



Guerrillas cinematográficas

La situación del documental en Colombia después de la Revolución cubana

Introducción

Las décadas siguientes a la Revolución cubana fueron en numerosos países del tercer mundo años de tensiones políticas e intentos de emulación revolucionaria. En Colombia y otros países de Latinoamérica surgieron nuevos grupos guerrilleros, a veces amparados bajo las políticas ideológicas del Che Guevara y Fidel Castro. Paralelamente, sin embargo, surgía también un movimiento en el campo del cine que intentaba alcanzar la utopía incitando a la lucha de clases pero cambiando el fusil por la cámara cinematográfica en un gesto propio de lo que Camnitzer denomina “estéticas politizadas”, comunes en los años 1960s y 1970s en los que se hizo difícil distinguir entre arte y política (Camnitzer 43). En este trabajo analizaré dos documentales colombianos producidos en esas décadas, previa contextualización del panorama político colombiano y de sus relaciones con la Cuba castrista. Contextualizaré también los documentales con un poco de historia del cine latinoamericano y colombiano, dejando que el análisis de los documentales se centre en la manera en que apropian y representan lo popular, al igual que en la relación que entablan con el espectador para poner así al descubierto su potencialidad y limitaciones contra-hegemónicas.

El contexto político y social en Colombia: La Violencia, la Dictadura y el Frente Nacional

Las décadas de los 1960s y 1970s fueron en Colombia, a nivel político, años de cambios importantes en el sistema democrático. Sin haberse aún recuperado plenamente el país de la dictadura del General Rojas Pinilla (1953-1957), el retorno a la “democracia” fue condicionado por los dos partidos políticos tradicionales—el liberal y el conservador—a un régimen de alternancia bipartidista que duraría 16 años (1957-1973), según se estipulaba en la declaración de Sitges (1957)¹. En esta ocasión, se acordó que los dos partidos tomarían turnos en la presidencia durante cuatro períodos de cuatro años, manteniendo una división equitativa en los ministerios y otros cargos gubernamentales y también en los cuerpos legislativos y ejecutivos. La economía del país se encontraba por esos años también en un estado lamentable y la tensión social y política incrementaba en beligerancia. Según Martínez

¹ Sobre el período de transición entre la dictadura de Rojas Pinilla y el Frente Nacional pueden consultarse, entre otros, Jorge Cárdenas García, [El Frente Nacional Y Los Partidos Políticos \(Análisis E Interpretación De Una Política\)](#) (Bogotá: s.e., 1958) y César Augusto Ayala Diago, [Resistencia Y Oposición Al Establecimiento Del Frente Nacional: Los Orígenes De La Alianza Nacional Popular, Anapo. Colombia 1953-1964](#) (s.c.: COLCIENCIAS, CINDEC, U Nacional de Colombia, 1996).



Pardo, estos problemas se habían empezado a manifestar desde 1960 de por lo menos cuatro formas: con el surgimiento de grupos y movimientos radicales como el MOEC, EPL, MUAR, ARCO, ELN, Partido Comunista de Colombia y Frente Unido; con el auge de partidos o disidencias políticas de oposición como el MRL y la ANAPO; con el aumento progresivo de huelgas y movimientos estudiantiles y con la abstención electoral que en 1968 llegó a su mayor nivel alcanzando el 69.19 % (322).

Como respuesta a estas manifestaciones de inconformidad, el gobierno instauraba cada vez más medidas represivas enfocadas a la legislación laboral y al orden público, o intentaba la cooptación como en el caso de la integración del MRL al liberalismo oficial en 1967. El descontento de algunos sectores llegó a su límite en 1970, cuando el candidato conservador Misael Pastrana Borrero (padre del actual presidente de Colombia) venció por un pequeño margen de votos al ex-dictador Rojas Pinilla en unas elecciones que fueron denunciadas como fraudulentas por Rojas y varios otros sectores de la política y la sociedad colombiana. Esta situación tuvo un definitivo impacto en la generación de nuevos grupos guerrilleros como el Movimiento 19 de abril (M-19), sumándose así estos a la ya numerosa lista de guerrillas liberales y autodefensas campesinas que operaban en el país desde los 1940s, intensificando su presencia a partir del asesinato del dirigente popular liberal Jorge Eliécer Gaitán en 1948 (Díaz-Callejas 50). Estas, a su vez, entraban a completar la historia de “una tradición de casi 500 años de rebeliones y revoluciones en Latinoamérica y el Caribe” (a nearly five-hundred-year-old tradition of rebellion and revolution in Latin America and the Caribbean) (Selbin 141).

Las relaciones colombo-cubanas

Si la situación al interior del país era compleja durante estas décadas, a nivel internacional no lo era menos, pues Colombia estaba totalmente inmersa en la dinámica de la Guerra Fría. Tal como lo describe Díaz Callejas en su Colombia y Cuba, después del triunfo de la Revolución Cubana de 1959, siendo Colombia en ese momento el país modelo de la Alianza para el Progreso, y por lo mismo “el partenaire solidario con los E.E. U.U.”, se inició un período de distanciamiento en las relaciones diplomáticas entre Colombia y Cuba (72). Este distanciamiento era forzado en gran medida por el gobierno de los Estados Unidos y ciertos sectores internos adscritos a los mismos intereses, y el gobierno nacional, complaciente, lo acataba en prueba de su fidelidad a los ideales de la “civilización occidental” que tanto desarrollo estaban aportando al país y que tan elevados se percibían en comparación con “la barbarie soviética”. El distanciamiento llegó a su punto culminante con la decisión del presidente Lleras Camargo de romper las relaciones diplomáticas con Cuba en 1961, tras un vehemente ataque verbal que hiciera Fidel Castro a los gobiernos de Colombia y Venezuela, “a quienes acusó de estar sometidos y aliados a los Estados Unidos para agredir a Cuba” (75). La ruptura de relaciones se prolongó hasta 1975,

cuando López Michelsen las reestableció brevemente para ser de nuevo cortadas en 1981 bajo el gobierno de Turbay Ayala.

El establecimiento de un estado socialista en Cuba en 1960 tuvo gran importancia en la paulatina escalada de movimientos anti-imperialistas en la mayoría de los países latinoamericanos. Grandes oleadas de artistas e intelectuales visitaron a Cuba en este período y lideraron también un vasto movimiento de solidaridad panamericana. Ya para 1967, como lo indica Michael Chanan, los participantes en la conferencia de la Organización para la Solidaridad Latinoamericana realizada en La Habana “declararon que la unidad política, económica y social de Latinoamérica era mucho más significativa que las divisiones y los antagonismos políticos en el continente” (declared the political, economic and social unity of Latin America to be far more significant than the political divisions and antagonisms in the continent)².

En los primeros años, luego de definida una posición hostil de la mayoría de los gobiernos latinoamericanos frente a su revolución, Cuba optaba por ejercer su derecho de apoyar y exhortar a los movimientos que se levantaban en armas contra las oligarquías pro-norteamericanas. En palabras de Fidel Castro, “a las buenas o a las malas los pueblos de América harían su revolución”, ya que “el deber de todo revolucionario... es hacer la revolución” (The duty of every revolutionary... is to make the revolution)³. En este contexto se originarían, a partir de reuniones celebradas en La Habana, grupos armados como el Ejército de Liberación Nacional—ELN— y el Ejército Popular de Liberación—EPL. Por otra parte, como en muchos otros lugares del continente, la euforia creada por el triunfo de la Revolución dio lugar en Colombia a desprendimientos radicales desarmados en algunas organizaciones de izquierda y algunos partidos tradicionales (como en el caso del MRL liderado por Alfonso López Michelsen), y en varios casos estas iniciativas fueron impulsadas por las generaciones jóvenes. Esto no quiere decir de ninguna manera que solamente a nivel partidista se avanzara en los planteamientos de la “utopía desarmada”; en varios niveles se gestaban iniciativas, incluyendo, por supuesto, el campo cultural.

