

**Revolución, artista y libertad. El nadaísmo en Colombia en los años 60's una  
aproximación desde el documental poético.  
Cortometraje documental - Un Hombre Equivocado**

Andrea Catalina Esguerra Arévalo  
Andrés Felipe Montenegro Quintero

Universitaria Agustiniana  
Facultad de Arte, Comunicación y Cultura  
Programa de Cine y Televisión  
Bogotá, Colombia  
2022

**Revolución, artista y libertad. El nadaísmo en Colombia en los años 60's una  
aproximación desde el documental poético.  
Cortometraje documental - Un Hombre Equivocado**

Andrea Catalina Esguerra Arévalo  
Andrés Felipe Montenegro Quintero

Director  
Yamid Galindo Cardona

Trabajo de grado para optar al título de Cine y Televisión

Universitaria Agustiniana  
Facultad de Arte, Comunicación y Cultura  
Programa de Cine y Televisión  
Bogotá, Colombia  
2022

*A Andrea y Andrés, quienes sin saberlo  
conocieron otras versiones de la realidad.*

## **Agradecimientos**

A nuestros padres y hermanos, que nos permitieron comenzar este proceso y apoyarnos durante el mismo, a nuestros docentes por guiarnos entre las distintas formas de relatar nuestro entorno y a Daniela Rodríguez, por construir un camino donde todo lo anterior tuviese cabida.

## Resumen

Esta investigación tiene como finalidad describir los principios y las características estéticas del *Nadaísmo*, movimiento creado en Colombia en los años 60 's, donde se revele en qué consiste y de qué manera se puede aplicar a la realización de un documental poético, en ambos casos movimientos artísticos de vanguardia, que buscan romper con los estándares establecidos y/o tradicionales del contexto en el que se ubican, para esto se realizaron una serie de análisis cinematográficos a tres películas de cine de no ficción; *Tren de sombras* (Guerin, 1997), *María* (Grau, 1966) y *Paraíso* (Guerrero, 2006), con el fin de estudiar y conocer sus características narrativas cinematográficas y temáticas, las cuales, serán interpretadas y utilizadas en el corto **Un Hombre Equivocado**, lo que logra evidenciar en primera, como ambas nacen desde las inquietudes y dudas del ser y la forma en que es percibida desde las complejidades de realizar contenidos artísticos no comunes y cómo el arte termina siendo una herramienta transformadora de realidad que representa dichas posturas en los espectadores.

*Palabras clave:* nadaísmo, documental, documental poético, experimental, vanguardia, movimientos.

### **Abstract**

The purpose of this research is to describe the principles and aesthetic characteristics of Nadaísmo, a movement created in Colombia in the 60's, where it is revealed what it consists of and how it can be applied to the making of a poetic documentary, in both cases. avant-garde artistic movements, which seek to break with the established and/or traditional standards of the context in which they are located, for this a series of cinematographic analyzes were carried out on three non-fiction films; *Tren de sombras* (Guerin, 1997), *María* (Grau, 1966) and *Paraíso* (Guerrero, 2006), in order to study and learn about their cinematographic and thematic narrative characteristics, which will be interpreted and used in the short *A Wrong Man*, which manages to demonstrate in the first place, how both are born from the concerns and doubts of being and the way in which it is perceived from the complexities of making unusual artistic content and how art ends up being a reality-transforming tool that represents these postures in the spectators.

*Keywords:* nadaísmo, documentary, poetic documentary, experimental, avant-garde, movements.

## Tabla de contenidos

<u>Capítulo 1: Raíz</u> .....	10
<u>Tema del proyecto</u> .....	10
<u>Problema de investigación</u> .....	10
<u>Planteamiento del problema</u> .....	10
<u>Descripción problema</u> .....	10
<u>Formulación del problema</u> .....	11
<u>Justificación del proyecto</u> .....	11
<u>Objetivos del proyecto</u> .....	11
<u>Objetivo general</u> .....	11
<u>Objetivos específicos</u> .....	11
<u>Delimitación del problema</u> .....	12
<u>Marco histórico</u> .....	12
<u>Allende (Internacional)</u> .....	13
<u>Aquende (Nacional)</u> .....	16
<u>Estado del arte</u> .....	21
<u>Marco teórico</u> .....	23
<u>Nadaísmo</u> .....	23
<u>Documental</u> .....	25
<u>Documental poético</u> .....	28
<u>Capítulo 2: Descomposición</u> .....	30
<u>Tren de sombras (1997) - José Luis Guerín</u> .....	30
<u>María (1966) - Enrique Grau</u> .....	34
<u>Paraíso - Felipe Guerrero (2006)</u> .....	37
<u>Capítulo 3: Esqueleto</u> .....	41
<u>Pre Producción:</u> .....	42
<u>Producción:</u> .....	44
<u>Día 1:</u> .....	44
<u>Día 2:</u> .....	46
<u>Día 3:</u> .....	48
<u>Día 4:</u> .....	51
<u>Post Producción:</u> .....	51
<u>Conclusiones</u> .....	52
<u>Referencias</u> .....	55

## Lista de figuras

<a href="#"><u>Figura 1. Cruces Calle 13, Bogotá..</u></a> .....	39
<a href="#"><u>Figura 2. Edificio Abandonado, Bogotá..</u></a> .....	42
<a href="#"><u>Figura 3. Café El Gaitanista 1..</u></a> .....	43
<a href="#"><u>Figura 4. Calle 4ta, Bogotá..</u></a> .....	45
<a href="#"><u>Figura 5. Café El Gaitanista 2..</u></a> .....	45
<a href="#"><u>Figura 6. Panorámicas, Bogotá.</u></a> .....	46
<a href="#"><u>Figura 7. Calle 13, Bogotá..</u></a> .....	47
<a href="#"><u>Figura 8. Puente salida Calle 13, Bogotá..</u></a> .....	47
<a href="#"><u>Figura 9. Vías Sabana, Cundinamarca.</u></a> .....	48
<a href="#"><u>Figura 10. Vegetación, Anolaima.</u></a> .....	49
<a href="#"><u>Figura 11. Finca, Anolaima.</u></a> .....	49
<a href="#"><u>Figura 12. Granja, Anolaima.</u></a> .....	50
<a href="#"><u>Figura 13. Casa en ruinas, Anolaima..</u></a> .....	50

## Introducción

Esta investigación se centra en describir los principios y las características estéticas del *Nadaísmo* en Colombia en los años 60 's como corriente artística contracultural que buscaba reinterpretar el papel del artista y su labor de escritor además del contexto de la literatura colombiana de la época, con el fin de ser aplicado bajo los lineamientos y característica del documental poético para la realización de un producto audiovisual. Para esto se tendrán en cuenta las obras como *Tren de Sombras* (Guerín, 1997), *María* (Grau, 1966) y *Paraíso* (Guerrero, 2006) las cuales funcionaran como puentes que vinculan las facultades del Nadaísmo y el Documental Poético, pues son productos que reescriben conceptos como, realidad, narración, vinculación de otras artes y vanguardia ubicadas dentro de su periodo de tiempo bajo sus condiciones sociales, económicas y políticas.

Lo que da lugar al desarrollo del corto *Un Hombre Equivocado*, obra que busca narrar los viajes de Gonzalo Arango vinculados al contexto colombiano de aquella época, proceso que fue llevado a cabo en el marco de la pandemia y realizado bajo las condiciones de estudiantes, lo que representa ventajas como retos, muchos de estos son vistos bajo la lupa del proceso de producción, ya que si se evidencio un entorno aislado desde lo académico hasta lo profesional y comercial, por otro lado se encuentran los retos y estigmas que se tiene dentro del arte y como realizar cualquier producto lleva consigo una carga de valentía dentro de la labor cinematográfica lo que nos hace contar y hacer historias.

## Capítulo 1: Raíz

### Tema del proyecto

Esta investigación busca desarrollar y analizar los principios y las características del *Nadaísmo*, una vanguardia literaria creada en Colombia en los años sesenta, realizando una aproximación mediante el documental poético, con el fin de entender como la realización artística disruptiva y contracultural transforma la visión social, cultural y política de su contexto.

### Problema de investigación

El *Nadaísmo* fue un movimiento de vanguardia que buscaba romper con las costumbres y tradiciones tanto en el contexto del país, como en el ámbito artístico de los años 60's del siglo XX, aún más específico en la poesía colombiana, relatando un entorno crudo por lo que para esta corriente su contexto es el mayor indicador de sus estéticas y principios. Por otro lado, el documental poético busca una exploración del arte como reinterpretación ante la realidad, rompiendo las estructuras dictadas en el cine argumental e incluso en el mismo documental tradicional.

### Planteamiento del problema

Esta problemática surge a partir de la necesidad de encontrar una forma de narrativa artística que permita un desarrollo en el hacer documental poético a partir de unos contextos históricos y sociales que pueden ayudar a entender por qué surge una incomodidad dentro del artista para después extrapolarlo a su oficio, ya sea la poesía o el hacer cine de no ficción. Nos preguntamos cómo ha sido esa relación específica entre artista y contexto desde esa ilusión de cambiar estas estructuras del hacer artístico con el fin de evidenciar este proceso utilizando las técnicas y estéticas del *Nadaísmo* en un documental poético/experimental llamado **Un Hombre Equivocado**.

### Descripción problema

Buscamos una en principio una aplicación al documental experimental basado en el movimiento *Nadaísta* y a partir de allí desarrollar un documental poético pues, el hacer experimental dicta unas herramientas o dispositivos narrativos que con el uso de estas se determina la manera en que se contará la historia. Este tiene como principal característica el incluir diferentes artes dentro del oficio del cine como las artes plásticas, la pintura y la poesía, buscando una exploración más profunda del ser, del espacio y del tiempo, una nueva estructuración a sus técnicas y estéticas.

Se encuentran películas documentales de rasgo poético y/o experimental que permiten explorar el uso de estas temáticas en la obra audiovisual. Estas películas son **Tren de Sombras**

(Guerín, 1997) Que cuenta con una hibridación entre la estética poética sin dejar de lado el hilo conductor narrativo y el falso documental, **María** (Grau, 1966), debido a la reinterpretación de una narrativa clásica desde una visión experimental y **Paraíso** (Guerrero, 2006), por su aplicación de temáticas nadaístas a un documental poético en el contexto colombiano.

### **Formulación del problema**

¿En qué consiste el *Nadaísmo* y de qué manera se puede aplicar al documental poético desde sus principios y características estéticas?

### **Justificación del proyecto**

La investigación nace desde una búsqueda sobre las narrativas y funciones del formato de no ficción, concretamente el documental y el cine experimental, debido a que estas narrativas van conectadas con las dinámicas de movimientos de vanguardia, es decir, buscan una vinculación de otras artes y tienen como fin último alterar o hacer una reescritura de su realidad, es por esto que movimientos como el *Nadaísmo* en su momento intentaron cambiar algunas dinámicas en la literatura del país dentro de su sentido de inconformidad, mismo cambio que el cine también puede alterar. Es por lo que se pretende desarrollar un cortometraje documental poético explorando la vida contradictoria del fundador del *Nadaísmo*, Gonzalo Arango, esto nos hace poner en práctica los conocimientos narrativos, técnicos y estéticos que se evidencian en esta investigación.

### **Objetivos del proyecto**

#### **Objetivo general**

Describir los principios y las características estéticas del *Nadaísmo* en Colombia en los años 60 's para ser aplicado en un documental poético.

#### **Objetivos específicos**

- Indagar en las bases históricas, técnicas, estéticas y principios del documental poético / experimental y del movimiento *Nadaísta* en los años 60's.
- Vincular las temáticas y estéticas de las películas **Tren de Sombras** (Guerín, J., L. 1997), **María** (Grau, E. 1966) y **Paraíso** (Guerrero, F. 2006) con relación a las características del documental poético.
- Desarrollar a partir de las características del movimiento *Nadaísta* un marco narrativo para la realización del documental poético, donde también se evidencia todo el proceso de realización de este producto, desde sus implicaciones y alcances.

### **Delimitación del problema**

Esta investigación se realiza en el marco del programa de Cine y Televisión de la Universitaria Agustiniiana entre el año 2020 y 2022, donde el foco de la investigación se ubica

en el *Nadaísmo* un movimiento de poesía colombiana en los 60's (1960-1969) donde tendremos como protagonistas a sus obras, ideas y principales artistas, por lo que es desde aquí que se puede entender las dinámicas de este y su impacto en la sociedad como en el entorno de la época, ya que lo que se busca es implementar estas características propias del *Nadaísmo* a un documental poético.

### **Marco histórico**

El *Nadaísmo* buscó reflejar una nueva escritura de su realidad basada en su contexto y en la situación política y social del país, esto se hizo también en el cine documental. Partiendo de lo anterior, la escritura de este apartado primero toma a este como punto de partida, para así entender las dinámicas del documental poético dentro de la historia del cine y por ende de la humanidad, buscando una relación a partir del contexto entre ambos ejes temáticos, tomando como guía los libros: *Introduction to documentary* (Nichols, 2001), *Historia del experimental* (Miltry, 1974), *El Cine Ojo* (Vertov, 1974), *Documental Televisivo: La transformación del género documental* (Zavala, 2010) y *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano* (Patiño, 2009), la investigación *Hacia una definición del documental de divulgación histórica* (Hernández, 2004), los artículos web *Sinfonías Urbanas* (Quiñones, 2013), *El Realismo Poético Francés* (Alianza Francesa Málaga, 2019) y *Jean Renoir. El realismo poético* (Zubiaur, 2009) y la base de datos de la biblioteca nacional *Cine y Video Experimental en Colombia* (Vélez).

Gracias a estos textos se puede evidenciar la historia de las diferentes clases de documental en el cine, como el observacional, investigativo, experimental, además nos muestra cómo funciona cada lenguaje cinematográfico y su aplicación en el hacer cine, puesto que son libros precursores en la teorización del oficio audiovisual.

### **Allende (Internacional)**

Durante la URSS se desarrolló la tradición propagandística soviética que surgió en la revolución de 1917 donde el gobierno de Lenin toma la industria cinematográfica con el fin de hacer cine propaganda para educar y adoctrinar al pueblo para la construcción de una sociedad comunista. Para este momento Dziga Vertov apuntó por captar la realidad tal y como se presenta ante el ojo humano, dictado por estos principios realizó **El Hombre de la Cámara** (Vertov, 1929) que hace una reconstrucción espacial de la vida cotidiana en una ciudad rusa. Que no cuenta con una puesta en escena, ni actores, ni guion, pues se enfoca en cómo el realizador se enfrenta al espacio desde este principio nace el *Cine Ojo*, una teoría cinematográfica donde el documentalista capta la vida como si la cámara no estuviera presente. En **Rain** (Ivens y Franken, 1929), una obra que muestra cómo interactúan las condiciones climáticas sobre una ciudad y

sus habitantes, lo relaciona directamente a las *Sinfonías Urbanas* que evidencia las ciudades por medio de un recorrido guiado a partir de música o melodías, con experimentación en la imagen y el montaje, este último siendo la principal característica de ambos movimientos, el uso de estas herramientas se encuentran en la obras ya presentadas pero también en **Berlín, sinfonía de una gran ciudad** (Ruttman, 1927) que retrata la realidad urbana, sus personajes y espacios.

