción, en el que todos los miembros, desde los asistentes de dirección hasta el personal de sonido, tienen la oportunidad de aportar y formar parte del proceso creativo.

Natalia Imery construye una visión del cine como una herramienta de transformación social, de visibilidad de las luchas LGBTIQ+ y feministas, y de reflexión crítica sobre las estructuras sociales y personales que condicionan la vida de las personas. A través de su trabajo, busca mostrar cómo lo íntimo y lo personal son espacios fundamentales de resistencia y de cambio, pero también subraya la importancia de trabajar en colectivo, de generar espacios de respeto y ética dentro de la producción y de mantener una relación constante entre la vida real y su representación cinematográfica. Su cine no solo se presenta como una forma de autoterapia, sino como una propuesta que invita a la reflexión colectiva sobre las realidades que se viven, se silencian y se niegan.

Con *Dopamina*, la directora busca visibilizar realidades muchas veces invisibilizadas y generar una reflexión profunda sobre el poder de la representación y la posibilidad de cambiar las narrativas predominantes. La elección de incluir a su familia, *amigues* y expareja en la película moviliza tanto un valor simbólico como el planteamiento de una reflexión sobre el lugar de lo personal en lo colectivo. En lugar de ver la vida como una experiencia individual, la cineasta propone un enfoque holístico y relacional en el que los vínculos afectivos, la intimidad compartida y las dinámicas de poder dentro de las relaciones humanas juegan un papel central en la construcción de identidades. De esta manera, la obra de Natalia Imery se construye como una reflexión constante

sobre la relación entre lo personal y lo político, entre el individuo y la sociedad, y entre el control creativo y la apertura a lo inesperado.

La elección de involucrar a su familia y seres cercanos en el proceso de producción también refleja una visión profundamente personal y afectiva del cine. Al poner en primer plano las relaciones cercanas y las dinámicas familiares no solo se da un paso hacia la humanización del proceso creativo, sino que también se señala cómo, en este caso, la representación de lo privado se convierte en un acto político y colectivo. En lugar de despersonalizar la experiencia del cine, la cineasta invita a una mayor reflexión sobre cómo las relaciones interpersonales, a menudo soslayadas en los relatos predominantes, son esenciales para construir una comprensión más rica y compleja de las identidades y los conflictos humanos.

Este enfoque también se puede ver como una crítica a la sobreexplotación emocional que con frecuencia acompaña a los proyectos autobiográficos, un área donde los límites entre la persona real y el personaje se vuelven difusos. La decisión de escribir el guion de *Dopamina* en tercera persona, siguiendo el consejo de Santiago Lozano, marca un giro fundamental en la obra. En lugar de simplificar la historia

a una representación directa y literal de su vida, la directora opta por una distancia creativa que permite una mayor libertad tanto para ella como para el personaje. Esto se traduce en un cine que no busca la catarsis personal, sino la creación de un espacio narrativo en el que se pueda reflexionar y encontrar significado más allá de la experiencia individual.

La elección del modo documental, y en particular su aproximación a la construcción del sonido y la imagen, también resalta la tensión entre el control y la espontaneidad en el proceso creativo. Aunque la cineasta reconoce que *Dopamina* está llena de elementos de puesta en escena controlada, la decisión sobre cómo soltar el control en momentos puntuales y permitir que el proceso se abra a lo inesperado señala una de las tensiones más intrigantes dentro de su metodología: cómo construir una obra cinematográfica que sea tanto una representación planificada como una captura de lo que está más allá del control y lo estructurado.

En resumen, *Dopamina* es simultáneamente una reflexión sobre la sexualidad, el deseo y las luchas personales y una crítica profunda a las formas en que el cine, la industria y las narrativas tradicionales representan la intimidad, el género y las identidades.

Página opuesta
Rodaje de *Intersticios*, de Mariana Muñoz Mosquera (2025).
Fotografía: Betan.



La cineasta crea una obra que se sitúa en la intersección entre lo personal y lo político, lo colectivo y lo íntimo, proponiendo una visión del cine como un espacio donde se puede reflexionar y transformar tanto la propia vida como las estructuras sociales que la rodean. A través de su enfoque colaborativo, ético y políticamente consciente, *Dopamina* se presenta como una pieza cinematográfica que tiene presentes las luchas sociales y que, al mismo tiempo, se convierte en un acto de resistencia que invita al espectador a cuestionar, replantear y reimaginar las normas sociales y los relatos predominantes.

Diana Montenegro: género, intimidad y entorno familiar

Diana Montenegro, directora, guionista y productora, ha representado a Colombia en más de 40 eventos internacionales y ha sido galardonada con premios como la India Catalina del FICCI (2007) y el Premio del Público en el Festival de Tokio (2007). Se formó en Comunicación Social en la Universidad del Valle y amplió su educación en documental en Barcelona y Rusia, con estudios en la Universidad Autónoma de Barcelona. Su primer cortometraje *Sin decir nada* (Montenegro, 2007), realizado durante el pregrado en Comunicación Social, en el Taller de Audiovisuales, alcanzó reconocimiento internacional, y su ópera prima *El alma quiere volar* (Montenegro, 2020) se estrenó en el Festival Black Nights de Tallinn, Estonia. En el año 2015 estrenó el documental *El susurro de un abedul*, una coproducción con Rusia, premio a Mejor Documental en la Muestra Internacional de Documentales de Bogotá (MIDBO) y en el Festival de Melbourne. Su filmografía incluye, además, el cortometraje *Magnolia* (Montenegro, 2011), premiado en Bogoshorts y el Grand Off de Polonia. Como productora, Montenegro también ha impulsado el cine independiente desde su empresa Cinema Co., fundada en 2012.

El recorrido profesional de Diana Montenegro refleja su compromiso con la narración de historias auténticas y con la exploración de nuevas formas de representar la realidad. El comienzo de su trayectoria con la producción de su cortometraje *Sin decir nada*, el trabajo que realizó mientras cursaba el Taller de Audiovisuales de la Escuela de Comunicación, le permitió acceder a festivales internacionales incluso antes de presentarlo en su propia ciudad. Este hecho marcó un hito en su carrera porque le reveló el impacto que podía generar con su voz y su mirada. A partir de esta experiencia, la directora reafirma su vocación en el ámbito audiovisual y se embarca en un camino de constante aprendizaje y exploración.

Página opuesta
El alma quiere volar, de
Diana Montenegro (2020).



Tras graduarse en Comunicación Social, consciente de la necesidad de nutrirse de otras perspectivas y estilos narrativos, Diana Montenegro decidió ampliar su formación en el extranjero. Su paso por la Universidad de Cinematografía de Rusia le brindó una formación teórica y técnica que complementó su enfoque experimental y narrativo. Más adelante, durante sus estudios en documental creativo en Barcelona, consolidó su identidad cinematográfica a través de la intersección entre la ficción y el documental, creando un cine profundamente personal, capaz de dialogar con un público global.

Su interés por la exploración narrativa la lleva a fundar la productora independiente Cinema Co., un espacio donde tiene la libertad de desarrollar proyectos que desafían las narrativas tradicionales y ponen el foco en historias que de otro modo quedarían relegadas. Con esta productora apuesta por la creación de un cine íntimo y honesto y que se enraíce en su contexto social y cultural. *El alma quiere volar*, su primer largometraje, es un ejemplo de esta aproximación: una historia que parte de su propia memoria familiar y que, a través de un relato cargado de nostalgia y

simbolismo, busca representar el universo femenino desde una perspectiva auténtica.

Desde sus primeros cortometrajes hasta su primer largometraje, la cineasta ha utilizado el cine como una herramienta para indagar en su identidad y en la construcción de la memoria. Sus películas están marcadas por una fuerte presencia de la infancia, la familia y la exploración de la subjetividad, temas que atraviesan sus relatos de manera constante. Su mirada documental, combinada con elementos de la ficción, le permite tejer narraciones que trascienden la experiencia personal y se convierten en reflexiones universales sobre la condición humana.

Uno de los aspectos más destacables de su trayectoria es su pasión por la formación y el aprendizaje continuo. Para ella, el cine no es solo una herramienta de expresión, sino también un espacio de constante experimentación y crecimiento intelectual. Su paso por distintas instituciones académicas le ha permitido desarrollar un lenguaje cinematográfico sólido, al tiempo que ha construido una red de colaboración con otros cineastas que enriquecen su trabajo. En sus propias palabras, la interacción con otros creadores

ha sido clave para la evolución de su estilo y para la consolidación de su productora como un espacio de experimentación creativa.

La independencia ha sido una característica fundamental en su carrera. La creación de Cinema Co. responde a una necesidad de autonomía artística y a una apuesta consciente por un modelo de producción que prioriza la narración de historias con autenticidad. Sin embargo, esta independencia también ha traído consigo desafíos significativos, especialmente en un contexto en el que los recursos para la producción cinematográfica son limitados. La directora es consciente de las dificultades que implica sostener una productora en una ciudad donde el cine no es una prioridad, pero a pesar de esta situación insiste en la importancia de generar redes de colaboración y de encontrar maneras alternativas de financiamiento y distribución.

Uno de los aspectos más significativos de su cine es la perspectiva de género con la que aborda sus relatos. Desde sus inicios, Diana Montenegro ha buscado desafiar las representaciones tradicionales de las mujeres en el cine y ha construido narrativas que reflejan la diversidad de experiencias femeninas. En *El alma quiere volar* el universo femenino es el eje central, la historia captura la complejidad de las relaciones entre mujeres en un entorno familiar. Como productora de *Golán* (Orlando Culzat, 2024), la cineasta refuerza su compromiso con la colaboración creativa y la promoción de un cine con perspectiva de género y crítica social, un cine que aborda las dinámicas de poder que atraviesan la vida de muchas mujeres. Su enfoque busca abrir espacios para que otras cineastas puedan contar sus historias sin estar sujetas a una mirada masculina dominante, lo que la posiciona dentro de un movimiento más amplio de cineastas que buscan redefinir las estructuras del cine tradicional.

El cine de Montenegro también hace visibles las tensiones y realidades de una sociedad en la que la cultura y el arte son frecuentemente relegados a un segundo plano. Su insistencia en filmar en Cali, a

pesar de las dificultades, es una declaración de principios: su deseo de construir una identidad cinematográfica local que pueda dialogar con audiencias internacionales. En un contexto donde la producción audiovisual está altamente centralizada en las grandes capitales, su trabajo representa un esfuerzo por descentralizar la creación cinematográfica y dar visibilidad a historias que de otro modo quedarían al margen.

Vista en perspectiva feminista, su obra se inscribe dentro de un movimiento que busca cuestionar las narrativas dominantes y ofrecer nuevas representaciones de la experiencia femenina. Su decisión de contar historias desde una mirada íntima y personal es un acto de resistencia contra la homogeneización del cine comercial. Su cine no solo busca representar a las mujeres, sino también darles agencia dentro de sus relatos, permitiendo que sean ellas mismas quienes definan sus historias y sus destinos.

En su caso la producción cinematográfica también se convierte en un acto de resistencia. En un entorno caracterizado por la limitación del acceso a recursos y en el que las mujeres cineastas siguen enfrentando barreras significativas, su apuesta por la autogestión y la construcción de redes de apoyo es una forma de desafiar el *statu quo*. Su trabajo demuestra que es posible hacer cine desde la periferia, desde la independencia y desde una mirada que privilegia la autenticidad sobre la rentabilidad comercial.

La trayectoria de Diana Montenegro se presenta, entonces, como un testimonio de persistencia, creatividad y compromiso con el cine como herramienta de exploración y transformación social. Su trabajo no solo aporta una voz única al panorama del cine latinoamericano, sino que también abre caminos para futuras generaciones de cineastas que buscan contar historias desde su propia realidad. En un contexto donde la cultura y el arte están constantemente amenazados por la falta de apoyo institucional, su labor adquiere un valor aún mayor, la posiciona como una de las voces más relevantes del cine independiente actual.

Camila Rodríguez: ruptura con la academia y búsqueda de una voz propia

Cineasta y artista visual, Camila Rodríguez ha sido reconocida internacionalmente por su trabajo en el arte y en el cine. Fue seleccionada en el programa Rolex Mentor and Protégé Arts Initiative 2022 y nominada al premio Cisneros Fontanals Art Foundation Emerging Artist Award. También recibió el Premio Artista Emergente en los Rencontres Artistiques, Carré Sur Seine en París. Se graduó de la Universidad del Valle y realizó un postgrado en el Estudio Nacional de Arte Contemporáneo Le Fresnoy, de Francia, donde ganó el premio a la mejor instalación artística. Su obra ha sido expuesta en espacios como BAM Fisher (EE. UU.), Park Avenue Armory (EE. UU.), y el Museo Cívico Giovanni Fattori (Italia), entre otros.

En cine su trayectoria incluye largometrajes documentales como *Atentamente* (Rodríguez, 2016), premiado en FIDMarseille y otros festivales internacionales, e *Interior* (Rodríguez, 2018), galardonado en Doclisboa y distribuido por WDR-Arte y Tënk. En 2023 debutó en la ficción con el largometraje *El canto del Auricanturi*, estrenado en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary (República Checa). Su más reciente película, el drama experimental *En sombras* (Rodríguez, 2024), está vinculado a su exposición *Ejercicios de memoria No.1*, que busca humanizar a las víctimas de la violencia en Colombia.

Abajo
En sombras, de Camila Rodríguez (2024).



Uno de los aspectos más importantes en la obra de Camila Rodríguez es su distanciamiento de la academia en su camino hacia el cine. Aunque reconoce que la formación universitaria le brindó herramientas técnicas y conocimientos sobre la teoría cinematográfica, también destaca que la estructura impuesta por el modelo académico le resultó limitante en términos creativos. En su experiencia, la educación formal en cine se basa en paradigmas que responden a una visión hegemónica, con referencias principalmente occidentales y un enfoque industrializado del proceso cinematográfico. En este sentido, la academia puede convertirse en un espacio donde la creatividad queda supeditada a un marco estético y narrativo específico, lo que puede restringir a los cineastas que buscan desarrollar un lenguaje propio. Con la toma de conciencia de estas limitaciones, la cineasta optó por desaprender ciertos esquemas y buscar un camino más personal y experimental. Esta decisión, aunque desafiante, le facilitó expandir sus posibilidades narrativas y explorar formas alternativas de construcción cinematográfica. Su postura refleja una tendencia creciente en el cine contemporáneo: la de cineastas que cuestionan la estructura tradicional de formación y se aventuran a la autogestión creativa.

La manera de hacer cine de Camila Rodríguez rompe con el esquema clásico de desarrollo, preproducción, producción y postproducción. Mientras que en la industria cinematográfica estos procesos suelen seguir un orden lineal y estricto, en su caso las fases de creación se superponen y se retroalimentan constantemente. Esta forma de trabajo le permite descubrir el sentido de sus proyectos durante el proceso mismo de realización y no necesariamente desde una planificación previa cerrada.

Este enfoque de creación más flexible se asemeja a los procesos de otras disciplinas artísticas, como la plástica o la literatura, en las que el trabajo no está definido completamente desde el inicio, sino que se transforma conforme se desarrolla. Su colaboración con el artista Óscar Muñoz reforzó esta visión, ya que

en el arte contemporáneo es común que la obra se construya en un diálogo constante con la experimentación y el error. En este sentido, su aproximación al cine no solo desafía los modelos convencionales de producción, sino que también expande los límites de lo que puede considerarse una película.

Otro de los puntos relevantes en la visión de Camila Rodríguez es su decisión de no esperar a contar con las condiciones ideales para hacer cine. Mientras que muchos cineastas dependen de financiamientos, subsidios o de la infraestructura de la industria, Rodríguez opta prioritariamente por utilizar los recursos que tiene a su disposición en cada momento, así se trate de una cámara pequeña con la que puede trabajar en soledad. Esta filosofía de producción le ha permitido desarrollar una filmografía más extensa que la de otros realizadores y realizadoras que han seguido caminos un poco más tradicionales. Su experiencia demuestra que la creatividad y la capacidad de adaptación pueden ser más determinantes en la realización de proyectos que la disponibilidad de grandes presupuestos. Además, este enfoque refuerza la idea de que el cine independiente puede ser una alternativa válida y sostenible para aquellos dispuestos a explorar nuevas maneras de producción que no impliquen vinculaciones con la industria institucional.