Alegando un recrudecimiento de la subversión comunista local y latinoamericana asociada al “factor cubano”, el Estado colombiano dio respuesta a estos movimientos impulsando en 1961 una iniciativa para que la Organización de Estados Americanos examinara las amenazas potenciales que creaba la situación cubana. A nivel local, por otra parte, se intensificaron las medidas represivas y militaristas para dispersar lo que se denominaba “la amenaza del comunismo”. Desde 1959, “los organismos de inteligencia del país emprendieron acciones encaminadas al seguimiento de grupos e individuos que tuviese algún tipo de vínculo o relación con el gobierno revolucionario cubano”, se activaba la Doctrina de Seguridad Nacional en el país, y se apoyaba la

² Michael Chanan, *The Cuban Image: Cinema and Cultural Politics in Cuba*, p. 221, referido en Pick 200, n.15).

³ Palabras de Castro expresadas el 26 de julio de 1962, citadas en Díaz-Callejas 87 y en Jr. Pérez, Louis A., *Cuba: Between Reform and Revolution*, Second ed. (New York, Oxford: Oxford UP, 1995) 375.



creación de un Cuerpo Secreto Interamericano “encargado de vigilar los movimientos afiliados al comunismo en el continente” (Díaz-Callejas 58, 90). En 1961, ante la tensa y continuada situación de inestabilidad social que se quería asociar por entero al poder desestabilizador de la Revolución en el continente, se declaraba en el territorio nacional el estado de sitio, bajo el cual “se ordenaron drásticas medidas de orden público como el control a la prensa, la radio y noticieros cinematográficos... Poco antes, el Ministerio de Educación Nacional había prohibido a los alumnos pertenecientes a establecimientos oficiales participar en actividades políticas como manifestaciones, conformación de comités, juntas de tipo partidista nacional o internacional” (74). Todo esto dificultaba, pero no hacía imposible, el flujo de ideas que se seguía dando, de manera particularmente enriquecedora, en el campo cultural.

El Documental Social y el Nuevo Cine Latinoamericano:

A finales de los años 60s, los movimientos guerrilleros latinoamericanos se encontraban a la defensiva, en una fase de decadencia y desmotivación cuyo más duro golpe fue la captura y posterior ejecución del Che Guevara en Bolivia en 1967 (Pérez 377). En el campo cultural, sin embargo, la lucha no cesaba, y Latinoamérica asistía por esos años a la constitución del **movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano**. Dos ocasiones—la del festival de cine latinoamericano en Viña del Mar (Chile) en 1967 y la del Primer Encuentro de Documental Latinoamericano realizado en la Universidad de los Andes en Mérida (Venezuela) en 1969—sirvieron como punto de partida para el movimiento, que se prolongó, cada vez de manera más dispersa, hasta fines de los 1990s. Su continuidad se logró en gran parte gracias al Festival del Nuevo Cine Latinoamericano que se realiza en La Habana desde 1979, organizado por el ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica). Los festivales chileno y venezolano abrieron un espacio para que se reunieran por primera vez obras que ejemplificaban la transformación de las prácticas cinematográficas en América Latina, esfuerzos que se estaban haciendo en distintos lugares del continente sin mayor comunicación entre sí: los films de la escuela de Cine Documental de Santa Fé (Argentina) liderada por Fernando Birri; los del grupo Ukamau liderado por Jorge Sanjinés en Bolivia; los del Cinema Nôvo en Brasil; el cine revolucionario cubano del ICAIC, y varios esfuerzos individuales provenientes de otros países. En las palabras (traducidas) de Alfredo Guevara, que resumen y afirman la importancia de estos festivales, especialmente del de Viña, “we stopped being independent or marginal filmmakers, promising filmmakers or amateurs experimenting and searching, in order to discover what we were without yet knowing: a new cinema, a movement”⁴.

En términos generales, estas prácticas expresaban una reacción colectiva a los efectos del subdesarrollo, “una alianza dialéctica de militancia cultural y social... (que) representaba una alternativa frente a los proyectos modernizantes que

⁴ Guevara, citado en Zuzana Pick, *The New Latin American Cinema: A Continental Project* (Austin: U of Texas P, c1993).



realizaban los estados latinoamericanos” (a dialectical alliance of cultural and social militancy... (that r)epresented an alternative to the modernization projects taken up by Latin American states (Pick 14). Influido por los planteamientos y actitudes de Franz Fanon, especialmente por su discusión de las tres etapas en el desarrollo de la concientización ideológica, el movimiento del Nuevo Cine exhortaba a la fase combativa mediante la generación de “guerrillas cinematográficas”, constituidas sobre el hecho de que “la cámara se asemeja a un rifle como el expropiador incansable de ‘imágenes-armas’ y el proyector se asemeja a un arma capaz de disparar 24 balas por segundo” (the camera is likened to a rifle as the inexhaustible expropriator of images-weapons’ and the projector likened to a gun that can shoot twenty-four bullets a second) (Gabriel 7)⁵.

Al adoptar una retórica anti-imperialista, el movimiento puso en contacto a sectores prosocialistas y sectores antiburgueses de todo el continente, incluido, por supuesto, el contingente de funcionarios de la Revolución cubana que participaba en representación del ICAIC. Muchos cineastas adoptaron para autodefinirse y autocategorizarse términos como “tercer cine”, “cine imperfecto” y “estética del hambre” tomados de manifiestos escritos por Fernando Solanas y Octavio Getino, Julio García Espinosa, y Glauber Rocha respectivamente (Pick 22). Al mismo tiempo, el movimiento intentó definir sus objetivos culturales y políticos y establecer un vocabulario crítico distintivo que confirmara su respaldo explícito a las tácticas insurgentes y políticas radicales de izquierda. Palabras como *imperialismo* y *decolonización* fueron usadas en manifiestos y declaraciones escritas y firmadas colectivamente por los cineastas del movimiento, quienes veían el cine como agente ideológico y rechazaban la asunción tradicional de que el cine debe ser una actividad no partidaria, limitada a proporcionar entretenimiento puro. La declaración firmada en el acto de clausura del festival de Viña delineaba los principios de la práctica revolucionaria del movimiento integrando una ideología panamericana y anticolonial de nacionalismo cultural. Ambrosio Fonet resumió los compromisos ideológicos del movimiento—ratificados luego en Mérida—de la siguiente manera:

- 1) contribuir al desarrollo y refuerzo de la cultura nacional y, al mismo tiempo, desafiar a la penetración de la ideología imperialista y cualquier otra manifestación de colonialismo cultural; 2) asumir una perspectiva continental frente a problemas y objetivos comunes, luchando por la futura integración de una Gran Nación Latinoamericana; y 3) enfrentar críticamente los conflictos individuales y sociales de nuestra gente como medio para elevar la conciencia de las masas populares.

