

Reflexión sobre el proceso de creación de la película *Las razones del lobo*

Ana María Lopez Carmona,
Daniel Cortés y Marta Hincapié

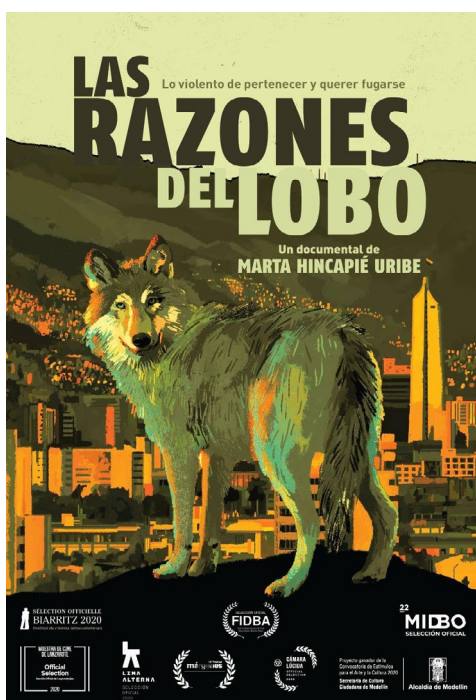


Figura 1: Afiche de *Las Razones del Lobo* (2020)

Introducción

Las razones del lobo es un largometraje documental dirigido por Marta Hincapié (2020) cuyo estreno mundial se dio en el Festival de Biarritz en el año 2020. En este filme, como declara su sinopsis:

Los recuerdos de una familia atípica, en un lugar típico y convencional de Medellín, Colombia, hacen un retrato de los últimos cincuenta años de violencia del país. Esos recuerdos, narrados en primera persona por la documentalista, comprenden desde el surgimiento de la guerrilla del M-19 en 1970 hasta las votaciones del plebiscito por la paz, fruto de las negociaciones entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC en el 2016. La familia atípica la conforman un padre conservador que fue alcalde de Medellín y una madre académica, intelectual e investigadora de la violencia amenazada de muerte y exiliada como consecuencia de sus ideas e investigaciones. El lugar típico es un club social y deportivo de la élite de Medellín, próximo a cumplir cien años, y desde donde aún se deciden los destinos políticos de todo el país. (Dona I Cinema, 2020)

El estreno de esta película se dio en medio de la pandemia por el COVID-19; lo mencionamos porque nos interesa revisar el contexto que rodeó tanto la realización del filme como su exhibición. Lo sucedido en el año 2020 implicó, además, una relación diferente con las pantallas. Respecto al cine, tuvimos que aprender otras maneras de verlo, y es justamente esta una de las principales propuestas estéticas de *Las razones del lobo*, por lo que consideramos que se trata de una experiencia cinematográfica paradigmática para este momento.

En primer lugar, es importante mencionar, como antecedentes, algunos de los trabajos de la directora, quien se ha caracterizado por hacer búsquedas formales que conectan profundamente los elementos constitutivos del cine, a saber: la imagen en movimiento, el sonido y lo que contiene; forma y contenido, en otras palabras. Entre los trabajos particularmente importantes en este sentido se encuentra *Los demonios sueltos* (2010)¹, una obra que, si bien está enmarcada

1 Para un análisis más detallado de *Los demonios sueltos*, véase: López C., A. M.

dentro de una producción seriada, titulada *Grandes Maestros*, hace exploraciones en la historia de vida de María Teresa Uribe, madre de la directora y profesora de la Universidad de Antioquia dedicada a estudiar los fenómenos de la violencia en el país. En este trabajo, la búsqueda expresiva a través de la imagen constituye un particular interés para la directora: la relación temporal entre el pasado personal de la protagonista y su reflexión desde el presente constituyen un ejercicio de memoria personal y el vínculo de este con el contexto nacional. En el fotograma (**Figura 2**), María Teresa Uribe, personaje central de la película.