Por otro lado, su paso por el Estudio Nacional de Arte Contemporáneo Le Fresnoy fue un punto clave en su carrera, ya que le permitió conectar su trabajo cinematográfico con el arte contemporáneo. En ese entorno pudo consolidar una mirada más amplia sobre el cine, entendiendo que su obra podía habitar otros espacios más allá de las salas de cine tradicionales. Esta expansión le permitió ganar reconocimiento en el mundo del arte, exhibiendo su trabajo en galerías y otros circuitos no convencionales para el cine. La diversificación de posibilidades de presentación de su obra también amplió sus opciones de financiamiento y legitimación dentro del campo del arte.

Uno de los puntos más importantes en la visión de Camila Rodríguez sobre su trayectoria es el con-

flicto entre el cine independiente, con su carácter artesanal, y la estructura más rígida de la industria cinematográfica. Rodríguez recuerda cómo su deseo inicial de contar con apoyo para una producción más grande la llevó a aceptar condiciones que, con el tiempo, percibió como limitantes para su concepción del hecho artístico.

Este dilema es recurrente en el cine de autor, en el que la necesidad de financiamiento y la estructura de producción chocan con la libertad creativa. La cineasta menciona que cedió aspectos clave como el equipo de trabajo con el que se sentía cómoda, lo que resultó en una experiencia de rodaje llena de luchas para recuperar su estilo de acción. Su reflexión nos muestra cómo, dentro de la industria, los cineastas deben aprender a negociar sin perder su esencia. Rodríguez, además, plantea la pregunta: ¿es posible encontrar un punto intermedio entre lo artesanal y lo industrial? Su pensamiento apunta a la búsqueda de ese equilibrio, algo que muchos cineastas enfrentan en sus carreras.

A pesar de que después de finalizar sus estudios cuestionó ciertas metodologías y enfoques, Rodríguez enfatiza que la Escuela de Comunicación y su paso por la Universidad fueron fundamentales para descubrir su vocación artística. Su relato deja ver cómo la educación no solo transmite conocimientos técnicos, sino que también puede despertar una identidad creativa. En su caso, la fotografía y el cine experimental fueron los primeros lenguajes en los que encontró una conexión con el arte, lo que marcó su camino como cineasta. Rodríguez menciona la importancia de algunos profesores, como Óscar Campo, quienes además de enseñarle también la apoyaron en sus inicios.

Otro de los puntos relevantes en la reflexión sobre su trayectoria es la relación con la crítica y el juicio externo. Rodríguez menciona cómo, a lo largo del tiempo, ha aprendido a diferenciar entre las críticas constructivas y aquellas que buscan imponer paradigmas ajenos o moldear a los creadores dentro de ciertos estándares. Su reflexión sobre la indepen-

dencia y la confianza en la propia voz es valiosa en un mundo donde la validación externa suele ser un factor determinante. La cineasta destaca que muchas personas abandonan sus proyectos por dejarse afectar demasiado por opiniones externas.

Sobre el momento presente, Rodríguez menciona su distanciamiento temporal del cine industrial y su exploración en el arte visual. Sin embargo, no ve esta pausa como un alejamiento definitivo, sino como un proceso de reflexión para encontrar una forma de producción que le permita mantener su identidad sin renunciar a oportunidades de mayor alcance.

En su conjunto, la reflexión de Camila Rodríguez es un testimonio valioso sobre las dificultades y aprendizajes en la carrera de un cineasta independiente. Su historia nos habla de la importancia de la seguridad en la toma de decisiones, la lucha por la autonomía creativa, la influencia de la formación académica y la necesidad de encontrar un equilibrio entre el cine independiente y la industria. Más allá de los desafíos que enfrentó, la revisión de su trayectoria deja abierta una pregunta esencial: ¿cómo encontrar una manera de hacer cine que respete la visión del artista sin quedar atrapado en estructuras rígidas? En un mundo donde la industria del cine está en constante evolución, esta búsqueda es más relevante que nunca.

Conclusiones

Cada una de las tres cineastas ha desarrollado un estilo distintivo que la diferencia dentro del cine colombiano contemporáneo. Natalia Imery ha construido una obra en la que lo íntimo y lo político se entrelazan, abordando temáticas de identidad, género y resistencia en un cine que privilegia la cercanía y el trabajo colaborativo. Su apuesta por la representación de las luchas LGBTIQ+ y feministas, así como su enfoque en la colectividad dentro del proceso cinematográfico, le han permitido generar obras que desafían las narrativas tradicionales. Diana Montenegro, por su

parte, ha consolidado un cine con una fuerte carga nostálgica y simbólica, en el que la memoria, la familia y la subjetividad juegan un papel central. Su cine combina elementos documentales y ficticios para construir relaciones que reflejen la complejidad de la experiencia femenina en contextos personales y sociales. Finalmente, Camila Rodríguez ha desarrollado una estética experimental que rompe con las estructuras narrativas convencionales, apostando por la espontaneidad y la exploración visual. Su enfoque en la autogestión y su rechazo a los esquemas rígidos de producción han llevado a que su cine sea un espacio de libertad creativa, donde los procesos de creación son tan importantes como el resultado final.

A pesar de sus diferencias estilísticas, estas cineastas comparten una visión en la que el cine es un acto de resistencia, experimentación y afirmación de identidades femeninas. Ellas han encontrado en el audiovisual una herramienta para desafiar las estructuras establecidas y para contar historias que han sido históricamente marginadas. Sus películas coinciden en la necesidad de generar nuevas representaciones de lo femenino en el cine, ya sea desde la memoria, la colectividad o la exploración estética. Además, han optado por caminos de independencia y autogestión, apostando por formas de producción que les hace posible mantener la autenticidad de sus relaciones. En este sentido, su cine amplía el panorama de la cinematografía colombiana y contribuye a la transformación de la industria al abrir espacios para nuevas voces y perspectivas.

Este acercamiento ha permitido dar cuenta de la participación de tres mujeres en el ámbito audiovisual a partir de su paso por la Escuela de Comunicación Social. Este acercamiento traza un mapa preliminar de su presencia y sus contribuciones en el campo específico de la dirección de largometrajes. Igualmente, evidencia que, si bien ha habido avances en la inclusión y reconocimiento de las mujeres en este campo, persisten desafíos estructurales que limitan su plena equidad y representación. Este diálogo con las cineastas y su obra se suma a las nuevas líneas

de exploración sobre las dinámicas de género en la producción y difusión de contenidos audiovisuales, invita a continuar la reflexión crítica sobre las barreras y oportunidades para las mujeres en este campo. En este sentido, es fundamental seguir construyendo espacios de visibilidad y reconocimiento, impulsando políticas que garanticen una mayor equidad y diversidad en la industria audiovisual. Es crucial ampliar el enfoque hacia el trabajo de cineastas colombianas emergentes que, más allá de Cali, Medellín y Bogotá, han encontrado en diversas ciudades del país un espacio de creación y resistencia. Directoras provenientes de regiones como la costa Caribe, el Eje Cafetero y la Amazonía, están aportando narrativas y estilos que enriquecen el panorama audiovisual del país. Sus historias y producciones no solo reflejan realidades diversas, sino que también enfrentan retos particulares en términos de financiamiento, exhibición y reconocimiento dentro de la industria.

Finalmente, me parece que se debe destacar la necesidad de seguir registrando y hablando de las presencias de las mujeres como directoras, cineastas, artistas, creadoras, y dar cuenta de la necesidad de que las mujeres se tomen los principales espacios de creación artística, tanto en la producción o lo logístico como también en los roles creativos de mayor rango. Hablar y escribir sobre esta situación posibilita dar pequeños pasos para la incorporación de las mujeres en los registros de la historia, que no solo debe ser documentada, sino también valorada y difundida para transformar las estructuras que perpetúan desigualdades. La lucha por la equidad de género en este sector es una tarea constante, que requiere del esfuerzo colectivo de la academia, la industria y la sociedad en su conjunto para construir un panorama más justo, equitativo e inclusivo. Integrar las voces y producciones de cineastas emergentes de distintas regiones del país es una manera de seguir ampliando el mapa del audiovisual colombiano, asegurando que la diversidad de miradas sea reconocida y promovida en todos los niveles del sector.

Referencias

Culzat, O. (Director). (2024). *Golán* [Película]. Cinema Co.

Imery, N. (Directora). (2014). *Alén* [Cortometraje]. Universidad del Valle.

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

Mendoza, R. (Director). (2018). *Niña errante* [Película]. Día Fragma Fábrica de Películas; Ciné-Sud Promotion.

Montenegro, D. (Directora). (2007). *Sin decir nada* [Cortometraje]. Médano Cine; Centro de Producción y Asesoría en Comunicación, Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle.

Montenegro, D. (Directora). (2011). *Magnolia* [Cortometraje]. Cinema Co.

Montenegro, D. (Directora). (2015). *El susurro de un abedul* [Cortometraje documental]. Universidad de Cinematografía de Rusia-VGIK; Cinema Co.

Montenegro, D. (Directora). (2020). *El alma quiere volar* [Película]. Cinema Co.

Rodríguez, C. (Directora). (2016). *Atentamente* [Película documental]. Heka Films.

Rodríguez, C. (Directora). (2018). *Interior* [Película documental]. Heka Films; Les Films du Balibari.

Rodríguez, C. (Directora). (2023). *El canto del Auricanturi* [Película de ficción]. Mutokino; Gema Films.

Rodríguez, C. (Directora). (2024). *En sombras* [Película]. Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains; Heka Films.



MIRAR A LOS MÁRGENES: ESCRITURAS DE FICCIÓN AUDIOVISUAL Y TRADICIÓN CRÍTICA EN LA UNIVERSIDAD DEL VALLE

<https://doi.org/10.25100/peu.5074262-6>

Eduardo Rencurrell Díaz 

Universidad del Valle

Diego Guevara Jiménez

Maestría en Culturas Audiovisuales Universidad del Valle

Pórtico

La Universidad del Valle se ha consolidado como un espacio de debate, resistencia y construcción de pensamiento crítico frente a realidades marcadas por la desigualdad, la violencia estructural y la lucha por derechos fundamentales. Su estudiantado, en su mayoría proveniente de sectores populares y comunidades étnicas diversas, ha propiciado un diálogo continuo entre la academia y la realidad social del país. Esta intersección ha moldeado los imaginarios de estudiantes y profesores, convirtiendo a la Universidad en un terreno fértil para la exploración y representación de problemáticas sociales a través de la investigación y la creación.

En este contexto, la Escuela de Comunicación Social (ECS) de Univalle ha construido una tradición de exploración crítica de lo social a través del audiovisual, que se ha consolidado como un referente en la región. Su perspectiva comprende la comunicación como un proceso en el que las prácticas culturales, los medios y las estructuras de poder se entrecruzan para interpretar y dar forma a la realidad social. Este enfoque, impulsado por la impronta de Jesús Martín-Barbero, ha permitido concebir el audiovisual como un espacio de reflexión crítica capaz de cuestionar y reconfigurar los discursos dominantes. Como plantea Henning Jensen Pennington (2019):

La América Latina de hoy es la más desigual que hemos conocido. La universidad pública en esta región ha sido la vía regia de la movilidad social, un medio de fortalecimiento de la

Página opuesta
Edificio 383-D6
Fotografía: Luisa Hernández Vásquez.

equidad, del combate contra la pobreza y a favor de la generación de oportunidades. (p. 14)

Esta orientación crítica del audiovisual en la ECS no es aislada, se inscribe en una tradición latinoamericana que ha hecho del cine una herramienta de análisis y transformación de la realidad. Dicha tradición crítica del cine en América Latina se ha caracterizado por una representación comprometida de la realidad —interpretando este compromiso de diferentes maneras, en distintos momentos históricos—, en la que el audiovisual no solo documenta problemáticas sociales, sino que también busca interpelar al espectador. Esta corriente hunde raíces en los movimientos fílmicos de las décadas de los años sesenta y setenta, cuyas producciones, propuestas teóricas —como *Hacia un tercer cine*, de Fernando Solanas y Octavio Getino (1969)—, y experiencias grupales como Cine de la Base, en Argentina, y Grupo Ukamau, en Bolivia, todavía iluminan sus pensamientos creativos.

El propio Jesús Martín-Barbero (2003), fundador de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, problematizó la relación entre el cine y la construcción de lo social, destacando la mediación cultural como un factor clave en la configuración de los imaginarios colectivos. Julio García Espinosa (1995), con su concepto de «cine imperfecto», y Paulo Antonio Paranaguá (2003), en su análisis del cine político latinoamericano, han señalado cómo estas formas cinematográficas han tensionado la frontera entre lo artístico y lo ideológico, ampliando los modos de representar la realidad.

Esta tradición, lejos de ser estática, ha evolucionado a través de tomas de posición estéticas y políticas renovadas, del tejido de relaciones con distintas cinematografías y de la construcción de estrategias narrativas que tensan las fronteras entre la ficción, el documental y la experimentación. En este proceso, producciones de profesores, estudiantes y egresados de la ECS han dado continuidad a este tipo de relación entre cine y realidad social mediante estéticas singu-

lares que reconfiguran modelos narrativos previos. Esta línea de exploración crítica y formal se proyecta como un eje central en la formación de las futuras generaciones, consolidando un corpus audiovisual que reflexiona sobre lo social y al mismo tiempo lo interpela desde nuevas sensibilidades y lenguajes.

La Maestría en Culturas Audiovisuales de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle se inscribe en esta tradición crítica del cine conectado con la sociedad. Su proyecto se orienta a la formación de realizadores audiovisuales con conciencia crítica de sus discursos y de los recursos estéticos instrumentados para su consumación, con vista a un diálogo activo y determinante con las realidades que habitan. Tras dos cohortes dedicadas al documental, el programa abrió el espacio a las escrituras de ficción audiovisual. Más que una formación centrada en la práctica, la apuesta de la Maestría ha sido fortalecer el pensamiento crítico a través de la investigación, para permitir que sus estudiantes dialoguen con tradiciones fílmicas precedentes a fin de asumir posturas de distinto tipo, actualizar modelos narrativos o apropiarse de rasgos de la tradición en sus propuestas. Con esta orientación se busca que los estudiantes sean más conscientes de los vínculos entre recursos expresivos y representaciones de realidades sociales. En este marco el estudio de la producción audiovisual previa de la ECS, la revisión de contextos sociopolíticos y el análisis de estrategias narrativas posibilitan la construcción de universos diegéticos con bases sólidas, en los que la representación de lo social continúa siendo un eje central.

Con el proyecto *El hombre equivocado*, largometraje en proceso de desarrollo en la cohorte iniciada en 2024, como estudio de caso (Yin, 2012), en el presente texto se explora la manera en que estudiantes de la Maestría en Culturas Audiovisuales dialogan con la tradición crítica del cine social, analizando cómo sus procesos de investigación-creación tejen relaciones de continuidad y ruptura con narrativas y representaciones previas gestadas en la ECS, representadas en este texto por *La tierra y la sombra* (César Acevedo,

2015)¹⁸. Con esta aproximación se quiere dejar memoria de procesos formativos adelantados en la Escuela y hacer explícitas inquietudes y decisiones que en el presente nutren una manera de comprender el cine, al identificar influencias, apropiaciones y resignificaciones que emergen en la escritura de guiones. En última instancia, este acercamiento pretende aportar a la reflexión sobre el lugar de la ficción audiovisual en la construcción de discursos sociales, a través del cuestionamiento de cómo los realizadores en formación reconfiguran estrategias narrativas y estéticas cultivadas en la ECS¹⁹.

Una escritura en el camino de su tradición

El hombre equivocado, título del proyecto en proceso de escritura de guion del estudiante Diego Guevara, se ocupa de la historia de un padre y su hija, Cipriano y Yurani, quienes arrastran las cicatrices de un pasado marcado por la distancia, el resentimiento y la violencia. Desplazado por el conflicto armado, Cipriano sobrevive en Buenaventura aferrado al alcohol y golpeado por los ecos de ese pasado que nunca ha sabido enfrentar. Resentida por el modo de vida y el silencio de su padre, Yurani emprende un camino en busca de su propia identidad y de un posible perdón. Cipriano es encarcelado injustamente y ambos se ven obligados a confrontar sus propios demonios: él debe encarar su culpa y las pérdidas que lo persiguen; ella comienza a reconstruir su historia familiar desde las sombras de la memoria. En un entorno hostil, en el que la violencia define los límites de lo posible, padre e hija intentan trazar un frágil puente hacia la reconciliación según se estrecha la distancia entre el recuerdo y la realidad que viven.

