

***Escribir* el documental contemporáneo: la tensión entre la planificación y el descubrimiento**

por: Santiago Vélez Arias

El guion en el cine documental encierra una paradoja esencial: es a la vez imprescindible y —aparentemente— inexistente (Cubero, 2025). No actúa como un molde rígido sino como una brújula que orienta el proceso creativo: “antes del rodaje, el guion es una hipótesis flexible que orienta preguntas y búsquedas; durante el rodaje, una bitácora que registra giros y revelaciones; en el montaje, un laboratorio donde se prueban estructuras” (2025, p. 11). Así, se pone de manifiesto que el documental no se construye imponiendo realidades prefabricadas, sino facilitando un proceso de descubrimiento continuo.

A partir de esa premisa, este artículo propone una revisión crítica de las ideas expuestas por la documentalista Catalina Villar en las *Tutorías de desarrollo documental* (2025) organizadas por el Fondo para el Desarrollo Cinematográfico, en la Universidad del Valle. En ese espacio, cineastas emergentes y realizadores en proceso se reunieron para presentar proyectos incipientes e interrogar los modos establecidos de pensar y *escribir* el documental. Lo que allí se discutió — desde la imposibilidad de prever el presente hasta la necesidad de formular preguntas antes que escenas— evidenció un campo en tensión: entre la presión por asegurar narrativamente el proyecto y la naturaleza abierta, procesual y a veces incierta del cine de lo real.

Los planteamientos de Villar merecen ser revisados para transformar lo que surgió en el aula como experiencia dialógica en un corpus discutible y transferible que permita reflexionar sobre sus alcances— qué problemas resuelven y cuáles generan—, y ofrecer una aproximación útil al debate sobre las prácticas actuales del documental: ¿Cómo pensar la *escritura* más allá del guion? ¿Qué lugar ocupa la pregunta heurística en la dramaturgia del cine de lo real? ¿De qué manera el dispositivo —la temporalidad, la posición de la cámara, la distancia ética— sustituye al argumento como eje estructural? Así, se honra la provocación de la ponencia y, al mismo tiempo, se entregan criterios precisos para la investigación, la enseñanza y la producción del documental contemporáneo.

Contexto contemporáneo: ficción, no-ficción y presión industrial

Ahora bien, estas preguntas no emergen en el vacío: se inscriben en un contexto industrial y académico donde las fronteras entre ficción y documental se vuelven porosas, y donde la tentación de aplicar a la no-ficción las convenciones seguras del guion cinematográfico —trama cerrada, arcos de personaje predefinidos, resolución emocional calculada— es cada vez más fuerte. Esta exigencia institucional de guiones cerrados (para fondos, festivales y cadenas) conduce con frecuencia a la práctica de preescribir el acontecimiento: los documentalistas terminan, en la previsión, escribiendo una ficción de antemano; una anticipación que anula la apertura propia del dispositivo documental y que, en la lectura de Catalina, equivale a una falsificación performativa del futuro del film.

Dentro de las precondiciones requeridas por la industria, la escritura del guion documental es la que plantea mayores retos de resolver con honestidad. En la praxis profesional, guiones y tratamientos funcionan como herramientas para obtener financiamiento, permisos y acceso; pero reducir la escritura documental a un mero trámite ante las instituciones es precarizar el propio proceso creativo. La escritura no es solo un documento contractual: es un dispositivo metodológico que orienta el rodaje, el montaje y la ética del trabajo con los otros. La demanda de “escribirlo todo”¹ delimita qué proyectos entran en el circuito audiovisual legitimado y cuáles quedan en la periferia; establece, en suma, un juego de relaciones de poder que define quién produce el escrito, quién accede a él y quién queda excluido.

Rechazar el guion *abierto* sin ofrecer formatos alternativos de negociación deja a los equipos documentales en una posición vulnerable. Catalina critica la práctica de concentrar la escritura “en los otros”² —prometiendo escenas verificables antes de haberlas vivido— y propone, en cambio, escribir primero para sí: convertir la escritura en una preparación crítica, honesta y útil para la filmación. Estas prácticas permiten dialogar con la industria sin renunciar a la apertura. Un tratamiento interrogativo comunica intención y rigor sin comprometer escenas inverificables. Así, la escritura deja de ser un instrumento de control y pasa a ser una herramienta para sostener la apertura, la contingencia y la responsabilidad ética en la relación entre cineasta y sujetos filmados.