⁵ Véase Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, trans. Constance Farrington (New York: Grove Press, 1966 (1961)). Sobre la guerrilla cinematográfica puede consultarse Fernando Solanas y Octavio Getino, "Toward a Third Cinema," trans. Julianne Burton, *New Latin American Cinema*, ed. Michael T. Martin, vol. 1: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations (Detroit: Wayne State UP, 1997 (1969)).



- (1) to contribute to the development and reinforcement of national culture and, at the same time, challenge the penetration of imperialist ideology and any other manifestation of cultural colonialism; 2) to assume a continental perspective towards common problems and objectives, struggling for the future integration of a Great Latin American Nation; and 3) to deal critically with the individual and social conflicts of our people as a means of raising the consciousness of the popular masses) ⁶.

Más allá de las posibilidades descubiertas para el cine de ficción, el documental ha ofrecido, en la historia de su desarrollo, varios usos, todos llamativos y consecuentes con la realidad social y política latinoamericana. Tal como teorizaran Getino y Solanas: “el cine conocido como documental... es quizá la base principal del cine revolucionario” (the cinema known as documentary... is perhaps the main basis of revolutionary filmmaking) (Solanas 46). Como lo destaca Julianne Burton, frente a los intereses del Nuevo Cine Latinoamericano, el documental ofrecía una fuente de “contrainformación” para aquellos que no tuvieran acceso a las estructuras hegemónicas de las noticias y comunicaciones del mundo; un medio para reconstruir eventos históricos y desafiar interpretaciones hegemónicas y a menudo elitistas del pasado; una manera de elicitar, preservar y utilizar el testimonio de individuos y grupos que no tendrían otra manera de registrar su experiencia; un instrumento para capturar la diferencia cultural y explorar la compleja relación de ser y otro al interior de, y también entre, sociedades; y, finalmente, un medio de consolidar identificaciones culturales, divisiones sociales, sistemas de creencias políticas y agendas ideológicas.

(A source of ‘counterinformation’ for those without access to the hegemonic structures of world news and communications; a means of reconstructing historical events and challenging hegemonic and often elitist interpretations of the past; a mode of eliciting, preserving and utilizing the testimony of individuals and groups who would otherwise have no means of recording their experience; an instrument for capturing cultural difference and exploring the complex relationship of self to other within as well as between societies; and finally, a means of consolidating cultural identifications, social cleavages, political belief systems, and ideological agendas) (“Toward a History” 6-7).

A mediados de los 1950s, el documental había ya adquirido cierta importancia dentro del panorama del cine latinoamericano. No obstante, hasta ese momento la mayoría del trabajo documental había sido comisionado o patrocinado por compañías privadas que producían noticieros para el cine (*newsreels*) o documentales turísticos. El surgimiento del *documental social* se dio en condiciones relacionadas con la actividad de pequeños grupos al interior de las universidades o de otras agencias educacionales que ofrecían nuevos espacios

⁶ Fornet, Ambrosio. *Cine, literatura y sociedad*, p.20. Citado en Pick 20-21.



para la expresión artística. Estos grupos experimentaban con modos de producción y recepción alternativos a los modelos instituidos por los documentales tradicionales (Pick 16). Los nuevos trabajos documentales fueron aclamados por críticos europeos y norteamericanos, contribuyendo a la fundación de un nuevo canon cinematográfico latinoamericano. Hacia mediados de los 1960s algunos cineastas asociados al movimiento empezaron a mostrar su escepticismo frente a este espaldarazo de la crítica, intentando valorar sus obras según categorías y juicios que respondieran a las realidades latinoamericanas y no a criterios impuestos desde el exterior (Pick 17)⁷.

El cine revolucionario cubano y el Nuevo Cine Latinoamericano

La Revolución Cubana adquirió, a nivel mundial, un valor simbólico, estableciendo la necesidad de compromiso y claridad política en los países del llamado Tercer Mundo. La década de los 1960s, conocida como el “momento esencial de Cuba”, hizo de la isla un protagonista a nivel mundial: tras haberse constituido con la revolución en “el primer territorio libre de América”, Fidel Castro anunció en 1960 la adopción del socialismo para el nuevo régimen revolucionario. Retando la hegemonía hemisférica de los Estados Unidos y la política soviética de coexistencia pacífica, Cuba respaldó a partir de entonces focos de guerrilla y se adhirió a luchas asiáticas y africanas en un esfuerzo por crear un tercer mundo socialista e independiente. A estos movimientos proyectados hacia afuera se sumaron actividades en las que se atraía y convocaba a los movimientos internacionales de izquierda como la Conferencia Tricontinental de 1966, la Organización de Estados Latinoamericanos en 1967, y el Congreso Cultural de 1968.

Muchos de estos eventos fueron realizados en torno de los parámetros que el Che Guevara había establecido para el hombre nuevo y a nivel interno el objetivo principal estaba centrado en apropiarse de la historia. De la misma manera, la Revolución hacía posible pensar en fundir la vanguardia política y la artística (King 67). Esto fue evidente en los años 1965-1970, durante los cuales artistas del poster, historiadores, fotógrafos, escritores y cineastas se dedicaron a experimentar radicalmente para expresar las profundas transformaciones de la sociedad cubana, con el fin de “descubrir una auténtica voz cubana luego de siglos de subyugación colonial y neocolonial” (“discover an authentic Cuban voice after centuries of colonial and neocolonial subjugation”) (Mraz 134).

Los cineastas de toda latinoamérica expresaron su admiración por el “realismo

⁷ Sin embargo, treinta años después, a pesar de sus muchos logros e innovaciones, el documental latinoamericano seguía siendo aún bastante desconocido y marginal, obviado de muchas antologías y estudios del género, incluyendo historias sobre cine latinoamericano. Un esfuerzo significativo por cubrir este vacío fue el realizado por Julianne Burton en 1990 (Burton [The Social Documentary](#)). Su labor se ha extendido a iniciar una colección de estas obras, que hoy en día todavía son bastante difíciles de encontrar; las colecciones más grandes y completas se encuentran en la Cinemateca de Cuba y en la Médiathèque du Tiers Monde en París (Burton, "Toward a History" 9).

victorioso” del cine de la Revolución al igual que por los cineastas cubanos, cuyo papel fue esencial e influyente en el proceso de autodefinition del movimiento del Nuevo Cine (Pick vii). Los cubanos propugnaron por la denominación del

“Nuevo Cine” iniciando debates críticos, intercambios informales, y luego esfuerzos de colaboración formales. Al mismo tiempo, el movimiento permitió a los cineastas cubanos romper el aislamiento político del bloqueo que había impuesto Estados Unidos y que la mayoría de los gobiernos latinoamericanos habían respaldado a través de la Organización de Estados Americanos (Pick 20).

El momento histórico de la Revolución fue también, casualmente, un período de revolución estética en el cine documental (Chanan 33). Con los avances tecnológicos resultantes de la pasada guerra mundial y sobre todo de la naciente carrera espacial, se desarrollaron cámaras más pequeñas, livianas y eficientes, además de grabadoras de sonido portátiles con micrófonos más efectivos para dar sonido sincronizado. Cuba había tenido una importancia a nivel regional en cuanto al desarrollo de la TV y la radio desde antes de la revolución, además de ser un importante consumidor de las películas de Hollywood (Chanan 33). Aunque los cubanos no pudieron llegar a implementar muchas de las innovaciones técnicas en el campo audiovisual debido al bloqueo impuesto por los Estados Unidos, después de la revolución Cuba se empezó a especializar en el documental, convirtiéndose en un laboratorio experimental a nivel latinoamericano.

