

**EN PRIMERA PERSONA:
exploraciones personales en el documental contemporáneo**

por Santiago Laverde

La Maestría en Culturas Audiovisuales de la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle se sostiene en más de 40 años de reflexión sobre las relaciones entre comunicación, cultura y producción audiovisual. En un presente donde las imágenes moldean en gran medida la manera en que percibimos el mundo y participamos en él, la maestría apuesta por formar realizadores capaces de leer críticamente ese flujo visual y de proponer proyectos con sustento teórico, sensibilidad artística y rigor investigativo.

En ese marco surge *En primera persona* (2023), serie documental producida por el Centro de Producción de la Escuela para el canal regional Telepacífico y realizada por estudiantes de la maestría. El proyecto se inscribe en una forma de documental contemporáneo que privilegia la mirada íntima: memorias, experiencias y voces personales que dialogan con procesos sociales más amplios en el suroccidente colombiano. Cada capítulo, dirigido por un estudiante, construye una exploración propia que mezcla ensayo, autorreflexión y observación.

Para comprender esas exploraciones y los diálogos que establecen con el campo documental actual, conversamos con algunos de sus realizadores. Sus respuestas permiten trazar un mapa de preocupaciones, apuestas estéticas y experimentaciones narrativas que, aunque diversas, comparten una misma intención: pensar el documental como un espacio vivo para interrogar la realidad y producir sentido.

¿Qué potencialidades y posibilidades discursivas le confiere al género documental para dar cuenta de las circunstancias y particularidades del contexto colombiano actual?

Mauricio Vergara considera que el documental “está más vivo que nunca como género”, sobre todo en un país donde las tensiones políticas y narrativas exigen lecturas más amplias. Para él, Colombia vive “una batalla por conquistar narrativas”, donde eventos históricos como la toma del Palacio de Justicia o el cambio en la denominación de la guerrilla a grupos terroristas después de 2001 continúan reconfigurándose desde posturas opuestas. Existe una disputa por quién tiene la razón respecto a cómo sucedieron distintos eventos que no son recientes.

Para Vergara, ese terreno exige una forma de pensamiento que avance despacio y no se quede atrapada en la urgencia informativa: “Lo actual solo puede ser revisado de manera juiciosa a través del documental, entendido como un pensamiento sosegado que no responde a la pirotecnia del momento”. Mauricio parafrasea la postura que plantea Giorgio Agamben (2008, p. 4) en *¿Qué es lo contemporáneo?*: “Pensar lo actual a la luz del pasado, sin quedar encandilados únicamente por el presente y su urgencia, sino buscando con reposo en las sombras de otros tiempos aquellos elementos que resuenan con la actualidad”.

Julio Rodríguez, por su parte, señala que cuando el documental se queda en su modelo más tradicional, basado en entrevistas y exposición, termina ajustándose a una forma predeterminada. En cambio, cuando se acerca a influencias literarias o visuales, “el género se complejiza y permite argumentar de manera mucho más rica la construcción del relato”. Añade que descubrir el ensayo como forma narrativa le permitió comprender otra manera de argumentar, aunque reconoce que, al tratarse de su primera obra, volvió a “esos recursos tan

gastados del modelo tradicional”. Para él, entender el documental como obra de arte abre un campo de exploración más amplio, un laboratorio para narrar de otras formas.

Desde otra perspectiva, Andrés Bolaños plantea que la llamada “imagen de lo real” del documental está siempre atravesada por la mirada del realizador. Para él, toda obra documental colombiana revela entre líneas lo que se vuelve foco de atención. “El documental tiene más que decirnos en la concepción del guion que en la imagen misma”, afirma, independientemente del tema que se aborde.

¿Qué tendencias, estéticas o narrativas contemporáneas les resultan más relevantes?

A Mauricio Vergara le interesan las películas que no quedan atrapadas en la inmediatez. Prefiere aquellas que logran conectar tiempos y capas de sentido y que se inscriben en el documental reflexivo o ensayístico. Dice sentirse más atraído por obras que desconfían de la imagen, sobre todo en un contexto donde la inteligencia artificial produce imágenes hiperrealistas. Cita a Harun Farocki para explicar que la imagen debe ser punto de partida para pensar, no evidencia incuestionable. “Me interesan los documentales que producen pensamiento”, afirma, “no solo sobre el mundo, sino sobre el propio documental que estamos viendo”.

Plantea que esa reflexión no es nueva y que no surge únicamente por la llegada de la inteligencia artificial: “Farocki ya la planteaba mucho antes. No busco instalar a la IA como punto cero o detonante de esta discusión, sino reconocer que se suma a reflexiones previas. Quienes trabajamos en lo audiovisual sabemos que un encuadre ya es una edición de lo real, y

que un corte o la relación entre planos construyen un sentido que puede ir más allá de los acontecimientos mismos”.

Por otra parte, Julio Rodríguez encuentra afinidades en propuestas cercanas al dibujo, el diseño gráfico y la música. Por eso se siente atraído por obras con animación o con búsquedas no miméticas: trabajos que se acercan a lo simbólico, la distorsión sonora o la experimentación visual. Reconoce, eso sí, que no se trata de una tendencia reciente: “hablar de novedad es complicado”, señala, recordando que estas exploraciones existen desde los inicios del cine y desde los experimentos gráficos del cómic en los años veinte, a pesar de ser limitados y sin haber construido un movimiento ampliamente reconocido.