Estas corrientes siguieron estas bases ya pactadas por las siguientes dos décadas, ya que en este periodo de tiempo en el entorno artístico se desarrollaron vanguardias como el *surrealismo*, que nació entre 1919 por el poeta André Breton en la revista *Litterature* y en 1924 se presenta el primer manifiesto surrealista, pero su principal representante en el cine se da con **Un perro Andaluz** (Buñuel, 1929), este movimiento se caracteriza por su relación directa a los sueños y la interpretación de los mismos, por lo que sus contenidos tienen un alto nivel de subjetividad, debido a que es el autor quien desglosa sus pensamientos para que el espectador las reinterprete a su manera, de este modo este principio también se evidencia en el documental poético pues se radican en la abstracción como en **Play of light: Black, White and Grey** (Moholy- Nagy, 1930) que logra este sentir de abstracción pues no hay una historia ni personajes, es un juego de luces que pretende detonar en el espectador diferentes sensaciones. Bajo este mismo hilo se presentan obras audiovisuales que se alejan del documental tradicional pues se enfoca hacia la imaginación y el mundo del artista como en **Composition in blue** (Fischinger, 1935), que podría catalogarse también dentro del Film abstracto, por su juego entre las formas y figuras dentro de una sinfonía

Asimismo a finales de los años 20's y la época de los 30's debido a la Gran Depresión que afectó al mundo entero y sumándose a la incertidumbre por la siguiente guerra, literatos y cineastas franceses como Jean Renoir, René Clair, Jaque Feyder, entre otros, dan forma al *Naturalismo*, que después se denominó *Realismo poético Francés*, donde desarrollaron unas nuevas dinámicas de realizar cine bajo un sentimiento pesimista, la incertidumbre del futuro o los problemas de la sociedad de la época, con personajes marginados que sufrían la crueldad de la pobreza y con un fatídico final, pero siempre buscando el romanticismo dentro de esta realidad tanto social como humana , por ejemplo, en **La Grande Illusione** (Renoir, 1937), se muestra la guerra desde otra perspectiva, no desde la muerte sino desde la fraternidad de los personajes por querer escapar y ser libres, sin preocuparse por las distinción social o racial entre ellos.

Para la década de los 40's en época de posguerra en Italia, se toma como referencia al *Realismo Poético Francés*, para formar lo que sería el *Neorealismo italiano*, el cual buscó

narrar la realidad tal cual es, por lo que está presente un sentido documental en la ficción, pues relata la realidad social respetando la aflicción social del país, debido a que los autores buscaban generar un cambio transformador en el país. Como principal obra de este movimiento está **Roma, Ciudad Abierta** (Rossellini, 1945) que junto con **Ladrón de bicicletas** (De Sica, 1948) son categorizadas como obras maestras del neorrealismo italiano, ya que se evidencia la situación del país en términos de desigualdad social y las maneras en las que se vivía según estas condiciones. Por otra parte, en la misma década se presentan otras formas de percibir el método poético bajo la percepción observacional del artista, sin dejar un mensaje social ya que no va más allá del gusto personal, como ocurre en **Pacific 231** (Mitry, 1949) donde el interés del realizador es mostrar una armonía entre la música y un tren donde los dos coordinan sus movimientos para dar una sinfonía de un recorrido entre estaciones. Esto destaca la gran importancia de los sonidos y la música dentro de este estilo documental.

Sin ir más lejos, el avance tecnológico permitió una ligereza en los equipos los que a su vez tenían condiciones precarias con grandes influencias en el *neorrealismo italiano* y la teoría del *cine ojo* de Vertov por lo que en los años 50's y 60's se dieron el *cinéma vérité* en Francia donde el artista provocaba la acción, en obras como **Le Beau Plaisir** (Brault, 1968) se evidencia en las secuencias de imágenes el sentir poético pues el documental invita al espectador a reflexionar sobre la pesca, el *direct cinema* en Estados Unidos donde se busca una total observación de la realidad, como en **On the Bowery** (Rogosin, 1957) ya que no se intervenía en la acción, por esto este tipo de documental se aleja de lo que se entiende como documental poético pues este responde a un documental observacional, estas se plantean prescindir de guiones, actores y decorados para mostrar fielmente la realidad tal cual es. En **N.Y., N.Y.** (Thompson, 1957) hay una interpretación del observacional, ya que se reescribe desde el sentir poético pues hay un juego en el montaje, en las formas y figuras de la imagen, en el *cinéma vérité* hay una mayor experimentación en esta área, mientras que en el caso del *direct cinema* se revela mucho más lineal debido a su alto grado de observación.

En el caso del documental poético se parte desde el sentir de todas las vanguardias anteriormente mencionadas, pues este busca la transformación y observación de la realidad, pero mantiene unos dispositivos arraigados en la experimentación del montaje con un nuevo sentido de la espacialidad, busca asociaciones hacia el tiempo, el ritmo y la yuxtaposición de imágenes dadas desde los principios e integración de otras artes, es por esto que sus herramientas varían, por lo que su nivel de metáforas y subjetividad es mucho más alto, sin alejarse del documental. Por ejemplo, en **Always For Pleasure** (Blank, 1978), donde representa las celebraciones y festividades de Nueva Orleans, se presenta otra faceta dentro del modo

poético donde se sigue experimentando dentro de las herramientas y técnicas bajo el documental tradicional, pero se experimenta con la forma de percibir lo poético, ya que varían según el artista y su percepción del contexto pues se representa lo poético basado en imágenes diarias y comunes, pero donde no se presenta una historia lineal.

Lo mencionado llega a ser una de las principales características presentadas en la década de los 80's, en **Sans Soleil** (Marker, 1982) se reflexiona sobre la memoria y los contextos históricos, contado desde el material de archivo y catalogado dentro del ensayo cinematográfico o experimental, con referencias ficcionales en la narración y sin una historia convencional que está mediada por la imagen y el sonido que sustentan el pensamiento del autor.

Para este punto el desarrollo del documental poético transmuta a un discurso entre documental, ficción y falso documental, gracias a la reinterpretación que se hace sobre el mismo modo poético ya que se creía que en este contenido primaban las imágenes abstractas u observacionales, por lo que al implementar secuencias de imágenes que se ven de manera cotidiana con personajes que no aportan en la trama y sin narrar una historia o un desarrollo narrativo se piensa que es más ficción que documental. No obstante en **Tren de Sombras** (Guerin, 1997) se evidencia un juego entre este discurso teórico pues aquí hay una historia que funciona como hilo conductor del producto, pero el desarrollo y dispositivos son plenamente del documental poético, de este modo el autor juega con las mismas dinámicas del producto el cual busca desarrollar un sentido de realidad en el tratamiento del documental en frente de la ficción, esta obra se encuentra planteada dentro de los límites entre cine de ficción y documental, ya que de ahí desprende el autor la reflexión hacia el espectador. Este sentido también se encuentra en **The Danube Exodus** (Forgács, 1998) pues este corto mantiene una secuencia de imágenes en un seguimiento de un barco que parte desde el puerto de Hungría, aunque en esta secuencia se evidencian personajes es un relato más real, su desarrollo es fiel al documental poético, pues mantiene la experimentación del montaje y la yuxtaposición de elemento.

Otro ejemplo, es **¡Vivan las antípodas!** (Kossakovsky, 2012) donde se utilizan elementos del documental observacional, sin perder el rumbo poético evidenciado en el montaje completamente apoyado en la dirección de fotografía y construcción de imagen, en el caso de **Aquarela** (Kossakovsky, 2018) el autor toma como personaje principal el agua en contra al pequeño papel que juega el ser humano en el mundo de la naturaleza, pues no existe una historia lineal desarrollada en la película, sino que el centro de esta son las texturas y las sensaciones plasmadas.

Al analizar estas obras de carácter experimental y/o poético se observa como los autores ponen en juego las diferentes herramientas de estas técnicas documentales, por esto es importante evidenciar las variedades que existen dentro de una sola corriente, puesto que, para la realización del documental poético escrito en este documento, es necesario conocer cómo utilizar y aplicar dichas cualidades bajo una temática *Nadaísta*.

### **Aquende (Nacional)**

La llegada del cine a Colombia en el año 1897 se acercó con una mirada documental como medio para conocer otras culturas y costumbres, ofreciendo un nuevo medio expresivo para construir la memoria e identidad del país, desde la llegada del francés Gabriel Veyre con un recorrido de exhibiciones que comenzaron en Barranquilla a finales del Siglo XIX, luego Cartagena, Santa Marta, Calamar y Bucaramanga por medio del río Magdalena, hasta su llegada al interior del país en Bogotá, Rionegro, Medellín y Cali. También realizaron vistas o imágenes documentales sobre Bocas de Ceniza y recorridos del río Magdalena con el fin de ampliar el catálogo de los Hermanos Lumière. Con la expansión de la distribución cinematográfica del país estuvo a cargo de los hermanos Di Doménico que consolidaron este mercado en el país esto a vísperas de 1909 en ciudades como Medellín y Bucaramanga, durante este periodo existió una parálisis debido a la *Guerra De Los Mil Días*, que afectó la actividad cinematográfica pues no era un medio el cual despertará interés después de la recesión económica, esto produjo a su vez que tanto la realización como la visualización de cine fuera un privilegio de las clases más altas.

A lo largo de la llegada del cine a Colombia los realizadores desarrollaron productos paisajistas y observacionales, no fue sino hasta 1922 que se realiza el largometraje de ficción llamado **María**, dirigida por Máximo Calvo Olmedo, sin embargo, el reportaje y el género noticiario primaba para los años 20s y 30s junto con la época de oro el cine silente, por lo que la producción documental se vio altamente influenciada por este y siendo los primeros acercamientos al género. La familia Acevedo género un sistema de producción artesanal en el que se acomodaron a las tecnologías de la época las cuales les permitieron realizar películas como **La tragedia del silencio** (Acevedo, 1924) al igual que **Bajo el cielo antioqueño** (Acevedo, 1925), donde en ambas películas se pueden relacionar los límites entre el documental y la ficción, por la puesta en escena, pero la esencia documentalista. La familia es importante por la variedad de contenidos que se generaron bajo su nombre, que, aunque no son reconocidas como documental si son consideradas como “reportaje creativo” los cuales hacen parte de los cánones establecidos desde lo documental, puesto que mantienen un alto contenido de análisis de la realidad más allá de su proceso creativo como ficción.

Desde la producción de los hermanos Di Doménico hasta la familia Acevedo se mantienen en la línea del documental, como lo fue **La fiesta del corpus** (Di Doménico, 1915) donde se evidencia todo el recorrido que se realiza desde un sentir documental, llevado también a lo largo del país pues también se registraban los Carnavales de Cali con imágenes paisajísticas del Valle del Cauca, un trabajo que posteriormente se llamó **Tierra Caucana, Desfiles de Bogotá y Corridos de toros**, todos estos productos se replicaron durante la década de los 30s, donde este tipo de contenidos se arraigaron aún más al sentir de reportaje y de noticieros debido a que se crea **Noticiero Cineco** bajo los mismos objetivos informativos de la época.

La manifestación y contexto violento que surgió luego de la *Segunda Guerra Mundial* afectó igualmente la producción de cine, que aún tenía un carácter periodístico aún ligado al documental, entre los principales representantes se encuentra la empresa cinematográfica Ducrane Films, quien realizó **Sinfonía Bogotá** (Brückner, 1939), esta hacía una comparación entre la colonia y la modernidad, sin embargo este material se encuentra perdido, por otro lado los Hermanos Acevedo realizan otros productos como **Olaya Herrera y Eduardo Santos o De la cuna al sepulcro**. (Acevedo y Schroeder, 1937), donde se caracterizaba por su postura política y apoyo al partido liberal, por otro lado, con **Graduación de marinos en Cartagena** (Acevedo y Acevedo, 1947) y **Bellezas de Colombia en Cartagena** (Acevedo y Acevedo, 1947) producidos en Cartagena, se presenta de una forma más observacional y reflexiva.

Para la década de 1950 y 1960 con el reflejo de la ideología comunista que se presenta en la *Guerra Fría* se buscaba ir en contra de los modelos pactados por la conflictiva realidad que atravesaron los países latinoamericanos, los cuales estaban ligados a el sentimiento de gran agitación social, económica y política, dictada por una radicalización ideológica de derecha y de izquierda arraigados a fuertes movimientos militares como respuesta al sentimiento de progreso, con base a esto nacen la guerrillas en Latinoamérica como una búsqueda personal de liberación y realización ciudadana.

Dentro del cine colombiano es limitado el desarrollo del documental poético, pues hay una mayor búsqueda en el modo experimental donde los primeros acercamientos se remontan al grupo La Cueva, quienes realizaron y relataron en **La Langosta Azul** (Cepeda, Grau, Vicens y García, 1954) la presencia de Estados Unidos en el contexto colombiano, basado en el personaje “El Gringo” el cual en toda la narración altera el trabajo de los pescadores, en esta película existe una experimentación en el uso de la saturación en el blanco y negro junto con la textura visual ya que se convierten en un recurso para ayudar a acentuar algunas características que se plantean en la narración como la sensación de calor que se da en el caribe colombiano.

El *Nadaísmo* se vinculó con el cine y los festivales de vanguardia en Cali, los cuales eran la

antítesis de las exposiciones de arte y las muestras institucionales que se realizaban en la ciudad, a lo largo de estos festivales se recalcan las actividades que realizaban los Nadaístas, como la quema de libros, lo que permite catalogarlos como “escandalosos” ya que rompían con cualquier tradición artística y literaria. Dentro de este festival de vanguardia en el año 1966 se presentó una crítica tomando como punto de partida la obra icónica de Jorge Isaac, **María** (1867), donde se refuta la postura esquemática del escritor, pues la versión cinematográfica de **María** (1966) de Enrique Grau, construye esta historia de manera totalmente diferente a como se vio anteriormente en la versión de **María** (1922) de Máximo Calvo y Alfredo Del Diestro.