Desde principios de siglo se había teorizado sobre el potencial del cine para transmitir e inculcar ideologías oficiales de una manera centralizada y masiva (Strinati 5). La ventaja que ofrecía el medio audiovisual sobre otros medios como el periódico era su capacidad de apelar a una audiencia mayor, letrada e iletrada. Sin desconocer en absoluto estas características del cine, una de las primeras acciones del gobierno revolucionario cubano fue la de fundar, inmediatamente en 1959, el ICAIC. Entre sus tareas principales estuvo desde un comienzo la de distribuir y exhibir sus producciones a todo lo largo de la isla, lo cual se intentó con la implementación de los cines móviles que documenta Octavio Cortázar en su documental Por primera vez. Al mismo tiempo, se le dió prioridad a la producción documental, cuyo incremento fue vertiginoso, de 4 obras en 1959 a 21 el año siguiente y 40 en 1965 (Chanan 35). En las tres décadas siguientes a la revolución, el documental alcanzó a constituir el 90% de la producción (Mraz 131). La lección pronto se extendió al panorama del Nuevo Cine latinoamericano, en el que el género documental halló un lugar central e, incluso, algunos de los trabajos de ficción empezaron a experimentar con la incorporación de técnicas y estilos derivados de este género (Chanan 32).

A la cantidad de documentales producidos se sumaba un alto nivel de calidad, desarrollado con la colaboración de importantes figuras a nivel mundial que constituyeron una importante escuela técnica para los cineastas cubanos. Aparte de los aportes al cine de ficción que hiciera el soviético Mikhail Kalatozov⁸,

⁸ Kalatozov filmó en 1964 la película Yo soy Cuba (Ia-- Kuba= I Am Cuba, Mikhail Kalatozov, 1964) con la asistencia de Enrique Pineda Barnet quien además participó en la creación del guión.

quizá el extranjero que más directamente influyó en la creación documental fue el holandés Joris Ivens. Ivens visitó Cuba en 1960, y allí permaneció durante unos cuantos meses, siguiendo luego su recorrido transcontinental cargado de

leyenda. Según Burton, “Ivens representaba al documentalista comprometido por excelencia, un hombre cuyo itinerario recapitulaba la cronología de movimientos de liberación nacional alrededor del mundo—la Unión Soviética, la España republicana, Indonesia, China, Mali, Cuba, Vietnam, Chile. (“Ivens represented the engaged documentarist par excellence, a man whose career itinerary recapitulated the chronology of national liberation movements around the world—the Soviet Union, republican Spain, Indonesia, China, Mali, Cuba, Vietnam, Chile” (“Toward a History” 18).

El guionista y teórico italiano Cesare Zavattini también estuvo en Cuba, colaborando en el primer film postrevolucionario, Cuba Baila (1960) de Julio García Espinosa. García Espinosa había estudiado junto a Zavattini y Tomás Gutiérrez Alea en el Centro Sperimentale en Roma a principios de los 50s. Los dos cubanos, quienes habían trabajado juntos en la creación y producción de El mégano en 1954, escribieron posteriormente dos de los manifiestos más importantes del cine revolucionario, “Por un cine imperfecto” en 1969 y “La dialéctica del espectador” en 1984 ⁹.

Pero si bien las películas dialécticas de estos dos directores informaron al cine argumental, el desarrollo del género documental al interior de la isla se debió mayoritariamente al trabajo de Santiago Álvarez. Sus explosivos documentales incluyen hitos clásicos como Now (1965) y LBJ (1968), imbuidos de lo que Chanan ha llamado “una sátira mordaz y un sentido de urgencia... (que) parecía reinventar el concepto de *agit-prop*” (biting satire and sense of urgency... (that) seemed to reinvent the concept of *agit-prop*) (Chanan 32).

Álvarez trabajó durante el régimen de Batista como archivista musical en la cadena de televisión nacional. En este tiempo también ingresó varias veces a la cárcel por causa de las actividades que organizaba al interior de Nuestro Tiempo, una sociedad cultural de izquierda que había contribuido a fundar y que combinaba la cinefilia con la indoctrinación política. Llegado el momento del Gobierno Revolucionario, Álvarez y otros miembros de Nuestro Tiempo—García Espinosa, Gutiérrez Alea, Alfredo Guevara, José Massip y Manuel Octavio Gómez—fueron encargados del establecimiento y la organización del ICAIC. Desde sus inicios, Álvarez asumió el cargo de editor del Noticiero Latinoamericano, un noticiero semanal en formato documental que debía ser realizado en celuloide y transportado a todos los rincones de la isla, conservando su vigencia a pesar del tiempo que tomaba en algunos casos hacerlo llegar a su destino. La contribución de Alvarez fue impresionante: en

⁹ Traducciones al inglés de estos manifiesto hechas por Julianne Burton y Julia Lesage pueden encontrarse en Coco Fusco, Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema (Buffalo, NY: Hallwalls, 1987) 166-96, y en Michael T. Martin (ed.), New Latin American Cinema, Contemporary Film and Television Series, 2 vols. (Detroit: Wayne State UP, c1997) 71-82 y 108-31; este último incluye además las “Meditations on Imperfect Cinema... Fifteen Years Later” del mismo García Espinosa (pp. 83-85).

1990 había hecho más de 80 documentales y más de 500 noticieros semanales (Mraz 132). Por su experiencia y pericia, Álvarez se convirtió en maestro para cineastas, cuya “carrera” se iniciaba a menudo a su lado.

En un artículo en el que examina las estrategias de representación del Noticiero Latinoamericano, Jorge Fraga, colaborador permanente de Álvarez, atribuye su

novedad e impacto a las condiciones materiales y culturales de la isla, los objetivos políticos e ideológicos y al medio audiovisual, cuya potencialidad fue aprovechada desde un primer momento (Fraga). Complementariamente, Mraz señala a la urgencia e improvisación como sus características más sobresalientes (134).

El noticiero tenía una preferencia por el montaje dramático, siguiendo el principio establecido por el soviético Sergei Eisenstein. Según este principio, la imagen adquiere su fuerza y efectividad de la colisión y el contraste de tomas independientes, que pueden llegar a establecer relaciones oposicionales. Siguiendo a Lukács, Mraz atribuye la forma dramática característica de Álvarez, por su narratividad, al dinamismo del período histórico, contraponiéndola al cine directo de característica descriptiva que usará Álvarez después de 1969, con la reorientación de prioridades políticas asociadas a la institucionalización de la revolución (133; Selbin 45). El ensamblaje se hacía con fotografías y pedazos de película (casi todos eran trozos censurados de películas de Hollywood) depositados en los archivos cinematográficos del instituto fílmico de la época de Batista, y se agregaba además un uso expresivo de la música para constituir novedosos collages fílmicos. Mediante esta apropiación y recontextualización de piezas, Álvarez forjó “una herramienta efectiva y popular para la unificación, la edificación y el entretenimiento” (an effective and popular tool for unification, edification, and entertainment) (Burton, "Toward a History" 24). Sin embargo, a menudo se le criticó por el uso “irresponsable” que daba a los materiales y las consecuencias que podría tener esto en cuanto al nivel artístico de sus obras, a lo cual Álvarez respondía que “los temores existentes de que tal inmediatez, urgencia y dinamismo puedan disminuir o deteriorar la posibilidad de la creación artística no son más que prejuicios contra la creación de obras de arte que sean también armas” (“Whatever fears exist that such immediacy, urgency and dynamism may weigh down or damage the possibility of artistic creation are nothing more than prejudices against creating works of art that are also weapons”)¹⁰.

