

**LA IMAGEN DOCUMENTAL  
COMO UNA POSIBILIDAD DE ENSEÑANZA**

Omar Alberto Carrillo Munza



Maestría en Educación, Facultad de Ciencias de la Educación

Universidad La Gran Colombia

Bogotá, Colombia

2025

**LA IMAGEN DOCUMENTAL  
COMO UNA POSIBILIDAD DE ENSEÑANZA**

**Omar Alberto Carrillo Munza**

**Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de  
Magíster en Educación**

**Edwin García Salazar (Director)**



Maestría en Educación, Facultad de Ciencias de la Educación

Universidad La Gran Colombia

Bogotá, Colombia

2025

## **Dedicatoria**

No cabe en un solo párrafo las palabras, el afecto y el apoyo de tantos momentos, en los cuales las risas y las lágrimas me han puesto a favor o en contra de la vida. Las circunstancias en las que se empezó este camino son diferentes a como hoy se terminan. Más que una dedicatoria, es mi total reconocimiento al valor, paciencia y tenacidad de mi esposa Natalia Olave, el amor y la comprensión de mis padres Omar Alfonso y Luz Dary; mis hermanos Andrés y Santiago, pero, sobre todas las cosas, es decir que no olvido la sonrisa de mi abuelo, Antonio José Munza y la fortaleza de mi abuelita María Vitalia Sosa de Munza. A ellos dos, específicamente, muchas gracias estén donde estén.

## **Agradecimientos**

Como estudiante de la Maestría en Educación de la Universidad La Gran Colombia, quiero agradecer a la Facultad de Ciencias de la Educación, a sus maestros y la Coordinación de la Maestría por todo su apoyo para salir adelante en este proceso. Un agradecimiento muy especial al director Edwin García Salazar por su paciencia, profesionalismo y exigencia durante este tiempo.

## Tabla de contenido.

|  |           |
|--|-----------|
| Introducción.....  | 8         |
| <b>Capítulo uno.</b> La imagen documental.   |           |
| 1.1 La pureza y la imagen total.....   | 16        |
| 1.2 Las emociones y su procedimiento.....  | 22        |
| 1.3 El perspectivismo y su discusión en la imagen documental.....                        | 29        |
| 1.4 Consideraciones finales.....   | 34        |
| <br>   |           |
| <b>Capítulo dos.</b> La función política en la imagen documental.                        |           |
| 2.1 ¿Qué es la <i>función política</i> en la imagen documental? .....                    | 38        |
| 2.2 Reconocimiento de la <i>función política</i> en la imagen documental.....            | 40        |
| 2.3 Consideraciones finales .....  | 51        |
| <br>   |           |
| <b>Capítulo tres.</b> La imagen documental en la enseñanza.                              |           |
| 3.1 La enseñanza y su relación con la imagen documental.....                             | 55        |
| 3.2 <i>Indigentes y otras gentes</i> de Pierre Herón y su relación con la enseñanza..... | 58        |
| 3.3 <i>La batalla de Chile</i> de Patricio Guzmán y su relación con la enseñanza.....    | 63        |
| 3.4 Consideraciones finales.....   | 68        |
| <br>   |           |
| <b>Bibliografía.....</b>   | <b>71</b> |

## Listado de figuras.

### Introducción:

|  |    |
|--|----|
| <b>Figura 1</b> <i>Caída de una cabra al abismo en territorio hurdano..</i> .....        | 9  |
| <b>Figura 2</b> <i>Cousteau y exploradores disparando a un tiburón.</i> .....            | 10 |
| <b>Figura 3</b> <i>Encuentro y visión de la vida con un habitante de la calle.</i> ..... | 12 |
| <b>Figura 4</b> <i>El pueblo chileno en las calles.</i> .....                            | 15 |

### Primer capítulo:

|   |    |
|---|----|
| <b>Figura 5</b> <i>Atrapando la cabeza de un gallo colgado con la mano.</i> ..... | 18 |
| <b>Figura 6</b> <i>Mojando el pan con agua sucia.</i> .....                       | 20 |
| <b>Figura 7</b> <i>Cabeza de un asno muerto a manos de abejas.</i> .....          | 21 |
| <b>Figura 8</b> <i>Muerte de un recién nacido</i> .....                           | 22 |
| <b>Figura 9</b> <i>Delfines bajo el agua</i> .....                                | 25 |
| <b>Figura 10</b> <i>Exploración de hallazgos en el fondo del mar</i> .....        | 27 |
| <b>Figura 11</b> <i>La educación de los niños de las Hurdes</i> .....             | 28 |
| <b>Figura 12</b> <i>Frente a frente con el mundo marino</i> .....                 | 30 |
| <b>Figura 13</b> <i>Extracción de peces del mar</i> .....                         | 31 |
| <b>Figura 14</b> <i>Soledad de una niña hurdana</i> .....                         | 33 |
| <b>Figura 15</b> <i>Exploración en el fondo del mar</i> .....                     | 35 |

**Segundo capítulo:**

|  |    |
|--|----|
| <b>Figura 16</b> <i>Registro de un habitante de la calle muerto en el centro de Bogotá</i> .....                       | 43 |
| <b>Figura 17</b> <i>Habitante de la calle víctimas de la limpieza social en 1993 (1)</i> .....                         | 44 |
| <b>Figura 18</b> <i>Habitante de la calle víctimas de la limpieza social en 1993 (2)</i> .....                         | 44 |
| <b>Figura 19</b> <i>Testimonio de un habitante de la calle</i> .....   | 45 |
| <b>Figura 20</b> <i>Testimonio de Jaime Enrique Osorio Díaz sobre su vida en la calle del<br/>Cartucho</i> .....       | 47 |
| <b>Figura 21</b> <i>Registro de cierre del documental</i> .....  | 51 |
| <b>Figura 22</b> <i>Diálogo con habitante de la calle durante el censo en Colombia en el<br/>año de 1993 (1)</i> ..... | 53 |
| <b>Figura 23</b> <i>Diálogo con habitante de la calle durante el censo en Colombia en el<br/>año de 1993 (2)</i> ..... | 53 |

**Tercer capítulo:**

|  |    |
|--|----|
| <b>Figura 24</b> <i>Un habitante de la calle en medio de una requisita policial</i> .....    | 59 |
| <b>Figura 25</b> <i>La cotidianidad de los habitantes de la calle</i> .....                  | 61 |
| <b>Figura 26</b> <i>Bombardeo a la casa de la moneda a manos de militares chilenos</i> ..... | 64 |
| <b>Figura 27</b> <i>Fotografía de Leonardo Henrichsen Ferrari (1940 – 1973)</i> .....        | 66 |
| <b>Figura 28</b> <i>Oficial que causa la muerte de Henrichsen Ferrari</i> .....              | 66 |
| <b>Figura 29</b> <i>Opresión militar a estudiantes y civiles</i> .....                       | 68 |

## Introducción

El siguiente trabajo de investigación consiste en realizar un ejercicio conceptual y documentado, el cual radica en pensar sobre cómo la imagen documental puede relacionarse con la enseñanza. Si bien en este proceso no se cuenta con un punto observable en cuanto a aplicabilidad en el aula, los capítulos expuestos en este proyecto giran alrededor de una constante comprensión, sobre cómo el contenido de la imagen documental logra llegar hasta una reflexión sobre la enseñabilidad.

Dicho esto, el presente trabajo de grado tiene como **objetivo general abordar la relación existente entre la imagen documental y la enseñanza**. Para tal fin, se acude a una serie de capítulos donde cada uno consta de un objetivo específico y una línea metodológica, en la cual se procura exponer descriptivamente las características de la imagen documental, hasta ir llegando poco a poco al punto de relacionar sus funciones con la enseñanza. Así mismo, en cada apartado, su contenido se acompaña con el posicionamiento de cineastas y pensadores que aportan en este campo de reflexión, en conjunto con la exposición de imágenes de varios documentales que permiten ejemplificar dichos conceptos y por ende la obtención de una oportuna comprensión.

El primer capítulo, titulado *La imagen documental*, tiene como **objetivo específico entender el funcionamiento de la imagen documental en un sentido tradicional**, es decir, desde un punto de vista formal y sin variables. Con el fin de perseguir esta meta, el hilo metodológico del presente apartado consiste en revisar y describir los postulados del crítico de cine francés André Bazin en el texto *Qué es el cine* (2017) y relacionarlos con las

perspectivas del también director estadounidense Francis Ford Coppola con *El cine en vivo y sus técnicas* (2018) y del filósofo francés Guilles Deleuze en *La imagen-movimiento* (1983). A lo largo de sus páginas se destaca la imagen documental como una puesta en escena que cuenta con una pureza, emocionalidad y perspectivismo, que permite reflejar un acontecimiento. En otras palabras, el capítulo pone en juego una explicación de cómo ésta permite capturar un momento determinado y de manera fidedigna. Para tal fin, se toman como referencias los documentales *La Hurdes, tierra sin pan* producido en el año de 1933 por el director español Luis Buñuel y *El mundo del silencio* del biólogo francés Jacques Cousteau en 1956. El primer documental expone al espectador las condiciones sociales y culturales en que viven algunas comunidades españolas al margen del olvido y su distanciamiento geográfico por medio de sus imágenes, tal y como se aprecia a continuación:

### **Figura 1**

*Caída de una cabra al abismo en territorio hurdano.*



Nota: imagen tomada del documental *Las Hurdes, tierra sin pan*. Luis Buñuel 1933.

Es así como los enunciados de Bazin (2017) se relacionan con la proyección de este documental, porque sus imágenes se registran tal y como son. Por su parte, el documental francés de 1956 consiste en ilustrar la majestuosidad que representa la prioridad de Cousteau, para explorar las profundidades del Mar Mediterráneo y con ello el registro de la vida marina. Las cualidades de sus imágenes pasan por las formas, los colores, las profundidades y el recorrido que la embarcación *Calypso* hace, en busca de diferentes experiencias sobre cómo se puede comprender la vida en el mar como se muestra en la siguiente imagen.

### **Figura 2**

*Cousteau y exploradores disparando a tiburón.*



Nota: imagen tomada del documental *El mundo del silencio*. Jacques Cousteau. 1956.

En la imagen anterior, se logra observar cómo Cousteau y sus hombres intentan atrapar un tiburón como parte de su experimentación en altamar. En este punto, se ilustra el esfuerzo que la embarcación tuvo que hacer para obtener el cuerpo del animal, de tal manera que el último recurso para lograrlo fue hacer un disparo directo a la cara del

depredador. Es definitivamente una imagen que emociona, no por la frialdad del disparo de Cousteau, sino por la conmoción que genera el sufrimiento de la criatura cazada. Para Coppola (2018) lo anterior representa la manera como, a partir de una acción visible por parte de la imagen documental, se genera una emocionalidad, la cual depende exclusivamente de lo que ésta pretenda fielmente mostrar o registrar.

El segundo capítulo, titulado *La función política en la imagen documental*, tiene como hilo metodológico revisar en paralelo dicha conceptualización que se menciona en el capítulo anterior. Entendiendo que allí se presentan los postulados de autores como Bazin (2017) y Coppola (2018), cuya visión y forma de la imagen documental es tradicional y estructural para ellos, en esta segunda parte se expone a la imagen documental como aquella que si cambia y cuenta con un sentido estrictamente político. Por lo tanto, el **objetivo específico de este segundo capítulo es comprender cómo la función política interviene en la imagen documental**. Para tal fin, se abordarán los postulados del filósofo Francés Jacques Rancière en el texto *Las distancias del cine* (2012) como parte de la explicación de la **función** en la imagen documental; de igual manera los planteamientos de Susan Sontag (2009) en *Sobre la fotografía*, con el fin de explicar las nociones de lo **político** que se identifica en ésta y las ideas Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1990) para explicar cómo una imagen documental establece un mecanismo de conexión entre lo cultural y la reflexión de lo observado.