Algunas de las principales diferencias entre *Las razones del lobo* y las obras precedentes son, en términos formales, la duración –pues se trata del primer largometraje en su filmografía–, el carácter personal² y, en términos de producción, haber trabajado con una productora, en este caso Sandra Tabares³. Dichas diferencias son considerables en el análisis de la obra, pues rompen la lógica precedente y se convierten en un nexo con la industria cinematográfica. El conjunto de la cinematografía de la directora –y en particular la imagen síntesis que tiene un lugar central en el largometraje *Las razones del lobo*– nos impulsó a adentrarnos en la búsqueda de elementos para el análisis de su proceso, tanto en la construcción como en la recepción del filme.

El presente trabajo se enmarca en una intención investigativa que busca conocer el proceso creativo que da como resultado una película y que tuvo como fuente primaria a la directora. La información contenida en este texto proviene de conversaciones intencionadas como metodología de investigación. Consideramos que, de esta

(2021). Cine documental y memoria. Cuando la vida se vuelve película. En *Representar las memorias* (1.a ed.) (pp. 105-121). Editorial Universidad de Antioquia.

2 Hemos preferido usar el término *personal* porque incluye elementos de la historia familiar, aunque el documental se desmarca de la idea de ser un documental biográfico o sobre una familia en particular.

3 “Productora audiovisual y fundadora de Sandelion Productions. Cuenta con experiencia audiovisual en distintas producciones que han logrado hacerse acreedoras de múltiples galardones internacionales. En la actualidad, focaliza su trabajo en diversas formas de narrativas transmediales e inmersivas y en la producción de impacto social. Ha sido jurado en diferentes categorías para Fondos Cinematográficos, y se desempeña también en áreas de formación tanto en entidades académicas como en eventos y festivales cinematográficos a nivel internacional” (ALADOS, 2019).



Figura 2: Fotograma *Los Demonios Suelos* (2010)

manera, la construcción conjunta de las ideas amerita la inclusión de la directora como coautora del texto, pues no solo se trató de extraer información para el análisis, sino también de construir una reflexión sobre el proceso. Así mismo, trabajamos con archivos personales, con literatura gris y también consultamos materiales hemerográficos sobre la película. La pregunta que guio la investigación y la reflexión fue: ¿cómo se conjugan las ideas con el lenguaje cinematográfico?; o, en otras palabras: ¿cómo se construye la mirada del cineasta sobre la realidad? Adicionalmente, tuvo interés particular en la relación entre el relato familiar y la manera como este dialoga con la tradición documental⁴.

4 Este trabajo hace parte del proyecto "Puntos de encuentro entre las memorias inscritas y las memorias vivas" realizado por la Universidad de Antioquia y la Universidad Pontificia Bolivariana.

Lo que el lector encontrará en este texto no pretende ser un camino necesariamente lineal u ordenado, ni tampoco una fórmula sobre cómo hacer un documental; más bien encontrará un ejercicio reflexivo sobre la construcción de una obra cinematográfica regida por otra lógica de pensamiento y otro lenguaje. Volver sobre la experiencia tiene como objetivo pensar el camino propio en un contexto específico, con elementos que bien pueden resonar desde el punto de vista metodológico.

Una imposible definición

Estudiar el documental y su historia nos muestra que tal configuración discursiva ha tenido en el transcurso de su existencia una enorme dificultad para definir sus características. Si bien el planteamiento de Jhon Grierson (1989) en el que afirmó que el documental concierne al tratamiento creativo de la realidad, sigue siendo uno de los más acertados y aceptados, la manera en que este se transforma se interroga y reinventa nos obliga a aclarar lo que estamos entendiendo por documental antes de entrar en este estudio.