Dentro de la década de los 60's se retoman características resaltadas en los inicios del documental como en **Rhapsody in Bogotá** (Arzuaga, 1963) aunque esta película se acerca mucho más al sentir poético pues hace una sinfonía de la ciudad de Bogotá mostrando las dinámicas que se desarrollan en ella sin generar una historia como hilo conductor pues es la misma ciudad quien sustenta el tratamiento y estructura del corto, el papel del montaje también es una de las principales características del documental poético por lo que es la obra más cercana a este tipo de cine para este momento en Colombia.

Bajo el marco del Nuevo Cine Latinoamericano, se encuentra un grupo de realizadores de Cali conformado por Carlos Mayolo y Luis Ospina quienes plantean una posición crítica de la situación social del país, desde un sentir documental realizan **¡Oiga vea!** (Ospina y Mayolo, 1971) donde se narra el evento de los VI juegos panamericanos en Cali pero vistos desde quienes no pueden asistir al estadio, mientras que obras como **Agarrando Pueblo** (Ospina y Mayolo, 1978) son realizadas desde el documental a juego con la experimentación, esta obra es una parodia que evidencia la desigualdad social y como esta es usada como producto comercial, de aquí nace el término *pornomiseria* el cual no solo se aplica para la industria cinematográfica sino que también relata la realidad de un país, esta obra es considerada como una obra experimental aunque para los autores esta película nace desde una instancia documental hacia un terreno de ficción, pues el término de experimental no estaba tan presente en Colombia en el momento de la realización. Esta tendencia no solo se evidencia en el arte cinematográfico pues también transmuta este contexto en otras artes, como el *Nadaísmo*, un movimiento de poesía colombiano, el cual también quiere relatar su descontento con la realidad que le rodea, buscando plasmarla desde la visión subjetiva y personal del artista, sin filtros y sin recurrir a herramientas y estilos de escritura, ya que es el realizador quien define el cómo y con qué tono se desarrolla su poesía.

Por otro lado, en la década de los 80's se encuentra **Amanecer** (Gaviria, 1980), un corto documental que juega con la imagen de los amaneceres de la sabana de Bogotá y Boyacá, sin

embargo, dentro de la obra existen muchos dispositivos que lo catalogan como documental poético, aunque se pensó también como cine experimental. Aquí se desarrolla un juego en el formato pues sus imágenes varían con una sensación de color cálida que confunden al espectador entre pintura, fotografía y video, también existe un juego en el diseño sonoro que hace alusión al ambiente natural que se muestra, de modo que no cuenta con una historia lineal pues el fin del autor es generar una reflexión al espectador.

Cerca de la década de los 90's, en 1985 se estrena **Satanás aquí no entrarás** (García, Mondegar y García, 1985), una reinterpretación a los cortometrajes realizados a principios del siglo XX, con personajes tétricos. en este caso satanás y un camarógrafo, una historia abstracta y sin continuidad. un montaje donde prima la yuxtaposición de frames y el sonido es silente, apelando a la puesta en escena de aquella época. Por su parte, a principios de los 2000 se realizó la película **Paraíso** (Guerrero, 2006), un medimetraje que se asemeja al documental poético por su forma y estética ambigua y observativa del espacio, que en conjunto con material de archivo quiere dar una reflexión sobre la guerra en Colombia, escogiendo las principales ciudades del país y donde a su vez se desarrolló el Nadaísmo, además del uso experimental en montaje y sonido donde en ambos casos juega con la ruptura del tiempo y el espacio.

Mientras que en el 2007 se realiza una de las películas más icónicas para el documental en Colombia, como lo es **Un tigre de papel** (Ospina, 2007), la cual es un falso documental que narra la vida y obra de Pedro Manrique Figueroa como el precursor del collage en Colombia, es por esto que en la obra se cuenta con herramientas y características tanto en su técnica como en la estética derivadas del collage, la yuxtaposición de imágenes, los barridos y las mezcla de imágenes, que funcionan como hilo conductor de toda la narración lineal sobre dicho personaje, también es de recalcar que el director mezcla eventos de saber público con las vivencias de Pedro, por lo que permite que la historia se llene de veracidad y a su vez de duda, esta película permite evidenciar y cuestionar el papel del documental testimonial que se conoce, ya que toma esta cualidad como objeto de juego que sustenta la iniciativa de la película, mezcla la tradición oral con la presencia de personajes significativos para el contexto social, político y artístico que allí se cuenta.

Actualmente, el documental poético no tiene mucha atención dentro de la industria ya que no se realizan muchas obras dentro de esta corriente del documental, por otro lado sus dispositivos han logrado abrir el debate para involucrar nuevos formatos o maneras del hacer cinematográfico, de aquí se derivan el video ensayo o la carta audiovisual, estas si son más tratadas en el terreno nacional, en el caso de **Susurro de un Abedul** (Montenegro, 2015) con la realización de un documental ensayo donde explora las nuevas narrativas poéticas basada en

una carta escrita a su abuela desde Rusia.

Donde finalmente cada uno de estos descontentos sociales replicados a lo largo de la historia colombiana y tipos de cine buscan reproducir de alguna forma la realidad de esta sociedad en crisis, dando otro punto de vista al espectador, mostrando la verdadera cultura del país según su desarrollo social y político, gracias al cine estas condiciones sociales son evidenciadas para futuras generaciones, desde un sentir histórico, donde en evidencia o criticando la realidad y esto le permite al ser humano estudiar las conductas que este mismo presente en diferentes temporalidades o bajo ciertas situaciones, es por esto que tanto en el documental como en el *Nadaísmo* se encuentra la necesidad de realizar un cambio pensando en el futuro tanto de una comunidad como de un país ya sea a nivel artístico como político.

### **Estado del arte**

Para indagar en los antecedentes de la investigación se realizó la siguiente búsqueda teniendo como principal foco los dos ejes principales: *Nadaísmo* y *Documental Poético/Experimental*, donde se identificaron los siguientes ensayos y artículos académicos que principalmente hacen análisis sobre contenidos que envuelven a los temas.

Primero nos enfocamos en el *Nadaísmo* con el ensayo *Nadaísmo colombiano: ruptura socio-cultural o extravagancia expresiva* (Saganogo, 2008). Este texto permite abordar el tema desde un análisis del movimiento en Colombia como una tendencia post vanguardista dada en 1958, que se forma desde una ruptura artística, social y ética del país con un acercamiento a sus artistas y principios. Esta investigación gana mayor relevancia entre otras por su investigación precisa y clara, resumiendo el grueso de los textos, tesis y ensayos encontrados en un periodo de tiempo de 4 años, desde 2008 hasta el 2012 sobre el *Nadaísmo* en Colombia.

Antes de indagar sobre el documental poético se debe entender ¿Qué es el documental?, revisando el texto *Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones* (Yohn, 2015) muestra los aspectos más relevantes de las teorías del documental con el fin de alcanzar un conocimiento de la base sobre la que cada uno asienta su planteamiento. Realiza un recorrido por la concepción de la no-ficción de ambos autores, las definiciones de documental que proponen y la forma en que ambos establecen distintos modelos de categorización de documentales.

Al entender el término y las teorías que lo envuelven, se busca entender el documental poético en primera instancia encontramos dos ensayos que nos ayudan a definir el concepto “poético” dentro del lenguaje y procesos cinematográficos, el primero es *Hacia una poética del documental* (Renov, 2010) este texto permite desarrollar en la investigación el modelo de una poética para el documental a través de la elaboración de cuatro funciones discursivas

preservación, persuasión, análisis y expresividad, ya que hace una crítica que abarca historia y política, a través de una progresión de cada una de las funciones del discurso documental, tal estudio tiene necesariamente un final abierto y exige ser extendido en varias direcciones, de las cuales la menor no debería ser la evaluación de los efectos específicos del video, más que las prácticas cinematográficas, dentro de cada una de las categorías funcionales.

Existe una relación cercana con el segundo texto *¿Documental poético? Una aproximación semiótica al cine de José Luis Guerín* (Broullón, 2015) ya que dentro de este ensayo analiza el concepto “poético” como mecanismo libre dentro de los mecanismos del cine industrial, primero haciendo un acercamiento a la historia dentro del cine y luego de entenderlo se analiza la película **Innisfree** (Guerín, 1990) bajo el estilo del director hacia al documental poético, no solo en esa obra sino en su filmografía.

Para finalizar, se realizó una búsqueda sobre las características del experimental para así entender mejor no solo esta corriente sino su relación con el documental poético. *Descripción crítica y caracterización de la noción de cine experimental*, (Uribe y Gómez, 2010) esta investigación es relevante ya que muestra cómo el cine y la cinematografía cuentan con una infinidad de estudios que le abordan desde diferentes ámbitos; desde la semiótica, la estética, la historia; desde las audiencias o la producción; en su dimensión técnica, psicológica, social o económica, etc. La investigación en torno a manifestaciones culturales cobra una particular importancia en una sociedad cada vez más mediatizada por la tecnología y la comunicación audiovisual. Por lo que, realizar un rastreo a la noción de cine experimental se justifica inicialmente como aporte a un campo de estudio desde la academia en cuanto a clarificación y comprensión de fenómenos socioculturales. Este trabajo apoya la teoría y estética del cine en la medida en que la preocupación que motiva a la reflexión se remite a la sociedad que rodea a quien busca implementar el hacer cinematográfico.

En conclusión, podemos unir estas investigaciones a la presente, ya que permiten el desarrollo de ejes temáticos como el movimiento *Nadaísta*, anidado al hacer documental poético dentro del cine experimental, con el fin de mostrar cómo en el campo del nadaísmo no existe una valoración técnica y estética, es por lo que, se pretende desarrollar como primer objetivo en esta investigación desde una aproximación desde el documental poético.

### **Marco teórico**

Para el desarrollo de esta investigación se tienen en cuenta las siguientes teorías, para el tratamiento del movimiento *Nadaísta* se tomará el *Primer Manifiesto Nadaísta* (Arango, G. 1958), para entender el documental y en específico el documental poético se tomará *La Representación de la Realidad* (Nichols, 1997), *Introduction to Documentary* (Nichols, 2001)

y *Desvíos de lo real: Cine de no ficción* (Weinrichter, 2005).

### **Nadaísmo**

Se tendrá en cuenta el texto del *Primer Manifiesto Nadaísta* (Arango, 1958) ya que allí se explica el movimiento de la mano de su creador Gonzalo Arango, quien era un escritor, poeta y periodista Colombiano nacido en Medellín en la localidad de los Andes, quien fue conocido por su interés político lo que hizo que su literatura se viera marcada por los conflictos entre liberales y conservadores además de la figura de la iglesia en la educación, política y cultura del país, es por esto que sus escritos fueron catalogados como rebeldes o anarquistas permitiéndole así crear el *Nadaísmo*, el cual defendía la idea de una literatura cruda y burda, en este texto el autor expone cuales son los intereses de este movimiento en la literatura además de sus técnicas y búsquedas, por otro lado, habla del artista y la construcción de esta figura basada en su propia interpretación del entorno social en el que se plantea, por esto se define el nadaísmo como una corriente literaria de poesía: “Su contenido es muy vasto, es un estado del espíritu revolucionario, y excede toda la clase de previsiones y posibilidades” (Arango, 1958, p.3).

Sin embargo, en este texto no existe una definición puntual y explícita sobre lo que es el *Nadaísmo*, puesto que para el autor este representa tantas cosas que añadir una definición sería limitar a el movimiento, por lo tanto, no es solo una vanguardia literaria especializada en la realización de poesía, sino que también es una ideología que tiene como cabida un pensamiento crítico sobre la política y la cultura del país, es por esto que el *Nadaísmo* no solo busca romper barreras en términos literarios sino que también plantea una figura de ciudadano o una postura sobre la realidad colombiana, la cual debe ser cambiada y mejorada por medio del mismo movimiento, como lo explica Arango en el texto.

Debido a esto se puede tomar esta corriente como una manera de entender la existencia humana a través del arte, para finales de los 50's e inicios de los 60's el *Nadaísmo* era catalogado como una oposición literaria y filosófica al ambiente cultural establecido por la academia, la iglesia y la tradición colombiana, y aunque la prematura muerte de su creador hizo que este se acabara muy prontamente fue una ideología bastante intensa, donde se tomaban como temas principales, el sexo, la locura y el rechazo a la academia. A pesar de esto, cuenta con una representación importante en la historia de la literatura colombiana al ser un movimiento tan diferente que resalta en medio de las demás vanguardias, donde sus sedes principales fueron Medellín, Pereira y Cali.

Dentro de sus características encontramos que este movimiento nace sin sistemas fijos ni dogmas, ya que este busca relatar la realidad del contexto colombiano desde el sentir y

perspectiva misma del artista:

Es una libertad abierta a las posibilidades de la cultura colombiana, con un mínimo de presupuestos de lucha que evolucionarán con el tiempo hacia una estimación valorativa del hombre, una forma de belleza nueva y una aspiración sin idealismos románticos ni metafísicos hacia una sociedad evolucionada en el orden cultural y artístico. (Arango, 1958, p. 3)

En él, se busca erradicar la idea de que el artista es un ser brillante con un conocimiento superior, quitando esa idealización de dios: “Queremos reivindicar al artista diciendo que él es un hombre, un simple hombre que nada lo separa de la condición humana común de los seres humanos” (Arango, 1958, p. 4). Ya que él solo cuenta con ciertas virtudes sobre el oficio que escogió, una vocación que nace desde sus emociones, sentimientos y experiencias, no desde un milagro que lo haga un genio o superior a los demás.

Una de las principales características en el movimiento, es la crítica en la forma que se hacía poesía en Colombia queriendo romper con sus esquemas y estructuras tradicionales como su definición de la belleza, la razón, el romanticismo o incluso la individualidad de la misma, catalogándolas como obras vacías sin un sentido social o moral. Es por esto, que la poesía Nadaísta buscaba alejarse de esos cánones, y se encaminaba hacia una nueva estética intuitiva, que nace desde la liberación del subconsciente: “Para identificar la poesía Nadaísta será necesario que alternan en el poema la razón frígida de la sensibilidad intuitiva, simultáneamente con la sensibilidad ardiente de la razón pura deductiva” (Arango, 1958, p. 7)

Aunque los principios ya explicados anteriormente cuentan con un interés de recrear y de construir ciertas bases establecidas en la realidad colombiana, también se plantea la renovación de dichos elementos, es decir, el autor propone una ruptura de la academia en la poesía y la literatura, un desnudo y consciente ejercicio de poesía, no quiere decir que no se obedezca a ciertas estructuras gramaticales pactadas, mas sin embargo, el *Nadaísmo* busca re interpretarlas y llevarlas a las características de sus trabajos literarios, cumpliendo con la manera que para él es correcta de escribir.