En este punto, el segundo capítulo se apoya en las imágenes del documental *Indigentes y otras gentes* del director Pierre Herón en 1993. Éste consiste en retratar las diversas situaciones que los habitantes de la calle viven en la ciudad de Bogotá por aquel

entonces. Sus imágenes se toman el tiempo para distinguir cómo los efectos de la violencia y el desamparo reflejan un estado de miedo e incertidumbre, por la manera en que la clandestinidad los ataca constantemente. Si bien su pretexto consiste en describir los acontecimientos del censo colombiano a inicios de los años noventa, las imágenes de este documental intentan revelar las condiciones de maltrato y violencia con la que ellos y ellas son tratados. Así mismo, el documental se encarga de realizar entrevistas a estas personas, las cuales le permiten al espectador conocer de primera mano sus versiones sobre la vida, la sociedad, las diversas historias y testimonios que a ellos los acompaña, como se observa por ejemplo en la siguiente imagen:

### Figura 3

*Encuentro y visión de la vida con un habitante de la calle.*



Nota: uno de los testimonios de los habitantes de la calle sobre la vida es:

“La vida es muy bueno vivirla a su manera. Uno ser pasible; que el mundo corra y estarse uno quieto. No correr uno detrás del mundo. El que corre detrás del mundo hace muchas cosas, Ahí está el dilema. Entonces, para uno conocer la vida tiene que ser muy veterano. Hay gente que no sabe vivir la vida y por eso no le dura un tris la vida. Es como si fuera humo. Entonces, para uno vivir,

debe ser apacible y tener amor a las cosas y estarse uno quieto”. (Versión tomada del documental *Indigentes y otras gentes*, Pierre Herón, 1993. Min. 05:30) *Indigentes y otras gentes*, Pierre Herón. 1993

En este caso, la imagen anterior sirve como vocera de algo que traspasa los límites de la contemplación para convertirse en un recurso descriptivo de aquello que se muestra. En conjunto con su testimonio, invita a detenerse, a pensar y entender que lo que se le está mostrando al espectador contiene una razón y no un simple registro. Es así como la importancia de lo expuesto por el Rancière (2012) tiene como consecuencia, la formación de una conciencia política de la cual se ocupa la parte final de este capítulo. Se explica entonces la necesidad de asumir un posicionamiento crítico a partir de la trayectoria que brinda la variación de la imagen; de igual manera, la obtención de estos criterios se genera como resultado de una exposición visible, en la que su principal efecto recae en la reflexión que se debe hacer sobre aquello que se observa.

Por su parte, el tercer capítulo titulado *La imagen documental en el campo de la enseñanza*, tiene como hilo metodológico interpretar y poner en diálogo las visiones de este tipo de imagen como aquellas experiencias que trascienden en la vida de un individuo. A partir de las concepciones de Jorge Larrosa en el texto *La experiencia de la lectura* (2003) y del antropólogo Carlos Castaneda con *Las enseñanzas de Don Juan* (2000) se expone como la enseñanza es aquella experiencia que trasciende en un modo de pensar y de actuar para así volverse perdurable en un sujeto.

**El objetivo específico de este capítulo es analizar cómo la imagen documental se puede relacionar con la enseñanza.** Para Jorge Larrosa (2003) la enseñanza es una experiencia particular que se distancia de la cotidianidad de un individuo, mientras que, para Castaneda, (2000) ésta se define como la posibilidad de buscar un saber. A lo largo del

capítulo se intenta justificar estas dos visiones, las cuales entrarán en juego con el devenir de la imagen documental, teniendo en cuenta cómo su sentido y significación permite adentrarnos en una experiencia que nos hace pensar sobre nuestro alrededor. Como complemento de lo anterior, se acude a los puntos de vista del alemán Hans Georg Gadamer (2000) con el texto *La educación es educarse*, y Edwin García (2023) con el artículo *Imagen documental como posibilidad en la enseñanza del cine* con el fin de cómo entender que la enseñanza logra ser el resultado de una experiencia que surge a partir de unas conversaciones entre un sujeto y su alrededor.

Finalmente, este capítulo retoma las imágenes del documental *Indigentes y otras gentes*, en conjunto con *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* del director chileno Patricio Guzmán. Este documental consiste en registrar los acontecimientos sociales y económicos ocurridos entre los años 1972 y 1975 en Chile, a causa de la agitación política que por ese entonces azotaba a dicho país. Las imágenes logran detallar, paso a paso, la manera en la que el oficialismo militar se toma el poder de la casa de la moneda de aquel país, y con ella, la vida del presidente Salvador Allende. Así mismo, el documental (que se divide en tres partes) ilustra cómo los diferentes gremios y sectores sociales salen a las calles, ya sea en forma de protesta o de apoyo al gobierno, lo cual será clave a la hora de comprender sus ideologías y puntos de vista sobre la situación que se vive en Chile tal y como se muestra a continuación:

**Figura 4**

*El pueblo chileno en las calles.*



Nota: imagen tomada del documental *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas*, Patricio Guzmán. 1975

Es así como la relación de la enseñanza con esta imagen documental, por ejemplo, se identifica porque ésta trasciende de la exterioridad de sus formas, para reflexionar sobre situaciones o problemáticas reales que afectan directamente la vida misma, su modo de pensar, sus concepciones sociales y políticas. En este caso, también se está registrando, más allá de una huelga social, los acontecimientos que traerán como consecuencia un futuro complejo en la historia del pueblo chileno.

## Capítulo I

### La imagen documental

“La memoria es la más fiel de las películas, la única que puede impresionarse a no importa qué altitud y con el único límite de la muerte.”

André Bazin. *Qué es el cine*.

#### 1.1 La pureza y la imagen total:

Para André Bazin en *¿Qué es el cine?* (2017) la imagen documental es aquella evolución visual que cuenta con una convergencia entre el movimiento y la fotografía. De igual manera, afirma que su trayecto se ha quedado en pensar limitadamente en estrategias en cómo dichas formas van cambiando en la mente de sus inventores; cuestión que, a propósito, le permite con el tiempo concluir que: “El cine, realmente no ha sido inventado todavía” (p. 28). Ahora bien, ¿cuál es la clave para entender la validez de la imagen documental? La respuesta está en su pureza. No cabe duda que su apuesta no está dirigida desde una formulación mecánica de la realidad, tampoco pretende ahondar en discursos emblemáticos de personajes, sistemas o acciones; por el contrario, la pureza de la imagen para el cineasta francés consiste en “Identificar aquello que no se modifica, que no es intermediaria de creadores, que sencillamente ésta no se manipula” (p. 27).

La pureza de la imagen, de igual manera, es establecer un punto de observación en el cual se pueda pensar sobre aquello que se mira y se siente. Esto solamente se logra cuando hay una puesta en la que “Una imagen del mundo exterior se forma

automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso” (p. 29); en consecuencia, se puede afirmar que dicha pureza se reconoce cuando una imagen tiene la capacidad de hablar por sí misma. Visto desde un punto práctico, en el documental *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) del director español Luis Buñuel, se logra observar cómo cada espacio que retrata esta cinta ilustra las costumbres y tradiciones de algunos pueblos ubicados en regiones montañosas y de difícil acceso en el territorio español.

El documental expone las condiciones precarias en las cuales viven hombres, mujeres y niños, apartados de cualquier provecho social y cultural característicos de la ciudad. De esta manera, el filme ilustra el concepto de “hurdano” como aquella persona que no cuenta con oportunidades de progreso o crecimiento personal; la exposición de sus calles rudimentarias implica retratar la manera como la sana alimentación, el acceso a la salud y los canales de comunicación con el exterior son casi imposibles, precisamente por la compleja ubicación de estos pueblos españoles entre montañas y matorrales.

Es así como en este documental, Buñuel deja que la imagen sea el instrumento que recorra la mente del espectador; es una especie de hilo conductor que, a partir de su recorrido, permite fijar una mirada de sus habitantes con el fin de comprender cómo se comportan, qué piensan y qué es lo que hacen. En este sentido, la imagen documental debe capturar la realidad tal como es, sin mediaciones que distorsionen lo observado, afirma Bazin (2017). Por ejemplo, una parte de este documental ilustra la representación de la hombría y el símbolo de la virilidad en las festividades matrimoniales, mediante la práctica

de arrancar la cabeza de un gallo colgado boca abajo, por parte de los hombres comprometidos como se muestra a continuación:

**Figura 5.**

*Atrapando la cabeza de un gallo colgado con la mano.*



Nota: imagen tomada del documental *Las Hurdes, tierra sin pan*. Luis Buñuel, 1933.

Aquí se observa cómo una mano intenta atrapar la cabeza de un gallo como parte de la tradición hurdana. La pureza de la imagen se presenta cuando, a lo largo de cada intento, se muestra cómo uno de los jinetes logra finalmente cumplir con el objetivo. En este punto, no se necesita de una explicación o aclaración de cómo lo hace, pues, solamente, la imagen permite visualizar un acto que seguidamente es aplaudido por aquellos que observan esta actividad en particular. Como resultado de lo anterior y de acuerdo con Bazin (2017), dicha pureza será un componente de lo que se conocerá como **la imagen total**. Esta consiste en mostrar fielmente la exploración de un medio, de tal manera que: “El público crea lo que ve y que, por lo tanto, su confianza no sea controlada por otros medios ajenos.” (p. 43). El

documental de Buñuel intenta a lo largo su rodaje explicar el quehacer de aquellas regiones montañosas en cuanto su forma de actuar, pensar y sobrevivir.

Otra característica de la **imagen total** consiste en comprender cuál es el momento concreto para fotografiar un espacio. Si bien esto hace parte de estructurar un contenido visual, de igual manera, es fundamental que en el marco de la imagen documental el espectador logre inferir qué es lo que ésta intenta decir, ya que para el crítico de cine francés: “Un testimonio cinematográfico es cuando el hombre ha podido arrancar al acontecimiento mismo a partir de la imagen” (Bazin, 2017, p. 50), aspecto que se deduce claramente en *Las Hurdes* (1933) cuando se muestra un grupo de niños huérfanos que, en medio de la suciedad, intentan mojar sus panes con agua de sus calles para luego poderlos comer. Aquí no se trata de ilustrar su dejación, sino cómo la imagen revela el concepto de la precariedad en la alimentación. Así es como la imagen total establece una correspondencia entre la fijación de la imagen y lo que la rodea: busca armonizar a cada instante la visualización del mundo con las imágenes, ya que necesita autoreferenciarse a cada instante de lo que se ilustra y se entiende por lo observado como se muestra en la siguiente imagen:

**Figura 6.**

*Mojando el pan con agua sucia.*



Nota: imagen tomada del documental *Las Hurdes, tierra sin pan*. Luis Buñuel, 1933.

Ahora bien, ¿cuál es entonces la clave para validar la **imagen total**? La respuesta está en calcar la realidad. Esto se confirma cuando la imagen anterior retrata las miradas cabizbajas de estos niños como testimonio de la desesperanza y la soledad; cuando ésta busca que el espectador comprenda el significado del tremendismo social que abarcan dichas poblaciones. Es así como Bazin (2017) considera que habrá una totalidad en la imagen, pues: “Por lo demás el mismo filme suele estar concebido como una conferencia ilustrada donde la presencia o la palabra del conferenciante- testigo completan y autentifican la imagen”. (p. 44). Así mismo, la imagen viene a consolidarse con un enfoque psicológico, el cual se desprende en el momento que ésta se exhibe por sí misma. En el documental de Buñuel, por ejemplo, hay un momento en el que muestra cómo la comida de las Hurdes se traslada con ayuda de animales de carga. En este punto, se exhibe como un enjambre de abejas logra escapar y atacar al jumento que transporta su miel, tal y como se aprecia en la siguiente imagen:

**Figura 7.**

*Cabeza de un asno muerto a manos de abejas.*



Nota: imagen tomada del documental *Las Hurdes, tierra sin pan*. Luis Buñuel, 1933.

