

# ENTRE LA VERDAD Y LA ILUSIÓN:

## El paradigma de la objetividad en el cine político marginal de los años sesenta y setenta en Colombia

Artículo de reflexión

<http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.1.a05>

SECCIÓN  
CENTRAL



### Gloria Pineda Moncada

Universidad del Valle / [gloria.pineda.moncada@gmail.com](mailto:gloria.pineda.moncada@gmail.com)

diseñadora gráfica de la Universidad del Valle. Participó por varios años en el Grupo de Investigación en Diseño Nobus de la misma universidad. Es autora del libro *Cine político marginal. Las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976)*, publicado por el Instituto Distrital de las Artes (Idartes) en el marco del XI Premio Nacional de ensayo histórico, teórico o crítico sobre el campo del arte colombiano. El presente artículo amplía una de las temáticas abordadas en la investigación que dio origen a dicha publicación.

Pineda, G. (2015). Entre la verdad y la ilusión: El paradigma de la objetividad en el cine político marginal de los años sesenta y setenta en Colombia. Calle14, 11 (18) pp. 63 - 75

## **ENTRE LA VERDAD Y LA ILUSIÓN EL PARADIGMA DE LA OBJETIVIDAD EN EL CINE POLÍTICO MARGINAL DE LOS AÑOS SESENTA Y SETENTA EN COLOMBIA**

### **RESUMEN**

En este artículo se analiza la imagen y el contexto histórico de tres filmes colombianos de la década de los sesenta y setenta: *Los hijos del subdesarrollo* de Carlos Álvarez (1975), *Chircales* de Marta Rodríguez y Jorge Silva (1972) y *Camilo Torres Restrepo* de Diego León Giraldo (1966). El análisis tiene como objetivo revelar las estrategias discursivas empleadas por el cine político marginal para reproducir el tan anhelado efecto de objetividad. De esta manera, la selección del género documental, el uso de la voz en *off*, la inclusión de imágenes de alto impacto y el desarrollo de una argumentación bien fundamentada, fueron las estrategias retóricas empleadas por los cineastas de la época para persuadir al espectador sobre la objetividad del discurso fílmico. Estas conclusiones amplifican uno de los temas reseñados en el libro *Cine Político Marginal. Las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976)*, publicado en enero de 2015.

### **PALABRAS CLAVES**

Cine colombiano, historia, lenguaje cinematográfico, objetividad, persuasión.

## **ÑUGAPA KAI WATAKUNAPI KASCHIS CHUNG CHASALLATA PUSAG CHUNGA WATAPI**

### **SUGLLAPI**

Kai mailla kilkaipi kawachiku sug parlu kai kimsa kunakuna nukanchipa alpapi kusaskakuna kawachiskakuna kai watapi kanchis chunga pusag chungu. Kai wambra sug iacha runapa Carlos Alvarez suti chasallata, chircales Marta Rodríguez, Jorge Silva (1972) chasallata kai runakuna Camilo Torres Restrepo de Diego Leon Giraldo pai nunakume kawachingapa imasami allika tukuikunata kawachinga ima suma kawariskasina pai munaska.

Chasallata parlanakume imasami kallariskakuna sug ruraikuna kawachispa subrigcha ñugpa kaugsai chasallata kunauna kaugsai kaipi kawachiku sug kilka sug pangapi Politico Maarginal rispa paraspa kai watakunapi. (1966 -1976).

### **IMA SUTI RIMAI SIMI:**

Kawachispa atun llagtapi, parlu, rimai, ruraikuna, llullarispa.

## **BETWEEN TRUTH AND ILLUSION: THE PARADIGM OF OBJECTIVITY IN MARGINAL POLITICAL CINEMA OF THE SIXTIES AND SEVENTIES IN COLOMBIA**

### **ABSTRACT**

In this article, the image and the historical context of three Colombian films from the sixties and seventies are analyzed: *Los hijos del subdesarrollo* by Carlos Álvarez (1975), *Chircales* by Marta Rodríguez y Jorge Silva (1972), and *Camilo Torres Restrepo* by Diego León Giraldo (1966). The objective of the analysis is to reveal the discursive strategies employed by marginal political cinema to reproduce the desired effect of objectivity. In this manner, the selection of the documentary genre, the use of *voice-over*, the inclusion of high impact images and the development of a well-supported argumentation, were the rhetorical strategies employed by the filmmakers of the time to persuade the spectator about the objectivity of the film's discourse. These conclusions are an extension of the themes covered in the book *Marginal Political Cinema. The Forms of Representation of a Dissident Ideology (1966-1976)*, published in January 2015.