La poesía no fue la única fuente de expresión literaria que se quería implementar en el *Nadaísmo*, también se encontraba la prosa, que para ese momento era usada de forma analítica, racional y académica, sin muchos matices en sus contenidos. Por esto, se propone romper ese esquema y que sea la encargada de expresar el mundo de lo irreal, lo absurdo o inimaginable que procede de la intuición del espíritu y la consciencia: “Nuestra misión con la prosa es esa confrontación entre las realidades existentes acuñadas con los sellos de la razón y del sentimiento, y de sus posibilidades absurdas.” (Arango, 1958. p. 10). Igualmente añadiendo que, en esa realidad y contexto colombiano, hay que dudar de todo lo que preexistente o está

dado como un hecho, ya que la única liberación del artista vendrá acompañada de la negación, y se vendrá descubriendo por sus experiencias y sentimientos.

De este modo el texto le aporta a la investigación un papel como fuente primaria del *Nadaísmo*, pues en este se muestra y desarrolla la corriente, permitiendo el progreso del eje temático y bases sobre los principios de este movimiento, además revelando las principales características tanto técnicas como teóricas sobre la realización de un texto *Nadaísta* y a su vez la consolidación de un artista, lo que es esencial para el desarrollo del producto audiovisual anidado a esta investigación.

### **Documental**

Se tiene como referencia la teoría de Bill Nichols expuesta en *La Representación de la Realidad* (Nichols, 1997) e *Introduction to Documentary* (Nichols, 2001), debido que el autor expone cómo las situaciones y los acontecimientos, las acciones y los asuntos pueden ser representados de diferentes formas, en el caso del documental se puede explicar cómo la expresión de un aspecto de una realidad, puesto que el documental está altamente influenciado por un carácter retórico:

La retórica nos aleja del estilo, llevándonos hasta el otro extremo del eje entre autor y espectador. Si el estilo transmite una cierta sensación del punto de vista moral sobre el mundo y de su posición ética dentro del mismo, la retórica es un medio a través del que el autor intenta transmitir su punto de vista al espectador de un modo persuasivo. (Nichols, 1997, p. 181)

La organización y la estructura del montaje para un producto documental están determinados desde la propia visión del artista además de sus propias concepciones y gustos, es por esto que, incluso cuando la idea de documental está arraigada a una definición de realidad está también maneja un grado de subjetividad pues cada quien interpreta su entorno de manera singular:

Las nuevas modalidades transmiten una nueva perspectiva sobre la realidad. Gradualmente, la naturaleza convencional de este modo de representación se torna cada vez más aparente: la conciencia de las normas y convenciones a las que se adhiere un texto determinado empiezan a empañar la ventana que da a la realidad. (Nichols, 1997, p. 66)

Gracias a esto se puede encontrar no solo una forma de hacer documental, puesto que el documental cuenta con tantas variables y definiciones existen en los diferentes tipos de el mismo:

- **Modalidad expositiva.** Se asocia con la concepción clásica documental ya que se basa en la ilustración de un argumento a través de las imágenes. Va dirigida directamente al espectador, a través del uso de texto o voz en off que guían la imagen y enfatizan la idea de objetividad y el argumento. Surgió de la inconformidad generada por la baja calidad del cine de ficción.

• **Modalidad reflexiva.** Tiene como objetivo la toma de conciencia por parte del espectador del propio medio de representación y de los dispositivos que este desarrolla. El documental se considera una construcción o representación del autor, por lo que se busca que el espectador adopte una posición crítica. Nichols la considera la tipología más autocrítica y autoconsciente. Esta modalidad nace bajo el deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes ya que utiliza muchos de los recursos de otros tipos de documental, pero los lleva hasta el límite, para que la atención del espectador se centre tanto sobre el recurso como sobre el efecto.

• **Modalidad observacional.** Representa los movimientos del Cinema Verité y el Direct Cinema, que, a pesar de mostrar diferencias, comparten unos desarrollos tecnológicos comunes de principios de los años sesenta. Junto a las nuevas normas sociales y narrativas cinematográficas que permitieron un acercamiento más observacional y directo con la realidad. Esta se crea desde el desacuerdo con un tipo de cine moralizador como el documental expositivo.

• **Modalidad interactiva.** En esta modalidad el director se convierte en investigador y entra en un ámbito desconocido, participa en la vida de los demás, gana la experiencia directa y profunda y la refleja a partir del cine puesto que hace más evidente la perspectiva del realizador que se involucra en el propio discurso que realiza. De aquí surgieron estilos de entrevistas con lo cual se permitía que el realizador participara de una manera más activa en los acontecimientos. También podía convertirse en el propio narrador de la historia, o explicar los hechos sucedidos a través de los testimonios y/o expertos.

• **Modalidad performativa.** Esta modalidad cuestiona la base del cine documental tradicional y duda de las fronteras que tradicionalmente se han establecido con el género de la ficción. Su principal foco es el interés en la expresividad, la poesía y la retórica, y no en la voluntad de una representación realista. El énfasis se desplaza hacia las cualidades evocadoras del texto, y no tanto hacia su capacidad representacional, se acerca de nuevo a las vanguardias artísticas más contemporáneas.

En resumen, según Nichols cada modalidad despliega los recursos de la narrativa y el realismo de una manera diferente, y se elabora a partir de ideas o búsquedas comunes entre los diferentes tipos de documental con cuestiones éticas, estructuras textuales y expectativas por parte del espectador. Sin embargo, todas estas estructuras se plantean como abiertas, es decir, cada autor puede realizar un producto documental según las características que él desee, ya que su lectura de realidad es única e individual, de este modo se plantea otro tipo de documental que rompe con la percepción común de este, el documental poético es la abstracción del

lenguaje audiovisual desde la realidad del documentalista.

### **Documental poético**

La teoría de Bill Nichols expuesta en *Introduction to Documentary* (Nichols, 2001) será utilizada debido a que en este texto se explica la definición de documental poético de manera concreta, el cual está entendido como, una rama del documental que nace desde la incursión de las vanguardias artísticas en el cine, por lo que adapta muchos de los dispositivos de otras artes a la representación de la realidad. Sus principales características son:

- No existe un tiempo ni espacio exacto, ni continuidad.
- Posee un alto sentido de ambigüedad debido a la visión personal que realiza el autor.
- El montaje como principal herramienta de la narración.
- Utiliza recursos como la fragmentación, la yuxtaposición y deformación de la imagen.
- Mantiene un mensaje de reflexión.
- Su información es sencilla.

Esta definición está aplicada a la investigación ya que se explica y plantea el modo de hacer documental poético basado en la representación de la realidad:

Ya no parecía tener sentido en términos narrativos tradicionales y realistas. Romper el tiempo y el espacio en múltiples perspectivas, negar la coherencia a las personalidades vulnerables, a las erupciones del inconsciente y negarse a proporcionar soluciones a problemas insuperables tenía el sentido de una honestidad al respecto, incluso cuando creaba obras de arte que eran desconcertantes o ambiguas en su efecto. Aunque algunas películas exploraron concepciones más clásicas de lo poético como fuente de orden, integridad y unidad, este énfasis en la fragmentación y la ambigüedad sigue siendo una característica prominente en muchos documentales poéticos. (Nichols, 2001, pp. 103-104)

Es por esto que el autor categoriza al documental poético como el más abstracto de todos, ya que maneja un alto grado de surrealismo, pues el principal protagonista es el subconsciente.

Por otro lado, se tiene en cuenta *Desvíos de lo real: Cine de no ficción* (Weinrichter, 2005) ya que el autor desarrolla en este texto una postura sobre los límites entre el cine de ficción y el documental para después entender el documental poético junto con el documental clásico: “Se puede pensar que el modo poético tiene una doble vista: acoge géneros y épocas muy diferentes de cine documental; y permite fusionar este con la práctica experimental...” (Weinrichter, 2005, p. 55)

De este modo el autor entiende que el cine poético está arraigado al documental y al cine experimental, donde las características del cine de no ficción radican en la zona donde el cine negocia lo real desde el otro lado del eje de la ficción junto con la no ficción: “Existe una

contradicción de términos cuando se dice documental experimental, como la hay cuando se dice falso documental, y por el mismo motivo: según el estatuto del género, un documental no puede ser falso...” (Weinrichter, 2005, p. 56). Este texto permite la aplicación de términos como el cine de ficción para entender la frontera y la diferencia entre estas dos formas de hacer cine.

Los textos anteriores permiten el desarrollo temático de los principales ejes de la investigación, debido a su importancia histórica como teórica, pues a partir de estos se puede desarrollar la aplicación de los contenidos en la realización de un documental poético desde la estética *Nadaísta*.

## Capítulo 2: Descomposición

A lo largo de la investigación se evidenciaron distintas obras que se destacan por el uso de herramientas en el hacer cinematográfico de manera no argumental, como en sus temáticas y conceptos desarrollados bajo la premisa de lo contradictorio y disruptivo, es por esto que se toman como fuente de análisis las películas **Tren de Sombras** (Guerín, 1997), **María** (Grau, 1966) y **Paraíso** (Guerrero, 2006), con el fin de acoplar y vincular características de sus dispositivos en áreas de producción, ejecución y temática para un producto audiovisual a realizar. Es importante recalcar que no se pretende definir ni realizar criterios de valor sobre ninguna de las obras aquí mencionadas, ni mucho menos del documental poético, puesto que esta temática académica junto con los límites y definiciones a estos conceptos son tema constante de estudio, en esta y muchas áreas del conocimiento, ante esta situación tomamos como postura que el cine es amplio y diverso como cualquier otro arte, por lo que sus definiciones y características son tan complejas en cualquiera de sus ramas como la pregunta de qué es y que no es arte, teniendo esto en cuenta, resaltamos el valor de los artistas y realizadores cinematográficos de nadar contracorriente ante las maneras de realizar sus obras, no solo en su contenido y forma, sino también entendiéndolo como producto de venta y producción, al final este valor y riesgo en la realización cinematográfica es lo que permite que este documento, y muchos otros, existan.

### **Tren de sombras (1997) - José Luis Guerín**

El uso del lenguaje cinematográfico va más allá de las palabras o las acciones, también en lo extenso y complejo que puede llegar a ser, dentro de este encontramos la experimentación de formatos y narrativas entre el cine de ficción y no ficción. En el caso de *Tren de sombras*, se tiene dos grandes herramientas, primero por medio de la observación pasiva de la cámara que no altera la cotidianidad como si se tratase de un documental convencional, donde existe un narrador o la imagen es lo suficientemente clara a una interpretación en específico del espectador, en este caso es la recreación misma de la realidad con la fantasía, donde habitan, en segundo lugar el material de archivo, el cual parece reproducido por un ente omnipresente; el recurso silente presente en los primeros años del cine y junto con él los secretos que por sí mismo conlleva entre su hacer y su narrativa; y el montaje que busca la apelación del tiempo y la realidad fragmentada por el mismo autor. Sobre esta variedad de recursos comenta Tarín (2000):

*Tren de Sombras* es una muestra palpable de que la realidad es inalcanzable, supuesta, manifiestamente polisignificante y lo pone de manifiesto a través de su propia entidad física como film, con la multiplicidad de formatos y la constatación en la pantalla de carácter transitorio y efímero

del fotograma (como la vida) (p. 161)

De lo anterior podemos intuir que entre su narrativa parece contar la historia misma del cine, o la evolución del mismo, ya que, con su diversidad de formatos narrativos parece una cuenta progresiva hasta el presente contemporáneo entre materiales y técnicas evidenciadas en la fotografía, como en el sonido y montaje, sin dejar de lado la esencia del mismo que es la recuperación de historias que parecen perdidas en el tiempo.

Profundizando sobre la estructura de la película, se presenta en primera instancia lo que se cree es material de archivo restaurado de eventos familiares de Gérard Fleury, quedando en duda la veracidad de los mismo, dicha incógnita es develada al transcurrir el filme, de lo anterior Tarín (2000) aclara:

Es filmado con un cinematógrafo, como si se tratase de la época de los Lumière, con la intención de imitar y recrear viejas películas familiares con títulos que aparecen antiguos indicativos, muchas veces los fotogramas están velados o rotulados, como una representación de los orígenes del cine. (pp. 154-157).

Así es como lo falso se presenta como verdadero, entramos a la vida de estos personajes sin saber más que una simple historia, sus momentos familiares y su hogar apelando a sentimientos de nostalgia, esto no es una casualidad, puesto que se quiere evocar una experiencia al espectador sobre este concepto de familia, su creencia o idealización de la misma, e igualmente en términos estéticos donde se elige una textura y color visual que aluden a épocas pasadas para narrar estos momentos concretos, estos recursos son una jugada narrativa que presenta la película, haciendo un llamado a la memoria, aun cuando no se sabe con exactitud la temporalidad de dichas imágenes.