El documental en Colombia: Chircales (1967-1972)

En su Historia del cine colombiano, Hernando Martínez Pardo sugiere una influencia de las teorías y realizaciones del cine argentino y cubano a fines de la década de los 1960s sobre algunos directores colombianos de la época (323). Esto era igualmente cierto para el género argumental y el documental. Quizá el

¹⁰ Álvarez, citado en Mraz 135.



documental más alabado y más reseñado de la historia del cine colombiano haya sido Chircales, realizado por Martha Rodríguez y Jorge Silva.

Antes de la creación de Chircales, Jorge Silva había trabajado como fotógrafo de periódicos y revistas, mientras que Martha Rodríguez había estudiado cine aplicado a la investigación antropológica en el Museo del Hombre en París y Antropología en la Universidad Nacional de Bogotá. En noviembre de 1966 empezaron a trabajar juntos bajo la dirección de Camilo Torres en lo que era originalmente la tesis de Rodríguez, un proyecto sociológico enfocado hacia la revisión de la estratificación social y la denuncia de las condiciones inhumanas a las que estaba sometida una familia de fabricantes de ladrillos en las afueras de Bogotá¹¹.

La textualidad de Chircales ha sido dividida por Martínez Pardo en tres partes, la primera de las cuales es una introducción en la que se muestran imágenes de una votación (303). En ellas aparece un campesino aparentemente perdido en medio de las mesas y los jurados electorales. La voz que se superpone a la imagen es la del padre de la familia que trabaja en los chircales, explicando el origen familiar de sus “decisiones” y actos políticos. Luego de esto, se oye la voz del presidente de la república dando un discurso en el que niega que sea cierto que 50 familias sean dueñas del 90% de la tierra en Colombia mientras que se proyecta la imagen de unos políticos y jerarcas de la iglesia reunidos en una ceremonia religiosa. Así se establecen los niveles políticos, económicos y religiosos que tratará el cuerpo del documental a partir de ahí mediante una serie de imágenes de la familia trabajando en la fabricación de los ladrillos y en la cotidianidad de sus labores hogareñas. La relación entre la imagen y el sonido se mantiene siempre, en ocasiones estableciendo una relación oposicional, y en otras ocasiones actuando como complemento.

Las imágenes tienden a resaltar las condiciones de explotación a las que está siendo sometida la familia entera, al igual que la imaginería religiosa y política con la que llenan su precario hogar, estableciendo una contradicción entre la conciencia de explotación y la inconciencia de lo religioso y lo político. Finalmente, en el epílogo se presenta una puesta en escena del momento en el que la familia es obligada por el terrateniente a abandonar el terreno en el que vive y trabaja, presuntamente como castigo a su participación en la realización del documental. El punto final de la obra la da un intertítulo con la frase de Camilo Torres “La lucha es larga, comencemos ya”.

El documental se hizo con recursos modestos, intentando promover la solidaridad entre la clase trabajadora y sectores progresistas de la clase media a la cual pertenecían Rodríguez y Silva. La colombiana Pick lo define como un

¹¹ Aunque ya había sido excomulgado y expulsado de la curia, Camilo Torres en ese momento era todavía profesor de sociología y no había tomado aún el camino de las armas con el ELN, aunque ya lo había insinuado en frases como su célebre “todo revolucionario sincero debe reconocer que la vía armada es la única que le queda” (Torres 102).



documental que “busca intervenir ideológicamente a favor del cambio social mediante estrategias estéticas que vinculan interactivamente el proceso de producción y el momento de recepción (“seeks to intervene ideologically in favor of social change through aesthetic strategies that link interactively the process of production and the moment of reception”) (6). Esto queda claro viendo en detalle las diez etapas que siguió la producción durante los seis años que duró su realización (Martínez Pardo 303-4): Hubo un primer contacto con la comunidad y la selección de una familia con la cual trabajar. Influidos por el pensamiento de Camilo Torres, Rodríguez y Silva prácticamente se mudaron a los chircales en las afueras de Bogotá durante más de un año, realizando cientos de horas de conversaciones y entrevistas con la familia. A partir de su análisis, el marco teórico inicial fue modificado, se inició un acercamiento fotográfico y se esquematizó un guión abierto, todo esto antes de siquiera ingresar un fotómetro (Burton, "Democratizing Documentary" 69-70). El siguiente paso fue empezar a filmar hechos cotidianos en un intento por familiarizar a la comunidad con la cámara. En consonancia con principios que también practicaban por esta época Jorge Sanjinés, Miguel Littin, Fernando Solanas y Octavio Getino, y que buscaban comprometerse más de cerca con el tipo de audiencia que normalmente no asistiría a un teatro, luego del primer montaje el resultado fue proyectado a la comunidad (Gabriel 23-24). Como resultado de las discusiones así generadas entre el público y los realizadores, se hicieron nuevas filmaciones y un nuevo montaje. A partir de entonces se hicieron nuevas proyecciones a la comunidad, a sindicatos, grupos campesinos y universidades, siempre motivando la discusión mediante la cual se modificaba continuamente el material, incluso después de ser presentado y premiado en la Muestra de Mérida, aún sin el montaje definitivo y con el sonido en grabadora (Martínez Pardo 304).

El formato del documental, a pesar de prestarse en gran medida para el tipo de trabajo que querían realizar Rodríguez y Silva, presentaba también algunos problemas asociados a la herencia burguesa del arte cinematográfico y a las condiciones colonialistas en las que se desarrollaron las iniciativas etnográficas a través de la historia. El documental etnográfico, como punto de convergencia de estas dos líneas de producción, corre el riesgo de perpetuar sus vicios culturales. El análisis de Burton al respecto es bastante lúcido y merece ser citado en extenso:

La cultura del etnógrafo constituye la norma incuestionada contra la cual la cultura estudiada es valorada. La autoridad del cineasta etnográfico se establece por el sólo hecho de su presencia en el dominio del Otro... la posesión de los instrumentos de grabación es sólo una demostración más de una adquisición de poder que estaba allí sin lugar a dudas desde un principio. El observador y el observado existen en mundos diferentes. El intento por capturar el



mundo del Otro “primitivo” y convertirlo en un producto para el consumo del grupo culturalmente normativo asume una transparencia y un acceso privilegiado que son, en última instancia, inexistentes. A menos de que el intento de representación intercultural sea recíproco”

(The ethnographic filmmaker is imperialism’s heir, perpetuating a legacy of cultural chauvinism. The ethnographer’s culture constitutes the unquestioned norm against which the culture under study is to be assessed. The authority of the ethnographic filmmaker is established by the mere fact of his or her presence within the domain of the Other... possession of the tools of recording is merely a further demonstration of an empowerment that was to begin with beyond question. Observer and observed exist in different worlds. The attempt to capture the world of the “primitivo” Other and turn it into a product for consumption by the culturally “normative” assumes a transparency and a privileged access that are, ultimately, nonexistent. Unless the attempt at crosscultural representation is reciprocal) (“Democratizing Documentary” 79).