### **KEYWORDS**

Colombian cinema, cinematographic language, history, objectivity, persuasion.

## **ENTRE LA VÉRITÉ ET L'ILLUSION : LE PARADIGME DE L'OBJECTIVITÉ DANS LE CINÉMA POLITIQUE MARGINAL DES AN- NÉES SOIXANTE ET SOIXANTE-DIX EN COLOMBIE**

### **RÉSUMÉ**

Dans cet article, l'image et le contexte historique de trois films colombiens des années soixante et soixante-dix sont analysés : *Los hijos del subdesarrollo* (Les fils du Sous-développement) de Carlos Álvarez (1975), *Chircales* de Marta Rodríguez y Jorge Silva (1972), et *Camilo Torres Restrepo* de Diego León Giraldo (1966). L'objectif de l'analyse est de révéler les stratégies discursives employées par le cinéma politique marginal pour reproduire l'effet désiré d'objectivité. De cette façon, la sélection du genre documentaire, l'utilisation du *voice-over*, l'inclusion des images à fort impact et le développement d'une argumentation bien étayée, ont été les stratégies rhétoriques employées par des cinéastes de l'époque pour persuader le spectateur sur le l'objectivité du discours du film. Ces conclusions sont une extension des thèmes examinés dans le livre *Cinéma politique marginale. Les formes de représentation d'une idéologie dissidente (1966-1976)*, qui a été publié en Janvier à 2015.

### **MOTS-CLEFS**

Cinéma colombien, langage cinématographique, histoire, objectivité, persuasion.

## **ENTRE A VERDADE E A ILUSÃO: O PARADIGMA DA OBJETIVIDADE NO CINEMA POLÍTICO MARGINAL DOS ANOS SESSEN- TA E SETENTA NA COLÔMBIA.**

### **RESUMO**

Este artigo se analisa a imagem e o contexto histórico de três filmes colombianos da década dos sessenta e setenta: "Los hijos Del subdesarrollo" de Carlos Álvarez (1975), "chircales de Marta Rodríguez e Jorge Silva" (1972) e Camilo Torres Restrepo de Diego León Giraldo (1966). A análise tem como objetivo revelar as estratégias discursivas empregadas pelo cinema político marginal para reproduzir o tão anelado afeto de objetividade. Desta maneira, a seleção do gênero documental, o uso da voz em off, a inclusão de imagens de alto impacto e o desenvolvimento de uma argumentação bem fundamentada, foram as estratégias retóricas empregadas pelos cineastas da época para persuadir ao espectador sobre a objetividade do discurso fílmico. Estas conclusões amplificam um dos temas resenhados no livro *Cine Político Marginal. "Las formas de representación de una ideología de disidencia" (1966-1976)*, publicado em janeiro de 2015.

### **PALAVRAS CHAVES**

Cinema colombiano, história, linguagem cinematográfico, objetividade, persuasão.

Recibido el 10 de septiembre de 2015  
Aceptado el 19 de noviembre de 2015



## Un lugar de emergencia

A partir de la década de los sesenta en Latinoamérica, se dio inicio a un tipo de producción cinematográfica comprometida con los problemas sociales acusados por el desarrollo económico capitalista. En Colombia, la entrada a la modernidad urbana e industrial empezó a consolidarse con mayor fuerza durante los gobiernos del Frente Nacional y el impulso concedido al desarrollo económico del país. En este panorama, la entrada de capital extranjero y, en especial, la llegada de comisiones estadounidenses para encausar el progreso, fueron eslabones que desempeñaron una función importante para el proceso de transformación económica y para modificar los imaginarios sociales construidos en torno al neocolonialismo.

