

Las Escuelas Documentales en América Latina

Juan Benitez Allasia

Universidad del Cine, Argentina

juanbenitezallasia@gmail.com

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2021

Fecha de publicación: 4 de agosto de 2022

Ver citas audiovisuales  <https://youtu.be/rcnng1JAsdE>

Resumen

El presente artículo toma como casos de estudio la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle en Cali, Colombia; La Escuela Documental de Santa Fe, Argentina; El Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes en Mérida, Venezuela y la Universidad del Cine en Buenos Aires, para armar un breve recorrido de escuelas de cine documentales en Latinoamérica. A partir de estas cuatro instituciones se podrá observar qué implicancia ha tenido la “escuela” en la historia documental latinoamericana. Confeccionando un desarrollo histórico y estudiando las obras significantes, se buscará revisar rasgos comparativos entre estas instituciones y analizar cómo las tecnologías audiovisuales expanden el documental hacia otros territorios.

Palabras clave: Escuelas documentales, Latinoamérica, Documental expandido

Documentary Schools in Latin America

Abstract

This article deals with the study of the *Escuela de Comunicación Social* of the *Universidad del Valle* in Cali, Colombia; the *Escuela Documental* in Santa Fe, Argentina; the *Departamento de Cine* of the *Universidad de Los Andes* in Mérida, Venezuela; and the *Universidad del Cine* in Buenos Aires. The aim of this article is to outline a brief itinerary of the schools of documentary films in Latin America. In this way, through these four institutions we can learn about the importance of the “school” in the history of the Latin American documentary film. From a historical viewpoint and the analysis of meaningful productions, we will look for comparable aspects between these

institutions and analyze how the audiovisual technologies expand the documentary film towards other territories.

Keywords: Documentary School, Latin America, Expanded documentary

I. Introducción

Las investigaciones sobre las escuelas de cine documental no suelen abundar en las historias del cine. Los paisajes educativos en torno al documental son posibilitadores, junto a las tecnologías, de nuevas poéticas y narrativas en el cine. Por este motivo, veo fundamental darle un estatuto central a las escenas de instrucción como espacios generadores de cambios. De esta manera, la formación sistemática –como manera de difundir el conocimiento– posibilitará corrimientos con las formas tradicionales y clásicas del documental. Uno de esos movimientos es la expansión del documental hacia terrenos liminales, como el libro de artista, la instalación y las nuevas tecnologías. Por tal motivo, hacer una comparativa entre las escenas de instrucción y las nuevas tecnologías me permitirá observar qué incidencia tiene el territorio educativo en la expansión del cine documental.

Los recortes precisos que se efectuarán en este trabajo habilitarán nuevas miradas y buscarán delinear itinerarios complejos de un estado de situación de la historia del cine documental del Cono Sur. Todos estos recorridos permitirán armar un panorama de la formación del cine documental latinoamericano para crear un espacio reflexivo y crítico en torno a los términos “hacer escuela” y “escenas de instrucción”, que continúan la investigación emprendida en mi tesis de maestría.

En este artículo, he construido una casuística que toma como modelo a instituciones y carreras de América del Sur que se destacan por su historia y la originalidad de sus propuestas. Entre estos espacios se encuentran: La Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle de Cali, Colombia; la Escuela Documental de Santa Fe en Argentina; el Departamento de Cine de la Universidad de los Andes de Mérida, Venezuela, y la Maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine, Buenos Aires, Argentina –tanto como las materias de grado vinculadas a lo documental–. Con respecto a esta última institución –la FUC–, decidí no involucrarme tanto en la historia, sino, armar una taxonomía de análisis a partir del corpus analizado. Esto me permitirá observar los corrimientos del cine documental que son posibles gracias a la problematización y al pensamiento crítico que surgen de la escuela. Veo en estos materiales que

analizaré la posibilidad de materializar cruces entre el documental y las tecnologías a partir de propuestas que incluyen en sus diseños las máquinas de imágenes y ponen en escena el yo a partir del autorretrato.

De esta manera, revisitaré cada una de estas instituciones para dar a conocer la importancia que tuvieron en la formación documental a partir de sus programas, sus trabajos significativos y actores trascendentes que pasaron por allí. En algunos casos, el estudio tendrá mayor presencia de un abordaje histórico, en otros, sólo se revisarán materiales que tienen que ver con el encuentro entre documental, tecnología y cine expandido. Esta selección responde a un recorte y a un modo de concebir la historia y la producción documental, poniendo el acento en las innovaciones formales y metodológicas de enseñanza que incluyen los cruces tecnológicos entre las máquinas audiovisuales.



Fotograma de *Orinoko, nuevo mundo*, de Diego Rísquez (1984)

II. Hacer escuela

La noción de escuela –como fenómeno inscripto dentro del paisaje educativo– propone una acción transformadora en la historia de la educación. Es por ello que cuando nos acercamos a la expresión “hacer escuela” debemos asociarla –siempre– a una experiencia formativa que genera variaciones y modificaciones en la historia. Por ejemplo, la Escuela Documental de Santa Fe es considerada “escuela” porque dentro de sus cualidades implícitas se destaca la ruptura que generó con respecto a los modelos anteriores. El resultado de la misma es el gran

impacto en la historia del cine documental latinoamericano¹. Es de destacar que la praxis y la educación carecían de método, con la inauguración del Instituto de Cinematografía de Santa fe se propuso la realización de cine a partir de una formación teórico-práctica ligada a la construcción y reconocimiento de una identidad nacional. Sobre estos cimientos se construye la primera escuela de cine documental de América Latina². Por destacar algunos de los casos de relevancia en el pasaje de Santa fe hacia Latinoamérica, se encuentra la figura de Edgardo Pallero, quien acompañará algunos proyectos documentales en Brasil. Pallero produce cuatro films sobre la cultura popular: *Viramundo*³, *Subterráneos do futebol*⁴, *Memoria de Cangaço*⁵ y *Nossa Escola de Samba*⁶. A su vez, Pallero fue representante argentino en la mesa directiva del Festival de Viña del Mar de 1969, profundizando discusiones sobre la importancia del cine político en América Latina. Además, el cineasta formado en la Escuela documental de Santa Fe incluyó parte de sus recorridos formativos en la Secretaría Ejecutiva de El Comité de Cineastas de América Latina en 1974. Dicho espacio propició la denuncia de persecuciones y torturas a cineastas, y promovió la incorporación de circuitos de producción y circulación de materiales latinoamericanos. La figura de Pallero resonó en la producción y en el andamiaje del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano⁷. Las intervenciones de Pallero en otros espacios forma parte del hacer escuelas, que se suma al proceso de acompañamiento en la creación, en el enseñar y en la transmisión de conocimiento.

Las escuelas suponen una diferenciación radical –un antes y un después– con otras formas educativas. Un ejemplo es el modelo de enseñanza cinematográfico anterior a la escuela de cine, que privilegiaba el aprendizaje práctico⁸ a partir de la realización. Un paso importante en la formación –de la práctica en las filmaciones a la escuela– fue el *cineclubisimo*, que instaló el debate en la proyección y fortaleció la mirada crítica en el visionado; permitiendo establecer ciertos parámetros de expectación (sin mencionar la programación y la promulgación de un cine mayormente intelectualizado). Sobre estas figuras de educación,

1 Recordemos que el film escuela realizado por Fernando Birri junto a los alumnos del instituto, *Tire Dié*, es considerado el primer documental de corte político y social argentino, cuyo rasgo principal es la crítica al status quo y la elaboración de una información no oficial.

2 Aimaretti, Bordigoni y Campo, "Escuela Documental Santa Fe", 359.

3 Sarno, *Viramundo*.

4 Capovilla, *Subterráneos do futebol*.

5 Soares, *Memorias do cangaço*.

6 Giménez, *Nossa Escola de Samba*.

7 Aimaretti, Bordigoni y Campo, "Escuela Documental Santa Fe", 368.

8 La experiencia formativa de Leonardo Favio, en Argentina, o de la Nouvelle Vague, en Francia, son algunos casos que corroboran este método de enseñanza.

ARTÍCULO

Arlindo Machado señala que la búsqueda por “sofisticar” el público de cine tiene como posibilitador al conferencista “educativo” (también llamado *bonimenteur* en francés y *lecturer* en inglés), “[...] esa especie de sobreviviente degenerado del “coro” griego, cuya intervención en la sala de exhibición nunca fue más que un ruido civilizante⁹”. Para Machado, la función del conferencista era, antes que nada, la de explicar el film y “elevar” el nivel de los públicos.

En la historia formativa también se puede incluir las publicaciones gráficas, como la revista *Gente de cine*; un educador posible del público cinematográfico. Hubo otras experiencias en América Latina, como *La semana cinematográfica* de Santiago de Chile (1918), *Imparcial film* (1918) y *Cine gráfico* (1927) de Buenos Aires, *Semanal Film* (1920), *Cine Revista* (1922) y *Montevideo film* (1923) de Montevideo, *Cine arte* de Río de Janeiro (1926), entre otras¹⁰. Esta antesala a la experiencia formal y sistemática de educación son aproximaciones que forman parte de una historia –de búsquedas acertadas– por llevar el cine a los establecimientos educativos.



Fotograma de *La vieja ciudad*, de Marilyn Contardi (1969)

9 Machado *Pre-cine y post-cine*, 96.

10 Véase, Cuarterolo y Torello, “Otras “vivomatografías””.

La escuela, como señala Inés Dussel, se acerca a la experiencia que produce un cierto trabajo con el conocimiento; un lugar de tratamiento de diferentes tipos de lenguajes, pero a la vez, un espacio que genera dislocamientos desde “donde estás” y hacia “donde vas”. En tal caso, la escuela genera un corrimiento, una exposición: una salida de tu posición¹¹.

Las primeras escuelas de cine en Argentina se crearon a partir de universidades públicas en el interior del país. Esta expansión provocó una producción más acelerada de un cine regional por fuera de la centralizada producción “porteña”. La creación de las primeras escuelas (Tucumán, Santa Fe, La Plata y Córdoba) posibilitaron el –necesario– pase de la experiencia individual a lo colectivo; aunque muy distante de una concepción totalizadora, ya que para Jacques Rancière la escuela –derivada de la *Scholè*, tiempo libre/ocio– se limita a sus usos de quienes dependen de ese tiempo para estar al servicio de la producción y, del otro, quienes hacen uso del “tiempo libre” para estudiar¹². De esta manera, la educación pública es un igualador, pero, no todos tienen acceso a ese tiempo libre para la inserción de la escuela. Es por eso que un acercamiento a la imposibilidad del acceso total de la educación de nuestro país fue la planificación de escuelas dentro de departamentos e institutos en universidades públicas, provocando –entre otras cosas– que el entramado social pueda acceder a una formación cinematográfica.