Catalina Villar: trayectoria y enfoque

Catalina Villar —nacida en Bogotá y radicada en París desde 1984—, formada en cine en La Fémis, aporta al documental contemporáneo una sensibilidad hacia la materialidad de la experiencia que atraviesa y sostiene toda

¹ Cita tomada de la transcripción de *Tutorías de desarrollo documental* (2025), a cargo de Catalina Villar.

² Ibid.

su obra. Esta confluencia es clave para entender su insistencia en la ética del presente, la escucha y la prudencia interpretativa frente a las personas representadas.

La apuesta por dejar que lo vivido aparezca en su propia densidad recorre desde sus primeros cortometrajes —**A vue de nez** y **Fantôme dans la ville**— y sus trabajos televisivos y documentales sobre Colombia (**Totó la Momposina**; **Bienvenidos a Colombia**; **Los padrinos de la droga**), hasta su primer largometraje, **Diario en Medellín** (1998). La película funciona como una llave práctica para entender su lógica creativa: partiendo de un ejercicio escolar —la escritura de diarios en una clase de literatura— sigue el proceso de varios alumnos y, de forma imprevista, se encuentra con la historia de un joven que necesita el permiso de su padre —a quien no veía hacía años— para viajar a Roma y conocer al Papa.

La peregrinación real del personaje por la ciudad queda registrada con fidelidad documental y permite que la contingencia desborde el plan y, al tiempo, le dé forma narrativa sin instrumentalizarla. Esa continuidad —ritmos pacientes, atención a la materialidad de la experiencia y respeto por la complejidad de las vidas filmadas— se hace evidente en su obra más íntima: **Ana Rosa** (2023). Este documental, centrado en la historia de su abuela y los efectos de la lobotomía, conserva la misma prudencia interpretativa que caracteriza toda su obra.

La filmografía de Villar pone de manifiesto una doble competencia: por un lado, entiende las exigencias de previsibilidad propias de los circuitos de producción y distribución (financiación, formatos televisivos, públicos); por otro, disputa esas exigencias desde la propia forma cinematográfica. Su crítica a la tendencia de “escribir la película de principio a fin”³ no es puramente teórica: nace del conocimiento práctico de la negociación de proyectos y de la experiencia acumulada de quien, deliberadamente, deja espacio para la contingencia. En suma, su obra articula método, forma y ética: concibe la cámara como un instrumento de cuidado, acepta la ambivalencia y pone la escucha activa —más que la exposición— como principio para representar la complejidad de lo real.

Desde el año 2000, Villar enseña en La Fémis, en la EICTV de Cuba y en los Ateliers Varan; participa activamente en procesos de formación en París, así como en Colombia, Venezuela, Brasil, Portugal y Albania. Su nombre se inscribe en la tradición de cineastas que no solo filman, sino que piensan y transmiten el

³ Cita tomada de la transcripción de *Tutorías de desarrollo documental* (2025), a cargo de Catalina Villar.

acto de filmar. Su enseñanza y su creación se retroalimentan: el aula como prolongación del rodaje y el rodaje como espacio de aprendizaje.

No se trata de una mera postura teórica, sino del reflejo de una práctica cinematográfica y docente que, durante décadas, ha estado en contacto con los problemas que hoy interpelan al documental contemporáneo. En ese sentido, la voz de Catalina exige una reconfiguración de las herramientas con las que se enseña, justifica y financia proyectos documentales. Su propuesta reinterpreta la función de la escritura: dejar de concebirla como la confección definitiva de escenas y desenlaces para entenderla como preparación crítica para la filmación.

El guion, así entendido, activa preguntas, diseña dispositivos y pone el cuerpo del realizador en forma para el rodaje; es decir, reorienta el trabajo hacia procesos heurísticos más que hacia escenas prefijadas. De este modo, la *escritura* deja de ser una tentativa de controlar el acontecimiento y se convierte en un instrumento para sostener la apertura, la ética y la capacidad de respuesta del equipo frente a lo imprevisible.