Es por esto que se muestra una secuencia aparentemente ubicada en el presente con una técnica muy similar a los documentales observacionales, donde por medio de planos estáticos y prolongados deja que la cámara capte la aparente naturaleza y esencia del espacio, mostrando un recorrido que comienza en la ciudad adentrándose por sus calles, habitantes y construcciones para luego extenderse hacia las afueras en un área más rural y campestre, con el fin de llegar a la casa que es presentada en los “videos familiares”, todo de una forma muy orgánica y dejando que el espacio interactúe solo, sobre esto Tarín (2000) dice:

Guerín va a generar una narración sin ficción aparente, sin personajes, construida exclusivamente con planos generales, cada vez más cortos: El pueblo, el río, las afueras, los campos... poco a poco los planos van acercándose a la mansión, lentamente, perfilando la distancia temporal a través del espacio narrativo. (pp. 157-158)

Luego de un recorrido externo, nos adentramos a la casa donde se revela poco a poco lo que

oculta entre sus paredes, sus cuadros, sus ventanas y sus objetos, pues en este espacio incluso lo inerte cobra vida por medio de las sombras, reflejos, luces y sonidos entrelazados con la naturaleza que espera adentrarse al interior, como un espectador. Como primera mirada se podría decir que en esta casa se cuenta la historia de una familia, sin embargo, el personaje principal es la casa, como secundario se encuentran los habitantes de esta, que de manera invisible relatan lo que sus ecos dejaron marcados. No obstante, la casa también por si sola tiene un significado, no es una casa aleatoria, sino que desde sus objetos hasta el papel tapiz dicta el imaginario de estos fantasmas escondidos en las sombras, reacios a mostrar su rostro, su dolor o sus secretos. Característica que también es nombrada por Tarín (2000):

Los fantasmas llegan convocados por esa magia de los objetos, de las cosas inanimadas en cuyo seno anida el aliento de sus propietarios de antaño: las cosas son sus personas, sus vivencias, saben de ellos. Y es la luz quien les hace cobrar vida. (p. 158)

Dentro de la casa es indudable que hay algo oculto, desde sus habitantes hasta los objetos que se ven en la misma, sin embargo, existe un recurso ya mencionado que permite reforzar esta idea, la memoria, puesto que es algo que estuvo y que ya no, dejando así solo la posible interacción que el humano pudo tener, ya que, al observar solo objetos sin una figura que los manipule, se hace evidente la funcionalidad de los mismos, los cuales no son dictados de manera aleatoria por el autor, sino complementados al pensar en nuestra experiencia con ellos. Por ejemplo, Uno de estos es el reloj, el cual hace una alusión al paso de tiempo ya sea dentro del corto, como la hora del día hasta el tiempo que no sabemos qué ha pasado en la historia, esto basado en asociaciones que hacemos con él, porque no es algo que se dicte o se exprese en el filme de forma directa. Sobre esta interacción de la memoria y la experiencia que narra toda la película se comenta:

Dos señas guían la obra de Guerín. La primera, congelar el instante presente a través del poder embalsamador de la imagen descrito por Bazin (1990). La segunda, su curiosidad por extender los límites de aquello que entendemos por cine cuestionando de manera práctica la génesis del medio. (Nieto y Ramos, 2018, p. 42)

Según esta afirmación podemos encontrar el evidente juego que se plantea sobre las narrativas y características que existen entre el cine argumental tradicional y el cine experimental, puesto que no existen límites tan establecidos entre uno y otro se encuentra ligada a la subjetividad del realizador como de su entorno y su propio mundo, sumándole la singularidad de cada uno de estos espacios y temporalidades que terminan en la interpretación individual del espectador.

Es en esta misma interpretación personal que el montaje entra como parte fundamental del

hilo conductor, en principio aparenta no tener una continuidad o forma lineal, más que fragmentos antiguos y paisajes que se contraponen uno del otro con un ritmo calmado y paulatino, pero es gracias a éste que entre planos dicha historia va revelándose, pero esta podría ser sólo una interpretación o asociación personal lo que hace parte del estilo poético, que se basa principalmente en el sentimiento y sensación que generen. Complementando lo anterior Nieto y Ramos (2018). comentan: “A través del montaje demuestra cómo ese elemento organizador es capaz de añadir sentido a una cotidianidad cualquiera. En consecuencia, la memoria para Guérin es el principio vertebrador y fin último en *Tren de sombras*.” (p. 42)

Sin embargo, es hasta al final donde se conocen dichos secretos entre fotogramas con una puesta en escena de los mismos personajes dando énfasis y rebobinando en esos momentos clave donde ya habíamos pasado que gracias al montaje y su contraposición de dichos formatos teje un sentido a aquellas cintas y secretos familiares, pero aún queda el misterio con el que se comienza, la desaparición de Gérard Fleury, que aunque se intente yuxtaponer reflejos del pasado en el presente como un recuerdo de aquel día este es el único espacio en blanco entre la “verdad”, como Tarín (2000) menciona: “las mismas películas familiares se visitan buscando formas de encajar entre sí, para construir la historia que se esconde debajo de ellos, en donde en primer lugar parecía no haber nada.” (pp. 155-157)

Gracias a todo lo anteriormente mencionado se entiende a *Tren de Sombras* como una película que busca la conexión entre las diferentes formas y herramientas de hacer cine, donde nace una hibridación de contenidos desde el falso documental hasta documental poético o experimental, que juega principalmente con la narrativa y la estética, lo que en conjunto con el montaje representan esa ruptura lineal del tiempo y la idea de realidad poniendo en pantalla una nueva mirada sobre el contenido catalogado como “convencional” o “tradicional”, esto gracias a las temáticas presentes como el paso del tiempo, el pasado y el olvido los cuales dentro de su narrativa son pilares fundamentales, así como, la manera en que se narran estas ideas por medio de sus complementarias, los recuerdos, el movimiento y la memoria, puesto que no es posible evaluar lo que fue si no se tiene memoria, igual que se muestra con la casa, para que exista en el hoy de la película debió existir toda la historia que la precede con el fin de generar dudas como ¿Qué pasó? o ¿Que pasará?, preguntas que al final busca generar el cine en sí mismo, donde solo se llenaran dichos espacios en la cabeza del espectador con su propia subjetividad poética.

### **María (1966) - Enrique Grau**

Este cortometraje cuenta con la reinención y reinterpretación desde el lenguaje audiovisual de la obra literaria “María” de Jorge Isaacs, pues el autor realiza una lectura diferente a lo que

se conoce y se quiere mostrar de esta historia comúnmente conocida, empleando un lenguaje opuesto al tradicional, es decir, una adaptación que no es fiel a la obra ni a los principios que su autor quería mostrar; en forma, una separación al romanticismo y una crítica a la glorificación de los personajes; y en estética, una impresión más oscura, casi que siniestra del espacio, complementando lo anterior Arias-Osorio (2015) comenta: “anticanónico o de subversión, intenta impugnar las interpretaciones tradicionales positivas asociadas a la obra literaria original y es expresada en María, de Enrique Grau (1966)” (p. 584), esto desde cómo están planteados los diálogos hasta como propone un lenguaje experimental tanto cinematográfico como de la obra literaria.

Como primeras características destacan la visión omnipotente del autor, en este caso Jorge Isaacs, quien como escritor dicta el destino de sus personajes y así mismo es culpable de sus acontecimientos, como sucede en la última secuencia del cortometraje, ya que, para su muerte Efraín le dispara a un pájaro negro el cual termina siendo Isaacs, aquí es importante revelar dos cosas, en primer lugar el rango de acción que tienen los personajes dentro de la historia, refiriéndonos a que es capaz de despegarse de su mundo artísticamente establecido para generar acciones en otra realidad; y en segundo lugar, la analogía del autor como un cuervo negro, lo que puede interpretarse como una figura que solo brinda malas predicciones preparado para sacar provecho, en este caso, la muerte de otros. Sobre esto Arias-Osorio (2015) dice: “Tanto el padre de Efraín en el mundo diegético de la historia como el “padre” de la novela son asesinados” (p. 595) haciendo referencia a ese egoísmo presente en el padre y el creador de Efraín.

Es por esto que el desarrollo de los personajes es muy importante en la interpretación que realiza Grau y su equipo, de primera mano se observa este universo onírico y esotérico que envuelve a María, pues su enfermedad le produce una serie de alucinaciones que son las advertencias de su muerte y eventos futuros, así, Efraín también se construye una mirada imaginaria o alterna a la realidad que ha sido presentada por el escritor anteriormente, por lo que este personaje es quien asesina al Dios de esta historia por medio de sus visiones y alucinaciones más profundas, estas son provocadas por la venganza, desarrollada por la pasión y el dolor que la muerte de María le provoca. Esto, además, es otra característica, la inmensa pasión y euforia con que todo sucede, como el desarrollo que el director realiza sobre la sexualidad y el romance es otro factor importante que repercute sobre el objetivo final, la posición del escritor.

Sin dejar de lado que dicho manejo también busca oponerse a ciertas visiones de la época, la obra María genera unos ideales sociales y culturales, desde el papel de la mujer hasta las

relaciones amorosas, lo que hizo que Grau quisiera darle la vuelta, es gracias a esto que fue estrenada en el Festival de Vanguardia de Cali en 1966, el cual buscaba ir en contra de las tradiciones estéticas y de contenido como los ideales de los artistas Nadaístas, es bajo estos ideales que decide llevar estas emociones a escenas mucho más desnudas y crudas, estos impulsos emocionales dejan de lado la romanización de los personajes y la literatura, y reivindica otras como la locura, no solo médica, en el caso de María, sino también en Efraín, un asesino que mató a su propia familia, relatando esta historia de amor desde el sentido más oscuro y desafortunado de esta utopía amorosa.

Volviendo a la idea de sexualidad que esconden los personajes menciona Arias-Osorio (2015): “donde hace referencia a las flores y a las trenzas de María como parte del “lenguaje erótico” de ambos, donde las primeras juegan esa inocencia y pureza de la protagonista, y las trenzas el “fetiche” de Efraín.” (pp. 591- 592). Siguiendo con las representaciones de los objetos simbólicos, también se encuentran las aves negras, una metáfora como señal de mal agüero e inicio de la enfermedad de María donde también se guarda una relación con los sentidos más oscuros, esto influye directamente en la representación de su relación con Efraín, pues en una de las escenas vemos cómo se sobrepone la imagen de un pájaro con la mano de Efraín sobre el tobillo de María, lo que denota en primer lugar la enfermedad de la protagonista y en segundo lugar a Efraín, dando una pista de cómo terminaría la historia y con ella la misión final de este personaje, además de la emoción y erotismo que ahonda dentro de su relación, el sentimiento de no consumación de la misma.

Lo anterior se encuentra regido por los mensajes y visiones que plantea el director, sin embargo, ninguna visión en el hacer cinematográfico puede ser completamente entendida sin el uso de las herramientas que este brinda, lo que en este cortometraje está directamente relacionado con el cine no argumental, haciendo referencia a las posturas artísticas contraculturales, primero en su época de realización, y segundo en la industria cinematográfica, es por esto que en cuanto a las proposiciones que se plantean a nivel técnico existe un juego con el montaje, el cual se guía por el ritmo y la decadencia de las imágenes y las acciones que ocurren, por ejemplo, en los momentos de calma son puestas en escena muy orgánicas y con parámetros argumentales pero al incrementarse la tensión o la acción de estas se contraponen con planos que intuyen a metáforas visuales, que revelan aquellos simbolismos de los que ya mencionamos en fragmentos de segundo, dejando una ambigüedad en la relación de la escena.

Con lo anterior se permite generar y entrelazar todos los conceptos narrados desde las experiencias surrealistas de María, hasta los sucesos posteriores a su muerte, es importante también recalcar el papel de la escenografía y la construcción del departamento de arte pues se

encuentra netamente relacionado con las emociones que el director quiere enfatizar por medio de su mensaje individual en el filme, ejemplo de esto es la posición de María, este personaje cuenta con una postura débil en la historia, reflejado en múltiples ocasiones a lo largo de la narración, pues es posible interpretarla como una mujer sumisa y débil más allá de su enfermedad por el hecho de que todos toman las decisiones de su vida por ella, no obstante, esta interpretación opera en conjunto con la opresión que ejercen los demás personajes, siendo denigrantes y controladores a lo largo de la película.

También plantea otros matices pues se revelan las aspiraciones y ambiciones de la clase alta de aquella época, estos personajes se ven obligados a cumplir ciertos estereotipos dictados por aquella sociedad en la cual viven, esto es evidenciado en las escenas donde se habla de modernidad en la capital junto con las aspiración y oportunidades que posee Efraín en el exterior, en el caso de María su postura como mujer también es acentuada aún más por su enfermedad, la cual la obliga a salir de su posición callada, delicada y frágil, pues de alguna manera hace eco en el fondo de la familia, según esto Arias-Osorio (2015) comenta:

Aunque el amor de sus protagonistas constituya el punto más visible de la historia y el que con más frecuencia se haya reverenciado e impugnado, la novela se mueve también en otros niveles semánticos que aluden a roles de género, diferencias de clase social y raza, un sistema socioeconómico, el rol de la enfermedad y particulares modos de representar la naturaleza. (p. 585)

Es por esto que el tinte en la película es claro, la manera en como Grau usa la obra artística para hacer frente a una crítica social y a la industria literaria, es en esencia, una acción experimental, con esto se toma como referente lo que menciona Arias-Osorio (2015), donde en la década de los 60's esta versión anti canónica es considerada una de las primeras obras experimentales en el país, ya que, para ese momento era inusual el “desarrollo de tendencias vanguardistas y experimentales” en el cine y que podría considerarse esta como la única y última interpretación en la que se consideraba María (Isaacs) como una obra canónica.” (pp. 600- 603), gracias a esto María abre las puertas a un análisis sobre lo cinematográfico mucho más amplio de lo que se planteaba originalmente, además de lo que marcó y a día de hoy resuena en la actualidad social y artística del país.

Como conclusión vemos que en María se plantea un manejo puntual a dos visiones, en otras palabras, nos permite comprender más a detalle el manejo del lenguaje experimental y poético frente al argumental, sin dejar de lado su interés social y artístico, de esta manera Grau desarrolla una serie de interpretaciones singulares que le dan vida a una visión distinta, no sólo por su criterio sino también por la manera en que decide contarlo, la yuxtaposición de elementos y planos, las metáforas y los roles profundos que se muestran en cada personaje nos acercan a

un formato cinematográfico diverso e híbrido lleno de distintas posibilidades.

### **Paraíso - Felipe Guerrero (2006)**

Este documental se construye entre los límites del experimental y el estilo poético, puesto que no cuenta con una narración explícita para el espectador, es decir, no contiene acciones que marquen un inicio o fin de la historia, de este modo, son varias las herramientas narrativas y estéticas que se encuentran en él, entre estas se destacan la ruptura de tiempo/espacio, la yuxtaposición de imagen y la ambigüedad en su forma, e igualmente en términos de contenido vemos un recorrido observacional, lo que implica planos largos donde no se altera la situación aparente, como si la cámara se convirtiera en un espectador y dejará que todas las acciones y el ambiente fluyan entre sí. Esto se presenta a través de distintos lugares de Colombia, evidenciando sus culturas, habitantes y espacios que cuentan las cualidades sociales y políticas del país, tales condiciones se interpretan como principal mensaje de la película, pues las imágenes y reflexiones de guerra y violencia nos hablan de una postura frente a la desigualdad y barbarie.

Como se menciona, hay distintos personajes en esta selección de planos aparentemente aleatorios, desde paisajes urbanos y rurales hasta acciones cotidianas, por ejemplo, en los primeros minutos vemos a unos obreros trabajando para una construcción en la capital, no es en vano que Bogotá sea el espacio que abre la narración, al ser la ciudad más poderosa en términos políticos y sociales del país, esto se entrelaza con la analogía de construcción y destrucción, un recurso necesario y enmarcado dentro de la realización de cine no argumental, aún más reforzado en el hacer poético, esto se nos presenta a través de la película cuando vemos los dos lados opuestos de la sociedad que vive entre la guerra y la aparente paz, en este sentido se muestran las imágenes de vendedores ambulantes, eventos sociales y deportivos o a la juventud colombiana y sus intereses.