La forma de cómo el cuerpo del animal muerto aparece en la escena, genera de principio a fin una sensación de impresión a partir de la exposición de la imagen. Según Bazin (2017), esta totalidad de la imagen se produce cuando promueve reacciones y comportamientos que logran entablar mensajes contundentes por parte del espectador; por lo cual: “El elemento psicológico y humano pasa a un primer plano como una especie de psicología experimental de la aventura.” (p. 43) En otras palabras y en conjunto con lo anterior, la imagen total es aquella que, sin adaptar cualquier tipo de modificación, se encuentra en la capacidad de perdurar visualmente desde lo natural. Otro ejemplo en el mismo documental se identifica cuando una de sus imágenes describe el concepto de la muerte. Lo que para muchos podría ajustarse a una imagen de crueldad, para Buñuel, intenta ilustrar cómo una de sus familias pierde a su bebé recién nacido, representando el

paso a paso de su proceso exequial, sin perder de vista el rostro del infante fallecido como se muestra a continuación:

**Figura 8.**

*Muerte de un recién nacido.*



Nota: imagen tomada del documental *Las Hurdes, tierra sin pan*. Luis Buñuel, 1933.

Es así como la imagen total no consiste en describir las causas de la muerte del recién nacido, sino en la manera contundente de registrar la quietud de un ser que justamente ha dejado de abrir sus ojos. Lo anterior, para Bazin, consiste en que no se debe especular en lo que se ve, sino, por el contrario, en ilustrar lo más concreto posible aquello que aparece frente a frente; de ahí que la totalidad de la imagen: “Está caracterizada por una búsqueda cada vez más descarada de lo espectacular y de lo sensacional” (p. 44).

## **1.2 Las emociones y su procedimiento:**

Luego de exponer el concepto de pureza y su cualificación como parte de la imagen total, es necesario decir que ésta se complementa con una emocionalidad. Para Francis Ford

Coppola (2018) en el texto *El cine en vivo y sus técnicas*, la definición de las emociones en la imagen documental consiste en la representación de puntos de convergencia que se presentan entre la exposición de este tipo de imagen y la exploración misma de su acontecimiento<sup>1</sup>. El valor que tiene la imagen documental se identifica en la medida que ésta cuenta con la capacidad de generar emociones, según la forma de cómo se consigue retratar fielmente un acontecimiento. Vale la pena aclarar que lo emocional no se referencia a partir de juicios personales o de algún generamiento conductual. En este punto,

Concretamente, para el cineasta estadounidense, las emociones aparecen cuando se hace un adecuado posicionamiento de una toma, esto es, la virtud que tiene la cámara para registrar el momento preciso en que el acontecimiento expone una situación entre los personajes y sus acciones. Para Coppola (2018), una toma es aquella unidad que narra una historia; ésta “Es una pieza clave dentro de una estructura que se monta para crear una gran secuencia, o bien puede ser larga y compleja y contar una parte de la historia en sí” (p. 21) Por su parte, para Bazín (2017), las emociones en la imagen documental se producen como resultado del registro de formas, tamaños, colores y fondos que son capturados a la hora de registrar una imagen, pues toda emoción consiste en: “La necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo.”(p. 26) En este sentido y con el fin de proponer un diálogo práctico, reflexivo y conceptual entre estos dos cineastas, valdría la pena preguntarse ¿cómo se generan estas emociones?

---

<sup>1</sup> En esta parte del capítulo es importante dejar en claro que, al hablar de la imagen documental, se está haciendo referencia con el mismo término de la imagen total como resultado de la condición de la pureza que ésta presenta, tal y como se explicaba en el anterior apartado.

Veamos un ejemplo. *El Mundo del silencio* es un documental francés dirigido por el biólogo y cineasta Jacques Cousteau en 1956. Este rodaje consiste en describir la vida en el mar y sus profundidades. El objetivo de Cousteau radica en registrar los comportamientos y secretos que rodean la vida marina, en conjunto con un grupo de camarógrafos y equipos de buceo profesional a bordo de la embarcación Calypso. Para cumplir con dicho propósito, el documental se encarga de mostrar (de inicio a fin) cómo sus recorridos por las aguas del Océano Índico y el mar Mediterráneo permiten ilustrar el movimiento y la direccionalidad de aquellas criaturas que lo habitan; las cámaras persiguen luces y sombras que, bajo el agua, van detallando las facultades para registrar todas las majestuosidades que acompañan el fondo del mar. En síntesis, este documental francés consiste en describir pausadamente una forma de vida marina, cuyas costumbres y comportamientos se distancian totalmente de la terrestre.

Ahora bien, si las escenas de este filme son lentas, es precisamente para detallar cómo la retina del espectador podrá ahondarse junto con la exploración de las cámaras. No se trata de fotografiar un conjunto de animales bajo el agua, sino de retratar el momento real que trae consigo conocer sus destinos. En palabras de Bazin (2017): “El espacio de abajo es el de la vida, donde misteriosas e invisibles nebulosas de plancton reflejan el eco del radar” (p. 55). Es así como sus imágenes se revelan en la riqueza de sus formas y colores, explicando que la vida marina es todo un conjunto de comportamientos por conocer tal y como se aprecia en la siguiente imagen.

**Figura 9.**

*Delfines bajo el agua.*



Nota: imagen tomada del documental *El mundo del silencio*. Jacques Cousteau, 1956.

La imagen anterior tiene como fin explorar el recorrido de un conjunto de cetáceos identificados por un grupo de exploradores, quienes consideran que a lo largo de su recorrido pueden obtener un sinnúmero de descubrimientos. Para Coppola (2018), en este caso, la riqueza de esta imagen no solamente se produce como resultado de un seguimiento fiel a estas criaturas – tal y como lo piensa Bazin -, sino en la virtud de saber mostrar cómo las cámaras permiten registrar este acontecimiento de manera exacta, leal.

A fin de cuentas, el epicentro de esta imagen consiste en ilustrar un acontecimiento en el cual para el director estadounidense:

No es la cámara la que se esfuerza por adaptarse al lugar que ocupan los actores en el escenario, sino que, más bien, son los actores y el escenario los que se manipulan para crear una toma dentro del campo de visión de la cámara (Coppola, 2018, p. 26).

Es así como, resultado de lo anterior, surge la emocionalidad como consecuencia de una exploración visual, a partir del recorrido de hacen las cámaras. Adicionalmente, la presencia de las emociones en la imagen documental implica contar con un procedimiento, es decir, de la forma, método o estrategia de cómo se logra captar un acontecimiento y cómo éste logra generarlas<sup>2</sup>. Continuando con el mismo documental, por ejemplo, las imágenes muestran diversos puntos en los cuales la exigencia de los posicionamientos de las cámaras, las ubicaciones estratégicas y las mismas disposiciones geográficas, permiten ilustrar cómo los exploradores detallan al máximo su recorrido en las profundidades del mar, como se muestra a continuación:

---

<sup>2</sup> Cabe aclarar que la afirmación anterior no representa algún condicionamiento en particular, sino, más bien, esto surge como una necesidad que, tanto para el director francés como estadounidense es fundamental a la hora de registrar una imagen.

**Figura 10.**

*Exploración de hallazgos en el fondo del mar.*



Nota: imagen tomada del documental *El mundo del silencio*. Jacques Cousteau, 1956.

El procedimiento en la imagen anterior se reconoce en la manera de cómo se presentan los hallazgos y cómo éstos irán retroalimentando el contenido de todo el documental. *El Mundo del Silencio* (1956) le transmite al espectador la belleza de un mundo marino, no desde sus variedades decorativas, sino a partir de las sorpresas y comportamientos que acompaña y registra; su importancia radica en hacer que cada acontecimiento contenga imágenes que testifiquen el asombro y emocionalidad de la naturaleza bajo el agua; aspecto que se logrará únicamente desde la espontaneidad, posicionamiento y riqueza de sus imágenes. La intención de Cousteau en el documental de 1956 no es buscar su propio protagonismo, sino el de la vida marina y sus secretos; muy fiel a lo que Bazin (2017) plantea sobre la importancia de relacionar lo anterior con la imagen en cuanto “El ideal que consiste en disponer de un lugar de observación exhaustiva que no modifica el aspecto y la significación de objeto observado (p. 58). Así mismo,

Coppola (2018) coincide con este aspecto, en cuanto a la necesidad de validar un procedimiento en la imagen, ya que “Ésta requiere que se haga algo con ella. Ahora se tiene algo a partir de lo qué crear, y se puede empezar a expresar ideas y emoción a través del mundo mágico de su montaje” (p. 106). Veamos otro ejemplo en el documental español de 1933.

En una parte de este rodaje, sus imágenes exponen cómo los niños hurdanos reciben su educación. Aquí, las imágenes propuestas por Buñuel recaen sobre el registro de las condiciones, gestos y posicionamientos de los niños en la escuela, representando la impotencia que tienen sobre la imposibilidad de explorar el mundo por ellos mismos. El procedimiento se identifica, cuando la cámara se preocupa por tomar de frente las miradas de estos chicos y, con éstas, la recepción de sus actitudes y el ambiente en el cual reciben sus lecciones. Lo anterior será para Coppola (2018) la clave con la cual las emociones aparecen como resultado de este registro, ya que las imágenes: “Darán una comprensión de lo que ocurra y la capacidad de entender lo que sucederá a continuación.” (p. 106)

**Figura 11.**

*La educación de los niños de las Hurdes.*



Nota: imagen tomada del documental *Las Hurdes, tierra sin pan*. Luis Buñuel, 1933.

Es así como la imagen anterior a partir de las emociones y su procedimiento, conjugan un fiel retrato acerca de las situaciones por la que estos niños atraviesan. De esta manera, las emociones en la imagen documental se encuentran ligadas estrechamente con aquello que se observa. El siguiente paso - y luego de hablar de la pureza, sus emociones y procedimiento -, será entender el reconocimiento del perspectivismo en la imagen documental como parte complementaria de su reflexión formal y tradicional.

### **1.3 El perspectivismo y su discusión en la imagen documental:**

Para Bazin (2017) El perspectivismo en la imagen documental se define como la presencia de un tiempo y espacio, cuya finalidad consiste en evitar cualquier tipo de modificación o variable en su registro. En otras palabras, consiste en capturar un punto fijo, instantáneo o preciso de la realidad. Sin embargo, para Gilles Deleuze en el texto *La imagen – movimiento* (1983), la imagen documental no puede quedarse en un simple registro de lo real, sino que, por el contrario, su perspectivismo debe comprenderse como una construcción visual que desarrolla un punto de vista. Con el fin de entender lo anterior, revisemos el siguiente ejemplo:

En *El mundo del Silencio* (1956) se puede observar cómo sus imágenes se esmeran por referenciar lo más fielmente posible las formas y comportamientos de las criaturas marinas. El documental mismo es toda una obra que tiene el poder para precisar sus imágenes en puntos fijos y en posiciones decisivas, tal y como se muestra a continuación:

**Figura 12.**

*Frente a frente con el mundo marino.*



Nota: imagen tomada del documental *El mundo del silencio*. Jacques Cousteau, 1956.

Desde el punto de vista de Bazin (2017), el perspectivismo de esta imagen se identifica porque hay un detenimiento preciso del tiempo y el espacio, brindando una mirada categórica (frente a frente) a un objeto determinado y, lo más importante, sin ninguna modificación. Todo, tal cual como es. Para Bazin (2017) este componente de la imagen se reconoce cuando: “El mérito de Cousteau y de su equipo estriba en haber comprendido desde el principio que la estética de la exploración submarina o, si se prefiere, su poesía, formaban parte del acontecimiento.”<sup>3</sup> (p. 55). Para Deleuze (1983), en cambio, el perspectivismo en esta imagen se establece cuando se forma una representación o construcción de lo que se está viendo, es decir, de cómo la imagen le está mostrando al espectador aquellos componentes que conforman el mundo marino, pues “ “La imagen no

---

<sup>3</sup> Concepto de acontecimiento. Bazin menciona el concepto de acontecimiento bajo un lente meramente técnico. No es político, histórico ni del lenguaje.

es simplemente una representación del mundo, sino una construcción que organiza y describe la realidad representada.” (p. 90).