La noción de escuela dialoga con el concepto de escenas de instrucción, en donde Dussel propone dos perspectivas, una de Jacques Rancière, y otra, de Veena Das. En una primera instancia, Rancière habla de la escena como la posibilidad de habilitarnos a lo que no sabemos cómo va a suceder, y esto supone colocar cosas en movimiento. En segundo lugar, desde la lectura de Veena Das, la escena de instrucción lleva la escena al territorio de la sociedad¹³. Escenas como escenarios suponen un lugar donde se despliegan saberes y en donde quienes reciben el conocimiento van aprendiendo de esos intercambios participativos con e inmersos en el territorio. Esto nos dispara espacialidades que orbitan por fuera del aula educativa. La escuela como lugar genera intercambios; es así que el pasaje Giuffra¹⁴ de la Universidad del Cine, el campus de Univalle en Cali, el hábitat de la Universidad de los Andes en Caracas, funcionan como una escena de instrucción.

11 Dussel, entrevista, 146.

12 Rancière, “Escuela, producción, igualdad”, 1.

13 Dussel, entrevista, 141.

14 Es la calle donde está ubicada la Universidad del Cine. La estructura arquitectónica de esta Universidad hace que el pasaje Giuffra sea un lugar de tránsito entre diferentes aulas, sets de filmación y otros espacios, proponiendo una dinámica de encuentro entre alumnos y profesores.

Las escenas de instrucción se caracterizan por ser recortes –precisos– geolocalizados, en donde desde esa espacialidad se diseña una acción que aporta al conocimiento. Debemos enmarcar el término de escenas de instrucción –siempre– desde una lógica institucionalizada, donde los bordes exceden al aula, pero siempre contenidos dentro de los límites de dicha espacialidad (campus, Instituto, Universidad, departamento de cine o arte, etc).

Por su parte, Luciana Rodrigues analiza el concepto de escuela desde otra lectura; pone el énfasis en las cuestiones colectivas para aproximarse a una definición más férrea. La teórica brasileña considera a las escuelas de cine como puntos de encuentro entre jóvenes y “viejos” que reflexionan, experimentan, crean e impulsan vanguardias¹⁵. Asimismo, la dimensión colectiva que señala Rodrigues se resquebraja en esta situación de aislamiento social provocada por la pandemia. Al momento de escribir estas líneas, la pandemia del COVID-19 instaló la virtualidad en el escenario educativo, replanteando los modos de enseñanza. Esto genera rupturas en ese espacio que señala Veena Das como escena de instrucción, ahora virtualizado¹⁶. La dinámica colectiva (asociada a los trabajos prácticos y los diferentes roles que surgen de ella: productor, sonidista, director, asistentes, camarógrafos, fotógrafos, en la escena del rodaje) se ve afectada. La pérdida de la instancia físico-localizada se disipa ese encuentro entre los alumnos genera que la escena de instrucción se resignifique y empuje a los estudiantes a que experimenten desde la individualidad. Esto supone –en principio– desafíos para las escuelas y los docentes. ¿Están preparadas las escuelas de cine para formar a nuevas generaciones *centennials* que manejan otras herramientas de producción documental? En esta nueva dinámica, ¿se reenfochan los programas de enseñanza cinematográfica y se adaptan para que el digital no se vuelva una herramienta más, sino un lugar de expresión y creación?

Las nuevas generaciones –atravesadas por estas dinámicas– experimentarán en creces con “el encierro”, el yo y la tecnología. Esto supone un desafío importante para las escuelas de cine, ya que desde ese lugar se hace indispensable la introducción a áreas de experimentación como correlato de una praxis inclusiva con las tecnologías que la hacen posible.

¿Qué lleva a una institución a ser una Escuela Documental?

15 Rodrigues, “Enseñanza del cine universidades”, 20.

16 Los alumnos crearon una sala virtual en *Microsoft Teams*, llamada pasaje Giuffra, como pre-encuentro antes de entrar al aula. ¿Funciona este espacio como escena de instrucción?

III. Un escenario posible de las escenas de instrucción documental en Latinoamérica: casos de estudios de centros educativos que hicieron y hacen escuela

El instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina (1956 – 1976).

La Escuela Documental de Santa Fe inaugura las primeras escenas de instrucción documental en Latinoamérica. En el año 1956 tuvo lugar este espacio; mismo año en el que Fernando Birri dicta un curso fugaz sobre cine en la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales. Un curso de 4 días sobre teoría y práctica de cine y fotografía que alentó a las autoridades de la Universidad Nacional del Litoral (UNL) a crear un departamento, un instituto de cine en la ciudad de Santa Fe. En diciembre de 1956 nace la Escuela de Santa Fe, dedicada a la formación y producción de cine documental. El resultado es la convergencia de las acciones que venía pregonando el cine club de Santa Fe y la necesidad de una formación sistemática universitaria.

El primer curso de la escuela fue heterogéneo y los objetivos formativos intentaban alentar –desde esa diversidad– la producción con espíritu crítico, nacional y popular; esta acción visibiliza a la universidad pública como generador de intercambios educativos para todos.

El Instituto de Cinematografía de Santa Fe fue creado al vaivén de las dictaduras militares argentinas y en plena movilidad académica. La reforma universitaria a cargo del rector Josué Gollán fue clave para que el proyecto universitario sucediera. Paralelamente al proceso de modernización universitario impulsado por Gollán, la vida cultural, la música y el cine comienzan a expandirse rápidamente en la ciudad. Como resultado de estas acciones el cine empieza a fortalecerse como un arma de socialización para los barrios más olvidados de la ciudad. Esto generó un *boom* de acciones, entre las cuales se instalaron cines de barrio con proyecciones al aire libre en diferentes sitios de Santa Fe.



Camilo Carrizosa nació en San Cristóbal en 1906. Él
 empezó a trabajar como feroz en el campo del médico y ahí
 se me despertó a la hora de la mañana durante los días
 y luego a los caballos y hacia el campo.
 En 1919, tuve una disputa con un señor en la estación por ser
 del servicio militar, después fui a la Compañía y al año
 en 1924 fui a Alto Verde, donde estuve como agente del ferrocarril
 voluntariamente después de 3 años. Volví a San Cristóbal
 asistente de campo. Luego me fui a la selva y entre muchas
 una vez me fui para instalar un plomón y justo ahí fue
 fui como asistente a la carpa de los Suros hasta el 1945, en
 asistente. Durante 2 años en el puerto, luego trabajé como
 donde estuve instruido en el asistente de Lomas, que
 2 años. Con el 48 volví a Alto Verde sin un contrato. Fui
 a un amigo...

Alto Verde, fotodocumental de Luis Blanche (1958-1959).

Hay otras vertientes de la escuela santafesina en las cuales está el prematuro interés de la doctora Ángela Romero Vera, desde la facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas, por las imágenes. La doctora Romero, en el año 1946, gestiona desde el instituto y ante el Rector Josué Gollán la compra de cámaras fotográficas, rollos de películas y químicos para la instalación de un laboratorio fotográfico. Es así que desde el área de sociología de la Universidad del Litoral se propone, a partir de la fotografía, retratar la injusticias sociales de la población como método de estudio. El registro tenía un uso social, y esto le permitiría evidenciar precariedades e injusticias sociales del pueblo; proyecto que continuaría Fernando Birri con el cine y la fotografía (precisamente los fotodocumentales). A propósito de los fotodocumentales, hoy podríamos estudiarlos como una variante de lo que llamamos guion documental, es decir, una forma de guiones expandidos que combinan investigación, imagen y diseño. Esto permitirá no sólo aprender el oficio fotográfico, sino armar recorridos junto a textos que luego se transformarían en documentales. Entre los materiales que se pueden

encontrar está *Ferías francas*, de Raúl Beceyro, un fotodocumental que registra los mercados informales de la ciudad de Santa Fe y la esperanza de economizar la familia; proyecto que luego se volvería un cortometraje documental con el mismo nombre. También podemos encontrar *El conventillo*, de Montpellier, que registra la vida en las viviendas santafesinas. En unos de los materiales aparece una fotografía de una mujer lavando la ropa con el texto “¿por qué no nos dejan tranquilos en nuestra miseria?”, abordando la problemática que luego se reflejará en el proyecto documental de Juan Oliva *Los 40 cuartos*. Como así también están presentes algunos materiales fotográficos de *Tire dié* que registró Enrique Urteaga. Estos materiales fotodocumentales disparan elementos que se pueden pensar como metodologías de enseñanza, en donde el interés por lo fotográfico permite hacer abordajes conceptuales y cruces entre los pasajes tecnológicos de la imagen fotoquímica: fotografía y cine documental. Bajo estas líneas de trabajo, los alumnos del Instituto de Cinematografía de Santa Fe, junto a Fernando Birri, desarrollaron la primera encuesta social audiovisual: *Tire Dié*¹⁷. Este trabajo fue una experiencia colectiva que el mismo Birri denominó como encuesta por la posibilidad de que el cine tuviera contacto con las realidades de las márgenes santafesinas. *Tire Dié* centró su atención en los niños de la ciudad que esperaban el tren para pedir una moneda y llevarla a sus hogares. La cámara filma la dinámica de los niños en las alturas de la vías del tren y penetra en los barrios más vulnerados para darles voz a los personajes inmersos en la precariedad. Esta película –icónica del instituto– materializó y sintetizó el modelo formativo dentro del instituto, que se plasmó, luego –principalmente– en diversas producciones con espíritu social y político. De esta manera, la escena de instrucción santafesina combina práctica, técnica, teoría y conocimiento del mundo real¹⁸.

La Escuela Documental de Santa Fe –como primera experiencia– echó raíces para la formación documental que impacta al día de hoy, y que se caracteriza por la heterogeneidad de sus trabajos propios del “hacer escuela”. En ella aparecen grandes realizadores, críticos, archivistas y escritores.

17 Birri, *Tire Dié*.

18 Neil, Peralta, Priamo, Beceyro, *Fotogramas santafesinos*, 19.



¿Porque no nos dejan tranquilos en nuestra miseria?

El Conventillo (fotorreportaje). Foto de Luis Montpellier, 1961.