Seguido de los planos anteriormente mencionados existe un mensaje importante a lo largo de la película y es el papel de las fuerzas armadas, visto desde sus juntas, sus operativos militares o su intervención en protestas ciudadanas, en el conflicto armado y el narcotráfico, además de sus vínculos con otras grandes instituciones como la iglesia católica, para ilustrarlo, se observa una formación militar que es bendecida con agua bendita, narrando el evidente lazo entre ambas, imágenes posteriormente contrastadas con material de archivo, a lo anterior López Álzate (2013) comenta:

En Paraíso, el material de archivo sobre hechos de la historia política reciente y lejana del país es yuxtapuesto a imágenes filmadas de mares, selvas, ciudades, vendedores ambulantes, marchas campesinas, esculturas de artistas, recicladores y vendedores de flores. (p. 52)

En cuanto a este recurso podemos decir que las imágenes a blanco y negro operan como un ejercicio de memoria y viajes en la línea temporal del filme como contexto histórico y geográfico que, al intercalarlos con el material grabado ya mencionado, genera esta diferenciación entre la cotidianidad y la guerra inminente que se esconde, sin dejar de lado el ejercicio de análisis que este presenta a la actualidad colombiana, puesto que sin importar las imágenes violentas de hace más de 20 años hoy en día muchas de estas son relevantes y hacen eco en lo que vivimos a lo largo y ancho del país, tampoco es en vano esta conjetura, pensar el cine como una posición política y social que cuenta un mensaje directo y perpetuo es la manera de realizar cine más correcta, sin importar cuál sea el mensaje o el fin, todo el cine es político, ahora, además de su contenido su forma también es una posición, lo que nos lleva a la principal tesis de este documento, cualquier arte que desafíe los límites del mismo y que busque un efecto en su sociedad y en su entorno es entendido como no argumental, visto de esta manera el director plantea un ejercicio de causa y efecto a lo largo de las imágenes aquí reveladas, ejemplo de esto es la secuencia donde se ven militares en medio de la naturaleza y seguido a esto vemos unos jóvenes trabajando en este mismo ambiente, para después verlos en una construcción.

Debido a la complejidad el contexto colombiano, son muchas las temáticas de contenido que son mostradas en pantalla, entre las ya nombradas también se destacan temas como contrastes entre clase, raza, género y región así como la juventud, la niñez, la sexualidad y el cuerpo, donde los dispositivos cinematográficos cuentan por sí solos dichas discusiones sin que hayan ciertos parámetros o reglas estructurales que los dicten, es ahí donde la experimentación en el lenguaje cambia la forma de expresar dicho mensaje, en este caso se guía por áreas que podrían ser, el uso del material de archivo, los recursos sonoros, las imágenes a color o la voz en off, son unos de los cuantos recursos utilizados que acentúan en primer lugar las características poéticas como también la libre interpretación al espectador.

En el sonido se encuentra una gran parte de la experimentación debido a su juego entre el sonido directo sincrónico y la banda sonora que se mezclan entre sí, creando una atmósfera continua y onírica de lo que se muestra, por ejemplo, pasar de simples pisadas a ecos que se convierten en notas de piano mientras en pantalla se contraponen un recorrido de ciudad con uno del campo, donde aparentan no tener una coherencia conjunta pero el hilo que se construye es dado por el otro eje presente, la voz en off que aparece y desaparece en todo el filme, ya que el director decide tomar como estructura los espacios demográficos por donde pasó el nadaísmo y ser contados a través de fragmentos de poemas nadaístas, narrados por uno de sus poetas más conocidos, esto crea un unión entre los ideales de dicho movimiento, como la libertad de expresión en contra de la opresión ya sea social o política, además de un interés artístico y social

del director, al entender y revelar en primer lugar, la vigencia del nadaísmo en la actualidad como los ideales y principios Nadaístas en el arte colombiano, artes que han trabajado de la mano, como lo son la literatura y el cine, claramente, cine no argumental, pues las obras de Gonzalo Arango nos revelan que tipo de cine él podría realizar o ver, como en el caso de Enrique Grau.

Sobre lo anterior López Álzate (2013) comenta: “La idea de Paraíso surgió de un proyecto documental llamado La verdad no es eterna, un título tomado de un verso de un poema del nadaísta Gonzalo Arango.” (p. 51) Es por esta razón que paraíso resulta una pieza clave entre la unión de nadaísmo y documental poético en la tesis aquí comprendida, además de ser un referente concreto en la realización del documental derivado de esta investigación.

Teniendo esto en cuenta, es importante conocer las características técnicas de esta obra, en cuanto a la fotografía se cuenta con el uso de planos detalles, generales y panorámicos de una forma observacional junto con un ritmo armónico y pausado, sin aceleraciones ni bajos en su velocidad, destacando los diferentes matices entre el color, la sombra y la luz que gracias a la cámara en mano logran deformar y conseguir otras perspectivas del ambiente o personas, lo que también nos da un mensaje de la manera en que se muestran las relaciones sociales, que personas son más poderosas que otras y la idea de una sociedad deformada ante estas temáticas, este dispositivo poético le revela al espectador que algo no está alineado con la figura humana presentada, sin necesidad de poner en un personaje en un lugar con acciones concretas, esto hace parte del lenguaje poético.

Parte de esto también es reconocer el manejo brindado desde el montaje, puesto que el ritmo de toda la película está direccionada al sonido y sus tiempos, planos en cámara rápida con sonidos acelerados y dramáticos, o planos lentos con música armónica y suave, estos contrastes permiten que no sea un filme lineal y monótono para el espectador, teniendo en cuenta que el grueso de espectadores no están acostumbrados a los ritmos del cine de no ficción, sino que por el contrario se encuentren distintos picos y valles emocionales en él, es por esto que López Álzate (2013) afirma: “En sus películas Guerrero ha plasmado una búsqueda creativa marcada por la experimentación, que el propio director entiende como «la intención de una búsqueda, de una forma de narración a partir de lo real” (Guerrero, 2008) (p. 51)

Debido a esto se encuentra que Paraíso logra vincular en primer lugar las dos grandes temáticas aquí propuestas y en segunda instancia la elaboración de un documental de carácter poético que cuenta y narra temáticas sociales, políticas y culturales de la realidad colombiana, jugando con los dispositivos y características brindadas por el documental poético y cine experimental, es importante recordar que no hay una lista de elementos, características o si y

no que construyan lo que es, o no un tipo de cine u otro, pero si hay un manejo importante del cómo y el para que se utilizan dichas herramientas, en el caso del documental poético busca narrar necesidad más profundas del ser dentro de la ambigüedad que este representa, en Paraíso encontramos conversaciones profundas que tenemos no solo de manera singular, sino también en comunidad, aun cuando como sociedad no sabemos nombrarlas, ni mucho menos ponerlas en escena, pero una cosa es clara, y es lo disruptivo, un mensaje que nos habla de la inconformidad, sentimiento que tenemos presente ante dichas situaciones pero que también es evidente en la realización de las películas aquí mostradas.

### Capítulo 3: Esqueleto

#### Pre Producción:

La preparación del cortometraje empieza desde el scouting y la solicitud de los equipos, para esto, en principio teníamos dos grandes locaciones que encontrar, la primera en zona rural y la segunda en zona urbana e industrial, teniendo en cuenta lo anterior iniciamos scouting el día 19 de Febrero de la siguiente manera, recorrido por la calle 13 sentido oriente/occidente saliendo de Bogotá para cubrir los planos “industriales” donde se necesitaban camiones de carga, carros pesado y flujo vehicular, sin embargo, esta locación nos apoyaba en algunos de los planos rurales, pues contábamos con la sábana en la salida de la ciudad.



**Figura 1.** Cruces Calle 13, Bogotá. Autoría propia (2022).

Siguiendo con el recorrido pasamos a la zona de chapinero entre las calles 13 y 15 en busca de una casa antigua en la ciudad, en primera estancia esta casa sería una apelación al ambiente familiar de Gonzalo, también era importante buscar una iglesia y una casa abandonada, y aunque sí se encontraron buenas opciones en esta zona los permisos y los procesos de producción sería muy bastos en estas locaciones, pues la mayoría de casas o edificios abandonados eran bien de interés cultural y patrimonio por lo que era muy reservado tanto su acceso como el uso de su imagen.



**Figura 2.** Edificio Abandonado, Bogotá. Autoría propia (2022).

De chapinero pasamos al centro de la ciudad en busca de un lugar ambientado en los años 50's, para esto y según nuestra investigación encontramos uno de los cafés más antiguos de la ciudad, pero al llegar nos topamos con que el local estaba cubierto con publicidad de distintas marcas y el espacio no contaba con una buena distribución ni iluminación para los tipos de planos que se querían, por lo que decidimos buscar entre las calles del centro un café que cumpliera con las expectativas que teníamos en mente.

Para nuestra suerte una de nuestras acompañantes conocía un lugar cerca al Archivo de Bogotá, allí encontramos el lugar adecuado “Café El Gaitanista” por su arquitectura y ambientación temporal, pero además porque nos ofrecía soluciones para otros planos, estos apelaban a la mujer y a la iglesia. Al momento de hablar con el encargado nos hizo saber que había una amplia posibilidad de grabar allí, dándonos el contacto del dueño para hacer la debida solicitud del espacio, siendo así el final del recorrido de locaciones en el área urbana.



**Figura 3.** Café El Gaitanista 1. Autoría propia (2022).

Sin embargo, aún teníamos dos vacíos que resolver, uno eran todas las escenas de carácter rural y el otro una toma panorámica de la ciudad, para la primera pudimos solucionar de manera concreta y cómoda con uno de nuestros familiares dueño de una finca en Anolaima, pueblo que queda saliendo por la calle 13, en términos de plan de rodaje sería muy conveniente; caso similar ocurrió con la vista panorámica, recibiendo ayuda de familiares quienes vivían en el edificio BD Bacatá sobre la calle 19, para ninguno de estos se realizó scouting previo pues ya se conocían los espacios y lo que podían ofrecernos, teniendo esto resuelto ya nos encontrábamos en el siguiente paso, préstamo de equipos.

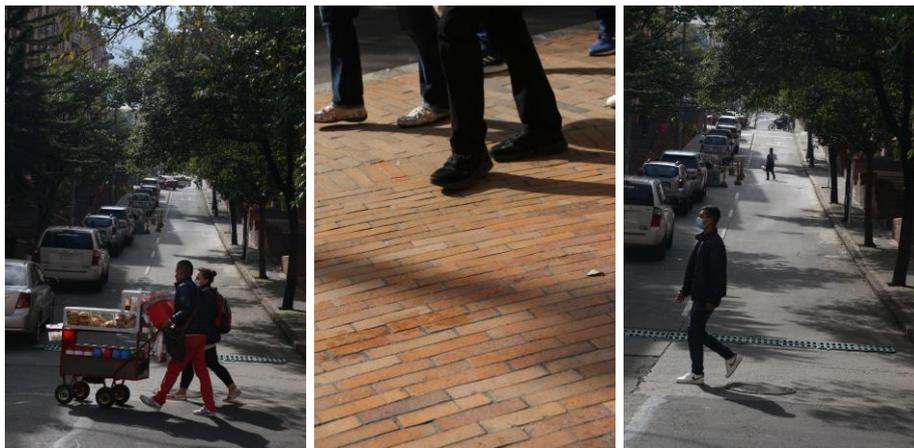
Para esto sabíamos que nuestra mejor opción sería la solicitud por medio del CAM, de manera que debíamos dirigirnos allí para consolidar fechas y escoger los equipos, el día 3 de marzo los encargados nos guiaron en la elección de estos y además nos recomendaron tener una tutoría previa a rodaje, la cual creímos necesaria para conocer mejor el funcionamiento de los equipos, aún más después de la pandemia y de dos años de semestres virtuales. Siendo así presentamos dos formatos de préstamo, uno interno para la tutoría, que sería ocho días después, y uno para los días de rodaje, es decir, del 18 al 21 de Marzo, pasado este tiempo en la tutoría pudimos tener un acercamiento importante a los equipos y nos permitió definir sobre todo, que tipo de lentes llevamos a campo, además de conocer el cuerpo de la cámara y probar todos sus accesorios y posibilidades, pasadas las semanas el día 17 de Marzo nos encontramos nuevamente en las instalaciones de la universitaria para el retiro de equipos y empezar nuestro rodaje.

### **Producción:**

#### **Día 1:**

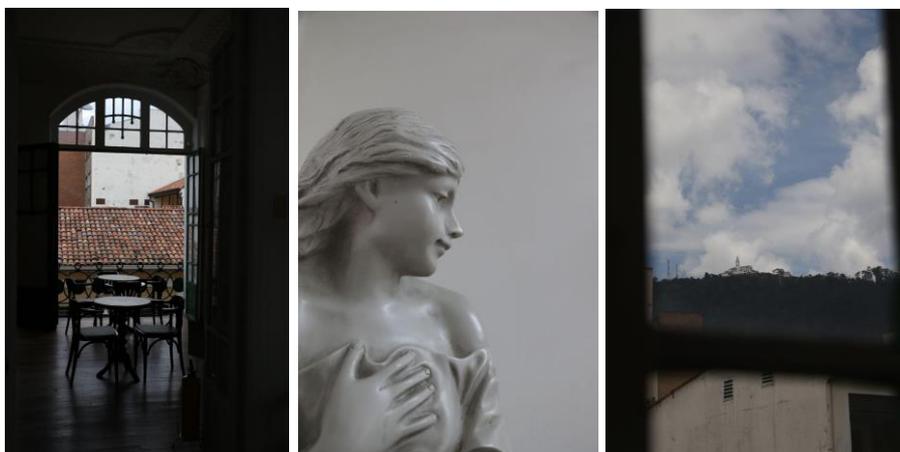
Después de la entrega de equipos definimos el flujo de producción de todo el equipo, el cual fue organizado de esta manera; el día 17 de Marzo todo el equipo se quedaría en el mismo lugar a dormir, pues el día 1 empezaría muy temprano y era importante salir del mismo lugar, al terminar este día, se volvería a la residencia pues el día 2 empezaba aún más temprano, ya que en este día se grabará la salida de la ciudad por la calle 13, después llegaríamos a la finca para el rodaje rural donde pasaríamos un día y volveríamos a la ciudad el día 21 cerrando así el rodaje.

Como lo mencionamos anteriormente el día 1 empezó temprano, en este día decidimos grabar en el café, ya que era viernes y el lugar no abría los fines de semana, además necesitamos estos días para la estadía en la finca, llegamos al centro de la ciudad alrededor de las 7am y los primeros planos fueron entre las calles 6 y 8 con carreras 5ta y 6ta, donde cubrimos planos de trabajadores saliendo o entrando a sus oficinas, igualmente contamos con la suerte de que muy cerca se encuentra una sede de la Universidad libre la cual se encontraban realizando grados, así que pudimos captar bastante movimiento.