Entonces, como complemento de las emociones y su procedimiento<sup>4</sup> en la imagen documental se suma ahora el perspectivismo. En conjunto con Deleuze (1983) algo muy similar sustenta Coppola (2018) cuando explica la importancia de saber capturar una imagen, ya que para el director estadounidense, el cine “Es por naturaleza una compleja colección de múltiples imágenes y sonidos que se juntan para causar un impacto emocional e intelectual.” (p. 67) En concreto, el espectáculo del documental francés pasa por reconocer como varias de sus imágenes sustentan las consecuencias de un comportamiento marino, cuyo recorrido se complementa con una serie de mixturas y composiciones que definen el contexto y la fauna marina como se ilustra en la siguiente imagen.

**Figura 13.**

*Extracción de peces del mar.*



Nota: imagen tomada del documental *El mundo del silencio*. Jacques Cousteau, 1956.

---

<sup>4</sup> Recordemos que, a diferencia del perspectivismo como la captura de un punto o elemento fijo, el procedimiento consiste en enfocar sus esfuerzos en la generación de emociones a partir del registro de formas, figuras y hasta sonidos que se presenten en la imagen documental.

La imagen anterior es otro ejemplo del perspectivismo, porque, sin duda alguna, hay una captura exhaustiva de un punto en particular y de frente ante la retina del espectador - en este caso, un tipo de pez -. El documental se encarga de exponer con minuciosidad sus imágenes y así poder contemplar las múltiples formas y texturas que caracterizan la vida en el fondo del mar. Por su parte, en *Las Hurdes, tierra sin pan* (1933) la perspectiva de las imágenes, desde Bazin (2017), se logra relacionar en la medida que cada uno de sus acontecimientos se enfatizan en el exceso de lo ordenado, esto quiere decir, en la presencia estable del tiempo y espacio, cuya intención es registrar puntualmente los contextos sociales y culturales de sus habitantes. En el caso de Deleuze (1983), el perspectivismo radica en la manera de cómo la imagen construye el concepto de la compleja condición humana en la que viven los niños en la hurdes, ya que: “La imagen no se limita a mostrar el mundo tal como es, sino que se construye a través de su propio lenguaje visual” (92). Luis Buñuel aprovecha el recurso de la imagen, para ubicar al espectador frente a frente con el objeto. La exposición de sus imágenes hace que se describa directamente el sentir de los habitantes que rodean dicha población española como se identifica a continuación<sup>5</sup>:

---

<sup>5</sup> Cabe aclarar que, la intencionalidad de esta parte del capítulo radica en tomar como ejemplo la manera por la que se logra identificar los aspectos de la pureza y el perspectivismo en la imagen documental. Para tal fin se aborda un ejemplo como es el documental de Luis Buñuel, pese a que existen referentes culturales que demuestran una previa intención, por parte del director español, de manipular aspectos de la realidad en este documental y por ende hacerlo más impactante.

**Figura14.**

*Soledad de una niña hurdana.*



Nota: imagen tomada del documental *Las Hurdes, tierra sin pan*. Luis Buñuel, 1933.

Aquí se ilustra el desamparo y desolación de una niña hurdana, cuya cotidianidad radica en el cuidado de cabras y su suerte echada a la soledad, razón por la cual, la riqueza y validez de la imagen estará en retratar la incertidumbre de niños y adolescentes que no disponen de un rumbo fijo, con una mayor o menor esperanza que no sea más que esperar su propia muerte. Las descripciones que emplea este documental se acompañan directamente por el registro de sus imágenes; en la imagen anterior, la cámara apunta decisivamente el aspecto que se desea exponer y por ende observar. Hace alusión a la memoria, que, para Bazin (2017): “Es la más fiel de las películas, la única que puede impresionarse a no importa qué altitud y con el único límite de la muerte.” (p. 50), mientras que para Coppola (2018) ésta equivale a “registrar el momento emotivo, y cómo se llega a ese momento en cada medio” (p. 24) y para Deleuze (1983) “Implica registrar un momento que define un punto de vista particular sobre la realidad” (95).

Por otra parte, es importante recalcar que dentro de ese mismo respeto por la fijación de lo observado, se encuentran algunos rasgos que definen la presencia de los sucesos como aquel principio variacional de la imagen. Lo anterior, viene a irrumpir con esas mismas categorías que anteriormente se han hablado (pureza, procedimiento y perspectivismo); de esta manera, se toma ahora un nuevo camino de reflexión de la imagen documental, en cuanto a la posibilidad de hablar de variables que afectan directamente la significación de la imagen en el acontecimiento mismo.

#### **1.4 Consideraciones finales**

La pregunta es, ¿cuál es la relevancia de la imagen documental? Respondiéndonos desde las miradas de Bazin (2017), su importancia radica en que éste es un medio que trata de observar fijamente los detalles de un acontecimiento. En un modo práctico, si una facultad de la imagen documental consiste en hacer que exista una interacción entre las emociones y el perspectivismo por parte de ésta, no cabe duda que también cumple, por lo tanto, con una función informativa. Así mismo, asumiendo un pensamiento concreto desde Coppola (2018), la relevancia de la imagen documental se responde desde la manera de cómo dicha realidad le llega al ojo del espectador. Para el cineasta estadounidense, la manera en la cual se transmiten las imágenes, en este caso desde los documentales: “Son fundamentales porque permiten identificar la experiencia que se le brinda al público.” (p. 31) Es así como se hace importante reconocer que, más allá de un posicionamiento, una forma o función, la imagen documental de igual manera genera un estilo de transmisión de mensajes. Al mismo tiempo, Deleuze (1983) reconoce que la imagen documental genera

una relación concreta con el pensamiento. No es solo una representación, sino que invita al espectador a pensar, a cuestionar la realidad representada y no quedarse en la identificación de un simple registro, ya que: “La imagen documental, no se limita a ser un reflejo del mundo, sino que incita a pensar sobre lo que nos muestra” (p.102).

Retomando el documental francés filmado en 1956, por ejemplo, las imágenes propuestas por Cousteau, si bien se enfatizan en recorrer las profundidades del mar, así mismo, éstas logran ilustrar cómo es el comportamiento de la vida marina como se expuso anteriormente. Es un ejercicio de contemplación, en el cual el espectador tiene la capacidad de interactuar con un conjunto de colores y sonidos que le permitirán identificar situaciones en lugares y espacios determinados, tal y como se aprecia en la siguiente imagen:

### **Figura 15**

*Exploración en el fondo del mar*



Nota: imagen tomada del documental *El mundo del silencio*. Jacques Cousteau, 1956.

La imagen anterior ilustra más que un “frente a frente” del ser humano con sus semejantes. Permite focalizar un encuentro entre lo maravilloso del fondo del mar con las intenciones del hombre para explorar nuevos mundos; es así como ésta se detiene por un instante, con el propósito de ilustrar que la fantasía del fondo azul se complementa con un encuentro en particular. De hecho, este documental se esfuerza por explicarle al espectador cómo a partir de una exploración marina se logra entender que existen múltiples formas de observar la vida; en este caso, el ojo cuenta con una garantía que aquello que logra observar es real y existe.

De igual manera y entendiendo que el presente trabajo de grado se expone como parte de una Maestría en Educación ¿cómo se puede relacionar este capítulo con lo educativo.? La respuesta se establece como un punto de partida, para entender primero cómo funciona y opera la imagen documental, con el fin de reflexionar luego sobre el acercamiento que ésta tiene con el campo de la enseñanza. Si bien este primer capítulo radica en una sustentación teórica y tradicional de la imagen documental, la propuesta consiste en que con el pasar de las siguientes páginas ésta se vaya acercando con mayor rigurosidad y detenimiento hacia la enseñabilidad; es un proceso que en los siguientes capítulos se abordará a la imagen documental con mayor detenimiento hacia el campo de lo educativo, pero, con la salvedad que, desde este primer apartado, ya se logran identificar los principios tradicionales que la caracterizan y que cambiarán más adelante.

## Capítulo II

### La función política en la imagen documental

“Cómo reducir la distancia, cómo pensar la adecuación entre el placer producido por las sombras proyectadas sobre la pantalla, la inteligencia de un arte y la de una visión del mundo, era lo que por entonces se creía poder pedir una teoría del cine”.

Jacques Rancière. *Las distancias del cine*.

El presente capítulo expone cómo la *función política* hace parte de la imagen documental. Apoyado en las ideas del filósofo francés Jacques Rancière en el texto *Las distancias del cine* (2012), se toma como referencia el campo de la significación que la imagen documental posee, a partir de problemáticas reales como, por ejemplo, la pobreza y la violencia. Por otra parte, se tienen en cuenta las percepciones de la fotógrafa y pensadora estadounidense Susan Sontag en el texto *Sobre la fotografía* (2009), en el que la imagen documental está en la capacidad de registrar la realidad como parte del pensamiento y la generación de una conciencia política. De igual manera se reflexiona de manera breve, acerca de cómo el sentido hace parte de este tipo de imagen para el crítico y semiólogo Roland Barthes con *La cámara lúcida* (1990). En conjunto con lo anterior, se toman como ejemplo las imágenes del documental del director Pierre Herón titulado *Indigentes y Otras gentes*, de 1993, el cual ilustra una realidad que conlleva a la formación de un sentido y significación inmersa en la imagen documental, a partir del registro de la vida de los habitantes de la calle y sus particularidades.

Si bien en el capítulo anterior se comprende a la imagen documental a partir de su pureza, emocionalidad y perspectivismo, se puede afirmar que dichas características se exponen a partir de un estudio formal y por ende tradicional de la misma. Como consecuencia de lo anterior, no es posible hablar de una variación en su registro o modificación en particular. Es así como en este capítulo, se hace indispensable realizar una reflexión en torno a la posibilidad de mirar su perspectivismo a contrapelo; en otras palabras, de poder pensar sobre la posibilidad de una variación en la imagen documental. Lo anterior, como resultado de la presencia de una *función política*.

## 2.1 ¿Qué es la función política en la imagen documental?

Para Jacques Rancière (2012) en el texto *Las distancias del cine* la función política en la imagen documental consiste en dar cuenta de la producción de un sentido y significación acerca de lo que ésta pueda retratar, basando sus acontecimientos a partir de una situación real que afecta un devenir social y por ende político. Esta función se reconoce a partir de la producción misma en la imagen, en la que ésta da cuenta de cómo se representa una problemática a partir de un conflicto o situación en particular.

Concretamente, la imagen documental se transforma en un tipo de espejo, en el cual lo relevante será entender cómo se origina un acontecimiento, qué quiere decir y qué desea retratar, teniendo como consecuencia la eficacia para asumir un posicionamiento propio de su significación. Para el filósofo francés, la importancia que tiene la función en la imagen documental radica en que “Trata de construir la lógica de lo que vemos en pantalla e

inscribirla en una historia de las relaciones entre las formas sensibles que nos presenta el cine y las promesas políticas que les permite expresar.” (Rancière, 2012, p. 107) Esto quiere decir que, teniendo en cuenta las visiones acerca del determinismo expuesto por Bazin (2017) y complementado por Coppola (2018) en el que la imagen documental se contempla a partir de su propio registro, en este punto, se puede agregar que la presencia de la **función** permite generar cambios o variaciones en ésta, dependiendo el sentido y significación del mismo acontecimiento.

En este caso, si bien en el primer capítulo del presente trabajo se puede inferir que la imagen documental habla por sí misma, en esta ocasión, para Rancière (2012), el espectador representa una cuota clave del variacionismo de ésta, ya que es quien logra interpretar o identificar “El tema del que se expone, pero también con lo que es la causa misma de todo el asunto” (p. 111). En otras palabras, el reconocimiento de la imagen documental pasa de las formas, posiciones y puntos fijos, a la identificación de una **función** cuya identificación corre por cuenta del espectador.