Podemos mencionar algunos casos, que se volvieron significativos, tales como: 1) La obra de Juan Oliva, que marcó una forma de registro entre la ficción y el documental en *Los 40 cuartos*¹⁹. Un trabajo minucioso que puso en escena la problemática de la vivienda en donde Oliva incorpora el registro de ficción junto a trazos documentales de las fachadas gastadas y desvanecidas de las casas. La articulación entre la denuncia de las malas condiciones habitacionales se da

¹⁹ Oliva, *Los 40 cuartos*.

a partir del registro documental y la ficcionalización de los personajes. Podemos atribuir a esta técnicas como uno de los elementos innovadores que más se destacan de este film y que suponen instancias de experimentación con el lenguaje cinematográfico; 2) el trabajo desde el cine poético de Marilyn Contardi en *La vieja ciudad*²⁰, posibilitador de una narrativa híbrida entre documental y un giro poético, en donde Contardi trabaja sobre la idea de la colonización en Santa Fe como una suerte de anhelo fallido por parte de los conquistadores. La cineasta santafesina propone un discurso documental con toques poéticos que experimenta entre el texto y las imágenes. Los planos parecen remitirse a los textos de Juan L. Ortiz en donde hay abundancia de elementos que caracterizan el litoral. Esta relación entre la cineasta santafesina y el poeta entrerriano es inmediata, ya que Contardi hará –años después– *Homenaje a Juan L. Ortiz*²¹, un documental sobre la vida y obra de este poeta; 3) las clases de Juan José Saer –escritor y guionista de algunas experiencias cinematográficas– que posibilitaron un estilo propio del cine santafesino guiados por la impronta regional y una búsqueda por llevar el paisaje literario del litoral hacia el cine: *Palo y hueso*²² y *Nadie, nada, nunca*²³. El paso de Juan José Saer por la escuela supondría acercamientos entre el documental y la ficción literaria; entendiendo que la impronta de Saer estaba en borrar las fronteras entre lo verídico y no verídico, siempre desde una línea narrativa que ponía el foco en la geografía litoraleña. Estos elementos los veremos en el cine de la Escuela de Santa Fe con casos como *Los inundados*²⁴, donde la geografía se vuelve crucial en el retrato de los personajes. Asistimos a un evento que año tras año acecha a la ciudad de Santa fe por su condición geográfica entre ríos: la inundación y la pérdida material de quienes la padecen; 4) el trabajo minucioso de Luis Priamo armando acervos fotográficos de la provincia de Santa Fe y de la escuela –importantes para el patrimonio iconográfico del país–, figura que hoy conocemos por su desarrollo teórico en torno a la fotografía. Priamo trabajó sobre *los vestigios fieles*, que fue un proyecto que buscaba exponer y poner en circulación materiales fotográficos recuperados de la experiencia de la escuela; 5) la implicancia de los talleres de Hugo Gola, que marcaron un camino de producción entre la poesía y el cine y, por último, 6) las primeras experiencias de Raoul Ruíz que, entre otras, fueron parte de la herencia santafesina.

20 Contardi, *La vieja ciudad*.

21 Contardi, *Homenaje a Juan L. Ortiz*.

22 Sarquis, *Palo y hueso*, 1968

23 Beceyro, *Nadie, nada, nunca*. 1988

24 Birri, *Los inundados*, 1961

De esta manera, Santa Fe hace escuela con el Instituto de Cinematografía y expande su experiencia hacia otros lugares: el Taller de la UNL en Santa Fe, conducido por Raúl Beceyro y Marilyn Contardi con, hasta el momento 40 producciones; la licenciatura de cine documental en la UNSAM, que desde el año 2007 está dirigido por Dolly Pussi; y la experiencia de Edgardo Pallero, uno de los fundadores del Cinema Novo en Brasil.

La Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle, Cali, Colombia

La Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle ha dejado marcas tangibles en la historia del cine colombiano. Una de esas marcas fue posible gracias al director y guionista Luis Ospina, quien le ha adjudicado a su país y a Cali un estatuto cinematográfico cargado de nuevas poéticas y perspectivas innovadoras. Además del legado de películas Colombianas, Ospina participó en los inicios de la formación cinematográfica de la ciudad de Cali, encabezando el *boom* cinematográfico *Caliwood*²⁵, referente del cine colombiano y primer docente cinematográfico de la escuela de UniValle. Como he mencionado, la historia de la enseñanza en Cali comenzó con Ospina, junto Andrés Caicedo entre los años 1974/1975, quienes fueron convocados por Jesús Martín Barbero para crear la Escuela de Comunicación en dicha Universidad. Es así como en el año 1979 se materializan esas ideas utópicas de Barbero, y Ospina se convierte en el primer profesor de Cine de la Universidad del Valle, y con ello, deja una herencia de obras y alumnos destacados en la escenas documental de Colombia.

Es importante marcar la implicancia de esta escuela, precisamente porque el documental, antes de la escuela del Valle, estaba –mayormente– ligado a la antropología, como a las ciencias sociales y la propaganda. Con la creación de la escuela, el cine documental se expande con la obra de significativos documentalistas, como Jorge Navas, Carlos Moreno, Oscar Ruíz, Oscar Campos, etc.²⁶

El proyecto de la Escuela de Comunicación Social promovió –a partir de la televisión pública²⁷– la discusión de asuntos públicos, políticos, culturales y antropológicos. Con esto se abrió un espacio de debate teórico-conceptual sobre la representación de los problemas sociales, el arte y la ciudad. Todos estos temas se abordarían desde una mirada institucional y formativa que, además, incluyera arte y antropología²⁸.

25 Movimiento de cine Colombia disruptivo que dio un giro al cine de ese país.

26 Martín, “Cali, Ciudad de Cine”, 3-4.

27 En este sentido, el programa emitido en telepáxico, y dirigido por Oscar Campos, *Rastros y rostros*, tuvo una incidencia enorme

28 Patiño Ospina, *Acercamiento documental colombiano*, 216.



Fotogramas del film *Cuerpos frágiles*, de Oscar Campos (2010).

En esta lógica, el diseño programático de la escuela y la experimentación documental ha posibilitado que artistas como Oscar Campos puedan culminar *Cuerpos frágiles*²⁹, un trabajo que aborda la praxis del archivo televisivo a partir del *desmontaje* documental, poniendo en escena la tecnología digital como una posibilidad de reapropiación de lo ajeno. Oscar Campo revisa los materiales mediatizados de la violencia colombiana y reflexiona sobre qué implican los medios de comunicación. Este realizador elabora un ensayo documental en donde explora –a partir de lo personal– las relaciones entre la memoria y los medios de comunicación. Este trabajo pone en escena las formas de articulación entre praxis documental e investigación con intervenciones creativas que acentúan la tecnología y el yo en escena; con esto me remito a la navegación por sus propios archivos en la computadora, la exhibición del escritorio personal y el reproductor *Quicktime* como una bitácora íntima por sus propias memorias mediáticas. Para Oscar Campo, el paisaje educativo de UniValle es un lugar ideal para la investigación, permitiendo ir “más allá” del lenguaje

29 Campo, *Cuerpos frágiles*.

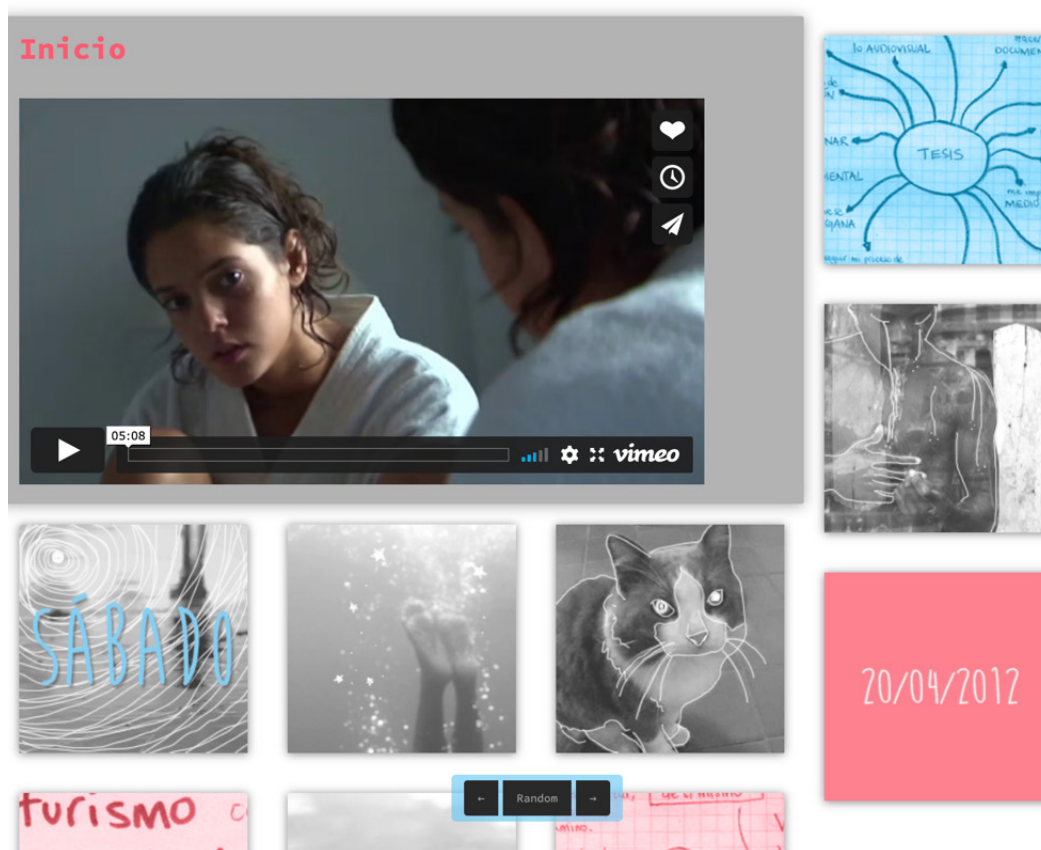
de reportaje, posible en la dinámica de escritura e investigación³⁰. Además de los trabajos personales del realizador y docente, Oscar Campo acompañó el ensayo-instalación y tesis expandida de Sara Montoya Sepúlveda. Este trabajo expandido, *Extracciones. Viaje en estado de crisis*³¹, es una de las maneras posibles de introducir elementos tecnológicos e hipertextuales en el documental. Es así como Montoya Sepúlveda pone en escena un dispositivo de navegación web en donde convergen diversos medios. La realizadora viaja por Colombia en búsqueda de su propia identidad y arma un diario audiovisual navegable que contiene poemas, parte de su bitácora de viaje, fotografías, videos, pedazos de diarios y apuntes sobre una película inconclusa. Todos estos elementos le sirven a la directora para reconstruir un rompecabezas emocional que, gracias a su navegabilidad, genera adentramiento al universo íntimo de Montoya. Como usuario, intervenís en el recorrido de la realizadora desde lógicas aleatorias, a partir del botón *random*; con un *click*, te desplazás por diversos materiales que propone la web diseñada de *Extracciones. Viaje en estado de crisis*. Esto es posible en la hibridación de documental y la web, ya que en una propuesta monocal canal sólo dispondremos de una linealidad temporal establecida; un único recorrido que empieza en el segundo 0 (cero) hasta su fin. Estos trabajos ponen en escena que la producción en la escuela de Cali es un elemento diferenciador de la formación, ya que ahí se gesta una gran producción, de las cuales un número son experimentales, otro, ficción y –mayormente– las obras documentales con una expansión hacia otros territorios.