La reciente concepción de lo que es documental se hace aún más necesaria cuando en la actualidad el audiovisual ha permeado todos los dispositivos y los discursos, con lo cual se ha generado una enorme confusión al creer que todo registro de lo real puede ser un documental. Si bien la tradición indicial de la fotografía conlleva entender que aquello que existe y es registrado por un dispositivo es susceptible de convertirse en documento, las tecnologías de tal registro y los diferentes usos que tienen en la actualidad nos obligan a tomar distancia. Los dispositivos que hoy registran la realidad tienen los más disímiles propósitos, incluso contrarios a aquellos que perseguían quienes se dedicaron al cine en sus inicios. Otro caso bastante usual de esta confusión es la clasificación como documental de los productos periodísticos audiovisuales que involucran historias y personajes reales pero cuyo propósito es informativo. Si bien no es nuestro objetivo adentrarnos en este debate, amplio y necesario, es imprescindible mostrar que la concepción de lo que es el documental puede transformar su interpretación. Vale

señalar que dicha concepción rige para tomar decisiones formales, éticas y estéticas.

Afirmamos, entonces, que la creación cinematográfica es imaginación. Si partimos de esta afirmación, podemos entender la razón por la cual el documental contemporáneo es cada vez más interesante. Como expresión cinematográfica, hay un cuestionamiento permanente sobre su propia forma. Si en las décadas de los 60, 70 y 80 se estaba discutiendo sobre el lugar de la objetividad y la subjetividad en el documental, hoy lo que se ha vuelto necesario es evitar la tiranía de la subjetividad, es decir, si en un primer momento se rompió la hegemonía de un discurso que expresaba el conocimiento del mundo, ahora el problema es todo lo contrario. La posibilidad de hablar del mundo, más allá de la propia experiencia, pareció distanciarse del documental contemporáneo en las primeras décadas de este siglo, y es esta práctica centrada en las historias personales, familiares e íntimas la que se interroga de nuevo.

Las estructuras del lenguaje cinematográfico se transforman para dar lugar a nuevos sentidos de la relación entre la imagen y el relato, es decir, la relación entre las estructuras y los asuntos tratados desbordan las clasificaciones tradicionales (López, 2013). Esto significa, por ejemplo, que las formas del documental pueden sufrir variaciones en relación con lo que se ha señalado como tal. Uno de los aspectos más relevantes en este punto tiene que ver con la premisa según la cual el documental debe buscar la verdad. No obstante, en el contexto actual se propone, por un lado, retomar el concepto de lo verosímil y en la experiencia de realización documental se aboga por propuestas honestas. Por otro lado, la reflexión sobre la práctica se traduce en una construcción formal que proviene de las búsquedas y de los hallazgos del proceso, del análisis profundo de la relación entre la forma y aquello que se construye como verdad.

En este sentido, vale también aclarar la distancia que se plantea con los productos periodísticos, cuyo lenguaje está regido por principios como la equidad y la imparcialidad y que abogan por el equilibrio en el discurso, en los cuales también la forma puede estar dada a priori y su objetivo es la transmisión de información. En el documental, por el contrario, se busca construir la forma a partir de la intencionalidad discursiva, se confía mucho más en la porosidad de la imagen —es decir, en la capacidad de la imagen para construir sentidos—; su lugar es central, y no se pretende la imparcialidad, sino

la construcción de punto de vista. En síntesis, podría decirse que “‘el punto de vista documentado’ [...] nos recuerda que la confrontación con lo real es el principio mismo del rodaje. Lo que podría pasar por una interpretación poética arbitraria no pierde de vista su anclaje político” (Breschand, 2004, pp. 23-24).

Otra categoría que podemos tener en cuenta es el documental de creación, que podría definirse como una expresión cinematográfica, en la cual la libertad y la búsqueda formal están en el centro de la producción. Dicha categoría procede de ejercicios de reflexión y formación en instituciones europeas tales como universidades, festivales, fondos o productores. Esta manera de entender el documental lo desvincula de los problemas de la tradición en la que aspectos de corte social han sido la principal preocupación y centra el problema en el lenguaje cinematográfico, pero hay también un riesgo en esa nominación dado que puede configurarse como un estilo o un género con características a priori⁵.