Ahora bien, de igual manera es necesario dejar en claro cómo el término **político** se hace presente en esta función como parte de la imagen documental. Se habla del término político cuando se identifica en la imagen una presencia de argumentos, un conjunto de sucesos o una serie de situaciones que ilustran y describen un contexto real. Esta última parte, para Susan Sontag (2009) en el texto *Sobre la fotografía*, la presencia de lo político consiste en reflexionar sobre el aspecto más importante que compone una imagen documental: retratar una realidad. Para la filósofa estadounidense, este tipo de imagen

contribuye en la identificación de contextos reales que permiten comprender el quehacer de un individuo y, al mismo tiempo, el registro de sus comportamientos en una sociedad.

Según Sontag (2009), la imagen documental cuenta con el compromiso de exhibir experiencias y acciones del individuo, ya que “Siempre se ha interpretado la realidad a través de las relaciones que ofrecen las imágenes” (p. 149). En otras palabras, lo **político** (en la imagen documental) es aquel registro que repercute en el reconocimiento de acontecimientos que exponen las visiones de mundo de un individuo y cómo esto afecta en un contexto en particular.

Entonces, si bien las definiciones de la **función** y lo **político** en la imagen documental apuntan hacia la búsqueda del sentido de la realidad a partir del qué dice, cómo se dice y para qué, desde ese momento se puede hablar sobre cómo una **función política** se reconoce en ésta, partiendo de la significación de los acontecimientos que describen lo ya mencionado. La pregunta clave es: ¿cómo se identifica la función política en la imagen documental? Veamos el siguiente ejemplo.

## 2.2 Reconocimiento de la función política en la imagen documental

Fundamentalmente, la clave para identificar la **función política** en la imagen documental está en la identificación del contenido que ésta expone. Dicho de otra manera, consiste en el reconocimiento de una especie de juego de los sentidos que constantemente interactúan y cambian, no solamente, con la acción de lo que ilustra una situación en particular, sino también, con lo que los propios acontecimientos le transmiten al espectador.

En el documental de 1993 titulado *Indigentes y otras gentes*, por ejemplo, se logra entender cómo un entorno social se describe a partir de los testimonios de sus personajes. Las imágenes de este filme consisten en identificar un panorama real en torno a un sector social de la capital colombiana: los habitantes de la calle. A partir de una serie de entrevistas e intervenciones de un narrador en tercera persona, el documental se dedica a exponer las condiciones en las cuales viven estas personas en la denominada “Calle del Cartucho” en la ciudad de Bogotá. Hasta este lugar llegan funcionarios del censo para registrar sus nombres y apellidos, y es en esta situación en la que las cámaras de este documental aprovechan para ilustrar sus versiones de la vida y, con ella, su sentir del día a día y el miedo que los invade por la violencia con la cual son tratados.

En este punto, el documental dirigido por Pierre Herón no se ocupa de registrar las diversas causas por las cuales ellos y ellas se encuentran allí, tampoco intenta percibir las condiciones en las cuales viven, pues, en relación con Rancière (2012), la **función política** solo aparece cuando se identifica la presencia de “Acciones que sólo consisten en esos diálogos en que los personajes no hacen otra cosa que discutir sobre lo justo y lo injusto.” (p. 108) Lo anterior, se identifica cuando el filme de 1993 se dedica más bien a exponer su preocupación por la violencia con la que a ellos se les trata, las constantes agresiones que reciben por parte de la sociedad, y la desolación que sienten en sus largas caminatas en conjunto con sus tristezas, angustias y fracasos. En este punto, Jacques Rancière en el texto *El destino de las imágenes* (2011) argumenta una relación existente entre las sensaciones de los personajes de un filme con la focalización de las imágenes porque “La imagen ya no es solamente la expresión codificada de un pensamiento o sentimiento, sino también una

manera en que las cosas mismas hablan y se callan.” (p. 34). En conjunto con el documental de 1993, sus imágenes permiten describir los contextos de la pobreza apoyados en el lenguaje verbal y corporal de sus personajes; aspecto que hace que las imágenes tengan la capacidad de exhibir los signos escritos en un cuerpo y las marcas grabadas en su historia a partir de su variabilidad, afirma Rancière (2011). Precisamente, lo anterior es lo que Sontag (2009) valida como relevante en la imagen documental, ya que ésta “Se ha transformado en uno de los medios principales para experimentar y decir algo, para dar una apariencia de participación.” (p. 20) Es por esto que, si bien el pretexto del documental se enfatiza en ilustrar la gestión del censo colombiano en el año de 1993, lo que hacen realmente sus imágenes es recorrer explícitamente las solitarias calles del centro de la ciudad y allí, tener el encuentro con los otros, los marginados, los olvidados.

Al inicio del documental, el narrador detalla la muerte de un habitante de la calle a causa de una bomba detonada en pleno corazón de la ciudad. Aquí, la intencionalidad de la imagen no consiste en ilustrar las causas de cómo ocurrieron los hechos, sino, más bien, consiste en exponer una denuncia pública, frente a una problemática que empezaba a rondar en el casco urbano de Bogotá por aquel entonces, tal y como se muestra en la siguiente imagen: la limpieza social.

**Figura 16.**

*Registro de un habitante de la calle muerto en el centro de Bogotá*



Nota: imagen tomada del documental *Indigentes y otras gentes*, Pierre Herón. 1993

De esta manera, es como la **función política** en la imagen anterior se determina cuando hay un distanciamiento de su formalidad (es decir, de sus puntos, colores, formas y fondos), para establecer ahora una mirada en la exposición de una situación violenta e impune, que, calladamente, empieza a presentarse bajo la clandestinidad de una ciudad y de un entorno nacional sumergido por las noticias del narcotráfico, el secuestro y el paramilitarismo. Es así como las imágenes en *Indigentes y otras gentes*, tienen el propósito de centrar su atención en el protagonismo de los habitantes de la calle; hacer que sus voces tengan una validez para justificar los valores del derecho a la vida. De esta manera, al mostrarnos estos hechos reales, las imágenes pueden ampliar o alterar nuestros puntos de vista sobre aquello que se logra observar y por ende merece la pena reflexionar (Sontag, 2009). En este caso, en el documental de 1993 se registra cómo a los habitantes de la calle los están matando, tal y como se demuestra en las siguientes imágenes.

**Figuras 17 y 18.**

*Habitantes de la calle víctimas de la limpieza social en 1993*



Nota: imágenes tomada del documental *Indigentes y otras gentes*, Pierre Herón. 1993

Es así como y con base en las imágenes anteriores, este documental es un ejemplo de cómo la **función política** interviene como parte de una denuncia o señalamiento político – en relación con lo expuesto por Rancière (2012) –, a la hora de registrar una situación social desde un pesimismo que se basa en el olvido y la indiferencia con la que Pierre Herón ilustra a lo largo del recorrido de las calles bogotanas y los testimonios de sus personajes. Sus gestos, movimientos y miradas, son también palabras que para la misma filósofa norteamericana, a propósito, cuentan como parte de la esencia de una imagen, pues éstas serán: “Las expresiones precisas en los rostros de sujetos que respaldarán sus propias

nociones de la pobreza, la luz, la dignidad, la explotación y la geometría.” (Sontag, 2009, p.16) Este es un filme que estalla en un grito desesperado de una problemática violenta que cada día más los sacude y atormenta, pues, en estas circunstancias, el mismo rodaje establece su tesis en demostrar que los habitantes de la calle no cuentan con nadie que los defienda. El siguiente testimonio de uno de los habitantes de la calle sobre su manera de ver la vida, es un complemento que se logra apreciar como parte de la imagen documental y que permite comprender, de mejor manera, el sentido que tienen sus acontecimientos:

Entre nosotros habemos gente, ñeros que servimos, somos gente que necesitamos apoyo. Si usted va a pedir un trabajo, nunca dicen “buenas tardes”, “¿qué necesitan?” sino que, a cada momento, le están diciendo a uno: “¡cuidado con ese desechable, con ese ñero, con ese ladrón.!” (Versión tomada del documental *Indigentes y otras gentes*, Pierre Herón, 1993.)

**Figura 19.**

*Testimonio de un habitante de la calle.*



Nota: imagen tomada del documental *Indigentes y otras gentes*, Pierre Herón 1993.

De esta forma, es como la imagen anterior demuestra el sentido que tiene el documental en cuanto el reflejo del contenido social que lo acompaña. Sin embargo, más allá de su exposición, la **función política** también se ejemplifica cuando a ellos se les pregunta sobre los fines de la vida y su visión de la felicidad. Para los habitantes de la calle, la respuesta se justifica desde el derecho a tener un trato digno, en otras palabras, a dejarlos vivir como cualquier ciudadano, aspecto que, desde Rancière (2012), confirma una visión política en la imagen documental cuando: “Ofrece cuerpos y actitudes a la justa verbal. [...] La presencia sensible de la cosa imposible de poner en imágenes, el gesto retórico de las manos que despliegan la dialéctica en la que hay que comprender la injusticia de los sacrificios.” (p. 111) Sin duda, las imágenes del filme de Pierre Herón equilibran la significación entre un habitante de la calle y los contextos que lo rodean, a partir de la exposición de un contenido social que, desde sus imágenes, expone la visión de seres humanos que también sienten miedo, que sufren; que también tienen sus historias de vida que pocos se atreven a conocer. Justamente, esta última parte para Roland Barthes en el texto *La cámara lúcida* (1990), representa la clave sobre cómo una imagen establece un mecanismo de conexión entre lo cultural y la reflexión de lo observado.

Para el crítico y semiólogo francés, las imágenes tienen el poder de describir una realidad. Sin embargo, esto solamente ocurre cuando hay una plena interacción entre los sujetos y objetos que la componen. En otras palabras, la **función política** en la imagen documental se reconoce en la medida que ésta toma una parte de la realidad, de una época y la registra; lo anterior: “Me permite el acceso a un saber; me proporciona una colección de objetos parciales.” (Barthes, 1990, p. 68) Por ejemplo, en *Indigentes y otras gentes*, sus imágenes se caracterizan porque, además de capturar diversos espacios donde su epicentro son los habitantes de la calle, el

documental, de igual manera, se apoya en las distintas historias que a ellos los acompañan. Según Barthes (1999), estos relatos complementan el sentido que acompaña a la imagen documental, porque apoyan el significado cultural de lo que éstas tratan de decir. En la siguiente imagen, se puede identificar como a partir de uno de los lugares más famosos de la llamada Calle del Cartucho conocido como “la finca”, el documental le permite al espectador conocer, no solamente las personas que la habitan, sino también los testimonios de vida sobre cómo llegaron a aquel lugar:

La verdad, perdí a toda mi familia: la señora de un infarto, mi hijo en una moto, el segundo en un camión; entonces ya, desesperado, me vine para acá. Me quedé sin nada de familia. Ahora, estoy en una etapa donde estoy aquí para apagar todas las penas; uno las disipa. Uno aquí vive una escuela, como cuando los niños salen al recreo, viven cosas buenas, otras se olvidan. (Testimonio tomado del documental *Indigentes y otras gentes*, Pierre Herón, 1993.)