Algo que queda claro de estas posiciones es el doble filo (o la doble moral) del cine, su capacidad para convertirse en instrumento hegemónico o contra-hegemónico, dependiendo del acceso de que gocen los sectores subordinados a su utilización creativa. Esto motivaba a García Espinosa a escribir que “quizás el cine sea la forma artística que tome el mayor tiempo en llegar a las manos de las masas (y constituirse en) *arte popular*, arte creado por las masas” (Perhaps film will be the art form which takes the longest time to reach the hand of the mass (and constitute) *popular art*, art created by the masses) (García Espinosa 171).

Chircales se inscribe en un movimiento que intenta eliminar, suplantarse o subvertir ese carácter originalmente hegemónico del cine y en particular del documental etnográfico. En ese sentido, aparte de la colaboración que logra de su audiencia, también es significativa la manera en que se lidia con el problema de la interpelación. El modo de interpelar a la audiencia en el documental tradicional ha sido a menudo el empleo de una voz anónima, omnisciente y ahistórica, equiparada al orden injusto, jerárquico y cerrado que el documental social intenta poner al descubierto y combatir (Burton, “Democratizing Documentary” 49). En el caso de Chircales, las voces componen un collage no sincrónico (i.e., las voces no provienen de la imagen mostrada) compuesto, entre otras, por las voces de los habitantes de la comunidad, la radio, discursos oficiales, silencios y unas intervenciones de una voz en off anónima. Aunque su intento desestabilizador es significativo, las demás voces quedan siempre subordinadas a esa voz en off del narrador omnisciente, que provee cierta dosis de dirección analítica y tiene la última palabra, relegando a las voces de los miembros de la comunidad a un segundo nivel de importancia (71-72).



Para Gramsci, la cultura popular y los medios masivos están sujetos a la producción, reproducción y transformación de la hegemonía, mientras que al estado le corresponde el uso de la coerción (Strinati 168). La posición utópica de los teóricos del Nuevo Cine frente a este hecho no quebraba del todo el círculo vicioso conformado por la ambigüedad del cine, rayando a veces en el paternalismo intelectual y limitándose por lo mismo a la reproducción hegemónica. Aunque no logre salirse del todo de este esquema en cuanto a la primacía de la voz analítica, quizás el mayor aporte de Chircales a la historia del documental latinoamericano radique precisamente en su relación con el espectador, intentando quebrar con ella la concepción que de la audiencia se suele tener como una “masa pasiva, supina, poco exigente, vulnerable, manipulable, explotable y sentimental, resistente a los retos y los estímulos intelectuales... y robótica en su devoción por las fórmulas repetitivas de la cultura de masas” (passive, supine, undemanding, vulnerable, manipulable, exploitable and sentimental mass, resistant to intellectual challenge and stimulation..., and robotic in its devotion to the repetitive formulas of mass culture) (Strinati 48). El papel de intelectuales activos se extiende (al menos en parte) mediante este giro a los sujetos representados, que constituyen también la audiencia. Si la hegemonía es vista en el sentido que le da Gramsci como dominancia y subordinación de unas clases particulares, y se acepta que aunque esa hegemonía pueda ser subvertida, no puede escaparse a ella, la relación que Chircales inicia con el espectador tiene la intención de encauzar y dar agencia al movimiento de resistencia activa y dinámica que constituye la práctica contra-hegemónica mediante una negociación que se da a través de las representaciones y los medios dominantes (Bueno 8; Williams 112-13).

Con sus propuestas y posibles problematizaciones, Chircales generó sin duda en el cine colombiano y latinoamericano una manera de hacer documental que se popularizó rápidamente en una época en la que, después del apoyo incondicional de la crítica europea y norteamericana de izquierda en el festival de Pesaro (1968) a este tipo de trabajos, “Europa comenzaba a consumir con avidez cualquier cosa venida de Suramérica que tuviera un poco de folclor o de ‘revolución’” (Martínez Pardo 320). A pesar de que Martha Rodríguez y Jorge Silva ya habían hablado del “peligro de esquematizar la realidad y las obras, de aceptar sin análisis cualquier corte de contrainformación” (Martínez Pardo 391), el documental social o político se puso de moda, siendo reproducido mecánicamente en su estructura y en el tipo de imágenes de miseria que proyectaba pero no en su metodología. Hernando Salcedo Silva señalaba en 1968, en una columna del diario El Tiempo, que la protesta actual está interferida por el esnobismo marxista de salón, que ahora está tan de moda... como la minifalda o el ‘psicodelismo’ a todo nivel. El documental definido como ‘político’ por sus autores es la forma más fácil de introducirse al cine por la puerta falsa cuando el culpable entiende tanto de ‘política’ como de ‘cine’. Con el agravante de que la actualidad del documental político es tan transitoria como el hecho que lo inspiró y además, y en la mayoría de los casos, sus intenciones



basadas en el cliché extranjero número tal, nada tienen que ver con la realidad política colombiana¹².

Es decir que pronto se había perdido la idea inicial de trabajar con el pueblo y se había pasado a trabajar usando al pueblo como materia prima para ser procesada rápida y simplificada. “Hasta autores que no habían hecho sino cine publicitario y que habían proclamado la teoría del ‘cine positivo’, que mostrara los aspectos bellos del país, aparecieron... denunciando conflictos sociales”(Martínez Pardo 388). Es precisamente frente a esta reproducción mecánica y orientada hacia el exterior que Carlos Mayolo y Luis Ospina creaban en 1978 su corto argumental/testimonial Agarrando Pueblo (The Vampires of Poverty, 1978).

Agarrando pueblo (1978) o los vampiros de la miseria

Mayolo y Ospina pertenecían ambos al grupo del Cine Club de Cali, creado en 1971 por Andrés Caicedo, Ramiro Arbeláez y Luis Ospina, con la posterior incorporación de Mayolo. Este grupo se dedicaba a proyectar y crear películas, y también a la crítica, que se canalizaba principalmente en su revista Ojo al cine pero también en la revista peruana Hablemos de cine.

Antes de la creación de Agarrando Pueblo, Carlos Mayolo y Luis Ospina habían dirigido y producido varios cortos documentales y de ficción, a veces individualmente, pero la mayoría en conjunto. Además, se encontraban al tanto de lo sucedido con la moda institucionalizada a partir de Chircales, pues Mayolo había trabajado con Jorge Silva, codirigiendo Monserate, un cortometraje documental en 1971, y había hecho también un análisis de Chircales con Ramiro Arbeláez, mientras que Ospina y Caicedo habían realizado una entrevista a Rodríguez y Silva¹³.

Antes de Agarrando Pueblo, su trabajo más importante había sido para la crítica en Colombia Oiga-Vea, un cortometraje documental de 28 minutos en 16mm. sobre los VI Juegos Panamericanos realizados independientemente en Cali en el año 71. El documental se realizó desde una óptica que contrapone los espacios entre lo oficial (los juegos) y lo real (el pueblo) y cine oficial/cine marginal (Caicedo Estela, "Oiga-Vea"; Martínez Pardo 286). Siguiendo el modelo de Rodríguez y Silva, Ospina y Mayolo presentaron la obra inicialmente en el barrio donde se habían hecho las entrevistas, dejando que el público propusiera nuevas ideas y tomas para ampliar la problemática que registraba (Martínez Pardo 288). La obra fue comparada por el cineasta y crítico colombiano Lisandro Duque con el documental Cerro Pelado de Santiago Álvarez por su

¹² Hernando Salcedo Silva citado en Martínez pardo 322.