A partir de lo anterior entendemos que el documental de creación no busca encontrar formas raras o imitarlas, sino que se trata de un proceso de escritura para llegar a construir un discurso que interroge la forma, porque entiende que en ella reside parte de lo que se está diciendo; es un proceso de escritura en la medida en que se configura un mundo a partir la conjugación de elementos diversos propios del lenguaje audiovisual. Su objetivo es el del arte de afectar, y para afectar hay que trabajar la relación forma-fondo, porque esa afectación es una construcción del orden de lo sensible. Dicha construcción es compleja, pues no basta con decirlo bien, con hacer uso correcto del lenguaje cinematográfico o de las herramientas del documental, sino que se trata de una unión indisoluble entre lo dicho y la forma de decirlo.

En este sentido, *Las razones del lobo* no es un documental sobre un club social de la élite de Medellín, ni sobre los recuerdos de la infancia de la directora, ni de su mamá; este es un documental en el que a través de un recuerdo de infancia se habla de la historia del país como elementos que aparecen en capas. Más allá de las de-

5 Veáse al respecto: Bloch-Robin, M. (2014). El nuevo minimalismo hispánico o cómo un antigénero se podría convertir en nuevo género. En N. Berthier & A. del Rey-Reguillo (Eds.), *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos* (pp. 193-207). Tirant Humanidades.

finiciones que resultan en extremo problemáticas, ya que atienden a pretensiones clasificatorias extracinematográficas, estamos ante una creación fílmica que centra su atención en relaciones de fondo y forma, y cuyo dispositivo principal está en la relación con lo que está fuera de campo.

Construir la mirada

Hacer un documental genera un cúmulo de experiencias que se van sumando en cada obra, como si intuitivamente se fuera escribiendo el camino. En este caso particular, volver a ver películas dirigidas por Marta Hincapié, como *Piel* (2006), *Cartas desde la niebla* (2008), *En relieve* (2014) o *Los demonios sueltos* (2010), permite dimensionar el recorrido a través del cual pudo llegar hasta *Las razones del lobo*.

La revisión de esta trayectoria muestra que hay una búsqueda permanente de la imagen-síntesis, en la que se busca lograr con muy pocos elementos mucha profundidad. Esta búsqueda tiene su origen en el inicio de su trabajo en Barcelona, donde estuvo vinculada con muchos artistas que en sus espectáculos de teatro, danza, música o poesía tenían imágenes; no eran cineastas, sino que tenían unas conversaciones interdisciplinarias con otros artistas. En esta experiencia, las imágenes fueron trabajadas como síntesis, lo cual la obligaba a buscar la fuerza en lo visual, puesto que no había otra manera de decirlo o de narrarlo, ni siquiera de manera lineal. Esta situación permite una relación diferente con la imagen en movimiento y su configuración, ya no desde la expresión y la tradición que implica la noción documental, sino desde la libertad expresiva fuera de la forma hegemónica. Por ejemplo, en *Cartas sobre la niebla* (2008) hay un ejercicio de síntesis y abstracción, de tomar muy pocos elementos, o, incluso, como si se tratara de quitar lo que sobra. Un ejercicio retórico, de metonimia, en el cual se deja la parte por el todo. Si muestro una mano en el cuadro, estoy hablando del cuerpo humano entero.