30 Patiño Ospina, *Acercamiento documental colombiano*, 217.

31 Montoya Sepúlveda, *Extracciones. Viaje estado de crisis*.

ARTÍCULO

Instrucciones Créditos



Extracciones. *Viaje en estado de crisis*, de Sara Montoya Sepúlveda, 2017.

Además del interés por la reflexión tecnológica y el documental, la escuela de comunicación social ha participado de diferentes acciones en el rescate del acervo histórico del cine caleño. Esto tiene que ver con una búsqueda por parte de Ramiro Arbeláez y Oscar Campo de la película desaparecida *Las garras de oro*³². Esta película, filmada en 1927, pone en contexto la pelea entre Panamá y Colombia por el istmo del mapa nacional. Arbeláez, director actual de la carrera de Comunicación Social, propone estas intervenciones como parte de la recuperación del patrimonio cinematográfico caleño. Esto repercute en las políticas de conservacionismo del país y de la propia escuela ya que jerarquiza, además de la educación, el resguardo y la recuperación de la historia iconográfica del país.

32 Jambrina, *Las garras de oro*.



Izq.: Ramiro Arbeláez y Oscar Campo en la moviola trabajando con fragmentos de *Garras de oro. Herida abierta a un continente* (2014). Der.: Fotograma de *Las garras de oro*, de P.P. Jambrina (1926).

El trabajo de recuperación forma parte de un aporte significativo para el acervo histórico del cine nacional que, además, permite recircular materiales con intervenciones, como el documental *Garras de oro: herida abierta de un continente*³³. El documental realizado por Ramiro Arbeláez junto a Óscar Campos aborda el tema de la fragilidad del material perdido como una suerte de olvido y ocultamiento de la historia. Sobre todas las cosas, este documental construye una suerte de triada entre pasado, presente y futuro, con la intención de exhibir las discusiones entre el ex presidente venezolano Hugo Chávez y Álvaro Uribe sobre las bases americanas. Un problema de estrategias y conflictos geopolíticos que se puede ver en la película del año 1928 y que el documental reabsorbe, reactivando esa discusión³⁴.

Ramiro Arbeláez, junto a Luis Ospina, marcan los antecedentes de la formación cinematográfica con una intervención temprana en la fundación del Cine Club de Cali en los años 70. Este origen supone un pasaje, una *tradición selectiva* de enseñanza que repercute en la Escuela de Comunicación Social de la Universidad del Valle. Este acontecimiento y estos trabajos van construyendo una marca identitaria en el documental colombiano y, a partir de eso, podemos exhibir las características que hacen de la Escuela de UniValle un lugar destacado para la formación documental; poniendo el énfasis en la hibridación entre investigación, realización, pensamiento y experimentación cinematográfica.

³³ Arbeláez y Campo, *Garras de oro*.

³⁴ Arbeláez, entrevista, 215-216.

El Departamento de Cine de la Universidad de los Andes, Mérida, Venezuela

El Departamento de Cine de la Universidad de los Andes en Mérida ha sido un centro vital para la producción documental en Venezuela, marcado en sus inicios por el cine científico, que con el tiempo se reperfila hacia un lugar político como consecuencia de la coyuntura latinoamericana. Es en Mérida –en los márgenes capitales de Venezuela– donde se construye este espacio de diálogo, formación y producción documental que marcó la historia del cine venezolano.

La escuela de cine³⁵ inicia en el departamento forestal, se traslada, en idas y vueltas, entre Caracas y Mérida, y finalmente culmina con su desaparición en 2003, transformándose en una Escuela de Medios Audiovisuales.

En la primera instancia de la escuela, el documental estará al servicio del departamento forestal, motivo por el cual la producción será científicista, ambientalista y de reportaje. En algunos casos, las escuelas formaron parte de departamentos, inscriptos en universidades, que condicionaron la producción estético-narrativa³⁶.

El primer período del Departamento de Cine de Mérida abarcó tres años, con la dirección del letón Leo Ozols, un productor de documentales ambientales con ambiciones en la disciplina científico-ambiental. Ozols toma como referencia las experiencias del Centro Fílmico Científico del Instituto Gottigen de Cine Científico de Alemania y el Film Board de Canadá, para llevarlas al departamento instalado en Mérida. Pasados los tres años de gestión, y con la renuncia de Ozols, el departamento empezó a transformarse, y con ello un avatar de nuevas propuestas re-encauzarán la producción documental. Estas acciones fueron alentadas por la realización de un noticiero informativo cinematográfico sobre la ULA. Este noticiero exhibió parte de la producción realizada en la escuela en salas de cine, televisora nacional y Venevisión. Con esta nueva etapa, se consolidó la producción de documentales sobre la ULA y estimuló una Escuela-Taller de técnicos cinematográficos. En 1968, con la primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano, se intentó catalizar y poner en discusión la producción de cine latinoamericano en el continente para no sólo visibilizarlo, sino crear un encuentro de cineastas que alentara el debate documental. Como consecuencia de estas acciones, se impulsó el Nuevo Cine Latinoamericano con aras de profundizar la producción documental con incidencia en los problemas

35 Véase Rojas, *Departamento Cine Universidad Andes*.

36 Esto lo podemos ver, también, en la Escuela Documental de Santa Fe, que, inscripta en el departamento de sociología, destina gran parte de su obra a un cine social. También el Instituto CineFotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán, primero en Argentina, que sirvió, en primera instancia, para respaldar los avances científicos desde una producción documental/institucional.

sociales. Luego de esta muestra, la escuela repiensa su nombre con el deseo de llamarse Centro de Cine Documental de la Universidad de Los Andes; aunque no logra oficializarse, las producciones que se hicieron en esa época llevaron el sello en sus placas iniciales. Por ejemplo, los cortometrajes de Ugo Ulive, quien se suma a la escuela en 1969, luego de trabajar en el Instituto de Cine Cubano. La gran popularidad de la escuela con centro en Mérida se muda a la sede de Caracas, y es allí, bajo la dirección de Rebolleda, que se estimuló la difusión y transmisión de conocimientos cinematográficos; principalmente de fotografía, cámara, edición, para aprender el cine desde la práctica. Rebolleda, a cargo de la dirección, desarticuló la producción documental científicista hereditaria de los orígenes, y la llevó hacia el entramado político y urbano de Caracas. Estas ideas se materializan en la obra de Ulive y Solé. El realizador uruguayo, Ugo Ulive, crea una sinfonía urbana en *Basta*³⁷ y *Diamantes*³⁸ llevando el cine de Brakhage, con corte experimental, hacia el documental. En *Caracas, 2 o 3 cosas*³⁹, Ulive trabaja con materiales desechados, archivos de proyectos anteriores que pone en circulación con un melodrama de frecuencias radiofónicas que navegan en el dial. Mientras observamos postales de la ciudad de Caracas, nos adentramos a situaciones trágicas de violencia familiar, navegando por cortes abruptos (simulación que proviene de la búsqueda de una emisora) desde el estado del clima hasta las noticias amarillistas que reorganizan las postales observacionales en un caos. “Burgos le hace el amor a su esposa y recibió una paliza”. La ciudad que parece tranquila se convierte en un melodrama a partir de recortes de personajes que transitan por Caracas, que combinados, proponen una puesta en escena teatral. El paso de Ulive por el cine fue fugaz, ya que al tiempo se dedicará exclusivamente al teatro. El cine de Ulive tendrá intervenciones muy creativas que problematizarán al documental con la ficción. Por su parte, otro de los integrantes de la escuela, Jorge Solé, reflexionará sobre la televisión en *TV. Venezuela*⁴⁰, donde desarrollará una impactante crítica al medio.

En 1971 los cambios en el Departamento de Cine instalan, nuevamente, la escuela en Mérida. A su vez, proponen a la licenciada Zelmira López a cargo de la cinemateca de dicho lugar y crean una revista especializada de divulgación científica sobre cine y televisión. La escuela empieza a inclinarse con mayor fuerza hacia el cine político, y desde 1974 hasta 1984 el director formado en el Centro Sperimentale di Cinematografía de Roma, Tarik Souki, propondrá la

37 Ulive, *Basta*.

38 Ulive, *Diamantes*.

39 Ulive, *Caracas 2 o 3 cosas*.

40 Solé, *TV Venezuela*.

posibilidad de repensar el cine militante como praxis fílmica del departamento. En ese momento las luchas de izquierda en el continente empiezan a promulgarse y el cine, como consecuencia, reabsorbe esas movilizaciones. Es así que en el año 1975 se termina la película *Chile, 11 de septiembre*,⁴¹ de Michael New, sobre el derrocamiento de Allende.