El guion se propone, en tanto creación estética, volverse hacia comunidades afrocolombianas afectadas por la violencia del narcotráfico y los grupos armados ilegales. A través de las figuras de Cipriano y Yurani, y de sus relaciones con el paisaje social que ocupan, este proyecto aborda el peso de la memoria familiar y el impacto de los traumas

¹⁸ La selección de este referente respondió a un muestreo intencional (Patton, 2002), que tomó en cuenta que el guion de esta obra fue el trabajo de grado del director en la ECS, su relevancia (obtuvo la Cámara d'Or en el Festival de Cannes 2015) y las formas narrativas y estéticas que moviliza en la problematización de temáticas sociales.

¹⁹ En términos metodológicos, esta aproximación se desarrolló a partir del método investigación-creación (Goyes Narváez, 2020), combinado con el análisis de contenidos cualitativos (Álvarez y Barreto, 2010), que asume enfoques hermenéuticos (Baeza, 2002), dramaturgicos (Goffman, 1956) y semióticos (Eco, 2000).

intergeneracionales en la construcción de identidad y estrategias individuales de resistencia. En consecuencia, se inscribe en una concepción del cine como herramienta de pensamiento y acción cultural, con vistas a conseguir una película capaz de impactar los imaginarios colectivos generados alrededor de los conflictos afrontados por las personas y los contextos representados.

Durante el proceso formativo seguido en la Maestría en Culturas Audiovisuales, este proyecto escritural se ha visto enfrentado a una decisión fundamental: optar por una estructura narrativa clásica, enfocada en la progresión causal de la historia vivida por los protagonistas, o apostar por una elaboración más cercana a las poéticas del cine moderno, más preocupadas por aprehender un universo de afectos, un cosmos de sensibilidades, que por narrar una cadena de peripecias. Esta disyuntiva no solo responde a una inclinación estilística o a una particular mirada autoral sobre el mundo, sino a la importancia que tiene el público al que se dirige la obra, que se espera interpelar para estimular discusiones en torno al hábitat aludido.

Si bien el proyecto se decanta por un esquema cercano al sistematizado por el cine moderno, la narrativa clásica también ofrece un modelo dramático de interés para el mismo, en tanto su hipercodificación de la acción dramática mantiene más atentos a los públicos potenciales durante la progresión de la trama. Y en estrecho vínculo con esto último, también se emplean recursos narrativos propios del repertorio específico del cine comercial, eficaces para una audiencia familiarizada con tales convenciones. Dado que el filme estará potencialmente dirigido a comunidades rurales, con un consumo mayoritario de este tipo de narrativas, el uso de ciertos patrones arrojados por dichos modelos podría facilitar su inmersión en el relato.

La atención a las propuestas narrativas emprendidas por el cine moderno resulta de eficacia para un acercamiento más profundo a la espiritualidad de los personajes y al impacto sensible que la adversidad

tiene sobre ellos. Este enfoque, menos estructurado y más contemplativo, ofrece estrategias expresivas más idóneas para la singular representación a que se aspira de la realidad atendida, dada su inclinación a la construcción de atmósferas y de experiencias más sensoriales que argumentales. De cualquier modo, la apropiación de este lenguaje, a ratos experimental, procura ser congruente con las voces de las comunidades que se pretenden retratar, al sostener una cercanía artística a sus propias maneras de entender y contar sus historias.

La búsqueda en *El hombre equivocado* se orienta hacia la construcción de un lenguaje híbrido, capaz de articular la potencia emocional que consigue la dramaturgia clásica a través del tejido de acciones, con la profundidad introspectiva, observacional y descriptiva del cine moderno. En este cruce de caminos, el desafío es encontrar una forma de contar que no se distancie de los patrones del realismo, de modo que se enfrente directamente al receptor con las voces y experiencias de quienes habitan las realidades representadas. El dilema sigue abierto. En este proceso de exploración, la academia se ha convertido en un espacio de apertura de posibilidades en el que las discusiones estéticas permiten cuestionar y reformular las estructuras narrativas y expresivas estandarizadas.

La investigación previa a la escritura identificó en *La tierra y la sombra* un referente creativo de interés. Como aspira *El hombre equivocado*, el filme de Acevedo articula recursos de ambos paradigmas en una narrativa orientada a indagar críticamente en una esfera marginalizada de Colombia. *La tierra y la sombra* narra la historia de Alfonso, un anciano que regresa a su hogar después de muchos años de ausencia para cuidar a su hijo enfermo. En su retorno, Alfonso encuentra un paisaje transformado por el monocultivo de caña de azúcar, la tierra vuelta cenizas y el aire irrespirable. Su esposa y su nuera sostienen el hogar con su trabajo en el campo mientras lidian con la pérdida inminente del hijo enfermo y las cicatrices emocionales del abandono. En este entorno asfixiante,



la película explora la dinámica familiar de unos personajes que enfrentan su devastación material y espiritual, marcada por el resentimiento, el amor y la resiliencia.

Acevedo aborda una serie de aspectos temáticos priorizados también por nuestro proyecto: crítica de la macroestructura social colombiana, problematización de los vínculos familiares, inmersión en los mapas sensibles del sujeto común, atención a la precarización del entorno rural... Las soluciones estructurales, los recursos expresivos y los manejos estilísticos que este realizador utiliza para representar y comunicar estos nodos conceptuales, concomitantes con *El hombre equivocado*, trazan un posible camino por recorrer. Por ejemplo, la recreación minimalista y simbólica de los conflictos presentes en el filme de Acevedo sirven como marco de referencia en la hora actual del proceso de escritura, enfrascado en la exploración de alternativas dramáticas para el desarrollo de las relaciones interpersonales de la familia protagónica y de sus vínculos con el entorno. Además, entrega una alternativa a considerar en la búsqueda de formas orgánicas de conjugar propiedades de los modelos de representación clásico y moderno. *La tierra y la sombra* consigue sostener el minimalismo sin renunciar por completo a la instrumentación de núcleos narrativos propios del modelo clásico: se trata de una atenuación del paradigma aristotélico, una ruptura de las relaciones de causalidad que mantiene los puntos de quiebre de alta carga dramática, presentes acá en el retorno del padre, el agravamiento del hijo, la huelga de los trabajadores, la pérdida de empleo de las mujeres y la muerte del enfermo.

Arriba
La tierra y la sombra, de César Acevedo (2015).

Esta estrategia de *La tierra y la sombra* es de nuestro interés porque trasciende formas anquilosadas y socorridas que redundan en este-reotipos y folclorismos en la representación de sujetos rurales y de sus subjetividades. Un objetivo de *El hombre equivocado* es trascender el semblante directo que de esa realidad se ofrece a los observadores para exponer cinematográficamente el cosmos de valores y conflictos que yacen detrás. Teóricos como David Bordwell (1985) y Sarrazac (2013) ya han advertido cómo la «narración minimalista» o «narratividad reducida» —manifestaciones de la crisis de la narración clásica— incorpora elementos como la ambigüedad, el tiempo muerto y la discontinuidad, recursos idóneos para enfocar las configuraciones psicoemocionales, los estados del inconsciente, las percepciones subjetivas de las circunstancias y la recreación simbólica de dinámicas socioculturales. De manera que la renuncia de Acevedo a una narrativa que fuerce a los personajes a luchar por un deseo concreto y su apuesta por la yuxtaposición de situaciones que los describen continuamente, así como al universo en que se desenvuelven, podría ser atinada para acentuar la sensación de fatalidad y desesperanza experimentada por Cipriano y Yurani.

Si se toma en cuenta que *El hombre equivocado* se acerca a problemas como el narcotráfico, el asesinato de líderes sociales y el desplazamiento forzado, otro ejemplo de la competencia de este criterio narrativo a efectos de los propósitos artísticos y discursivos, es precisamente que

Abajo
Trabajo de campo en el desarrollo de *El hombre equivocado*, de Diego Guevara (2024).



evade el regodeo en la mostración de la violencia y la revictimización de personajes. Más que exponer de manera explícita se sugiere, por medio de la elaboración de atmósferas, de manera que un plano puede expresar tanto el estado emocional de un individuo como todo un estado social de las cosas. Eso consigue *La tierra y la sombra* al fijar en la imagen, gracias a esta tipología de diseño visual, las relaciones familiares, la condición cívica del campesinado en Colombia y, a su vez, los estados espirituales de los protagonistas atrapados, a pesar de sí, en universos marginados de la sociedad capitalista latinoamericana.

En una secuencia de este filme, que precisamente no se concentra sobre la familia protagónica, unos obreros conversan durante el almuerzo sobre los pagos atrasados y la posibilidad de entrar en huelga. Sin recurrir al subrayado, Acevedo evidencia la explotación capitalista, la precariedad laboral y el abandono estatal. Así mismo, otras tomas de los obreros cortando caña tienen un significativo valor etnográfico y antropológico al retratar su quehacer —bajo los principios del minimalismo— en toda su agonía y su dignidad. No se registran de manera distante ni masiva, la cámara se detiene en los rostros y expresiones en un realce humanista de sus individualidades. Bastan esas tomas para una denuncia implícita del sistema, que invita al espectador a llenar vacíos, a hacer interpretaciones y a tomar posición.

Entrelazadas con el epicentro narrativo que constituyen las figuras del padre y su hija, *El hombre equivocado* desarrolla subtramas que esbozan connotativamente denuncias de la precarización, el abandono, la vulnerabilidad y la condena existencial que pesan sobre sectores sociales del Pacífico colombiano: pescadores (condenados a modelos de producción feudales), juventudes (privadas de oportunidades de crecimiento profesional y humano), desplazados (doblemente violentados en los territorios de supuesta acogida) y líderes sociales (compungidos entre la voluntad de hacer lo correcto, la amenaza inminente de la muerte y la desprotección inaceptable de las entidades prestadoras de justi-

cia). El diálogo con la clase de orquestación narrativa discutida podría lograr una representación más humana y empática de los individuos puestos en pantalla (se asimilarían estructuras enfocadas en la exploración atmosférica y emocional del espacio, en el uso del tiempo muerto y la profundidad de campo), tal como se presentan esos planos de los obreros incluidos en *La tierra y la sombra*.

La apuesta por la austeridad y la sugerencia constituye además un recurso explícito para evitar el exceso de información y la explicación evidente de los conflictos; así, por un lado, se protege el discurso de arrojar conclusiones definitivas y simplificaciones sociopolíticas, y, por otro, se fortalece el foco fundamental de la escritura, que no es sino la atención de las emociones y los estados espirituales de los personajes bajo esta situación de desplazamiento. No se presentan verdades cerradas, se siembran interrogantes para estimular la participación activa del espectador en la construcción del sentido. Tal como aspiraba Rancière (2010), para quien el arte tiene el potencial de redistribuir lo sensible, de reorganizar las percepciones y experiencias que configuran nuestra comprensión del mundo, posibilitando nuevas formas de subjetivación política.

Las luces que arroja *La tierra y la sombra* sobre el proyecto *El hombre equivocado* no se limitan al diseño narrativo, abarcan también otras consideraciones como la construcción de personajes. Para ambas propuestas la figura femenina ocupa un papel determinante en el argumento, al punto de que son sus imaginarios los que matizan una parte considerable del entramado dramático. La manera en que Acevedo moldea en su película una respuesta de la madre y la nuera a las expectativas sociales de género, revisten interés para la perfilación de Yurani y de su madre en su devenir dramático. *La tierra y la sombra* subvierte los roles de género en su diseño de la estructura familiar, justificado en las adversidades enfrentadas por sus miembros. Lejos de representar sujetos confinados al espacio doméstico, las mujeres son el sostén del núcleo filial y su economía. Mientras Alicia y

Esperanza trabajan, Alfonso y Gerardo permanecen en casa. Una escena ilustra esta transgresión de los roles asignados por el aprendizaje cultural a la mujer: Esperanza indica al padre retornado la obligación de cumplir con los quehaceres domésticos, y este responde sumiso: «Sí, señora». Así mismo, *El hombre equivocado* ensaya un tratamiento genérico similar en el personaje de la hija. Su madre fue una lideresa cívica, asesinada por su activismo a favor de las comunidades negras del Pacífico; ante la imposibilidad de Yurani de conocer el pasado de esta, y frente a la pasividad del padre resultante de su frustración, ella asume una postura activa ante la adversidad que resulta en una confrontación directa con los poderes patriarcales (tanto los oficiales como los ilegales) que rigen la vida en Buenaventura. Yurani emancipa la posición de la mujer dentro de la estructura social y la reivindica como sujeto de acción y resistencia. Su figura no es transgresora solo en términos simbólicos, por su actuar en el interior del ámbito filial como sucede en *La tierra y la sombra*, sino en términos de acción política, en el espacio público, reclamando un lugar todavía más decisivo para la mujer en la sociedad.

También los personajes masculinos de *El hombre equivocado* encuentran referentes útiles en la cinta de Acevedo. La figura paterna de *La tierra y la sombra*, inmersa en sus propios conflictos y circunstancias, responde a un arquetipo de padre ausente, como el de *El hombre equivocado*, a pesar de los contrastes entre ausencia física y presencia inefectiva que los diferencia. Siguiendo pautas como las que rigen la construcción de Alfonso, el tratamiento del padre en *El hombre equivocado* se aleja de los modelos tradicionales de paternidad para edificar una identidad masculina atravesada por la fragilidad que engendran el desarraigo, la culpa y la posibilidad de redención. En este proyecto la paternidad tradicionalmente asociada con la protección y la autoridad es desacralizada: Cipriano es un hombre débil y errante, a ratos hijo de su propia hija.

El proyecto de Guevara, igualmente, no pretende desarrollar una descripción externa de este tipo de

masculinidad (aun cuando la muestra) sino explorar la subjetividad y los conflictos emocionales inherentes. Cipriano es el hombre y el padre que es porque vive atrapado entre pesadillas, recuerdos, evocaciones y alucinaciones que lo persiguen, y por tanto descuida las necesidades de su hija en pleno proceso de crecimiento en un entorno hostil. Este propósito podría acudir a las estrategias que la película de Acevedo despliega en este sentido. Por ejemplo, el mundo interior de Alfonso se expresa mediante símbolos elaborados a partir de elementos y situaciones cotidianos —las cenizas, los sonidos, el árbol del patio...—, que, en ciertos momentos, condensan los estados interiores de los individuos, como en la secuencia en que el piar de los pájaros en *crescendo* metaforiza la erupción de sensaciones experimentadas por el protagonista ante el peso abrumador del retorno. Pero todavía Guevara aspira a extremar el trabajo con el andamiaje expresivo y escénico como representación visual del imaginario, los procesos de pensamiento y los afectos de su personaje paterno. Acodado en códigos de la tradición vanguardista y el onirismo al estilo de David Lynch, desea imprimir al nivel mismo de la imagen el sentir interior de un ser víctima de sus circunstancias y de sus propias decisiones.

Como se hace evidente, la composición dramática de una y otra propuestas recorta sus personajes no solo de un fondo social sino, fundamentalmente, de la familia entendida como un núcleo plagado de antagonismos, relaciones interpersonales, modelos de comportamientos, roles sociales asignados, afectos, así como repercusiones de discursos externos. Para *El hombre equivocado* el marco filial es, así mismo, un lugar de enunciación para discursar sobre la sociedad, en tanto recibe y refleja las conflictividades de esta última.

El reto del proyecto es dar con un tratamiento narrativo y audiovisual que propicie golpes de sensibilidad como lo hace *La tierra y la sombra*. Guevara está en el camino de esculpir una familia quebrada por la afectación sufrida por cada uno de sus miembros: la madre es asesinada por su lide-

Abajo
La tierra y la sombra, de César Acevedo (2015).

razgo social, el padre es devastado por el derrumbe estrepitoso de su modelo de vida y la hija lucha por abrirse camino, a pesar de las características adversas de su contexto.