En la concreción del largometraje *Las razones de lobo*, se partió de la valoración de la imagen en sí misma y de su potencial expresivo. Al mismo tiempo, esto implica un profundo conocimiento

del lenguaje y de sus posibilidades, no solamente del tecnicismo del lenguaje cinematográfico académico y hegemónico desde el cual se ha impuesto un modelo narrativo, sino desde la poética del cine. Así, por ejemplo, en el cine no debe pensarse separado el qué y el cómo, sino que, justamente, se trata de entenderlo como una unidad semántica en el que la relación es indisoluble. Esto es comprender el lenguaje audiovisual en su posibilidad autónoma como arte. Si separo el qué del cómo, aunque el espectador no sepa de cine, se va a sentir defraudado, va a ver una pirotecnia espectacular, un egocentrismo del camarógrafo, del sonidista, pero va a notar una escisión. Cuando es brutalmente contundente, el arte logra que esas dos cosas sean la misma, porque lo que el espectador tiene que percibir es que, en esa manera de mostrarlo, en eso mismo, reside lo que se quiere decir. En el fotograma (**Figura 3**) se evidencia la contundencia de la relación del espacio verde del club con el resto de la ciudad. Dicha contundencia tiene que ver con lo innecesaria que resulta toda explicación.

En la configuración del documental, la investigación no radica, entonces, en lo discursivo. Si bien es necesario tener claridad conceptual, el centro del problema está en la forma; se trata de un asunto estético y político porque de ella depende el sentido de lo dicho. Por esta razón, hablar de la mirada implica la consolidación

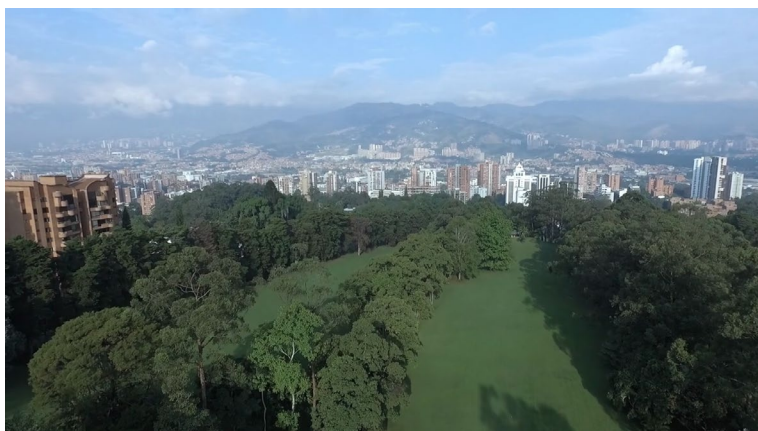


Figura 3: Fotograma de *Las Razones del lobo* (2020)

coherente de la relación forma y contenido. En la experiencia cinematográfica, la mirada se construye con el hacer, el tiempo y la distancia. Lo anterior exige, además, un proceso consciente para intencionar la práctica y la reflexión constante, con lo cual el proceso se revela como un ensayo y una insistencia permanente.

Otro aspecto que se evidencia en la construcción fílmica es la manera en la que se va confiando en la intuición y en la propia experiencia. Esto se manifiesta, entre otras cosas, cuando se asumen riesgos expresivos sin temer ser complaciente con el espectador; además se construye un diálogo con los espectadores a través del respeto y la valoración, no se le proponen fórmulas más digeribles o fáciles. Esa mirada va de la mano de un auto convencimiento, que podría llamarse la divinidad del cineasta; es decir, al asumir todos los riesgos de la soledad, se está dispuesto a seguir construyendo una mirada propia y una mirada de autor. Una película como *Las razones del lobo* exige una postura frente al mundo que emerge en la creación y que es el gran capital de los creadores, postura que se traduce en una manera de mirar y una manera de decir.

El surgimiento de la película se da a partir de una evocación involuntaria durante una congestión vehicular de la Loma del Campestre. En ese momento fueron asociados dos actos de odio: un recuerdo de la infancia y otro vinculado a la negociación de paz y la dejación de armas. Posteriormente, vino un proceso de reflexión en el cual apareció la pregunta sobre por qué fueron asociados esos dos hechos, y, más tarde, el trabajo como cineasta de preguntarse por cómo narrarlo.