Escritura documental como proceso de descubrimiento

El acto de mirar, el gesto de la escucha y el establecimiento de un vínculo constituyen una primera escritura: una inscripción previa en la que nace el problema cinematográfico. Desde ese lugar inicial, el guion debe entenderse como una declaración de intenciones que orienta la búsqueda. Andrés Habegger (2025) lo sintetiza con dos imágenes evocadoras: pensar la escritura documental como “un cazador en el bosque que persigue a su presa sin saber quién devorará a quién” y como “un acto religioso del que es posible olvidarse y, sin embargo, siempre creer en él”. Esa doble figura —cazador y creyente— obliga a concebir la escritura documental como práctica tensionada entre propósito y humildad ante lo imprevisible.

De aquí surge el conflicto fundamental del proceso: ¿cómo conciliar la planificación narrativa con la apertura a lo inesperado? Las descripciones minuciosas que funcionan en la ficción rara vez producen dramaturgia documental. Aferrarse a la película ideal que llevamos en la cabeza suele impedirnos ver cosas que son mucho mejores que nuestra película soñada; con frecuencia, lo que ofrecen las personas filmadas supera lo que habíamos imaginado. Recuperar la capacidad de asombro en el presente se vuelve, por tanto, imprescindible. Esta tensión señala la disonancia ética entre prometer un resultado (en un tratamiento o guion) y la apertura ontológica del acontecimiento documental. Reconocer la legitimidad del azar y la contingencia como matriz de sentido equivale a aceptar

que los hallazgos fortuitos del rodaje pueden ser tan —o más— valiosos que los objetivos iniciales.

Esa aceptación transforma la práctica del rodaje: el guion permanece abierto, se va reescribiendo una y otra vez, modificándose continuamente al incorporar nuevas imágenes y encuentros. La materia fílmica se presenta como un caos inicial —una cantera de hechos dispersos— que debe organizarse para el espectador; ese orden, sin embargo, nunca se consolida por completo mientras dura el rodaje. La escritura no suele ser lineal ni previsiblemente estructurada, sino que se revela como un rompecabezas cuyas piezas emergen en el proceso. Es en el montaje donde el cúmulo de hallazgos recupera su lugar como instancia decisiva: la forma surge y se ajusta a las condiciones concretas de la película y a los descubrimientos que ésta revela.

Villar insiste en desplazar la pretensión de un guion cerrado hacia una preparación crítica: activar preguntas que guíen la investigación y diseñar dispositivos que orienten la filmación sin fijar de antemano el destino preciso de las escenas. La escritura documental es, así, un proceso continuo de descubrimiento: “escribir, desglosar, deshacer, explorar, centrar, buscar el centro de gravedad, retomar, volver a pensar, transformar, buscar formas, hacer duelos, perseguir el relato, reescribir desde la aparición de una idea hasta el último día y mezclar sonido”⁴.

En ese sentido, entender la dramaturgia documental como un campo relacional —y no como la mera aplicación rígida de tres actos— exige tanto recursos formales como disciplina metodológica. Es preciso articular dos pilares complementarios: (a) preparación técnica —anticipar problemas logísticos y diseñar procedimientos de contingencia para el rodaje— y (b) laboratorio intelectual —desplegar hipótesis, imaginar dispositivos y formular preguntas—. La escritura funciona, entonces, como un mapa de decisiones narrativas que habilita tanto la libertad como la responsabilidad del realizador para responder ante lo imprevisto. En suma: rigor y ensayo previo son condiciones necesarias para que la flexibilidad formal produzca valor documental y epistemológico.

Esta posición no es una defensa del azar sin forma, sino un llamado a moverse deliberadamente entre modos —planificación y apertura— y a componer hibridaciones flexibles que atiendan a la singularidad del material empírico y a la ética del encuentro. Así, las prácticas contemporáneas del documental reivindican

⁴ Cita tomada de la transcripción de *Tutorías de desarrollo documental* (2025), a cargo de Catalina Villar.

dos ideas centrales en su genealogía crítica: la contingencia como motor narrativo y la forma como respuesta a condiciones de trabajo.