Si bien es otra la situación vivida por la familia de la película de Acevedo, las soluciones específicamente cinematográficas suyas (trabajo de cámara, diseño de puesta en escena...), enfocadas en presentar la naturaleza de la familia como entidad, resultan de estima para *El hombre equivocado*. Las familias representadas por estos realizadores miran hacia sus homólogas en condiciones de ruralidad en Colombia, mismas que son atravesadas por un feudalismo latifundista opresivo. En correspondencia con los motivos intrínsecos al minimalismo, Acevedo emplea una temporalidad distendida, manifiesta en planos prolongados, que refuerza la letanía que atrapa a sus personajes. Estas decisiones consiguen encapsular con efectividad el abandono, los problemas de comunicación familiar y el desamparo. Aunque las dinámicas de la familia que componen Cipriano y Yurani son otras, un criterio fílmico similar conseguiría exponer el clima y los signos en que se expresan sus relaciones en la cotidianidad, tanto los propios de las relaciones comunes como de los afectos.

El diseño de los personajes en *El hombre equivocado* recurre al estrecho vínculo de estos con el espacio que ocupan; a la propuesta le interesa menos el espacio como contenedor de las acciones que como mapa simbólico capaz de hablar por el imaginario y por los conflictos de los individuos que lo pueblan. Este recurso, cuasi de raíz romántica, es



utilizado por Acevedo en *La tierra y la sombra*, llevado al límite de que el entorno y algunos de sus elementos naturales encarnan estados afectivos o personifican dinámicas propias de las relaciones sociales o intra-familiares. El cañaveral alcanza a ser la presencia constante de la política latifundista que aqueja a los protagonistas; el árbol que crece en el patio de la casa es un vestigio que evoca un pasado feliz, una armonía familiar ahora perdida en el recuerdo. Este uso de la naturaleza y el entorno circundantes como símbolos también desempeña un papel crucial en la propuesta de *El hombre equivocado*. Su autor pretende dotar de carga simbólica y discursiva a motivos como el mar (para aludir a la deslocalización en el universo y la desprotección de Cipriano ante un destino incierto), el monte (símbolo de la búsqueda de libertad y de la violencia que forzó el desplazamiento de los personajes), la casa familiar donde conviven padre e hija (espacio alusivo a la ruptura de la familia por las relaciones de violencia), y el barrio y la cárcel (permeados por diversas formas de violencia social).

Aunque todavía se encuentra en proceso de escritura, *El hombre equivocado* ya tiene en cuenta la visualidad, el tipo de narrativa y el carácter estético general del futuro filme; de manera que la escritura se permea de esos criterios. Para pensar el desenvolvimiento de sus personajes en el espacio, Guevara ha encontrado en *La tierra y la sombra* un conjunto de soluciones expresivas en sintonía con sus aspiraciones. El manejo de la cámara en este filme apuesta por planos donde se combinan los protagonistas con objetos o entornos específicos, en imágenes elocuentes sobre el conflicto que padecen o las emociones que los acechan. En la película de Acevedo, por ejemplo, se aprecia una secuencia en que el padre barre mientras solo se ven la escoba, sus pies y las cenizas en el suelo. Esa situación nos pone frente a una metáfora de la ruina, el proceso de descomposición experimentado por esa familia,

Abajo
Edificio 383-D6
Fotografía: Luisa Hernández Vásquez.

vestigio de una sociedad que la condena a vivir casi en condición de basura. El proyecto de guion se ocupa de personajes preteridos socialmente, cuyos espacios de existencia son capaces de manifestar la condición de sus vidas, estratificados no solo cívica sino afectivamente; para el autor es importante presentar, en la misma composición de los planos, el espacio como imagen de una percepción, un flujo humano, una manera de habitar la realidad; capturar la autenticidad de los gestos y los ritmos urbanos, las tensiones del entorno, en descripciones puntuales, que por sobre el recurso estilístico empleado no pierdan su alto valor etnográfico. Así como para Acevedo, para conseguir este propósito la estética contemplativa de Béla Tarr o Chantal Akerman brindarían pautas para sopesar visualmente la desesperanza impresa en el entorno que estos sujetos no consiguen hacer suyo, ni moldear a la medida de sus intereses.

La tierra y la sombra tiene un punto culminante en cuanto al manejo simbólico del espacio cuando se incendia el cañaveral, justo tras la muerte del hijo enfermo. La escena genera un pico emocional de gran intensidad y compendia la devastación emocional de los personajes, la tragedia toda del relato. Este tipo de elaboración extradiegética es un índice para Guevara en su objetivo no solo de mostrar condiciones precarias, sino de evidenciar que, en un mundo como el representado, la muerte es estimulada por las propias circunstancias. Por esta razón, en su proyecto la posibilidad de la muerte se convierte en un gesto político de gran relevancia; si Cipriano muriera en la cárcel el filme consumaría su crítica acerca de la crisis de futuro y la fatalidad a que están abocados estos individuos marginalizados, pero también podría legitimar prejuicios clasistas respecto a estos individuos que la escritura quisiera evitar. Por esto una elaboración simbólica que amalgame sentidos y no muestre hechos, un criterio minimalista que aluda y no explicita, y un trabajo con el espacio como metáfora del mundo afectivo de los personajes antes que una exposición del cuerpo sufriente, serían óptimos para trasuntar la complejidad del mundo atendido por el proyecto.

Una forma de narrar, una concepción de la imagen cinematográfica, un criterio de diseño de personajes y de puesta en escena, no son solo elecciones estéticas, sino también apuestas éticas y políticas. ¿Para quién se cuenta esta historia? ¿Cuáles serán sus espacios de circulación y discusión? ¿Hasta qué punto una estructura u otra puede contribuir a la representación de estas comunidades? Estas preguntas se entrelazan en un diálogo constante entre la mediación del lenguaje cinematográfico y la necesidad de construir un relato que no solo represente, sino que también interpele y dialogue con quienes son parte de él.

El hombre equivocado se inscribe en una búsqueda cinematográfica que trasciende la representación de la marginalidad para problematizar sus raíces y lograr resonancias en la memoria social. A través de la fragmentación narrativa, la contención expresiva y el diálogo entre ficción y realidad, la escritura apunta a constituirse en una metáfora de las heridas abiertas en una nación marcada por el desplazamiento y la violencia. Como en *La tierra y la sombra*, el peso de la atmósfera, la construcción del fuera de campo y la tensión entre lo dicho y lo silenciado emergen como estrategias para despojar al relato de artificios y entregarlo a la fuerza de sus imágenes y silencios. El guion de Diego Guevara se perfila no solo como un ejercicio de evocación sensorial, sino como un gesto político que interpela tanto a sus personajes como a su audiencia, en un acto de resistencia cinematográfica que busca resignificar la mirada sobre las comunidades afrodescendientes del Pacífico.

A manera de síntesis

Los procesos de escritura de ficción en la Maestría en Culturas Audiovisuales evidencian el diálogo de las nuevas generaciones con un punto de vista cultivado en la ECS. Este vínculo se refleja en la exploración de lo social, la revisión del sentido político del cine y la búsqueda de un lenguaje audiovisual que articule



reflexión y representación. A su vez, el proceso formativo contribuye a la actualización de líneas de pensamiento y de visión estética que han caracterizado a la ECS en sus 50 años de trayectoria, inscribiendo los proyectos en una tradición que prioriza la visión crítica y la renovación de formas narrativas para ampliar la mirada y hacer memoria sobre contextos históricos y políticos.

Uno de los principales hallazgos en este diálogo entre lo hecho y lo que está en construcción es la manera en que un proyecto en desarrollo busca transformar modelos narrativos y estéticos. Lejos de perseguir una simple continuidad con resultados ya legitimados del trabajo gestado en la ECS, los realizadores en formación se apropian de referentes como *La tierra y la sombra* para explorar variaciones en la representación del espacio, la subjetividad y las distintas formas de violencia. Esta revisión permite advertir una tensión entre la estructura clásica y las poéticas del cine moderno, en la que los guionistas indagan sobre la contención dramática, el uso del fuera de campo y la economía de la narración como estrategias expresivas.

En esta puesta en relación se reconoce la influencia de un sentido político del cine y del lenguaje de los cines de la modernidad en las escrituras contemporáneas de ficción audiovisual, especialmente en su interés por construir un cine descolonizado, comprometido con la transformación social y con una búsqueda estética que desafía las estructuras narrativas convencionales. Tanto en el abordaje temático como en los dispositivos formales, el proyecto comentado asume una forma de resistencia cultural como un eje de reflexión, proponiendo un relato que interpela a sus espectadores.

Otro aspecto relevante es la representación de la violencia y la marginalidad. Se advierte una preocupación por evitar la espectacularización del sufrimiento, optando por estrategias que privilegian la evocación y el impacto sensorial sobre la mostración explícita. Esta decisión estética responde a una postura ética en la representación de lo social, apuntando

a que la ficción funcione como un espacio de interpe-lación en lugar de reforzar discursos estereotipados sobre la violencia y sus consecuencias.

Este acercamiento entre una obra reconocida y otra en desarrollo también permite advertir cómo en el proceso formativo la escritura no solo toma una tradición del subcontinente y un referente del cine colombiano, sino que los someten a un proceso de actualización y revisión crítica. No es un ejercicio meramente imitativo, el proceso implica una apropiación y transformación de recursos narrativos y estéticos previos en función de las necesidades expresivas de cada proyecto. Mientras algunos estudiantes encuentran en sus referentes un modelo a seguir, otros eligen distanciarse de ciertas convenciones para construir una identidad autoral propia. Esta postura reflexiva y consciente frente a la tradición fílmica es una de las fortalezas de la formación brindada en la Escuela, pues permite a los creadores tomar decisiones fundamentadas sobre su estilo y sus objetivos discursivos.

También resulta significativo el interés por subvertir los roles tradicionales de género en las narrativas cinematográficas. Esta subversión nos habla de un cambio en los imaginarios y, por lo tanto, de época. Tanto en *La tierra y la sombra* como en el proyecto comentado y en otros de la Maestría —que por razones de espacio no se han detallado en este texto— los personajes femeninos adquieren agencia, se alejan de los estereotipos de subordinación y pasividad característicos de muchas producciones anteriores. Así mismo, se cuestiona la figura patriarcal en el relato, se exploran nuevas formas de construcción de la masculinidad y se proponen narrativas en las que las relaciones familiares y afectivas se convierten en ejes centrales de la reflexión.

Finalmente, en este acercamiento se reafirma el potencial del cine como una herramienta de pensamiento social. A través de la construcción de narrativas, la escritura busca no solo representar la realidad, sino también generar preguntas, provocar reflexiones y abrir espacios de debate sobre problemáticas

contemporáneas. Esta concepción del cine como un espacio de enunciación crítica se inscribe en la tradición de la ECS y busca prolongarla. Confiando en que algún día veremos la película, por ahora el proceso de escritura da cuenta de una propuesta de formación en la que la creación y la investigación se complementan para construir discursos cinematográficos con una fuerte carga simbólica, política y estética.

Referencias

Acevedo, C. A. (Director). (2015). *La tierra y la sombra* [Película]. Burning Blue; Ciné-Sud Promotion; ARTE France Cinéma; Preta Portê Filmes.

Álvarez, L. y Barreto, G. (2010). *El arte de investigar el arte*. Editorial Oriente.

Baeza, M. A. (2002). *De las metodologías cualitativas en investigación científico social: Diseño y uso de instrumentos en la producción de sentido*. Editorial de la Universidad de Concepción.

Bordwell, D. (1985). *Narration in the Fiction Film*. University of Wisconsin Press.

Eco, U. (2000). *Tratado de semiótica general*. Lumen.

García Espinosa, J. (1995). Por un cine imperfecto. En J. García Espinosa, *La doble moral del cine* (pp. 11-30). Voluntad.

Goffman, E. (1956). *The presentation of self in everyday life*. University of Edinburgh, Social Sciences Research Centre.

Goyes Narváez, J. C. (2020). Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (79), 103-120. <https://dspace.palermo.edu/ojs/index.php/cdc/article/view/3679/1976>

Guevara, D. (2024). *El hombre equivocado* (en proceso). Maestría en Culturas Audiovisuales.

Jensen Pennington, H. (2019). La Universidad en América Latina y sus perspectivas. *Universidades*, (82), 2-6. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=37361271002>

Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. Gustavo Gili.

Paranaguá, P. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Fondo de Cultura Económica de España.

Patton, M. Q. (2002). *Qualitative research & evaluation methods: Integrating theory and practice* (3.ª ed.). SAGE.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato.

Solanas, F. y Getino, O. (1969). *Hacia un tercer cine*. Ediciones Siglo XXI.

Yin, R. K. (2012). *Case study research and applications: Design and methods* (3.ª ed.). SAGE.

SOBRE CULTURAS AUDIOVISUALES Y DISPOSITIVO AUDIOVISUAL

<https://doi.org/10.25100/peu.5074262-7>

Manuel Silva Rodríguez 

Universidad del Valle

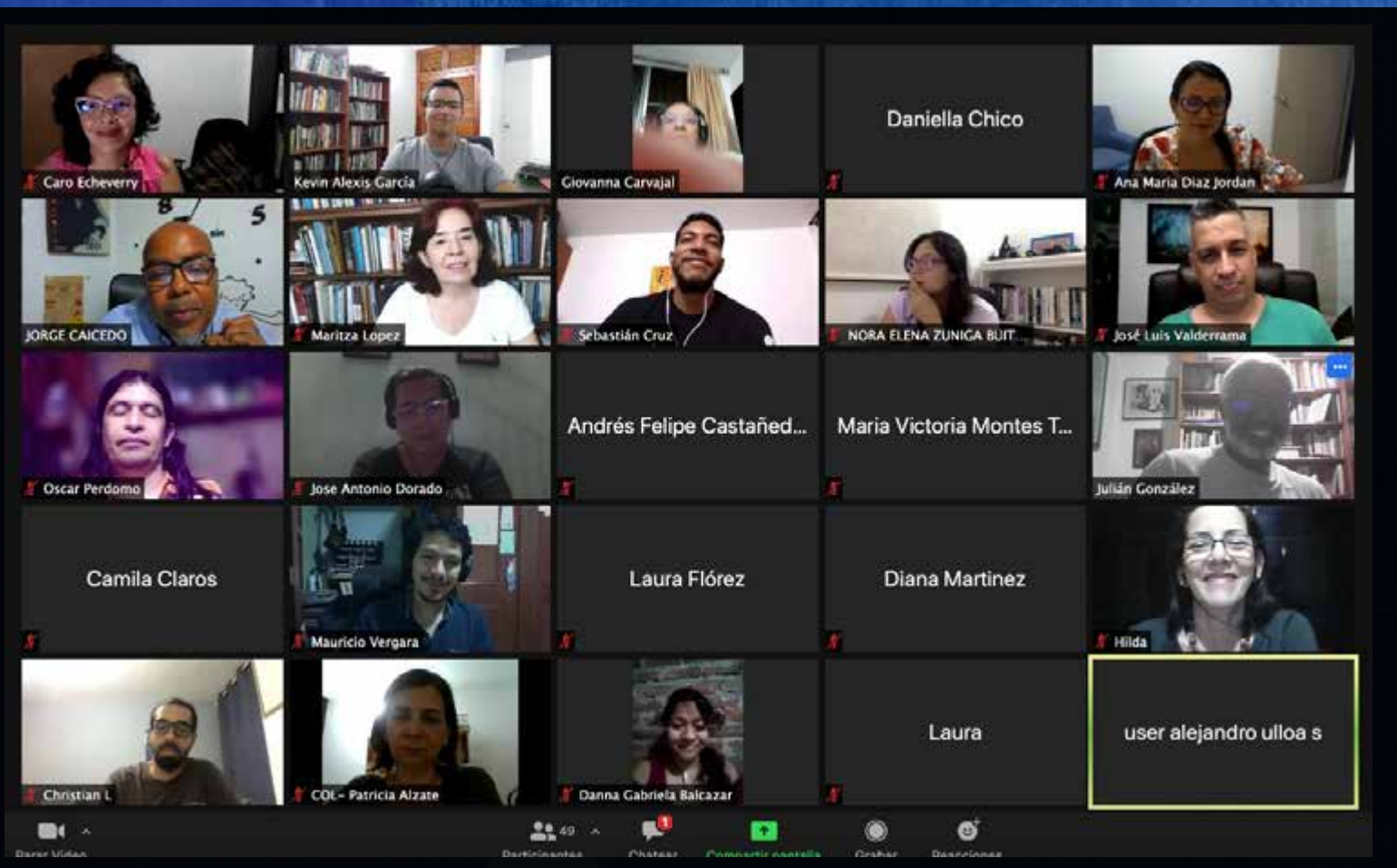
La propuesta de unas culturas audiovisuales —y no solamente de una cultura audiovisual— pasa tanto por una tradición como por el modo de entenderla en un momento determinado. La tradición, por supuesto, es la que por 50 años se ha ido animando y transmitiendo en la Escuela de Comunicación Social (ECS) de la Universidad del Valle. Y, al mismo tiempo, es la que con la distancia en ese proceso de transmisión se ha ido entendiendo y revistiendo de sentido.