El proceso de reflexión inicia por detenerse en el hecho involuntario que produjo la relación entre el recuerdo y la actualidad, y por eso el proceso creativo exige estar muy atento a todo lo que está fuera y que te habla. Esto fue lo que permitió entender que en la relación de los dos hechos había algo potente, individual, autorreferencial o biográfico y la relación con la situación que estaba viviendo el país. Haber podido juntar esos dos eventos, decidir que debían ir juntos y narrarlos desde la propia experiencia fue la concepción del filme.

Existen diferentes maneras de expresar la relación de los creadores con el mundo, independiente del método que se elija. En el cine, el tiempo y el espacio son determinantes, y el momento que dio origen a la película articuló ambos. La particularidad de esta

coyuntura es que es un evento del pasado visto por la mujer del presente que mira y recuerda, y a través del pasado personal, se puede observar el pasado de la sociedad. Esta relación temporal implicó decisiones narrativas y estéticas que significaron entrar en la diégesis de la película, con la experiencia propia, sin necesidad de generar un relato autorreferencial. Se utiliza la experiencia propia para generar empatía con el espectador cuando se expone el lugar desde el cual se está hablando; en este sentido, se transforma el carácter biográfico de la película porque está en función de la lectura y el reconocimiento del contexto.

La adopción de una postura y la pregunta sobre cómo narrarla estuvieron guiadas por la intuición, por la confianza en algo que se desconoce, pero que se está dispuesto a recorrer el camino para encontrarlo. Así, el lenguaje funciona como un repertorio de herramientas que deben ser puestas en función de la imagen que busca la emergencia de sentidos inéditos para crear un relato que da cuenta de la propia historia y, en este caso, también de la historia nacional.

¡Manos a la imagen!

La manera de trabajar de los creadores muestra la singularidad de sus procesos y, al mismo tiempo, aquello que los une. Dentro del ejercicio previo, se tienen en cuenta una serie de elementos que son de orden racional, más aún si el proyecto tiene algún tipo de encuadramiento con alguna instancia institucional (talleres, laboratorios, aplicación a fondos, entre otros). Algunos de los puntos que piden en la escritura de los proyectos son, por ejemplo, la investigación, la motivación y el tratamiento, siempre en un intento de bocetar la película, sabiendo que aún no se logra la precisión porque para ello se requieren las imágenes. Como dice Kossakovsky (Filmin, 2013) en sus 10 reglas subversivas para rodar un gran documental: “necesitas tu cerebro tanto antes como después de rodar, pero no lo uses mientras lo haces. Rueda usando tu instinto e intuición”. Es quizá esta una regla que recoge lo que en la práctica ha experimentado el cineasta, pero, además, como se puede ver en este plano general

(Figura 4) del club lo que ocurre en la escena activa la intuición también del espectador, la observación como método.

Las motivaciones para hacer una película son diversas. Puede ser, como en este caso, una mezcla entre el instante atávico, desde todo lo vivido, el lugar donde se nació, la familia que se tuvo, la historia personal y el deseo de hacer cine. Todos estos elementos empiezan a materializarse en esquemas y a partir de ahí emergen relaciones que quizá no eran tan evidentes. En este caso, dicha materialización se hizo en papel, es decir, de una materialidad física y no solo del uso de herramientas digitales.

En este proceso, convergen la intuición y la intención. La primera tiene la capacidad de relacionar una cosa con otra de manera casi inconsciente, en este caso imágenes y recuerdos; el método es más rizomático, pues esa realidad del país, que es objetiva, se relaciona con unas imágenes del inconsciente que tienen que ver con recuerdos de la infancia que son épicos, laberínticos y que no tienen un orden, espacio o tiempo ni son coherentes. Si otra persona quisiera contar esa misma experiencia, serían historias totalmente distintas, y la razón es que no se trata de buscar algo a ciencia cierta, sino de averiguar la huella de los eventos particulares, independientemente de cómo sean exactamente. La intención tiene