Andrés Bolaños destaca la estética de lo popular y el valor del archivo. Le resultan especialmente llamativas las visualidades de los realizadores no académicos: “Justo fuera de las pre concepciones académicas es donde emerge la cultura visual más honesta de un territorio, y en la yuxtaposición de las imágenes, en los planos y en medio de los cientos de decisiones estéticas minúsculas que implica el ejercicio audiovisual, se entretajan los conceptos narrativos autóctonos. No se trata en ningún caso de precariedad de la imagen y de exotismo visual, sino más bien de regresar al ojo que no está permeado por estéticas convencionales”.

¿Cómo dialoga su película de fin de curso con estas tendencias? ¿Dónde se inscribe en el panorama actual?

Mauricio Vergara describe su película como “el primer ensayo de una obra aún por hacer”. La concibe como un documental ensayístico influenciado por la reflexión que propone Adorno sobre el ensayo como forma de escritura y por los aportes de autores del audiovisual,

como Català, quien según él “sistematiza de manera brillante la cuestión del ensayo en el siglo XX”. Es una película que aborda un evento actual, pero revisado a partir de lo sucedido en 2007: “La idea fue crear relaciones entre estos tiempos para auscultar de otra manera el Festival Petronio Álvarez, un evento importante para la ciudad, con un enorme valor cultural y una plataforma fundamental de visibilización de la cultura afrocolombiana”.

La investigación lo llevó a interesarse por el “remate de los Reyes”. Espacio no oficial del festival que surgía espontáneamente por iniciativa de los participantes y de los músicos que se hospedaban en un mismo hotel (realmente dos, Los Reyes y El Imperial, que quedaban uno al lado del otro). Cuenta Vergara que: “Tomaban la calle junto con el público y creaban una fiesta que duraba todas las noches del festival. Era un evento que entorpecía el flujo en el centro de la ciudad y que no estaba legitimado por la institucionalidad del Petronio; de hecho, era entendido como un problema”. Sin entrar en muchos detalles, comenta que conocer este evento lo llevó, inevitablemente, a revisar también otras textualidades: “lo que me condujo a *María* de Jorge Isaacs y a establecer relaciones con el pasado para iluminar el presente. Ese es el ejercicio central del documental: crear relaciones que inviten al público a entrar, a interpretar y a descubrir qué pueden ver a través de esos vínculos”. Concluye que es una obra abierta más que una narrativa con moraleja. “No busca dejar un aprendizaje unívoco, sino invitar a reflexionar, permitir que el público participe activamente en las relaciones que propone y genere nuevas lecturas”, afirma.

En el caso de Julio Rodríguez, su documental **El águila y la mosca** nace de una búsqueda influenciada por el ensayo, el cómic documental y el diseño gráfico. Su intención era “pensar la imagen no como evidencia, sino como representación simbólica”. Sin embargo, reconoce que la falta de experiencia lo llevó constantemente hacia estrategias más tradicionales. “El documental es una lucha entre experimentación visual y sonora, y una

enunciación descriptiva apoyada en entrevistas”, comenta. Esa pugna, no premeditada, marca la obra y explica por qué no termina de cohesionarse. No obstante, el proceso le permitió desarrollar herramientas que ahora fortalecen su trabajo en el cómic impreso, un campo donde la autobiografía y el cómic de no ficción han cobrado relevancia renovada en los últimos años.

“Para inscribirla en el campo del documental tendría que conocer mejor el panorama, del que no soy pleno conocedor; soy un historietista que, a través de un experimento audiovisual, desarrolló herramientas para su propia producción editorial”, afirma. Para él, en el contexto de los últimos años de crisis sanitarias y económicas, “este tipo de obras, más personales y menos especulativas o de ficción, han vuelto a cobrar fuerza”.

Por su parte, Andrés Bolaños construyó su corto a partir de material de archivo. En su búsqueda por comprender la influencia política sobre ese archivo familiar, encontró, casi sin proponérselo, “un enorme espejo”: un relato autobiográfico que evidencia el interés de una generación por entender hechos políticos que marcaron su historia personal. “En un intento por hablar de mi familia y de Cali”, explica, “terminé descubriendo intereses particulares que hablan de esos temas de manera más evidente en el guion que en la visualidad”. Para él, el documental permite trabajar con lo que denomina “la imagen de lo real”, un espacio donde las imágenes sin pretensiones ficcionales permiten entretejer ideas, investigar y construir escrituras que emergen del encuentro entre texto e imagen.

Las reflexiones de los tres realizadores permiten ver cómo la serie se inserta en un documental colombiano que ya no se conforma con registrar acontecimientos, sino que explora formas más complejas de pensamiento audiovisual. Para todos, el género documenta algo más que hechos: propone una posición frente al mundo. Aunque sus búsquedas son distintas, convergen en la necesidad de mirar con sospecha, de trabajar la imagen más allá de su

apariencia, de construir relaciones entre tiempos, voces y materiales que iluminen la complejidad del presente. Sus perspectivas revelan que el documental contemporáneo en la región no es un género que busque certezas, sino un espacio para indagar, proponer y dudar.