### Figura 20

*Testimonio de Jaime Enrique Osorio Díaz sobre su vida en la calle del cartucho*



Nota: imagen tomada del documental *Indigentes y otras gentes*, Pierre Herón. 1993

De este modo, la imagen anterior expone una situación particular que, al ojo del espectador, le permite comprender una realidad. En palabras de Rancière (2012): “La política del cine se juega entonces en la relación entre el principio documental de observación de cuerpos autónomos y el principio ficcional de recomposición de los espacios” (p. 122); esto quiere decir que, en relación con el documental de 1993, sus imágenes de igual manera se ven expuestas por la revelación de una realidad cruel y violenta que gran parte de la sociedad tiende a ignorar – y otros hasta avalar en silencio -. Así mismo, cuando posiblemente la tiene enfrente, huye de ésta; la niega.<sup>6</sup> Por su parte, para el semiólogo francés, esa misma realidad que expone la imagen anterior representa la significación de un contexto cultural, cuya mirada tiene como fin motivar a la reflexión del espectador y por ende a la generación de una conciencia, afirma Roland Barthes (1990).<sup>7</sup>

Ahora bien, sumado a lo anterior y como consecuencia de la **función política** de la imagen documental, se establece una conciencia política, la cual se define como la generación de un conjunto de reflexiones como consecuencia de reacciones, mensajes y

---

<sup>6</sup> Un detalle muy importante del texto publicado en el año 2011 es considerar que el concepto de realidad, en relación con las imágenes, para el pensador francés consiste en exponer: “Cosas visibles que complementan una imagen, pese a que éstas no siempre lo son.” (Rancière, 2011, p. 28). Lo anterior, quiere decir que una imagen que describa una realidad también puede valerse de palabras que permitan complementar un sentido de aquello que se observa y al mismo tiempo esconden; lo anterior, dependiendo de las intencionalidades y revelaciones que éstas contengan.

<sup>7</sup> A la hora de hablar sobre **la motivación de una reflexión por parte del espectador**, Roland Barthes (1990) considera que este proceso, desde la imagen, se genera a partir de dos acciones particulares: el **Studium** y el **Punctum**. El primero consiste en reconocer cuál es el interés general por el que el espectador observa y revisa la imagen, de tal manera que: “Se logre saborear culturalmente cómo se identifican los rostros, los aspectos de los gestos, los decorados, las acciones.” (Barthes, 1990, p.64) Por otra parte, el segundo elemento para Barthes (1990) se define como la identificación de aquellos detalles minuciosos que llaman la atención y de manera particular en el espectador; en otras palabras: “Es el pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad. Es ese azar que en ella me despunta, pero también me lastima, me punza.” (p.65)

testimonios que se presentan desde las mismas imágenes. Para Rancière (2012): “La palabra y la imagen confrontan rabiosamente su poder de denunciar sin fin y su impotencia para resolver jamás” (p.116), mientras que, para Sontag (2009), generar una conciencia desde las imágenes implica interactuar con: “Una interpretación de lo real; también con un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria” (p. 150); entonces, lo que se quiere decir, es que la conciencia política representa ese conjunto de apreciaciones y criterios que se asumen en la medida que se identifican una serie de acontecimientos políticos que se registran a partir de la imagen documental. En ese orden de ideas, la pregunta de cierre sería: ¿cómo se reconoce esta conciencia política desde la imagen documental?

Precisamente, las imágenes permiten adentrarse en reflexiones que no pretenden emitir juicios de valor; saber qué es lo justo y qué no lo es. Por el contrario, identificar la conciencia política en la imagen documental, es apreciar que, a partir de su sentido, el espectador pueda asumir una posición crítica (o política si se quiere) sobre las razones humanas y sociales que rodean una problemática en particular, pues, uno de los compromisos que adquiere la imagen, es cumplir con el compromiso de revelar todo un conjunto de experiencias que permitan generar el acercamiento de un posicionamiento conciso por parte de quienes la contemplan (Sontag, 2009).

Por ejemplo, hacia el final del documental, las imágenes asumen el rol de narrador para dar paso a las conclusiones de sus protagonistas, describiendo, a viva voz, las reflexiones de sus melancolías sobre un mundo que no va más allá de sus soledades y

desconsuelos, en conjunto con las cuadras abandonadas, las casas deshabitadas y los rostros pensativos de sus gentes. Lo anterior, con el fin de que las imágenes permitan ilustrar la incertidumbre sobre el destino de los habitantes de la calle, las graves amenazas y los constantes maltratos que recaen sobre ellos.

El siguiente testimonio con el que se acompaña a la imagen documental, más allá de transmitir un mensaje final, representa la desesperanza por parte de quien lo dice. Intenta dejarle en claro al espectador, que el mundo de los habitantes de la calle se reduce a la resignación de que nada va a cambiar para ellos, que seguirán viviendo bajo la misma incertidumbre y que esperan que algún día se les pueda tratar dignamente.

Que Dios les de vida y salud. Y recuerden que no hay nada más hermoso que vivir un recuerdo, aunque ese, precisamente, les haga sollozar. Pues, más triste es la vida mía, que al llegar la noche, ni lloro, ni sueño herido, ni tengo en quien pensar. Bye, bye, Jesús. Quedo “QAP” en el aire, bye, bye.

**Figura 21**

*Registro de cierre del documental.*



Nota: imágenes del documental *Indigentes y otras gentes*, Pierre Herón. 1993

### **2.3 Consideraciones finales**

Siguiendo esta ruta, vale la pena preguntarse entonces: ¿cuál es la importancia de la **función política** en la imagen documental? Pues bien, al hablar de la búsqueda de un sentido y significación, se está afirmando entonces que el ojo del espectador supera la contemplación de la tradicionalidad y formalidad de la imagen documental, tal y como se explicaba en el primer capítulo. Dicho de otra manera, la **función política** permite comprender una problemática social a partir de aquello que se observa, se origina y qué consecuencias trae. Su importancia aparece cuando ésta se acerca a un saber político, el cual permite adentrarse en los orígenes de situaciones reales que afectan un devenir social; una realidad que motiva a detenerse, pensar y hasta asumir un criterio en particular, tal y como lo menciona Sontag (2009) en cuanto a la

manera de cómo el espectador asume aquello que la imagen le muestra, pues: “Las imágenes son un acontecimiento en sí mismo, y uno es quien se arroga derechos cada vez más perentorios para interferir, invadir o ignorar lo que está sucediendo” (p. 21)

Precisando en lo anterior y desde un ángulo más práctico, un ejemplo concreto se expone en el mismo documental de Pierre Herón. La importancia de la **función política** que allí se presenta, se reconoce porque el espectador se enfrenta a una problemática que es histórica y que aún prevalece, hoy en día, con otros nombres y apellidos; de igual manera aparece en los medios y no aparenta una cercana solución. De ahí la necesidad de valorar esta **función política**, en un acontecimiento que se ha vuelto muy común como lo es la vida de la calle.

Como se dijo anteriormente, las imágenes del documental *Indigentes y otras gentes* (1993) no se preocupan por exponer el censo nacional del año 1993 en Colombia. Revelan, más bien, la significación de una realidad colombiana de la época, empañada por la violencia social que azotaba por aquellos años al país y que se entiende a lo largo de los testimonios de las personas entrevistadas. El documental es, por lo tanto, un conjunto de conversaciones con hombres y mujeres que padecen día a día esta situación. Así mismo, algo muy destacable, será el entender que aparte de sus testimonios, este documental muestra la significación de la desigualdad, pues, la cámara registra un acontecimiento que revela una condición humana olvidada, tal y como las siguientes imágenes lo exponen, a partir de las miradas de aquellos habitantes de la calle entrevistados.

**Figuras 22 y 23**

*Diálogo con habitantes de la calle durante el censo en Colombia en el año 1993*



Nota: imágenes tomadas del documental *Indigentes y otras gentes*, 1993. Pierre Herón

### Capítulo III

#### La imagen documental en la enseñanza

“Don Juan rió y dijo:  
 -Estás empezando a aprender.  
 -Este tipo de aprendizaje no es para mí. No estoy hecho para él, don Juan.  
 -Tú eres muy exagerado.  
 -Esta no es ninguna exageración.  
 -Lo es. El único problema es que solamente exageras los malos aspectos.  
 -En lo que a mí toca, no hay buenos aspectos. Todo lo que sé, es que me da miedo.  
 -No hay nada malo en tener miedo. Cuando uno teme, ve las cosas en forma distinta.”

Carlos Castaneda. *Las enseñanzas de Don Juan*.

El presente capítulo expone la posibilidad de relacionar la imagen documental con la enseñanza. Inicia con la explicación sobre la definición de la enseñanza como una experiencia que permite generar un saber teniendo en cuenta los planteamientos del filósofo español Jorge Larrosa en el texto *La experiencia de la lectura* (2003), los del antropólogo Carlos Castaneda con *Las enseñanzas de Don Juan* (2000) y los de la profesora Martha Soledad Montero en el artículo *Enseñar con imágenes* (2019). En conjunto con lo anterior, aparece la significación de la imagen documental en la que a partir de sus trayectorias y movimientos se identifica un sentido, lo cual, en apoyo con el posicionamiento del filósofo alemán Hans-Georg Gadamer en el texto *Estética y hermenéutica* (1996) y el profesor Edwin García en el artículo *Imagen documental como posibilidad en la enseñanza del cine* (2023), proponen que la imagen documental cuenta con la capacidad de buscar una nueva información, que solamente aparece cuando hay un detenimiento de analizar lo que se observa, se dice y se escucha. Con el fin de ejemplificar lo anterior, se tomarán como recursos los

documentales *Indigentes y otras gentes*, dirigido por Pierre Herón y *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* de Patricio Guzmán en 1975.

### 3.1 La enseñanza y su relación con la imagen documental

La enseñanza es aquella experiencia que trasciende en un modo de pensar y de actuar para así volverse perdurable en un sujeto; es pensar sobre cómo entender la vida misma. Para Jorge Larrosa (2003) en el texto *La experiencia de la lectura*, la enseñanza se reconoce cuando hay una experiencia particular que se distancia de la cotidianidad de un individuo, en otras palabras, es aquella que: “Nos pasa o lo que nos acontece o lo que nos llega” (p. 87). Ahora bien, como resultado de esa misma experiencia, el sujeto adquiere un saber, el cual se identifica por trascender de la exterioridad de sus formas, para reflexionar sobre situaciones o problemáticas que afectan directamente su vida misma, su modo de pensar, sus concepciones sociales y políticas.

Por lo tanto, a la hora definir la enseñanza como una experiencia que se vuelve perdurable en un individuo, para el filósofo español: “De algún modo produce algunos afectos, inscribe algunas marcas, deja algunas huellas, algunos efectos” (Larrosa, 2003, p. 95). Entonces, en cuanto a la presencia de ese saber como consecuencia de la enseñanza, qué efectos trae consigo y cómo se reconoce, no cabe duda de que éstos se originan desde la experiencia de nuestros propios intereses, obteniendo como resultado, un saber que pueda cambiar las visiones de mundo; de mirar mucho más allá de lo superficial.

Así mismo, para Martha Soledad Montero (2019) en el artículo *Enseñar con imágenes*, “La enseñanza no es simplemente describir o ilustrar contenidos, sino propiciar

experiencias que movilicen al sujeto a un encuentro ético con el mundo” (p. 58). Es por esto que la enseñanza debe fijar una mirada hacia lo sensible que permita entender nuestra realidad. En este caso, la imagen documental puede generar un espacio enseñable en el cual no se reduzca a una simple transmisión de información, sino también que involucre al pensamiento y la reflexión.

De igual manera, para Carlos Castaneda (2000) en el texto *Las enseñanzas de Don Juan*, la enseñanza se define como la posibilidad de buscar un saber. Al igual que Larrosa (2003) y Montero (2019), para el antropólogo peruano y nacionalizado estadounidense, ésta es aquella experiencia cuya finalidad consiste en la obtención de un conocimiento, el cual represente: “Un poder capaz de transportar a un hombre más allá de los límites de sí mismo.” (Castaneda, 2000, p. 253) Entonces, la enseñanza permite entender cómo, cuándo y en qué momento se explora o se adquiere un saber, como resultado de una experiencia que nos cambia o nos marca para siempre. Ahora bien, en este punto es cuando aparece la apuesta por **la imagen documental como una posibilidad de relacionarla con la enseñanza**. La pregunta fundamental es: ¿cómo se identifica?