Digo tradición y no puedo evadir las dudas que la palabra me despierta. Si bien cuando el historiador Eric Hobsbawm (2002) plantea que las tradiciones también se inventan lo hace a propósito del surgimiento de los Estados-nación, evoco su fórmula como definición de un mecanismo útil a la invención de un pasado. ¿Cuál es la tradición que en la Escuela se ha elaborado, se ha creído en ella y se viene reproduciendo? Sin embargo, la duda de que en la Escuela se haya inventado un pasado en el que yo he terminado creyendo se modera porque a pesar de que aquí apuntamos como referencia a una suerte de mito fundacional también tratamos de un pasado datado. Esa tradición, que ha dado lugar a concebir lo audiovisual como un dispositivo instituyente de cultura, se remonta a un modelo de comprensión de la relación comunicación-cultura y a su conjunción con las escrituras audiovisuales.

Hablamos, entonces, del modo como desde su fundación en lo que hoy es la ECS —hace medio siglo era un plan de estudios de pregrado integrado a la Facultad de Humanidades— se trazó la finalidad de concebir un proyecto académico particular liderado por Jesús Martín-Barbero y un grupo de docentes (Hleap, 2016), entre los que se cuentan nombres que han dejado su propia impronta en las ciencias sociales como, entre otros, Estanislao Zuleta, Hernán Lozano y Jorge Orlando Melo. Esa particularidad, me atrevo a pensar, casi una década después de sus inicios quedaría expuesta con especial densidad en el libro de Martín-Barbero, gestado y discutido en el claustro, *De los medios a las mediaciones*, cuya primera edición data de 1987. Sobre la figura de Martín-Barbero y acerca de su obra de mayor repercusión en los estudios de comunicación y

Página opuesta

Reunión virtual entre estudiantes y docentes de la Escuela de Comunicación Social durante la pandemia de Covid-19 y el estallido social en junio de 2021.



en otros campos tal vez no se haya dicho todo, pero se ha dicho con amplitud.

Pero es ahí, en una concepción de la comunicación que invitaba a pensarla y a practicarla más allá de los medios y a desplazar el pensamiento y la acción hacia las prácticas sociales y culturales entendidas también como hechos comunicativos, donde se fijó un horizonte epistemológico y axiológico que orientaría el proyecto académico. La comunicación, pues, a la luz de disciplinas como, entre otras, la antropología, la semiótica, la sociología y la estética, se entendería como campo de estudio y campo de prácticas donde se definen y redefinen los vínculos que acercan y distancian a grupos humanos; es decir, donde se construye y reconstruye, en múltiples direcciones en el tiempo y el espacio, lo que se comparte en una sociedad. O diríamos, con la afortunada expresión de Raymond Williams (2000) para crear una imagen de la palabra cultura, dónde y cómo se construyen, se transforman y se disputan las estructuras de sentimiento compartidas.

Lo anterior, seguramente, es una versión sintética y parcial del espíritu y el horizonte inscritos desde sus comienzos en la ECS. No obstante, describe una manera de comprender la comunicación y una toma de posición: mirar de un modo particular cómo esta acontece, no solo quiénes comunican sino también cuáles fuerzas y condiciones determinan su práctica y, en consecuencia, orientar los procesos académicos hacia la construcción de una mirada que identifique lugares estratégicos para contribuir a la formación o reformulación de estructuras de sentimiento.

La producción audiovisual se agregó a esa cualidad fundacional como la sobreimpresión de dos fotogramas. Hablamos entonces de otro pilar de la tradición: la realización de audiovisuales en sintonía con el espíritu y el horizonte trazados para el proyecto académico, adscritos simultáneamente a una ciudad donde ha tenido eco el deseo de hacer cine y la sedimentación de unos modos particulares de su concepción y realización. Cuando apenas empezaba el programa, este pilar incluyó el paso fugaz por la

universidad de Andrés Caicedo y Luis Ospina —uno, al parecer, como experto o consultor; el otro, como docente—, pero sobre todo abrió espacio a la búsqueda compleja de una comunión entre la manera singular de comprender el lugar de la comunicación y de la producción audiovisual en la sociedad. ¿Por qué compleja? Porque lo audiovisual se ha asumido en las prácticas comunicativas principalmente como medio, y la exhortación manifiesta en el libro de Martín-Barbero era pasar de los medios a las mediaciones.

Una concepción de cultura

La asunción de la perspectiva fundada en el pensamiento de Martín-Barbero plantea la necesidad de pensar antes que en un hacer —la realización audiovisual—, en las condiciones posibles de ese hacer y en las estructuras de sentimiento que son posibles por ese hacer. Creo que el pensamiento sobre esas relaciones no se reduce a una conexión mecanicista entre causas y consecuencias o efectos, sino, como lo reiteró en distintos textos y momentos Martín-Barbero, se corresponde con el examen de tramas, flujos y contraflujos propios de los intercambios en sociedad.

Ese horizonte, por lo tanto, nos hace tomar distancia de algunas maneras, a mi juicio restrictivas, de asumir la cultura audiovisual como la sumatoria o la diversidad de formatos propios del campo audiovisual, o como el repertorio contemporáneo de formas de narrar y representar mediante la utilización de tecnologías audiovisuales. No es que esa diversidad o esos repertorios no hagan parte de lo que podemos entender como cultura o más propiamente como culturas audiovisuales. Sin embargo, considero que son eso: una parte. Quizás, sí, la más evidente.

Para esbozar la comprensión del fenómeno que intento presentar es oportuno ampliar, por la polisemia del término y hasta cierto punto por la generalización cómoda de su uso, el sentido atribuido a la palabra «cultura» como una noción. Este concepto se

perfila desde distintas fuentes y tradiciones disciplinares que hoy podríamos llamar «clásicas», a partir de las cuales se identifican sus vínculos con la comunicación y se abre paso a su conexión con lo audiovisual. Para mencionar algunos puntos de referencia, con su particular mezcla de antropología, semiótica y hermenéutica, Clifford Geertz (2003) expone esta concepción de cultura: «Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre» (p. 20). La imagen de la cultura como una urdimbre o trama en la que estamos insertos nos hace preguntar con qué y cómo se produce esa trama, y al mismo tiempo qué es practicable y qué es posible o no en su interior. Esto, valga la aclaración, sin pretender que la imagen de la trama suponga homogeneidad o ausencia de desacuerdos.

La visión propuesta por Umberto Eco (2005) desde la semiótica dice que se entienden «todos los procesos culturales como procesos de comunicación» (p. 24). Las tramas culturales, entonces, se tejen en prácticas sociales que la semiótica nos ayuda a comprender como prácticas comunicativas. De este acercamiento a la categoría, destacamos también que tanto las dimensiones sincrónica como diacrónica de la experiencia compartida se despliegan como flujos producidos por agentes condicionados por fuerzas y factores diversos: las prácticas son reguladas y moduladas, sus actores o agentes ocupan diversas posiciones. Se trata, además, de procesos bajo los cuales subyacen sistemas de códigos históricos que hacen posible la producción y el intercambio de sentido dentro de los grupos sociales. En otras palabras, la conexión entre comunicación y cultura como un vínculo histórico nos conduce a pensar lo audiovisual en su manifestación contemporánea también desde una dimensión procesual como un hecho comunicativo que no solo media —el sentido— sino que también es mediado. Más allá de lo inmediato, de lo visible y evidente, esta postura nos hace preguntar dentro de

cuál o cuáles procesos históricos se inscriben o forman parte las prácticas de la comunicación. Como se puede apreciar, aquí la comunicación se sitúa como fundamento y también como vehículo de la formación y de la transmisión cultural.

A lo anterior se puede agregar, tal y como lo entiende Terry Eagleton (2001), que «Raymond Williams describe la cultura como “el sistema significante a través del cual [...] un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga”» (p. 66). Con lo cual, añade Eagleton, se concibe que «la cultura es un elemento constitutivo de otros procesos sociales, y no su simple reflejo o representación» (p. 66). Si bien la cita reitera una idea de sistema significante próxima a la de Eco, también describe la reflexividad propia de la cultura: la pensamos e investigamos con los elementos que la misma cultura nos proporciona. Esa suerte de modo de girar sobre sí misma la revela en su carácter constitutivo. La cultura aparece entendida por esta vía no como un adjetivo o un suplemento, sino como un factor constituyente de modos de ordenar y construir mundo.

Aunque se podrían agregar otras voces que, desde distintos enfoques y procedencias han formulado aportes alrededor de la «cultura» como categoría y diferenciado capas de sentido y momentos de uso y auge del concepto, antes que acumular referencias en estas notas interesa evidenciar un espíritu y una toma de posición. Los aspectos subrayados sobre algunas maneras de comprender la noción nos permiten pensar en que con lo audiovisual no solo se narra y se representan mundos, sino que —y es donde las culturas audiovisuales ponen el énfasis— se instituye mundo. Dicho de otro modo: las culturas audiovisuales no son un epifenómeno de un auge actual de la imagen audiovisual, sino que ellas instituyen cultura, tramas en las que nos desenvolvemos y que hacen parte de lo que nos constituye como sujetos y como sociedad.

El encuentro de dos líneas de pensamiento

Si reconocemos la cultura como esa trama o estructura de sentimientos mediante la cual le damos sentido a lo existente y, por lo tanto, creamos o constituimos mundos que, a su vez, nos constituyen, necesariamente habría que considerar también cómo y por cuáles razones lo audiovisual participa de ese entramado. Este es el punto donde se cruzan las dos líneas de la tradición de la ECS que he resaltado.

Decía antes que, en la Escuela, a una línea de pensamiento sobre el lugar de la comunicación en la formación de cultura se agregó el deseo y la vocación por la realización audiovisual. Con la parcialidad que acompaña a toda mirada retrospectiva, me parece que donde primero se manifestó ese encuentro fue, desde luego, en las aulas, y como proyección del trabajo adelantado en esos espacios se transformó en imágenes en la serie documental *Rostros y rastros*. Reconocida con méritos sobrados en el país por lo que en los años noventa significó —y sigue significando— como modelo de televisión y de televisión pública conectada con su entorno y como escuela de cineastas y documentalistas, a lo largo de los años en la serie se articularon líneas de pensamiento, metodologías de investigación y búsquedas estéticas. Esa mezcla definió una cualidad singular de la producción audiovisual como hecho cultural, social y político, a pesar de los altibajos, los vacíos y los silencios que hoy se puedan señalar en la serie.

Manteniendo vivo —o al menos así me lo parece— el valor de la tradición que aquí perfiló, le he escuchado a Óscar Campo, creador del espacio *Rostros y rastros*, apuntar sobre la injerencia, tanto en la concepción de la serie como en sus realizaciones prácticas, del pensamiento de Martín-Barbero y de docentes como Margarita Londoño, Fernando Calero, Sergio Ramírez y Sonia Muñoz, quienes en los años noventa integraban un comité asesor de UV TV, la programadora de la Universidad del Valle (Silva, 2015, pp. 116–117). Esa conexión se hacía evidente en las temáticas abordadas —recordemos esa suerte de obsesión con los estudios sobre la ciudad, de la que hoy apenas se habla; el impacto de las culturas híbridas propuestas por el antropólogo García Canclini, con la ampliación que produjo para mirar de otra manera los contextos locales en Latinoamérica— y en el modo de abordarlas a partir de lo que sugerían o provocaban los modelos teóricos y metodológicos incorporados a la formación académica desde las ciencias sociales y las humanidades.

En ese cruce entre la realización audiovisual y una línea de pensamiento sobre la comunicación se concebía una manera de entender la práctica del documental y de preguntarse por el lugar del documental en



el ecosistema televisivo. Pasar de los medios —la televisión, en este caso— a las mediaciones —el lugar del documental en un sistema televisivo e informativo— no significaba desentenderse del medio sino pensar y reconfigurar el lugar del documental como institución en relación con unas sensibilidades —las de estudiantes, docentes, de ciudadanos de Cali y la región— y unas problemáticas próximas a ellas. Por esa razón, al menos en el ecosistema mediático de la Colombia de los años noventa, *Rostros y rastros*, con sus más y sus menos, reconfiguró el horizonte posible del documental en nuestro medio.

En ese abanico de posibilidades también tuvo un lugar importante, digo, la noción de juego, puesta en práctica como voluntad y deseo de experimentación con el lenguaje audiovisual. Mirado a la distancia, creo que en el contexto de *Rostros y rastros* el término experimentación operó en un sentido doble: como laboratorio de prueba y como práctica estética. Ramiro Arbeláez (2003) y Óscar Campo (comunicación personal, 2023), entre otros, han recordado tan-

to la potencialidad de la experimentación en la serie como los desatinos y resistencias asociados a tales juegos. Sin embargo, en este punto merece la pena resaltar la importancia dada al lenguaje audiovisual, a la dimensión expresiva y al componente estético. Sin desconocer la disparidad de resultados entre los distintos episodios de la serie y la heterogeneidad que le es característica —fueron doce años de producción constante de estudiantes y profesores—, busco destacar el valor que con el paso del tiempo adquirió el lenguaje audiovisual también como un espacio de pensamiento y de escritura. Ante el agotamiento del testimonio y la entrevista como punto de anclaje de la imagen audiovisual, se dio paso a explorar otras formas de decir y de hacer visible con la imagen.

Ahora bien, cuando hablamos de *Rostros y rastros* no nos ocupamos, en sí, de culturas audiovisuales. Hablamos de un momento de la Escuela en el cual el cruce entre dos líneas nutre una forma de asumir y de posicionar una práctica. Lo relevante de ese proceso, para el caso, es lo que he tratado de subrayar: la

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

conexión entre pensamiento sobre comunicación y cultura con el reconocimiento de la singularidad del lenguaje audiovisual como lugar de la expresión y del pensamiento. En el modo como esa conjunción dio lugar a *Rostros y rastros*, pienso ahora, se halla la semilla de un modo de entender lo audiovisual y de lo que hemos dado en llamar culturas audiovisuales.

Recuerdo que cuando se discutía sobre la creación de una maestría en la Escuela, José Hleap propuso llamar «culturas audiovisuales» al legado de Martín-Barbero y a su encuentro con el estudio y la realización de audiovisuales. Es una comprensión —y, a la vez, una apuesta— que ha encontrado su espacio de exploración en la investigación, la investigación-creación y la formación académica. Como espacio, lo es de búsquedas y tanteos —estéticos y conceptuales—, y también de encuentros y desencuentros, de altos y de bajos donde a las intuiciones, las pulsiones y las ideas se les procura dar cuerpo. En última instancia, los trabajos de grado de pregrado y maestría en la Escuela —tanto audiovisuales como monográficos—, al igual que los filmes y las publicaciones de docentes y egresados relacionadas con lo audiovisual, se han movido, por años, en esas coordenadas.

De puertas para adentro, la asunción de los encuentros y los desencuentros propios de este espacio se puede reconocer en las diferencias existentes en el acumulado de la producción audiovisual hecha

en la ECS. Por ejemplo, si bien, por un lado, tanto en los ámbitos de la ficción como del documentalismo o la no ficción se ha alentado la exploración y la formación de poéticas autorales, por otro lado también han ocupado su lugar formas de expresión y comunicación más afines a convenciones masivas y, más recientemente, a formatos periodísticos. Lo mismo cabe decir de la creciente producción asociada a las estéticas digitales. Sin embargo, a pesar de esas diferencias y de las tensiones que las acompañan, se ha mantenido como elemento común el lugar de la comunicación en la construcción del mundo social, cultural y político; es decir, de un núcleo que ha aglutinado el desarrollo de la Escuela y que la caracteriza frente a otras instituciones educativas o agentes de producción audiovisual.