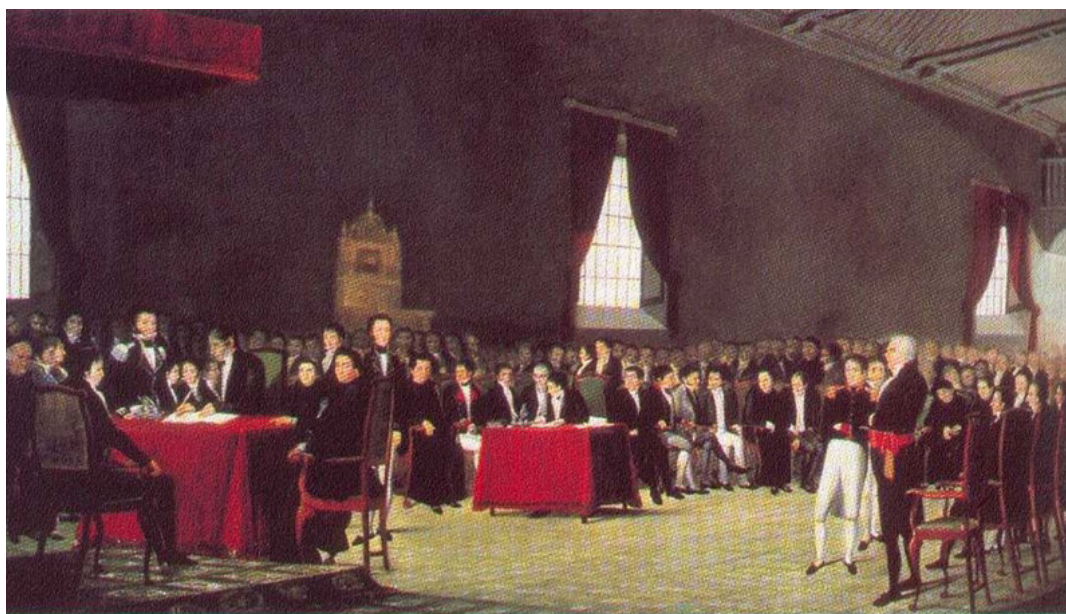
Esta postura político/militante subsiste en el tiempo, y en el año 1977, con el quinto encuentro de cineastas de América Latina, se reconoce al Departamento de Cine como un lugar clave para la realización de piezas de cine independiente con orientación política. Hacia el futuro, la UNLA reafirmará su convicción política y realizará co-producciones con directores forjados en búsquedas políticas de latinoamérica: *Fuera de Aquí*,⁴² de Jorge Sanjinés, aborda el tema de las tierras y la vivienda, en donde un puñado de pobladores reclaman sus tierras mientras funcionarios de transnacionales se las sacan; y *La rosa de los vientos*,⁴³ de Patricio Guzmán, se aproxima a la cultura precolombina a partir de la figura de un antropólogo y su esposa arqueóloga, para reflexionar sobre la mirada occidental sobre la mitología de los dioses de la selva. En estos trabajos se puede ver que la escuela, de a poco, va adquiriendo una personalidad militante junto a estas dos figuras del cine político latinoamericano que buscan hacer un cine que exhiba los problemas sociales de quienes habitan latinoamérica. Recordemos que Patricio Guzman, director y guionista chileno, marcado por una impronta documental y política, realizó *La batalla de Chile*,⁴⁴ que se adentra a los momentos de efervescencia política de Chile durante 1970 y 1973, que se volvió significativa para el cine latinoamericano. Por su parte, Jorge Sanjinés, otro artista condecorado del cine documental latino y boliviano, a partir de diferentes agrupaciones como *Ukamau*, alentó la producción de un cine político con participación activa en el Nuevo Cine Latinoamericano.

41 New, *Chile, 11 de septiembre*.

42 Sanjinés, *¡Fuera de aquí!*

43 Guzmán, *La rosa de los vientos*

44 Guzmán, *La batalla de Chile*



Arriba, *5 de Julio de 1811*, de Juan Lovera (pintura). Abajo, un fragmento de *Bolívar, sinfonia tropical*, de Diego Rísquez (1980).

En el año 1981 se incorporó en la escuela como asesor cinematográfico Fernando Birri, quien además dio un taller de poéticas cinematográficas. La presencia de Birri generó un clima político/documental, pero también, legitimó el estatus de la escuela. En primera instancia, participaron 43 alumnos, entre los que se encontraba el realizador experimental Diego Rísquez, quien al final del taller

produjo *Orinoko nuevo mundo*⁴⁵, y luego en 1988, *Amerika tierra incógnita*⁴⁶. Diego Rísquez fue uno de los realizadores experimentales pioneros en el continente; marcó la historia de Venezuela a partir de cruces creativos entre el documental y la ficción desde poéticas experimentales. En el año 1980 realizó *Bolívar, sinfonía tropikal*⁴⁷, un proyecto en super 8 que abre una línea de discusión política sobre el “patriotismo constructivo” del país⁴⁸. El patriotismo constructivo es una manera de referirse a la lealtad del país con una posición crítica respecto a las prácticas de un grupo de la nación. Con esto, el Bolívar que construye Rísquez muestra lealtad sobre Venezuela, pero a su vez, critica sus prácticas⁴⁹. Diego Rísquez recupera la historia de Bolívar partiendo de las pinturas de la época: “Esta Tierra de Gracia”, imagen de Venezuela en el siglo XVI de Isaac J. Pardo, y otras obras de Tito Rojas, Arturo Michelena, Martín Tovar y Tovar, y Juan Lovera⁵⁰. Estos cruces forman parte de hibridaciones entre las artes plásticas y cine; dos representaciones que se diferencian –una de la otra– a partir de la máquina que posibilita las imágenes: la cámara de súper 8. De esta manera, Diego Rísquez utiliza la cámara para pintar y poner a la tecnología de paso reducido como un consecuente para alcanzar una plástica más parecida a las artes plásticas que al cine de largometraje. Asistimos a un cine en donde los cuerpos se desdibujan, generando una pérdida significativa de la huella indicial. Diego Rísquez toma del encuentro con Fernando Birri en la escuela de Mérida herramientas para trazar un cine político más plástico, experimental, en donde reconstruye la historia de Bolívar a partir de la literatura y la iconografía⁵¹.

En el año 1985, Souki se corre de la dirección de la escuela y se suma Edmundo Aray, quien propone crear el Centro de Cinematografía de la Universidad de los Andes, como también la Escuela experimental de Cine, proyectos que no prosperan por la salida de Aray.

Definitivamente, en el año 2003, el departamento de cine es reconvertido en la Escuela de Medios Audiovisuales. Este recorrido por la historia del cine documental venezolano pone como pilar posibilitador de una gesta de acciones al departamento de Merida, lugar desde donde se combina la formación y la elaboración de discursos documentales con marcada repercusión latinoamericana.

45 Rísquez, *Orinoko, nuevo mundo*.

46 Rísquez, *Amerika tierra incógnita*

47 Rísquez, *Bolívar: sinfonía tropikal*

48 Arredondo, “Cine para “Visceras pensantes””, 151.

49 Ibid., 151.

50 Rísquez, entrevista, 358-359.

51 Ibid., 358.

El documental en la Universidad del Cine (FUC), Buenos Aires, Argentina. FUC

En el año 1991, el director y guionista Manuel Antin creó la Universidad del Cine, proyecto que comienza a gestar como director del Instituto Nacional de Cinematografía (1983-1989). Esos años le sirvieron a Manuel Antin para experimentar de manera cercana la importancia de la educación formal cinematográfica; ya que acompañó durante su ejercicio político a la Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica, y colaboró en la creación de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido de la Universidad de Buenos Aires. En la medida en que los centros de educación públicos (ENERC Y FADU) no pudieran acompañar una educación integral, Manuel Antin decide fundar la Universidad del Cine con el propósito de acercar a los futuros cineastas a un espacio que garantice el aprendizaje del oficio con rigor académico y carácter de centro de producción⁵². Con la posibilidad de ampliar la educación hacia el documental, y debido a la impronta de grandes documentalistas que se estaban gestando en la FUC, desde el año 2004 la Universidad del Cine crea un posgrado, la Maestría en Cine Documental, dirigido en una primera época por Jorge Prelorán y luego por Emilio Bernini, quien continúa en sus tareas al momento actual.

Los materiales que analizaré están concentrados en la carrera de grado y la maestría en cine documental, destacando trabajos que en su forma manifiestan una multiplicidad de tecnologías y miradas alternativas que exceden los límites de la pantalla y lo real. A partir de ello, establezco dos taxonomías de análisis para proponer un recorrido por las obras significantes. En primer lugar: “La memoria, lo ajeno, lo propio. La apropiación pone en escena la tecnología”, para destacar propuestas que trabajan con materiales reutilizados. En segundo lugar: “Excediendo los límites de la pantalla”, para analizar experiencias documentales disruptivas que se corren de lo meramente audiovisual y trazan otros recorridos en la instalación, el libro de artista y otras disciplinas.

I. La memoria, lo ajeno, lo propio. La apropiación pone en escena la tecnología. Tres aproximaciones desde la escuela al uso de material de archivo, desmontajes documentales y exhibicionismo de la tecnología que la hacen posible.

El trabajo documental de Andrés Denegri en *Grito*⁵³ es sobresaliente. Me atrevo a decir que este cortometraje es la obra fundante de la marca identitaria de Andrés Denegri. El realizador argentino, formado en la FUC, será uno de los

52 Santos. “Universidad del Cine”, 103.

53 Denegri, *Grito*.

pioneros en Latinoamérica en trabajar el documental hacia el espacio, montando instalaciones que tengan como eje principal al cine en cuanto su imagen fotoquímica y a la exhibición escultórica de los proyectores cinematográficos.



Grito, de Andrés Denegri (2008)

En *Grito* asistimos a una historia personal desde diferentes materiales: archivo en súper 8, archivo fotográfico registrado, cartas de su padre, archivo sonoro y puesta en escena tecnológica. De esta manera, Denegri arma un mapa conceptual de la historia familiar y del contexto político y social de Argentina en 1975 (año en el que nace Andrés Denegri) a partir del sofisticado uso de los materiales. Con esto, la presencia tecnológica es fundamental, porque desde la exhibición del aparato arma un montaje sobre la pared; volviendo la superficie plana un lienzo desde donde dibuja y cartografía su historia. Esta acción tiene que ver con un dispositivo –que crea para el cortometraje– donde va almacenando capas de proyecciones fotoquímicas que se pisan entre sí y dialogan. En la apropiación y manipulación vemos un vaciamiento del valor indicial que las imágenes arrastran desde su ontología maquínica, proponiendo piezas documentales que problematizan la imagen real propia del discurso documental. Este gesto lo lleva a Denegri a crear sensaciones propias de la expectación en una sala de cine: las

imágenes parpadean como los ojos en el acto de ver; como las luces cuando se prenden una vez que finaliza la función.