¹³ Véase Andrés Caicedo Estela y Luis Ospina, "Entrevista Con Jorge Silva Y Martha Rodríguez," Ojo al cine 1. (1974): 35-43 y Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez, "Chircales," Ojo al cine 1 (1974): 44-50. Una versión abreviada de la entrevista se puede encontrar en Andrés Caicedo Estela, Ojo Al Cine ed. Luis Ospina y Sandro Romero Rey (Santa Fe de Bogotá: Norma, 1999) 403-14.



tratamiento del tema del suntuarismo del deporte en el medio capitalista (Duque 5). Sin embargo, Martínez Pardo opina que en el documental el deporte está ubicado en un contexto más amplio, “el de la lucha de clases, el de la conciencia popular y el del papel del cine ante la lucha y la conciencia” (Martínez Pardo 289).

Ospina y Mayolo traían ya una tradición de trabajo con el pueblo. Mayolo había estudiado Humanidades y Derecho en la Universidad del Valle y fundado el Cine Club Obrero de Fedetav y los de los sindicatos de la industria azucarera La Manuelita y Cementos del Valle. Su primera producción, proyectada en la Muestra de Mérida, fue el cortometraje “Corrida” basado en un poema de Evtuvshenko y otros dos poemas de Brecht. Paralelamente a su trabajo con la clase obrera, también participó en el medio pequeño-burgués del cual provenía: fundó el cine Club Estudio 35 de Cali, y en 1969 empezó a trabajar en publicidad para cine y televisión. Al respecto, Mayolo recuerda:

Eso era en 1968 cuando la función del cine-club era llevar el cine a las bases. Nosotros alquilábamos una película y salíamos por ejemplo a Palmira con el proyector, presentábamos cine a 2000 obreros que estaban en convención. Entonces me iba en ‘Victoria’(un carro tirado por caballo), la policía me estaba esperando para quitarme el proyector, para patearlo, para robarme la película, etc. Paralelamente yo tenía un cine-club burgués y veía la cinta con la burguesía de Cali; luego me tocaba otra lectura con la misma película con los intereses de los obreros, además casi siempre era un cine agitacional, por ejemplo cine cubano, por esa época muy importante para ser presentado a los sindicatos; algo un poco arriesgado. Yo tengo cartas de los sindicalistas donde están recuperando ellos mismos el proyector y tratando de sacarlo del DAS. Casi siempre lo entregaban pateado o la bombilla dañada (Rodríguez 43).

En una entrevista realizada por Margarita de la Vega en esos años de finales de los sesentas, Mayolo abogaba por afianzar el documental, pero liberándolo de las superestructuras cinematográficas que falsean la realidad, y pedía “un cine ágil y combativo que ayude a tomar conciencia de la realidad”¹⁴. La relación cine-realidad había tenido siempre importancia en sus películas, al igual que una actitud definida ante el espectador. En uno de sus primeros cortos, Quinta de Bolívar, hacía con la cámara un recorrido por los objetos franceses de Bolívar al tiempo que la voz del documental recitaba frases del libertador sobre la independencia, insinuando que la independencia política conllevaba el traspaso a otra dependencia cultural europeizante.

¹⁴ “Entrevista con Carlos Mayolo” realizada por Margarita de la Vega y publicada en El Siglo, Agosto 18 de 1968, Semanario Dominical, p. 26. Citada en Martínez Pardo 321.



En Agarrando Pueblo, también conocida como Los vampiros de la miseria, Ospina y Mayolo intentan una crítica al cine documental de la miseria que se había popularizado a partir de Chircales y que se había reducido a una función para satisfacer los gustos europeos por el exotismo tercer mundista. Esta actitud podría encontrarse alineada a la denuncia de René Vautier, uno de los fundadores del cine argelino, de que “los filmes antropológicos sobre África... eran filmes de propaganda contra un pueblo colonizado (Alzate 25).

La película trata sobre una pareja de cineastas que pasean en taxi por los barrios bajos de Cali y Bogotá en procura de imágenes con las cuales realizar un documental sobre la miseria en Colombia para exportar a la televisión alemana. Con un brillante uso del humor, los dos cineastas recorren las ciudades haciendo un recuento mental—en un lenguaje deferente y paternalista, propio de la burguesía caleña o bogotana—de los personajes que han logrado filmar y los que les faltan entre el grupo de locos, prostitutas, gaminos, limosneros y artistas callejeros. Algunas veces los cineastas pagan a estos personajes para que se dejen filmar “al natural” o para que representen a personajes de su clase social. Cuando un gamín está nadando en una pileta para recoger una moneda que le ha lanzado uno de los directores (en una escena que satiriza los extremos a los que se llegaba para imitar el Tire Dié de Fernando Birri), se corta con un vidrio, ante lo cual el director opta por darle otras monedas para que se compre una curita que le sane la herida.

Durante esta película, “el pueblo” interviene dos veces interpelando a los cineastas. En la primera oportunidad, en la escena con el gamín en la pileta, unos observadores pertenecientes al “pueblo” imprecaban a los realizadores por lo que perciben como un acto poco ético—la filmación de “un documental pa’ llevar pa’ juera”, para “enviarlo a los gringos” y dejar “que se enriquezcan ellos a costa de la miseria de los otros”.

En la segunda oportunidad, todo el equipo de producción se encuentra reunido filmando una escena al interior de una casucha derruida que han invadido previamente por lo adecuado de sus condiciones. Se filma una escena en la que se hacen preguntas rutinarias a una pareja que supuestamente vive en esta casa y que responde de acuerdo a un guión que se ha memorizado. En las escenas anteriores hemos podido ver al director recibiendo un reporte del dinero que se le ha pagado a la mujer por hacer este papel, y también hemos visto las ropas “de pobre” que se le han dado a ella para realiar su papel. Mientras están aún en la casa aparece su morador legal, que es una especie de loco que se dedica a la zapatería. Indignado por la invasión de su propiedad, interrumpe la filmación, ante lo cual se intenta usar a la policía para detenerlo. Como la policía no logra sacarlo, el productor intenta convencerlo de lo orgulloso que debiera sentirse por haber sido escogida su casa, y trata de sobornarlo con un fajo de billetes, ante lo cual el hombre le responde “A ver, a ver cuánto valgo yo?”, se baja los pantalones y, en un acto de nítido desprecio, se limpia el trasero con esos mismos billetes. Luego saca de su casa un machete y los invita a que “sigan filmando”, propiciando la estampida de los concurrentes, hasta que finalmente da él mismo la orden de que “corten”.



Culminada la historia de ficción, en los últimos minutos de cinta se inserta una entrevista que Ospina y Mayolo hacen a uno de estos “actores”, Luis Alfonso Londoño, el habitante de la casa en la que se realiza la última escena. Al pedirle su opinión sobre el tipo de films de los que habla la película, Londoño dice que el que hace estas películas “no va detrás de lo que se está filmando sino detrás del color del billete”. Además, agrega que se siente feliz e importante por haberse podido limpiar el trasero con el dinero en “la parte obscena” y advierte a los espectadores que estén atentos, pues sin que se den cuenta les pueden estar robando fotografías o imágenes para enriquecer a otros.