La comprensión de lo audiovisual gestada en la ECS pasa, por lo tanto, por el reconocimiento de una serie de elementos interrelacionados y subyacentes a la imagen audiovisual, entendida como la cristalización de una forma singular de expresión en la que convergen conceptos, miradas y escrituras. El nombre que le damos a tal interrelación es dispositivo. No somos los primeros en asumir lo audiovisual como un dispositivo, pero creo que la singularidad de esta asunción radica en su localización dentro de la tradición que he venido esbozando —y, al mismo tiempo, reinventando—. Lo singular, entonces, es la figura que nos hemos ido formando de este dispositivo.

Lo audiovisual como dispositivo

En un sentido inmediato, lo audiovisual aparece en el horizonte teórico identificado y diferenciado, con cierto grado de precisión, por el contexto tecnológico y técnico de su surgimiento, aunque también emerge cargado con el peso ontológico heredado de la concepción de la imagen fotográfica como reflejo de lo real. Esta caracterización la encontramos en la delimitación que establece que en lo audiovisual:

Lo que interesa es la conjugación de la imagen con el sonido como reproducción o reflejo de la realidad. No la realidad bruta tal como se presenta, aunque siempre es una realidad recortada y delimitada por las sombras que eliminan otra realidad que no interesa integrar en el proceso de significación, sino una realidad seleccionada o, mejor dicho, reproducida o reflejada mediante un sistema mecánico o electrónico. Es decir, se produce una transformación técnica. (Cebrián, 1978, p. 38)

Desde esta perspectiva, que aúna técnica y tecnología, este mismo autor identifica más adelante lo audiovisual con la descripción fenomenológica de sus componentes:

Según lo expuesto anteriormente, estamos ya en condiciones de concretar con exactitud los elementos que integran lo audiovisual:

- Imagen y sonido.
- No es rasgo pertinente la manera con que se reproduce o refleja la realidad: Mecánica o electrónicamente, imagen fija o en movimiento, etc.
- Imagen y sonido deben estar combinados de alguna forma y con cierta interdependencia el uno del otro.
- Lo que lo audiovisual ofrezca deberá ser una realidad perceptible por la vista y el oído, y reproducida por un sistema técnico. Por tanto, será una realidad recortada, seleccionada por unos límites muy definidos: Campo abarcado por el objetivo de la cámara o ámbito sonoro recogido por un micrófono, etc. (p. 39)



Página opuesta

Rodaje de *La sangre pesa más que el agua*,
Óscar Campo (2025).

Fotografía: Betan.

Esta primera aproximación, que literalmente se para para luego juntar de nuevo el sonido y la imagen como componentes perceptivos de lo audiovisual, en su inmediatez descriptiva al margen de subrayar la conjunción de sonoridad y visualidad como sus medios propios destaca la determinación del factor técnico o, en un sentido más amplio, tecnológico. Este factor, que hasta ahora no se había mencionado en estas páginas, viene a marcar, más que un punto de referencia, una condición de cambio histórico. Lo audiovisual, que en su manifestación fenoménica afecta los sentidos del oído y la vista, considerado desde sus condiciones históricas de posibilidad corresponde a un momento de cambio y de emergencia de nuevos repertorios tecnológicos con las opciones de uso y apropiación que estos generan y, a la vez, condicionan.

Si bien parece fuera de discusión el vínculo entre lo audiovisual y un estado histórico de los desarrollos tecnológicos, lo audiovisual también es posible por la interrelación de otros factores. Por esa razón, desde un punto de vista que no toma como base de la definición los componentes físicos y los instrumentos tecnológicos que lo hacen posible, sino su lugar en un momento histórico de cambio y las opciones que su uso y apropiación prestan y simultáneamente regulan, es que se propone la comprensión de lo audiovisual como un dispositivo. Dicho de otro modo, se lo comprende como portador de una capacidad generadora y transformadora de sentido, de los modos de estar juntos.

Para no caer en equívocos, cuando se habla de dispositivo en el contexto de una propuesta analítica sobre lo audiovisual no se alude a la manera usual como en la jerga profesional con el término «dispositivo» —emparentado con la noción *dispositio* de la retórica clásica— se nombra un recurso estructural que orienta la organización y el desarrollo de una dramaturgia, una narrativa o un discurso. La noción de dispositivo que aquí se propone, en cierta medida emparentada en el dominio de la filosofía con el de mediación, se pliega al uso del término proveniente

de planteamientos de Michel Foucault. Recordemos un análisis de Deleuze sobre la categoría propuesta por su colega:

Los dispositivos son como las máquinas de Raymond Roussel, según las analiza Foucault; son máquinas para hacer ver y para hacer hablar. La visibilidad no se refiere a una luz en general que iluminara objetos preexistentes; está hecha de líneas de luz que forman figuras variables de este o aquel dispositivo. Cada dispositivo tiene su régimen de luz, la manera en que ésta cae, se esfuma, se difunde, al distribuir lo visible y lo invisible, al hacer nacer o desaparecer al objeto que no existe sin ella. No es solo pintura, sino que es arquitectura; tal es el «dispositivo prisión» como máquina óptica para ver sin ser visto. Si hay una historicidad de los dispositivos, ella es la historicidad de los regímenes de luz, pero es también la de los regímenes de enunciación. (Deleuze, 1990, pp. 155-156)

Siguiendo el punto de vista abierto por esta otra perspectiva, se puede concebir lo audiovisual ya no en la dimensión adjetiva del término, como aquella que nombra una cualidad de un medio específico, sino en su dimensión sustantiva en que tanto en sí mismo define la visibilidad y la inteligibilidad. El mismo Cebrían (1978) advertía este enfoque diferencial:

El uso del objetivo o del sustantivo [audiovisual] ofrece a veces matices que son reflejo de concepciones y variaciones diferentes. Quienes lo utilizan como adjetivo siguen considerándolo como algo que se encuentra supeditado a otros fines: Pedagógico, económico, etc. Quienes usan el sustantivo le conceden una dimensión mayor; es algo que transforma al ser del mismo mensaje. (p. 37)

Sin embargo, habría que ir más allá del mensaje. Es decir, desbordar la esfera de la semántica para interrogarse por sus relaciones con la sintaxis y la pragmática, por las formas de ordenar y de apropiarse los recursos y mecanismos implicados en la disputa por los modos de producir sentido, de hacer visible e inteligible en sociedad. Siguiendo a Deleuze, el fundamento de esta interrogación cabría pensarlo en la concepción de lo audiovisual como dispositivo en cuanto este constituye una máquina de hacer ver y hacer decir. Este doble carácter del hacer hay que entenderlo en dos dimensiones. Por un lado, en su acepción productiva y reproductiva. Y, por otro, en su carácter mutable e histórico, sujeto a condiciones. Lo audiovisual, entonces, nombraría un estadio histórico-cultural correspondiente a un régimen particular de hacer visible, audible e inteligible, de dotar de figura a la experiencia, de tomar posición para construir y presentar a los otros esa figura. La apelación a Deleuze amplía el espacio de la reflexión, ya que esta noción de dispositivo excede la cualidad objetual de un instrumento (cámara, cinematógrafo, pantalla, proyector, *software*, algoritmo, etc.) para nombrar una red en la cual los instrumentos, si bien lo más notorio, son un punto entre otros de esta. En este orden de ideas, resulta pertinente otro estrato que Deleuze (1990) establece en su concepto de dispositivo:

Un dispositivo implica líneas de fuerzas. Parecería que éstas fueran de un punto singular a otro situado en las líneas precedentes; de alguna manera «rectifican» las curvas anteriores, trazan tangentes, envuelven los trayectos de una línea con otra, operan idas y venidas, desde el ver al decir inversamente, actuando como flechas que no cesan de penetrar las cosas y las palabras, que no cesan de librar una batalla. (p. 156)

Planteado en estos términos lo audiovisual desborda la mera identificación de los instrumentos y soportes utilizados para la concreción material de un producto audiovisual. Lo audiovisual se perfila como la intersección de un conjunto de líneas, cada una con una fuerza particular, que repercuten en los modos en que en sociedad se hace visible e inteligible.

Cuando Giorgio Agamben interpreta el uso que hace Foucault del término también señala las cualidades prácticas, formales y utilitarias de los dispositivos:

Es cierto que en el uso común como en el foucaultiano, el término parece referirse a un conjunto de prácticas y mecanismos (a la vez lingüísticos y no-lingüísticos, jurídicos, técnicos y militares) que tienen el fin de hacer frente a una urgencia y lograr un efecto más o menos inmediato. Pero ¿en qué estrategia práctica o de pensamiento, en qué contexto histórico se originó el término moderno? (Agamben, 2014, p. 13)

Ya sea entendido como intersección entre líneas de fuerza, prácticas o mecanismo, el dispositivo se representa como una articulación compleja de componentes operada en una fase histórica y que acarrea maneras particulares de dotar de sentido y de modular los sentidos. En tanto los dispositivos son condiciones de posibilidad de formar visibilidades y legibilidades, lo audiovisual como dispositivo es condición constitutiva de maneras de hacer ver y entender. Por esa razón aquí se asume lo audiovisual diferenciado —que no independiente o de espaldas— de lo inmediatamente perceptible. Se diría, con la metáfora de Deleuze-Foucault, que lo audiovisual es una máquina con la cual, con las variantes históricas que lo han atravesado y que lo atraviesan, se realizan operaciones mediante las cuales se arroja luz, se producen sombras y oscuridad:

Los dispositivos tienen, pues, como componentes líneas de visibilidad, de enunciación, líneas de fuerzas, líneas de subjetivación, líneas de ruptura, de fisura, de fractura, que se entrecruzan y se mezclan mientras unas suscitan otras a través de variaciones o hasta de mutaciones de disposición. (Deleuze, 1990, pp. 157-158)

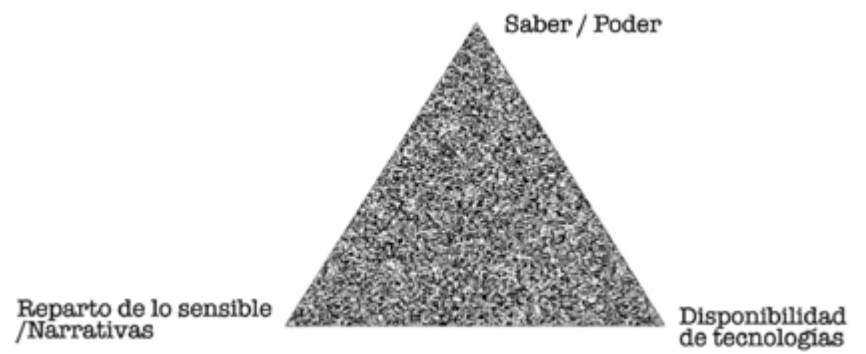
En cuanto nombra líneas de fuerza que arrojan luz y oscurecen, que modulan la mirada y la forma en que la experiencia —pero no solo esta— se hace imagen, concepto y representación, la metáfora del dispositivo también implica la constitución de un tipo de sujeto. Un sujeto que mira y ve, que lee y hace legible, localizado en la intersección de fuerzas propia del dispositivo. Según muestra Agamben (2014) en su reconstrucción filológica y teológica de la palabra:

El término dispositivo nombra aquello en lo cual y a través de lo cual se realiza una actividad pura de gobierno sin ningún fundamento en el ser. Por esta razón, los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, deben producir su sujeto. (p. 16)

Más adelante, Agamben (2014) agrega: «Llamo sujeto a lo que resulta de las relaciones y, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos» (p. 18). Los dispositivos, el dispositivo audiovisual en este caso, produce subjetividades, modos de ser. Sabemos que Foucault estudió, entre otros lugares e instituciones, la prisión, la clínica, el manicomio y la confesión. Anclado en la mayor parte de sus investigaciones a momentos específicos de la historia francesa, no elaboró un pensamiento sobre el cine o, en general, sobre el papel de la imagen audiovisual en el mundo contemporáneo. Sin embargo, las ideas que en otros filósofos suscita su uso del término dispositivo y su acierto para dibujar juegos de relaciones que crean unos tipos de sujeto, que determinan maneras de ver y de hacer visible e inteligible, nos parecen adecuadas para pensar lo audiovisual en su complejidad y más allá de la disponibilidad tecnológica como su rasgo material fundamental. No apuntamos, valga precisar, a que el sujeto producido por el dispositivo audiovisual sea necesariamente uno de carácter alienado o disciplinado. Hacia donde apuntamos es a reconocer que en tanto dispositivo lo audiovisual instituye tipos de subjetividad, subjetividades que comprenden y hacen comprensible el mundo conjugando y, a la vez, siguiendo los componentes del dispositivo.

Una posible representación del dispositivo audiovisual

La propuesta dice que lo audiovisual responde a la articulación de una serie de componentes subyacentes a la imagen audiovisual. Si bien en esta representación cada elemento se presenta en una posición, la intención no es concebirlos estáticos ni en ubicaciones jerárquicas. Por el contrario, lo audiovisual asumido como dispositivo inherente a las culturas audiovisuales se entiende como un juego de relaciones dinámicas en el que los distintos elementos intervienen condicionados entre sí, cada uno siendo afectado por los otros y, simultáneamente, afectando a los otros. Esta relación se ilustra a continuación.



Representación del dispositivo audiovisual.

Esta representación dice que la imagen audiovisual, aquella producción constante y definitiva de las culturas audiovisuales, es resultado de la conexión entre un saber/poder, un estado de desarrollo tecnológico y unas sensibilidades y sus formas de narrar y representar. Es evidente que la pareja saber/poder es deudora del pensamiento de Michel Foucault. De una manera más amplia, este componente del dispositivo describe las distintas epistemes, marcos cognitivos y sistemas estructurados de conocimiento que sirven de resorte a la producción de enunciados y a la acción y que, al mismo tiempo, ocupan posiciones determinadas en el espacio simbólico, social y político. Decía Foucault (2000) en su momento:

Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su «política general» de la verdad: es decir, los tipos de discurso que acoge y hace funcionar como verdaderos o falsos, el modo cómo se sancionan unos y otros; las técnicas y los procedimientos que están

valorizados para la obtención de la verdad; el estatuto de quienes están a cargo de decir lo que funciona como verdadero. (p. 43)

Sí, en nuestro presente la «verdad» como valor atraviesa un momento crítico. Fenómenos como la producción de *fake news* y *deepfakes*, formas contemporáneas de sofismo como la llamada posverdad, la inflación de las opiniones, etc., hacen dudar sobre el lugar de la verdad en un modelo de sociedad caracterizado por la proliferación y la repetición de versiones sobre lo que afecta la vida colectiva. Sin embargo, mantener la idea de la existencia de unos regímenes de la producción de verdad no apunta a sostener que tal o cual narrativa o representación es verdadera o falsa, sino a identificar las condiciones que enmarcan la producción de los enunciados, las narrativas y las representaciones que movilizan imaginarios, pulsiones y fuerzas políticas. En ese sentido, aun cuando la repetición de lo falso termine pasando por verdadero o cuando la generación de imágenes y sonido con tecnologías propias de la llamada «inteligencia artificial» se hagan indistinguibles de las imágenes y sonidos captados de la esfera fáctica o «real», creo que podemos seguir pensando en las condiciones que hacen posible la existencia y la producción de los enunciados que se ajustan a esas características.

En su complejidad las imágenes audiovisuales no solo presentan o sugieren tal o cual cosa con o sin referente en el mundo factual, sino que también albergan y obedecen a fuerzas que deciden acerca de qué puede ser y cómo debe presentarse lo visible/decible. La raíz de estas fuerzas, en última instancia, se corresponde con el espacio político. Las epistemes, los marcos cognitivos y los sistemas estructurados de conocimiento alimentan y diferencian las potencias decisorias de lo visible/decible, y las encarnaciones del poder posicionan los distintos modos de saber que modulan lo visible/decible.

Este punto de la reflexión no ignora las condiciones tecnológicas de posibilidad brindadas por los

instrumentos que permiten la existencia de los productos audiovisuales. Por el contrario, las subraya como uno de sus componentes junto a otros. A ese ámbito corresponde el momento de la descripción de Cebrián citada y, en un sentido más amplio, otras que examinan la técnica y la tecnología como factores que modulan el medio que construimos y habitamos los seres humanos.