En las imágenes podemos ver una genealogía familiar atravesada por las instituciones, las armas y los uniformes; gravitando estos elementos hacia un lugar trágico que se percibe a partir de lo sonoro. Denegri interviene en esa historia directamente sobre la película de una manera radical, rayando, pintando y destruyendo la materia fílmica como señales de olvido. Esas intervenciones se suman en el tiempo a partir de su presencia, ubicando el cuerpo entre la máquina y las imágenes, entre la pared y la luz del proyector. De esta manera, Andrés Denegri cartografía su cuerpo en presente y proyecta el pasado a partir de dibujos –que le enviaba su padre de niño– deformando el cuadro perfecto de la pantalla. Estas alteraciones que se van dando en la imagen se acaban en una acción radical: detener el motor del proyector, frenar esa historia, dejar la luz prendida y provocar un vaciamiento de la imagen y una profunda cicatriz en la materia. *Grito* es un trabajo que expone la fragilidad en cuanto tal, como si esa imagen y esa acción hablaran más de Denegri y del cine feneciendo, que de la historia en sí.

Por su parte *Producto de una ausencia*⁵⁴ nos lleva hacia un lugar anticipado de pérdida. Lorena Salomé nos introduce a una historia personal entre ella y Matilde a partir de la ausencia. Como Denegri, Salomé trabaja con múltiples materiales: video, súper 8, fotografías, cartas, su voz, la voz de Matilde. A diferencia del último, la directora se inclina hacia la tecnología digital, y en esta combinatoria, el trabajo abre campo a una profunda manipulación de la imagen numérica con un montaje por superposición. En este sentido, con la tecnología, Salomé arma un lienzo digital donde va desdibujando la ausencia del cuerpo de Matilde. Esto es posible gracias al software de *After Effects*, que le permite acceder a combinatorias y abrir el campo hacia recorridos digitales. Gracias al enmascarado, Salomé puede seleccionar del plano diferentes abreviaciones y recortes de la imagen. Esto pone en crisis la unidad mínima del cine: el plano, ahora, es una unidad menor a partir del recorte virtual sistemático. La apropiación se articula a partir del recorte de la imagen y de su combinatoria con otras síntesis.

54 Salomé, *Producto de una ausencia*.



Producto de una ausencia, de Lorena Salomé (2000).

La herramienta *After effects* no es un común para el uso de los cineastas, ya que estos prefieren el montaje lineal a partir de otros programas como *Premiere pro*, *Edius*, *Final cut*, etc. Es por eso que en la práctica de Salomé asocio utilización de software e investigación con puestas en escenas documentales disruptivas; ejercicios y maneras de acceder a un tratamiento documental desde la ruptura del programa.

Ser una *Heredera del viento*⁵⁵ es manifestar –a partir de complejas metáforas– la intangibilidad de la historia personal y la del país. Es así como Gloria Carrión trabaja con el derroque de la dictadura de Somoza en Nicaragua.

Este proyecto documental gira alrededor de la primera persona, en donde Carrión busca en la revolución Sandinista una historia familiar con precedentes en la conquista: su padre y su madre han sido revolucionarios. El trabajo se lleva adelante a partir de una hibridación entre los materiales encontrados con el registro actual; permitiéndole re-habitar los lugares abandonados con

55 Carrión, *Heredera del viento*.

su cuerpo, con su historia y la historia de sus padres. Carrión trabaja en un ida y vuelta junto a Álvaro Serjé –egresado de la maestría en cine documental– en el montaje para revertir ese presente en una constante búsqueda de las marcas del pasado. En ese pasado conviven cicatrices que ponen a sus padres en una historia de sufrimientos, luchas y torturas; volviendo a esos lugares –donde los padres sufrieron atrocidades– para recobrar el tiempo. Con el archivo televisivo y en 16 milímetros de la revolución, a partir de complejas intervenciones, lo vuelve propio y lo articula con material fotográfico personal. De esta manera permite cartografiar su cuerpo a partir de las huellas –materiales– del pasado; proponiendo un ensayo hipermediático.



Heredera del viento, de Gloria Carrión (2017).

Hay toda una elaboración documental que cruza lo onírico y lo real, pues cuando la ausencia de imágenes toma el proyecto, Carrión elabora un discurso plagado de imágenes *hápticas* que encarnan dolor y acompañan el testimonio. En ese “no ver”, las imágenes pierden la marca icónica y nos vuelve, a nosotros como espectadores, partícipes de la ceguera y oscuridad de la tortura.

Este trabajo le permite indagar en la historia de sus padres para poder armar el rompecabezas de su propia historia. Carrión inició este trabajo durante la cursada en la maestría, y las huellas de esa experiencia marcan esta película. Estamos en presencia de una búsqueda personal articulada con el yo y una lectura sobre los medios maquínicos de cada época. Todo este material no trata de reconstruir una historia, sino de la apropiación como marca estilística de poner en escena el yo.

II. Excediendo los límites de la pantalla.

LA POÉTICA DE LA FRAGILIDAD

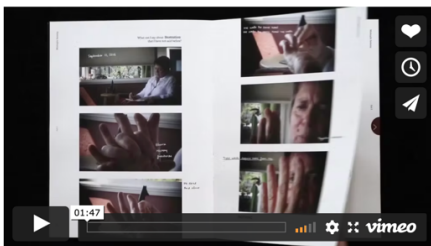
Poética de la Fragilidad no replica un mismo trabajo en diferentes formatos. Aunque el film, el libro de artista y el sitio web usan la misma materia prima y cada uno es una obra en sí misma, es en su concepción como una matriz que el proyecto emerge en toda su multidimensionalidad.

LIBRO DE ARTISTA

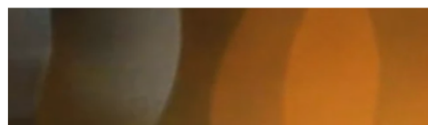
Ediciones en inglés y español

El libro reimagina el guión y el proyecto como una experiencia táctil de duración impresa, expande la exploración con notas de proceso, ensayos críticos y respuestas artísticas. Basado a grandes rasgos en principios gestálticos hace uso de la tipografía, collages digitales y fotogramas del film para crear una experiencia impresa de interacción visual, conceptual y sensorial.

Diseño: **Aaniya Asrani**, narradora visual y artista gráfica.



Captura de la web navegable de *Poética de la fragilidad*, de Nicolás Grandi.



FILM [clickea aquí para ver](#)

HD | 63 minutos | inglés con subtítulos en español

El film está concebido como una "videocontemplación" una forma que Nicolás Grandi y Lata Mani han venido desarrollando para explorar al medio audiovisual como una herramienta sensual para la investigación social con un impulso filosófico. El film se desarrolla, con una formalidad plural y una visualidad deslumbrante, a través de historias que se construyen y amplifican una sobre otra. Momentos de intensidad emocional se alternan con calma especulativa, narración con performance, poesía y análisis crítico para desempacar concepciones preestablecidas sobre la fragilidad.

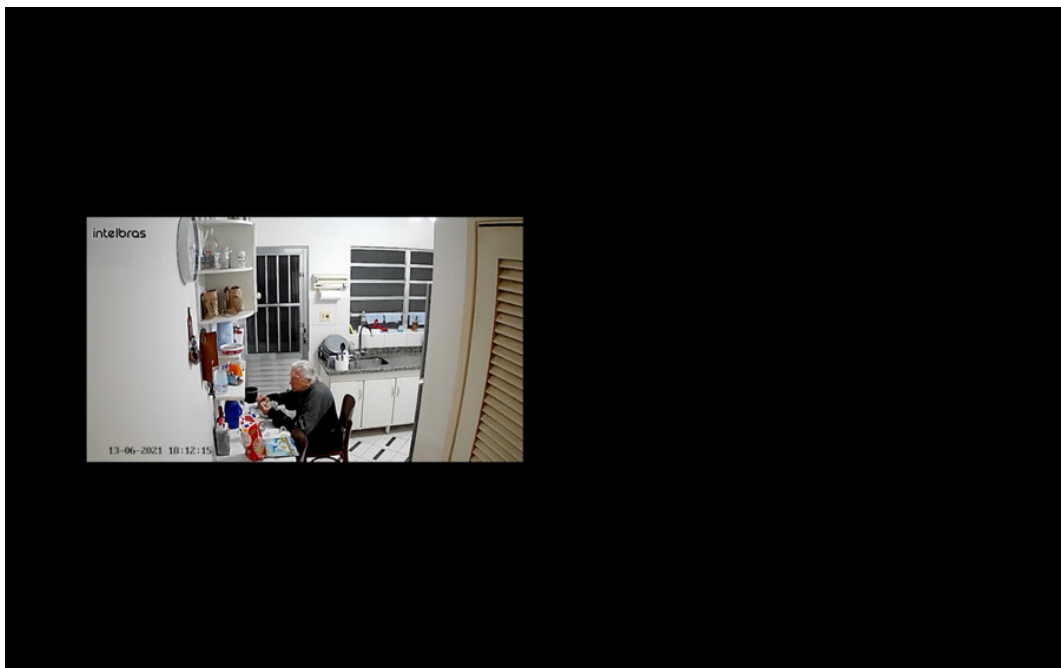
La Poética de la Fragilidad, concebido y guionado por Lata Mani, cuenta con la participación de la internacionalmente renombrada académica y activista **Angela Davis**, la aclamada crítica y dramaturga **Cherrie Moraga**, **Nora Cortiñas**, la inspiradora cofundadora de Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora, el actor y bailarín **Greg Manalo**, las performers feministas **Thao P. Nguyen** y **Martha Rynberg**, la académica del teatro **Jisha Menon**, el sanador **Christopher Miles**, la escritora creativa **Xochitl M. Perales**, la actriz e instructora de yoga **María Laura Cáccamo** y el joven trombonista, **Jasim Perales**. Fue filmado en el área de la Bahía de San Francisco en septiembre de 2015 y en Buenos Aires en enero 2016.