**Figura 4.** Calle 4ta, Bogotá. Autoría propia (2022).

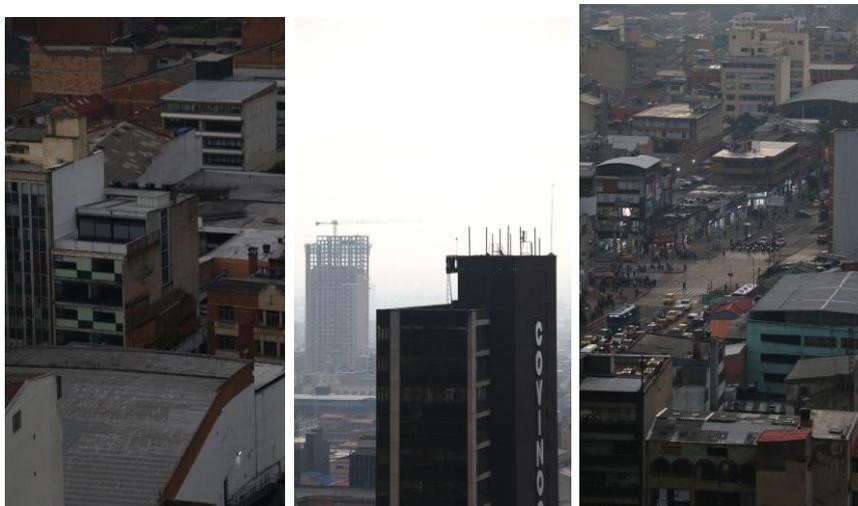
Siendo alrededor de las 9 am nos dirigimos al Café El Gaitanista, también cercano a la zona, donde estuvimos grabando hasta la 1 de la tarde, en esta locación logramos cubrir los planos arquitectónicos del edificio, como lo fueron sus vidriales, escaleras, columnas dóricas, ventanas a los cerros bogotanos, balcones, puertas y pisos de época, como también el plano a la iglesia y mujeres, pues el café tenía en el centro una claraboya donde se veía la cúpula de una iglesia y varias estatuas de mujeres, igualmente pudimos registrar sonido, primero el ambiente y luego enfocándonos en pequeños sonido y ruidos que producía el lugar, sus visitantes y el exterior.



**Figura 5.** Café El Gaitanista 2. Autoría propia (2022).

Luego de esta locaciones y después de almuerzo, nos dirigimos a el apartamento en el edificio BD Bacatá, por su cercanía contamos con un corto tiempo de desplazamiento, llegamos sobre las 4 de la tarde, logrando captar varios planos panorámicos de las vías, de los transeúntes, de los vehículos y camiones, y de los edificios vecinos y lejanos de la ciudad, todo con una sutil luz de atardecer pues el día se encontraba nublado, no fue hasta las 6 pm que finalizamos, y de

camino a nuestro lugar de residencia logramos registrar audio de el alto flujo vehicular de la capital en hora pico, para este momento había finalizado el primer día de rodaje.



**Figura 6.** Panorámicas, Bogotá. Autoría propia (2022)

### **Día 2:**

En este día fueron registrados los planos alusivos a lo industrial, alto flujo vehicular y salida de la ciudad, por lo que era muy importante el horario de grabación en esta locación, sabíamos que las horas pico serian nuestras mejores aliadas, siendo así, el segundo día de rodaje empezó a las 6 am en la calle 13 saliendo de Bogotá, previamente en scouting logramos definir dos esquinas principales en cruces y semáforos que nos permitían ubicar la unión entre paso peatonal y cicloruta, además contaba con bastante movimiento y caos.

Por ende esta locación sería de bastante observación y reacción por parte de nosotros en el momento de grabar, por ejemplo, a que pasaran los vehículos necesarios o los tipos de planos más convenientes, sencillamente dejar que este lugar funcionará con total normalidad, siendo así logramos grabar según nuestro interés en estos dos puntos principales, luego de conseguir los planos necesario en cuanto a imagen pasamos a sonido, lo que resultó más interesante, ya que cerca a estos se encontraba un parque donde un colegio realizaba ensayos de banda, lo que decidimos captar dentro de nuestro registro.



**Figura 7.** Calle 13, Bogotá. Autoría propia (2022).

Pasados estos puntos principales nos fuimos alejando cada vez más de la ciudad, debido a que uno de los planos más importantes era un cenital del flujo vehicular, el cual logramos con la ayuda de un puente que se encontraba en la sabana, llegando a esta locación tuvimos que registrar solo imagen, pues al ser un puente peatonal no teníamos mucho espacio de operación y de seguridad tanto para el equipo como para nosotros, sin embargo y a pesar del corto tiempo, logramos nuestro objetivo.



**Figura 8.** Puente salida Calle 13, Bogotá. Autoría propia (2022).

Siguiendo nuestra ruta nos adentramos a los paisajes rurales, donde también tuvimos oportunidad de grabar, gracias a que el vehículo en el que nos movilizamos y que había sido nuestro aliado durante toda la producción contaba con sunroof la cual resultó una manera segura de generar estas tomas abiertas de la sabana y montañas, estilo road trip, que era el principal objetivo de dichos planos, al cabo de una hora y de varias sesiones de grabación en el carro llegamos a Anolaima, después de una visita a la plaza principal y de hora de almuerzo nos dirigimos a la finca.

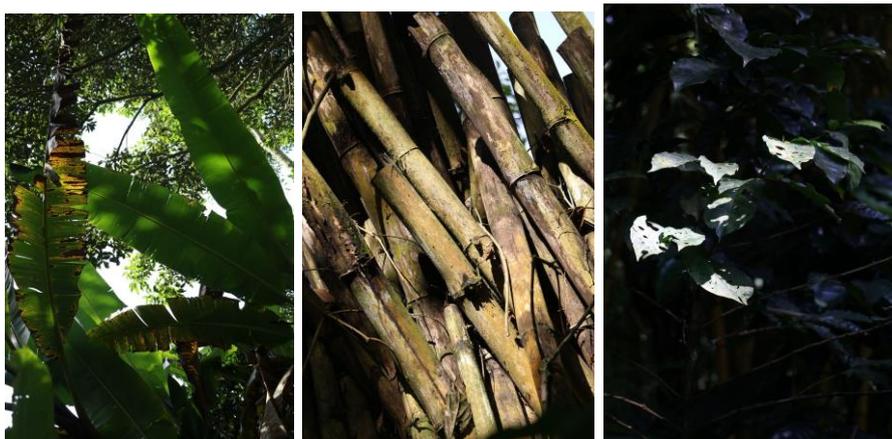


**Figura 9.** Vías Sabana, Cundinamarca. Autoría propia (2022)

Al llegar pudimos hacer scouting más detallado de la finca, definiéndola en cuatro grandes escenarios: el primero la casa central, el segundo las ruinas de una casa abandonada, el tercero, campo abierto hacia la sabana, y, por último, cultivos de maleza densa y húmeda que nos brindaba otro contraste natural, el cual apela a ambientes más selváticos en el cortometraje. Para nuestra sorpresa y siendo alrededor de las 4 pm empieza a llover por lo que decidimos organizar nuestra habitación de estadía y lugar central donde se encontrarán los equipos, también pasamos a hacer backups de archivos en discos duros como lo habíamos hecho el día anterior y cargar las baterías necesarias para el día siguiente.

### **Día 3:**

Con nuestra estadía en la finca empezó el día temprano, alrededor de las 6 am, el primer registro que tomamos fue sonoro, pues el sonido de diferentes animales como pájaros e insectos hacen de este casi una necesidad para el proyecto, después pasamos a rodar los planos de carácter selvático, donde los protagonistas fueron cultivos de plátano y café por su densidad y sombra, esto último se dio porque nos jugó a favor la luz que creaba contrastes entre las texturas y las hojas.



**Figura 10.** Vegetación, Anolaima. Autoría propia (2022)

Posteriormente pasamos al ambiente de sábana y campo, con cultivos más planos y organizados, alto crecimiento de pasto, zonas verdes en general y justo al lado se encontraba una casa de campo donde pudimos observar y grabar sus principales características como sus grietas, su fauna, sus reflejos y sus objetos, enseñando como estos dos ambientes vecinos conviven entre sí por medio de la naturaleza.

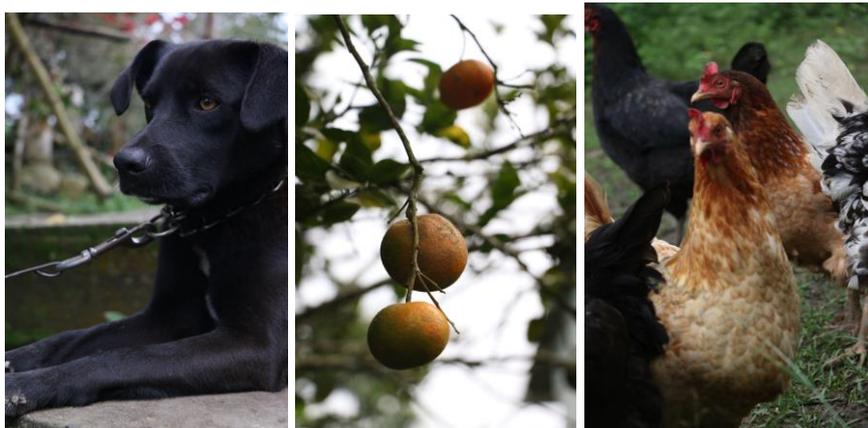


**Figura 11.** Finca, Anolaima. Autoría propia (2022).

Luego del mediodía debíamos ir al pueblo por unos repollos, pues otro de los planos más importantes del corto es la muerte de Gonzalo, el cual, según se cuenta y sin ser la versión oficial, murió en un accidente vehicular con un camión de repollos, por lo que para nuestra narración queríamos mostrar como el repollo cae al suelo y se rompía, una metáfora al cráneo de nuestro personaje invisible. Compramos varios para poder realizar múltiples intentos de este plano, que al llevarlo a la práctica con ayuda de nuestros familiares logramos incluso más tomas, encontrando incluso técnicas para que se viera mejor, por ejemplo, lanzándolo desde distintas alturas, rellenándolo con agua para exagerar su efecto o incluso cortando previamente de su

caída, y no fue hasta que logramos dos o tres tomas en imagen y en sonido buenas para ya estar satisfechos con esta.

En consecuencia, seguimos con los planos de la casa central, que de nuevo aludían a un ambiente de granja y campo, donde se encontraban los perros guardianes, a algunos frutos entre los árboles y la búsqueda de comida por parte de las gallinas, que fue el Foley principal de esta locación.



**Figura 12.** Granja, Anolaima. Autoría propia (2022).

Para este momento eran las 4 pm por lo que decidimos continuar con la última locación que ofrecía la finca, que eran una casa en ruinas, enfocándonos principalmente en la degradación de la estructura y como la naturaleza la había consumido lentamente, por lo que se veían hojas salir entre baldosas y los pocos muros que aún persisten a punto de caer. Pero no fue esto lo último que se grabó sino fueron varios planos abiertos del paisajismo y el sol ocultándose entre las montañas lo que dio fin a esta jornada.



**Figura 13.** Casa en ruinas, Anolaima. Autoría propia (2022).

**Día 4:**

El último día se resumió en devolvernos a la ciudad, dejamos la finca sobre las 10 am, donde horas antes logramos consolidar los archivos en los discos duros y hacer una relación con nuestro script, también hacer el debido proceso de guardado e inventario de los equipos pues serían entregados en la mañana siguiente, volvimos a la ciudad alrededor de las 12pm de un lunes festivo, por lo que quedo del día se resumió en desempacar y llegar a nuestras casas.

**Post Producción:**

Este no solo era el último proceso sino el más determinante y complicado para nosotros, debido a nuestra diferencia de tiempos y jornadas, por lo que optamos en primera instancia realizar estructuras de montaje por separado y por secciones, sin embargo, realizamos un proceso en paralelo con otras necesidades de montaje, una de ellas fue la grabación de una voz masculina de carácter informativo o noticioso, la cual sería la voz en off para la primera parte del corto, después de varias semanas de buscar entre grupos del medio y páginas de freelance, nos topamos con un conocido que tenía la experiencia como locutor por lo que fue nuestra opción más certera.

Luego de esto y de contar con este recurso, decidimos para el primer montaje que solo una persona del equipo se encargará, la cual logró consolidar la primera base como según lo habíamos delimitado en la escaleta, donde una parte importante era el material de archivo pero que con anterioridad ya teníamos seleccionado y llevábamos un proceso con la Fundación Patrimonio Fílmico para adquirir sus derechos académicos, sin embargo, para ese momento teníamos una copia en baja calidad que funcionaba para mostrarle a nuestro tutor el avance y como sería el punto de partido del producto.

Lo que siguió fue concretar el proceso financiero con la Fundación y hacer el envío de una copia en alta calidad más los derechos frente a los archivos, decidiéndose en paralelo hacer reuniones en conjunto para terminar de definir la estructura, primero cortando los planos del material de archivo y así darles un orden a conveniencia de la historia y el sonido, después consolidar y corregir los errores que se habían visto en la primera base de montaje, para dar fin a este punto y dar paso a las últimas dos fases, por un lado el diseño sonoro y por el otro la valorización del producto.

## Conclusiones

A lo largo de la investigación se encontraron diferentes características y similitudes entre ambos movimientos artísticos de vanguardia, los cuales tienen como principal función generar una ruptura estructural a los sistemas académicos y culturales de los contextos, tanto literario como cinematográfico, sumándole además una apuesta conceptual y estética dentro de las dudas e inquietudes del ser, la vida, la política, lo bello y la cotidianidad, las cuales son en esencia posturas filosóficas y dudas naturales del ser humano, sin embargo, al entender las artes como un relato que persevera en el tiempo, se le suma un peso, pues es actor para la construcción de sociedades, presentes y futuras.

De este modo y vinculando lo anterior se llevó a cabo la unión de conceptos para la creación de un corto documental llamado **Un Hombre Equivocado** donde se narran los distintos testimonios de la vida de Gonzalo Arango tras su desaparición de la vida pública y mediática, en su contexto del país, lo que termina en los supuesto sucesos de la muerte de los personajes.

Durante toda la realización e investigación recogida para el corto, se logró evidenciar distintas conjeturas sobre la labor cinematográfica y el papel del arte, ninguna de estas buscas apelar a ningún concepto académico ya establecido ni crear o imponer una verdad absoluta sobre el proceso subjetivo y personal del equipo.