Si bien para Castaneda (2000), un saber representa: “Un miramiento diferente hacia los elementos y alrededores que nos presenta” (p. 250), entonces, sin lugar a duda, la imagen documental está en la capacidad de provocar una experiencia con miras a la generación de un saber. Lo anterior, quiere decir, que en ésta se puede explorar y evaluar cuidadosamente un acontecimiento, el cual cuenta con un sentido y una significación (función política) que va mucho más allá de un conjunto de acciones, formas y sonidos en particular; por lo tanto, esto se convierte en una experiencia que puede establecer una

manera de enseñanza. Ahora bien, esta experiencia no es solo conceptual, sino también formativa, tal y como lo afirma Montero (2019), cuando la imagen documental puede constituirse en “Un acontecimiento de pensamiento” (p. 65), es decir, en un momento en el que el individuo se ve obligado a preguntarse, a pensar y construir un sentido.

Sin lugar a duda, la imagen documental se puede relacionar con la enseñanza porque permite adentrarnos en una experiencia que nos hace pensar sobre nuestro alrededor. Esta relación se identifica, cuando tiene la capacidad de fijarnos en problemáticas reales que nos permiten reflexionar (e inclusive afectar) sobre nuestro devenir y, por lo tanto, nos enseña a pensar de manera diferente si así se requiere. Es así como la imagen documental, de igual manera, está en la capacidad de establecer un saber que: “Permita alcanzar una verdadera eficacia por lo que se conoce y que se forma como conocimiento.” (Castaneda, 2000, p. 291) Lo anterior, solamente se logra cuando se vive, se observa, se cruza de una frontera a otra, dejando como resultado, la experimentación de un saber que transforma nuestro modo de ver el mundo en nosotros mismos.

Entonces, apostar por la imagen documental como una posibilidad de enseñanza, recae exclusivamente cuando se genera la experiencia de identificar un saber que constantemente está en juego. Para Hans-Georg Gadamer (2000) en *La educación es educarse*, la enseñanza consiste en entablar una conversación entre un sujeto y su entorno. Es una especie de diálogo que se va formando en la medida en que un individuo está en la capacidad “De contestar cuando se le pregunta y al mismo tiempo en la capacidad de recibir respuestas” (p. 30). Adicionalmente, es importante agregar en consecuencia, que esta misma conversación requiere de una experiencia que genere algo enseñable. En otras

palabras, aprender a interactuar con todo aquello que se nos presenta a nuestro alrededor, a educar nuestro oído y afilar nuestra mirada frente a lo que escuchamos y observamos. Si bien la imagen documental efectúa una cierta ruptura en la forma de ver de un individuo, será a partir de este diálogo la clave para establecer la búsqueda de un saber en la medida que se empieza a conversar con este tipo de imagen. Según Gadamer (2000), la enseñanza necesariamente repercute en una interacción con el otro, por lo tanto, se necesita confrontar aquellos escenarios que exhiben todo tipo de apariencia, por aquellas experiencias que contengan un sentido; una experiencia que pueda diferenciar lo superficial de lo trascendental. Del mismo modo, Montero (2019) señala que el valor de las imágenes en la enseñanza “Permite reconocer lo evidente, hacer pensar lo silenciado, trastocar los sentidos comunes” (p. 62), aspecto que coincide con Gadamer (2000) y Larrosa (2013) en cuanto la capacidad que este tipo de imagen tiene sobre la enseñanza, como una experiencia que sitúa al individuo en la reflexión y el pensamiento. Dicho esto, veamos entonces los siguientes ejemplos.

### **3.3 *Indigentes y otras gentes* de Pierre Herón y su relación con la enseñanza**

El documental dirigido por Pierre Herón en 1993 establece una visión mucho más allá de una mera descripción social, de un espacio o lugar en particular. Sus imágenes proponen un diálogo en el que rodea constantemente la significación de una problemática viva y real, que no solamente afecta a una parte de la sociedad, sino a todos los que la conformamos: la violencia y pobreza. Aquí, la imagen documental nos quiere decir algo; si bien el rastro de la cámara persigue las solitarias calles de una ciudad, el sentido de este documental se reconoce cuando se identifican las situaciones de miedo y nostalgia en las

que viven los habitantes de la calle y, con ello, cómo viven su propia tragedia de ser agredidos y asesinados por la clandestinidad, tal y como se referencia en la siguiente imagen:

**Figura 24**

*Un habitante de la calle en medio de una requisa policial*



*Nota.* La imagen registra el rostro de un habitante de la calle, al momento de atender una requisa por parte de las autoridades locales del centro de la capital colombiana; de igual manera, ésta se acompaña de un mensaje que hace alusión a su situación de soledad e intemperie. Tomado del documental *Indigentes y otras gentes*. Pierre Heron, 1993.

En la imagen anterior, su relación con la enseñanza se identifica cuando el ojo inicia su recorrido en la fijación de un acontecimiento, como lo es una requisa policial, pero, que con el paso de su propio trayecto, ésta termina identificando un sentido totalmente distinto al que se presenta desde un principio, el cual es reflejar una situación de desamparo e indiferencia social. Lo anterior representa toda una experiencia que, en

relación con Gadamer (2000), se establece desde una conversación que permite generar una comprensión, en este caso, a partir de la interacción entre la imagen y la retina del espectador. En breves palabras, la imagen documental cuenta con la capacidad de proponer otras miradas de la realidad (más allá de formas y tamaños) a partir de sus mismas variables. Las imágenes de este documental intentan sacudirnos de cierta indolencia social de quienes no hacemos nada al respecto. El sentido de las imágenes en *Indigentes y Otras gentes*, establece un diálogo con el espectador acerca del llamado que se hace sobre el respetar la vida misma, por encima de cualquier factor económico, político y social.

A propósito, Edwin García (2023) en el artículo *Imagen documental como posibilidad en la enseñanza del cine*, destaca, precisamente, la importancia de reconocer la significación de la imagen documental, más allá de una concepción esteticista y estructural. En este punto, afirma que ésta no permanece en completa quietud. Es imposible reconocer su existencia a partir de una simple contemplación; por el contrario, la imagen documental muestra un "Algo antes que nada, enseña algo, lo que sea. De ahí que ese mostrar algo antes que nada, entra en relación con la enseñanza, produce un modo de enseñar con la imagen" (p, 66). García (2023) coincide con Gadamer (2000), en cuanto a la importancia de reconocer la enseñanza como una experiencia que puede cultivar saberes, los cuales escapan de identidades fijas e inmutables. Lo anterior, teniendo como finalidad que la enseñanza tiene que ver más bien con la identificación de un sentido y no como una simple captura de un acontecimiento.

Es por esto por lo que en el documental de Pierre Herón, sus imágenes intentan dirigir el ojo del espectador direccionado por lo que la propia cámara ve; esto es, que

ambos se dirigen lentamente hacia tal profundidad, con el fin de descubrir, por sí solos, la identificación de una realidad que no se revela superficialmente en las calles del centro de la capital colombiana, sino por las situaciones de violencia y desapariciones que diariamente todo habitante de la calle denuncia. Es registrar la misma realidad que describe cómo es el día de día de los habitantes de la calle como se expone en la siguiente imagen:

### Figura 25

*La cotidianidad de los habitantes de la calle*



*Nota.* La presente imagen registra los hábitos que las personas ejercen diariamente en la conocida “Calle del Cartucho”, en conjunto con la justificación de su abandono por parte del gobierno del momento y la sociedad en general. Tomado del documental *Indigentes y otras gentes*. Pierre Heron, 1993.

En conjunto con Gadamer (1996) en *Estética y Hermenéutica*, esa identificación de la realidad se conjuga como una fuerza declarativa que toda obra de arte expone, con el fin de transmitirle un algo nuevo al espectador, cuya tarea está en descubrir todo aquello que se oculta, en este caso, a partir de la imagen documental. Es aquí cuando la enseñanza aparece, con la firme misión de buscar ese saber, que, solamente aparece, cuando hay un

detenimiento de analizar qué se observa, qué se está diciendo y cómo se dice; identificar ese mensaje que, desde Castaneda (2000) “Transportará el conocimiento del hombre más allá de sus propios límites” (p. 260). Justamente esa misma búsqueda del saber, se encontrará a partir de la identificación del sentido el cual surge de ese algo que se cuenta, que es mostrable: “Que se comunica a sí mismo, que tiene una conciencia estética y que pertenece al contexto de todo aquello que tenemos que comprender.” (Gadamer, 1996, p. 57).

Entonces, la búsqueda del sentido para el filósofo alemán se establece como parte de un señalamiento hacia una dirección en concreto, en otras palabras, se determina a partir de la identificación de un significado que se muestra ante nosotros, pero, que nos obliga a buscarlo, a rastrearlo, a perseguirlo. Es así como en la imagen documental, esa misma dirección se establece cuando sus acontecimientos conducen al ojo a identificar una problemática que afecta una realidad y la cambia; ésta deja de ocultarse para exponer algo nuevo, trascendiendo así en un nuevo modo de pensar.

En relación con lo anterior, García (2023) también señala ese mismo direccionamiento a través de un movimiento; una búsqueda constante de un sentido en el que la imagen revela algo nuevo y, al mismo tiempo, es eficaz. La imagen: “Empieza a moverse, empieza a chapucear en sí misma hasta lograr una profundidad” (p.68). Esto solamente se logra, cuando el ojo finalmente entiende que aquello que la cámara expone es tan solo la captura de un acontecimiento. Su significación solamente aparece, cuando hay un algo que supera las formas, los colores y sensaciones: la identificación de un sentido que lo obliga a pensar – y si se quiere también, a comprender – que lo que se está mostrando es

un mensaje nuevo que supera a la misma realidad; esto es lo que se considera como la experiencia de lo enseñable. Veamos otro ejemplo.

### **3.4 *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán y su relación con la enseñanza**

*La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* es un documental dirigido por el productor chileno Patricio Guzmán, cuya aparición a la luz se dio en 1975. Cuenta con la entrega de tres partes en las que se exponen los acontecimientos ocurridos entre los años 1972 y 1973, con respecto a la agitación política, social y económica que el país austral vivió bajo la presidencia de Salvador Allende. En una primera parte, Guzmán se interesa por retratar cómo fue el apoyo político de Allende en el poder, teniendo en cuenta las elecciones llevadas a cabo en marzo de 1972. Así mismo, el espectador logra identificar la división social y política de este país a partir de los partidos de izquierda (Unidad Popular, a favor del primer mandatario) y la oposición - encabezado por los partidos demócratas cristianos-. Luego, una segunda parte, en la que este documental registra cómo las tensiones diplomáticas y constitucionales se desbordan en el país chileno, llevando a sus fuerzas golpistas a tomar el Palacio de la Moneda y, a la vez, propiciando la muerte de su presidente. Finalmente, Guzmán recopila cómo el pueblo chileno se mantuvo en pie de lucha por sus derechos, en un tercer apartado, pese a las maniobras clandestinas de los partidos de oposición para generar desabastecimientos y caos en el transporte, la alimentación, minería y educación.

Sin duda alguna este documental se particulariza, porque su cámara intenta registrar acontecimientos que van mucho más allá de una realidad. Si bien la intención de

Guzmán, en un principio, era la de exponer una serie de huelgas que afectaban el diario vivir del pueblo chileno, increíblemente, el filme irá teniendo una serie de cambios que, solamente por la trayectoria de sus imágenes, lograrán revelar que este documental lo que realmente está registrando es el origen y la conformación oficial de una dictadura, la cual saldrá a flote en el preciso instante en que los militares atacan el Palacio de la Moneda en la capital chilena, tal y como se muestra en la siguiente imagen:

**Figura 26**

*Bombardeo a la casa de la moneda a manos de militares chilenos*



*Nota.* En esta imagen, el documental se enfatiza por registrar el impacto de cada proyectil en la sede del gobierno chileno, en medio del relato que el narrador expone sobre el caos que se vive en las calles de su capital. Tomado del documental *La Batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*. Primera parte. Patricio Guzmán, 1975.