Figura 4: Fotograma *Las Razones del lobo* (2020).

que ver con la búsqueda del sentido expresado o expresar el sentido a través de la forma, lo cual también se traduce en decisiones de contexto en relación con el posicionamiento de la cámara. El espacio filmado es un lugar privado de la élite económica y social de la ciudad de Medellín, y era necesario ser muy cuidados en la manera de mostrarlo. En el caso puntual de las imágenes que comprometían rostros de trabajadores se les pidió autorización —las demás son espacios compuestos a partir de planos generales en los que se puede apreciar la magnitud del lugar—, hay personas que se mueven como si estuvieran en una maqueta: no están individualizadas porque eso también hace parte de la decisión de dirección. Luego, en el montaje se toman otro tipo de decisiones, en las cuales hay que preguntarse qué se queda y qué no; son decisiones que se toman con distancia.

Del mismo modo lo anterior se extiende al trabajo discursivo, pues se trata de un cuidado minucioso de las palabras y se busca el decir poético, un decir sin decir, un lenguaje sutil que se materializa igualmente en el uso profundo del fuera del cuadro que es esencial en el cine. Se trata de una operación retórica en la cual se enuncia a medida que se remarca aquello que no se muestra. Es la manera opuesta a cómo se ha mostrado la guerra hegemónicamente en imágenes: no mostrarla es una crítica muy profunda que también involucra una postura política. Por eso no hay imágenes asociadas a la guerra, no hay uno solo disparo o enfrentamiento en toda la película ni archivos que hagan alusión a ello. Las decisiones estéticas cuestionan y niegan la forma en que se ha narrado la guerra en Colombia; omitir esas imágenes es una decisión estética muy radical que tiene que llevar al espectador a interrogarse sobre su porqué.

La película está construida a partir del fuera de campo que dialoga con la experiencia de quien la ve. A partir de una imagen que es cada vez más corrosiva y que no sale de ese lugar, que tiene la particularidad de sumarse en el tiempo, es un elemento minimalista porque no es una imagen estática ni es la misma, así no tenga mucho movimiento en el cuadro; y, se conjuga con lo que cada espectador, con sus vivencias, muertos, desaparecidos, secuestrados y sus experiencias, pueda vivir en la película. A medida que va pasando el tiempo, nos damos cuenta de que, aunque no se sale de ahí, la primera imagen no tiene el mismo valor que la cuarta, ni la décima, ni la trigésima porque ha sufrido un cambio a partir de la acumulación.

La lectura de la película debe tener presente que el tiempo es un factor determinante para construir la inconmensurabilidad de un fuera de cuadro en la mente del espectador con su imaginario. El objetivo es llevar una emoción al espectador, a que solo se centre en eso y a contarle otra cosa; es el choque entre la imagen y la voz lo que crea una tercera imagen que es invisible, que está dentro del cuadro y en la imaginación del espectador, y por eso algo en apariencia tan sencillo tiene muchísimas capas y trabaja más en profundidad que de manera horizontal.

Otro elemento fundamental en la construcción del filme es el texto, la voz en *off*, porque debía responder preguntas como qué decir primero, qué decir después, cómo decirlo, qué palabras usar, qué tono utilizar, cuántos silencios, etc. Todo esto significó una dificultad en relación con la convergencia entre hechos objetivos y recuerdos muy íntimos. Finalmente, al pasar del texto a la voz en *off*, era importante que la emoción de la película no estuviera en la voz, no podía ser una voz afectada, pero tampoco una voz de locutor. La afectación tenía que estar entre el choque de la voz y lo que se decía. Es una película que no es perfecta, pero logró alcanzar una coherencia entre los elementos constitutivos del cine.

A modo de conclusión

Cuando el espectador ve todas las decisiones estéticas del documental, debe entender que responden a preguntas sobre la intención. En ese sentido, la relación con el espectador se tiene que construir desde el respeto, no desde la idea de que hay que contarle todo.