*Poética de la fragilidad*⁵⁶ inaugura este recorrido de obras que exceden lo monocal. Esta propuesta de Nicolás Grandi es un trabajo complejo de expansión documental; es una obra colaborativa entre diversas disciplinas que conversan: documental monocal, libro de artista y página web. Cada uno de estos espacios se retroalimentan entre sí y trazan combinatorias como modos de acceder a la fragilidad de los cuerpos. Como si esa fragilidad anunciara el fin del cine con otras alternativas que lo complementan. Este trabajo es una *poética de los pasajes*⁵⁷ entre disciplinas, donde sus roces generan interrelaciones híbridas combinando palabra, imagen, sonido, diseño y navegabilidad. Estas transformaciones abren el campo a un entramado de prácticas que complementan el audiovisual, pero a su vez legitiman la posibilidad y el encuentro en la diversidad de asignaturas; habilitando nuevas lecturas sobre las fragilidades. Accedemos al libro de artistas resquebrajando su tapa, y en esa fragilidad entramos a un universo de ensayos, recorridos proyectuales y fotogramas del documental. Mientras que en la web navegamos, desde nuestras decisiones con el *mouse*, por diferentes lecturas que nos introducen al tema y nos desbordan de información

56 Grandi, *Poética de la fragilidad*.

57 Véase, Bellour, *Entre imágenes*.

conceptual. ¿Cómo acceder? No hay un orden preestablecido; esta acción supone distintos recorridos que activan al espectador a un encuentro con la temática que exhibe Grandi.



Tem algo estranho com a minha avó, de Rimai Sojo Patiño y Pedro Balderama Macedo (2021)

Por otro lado, un trabajo temprano de los maestrando en Cine Documental, Rimai Sojo Patiño y Pedro Balderama Macedo de la cohorte 2020, excede la pantalla monocanal para trabajar en un montaje multipantallas fragmentando el rectángulo en dos. *Tem algo estranho com a minha avó*⁵⁸, cortometraje documental de los realizadores brasileños, propone un dispositivo expiatorio que les permite observar y registrar a su abuela. Después de un accidente doméstico, los familiares instalan cámaras de seguridad en la casa de su abuela para poder monitorearla. Presenciamos un documental observacional y un diseño de tecnología que permite registrar imágenes –sólo– cuando hay movimiento. Esto permite que los realizadores noten ciertos comportamientos extraños en el personaje retratado; incluso por momentos la abuela les advierte con una mirada a cámara que la espía debía cesar. El montaje selectivo genera un “cronograma” de acciones de la abuela, un dispositivo que nos remite a las primeras cronofotografías; precisamente a la máquina creada por Albert Londe para estudiar a pacientes con demencia. Este artilugio crono-fotográfico comprendía una caja con doce

58 Balderama Macedo, Sojo Patiño. *Tem algo estranho com a minha avó*.

lentes y doce obturadores. A la vista de una acción, el técnico obturaba y con ello momificaba un momento de los doce posibles. El resultado era una planchuela fotográfica con doce momentos elegidos por Londe (un recuadro pegado al otro). Este dispositivo obedecía a las acciones del comando para poder seleccionar momentos y armar una suerte de montaje, una narrativa de sucesiones que le permitía exhibir los estadios de histeria de sus pacientes. En la puesta en escena de Sojo Patiño y Balderama hay un dispositivo selectivo de momentos que nos permite organizar la mirada y armar una narrativa –similar– a la de Londe, en donde se articula observación e investigación de personajes. En este trabajo hay una estética –cotidiana– del aislamiento obligatorio que desde hace dos años nos acecha. Jorge Carrión llama a esto “La estética de la pandemia”,⁵⁹ para poner en contexto un diseño organizacional del ver y participar impuesto por las tecnologías, el encierro y la pandemia. Carrión se pregunta acerca de si la multipantalla es la estética que definirá el nuevo siglo.

El desborde de la única pantalla nos remite a uno de los últimos trabajos de la directora paraguaya Paz Encina, formada en la FUC. Encina se adelanta a la hipótesis de Carrión y trabaja en *Veladores*⁶⁰, un documental sobre el exilio y la dictadura cívico – militar de Stroessner, a partir del recurso multipantalla de *Zoom*. El trabajo que hace Encina tiene que ver con la lectura de cartas y telegramas a partir de los nietos de los exiliados. Accedemos a este recurso a partir de nueve pantallas que convergen en un único rectángulo. El trabajo de este documental tiene la característica de ser una suerte de improvisación, de lectura de guiones y libretos como un ensayo teatral; en donde todos van siguiendo la lectura en simultáneo como si la sala y el círculo de la escena teatral (típicas de un ejercicio) los congregara. Este dispositivo que inventa la directora paraguaya se asemeja al *film* de Marguerite Duras con Gérard Depardieu *Le camión*⁶¹, en donde vemos la presencia de ambos (directora y actor) leyendo el guion de la película, un ensayo sobre la antesala de la escena de rodaje.

59 Carrión, “Estética de la Pandemia”, 2.

60 Encina, *Veladores*.

61 Duras. *Le camión*.



Veladores, de Paz Encina (2021).

En este momento histórico, nuestras intervenciones cotidianas suponen una sucesión de celdas y píxeles, y ventanas de departamentos que se comunican con otras celdas. Hay una comparativa del diseño e interfaz de *Zoom* con las divisiones de los departamentos en las ciudades. Este dispositivo tiene que ver con la película de Encina, y la de Rimai y Balderama, en donde esas ventanas comparten una historia común, por un lado, de exilios forzados y de diálogos en el tiempo a partir de lecturas de cartas y telegramas, y por el otro, de una soledad adulta observada desde el afuera con pantallas que comunican dos ambientes conectados. Los espectadores accedemos a estas historias como si miráramos la fachada de un edificio en la noche: las luces se van prendiendo y con ello se encienden historias.

Esta modalidad de ruptura de la pantalla en donde conviven diversas historias no es nueva. Serguéi Eisenstein a principio del siglo pasado caligrafió y ensayó *La casa de cristal*, un proyecto inconcluso que tenía como meta la creación de una arquitectura de vidrio generando una transparencia que le pudiese conectar historias internas y externas, y simultáneas de un mismo hogar⁶². El dispositivo de *La casa de cristal* era una estructura transparente de vidrio que contenía numerosas historias conectadas en un determinado espacio⁶³. Encina, Rimai y Balderama se exceden de la pantalla hegemónica que construyó el cine, la fragmentan, y con ello construyen discursos creativos sobre la fragilidad.

62 La Ferla, "La casa de cristal", 1.

63 Ibid., 2.

VI. Conclusiones

Considero que estos cuatro centros de formación de América del Sur señalan diversas vertientes de la enseñanza del documental. Cada uno de ellos, desde diferentes lugares, aborda complejas problemáticas en cuanto a lo documental y pone en escena la importancia de la educación en la formación de cineastas.

Algunos de los hallazgos de este artículo tienen que ver con la importancia del cineclub como un posibilitador del pasaje de la formación en los *sets* de filmación a la educación formal. Con el nacimiento de las escuelas de cine, además de enseñar el oficio cinematográfico, también se habilita la “escuela” como un lugar para reflexionar sobre las producciones. Estas escenas de instrucción posibilitan corrimientos en las modalidades documentales hacia formas expandidas como la web, el libro de artista y la instalación.

Siguiendo la hipótesis de Javier Cossalter, es importante remarcar la importancia de las escuelas de cine en Argentina con la expansión de la producción hacia el interior del país y con marcas regionales que no responden a la producción “porteña”⁶⁴. De esta manera, con la Escuela Documental de Santa Fe, asistimos al pasaje del cine clásico al cine moderno gracias a uno de sus primeros trabajos: *Tiré dié*. Ese mismo proceso de expansión de la producción, a lo largo y ancho de Argentina, también lo podríamos llevar a las producciones emplazadas en el interior de otros países: el caso de Cali en Colombia y el caso de Mérida en Venezuela. En el caso particular de la Escuela Documental de Santa Fe, la enseñanza está ligada a los usos creativos del documental con la imagen fotoquímica y la posibilidad de un cruce entre imagen fija e imagen en movimiento. Todos estos recorridos se acompañan a partir de la utilización de la técnica fotodocumental, considerando a estos como guiones expandidos que combinaban diseño, texto, fotografías y proyectos documentales.

Las transformaciones que son posibles en la escuela pueden observarse, por ejemplo, en el Departamento de cine de la Universidad de Los Andes. El recorrido histórico que se hizo en esta institución corrobora que en Mérida las diferentes gestiones generaron desplazamientos de un cine científico hacia propuestas politizadas que leían la coyuntura política de Latinoamérica. En esta politización del cine, la escuela de Venezuela logró resignificar las formas clásicas y generar un espacio para contener propuestas creativas, como las del cineasta uruguayo Ugo Ulive, el cineasta boliviano Jorge Sanjinés y el chileno Patricio Guzmán. Además, se ve la importancia del taller de cine de Fernando Birri en Mérida, como lugar de creación de materiales que se volvieron importantes

64 Cossalter. “Del centro a periferia”.

para la historia del cine de Venezuela, como *Bolivar, sinfonía tropikal* de Diego Rísquez. Este último realizador usará la imagen fotoquímica y la tecnología de paso reducido para crear discursos a partir de poéticas experimentales que crucen –indeterminablemente– el cine documental y la ficción.

La Escuela de Comunicación Social de UniValle en Colombia ha marcado una tradición documental en su país pero, además, ha abierto el campo hacia otras formas con las nuevas tecnologías. Esto posibilitó trabajos que recuperan materiales de archivo dentro de circulaciones creativas y propuestas navegables. De esta manera, la Escuela de Comunicación Social de Cali es un lugar que aborda las propuestas tecnológicas desde la enseñanza. Ello se observa en la especialización de la Diplomatura Internacional de Documental Creativo, a partir de diversos seminarios que discuten los temas del documental interactivo, transmedia y la instalación. Las afirmaciones de Inés Dussel sobre la experiencia en la escuela produciendo un desplazamiento desde donde estás hacia “donde vas” encuentran sustento en los trabajos realizados por alumnos y egresados de la Universidad del Cine; propuestas que elaboran discursos documentales en donde reflexionan sobre las tecnologías que las hacen posible. En este sentido el acompañamiento entre el hacer y el pensar el cine generan rupturas con los modos clásicos y llevan a los estudiantes a experimentar con otras tecnologías y narrativas: tal es el caso de Andrés Denegri, Nicolás Grandi, Paz Encina, Lorena Salomé, entre otros.

Sin embargo, en este primer esbozo quedan cruces pendientes que se ampliarán en futuras investigaciones. En este breve recorrido, la intención de abordar una temática poco explorada implicaría la localización de las escuelas de cine documental en Latinoamérica, para luego, identificar qué contribución han dado a la formación y a la historia.

Todos estos recorridos trazados dan cuenta de la importancia de las instituciones educativas y esto forma parte del “hacer escuela”; instituciones que propusieron al documental en sus programas formativos y que, gracias a eso, han generado nuevas poéticas, cruces posibles entre diversas disciplinas, quiebres históricos entre el cine clásico y el cine moderno, y un abanico de realizadores que siguen repensando sus quehaceres diarios en torno al documental.