La crítica que presenta esta película corta está claramente dirigida. Su importancia radica en poner en tela de juicio el papel del intelectual que realiza su trabajo para satisfacer el gusto de la crítica occidental europea o estadounidense brindando imágenes exóticas de la miseria en el “tercer mundo”, actuando así como vampiro que se alimenta del sudor, la miseria o la sangre de otros. A un nivel más general, la película cobra vigencia ante la manera en que en nuestro tiempo se explota la “pequeña voz” de las clases subalternas fabricando con ella mercancías con las que se comercia entre las elites intelectuales y que en nada beneficia a esas clases oprimidas. Dentro de la película, el factor que desestabiliza esa visión jerárquica es la interposición de la entrevista con Londoño, que le permite expresar su propia opinión sobre lo que con él se ha realizado, pues constituye el diálogo entre los intelectuales y “el pueblo” que de otra manera quedaría ausente.

Conclusión

En este trabajo he intentado resaltar la manera en que dos obras documentales colombianas de los 60s y 70s, Chircales y Agarrando Pueblo, presentan interesantes representaciones de lo que Randall Jonson ha llamado la “apropiación y representación de lo popular” (Johnson 18). He hecho esto insertándolas en el marco del Nuevo Cine Latinoamericano y de la influencia que recibió de la Revolución cubana. Sus estrategias de producción, distribución, consumo e interpretación de la cultura popular dentro del marco contemporáneo de los medios masivos ofrecen soluciones para establecer la participación de los intelectuales y el pueblo en la conformación de la hegemonía o la reacción contra-hegemónica. Estas soluciones están en concordancia con lo planteado por Julio García Espinosa en su “Por un cine imperfecto” al preguntarse por qué el artista pretende creerse crítico y conciencia de la sociedad si en una sociedad verdaderamente revolucionaria es el pueblo el que debe ejercer esas funciones (García Espinosa 168). Además, en su relación creativa con los espectadores intentan una aproximación a condiciones que les permitan convertirse en agentes y coautores de la obra, algo que debería siempre tenerse en cuenta en el momento de la producción cultural.

OBRAS CITADAS

- Agarrando Pueblo. Luis Ospina, y Carlos Mayolo. Ospina & Mayolo. 1978.
- Alzate, Gastón. "Al Pie, Al Pelo Y a La Carrera: Comentarios a Una Trilogía Documental De Luis Ospina." Revista de Estudios Colombianos 17 (1997): 24-31.
- Ayala Diago, César Augusto. Resistencia Y Oposición Al Establecimiento Del Frente Nacional: Los Orígenes De La Alianza Nacional Popular, Anapo. Colombia 1953-1964. s.c.: COLCIENCIAS, CINDEC, U Nacional de Colombia, 1996.
- Bueno, Eva P. and Terry Caesar, ed. Imagination Beyond Nation: Latin American Popular Culture. Pittsburgh, Pa: U of Pittsburgh P, 1998.
- Burton, Julianne. "Democratizing Documentary: Modes of Address in the New Latin American Cinema, 1958-1972." The Social Documentary in Latin America. Ed. Julianne Burton. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P, 1990.
- , ed. The Social Documentary in Latin America. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P, c1990.
- . "Toward a History of Social Documentary in Latin America." The Social Documentary in Latin America. Ed. Julianne Burton. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P, 1990. 3-30.
- Caicedo Estela, Andrés. "Oiga-Vea." Ojo al cine 1974: 51-56.
- . Ojo Al Cine. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1999.
- Caicedo Estela, Andrés, and Luis Ospina. "Entrevista Con Jorge Silva Y Martha Rodríguez." Ojo al cine 1974: 35-43.
- Camnitzer, Luis. "Art and Politics: The Aesthetics of Resistance." NACLA Report on the Americas 28.2 (Sep. 1994): 38-43.
- Cárdenas García, Jorge. El Frente Nacional Y Los Partidos Políticos (Análisis E Interpretación De Una Política). Bogotá: s.e., 1958.
- Chanan, Michael. "Rediscovering Documentary: Cultural Context and Intentionality." The Social Documentary in Latin America. Ed. Julianne Burton. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P, 1990. 31-47.
- Chircales. Martha Rodríguez and Jorge Silva. 1972 (1968).
- Díaz-Callejas, Apolinar y Roberto González Arana. Colombia Y Cuba: Del Distanciamiento a La Cooperación. Bogotá: Ediciones Uninorte, 1998.
- Duque, Lisandro. "Algunas Consideraciones Acerca Del Cine Colombiano." Ojo al cine 1975: 5.
- Fanon, Frantz. The Wretched of the Earth. Trans. Constance Farrington. New York: Grove Press, 1966 (1961). 4th.
- Fraga, Jorge. "Cuba's Latin American Weekly Newsreel: Cinematic Language and Political Effectiveness." The Social Documentary in Latin America. Ed. Julianne Burton. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P, 1990. 239-50.
- Fusco, Coco. Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema. Buffalo, NY: Hallwalls, 1987.
- Gabriel, Teshome H. Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation. Studies in Cinema. Vol. 21. Ann Arbor, Mich.: UMI Research Press, c1982.
- García Espinosa, Julio. "For an Imperfect Cinema." Trans. Julianne Burton. Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema. Ed. Coco Fusco. Buffalo, NY: Hallwalls, 1987. 166-77.
- Johnson, Randal. "Literature and Popular Culture: Appropriation and Social Reproduction." Studies in Latin American Popular Culture 10 (1991): 9-23.
- King, John. Magical Reels: A History of Cinema in Latin America. 1990. London; New York: Verso: In association with the Latin American Bureau, 2000.



- Martin, Michael T. (ed.). New Latin American Cinema. Contemporary Film and Television Series. Vol. 1: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations. 2 vols. Detroit: Wayne State UP, c1997.
- Martínez Pardo, Hernando. Historia Del Cine Colombiano. Bogotá: Guadalupe, 1978.
- Mayolo, Carlos y Ramiro Arbeláez. "Chircales." Ojo al cine 1974: 44-50.
- Mraz, John. "Santiago Alvarez: From Dramatic Form to Direct Cinema." The Social Documentary in Latin America. Ed. Julianne Burton. Pittsburgh, PA: U of Pittsburgh P, 1990. 131-49.
- Ospina, Luis. "Respuestas a La Encuesta De 'Liberation'." ALUCINE: Revista de los cine-clubes de la Universidad Nacional. Cien Años del Cine (sf): 59.
- Pérez, Jr., Louis A. Cuba: Between Reform and Revolution. Second ed. New York, Oxford: Oxford UP, 1995.
- Pick, Zuzana. The New Latin American Cinema: A Continental Project. Austin: U of Texas P, c1993.
- Rodríguez, Martín E. y Alejandro García C. (Grupo Audiovisual Bacatá). "Entrevista a Carlos Mayolo: Un Man Que Viene De Cali." ALUCINE: Revista de los cine-clubes de la Universidad Nacional sf sf: 40-43.
- Selbin, Eric. Modern Latin American Revolutions. Second ed. Boulder (Colorado) and Oxford: Westview, 1999.
- Solanas, Fernando and Octavio Getino. "Toward a Third Cinema." Trans. Julianne Burton. New Latin American Cinema. Ed. Michael T. Martin. Vol. 1: Theory, Practices, and Transcontinental Articulations. Detroit: Wayne State UP, 1997 (1969). 33-58.
- Strinati, Dominic. An Introduction to Theories of Popular Culture. London and New York: Routledge, 1995.
- Torres, Camilo. Biografía, Plataforma, Mensajes. Medellín: Cartel-Antorcha, 1966.
- Williams, Raymond. "Hegemony." Marxism and Literature. Oxford and New York: Oxford UP, 1977. 109-14.
- Ia-- Kuba= I Am Cuba. Mikhail Kalatozov. 1964.