La búsqueda de esta película consiste en generar un extrañamiento, una incomodidad que se traduce en preguntas para el espectador, y lo transforma en un espectador activo. Cuando logramos tener espectadores atentos, logramos formar públicos, porque no cambiamos el mundo; el cine no cambia el mundo, ni el arte, pero sí cambia las formas de ver. Ahí es donde el cineasta tiene que empezar a trabajar, desnaturalizando las maneras hegemónicas de decir que han prevalecido. El creador no solo debe decir, algo sino también construir la forma de decirlo.

Lo que se propone es un proceso dialógico en el que se comparte un interrogante que excede la película, que interroga la manera en la que vemos el mundo al mismo tiempo de manera personal y colectiva. *Las razones del lobo* es una obra en la que se conjugan elementos de la reflexión cinematográfica y, a la vez, es una línea de tiempo de país que hace una búsqueda profunda en una versión de la historia desde una perspectiva poco explorada. Se permite pensar que la memoria también está constituida por aquello que es borroso, por los vacíos, la fabulación, la invención y por lo que cada persona recuerda y construye. El proceso de creación de este documental nos muestra que el camino singular de cada sujeto tiene un lugar fundamental en la posibilidad enunciativa; no se trata, pues, de un asunto discursivo, ni de conocimiento, sino de la capacidad de conjugar ambos y encontrar el lenguaje adecuado.

El gran fuera de cuadro al que asistimos como espectadores es la demostración de la escisión social en la cual hemos vivido; representa la esquizofrenia de un país en el cual se viven mundos absolutamente disímiles e incommunicados. En este caso es la película, el choque de la voz, de la imagen, incluso de lo que no se nombra y que compartimos como sociedad, lo que nos interroga e incluso lo que nos incomoda.

Referencias

- Alados (2019, 20 octubre). *Sandra Tabares-Duque*.
<https://alados.co/miembros/sandra-tabares-duque/>
- Breschand, J. (2004). *El documental: la otra cara del cine*. Paidós.
- Bloch-Robin, M. (2014). El nuevo minimalismo hispánico o cómo un antigénero se podría convertir en nuevo género. En N. Berthier y A. del Rey-Reguillo (Eds.), *Cine iberoamericano contemporáneo y géneros cinematográficos* (pp. 193-207). Tirant Humanidades.
- Dona I Cinema (2020, diciembre 8). *Las razones del lobo*.
<https://donaicinema.es/2020/12/08/las-razones-del-lobo/>
- Grierson, J. (1989). Postulados del documental. En J. Romaguera i Ramió y H. Alsina Thevenet (Eds.), *Textos y manifiestos del cine*. Cátedra.

- Hincapié, M. (Dir.). (2006). *Piel* [documental]. Marta Hincapié Uribe.
- Hincapié, M. (Dir.). (2008). *Cartas desde la niebla* [documental].
Montserrat Bou.
- Hincapié, M. (Dir.). (2010). *Los demonios sueltos* [documental].
Universidad de Antioquia.
- Hincapié, M. (Dir.). (2014). *En relieve* [documental]. Universidad de
Antioquia
- Hincapié, M. (Dir.). (2020). *Las razones del lobo* [documental]. Sandelion
Productions.
- Filmin (2013, noviembre 26). 10 reglas subversivas para rodar un
gran documental. *Filmin*. [https://www.filmin.es/blog/10-reglas-
subversivas-para-rodar-un-gran-documental](https://www.filmin.es/blog/10-reglas-subversivas-para-rodar-un-gran-documental)
- López, A. M. (2013). *Tensiones entre las narrativas de ficción y no ficción
en la cinematografía contemporánea de Argentina, Chile y Colombia*
[Tesis doctoral]. Universidad de Chile- Universidad Paris-Sorbonne.