Es por esto, que como primera conclusión pudimos denotar que contrario a lo que popularmente se espera de los contenidos cinematográficos de no ficción, estos no responden a una búsqueda aleatoria o espontánea, sin investigación o preparación alguna, como ejemplo tomaremos nuestro proceso implícito en esta investigación, la cual se llevó a cabo durante dos años y medio de la mano de distintas guías, donde se desarrollaron varias propuestas e ideas sobre los conceptos del documental, en el cual siempre se toman decisiones con base a el mensaje o la narrativa propuesta, sin importar el momento o la fase en la que se encuentre el documento o la obra audiovisual, resaltando que en el documental poético hay una afinidad a las visiones subjetivas de sentimientos y del ser, esto no quita que se pueda construir una narrativa concreta e intencional detrás de los productos de no ficción.

Esto nos lleva a la segunda conclusión, la cual engloba la disputa entre la definición acertada o no de los géneros artísticos, específicamente dentro de qué es y como es el documental y el argumental, centrándonos en el primero, podemos decir que su mayor definición radica en los conceptos de verdad y realidad, lo que a lo largo de esta investigación se ha querido ampliar, pues esta carga da pie a que el documental sea encasillado a unos valores e incluso formas de verse y hacerse, sin embargo, encontramos casos puntuales donde dichas definiciones o formatos se entrelazan, generando conversaciones eternas entre sí hace parte de uno u otro,

como en el caso de **Tren de Sombras** donde no se sabe con certeza el origen o el desarrollo de la obra, adicional, la disputa sobre si este desarrollo es correcto o no. Lo que pone en duda la utilidad de las definiciones radicales entre las múltiples y diversas prácticas y visiones de la cinematografía, lo cual consideramos en esencia un práctica subjetiva y abstracta, debido a esto, creemos pertinente que se vea el cine sin su interpretación de espejo de la realidad, o que los productos más valiosos son los más similar a esta, en el caso del documental poético encontramos varios valores agregados para la creación de una obra, partiendo del universo de cada realizador, donde se rompe la necesidad de pactar una verdad en pantalla generando juicios de valor en el espectador informado o no, sobre la obra en sí misma como en el artista, incluso llevándolo a definir características del cine de un país, de esta manera podemos entender las definiciones y los formatos como trampas en el camino del cine en sí mismo, tanto como industria como expresión artística.

De mano a lo anterior, logramos identificar la siguiente conclusión, la cual está entrelazada entre el marco histórico junto con nuestra experiencia personal, pues como principal señal tenemos los espacios académicos, familiares y culturales en los cuales no encontrábamos una visión similar y entendida del concepto central de esta tesis, independientemente de la poca existencia o no de estos espacios a nivel nacional, queremos enfocarnos en el camino que hay que seguir para poder llegar a alguno de estos, por lo que su visibilidad no suele ser tan amplia como en otros tipos de cine, además de la imagen y estigma que presenta el producto y su realizador, ejemplo de esto son las cualidades que se imprimen en el experimental, tales como extraño, lejano, aleatorio, sin sentido o insuficiente bajo la lupa argumental, la cual encasilla en este grupo de experimental los productos que no se han sabido comprender.

De lo anterior, podemos deducir la siguiente conclusión, la cual busca resaltar las diversas virtudes y experiencias del hacer cine dentro del documental, puesto que las diferentes líneas permiten una mayor interacción y juego de cada herramienta, está, entre varias otras virtudes son la razón por la cual nos decidimos por el documental de carácter poético, pues muy lejano a lo que comúnmente se cree, la ficción tiene un alto contenido de realidad y de entorno, mientras que el poético no, para concretar en esa conjetura queremos resaltar las libertades artísticas que lo “extraño” brinda y que es una forma redonda y valiosa para la creación de contenidos audiovisuales siguiendo la complejidad del lenguaje cinematográfico.

Como última conclusión queremos evidenciar las dificultades y lo complejo del hacer cinematográfico, lo cual era sabido dentro del proceso académico, pero no fue hasta esta práctica que vivimos de primera mano los aciertos, dudas y estigmas de las formas de producir una obra, empezando por algunas aquí ya mencionadas en los puntos anteriores, como lo son la

poca facilidad de adquirir información y formación de ciertos temas de vanguardia, desde el nadaísmo como dudas centrales del documental poético, como también los ires y venires del proceso creativo, evidentemente hay dificultades mayores que radican en posturas más determinantes, como el interés nacional en el cine colombiano, su producción y financiación, hasta las pantallas y escenarios posibles de visualización del mismo, es por esto que reiteramos el valor y la valentía que implica realizar contenidos artísticos en el país sin importar sus características.

Para finalizar buscamos definir el hacer cinematográfico y el nadaísmo, ambos movimientos de vanguardia, como una herramienta que busca alzar la voz sobre distintas situaciones de la vida, y recalcando que cada voz es solo un pedazo pequeño de la inmensidad creativa, pero que no por esto no construye lo subjetivo a lo común, pues no existe historia tan pequeña o tan grande para no ser contada.

### Referencias

- Acevedo, A. (director) Mejía, G. (productor) (1925). Bajo el cielo antioqueño [Película] Colombia: Acevedo e Hijos.
- Acevedo, A. (director/productor) (1924). La tragedia del silencio. [Película] Colombia: Acevedo e Hijos.
- Acevedo, A. y Acevedo, G. (directores/productores) (1947). Bellezas de Colombia en Cartagena [Película] Colombia: Acevedo e Hijos.
- Acevedo, A. y Acevedo, G. (directores/productores) (1947). Graduación de marinos en Cartagena [Película] Colombia: Acevedo e Hijos.
- Acevedo, A. y Schroeder, C. (director/Productor) (1937). Olaya Herrera y Eduardo Santos o De la cuna al sepulcro. [Película] Colombia: Acevedo e Hijos y Schroeder.
- Alianza Francesa Málaga (05 de agosto del 2019). *El Realismo Poético Francés*. Málaga. España. Recuperado de: <https://www.alianzafrancesamalaga.es/el-realismo-poetico-frances/?fbclid=IwAR2B5yONoTdDIO8qF2dO2p416XyHsFV3F9i09AXYWfqG9BGQ7T TIgFKhTZ0>
- Arango, G. (1958) *Primer Manifiesto Nadaísta*. Medellín, Colombia: Tipografía y Papelería AMISTAD Ltda.
- Arias-Osorio, M. (2016). María, de Grau, en el contexto cinematográfico colombiano: “María está rara”. *Palabra Clave*, 19(2). doi: 10.5294/pacla.2016.19.2.10
- Arzuaga, J. M. (director) Colombo, F. (productor) (1963). Rhapsody in Bogotá [Cortometraje] Colombia: TVE.
- Blank, L. (director/productor) (1978). Always For Pleasure. [Documental] Estados Unidos: Flower Films.
- Brault, M., Gosselin, B. y Perrault, P. (directores) Bobet J. y Côté, G. (productores) (1968). Le Beau Plaisir. [Cortometraje documental] Canadá: National film board of Canada & office national du film du Canada.
- Broullón, M. (2015) ¿Documental poético? Una aproximación semiótica al cine de José Luis Guerin. *Avanca Cinema International Conference 2015*. 28-33
- Brückner, H. (director) (1939). Sinfonía Bogotá [Cortometraje] Colombia.
- Buñuel, L. (director/productor) (1929). Un Perro Andaluz [Película cinematográfica] Francia.
- Cepeda, A., Grau, E., Vicens, L. y García M, G. (directores/productores) (1954). La Langosta Azul [Cortometraje]. Colombia: Los Nueve - Seis - Tres.
- De Sica, V. (director) De Sica, V. y Amato, G. (productores) (1948). Ladrón de bicicletas [Película] Italia: Produzioni De Sica (PDS).

- Di Domenico, F. (director/productor) (1915). La fiesta del corpus [Cortometraje] Colombia: Di Doménico Hermanos & Co.
- Fischinger, O. (director/productor) (1935). Composition in Blue [Cortometraje] Alemania: Fischinger Studio.
- Forgács, P. (director) Messemake, C. (productor) (1998). The Danube Exodus. [Película] Hungría: Lumen Film.
- García, S., Mondegar, V. y García, D (directores/productores) (1985). Satanás aquí no entrará [Cortometraje] Colombia.
- Gaviria, C. & Gil, E. (directores) Gil, E. (productor) (1983). Amanecer [Documental]. Colombia: Clara Maria Riasgos.
- Grau, E. (director/productor) López, A. (productor) (1966). María [Película]. Colombia.
- Guerín, J., L. (director) Favert, H. & Portabella, P. (productores) (1997). Tren de sombras [Documental]. España: Grup Cinema-Art, Films 59 E Institut del Cinema Català.
- Guerín, J., L. (director) Poch, P. (Productor) (1990). Innisfree [Documental]. España: La Sept Cinéma, P.C. Guerín, La Sept, RTVE, Virginia Films & Samson Films.
- Guerrero, F (director/productor) (2006). Paraíso [Mediometraje documental]. Colombia.
- Hernández, S. (2004). Hacia una definición del documental de divulgación histórica. *Comunidad y sociedad*, 17(2), 89-123.
- Ivens, J. & Franken, M. (directores) Franken, M. (productor) (1929). Rain [Cortometraje] Holanda: Capi-Holland.
- Kossakovsky, V. (director) Deckert, H., Juárez, G., Petit, L. y Egaña, J. (productores) (2012). ¡Vivan las antípodas! [Documental] Alemania, Argentina, Chile y Países Bajos: Majade filmproduktion, Lemming Film, Producciones Aplaplac & Gema Films.
- Kossakovsky, V. (director) Reques, A., Deckert, H. & Dyekjær, S, (productores) (2018). Aquarela [Documental]. Reino Unido, Alemania, Dinamarca y Estados Unidos: Ma.Ja.De Filmproduktion, Aconite Productions, Danish Documentary Production, Louverture Films & BFI Film Fund.
- López, Y. (2013). *Mediaciones documentales: Paraíso de Felipe Guerrero, y Un tigre de papel de Luis Ospina* (Tesis de maestría). Universidad EAFIT, Medellín, Colombia.
- Marker, C. (director/productor) (1982). Sans Soleil. [Película]. Francia: Argos Films.
- Mitry, J. (1974). *Historia del experimental*. (Traducción de: Torres, F). Valencia, España: Fernando Torres Editor.
- Mitry, J. (director/productor) (1949). Pacific 231 [Documental]. Francia: Tadié Cinemá.

- Moholy-Nagy, L. (director/productor) (1930). Play of light: Black, White and Grey [Cortometraje]. Alemania/Rusia.
- Montenegro, D. (directora) Smirnova, L. (productora) (2015). Susurro de un Abedul [Cortometraje]. Colombia: Universidad de Cinematografía de Rusia – VGIK, Cinema Co.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington, USA: Indiana University Press.
- Nieto, J. y Ramos, M. (2018). La estética de la memoria en Tren de Sombras. *L'Atalante*. (26), 26-54.
- Ospina, L. (director/productor) (2007) Un tigre de papel [Documental] Colombia: Congo Films.
- Ospina, L. y Mayolo, C. (directores/productores) (1971). ¡Oiga Vea! [Documental] Colombia: Ciudad Solar.
- Ospina, L. y Mayolo, C. (directores/productores) (1978). Agarrando pueblo. [Documental] Colombia: Sociedad de artistas y trabajadores unidos para la liberación eterna (SATUPLE).
- Patiño, S. (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá, Colombia: Editorial Universidad Nacional de Colombia Unilibros
- Quiñones, M. (3 de enero de 2013). Sinfonías Urbanas [Entrada de Blog]. Recuperado de: <https://cineymedioscomunitarios.wordpress.com/2013/01/05/sinfonias-urbanas/>
- Renoir, J. (director) Bondy, R., Pinkovitch, A. y Rollver, F. (productores) (1937) La Grande Illusione [Película] Francia: Réalisation d'art cinématographique
- Renov, M. (2010). Hacia una poética del documental. *Revista Cine Documental*, 1(1), 1-29.
- Rogosin, L. (director/productor) (1957). On the Bowery [Documental] Estados Unidos: Film Representations & Rogosin Films.
- Rossellini, R. (director) Amato, G., De Martino, F. y Rossellini, R. (productores) (1945). Roma, Ciudad Abierta [Película] Italia: Excelsa Films.
- Ruttman, W. (director) Freund, K. y Aussenberg, J. (productores) (1927). Berlín, Sinfonía de una Gran Ciudad. [Película] Alemania: Deutsche Vereins-Film AG.
- Saganogo, B. (2008). Nadaísmo colombiano: ruptura socio-cultural o extravagancia expresiva. *Espéculo: Revista de estudios literarios*. (38). Recuperado de: <https://biblioteca.org.ar/libros/152091.pdf>
- Tarín, J. (2000). Tren de sombras: el cine en estado puro. *Cuadernos del Ateneo*, (9), 154-163.
- Thompson, F. (director/productor) (1957). N.Y., N.Y. [Documental] Estados Unidos: Les

Productions Artistes Asociés.

Uribe, E. y Gómez, R. (2010). *Descripción crítica y caracterización de la noción de cine experimental* (Tesis de maestría). Fundación Walter Benjamin: Instituto de comunicación y cultura contemporánea. Buenos Aires, Argentina.

Vélez, M. (s.f.). Cine y video experimental en Colombia. Biblioteca Nacional de Colombia: Recuperado de: [https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/audiovisual/cine\\_y\\_video\\_experimental/cine\\_video/presentacion.htm](https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/colecciones/audiovisual/cine_y_video_experimental/cine_video/presentacion.htm)

Vertov, D. (1973). *El Cine Ojo*. Madrid, España: Editorial Fundamentos.

Vertov, D. (director) Ukrainian, A. (productor) (1929). El Hombre de la Cámara. [Película cinematográfica] Unión Soviética: All Ukrainian Photo Cinema.

Weinrichter, A. (2005). *Desvíos de lo real: Cine de no Ficción*. Madrid, España: T&B Editores.

Yohn, M. (2015). Una comparación de las teorías del cine documental de Bill Nichols y Carl Plantinga: fundamentos, definiciones y categorizaciones. *Revista Cine Documental*, (11), 29-51.

Zavala, D. (2010). *Documental Televisivo: La transformación del género documental*. (Trabajo de grado). Universidad de las Américas Puebla, Cholula, Puebla, México.

Zubiaur, F. (2009). Jean Renoir. El realismo poético. Fco Javier Zubiaur Carreño. Recuperado de: <https://www.zubiaurcarreno.com/jean-renoir-el-realismo-poetico/>