Aquí, la imagen acude a su propio movimiento para ilustrar el paso a paso de cómo las armas y la opresión se toman el poder de Chile desde la ciudad de Valparaíso y, con ella, la caída definitiva de la democracia en dicho país. En este momento, es cuando

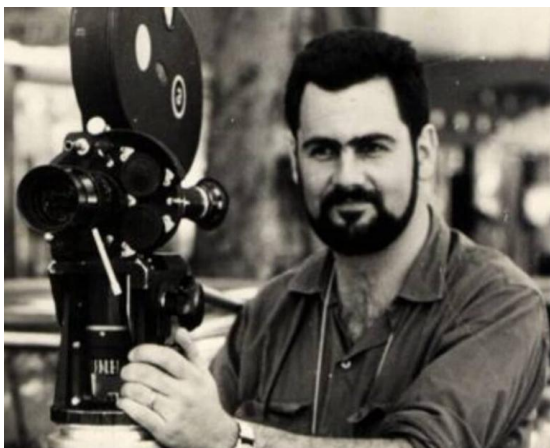
Patricio Guzmán entiende que este documental se ha distanciado de las barreras de lo esteticista, emocional y sensitivo, llevando este rodaje, a la revelación de toda una problemática política que marcará para siempre la historia de su pueblo y de su gente. Si bien para García (2023) el distanciamiento de una imagen solamente ocurre cuando “Se trata de poder llevar la cámara a la trayectoria de lo que acontece, de hacerle trampa a la realidad” (p. 72), la virtud principal de este documental se reconoce cuando el registro de sus imágenes se basa en la precisión de lo que está ocurriendo en el momento. El ojo logra identificar el sentido de lo que observa, cuando los planos recorren paso a paso las calles, las arengas, los gritos, las disputas ideológicas que nutren con mayor fuerza la polarización política que unos atacan y otros defienden.

*La Batalla de Chile* es entonces un documental que puede ser enseñable porque sus imágenes no se quedan quietas. Por el contrario, gracias a su movimiento es que se logra reconocer, detrás del escenario, cómo se forma una dictadura, cómo la fuerza pública oprime a su propia sociedad y cómo la ley ha sido silenciada por las armas en complicidad con la violencia. En este punto, la imagen documental genera un saber que, desde la revelación de lo oculto, permite entender que la significación de un golpe de Estado no se logra comprender solamente desde una teoría, sino en la misma experiencia de observar lo impensado, lo increíble, lo inaudito. Si bien para Gadamer (1996) la búsqueda del sentido consiste en “A través del pensar, mostrar lo que es. Y mostrar lo que es, en el pensar, significa enseñar a ver algo que todos podemos llegar a ver y entender.” (p. 74) Esto se relaciona con la preocupación que tiene Guzmán sobre cómo el lente de la cámara se ofrece como mediador, para que el espectador pueda pensar, imaginar y hasta recorrer las calles

del epicentro en conflicto, cuya evidencia se registra, por ejemplo, con el asesinato en vivo de uno de los camarógrafos argentinos a manos de la fuerza pública: Leonardo Henrichsen.

### Figuras 27 y 28

*Fotografía de Leonardo Henrichsen Ferrari (1940 – 1973) y el oficial que causa su muerte.*



*Nota.* En la imagen izquierda se expone el retrato del camarógrafo argentino nacido en el año 1940 y, a la derecha, el oficial que le dispara en plena toma militar como respuesta a los registros que hacía el periodista sobre la sublevación militar en las calles de Santiago de Chile. Tomado del documental *La Batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*. Primera parte. Patricio Guzmán, 1975.

Este es un ejemplo de cómo la imagen documental se relaciona con la enseñanza, porque aquí se ilustra la gravedad de una problemática real que no se oculta de nada. Registra con precisión cómo un disparo fulminante termina con la vida de un comunicador, en su pleno oficio de registrar el abuso militar a estudiantes y civiles. Es así como el documental de 1975 tiene una intención clara, la cual es situar al espectador en el escenario de un golpe de estado; de conducirlo hacia una agitación política que, poco a poco, va adentrándose en una tragedia confusa y perturbadora que solamente Patricio Guzmán logra

exponer por la virtud de sus imágenes. Es aquí cuando la enseñanza provoca un saber que tendrá como significación la experiencia de lo observado a partir de los bombardeos militares, pues, en la imagen documental se tiende a mover, interrumpir y establecer un saber que no se limita a la exposición de datos, sino al generamiento de un pensamiento por parte de quien observa los acontecimientos, afirma García (2023). En este caso, lo anterior se identifica en el reconocimiento de las disputas ideológicas entre unos y otros, resaltando – al mismo tiempo - el valor de la resiliencia del presidente Allende de no renunciar a los compromisos de su país; aspecto que lo sostiene hasta su propia muerte.

De esta manera, es como el saber se mueve a partir de las imágenes; es aquella experiencia que permite entender que hay un acontecimiento que el espectador debe pararse a pensar, pararse a mirar, pararse a escuchar, pensar más despacio, mirar y escuchar más; demorarse en los detalles. (Larrosa, 2013, p. 94) Es un saber que se presenta en el instante en que la imagen supera una formalidad, para convertirse en una revelación que consta de un sentido, es decir, que supera una información o un dato, para convertirse en un testimonio social que, en este caso, denuncia de primera mano las atrocidades antes y después de un golpe de estado.

**Figura 29**

*Opresión militar a estudiantes y civiles.*



*Nota.* El documental registra cómo en plenas manifestaciones pacíficas por parte de civiles, las fuerzas militares detienen y atacan a ciudadanos del común. Tomado del documental *La Batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*. Patricio Guzmán, 1975.

### 3.4 Consideraciones finales

La apuesta de enseñar con imágenes, incentiva a creer que aquí también se pueden obtener saberes que logran trascender en la vida de un individuo; de poder fijar una actitud crítica cuando se tiene en frente una experiencia visual que refleja una problemática real y así mismo reconocer las causas de su origen, el desarrollo de sus vertientes y las consecuencias de su quehacer, tal y como lo indica Montero (2019) sobre la capacidad para trastocar las certezas, generar preguntas y promover diálogos a partir de la enseñanza con imágenes.

La enseñanza de las imágenes se hace relevante, porque esta oportunidad tiene la virtud de fijar una mirada por fuera de una esfera en común, es decir, que permite generar una multiplicidad de perspectivas y significados que logran interactuar entre sí. Jorge Larrosa (2013) en el texto *La experiencia de la lectura*, considera el valor de la enseñanza como una puerta visible y el camino preciso para “El desarrollo integral de las potencialidades humanas y la articulación cultural de la comunidad.” (p. 556) Lo anterior, hace mención sobre la oportunidad de contemplar una alternativa de enseñanza que, desde la imagen documental en este caso, se pueda pensar sobre los acontecimientos que confrontan un presente y que también construyen un futuro. La importancia de la imagen documental en la enseñanza, no se encuentra en una simple observación secuencial de imágenes en particular, sino en buscar las razones por las que éstas se presentan, expresan un mensaje y entablan un diálogo con quien las contempla; de hecho, lo anterior, podría contribuir en una cultura auténtica y rigurosa: “Que es ante todo obediencia y hábito por el hecho de que, en el mejor de los casos, cumple su objetivo más que nada estimulando y fecundando un pensamiento objetivo y verdadero”. (Larrosa, 2013, p.19)

La imagen documental cuenta con la destreza para navegar en los detalles; sin duda alguna es una apuesta de múltiples encuentros con la realidad. No se queda solamente en la fijación de un discurso plano, sino que incentiva al pensamiento de aquello que se ha observado y aún se ve. En este caso, su relación con la enseñanza particularmente apunta hacia la trascendencia de una información general, por la apuesta de una oportunidad educativa en particular, la cual conlleva a la formación de individuos capaces de enfrentar

los retos y complejidades que componen el mundo. Permite aprovechar el cuestionamiento de lo repetitivo y esteticista de una imagen en particular.

Dicho esto - y sin perder el rastro de la enseñanza -, el sentido y el saber hacen parte de la imagen documental porque representan otra manera de entender la vida. Estos dos componentes se comprenden entre sí, evitando a toda costa sobrepasar el uno por encima del otro, sin embargo: ¿por qué se conectan con la experiencia de lo enseñable? Para Larrosa (2013) el saber no se adquiere a partir de una transmisión informativa, o si se quiere, como resultado de una imposición divulgativa; consiste mejor en la capacidad de analizar y responder a los momentos que van pasando a lo largo de nuestra vida y que nos transforma como seres humanos, nos hace mejores.

En conjunto con la enseñanza, se pondría en cuestionamiento las formas y consideraría que siempre “hay un algo más”, un “se está queriendo decir algo”, el “qué me está queriendo decir o el por qué lo dice”. De aquí, “La necesidad de llevar a la persona que se forma a su propia interrogación, a su propia inquietud y quizá provisionalmente, a sus propias respuestas”. (Larrosa, 2013, p. 565) Lo anterior, justifica la oportunidad que brinda la imagen documental para abrir las puertas al cuestionamiento, el pensamiento crítico y el análisis reflexivo, en el ejercicio educativo de acercar a sus espectadores a su propia cultura, su realidad y su memoria.

## Bibliografía

Barthes, R. (1990) *La cámara lúcida*. Ediciones Paidós, Barcelona. Libro.

Bazin, A. (2017) *Qué es el Cine*. Ediciones RIALP, S.A., Madrid. Libro.

Buñuel, L. (1933) *La Hurdes, tierra sin pan* [documental]

[https://www.youtube.com/watch?v=Gy9gts8\\_DeA&t=224s](https://www.youtube.com/watch?v=Gy9gts8_DeA&t=224s)

Castaneda, C. (2000) *Las enseñanzas de Don Juan*. Fondo de Cultura Económica. Libro.

Cousteau, J. (1956) *El mundo del silencio* [documental]

<https://www.youtube.com/watch?v=J-BEdcYwa3E>

Coppola, F. (2018) *El cine en vivo y sus técnicas*. Editorial Random House, Barcelona. Libro.

Deleuze, G (1983) *La imagen-movimiento*, Paidós. Libro.

Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas, México.

Gadamer, H. (1996) *Estética y Hermenéutica*. Editorial Tecnos, España. Libro.

(2000) *La educación es educarse*. Editorial Paidós, Barcelona. Libro.

García, E. (2023) Revista Educación y Pedagogía, Universidad Pedagógica y Tecnológica de

Colombia. *Imagen documental como posibilidad de enseñanza en el cine*. (64 – 89)

Guzmán, P. (1975) *La batalla de Chile. La lucha de un pueblo sin armas*. [documental]

Primera parte: “La insurrección de la burguesía.”

<https://www.youtube.com/watch?v=yarS-ifaHI8&t=126s>

Segunda parte: “El golpe de estado.”

<https://www.youtube.com/watch?v=Jp87m2xFibc>

Tercera parte: Cierre.

<https://www.youtube.com/watch?v=3npJG3Ak5v8>

Herón, P. (1993) *Indigentes y otras gentes* [documental]

<https://www.youtube.com/watch?v=zgxBmKQcZlg&t=398s>

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Editorial Paidós.

Larrosa, J. (2003) *La experiencia de la lectura*. Fondo de Cultura Económica. Libro.

(2013). *La experiencia y sus lenguajes*. Editorial Laertes.

Montero González, M. S. (2019). Enseñar con imágenes. *Revista Iberoamericana de Educación*, (55–69)

Rancière, J. (2011) *El destino de las imágenes*. Editorial Prometeo libros, Buenos Aires.

Libro.

(2012) *Las distancias del cine*. Editorial Manantial, Buenos Aires. Libro.

Sontag, S. (2009) *Sobre la fotografía*. Editorial Debolsillo, Barcelona. Libro.

Virilio, P. (2006) *Ciudad Pánico. El afuera comienza aquí*. Editorial Libros del Zorzal,

Buenos Aires. Libro.