Bibliografía

Aimaretti, María, Lorena Bordigoni y Javier Campo. “La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina”. En Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Buenos Aires: Nueva librería, 2009.

Arbeláez, Ramiro, entrevistado por Juan Sebastián Ospina León: “Garras de oro. Herida

de un continente: entrevista a Ramiro Arbeláez”. En *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente de Latinoamérica* no. 1 (2015): 203-217.

Arredondo, Isabel. “Un cine para ‘vísceras pensantes’: *Bolivar sinfonía tropical* de Diego Rísquez”. En *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año 37, No. 73 (2011): 149-172.

Bellour, Raymond. *Entre imágenes. Foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue, 2009.

Carrión, Jorge. “La estética de la pandemia”, *The New York Times*, 9 de mayo de 2020. Disponible online en <https://www.nytimes.com/es/2020/05/09/espanol/opinion/zoom-coronavirus.html>

Centurión, Jorgelina y Stella Scarcíofolo. *Ojo del mundo. Orígenes y las primeras producciones del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014.

Cossalter, Javier. “Del centro a la periferia. Las escuelas de cine nacionales, las rupturas del cortometraje y las nuevas formas de representación de los sectores populares en la transición del cine clásico al moderado”. En *Folia histórica del nordeste* no. 32 (2018): 7-33.

Cuarterolo, Andrea y Georgina Torello: “Otras “vivomatografías”. Los editoriales de las primeras revistas de cine latinoamericanas”. *Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente de Latinoamérica* no. 1 (2015): 243-254.

Dussel, Inés”, entrevistada por Adriana Fresquet. “Sobre cine y educación”, en *Voces De La Educación*, vol. 5 no. 10 (2020).

Extracciones. Viaje en estado de crisis, sitio web de Sara Montoya Sepúlveda. <http://cargocollective.com/extracciones/>

La Ferla, Jorge. “La casa de cristal”. En *La Tempestad*, vol. 13, no. 79. (Julio/Agosto 2011).

Machado, Arlindo. *Pre-cine y post-cine: en diálogo con los nuevos medios digitales*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: La marca editora, 2015.

Martín, Alejandro. “Cali, ciudad de cine: entrevista al director Luis Ospina”. *Karpa* 3, 1 (2010). <http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa3.1/Site Folder/luisospina.html>

Neil, Claudia, Sergio Peralta, Luis Priamo y Raúl Beceyro. *Fotogramas santafesinos. Instituto de Cinematografía de la UNL 1956/1976*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2007.

Patiño Ospina, Sandra Carolina. *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.

Poética de la fragilidad, sitio web de Nicolás Grandi. <https://www.thepoeticsoffragility.com/>

Rancière, Jacques. “Escuela, producción, igualdad”, en *L'école de la démocratie*. París : Fondation Diderot, 1988.

Rísquez, Diego, entrevistado por Rafael Scrocchi Arreaza: “Entrevista con Diego Rísquez: Descifrando el film *Bolivar: sinfonía tropical* (1980)”. *Doc On-line*, n. 22 (setembro 2017): 358-363. www.doc.ubi.pt

Rodrigues, Luciana. “La enseñanza del cine en las universidades. Una propuesta de historia y los impactos de la tecnología digital”, en *El cine hace escuela. Coloquio sobre educación y medios*, editado por Jorge La Ferla y Luis Alberto Quevedo. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2014.

Rojas, Roberto. “El Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes 1962-2003”. *Boletín del Archivo Histórico*, año 10, No. 17 (enero-junio 2011).

Santos, Mario. “Universidad del Cine, una escuela que produce o una productora que enseña: el dilema de una institución diferente”. En *El cine hace escuela. Coloquio sobre educación y medios*, editado por Jorge La Ferla y Luis Alberto Quevedo. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica, 2014, pp. 103-112.

Referencias bibliográficas

Arbeláez, Ramiro. “Una mirada treinta años después”. *Revista OJO AL CINE*. 17 noviembre 2005.

Bazalgette, Cary. “El apagón analógico: el British Film Institute y la educación en los tres últimos decenios”. *Revista Científica de Educomunicación*; n° 35, v. XVIII (2010): 15-24.

La Ferla, Jorge, entrevistado por Gerardo Castelli. “El futuro del cine digital, como la pospandemia, es hoy”. *InMediaciones de la Comunicación*, 16, 1 (2021). DOI: <http://doi.org/10.18861/ic.2021.16.1.3103>

Cardona Escorcía, Viviana. “Antecedentes del cine clubismo como programa pionero a nivel mundial en formación de público cinematográfico”. *Revista Luciérnaga Audiovisual*, año I. No. 1 (2008).

Delgado Bejarano, Christian y Alexandra Morales. “La producción documental en Colombia: ¿Hay alternativa?”, en *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Buenos Aires: CLACSO. 2009.

La Ferla, Jorge. *Cine de exposición: instalaciones fílmicas de Andrés Denegri*. Buenos Aires: Fundación OSDE, 2013

La Ferla, Jorge. *El cine hace escuela. Coloquio internacional Educar en Medios Audiovisuales Noviembre 2012*. Buenos Aires: Espacio Fundación, 2012.

Filmografía

Arbeláez, Ramiro y Oscar Campo: *Garras de oro: Herida abierta en un continente*. Cali: Escuela de Comunicación Social Universidad del Valle, 2014.

Balderama Macedo, Pedro y Rimai Sojo Patiño. *Tem algo estranho com a minha avó*. Buenos Aires, 2021.

Beceyro, Raúl. *Nadie, nada, nunca*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Cinematografía, 1988.

- Birri, Fernando. *Tire dié*. Santa Fe: Instituto de cine Universidad Nacional del Litoral, 1958.
- Birri, Fernando. *Los inundados*, Santa Fe: Instituto de cine Universidad Nacional del Litoral, 1961.
- Campo, Oscar. *Cuerpos frágiles*. Cali: Vicerrectoría de investigaciones Universidad del Valle, 2010.
- Capovilla, Maurice. *Subterrâneos do futebol*. São Paulo: Caravana Farkas, 1965.
- Carrión Fonseca, Gloria. *Heredera del viento*, Managua: Caja de luz, 2017.
- Contardi, Marilyn. *La vieja ciudad*. Santa Fe: Instituto de cine Universidad Nacional del Litoral, 1969.
- Contardi, Marilyn. *Homenaje a Juan L. Ortiz*. Santa Fe: Instituto de cine Universidad Nacional del Litoral, 1994.
- Denegri, Andrés. *Grito*. Buenos Aires, 2008.
- Duras, Marguerite. *Le camion*. París: Auditel/Cinéma 9, 1977.
- Encina, Paz. *Veladores*. Buenos Aires: Martín Vilela, 2021.
- Giménez, Manuel Horacio. *Nossa Escola de Samba*. São Paulo: Caravana Farkas, 1965.
- Grandi, Nicolás y Lata Mani. *Poética de la fragilidad*. San Francisco/Buenos Aires, 2016.
- Guzmán, Patricio. *La rosa de los vientos*. La Habana/Mérida/Madrid: ICAIC/ Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes/Paraíso Films, 1983.
- Guzmán, Patricio. *La batalla de Chile*. Santiago de Chile/La Habana/París: Equipo Tercer Año/ICAIC/Chris Marker, 1979.
- Jambrina, P.P. *Garras de oro*. Cali: Cali Films, 1926.
- Montoya Sepúlveda, Sara. *Extracciones. Viaje estado de crisis*. Cali: Escuela de Comunicación Social Universidad del Valle, 2017.
- New, Michael. *Chile, 11 de septiembre*. Mérida: Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes, 1978.
- Oliva, Juan Fernando. *Los 40 cuartos*. Santa Fe: Instituto de cine Universidad Nacional del Litoral, 1962.
- Rísquez, Diego. *Orinoko, nuevo mundo*. Estado Miranda: Producciones Guakamaya, 1984.
- Rísquez, Diego. *América tierra incógnita*. Estado Miranda: Producciones Guakamaya, 1989.
- Rísquez, Diego. *Bolívar: sinfonía tropical*. Estado Miranda: Producciones Guakamaya, 1980.
- Salomé, Lorena. *Producto de una ausencia*. Buenos Aires, 2000.
- Sarno, Geraldo. *Viramundo*. São Paulo: Caravana Farkas, 1965.
- Sanjinés, Jorge. *¡Fuera de aquí!* La Paz/Quito: Ukamau Ltda, Universidad Central del Ecuador, 1977.

Sarquís, Nicolás. *Palo y hueso*. Santa Fe: Arturo Torres Salguero, 1968.

Soares, Paulo Gil. *Memória do Cangaço*. São Paulo: Caravana Farkas, 1965.

Solé, Javier. *T. V. Venezuela*. Mérida: Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes, 1969.

Ulive, Ugo. *Basta*. Mérida: Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes, 1969.

Ulive, Ugo. *Diamantes*. Mérida: Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes, 1969.

Ulive, Ugo. *Caracas 2 o 3 cosas*. Mérida: Centro de Cine Documental de la Universidad de los Andes, 1969.

Citas fotográficas

Blanche, Luis. *Alto Verde* (fotodocumental). Santa Fe: Instituto de cine Universidad Nacional del Litoral, 1958-1959. Extraída de Centurión, Jorgelina y Stella Scarciófolo. *Ojo del mundo. Orígenes y las primeras producciones del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014.

Campos, Oscar. *Cuerpos frágiles*. Cali: Vicerrectoría de investigaciones Universidad del Valle, 2010. Serie de fotogramas extraída de <https://www.revistavisaje.co/el-dispositivo-videografico/>

Fotografía de Ramiro Arbeláez y Oscar Campo en la moviola trabajando con fragmentos de *Garras de oro. Herida abierta a un continente*. Extraído de *Cintadhesiva*, blog de la Universidad del Valle. <https://www.cintadhesiva.com/portfolio-item/garrasdeoro/>

Lovera, Juan: *5 de Julio de 1811*. Extraído de <https://desistfilm.com/la-lucidez-de-la-imagen-in-memoriain-diego-risquez/>

Montpellier, Luis. *El Conventillo* (fotorreportaje). Extraída de Centurión, Jorgelina y Stella Scarciófolo. *Ojo del mundo. Orígenes y las primeras producciones del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2014.