Pregunta heurística y dramaturgia en flujo

Para reconciliar planificación e incertidumbre, se propone reorientar de la escritura documental: en vez de detallar escenas, el documentalista debe formular hipótesis e interrogantes clave que guíen el rodaje: ¿Qué busca encontrar? ¿Qué tensión quiere desplegar en el mundo? El centro vertebrador de la propuesta es una pregunta central que funcione como núcleo dramático del filme: no es un esquema de actos lo que da movimiento al documental, sino la tensión generada por esa interrogante que guía la exploración. Villar defiende que la dramaturgia del documental no se fabrica por el número de actos; se crea por la intensidad de “una pregunta principal que empuja”⁵. Esa pregunta actúa como la corriente de un río que mantiene el rumbo. Sin un eje interrogativo claro, el riesgo es acumular escenas inconexas que no conducen a ninguna parte.

Aplicado al cine de lo real, pensar la pregunta heurística como motor dramático y metodológico significa plantear previamente un problema o cuestionamiento central para luego permitir que el filme responda de manera dialógica y exploratoria. Como señala Cubero (2025), el guion existe “no como dogma, sino como brújula” (p. 11), lo que implica empezar por formular hipótesis y preguntas generales que luego se prueban en la filmación.

Frente a la tentación del relato cerrado, pensar en términos de pregunta permite desplazar la discusión hacia prácticas situadas y contingentes. Convertir esta idea en una herramienta de trabajo exige definir relaciones operativas claras entre tres niveles: la pregunta heurística, que señala qué se busca saber y orienta la atención y las prioridades de observación; el dispositivo, que crea la posibilidad de que aquello aparezca delante de la cámara; y la dramaturgia en flujo, un hilo dinámico que posibilita seleccionar y organizar el material sin imponer una lectura cerrada. De esta forma, la pieza puede avanzar integrando lo fortuito: si el camino previsto falla, ese giro se incorpora y alimenta la narrativa, en lugar de suponer un colapso dramático.

El dispositivo audiovisual

Villar incorpora la noción de dispositivo —entendida como un mecanismo dispuesto para obtener un resultado o un artefacto con una finalidad

⁵ Ibid.

determinada— y la concibe como algo que no solo enmarca, sino que participa y transforma; por ello debe pensarse como co-productivo y performativo.

Esta concepción tiene consecuencias prácticas para el ámbito cinematográfico: el dispositivo abarca más que el equipo técnico y engloba el conjunto de recursos semióticos que orientan al espectador. Sin embargo, como advierte la documentalista, esa capacidad emancipadora conviene diseñarla con cautela: un dispositivo planteado de forma rígida puede actuar como una cadena que estrangula la posibilidad de lo inesperado; concebido como hipótesis, en cambio, abre espacios de indagación y posibilidad. Por eso propone dispositivos flexibles, con variantes, y describir su intencionalidad: ¿qué iluminarán? ¿qué riesgo imponen? ¿cómo permitirán el surgimiento de lo no previsto?

La construcción del dispositivo audiovisual tampoco debe considerarse un gesto exclusivamente técnico o instrumental es, antes bien, una operación epistemológica que condiciona qué puede aparecer, cómo aparece y qué sentido podrá extraerse de lo filmado. En este marco, la producción de prototipos breves —minidocumentales, ensayos filmados o tomas extendidas— emerge como una práctica que somete a ensayo las hipótesis formales y mide cómo las decisiones técnicas modifican lo observado y las interpretaciones subsiguientes.

Como punto de partida, los prototipos funcionan como laboratorios de forma: permiten aislar variables estéticas (ritmo, voz en off, duración de las secuencias, inserción musical, cámara participante) y observar sus efectos sobre la percepción y la narratividad. Ensayar una voz en off —por ejemplo, variable en grado de didactismo, distancia afectiva o sincronía con la imagen— revela no solo su eficacia comunicativa sino sus implicaciones éticas y epistemológicas: ¿Quién habla por quién? ¿Qué posiciones de autoridad se instituyen? ¿Qué saberes se habilitan o se ocultan? De modo análogo, probar la presencia reactiva de la cámara permite calibrar la relación entre observador y observado y anticipar los desplazamientos performativos que la filmación introduce en el espacio diegético.

segundo lugar, estos prototipos legitiman y precisan decisiones técnicas mediante evidencia acumulada. Un prototipo bien documentado constituye un archivo experimental que favorece la discusión, la negociación y la defensa ante potenciales financiadores: un prototipo demuestra, con material empírico, que una elección formal produce determinados efectos perceptivos o interpretativos, y no es simplemente una preferencia estética.