De la mano de Walter Benjamin, Martín-Barbero (2003, pp. 52 ss.) resaltó en distintos momentos la repercusión de los desarrollos tecnológicos en las sensibilidades, en la manera como en determinados pasajes de la historia se reconfigura el *sensorium* con las formas de uso y apropiación que se hacen de los repertorios aportados por las tecnologías. Considerados desde ese punto de vista, la diversidad de instrumentos constitutivos de la cadena de producción audiovisual no son solo máquinas de fijación, elaboración, transformación y circulación de imágenes, sino también modos de ser de la imagen, de entenderla y de hacer que se adecue a unas expectativas. En efecto, entre otros, Benjamin desbrozó un camino con su lectura acerca de las modificaciones que la fotografía y el cinematógrafo introdujeron en la formación de sensibilidades compartidas en la modernidad, en un modo generalizado de los sentidos verse afectados, de captar estímulos y, al mismo tiempo, de los productores culturales concebir y construir estímulos para los sentidos.

Sin ignorar las diferencias que se pueden detectar en algunas de estas posturas, contrario a formulaciones que ven en la tecnología y sus aplicaciones solo su dimensión de instrumentos, de artefactos si acaso adscritos a la faceta más superficial de una cultura material, estas líneas de pensamiento resaltan el hecho de que la tecnología y las diferentes alternativas técnicas de distintos momentos históricos más que herramientas dispuestas para el trabajo son implantaciones que inciden en las maneras de pensar, imaginar, representar y actuar. En este lugar se acoge un pensamiento como el de Gilbert Simondon y su idea de «tecnicidad», su forma de

nombrar las transformaciones que los desarrollos tecnológicos y los modos de usarlos introducen en las maneras de hacer, pensar e imaginar. Dice Simondon (2017):

La modificación del medio de la cual se acompaña el gesto técnico es generalmente encarada como un peligro, una amenaza futura para la humanidad. Pero también hay un efecto positivo de esta modificación; los cambios del medio modifican los regímenes vitales, crean necesidades y son el agente más poderoso de la transformación de las especies. (p. 308)

Desde este punto de vista, la tecnología y sus distintos repertorios operativos conforman y transforman la atmósfera o hábitat donde nos desenvolvemos cotidiana y profesionalmente, moldean el medio que habitamos y nos ofrecen horizontes de posibilidades. La tecnología no se concibe entonces como un mero suplemento o accesorio disponible o un recurso al alcance de la mano para usarlo y consumirlo. En lugar de una visión instrumental o determinista, se asume como un conjunto de relaciones compuesto por los desarrollos materiales, los usos y apropiaciones, las acciones posibles emergentes en el medio. Esta red es la «tecnicidad»:

Todo gesto técnico compromete el porvenir, modifica el mundo y el hombre como especie cuyo mundo es el medio. El gesto técnico no se agota en su utilidad como medio; desemboca en un resultado inmediato, pero inicia una transformación del medio que a su vez repercutirá en las especies vivientes de las cuales el hombre forma parte. (Simondon, 2017, p. 308)

Dentro de esta concepción, los desarrollos tecnológicos y las técnicas que traen aparejadas se re-

velan como condiciones mutables e incorporadas que orientan y potencian la imaginación, posibles acciones, afirmativas y negativas, y formas de narrar y representar. Esta comprensión de la tecnicidad es complementaria con propuestas como la mediología de Régis Debray (2001), en particular su versión de una historia de la técnica y de los sistemas de transmisión y comunicación.

Otro modelo cercano y más reciente se halla en Jean-Luc Déotte (2013) y su propuesta de una época de los aparatos y de los aparatos que hacen época: «Se propondrá pensar la epocalidad como suspensión, pero permitida por los aparatos por cuanto ellos van a inaugurar cada vez, según sus características, una nueva espacio-temporalidad» (p. 46). La suspensión de la que habla Déotte alude al momento histórico en que se instaura la marca de un antes y un después. Y los aparatos no refieren en sí mismos o solamente a un objeto técnico singular, sino a la relación entre una innovación técnica y las modificaciones que esta acarrea en los modos de representar, ver, percibir, hacer inteligible, etc. Un ejemplo es la perspectiva. Su invención introduce un antes y un después. Con la perspectiva cambian las imágenes, las maneras de presentarlas y de verlas. «Haciendo época para su tiempo, se dirá entonces que no hay verdadera época más que debido a estos aparatos, pues ellos elaboran su textura: perspectivista, museográfica, fotográfica, cinematográfica, analítica, etc.» (p. 49).

En última instancia, podemos resumir, este apartado del dispositivo comprende líneas de reflexión en las que la tecnología se aprecia desde posturas que aproximan la estética y la antropología para indagar en las maneras como los desarrollos tecnológicos conforman momentos históricos de la percepción, los ritmos, los modos de ver y de hacer ver. Se trata, así mismo, de un tipo de indagación atento a la emergencia y la transformación de conceptos, imagerías, prácticas y formas de la experiencia.

Esta consideración acerca de la tecnología y la técnica como componentes del dispositivo audiovisual no pretende desconocer que disponibilidad no es equivalente a acceso. Se podría acusar, en el mejor de los casos, de idealismo o quizás de ingenuidad la idea de que una época de los aparatos y unos aparatos que hacen época operaría igual para todos y en todas partes. Aun en un mundo hiperconectado existen regiones o zonas —no siempre tan remotas como algunas personas podrían creer— donde no hay acceso a Internet. Diferencias de ese tipo, sin embargo, apuntalan la misma idea del peso de los repertorios tecnológicos: las subjetividades afectadas o no por los artefactos disponibles, el hecho de poder hacer ver o no y de ver o no según las posibilidades características de un aparato o un conjunto de ellos. Dicho de otra manera: la misma concepción de las culturas audiovisuales —en plural y no en singular— tiene uno de sus fundamentos en el hecho diferenciable de encontrarse dentro o fuera de uno u otro de los mundos erigidos alrededor de las tecnologías.

Un tercer componente que integra esta propuesta del dispositivo audiovisual corresponde al despliegue de las distintas sensibilidades mediante las diferentes maneras de ordenar la experiencia a través de narrativas y representaciones. En este lugar se busca reconocer la faceta expresiva y afectiva de la subjetividad, los sentimientos y las emociones comúnmente aceptados o rechazados, los imaginarios compartidos, cuestionados o modificados. En este punto, cuando se habla de narrativas y de representaciones, no se alude solo a estrategias de escritura o formas elaboradas conscientemente de la visibilidad, sino en primera instancia a relatos e imágenes cristalizadas que se movilizan en la sociedad en el seno de una u otra producción particular. Se hace referencia, por lo tanto, al sentido que para determinadas sensibilidades cobra la experiencia en contextos específicos y que, posteriormente, son codificadas dentro de los repertorios del lenguaje y las formas de representación audiovisual.

En este componente se hace eco de una línea de pensamiento contemporáneo como la que se encuentra en Jacques Rancière y su propuesta de un reparto de lo sensible. Las distintas sensibilidades, en efecto, se encuentran distribuidas en el espacio social ocupando diferentes posiciones. Tal distribución se anuda con los modos de participación en la construcción de lo común, lo cual define la condición política de la estética. ¿Qué conforma lo común visible o lo visible común? ¿Cómo se conforma eso común? ¿Quiénes intervienen en dicha conformación? No se trata, una vez más, de pensar un «común» homogéneo, pero sí de interrogarse sobre la consolidación/impugnación de hegemonías en las corrientes que deciden acerca de la formación de las sensibilidades compartidas. Dice Rancière (2014):

Si apelamos a la analogía, podemos pretender, en un sentido kantiano —eventualmente revisitado por Foucault— como el sistema de las formas *a priori* que determina lo que se ha de sentir. Es un recorte de los tiempos y de los espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y lo que está en juego en la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo. (p. 20)

En este orden de ideas, lo audiovisual en tanto dispositivo constituye un juego de relaciones en el que a la dimensión sensible, la imaginación y sus expresiones se les reconoce, por lo menos, un doble valor. Por un lado, en la construcción de lo visible, los modos de participar en tal construcción y, por lo tanto, en la de los vínculos colectivos fundados en lo que se comparte. Y, por otro, en la disputa por participar en dicha construcción.

Culturas audiovisuales

Es una manera de nombrar sistemas y subsistemas culturales en los que lo audiovisual es núcleo constitutivo, es el dispositivo que media principal o prioritariamente la comunicación social y que, por lo tanto, se torna fundamento de la formación cultural. Si, de acuerdo con Juri Lotman (1979), «en la base de todas las definiciones [de cultura] está la convicción de que la cultura *posee trazos distintivos*» (p. 67), los trazos de estas culturas audiovisuales se fundan en el carácter sustantivo que para las construcciones socioculturales contemporáneas adquiere lo audiovisual. Estos trazos habría que situarlos en las condiciones pragmáticas, materiales, ideológicas, políticas y teóricas que confieren a lo audiovisual un carácter sustantivo. Dice Nicholas Mirzoeff (2016):

La vida moderna se desarrolla en la pantalla. En los países industrializados, la vida es presa de una progresiva y constante vigilancia visual: cámaras situadas en autobuses, centros comerciales, autopistas, puentes y cajeros automáticos. Cada vez son más numerosas las personas que miran atrás utilizando aparatos que van desde las tradicionales cámaras fotográficas hasta las videocámaras y webcams o cámaras web. Al mismo tiempo, el trabajo y el tiempo libre están centrándose progresivamente en los medios visuales de comunicación, que abarcan desde los ordenadores hasta los DVD (Digital Video Disk). (p. 17)



Fotografía: Manuel Silva Rodríguez.

Y si bien en su descripción Mirzoeff refiere el ámbito más amplio de la cultura visual, la que hace corresponder con el ámbito de los estudios visuales, y marca la distinción geopolítica desde un «país industrializado», de su observación resulta importante desprender un ámbito de análisis y de acción. Según este investigador, como campo de estudio «la cultura visual [...] se basa en el papel determinante que desempeña la cultura visual en la cultura más amplia a la que pertenece» (p. 21). Desprender un ámbito de análisis y de acción es subrayar la cercanía, pero también la distancia del planteamiento de las culturas audiovisuales con respecto a los estudios visuales tal y como los presenta Mirzoeff. La cercanía radica en el reconocimiento de la centralidad que las imágenes y la visión poseen en la cultura contemporánea. Y, si hilamos más fino, a la luz de cambios tecnológicos recientes que jalonan transformaciones en las sensibilidades y en las mismas representaciones que tenemos de los instrumentos, en la conjunción de lo háptico, lo sonoro y lo visual en las nuevas tipologías de pantallas.

En ese marco, esta propuesta no aborda todas las imágenes sino las imágenes producidas/circuladas con tecnologías audiovisuales, aunque esta precisión no significa desconocer la relación que pueden establecer, al margen de las tecnologías de producción y de los soportes materiales, unas imágenes y otras en una ecología de las imágenes y de los imaginarios.

Por otra parte, además de las restricciones en el objeto de estudio/producción la distancia entre ambos planteamientos tiene que ver con el lugar de los productores culturales en cada uno de estos espacios teóricos y analíticos. Las culturas audiovisuales se interrogan por la amplitud de la construcción del *sensorium*, esto es, tanto por las estructuras de sentimiento inherentes al accionar de los consumidores/usuarios, de los gestores/productores de imágenes audiovisuales y por las fuerzas que movilizan y hacen posibles los contenidos de estas. Interés que, por lo

demás, el mismo Mirzoeff (2016) incluye en su descripción de la situación cultural: «La cultura visual no depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia» (p. 23). O, dicho en los términos de Agamben, por los sujetos que produce el dispositivo audiovisual.

Destacar, entonces, el lugar de la producción audiovisual y formular una propuesta de lectura de sus condiciones de posibilidad —entendidas como un dispositivo— se dirige a comprenderla como un eje de las formaciones culturales contemporáneas. Con base en distintos conceptos y argumentos, esta postura pretende perfilar con mayor precisión el lugar que lo audiovisual ocupa en el dominio más amplio de la producción y el consumo de imágenes y, de manera particular, como dispositivo instituyente de cultura en las sociedades actuales. Trazada esta distancia con respecto al alcance de los objetos abarcados en la noción más general de cultura visual, cabe traerla a colación por el valor que en ella posee lo audiovisual:

La cultura visual desarrolla el concepto de cultura tal como lo expresaba Stuart Hall: «La práctica cultural se convierte entonces en un campo con el que nos comprometemos y elaboramos una política». El término política no hace referencia a los partidos políticos. Lo que quiere decir es que la cultura es el lugar en el que las personas definen su identidad y eso cambia de acuerdo con las necesidades que tienen los individuos y las comunidades de expresar dicha identidad. (Mirzoeff, 2016, p. 49)

En un sentido próximo, a finales del siglo XX, poco antes del desarrollo de unas condiciones tecnológicas aún más favorables a lo audiovisual potenciadas por la informática, Román Gubern (1992) señalaba que

la presencia del terminal televisivo en el hogar y en el lugar del trabajo ha hecho de la categoría del *audiovisual* no una forma de comunicación más, sino el *espacio central y hegemónico* de la cultura actual, manifestado en la vertiginosa *pantallización* de la sociedad postindustrial. (p. 401)

Entre otras situaciones, hoy la hegemonía de las imágenes audiovisuales, la multiplicidad de recursos tecnológicos para articular imágenes y sonidos y para hacerlos circular, el incommensurable acervo histórico audiovisual desperdigado en todos los registros y formatos, las impugnaciones a los cánones estéticos y la diversidad de actores sociales interesados y dispuestos a producir, utilizar, intervenir y consumir contenidos elaborados en los distintos ecosistemas culturales sí representan un signo característico de nuestro presente.

Pero la «pantallización» es apenas síntoma de un estado de cosas más profundo. Hablamos, por lo tanto, de gramáticas, de modos de crear mundo. Habitamos un pasaje histórico y cultural instituido alrededor del dispositivo audiovisual. Guardando las debidas distancias y acentuando matices en cuanto a modos de institucionalización, poblaciones o clases de usuarios y relaciones de poder, podríamos tomar como modelo, por ejemplo, el planteamiento de Walter Ong (2016) cuando concibe la escritura como una tecnología y apunta, entre otras cosas, a las diferencias en la construcción de conocimiento en culturas orales y culturas escritas. Por esa razón acojo el diagnóstico cultural formulado por Massimo Desiato (1998):

Nuestra labor califica la sociedad contemporánea occidental como el «mundo de la imagen audiovisual». La expresión puede lucir banal y, sin embargo, expresa bastante bien la sensación que casi todos tenemos de vivir en un mundo donde las imágenes no son solo más numerosas, diversificadas e intercambiables, sino, sobre todo, donde el mundo es percibido e interpretado desde las gramáticas propias de la imagen audiovisual. Vale decir, que la imposición de sentido con la cual el hombre enfrenta el mundo responde a criterios extraídos en gran medida, y cada vez más, del ámbito audiovisual; que lo audiovisual es el dispositivo mediante el cual se regula la configuración del sujeto, la específica relación que el individuo tiene consigo mismo y, desde allí, con los demás y el mundo en general. (pp. 229–230)

Bajo una orientación benjaminiana, la particularidad de las culturas audiovisuales habría que buscarla en las transformaciones, los conflictos, la emergencia de nuevos actores y nuevas sensibilidades. Al hilo de los planteamientos citados de Jacques Rancière, estas particularidades también se pueden rastrear a través de los sistemas de producción y consumo, que nos permiten indagar los cambios en los regímenes estéticos y en su manifestación política, en cuanto caracterizan maneras de pensar, de hacer, de sentir, de expresar y de reconocer/invisibilizar. Las señales particulares de estas culturas se hallarían en las formas singulares en que los modos de ser y de proponer sentidos del mundo se expresan en y a través de lo audiovisual. En este lugar, incluso, el plural «culturas» más que diversidad designaría fragmentación. Como apunta Déotte (2013) siguiendo la articulación entre sensibilidades y política desde las ideas del estado estético propuesto por Friedrich Schiller, «el término “sensibilidad” califica de forma débil una situación para la cual sería más apropiada la noción de fragmento... [lo que] nos obliga siempre a preguntarnos cuál es la totalidad en crudo que esos fragmentos convocan o recuerdan» (p. 7).