En esta misma línea, Villar advierte que no se trata de decidir de antemano si una obra será poética, humorística o dramática, sino de permitir que esas

cualidades surjan de manera orgánica en la expresión misma del proyecto. En este sentido propone que el lenguaje, las imágenes y las formas no deben ser impuestos desde conceptos preconcebidos, sino que emerjan de la esencia y la verdad del relato. La tonalidad immanente de la obra surge naturalmente cuando se respeta el proceso creativo y se privilegia la autenticidad: “Si la poética no está contenida en el relato, no existe”⁶.

De esa premisa se deriva la necesidad de articular fondo y forma sin priorizar automáticamente el relato acabado ni caer en dispositivos rígidos. Anunciar la forma anticipadamente como un adjetivo vacío no sustituye el trabajo de demostrarla: esta debe residir en el modo de contar. En la práctica documental esto implica habilitar la riqueza de lo mostrado y ofrecer condiciones para que la fuerza de las imágenes y los testimonios emerja por sí misma, en lugar de forzar efectos estéticos o narrativos que desvirtúen la verdad del material.

Metodológicamente, entonces, la propuesta de la ponencia sostiene una relación reflexiva entre procedimiento y resultado. El dispositivo, entendido como campo de ensayo y co-producción, permite que las decisiones formales se sometan a prueba y se justifiquen en su capacidad para generar sentido, no en su valor ornamental. La fidelidad al proceso —a la observación, a la experiencia y a la materialidad del relato— se convierte en la condición de posibilidad para que la forma adquiera densidad epistemológica. De este modo, el cine documental se configura como un espacio de conocimiento situado, donde las elecciones técnicas, estéticas y éticas se verifican en la práctica misma de filmar, y la autenticidad del gesto creativo emerge como correlato de una metodología que articula experimentación, reflexión y verdad narrativa.

Preparación e investigación pre-rodaje

Para que el equipo documental pueda estar disponible ante lo imprevisible, la preparación previa es clave. Además de formular la pregunta principal y diseñar dispositivos posibles, es necesario elaborar un protocolo de trabajo que aumente la reactividad: los equipos que han ensayado hipótesis y formas capturan mejor lo inesperado. Esas prácticas pueden incluir ejercicios de observación, así como definir con claridad la relación que el realizador mantendrá con los sujetos.

En continuidad con esa idea de preparación, Villar invita a los asistentes a imaginar cómo se va a trabajar más que preguntarse qué pasará: pensar las tácticas o estímulos que se emplearán para provocar reacciones espontáneas

⁶ Cita tomada de la transcripción de *Tutorías de desarrollo documental* (2025), a cargo de Catalina Villar.

(entrega de objetos, desencuentros planificados, visionado de fotografías con los protagonistas, etc.). Planificar el cómo recupera así una ética de la presencia, dialoga con la contingencia y pone la escucha y el respeto por lo que aparece frente a la cámara en el centro del quehacer documental.

Por otra parte, llevar un registro continuo —diario de producción y de montaje— funciona como una práctica complementaria que sostiene la coherencia ética y narrativa del proyecto. Conservar las decisiones tomadas, las circunstancias imprevistas y los caminos descartados transparenta el proceso y permite volver sobre la pregunta central y refinarla con la propia evidencia recogida: fotografías del set, notas de campo y anotaciones sobre lo que se buscaba en cada entrevista son insumos valiosos para el montaje. De este modo, la planificación y el registro se alimentan mutuamente.

Escribir, entonces, es un acto, no solo para convencer a los demás, sino para prepararse a sí mismo. Convierte el guion en una herramienta honesta de anticipación: un mapa flexible antes del rodaje que evoluciona al compás de lo vivido.

Ética de la representación y relación con los sujetos

La ética ocupa un lugar central en estas reflexiones. Los estudios contemporáneos sobre documental han desplazado el eje desde una ética del consentimiento hacia una perspectiva relacional y procesual. Villar enfatiza que no resolver la película de antemano es ya un acto ético: evitar prometer resultados cerrados significa no imponer lecturas al sujeto y al público. Desde esta óptica, atacar formalmente la voz en off preestablecida o los recursos que guían la mirada de forma autoritaria es, en efecto, una demanda política.

En cambio, promueve debates sobre responsabilidad de representación, reparación y efectos sobre los sujetos filmados —ámbitos donde los marcos antropológicos (consentimiento informado continuo, revisión de montaje) y legales (contratos, protección de datos) deben converger con la estética—. La idea es “enamorar del presente”⁷, poniendo énfasis en la escucha activa y el respeto por lo que ocurre en cámara. De este modo, la contingencia y la escucha se recuperan como valores centrales del documental, y cada forma narrativa se piensa como co-producción con los sujetos, no como imposición.

Temporalidad y forma

⁷ Cita tomada de la transcripción de *Tutorías de desarrollo documental* (2025), a cargo de Catalina Villar.

Finalmente, la reflexión de Villar subraya el componente temporal del documental. El tiempo de rodaje —y del propio relato— no es solo un dato logístico, sino un argumento formal. La temporalidad condiciona la forma: el ritmo del material da pistas sobre qué forma puede adoptar el film. Justificar un rodaje largo significa identificar qué transformaciones solo pueden revelarse con el transcurso del tiempo (por ejemplo, evolución de un personaje, acumulación de la evidencia o variaciones de contexto). Un rodaje largo puede generar acumulación de evidencia, transformaciones de carácter y tonalidades temporales (estasis, espera, catarsis); pero el tiempo de rodaje no es valor en sí: debe justificar transformaciones dramáticas o epistemológicas.

Para organizar esto, propone pensar la película en torno a un horizonte de comprensión: no como desenlace previsto, sino como polo hacia el que tiende el relato que hace inteligible la selección de momentos. Surge así un desafío práctico y teórico: evaluar qué historias requieren la lenta acumulación de la cámara y qué tipos de cambios requieren espera. Estas preguntas guían la escritura del tratamiento en clave temporal, configurando la duración y el ritmo del film.

La literatura sobre cine observacional, cronotopos documentales y estudios sobre longitudinalidad muestran que la duración no es mero recurso estético, sino que condiciona la posibilidad de detectar rupturas, transiciones y epifanías. Villar concuerda —con razón— en plantear el tiempo de rodaje como parte del dispositivo: cada semana o cada año de filmación debe justificarse por su capacidad para producir valor epistemológico y sentido narrativo. Mantener esta reflexividad temporal es coherente con su defensa de la apertura: no se trata de estirar arbitrariamente la producción, sino de alinear el calendario de rodaje con las metamorfosis reales que interesan al proyecto.

Conclusión: disciplinar la apertura

La intervención de Catalina Villar revitaliza la ambivalencia fundacional del documental: la doble naturaleza de su disciplina (metodológica) y su apertura (ontológica). Su llamado a no domesticar el documental imitando a la ficción, a pensar la dramaturgia como corriente en lugar de tableros de actos rígidos, y a priorizar la pregunta y la presencia sobre la previsión, constituye un correctivo necesario en un contexto que premia certezas y finales cerrados. La escritura del documental, entonces, supone una deontología aplicada: ser humilde ante lo real, riguroso en la forma y perspicaz en la selección final de la película. Ese trípode —humildad, rigor y lucidez— ofrece un paradigma para formadores y realizadores que buscan trabajar con la contingencia de la incertidumbre documental como núcleo de sentido.

Por tanto, reformular la escritura del documental como una ética de la incertidumbre no es un llamado a la anarquía formal, sino a una disciplina más exigente que requiere de protocolos que hagan posible lo imprevisible. La intervención de Villar pone en tensión los modos prevalecientes de producción documental y, al mismo tiempo, actúa como recordatorio de que *escribir* el documental no es clausura prematura del rodaje sino su mejor preparación. El desafío siguiente es traducir esa tensión en prácticas reproducibles, pedagógicamente sostenibles y formalmente rigurosas.

Referencias bibliográficas

Cubero, D. E. (2025). *Negociar la realidad: Las tres escrituras del guion documental*. Independently published.

Habegger, A. (29 de Junio de 2025). *Argentores*. Obtenido de <https://argentores.org.ar/clase-de-andres-habegger-sobre-la-escritura-de-cine-documental/>

Villar, C. (2025). Tutorías de desarrollo documental. Cali: Fondo para el Desarrollo Cinematográfico.