La pregunta por esa totalidad nos devuelve a la comprensión de las culturas audiovisuales como el escenario donde en la esfera estética acontece la producción/reproducción/disrupción de las posiciones y las relaciones de poder, de la aparición (o no) de otras formas de producir sentido. Como apunta Mirzoeff (2009),

Visual culture is part of that dispute, that part which pertains primarily to the ways in which the «visual» has become divided from the rest of the sensorium, how such creatures as «visual media» come to be so called, and what the politics that surrounds such divisions might be and how they might be changed. (p. 20)

La posibilidad de proponer y comunicar sentido a través de la imagen desafía el tópico, cuya genealogía en Occidente se remonta a Platón, según el cual la palabra como expresión del logos es el lugar propio y legítimo del conocimiento. El reconocimiento de la producción audiovisual, de las experiencias estéticas y de las formas de recepción/apropiación que derivan del encuentro con lo audiovisual ponen en cuestión uno de los pilares de la tradición y de la metafísica occidentales, o como mínimo fuerzan la revisión de la relación palabra/imagen. Este panorama implica, además, considerar dentro de las culturas audiovisuales el pensamiento teórico que se construye alrededor de este estado de cosas para tratar de problematizarlo y comprenderlo. La producción y los usos domésticos, profesionales, artísticos, corporativos, institucionales y «aficionados» de las imágenes audiovisuales, entre tantos otros, no solo indican una inabarcable producción audiovisual, sino también preguntas acerca de lo problemáticas que pueden resultar estas diferenciaciones y del sentido de la producción audiovisual en medio de la abundancia.

Así es como dentro de estas culturas surgen nuevas teorías que proponen interrogantes y que buscan respuestas alrededor de los sistemas de relaciones, de producción e intercambio cultural basados en lo audiovisual. Interrogantes acerca de la representación, de sus límites, de sus nexos con el poder, de su relación con el mundo histórico o con la muerte y la resurrección de las utopías; o acerca de la naturaleza de la imagen y el sonido, de sus conexiones con la memoria y la historia, con las distintas formas del arte; o de la reconsideración de su estatuto ontológico y semiótico al pasar del sistema de captación analógico al sistema digital, son ejemplos de las direcciones hacia donde se ha orientado el pensamiento. Como afirma Rancière (2014), a propósito del debate contemporáneo sobre la estética, en el que las culturas audiovisuales ocupan un lugar central,

la multiplicación de los discursos denunciando la crisis del arte o su captación fatal por el discurso, la generalización del espectáculo o la muerte de la imagen, indican suficientemente que el terreno estético es hoy aquel donde se continúa una batalla que ayer remitía a las promesas de la emancipación y las ilusiones y desilusiones de la historia. (p. 13)

Apuntes finales

En su momento, cuando ya retirado de la docencia Jesús Martín-Barbero conoció la propuesta formal de una maestría de la ECS que, más de cuarenta años después de su gesto fundacional de un proyecto académico, reinventaba una tradición promovida por él y otros intelectuales de su generación, apuntó lo siguiente:

Hablar de *culturas audiovisuales* es ubicar las transformaciones sociales y políticas que atraviesa nuestra sociedad en su tejido más de fondo, aquel en el que lo que está en juego son nuestros modos y modelos de vida. O dicho de otra forma, el «mundo audiovisual» ya no es aquel que nos acompañaba relajándonos del cansancio cotidiano o informándonos de lo sucedido en el día, pues *el audiovisual* hace parte crucial de nuestra sensibilidad, de nuestras nuevas maneras de sentir y percibir todo aquello que *nos toca*. Es lo que certeramente afirmó Paul Valéry con su dicho «lo más profundo es la piel». (Martín-Barbero, 2017)

En resumen, la propuesta de pensar y actuar en el marco de unas culturas audiovisuales se orienta al reconocimiento de novedades, rupturas y transformaciones que emergen con respecto a distintas tradiciones de la producción cultural, de la construcción de subjetividades y de modos de estar en el mundo. Esta noción da nombre a un paradigma sociocultural, caracterizado por un conjunto heterogéneo de cambios y de problemas característicos de los sistemas y subsistemas culturales en los cuales lo audiovisual mantiene una condición de dispositivo instaurador de subjetividad. Las manifestaciones de estas culturas, y en consecuencia las preguntas que sobre ellas se pueden formular, se sitúan en un panorama amplio y variopinto. De este panorama constituyen rasgos importantes, entre otros, la abundante producción audiovisual; los distintos usos sociales de esta producción; los cambios en prácticas y

sensibilidades estéticas, comunicacionales, educativas y políticas; el surgimiento de nuevos medios, la exigencia de adaptación y la mutación de los tradicionales; la visibilidad y la fuerza que cobran actores sociales antes silenciados o inexistentes; las mutaciones de la memoria, el recuerdo y el olvido, y los fenómenos políticos y de masas impulsados y afianzados gracias al uso de lo audiovisual. En estas direcciones, con énfasis marcados según las condiciones de los momentos, se ha movido la investigación-creación, la producción y la investigación en audiovisuales en la ECS a lo largo de varias décadas.

Quizás en las lecturas más suspicaces de estas notas se reproche el silencio con respeto al factor económico en estas ideas sobre las culturas audiovisuales. La falta de mención no significa su desconocimiento. En esta propuesta significa, en cambio, su asunción plena pues cuando hablamos de las culturas audiovisuales como una condición de la vida contemporánea en la que concebimos el dispositivo audiovisual como motor instituyente de cultura, en la contemporaneidad va de suyo la variable económica. Donde se lo puede apreciar con una relativa mayor evidencia es en el componente de la tecnología y la técnica, pilar de categorías acuñadas hace poco para caracterizar nuestro presente como tecnocapitalismo

o tecnofeudalismo. Como lo sabemos, desde la historia de la fotografía o del cine en tanto máquinas su existencia es inseparable de la revolución tecnológica concomitante al modelo económico capitalista, a las estructuras de poder que emergieron en ese sistema y a las formas de saber que le dieron consistencia y que han servido a su expansión y fortalecimiento. De hecho, la idea de unas culturas audiovisuales moviliza la coexistencia de fuerzas que apuntan a la afirmación de los modos de sentir, narrar, representar y hacer inteligible la vida en un mundo organizado alrededor del valor económico, pero también a la emancipación o por lo menos a la no determinación total de la imaginación por esa variable.

Otra crítica al uso en nuestros tiempos puede tener que ver con el eurocentrismo —sí, tan afrancesada la reflexión— y con la usencia de voces femeninas en las autoridades teóricas de donde abreva esta propuesta. Con respecto a lo primero, esperemos que la referencia inicial a Jesús Martín-Barbero y su particular experiencia de hibridación cultural y epistémica en algo nos proteja. En cuanto a lo segundo, espero que en los próximos 50 años se escriba otra historia por parte de quienes continúen inventando la tradición.

Referencias

Agamben, G. (2014). ¿Qué es un dispositivo? En G. Agamben, *Qué es un dispositivo: Seguido de El amigo y La iglesia y el reino* (pp. 5-26). Adriana Hidalgo Editora.

Arbeláez, R. (2003). Rastros documentales. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (4), 5-21.

Cebrián, M. (1978). *Introducción al lenguaje de la televisión: Una perspectiva semiótica*. Ediciones Pirámide.

Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Paidós.

Deleuze, G. (1990). ¿Qué es un dispositivo? En *Michel Foucault: Filósofo* (pp. 155-163). Gedisa.

Déotte, J.-L. (2013). *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo Editora.

Desiato, M. (1998). *La configuración del sujeto en el mundo de la imagen audiovisual: Emancipación y comunicación generalizada*. Universidad Católica Andrés Bello.

Eagleton, T. (2001). *La idea de cultura: Una mirada política sobre los conflictos culturales*. Paidós.

Eco, U. (2005). *Tratado de semiótica general*. Random House Mondadori.

Foucault, M. (2000). Verdad y poder. En *Michel Foucault: Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (pp. 126-145). Alianza Editorial.

Geertz, C. (2003). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.

Gubern, R. (1992). *La mirada opulenta: Exploración de la iconosfera contemporánea*. Gustavo Gili.

Hleap, J. (2016). A modo de introducción: Las afinidades reveladas; el encuentro entre Cali, la cinefilia y la academia. En R. Arbeláez (comp.), *Años audiovisuales: 40 años de audiovisuales en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle* (pp. 10-23). Programa Editorial Universidad del Valle.

Hobsbawm, E. (2002). Introducción: la invención de tradiciones. En E. Hobsbawm y T. Ranger (eds.), *La invención de la tradición* (pp. 7-21). Crítica.

Lotman, J. (1979). *Semiótica de la cultura*. Cátedra.

Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello.

Martín-Barbero, J. (6 de abril de 2017). *[Evaluación de la Maestría en Culturas Audiovisuales presentada a la Facultad de Artes Integradas]* [Copia digital].

Mirzoeff, N. (2009). *An introduction to visual culture*. Routledge.

Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo: Una nueva introducción a la cultura visual*. Paidós.

Ong, W. (2016). *Oralidad y escritura: tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica.

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Prometeo Libros.

Silva, M. (2015). Óscar Campo: Lo real está ligado a una experiencia de ruptura del lenguaje. En M. Silva y D. Kuéllar, *Documental(es). Voces... ideas* (pp. 115-128). Programa Editorial Universidad del Valle.

Simondon, G. (2017). Cultura y técnica. En *Sobre la técnica (1953-1983)* (pp. 303-317). Cactus.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura* (2.ª ed.). Península.



Arriba

Carlos Mayolo dictando clase de dirección de actores en el taller de cine en los años ochenta.

Fotografía: Archivo de Ramiro Arbeláez.

Manuel Silva Rodríguez

Profesor titular, Universidad del Valle. Comunicador social y magíster en Filosofía de la Universidad de Antioquia; doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona. Investigador del grupo de investigación en Sonido, Imagen y Escritura Audiovisual Caligari. Autor, entre otros, de los libros *Narrativas e imágenes cinematográficas: Inmigrantes colombianos y extranjeros en Colombia (1999-2009)* (2021), *Vueltas a la historia desde la ficción: Las novelas históricas de Germán Espinosa* (2022), *Fotografías durante el conflicto armado en Colombia: Un campo visual para armar* (2022), *El síntoma ensayo: Sobre el ensay(ism)o audiovisual (en Colombia)* (2025), publicados por el Programa Editorial de la Universidad del Valle, y del hipertexto caleidoscopio.univalle.edu.co. Autor de artículos y ensayos publicados en revistas especializadas y libros colectivos.

Diana Kuéllar

Profesora titular, Universidad del Valle. Docente, realizadora e investigadora del área audiovisual de la Escuela de Comunicación Social. Creadora y directora de la productora Making Docs, miembro de la Asociación Colombiana de Documentalistas Alados. Doctora en Investigación de Medios de Comunicación de la Universidad Carlos III de Madrid, realizó el Máster en Documental de Creación de la UPF de Barcelona y la Maestría en Comunicación y Cultura de la Universidad Federal de Río de Janeiro. Cuenta con más de una docena de producciones audiovisuales, ganadoras de estímulos nacionales e internacionales, y ha publicado en revistas de reconocimiento nacional e internacional. Es autora del libro *Documental del disenso: Representación de la violencia contemporánea en Colombia* (2022) y coautora con Manuel Silva de *Documental(es)... Voces e ideas*, ambos libros publicados por el Programa Editorial de la Universidad del Valle.

Eva González Tanco

Docente e investigadora nombrada en la Universidad del Valle en la Escuela de Comunicación Social. Durante dos décadas ejerció el periodismo y la producción documental en distintos medios, dentro y fuera de España, su país de origen. Ahora juega su rol como formadora de futuros profesionales, con un énfasis importante en las narrativas de no ficción y la comunicación para la transformación social. Sus líneas de investigación incluyen la comunicación de movimientos sociales y nuevas formas de producción mediática y de sentido, el diálogo intercultural, la comunicación participativa, alternativa y comunitaria, y también los medios y formas de comunicación indígena en América Latina. Su producción intelectual, relacionada con sus etapas investigadoras, se puede encontrar en revistas y libros de editoriales de prestigio, tanto en español como en inglés.

Mariana Mosquera Muñoz

Comunicadora social de la Universidad del Valle, cursa la Maestría en Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Guionista y realizadora audiovisual, fue coordinadora de contenidos y redactora del boletín semanal *Pantalla Colombia*, de Proimágenes.

David Escobar

Docente de la Universidad del Valle en la Escuela de Comunicación Social. Comunicador social y magíster en Culturas Audiovisuales de la Universidad del Valle. Entre 2010 y el 2019 trabajó como investigador independiente y contribuyó a algunos medios periodísticos, con investigaciones en diversos formatos, sobre los impactos de la minería de oro en el medio ambiente, la situación de orden público y las violaciones al DIH en cárceles, el tratamiento militar de la protesta social, la crisis del sistema de salud en Colombia, entre otros. Entre los reconocimientos que ha recibido se encuentran el Premio Ópera Prima en el Festival Internacional de Documentales Santiago Álvarez (Cuba, 2015), con el documental *Con una gota comienza el aguacero*; el premio al Mejor Cortometraje en el Festival Censurados (Perú, 2022); Mejor Reportaje Social en el Premio Alberta Giménez de Periodismo (2021) por *Paren de matarnos*, sobre los crímenes contra manifestantes durante el Paro Nacional en Colombia (2021). En 2024 recibió los premios Mejor Dirección de Fotografía y Mejor Sonido en el Festival de Cine por la Memoria Democrática (España) por su documental *Querido Manuel*.

Eduardo Rencurrell Díaz

Profesor asistente de la Universidad del Valle en la Escuela de Comunicación Social. Realizador audiovisual y ensayista cubano. Doctor en Ciencias sobre Arte por la Universidad de las Artes de Cuba. Se ha desempeñado como guionista y asesor de guiones (Cinesoft, Canal Habana, Orión Films, 4 Caminos Producciones, Cine en las Aldeas, Crudo Films). Ha intervenido en la realización de obras de ficción, documentales y publicidad (para British Council, Tiger Nest Films Productions, Firesoul Media, Páramo Films, BBC, ITN Channel 4 News, Unreported World, Instituto Cubano de Radio y TV—ICRT—, Canal Habana, Cinesoft, entre otras instituciones). Textos de su autoría figuran en publicaciones impresas y digitales de Cuba, Colombia, Estados Unidos, México, India, entre otros países. Se ha desempeñado como jurado en diversos certámenes relacionados con el audiovisual. Fue director del Centro de Estudios Fílmicos (CMFS) del Global Institute for Research, Education and Scholarship (GIRES) y del Programa Iberoamericano de Asesorías de Guion de Cine en las Aldeas.

Diego Alexander Guevara Jiménez

Licenciado en Artes Visuales y Estética de la Universidad del Valle. Se ha desempeñado como productor y realizador audiovisual, artista visual, museógrafo y asistente de producción y escenógrafo teatral. Actualmente cursa la Maestría en Culturas Audiovisuales de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, donde desarrolla el guion de su primer proyecto de largometraje de ficción.



**Momentos audiovisuales en los 50 años de la
Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle.**

Esta edición fue realizada bajo la rectoría del profesor Guillermo Murillo Vargas, siendo vicerrectora de Investigaciones la profesora Mónica García Solarte y el profesor John Willmer Escobar Velásquez, director del Programa Editorial.

El texto estuvo bajo el cuidado de Juan Carlos García y del profesor Manuel Silva Rodríguez.

Para esta edición se usó la familia tipográfica *Merriweather* y *Lato* en los títulos. Formato de 21 × 29,7 cm. La cubierta está impresa en papel Propalcote de 300 g y las páginas interiores en papel Propalmate de 75 g.



Universidad
del Valle

Programa  Editorial

**Universidad del Valle
Campus Meléndez**

Calle 13 N.º 100-00, Cali

Tfnos.: (57) 602 3212227 | 602 3212100 ext. 7687

Edificio Administración Central E01, espacio 1001

<https://programaeditorial.univalle.edu.co>

programa.editorial@correounivalle.edu.co

    | [programaeditorialunivalle](http://programaeditorialunivalle.edu.co)