La Guerra Fría desencadenada tras la culminación de la Segunda Guerra Mundial y, posteriormente, la victoria de la Revolución Cubana en 1959, fueron, sin lugar a dudas, los hechos políticos externos que definieron el marco ideológico general dentro del cual se desenvolvería Colombia durante la década de los sesenta y setenta. En este contexto, Estados Unidos ejecutó planes, proyectos y misiones para impedir el avance del comunismo en Latinoamérica y consolidar el sistema económico capitalista en la región. “[...] la Alianza para el Progreso implementada en Washington para contrarrestar los efectos políticos de la Revolución Cubana [...], la política muy activa de algunas fundaciones norteamericanas, como la Ford y la Rockefeller, para fomentar las reformas en algunas ramas de la enseñanza” (J. Jaramillo, 2007: 162); “los Cuerpos de Paz (Peace Corps) creados en 1961 por el presidente John F. Kennedy [...] para promover la paz y la amistad a través del voluntariado” (González, 2014: 115) y los informes presentados por especialistas norteamericanos para el desarrollo económico y educativo como el Plan Currie y el Modelo Atcon, dejaban entrever la injerencia de los Estados Unidos en el continente, bajo el pretexto de acondicionar su economía en términos de producción capitalista y educación orientada a la industria.

Estas tendencias intervencionistas, al igual que la paulatina difusión de las ideas revolucionarias y de izquierda desde Cuba, configuraron en Colombia una atmósfera política de rechazo al neocolonialismo y, en consecuencia, un descontento generalizado con los gobiernos del Frente Nacional que representaban además una restricción de la democracia. Si bien gran parte de los países latinoamericanos establecieron gobiernos militares y dictatoriales de derecha durante estas dos décadas —a través de la Operación Cóndor en Suramérica y la Operación Charly en Centroamérica—, Colombia conservó un sistema democrático en el que la expresión de la disidencia y la participación de los partidos políticos de izquierda, eran bastante limitados.

La alternancia del poder durante 16 años, la paridad en la distribución de las curules parlamentarias y la legislación por decretos emitidos por el poder ejecutivo, permitió a los gobiernos del Frente Nacional impartir un control directo y militarizado sobre la sociedad colombiana, lo que evocaba el proceder de las dictaduras instauradas en el continente. El crecimiento progresivo del descontento popular, que se exteriorizó a través de manifestaciones estudiantiles, obreras, campesinas e indígenas, y las facultades extraordinarias concedidas al presidente por medio de la declaración del Estado de Sitio, conllevó a la militarización de la vida civil y la justicia. Fue así como los movimientos estudiantiles, las protestas obreras por el alza en los servicios públicos, las huelgas de los maestros, la invasión de tierras de los campesinos de la ANUC, entre otras expresiones de descontento, pasaron a ser juzgadas por la justicia penal militar y a ser definidas como delitos políticos (Perdomo, 2012). Estos escenarios de militarización y represión de la creciente disidencia popular, se contrastaron con la necesidad promovida por los gobiernos frentenacionalistas de configurar una imagen de país “en vigoroso proceso de desarrollo y avance” (Uribe, 1965: 26). Esta perspectiva publicitaria pretendía fomentar las inversiones extranjeras en el territorio e integrar a Colombia al mercado exterior.

A partir de este momento, el cine fue entendido como un medio de comunicación empleado para transmitir una imagen de nación acorde con las ideas de desarrollo y modernidad profesadas por los gobiernos de turno. Prueba de ello fueron algunos de los estatutos consignados en los primeros proyectos de ley impulsados por el congreso para consolidar una industria cinematográfica en el país. En 1965, el presidente de la Cámara de Representantes Diego Uribe Vargas, y el congresista Fabio Lozano Simonelli, presentaron un proyecto de ley en el que el cine tenía la función de publicitar los avances del país en infraestructura, industria y turismo. En una entrevista realizada por Carlos Álvarez a Diego Uribe Vargas, publicada en la revista *Cinemés*, el congresista expresó abiertamente los objetivos perseguidos con el proyecto de ley:

[...] nada más adecuado que estimular la industria cinematográfica, porque ella será verdaderamente el vehículo para el conocimiento cabal de nuestro país en el extranjero, ya sea de nuestros valores culturales, o de nuestra realidad geográfica; el cine colombiano será una invitación permanente a los extranjeros para visitarnos, para vincularse a nuestro país, y fundamentalmente, será un testimonio ante el mundo entero, de cómo Colombia, en 150 años de vida independiente, ha forjado un perfil cultural y democrático del cual nos podemos todos enorgullecer. (Uribe, 1965: 25)

El Comité de Clasificación de Películas y el Comité de Revisión, creados durante el gobierno de Alberto Lleras Camargo a inicios del Frente Nacional —y que tenían por antecedente la Junta de Censura instaurada por la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla en la década de los cincuenta—, representaron la autoridad estatal extendida al cine. Estos dos organismos estaban facultados para autorizar o denegar las solicitudes de exhibición y para clasificar los filmes aprobados de acuerdo con la edad del público. Compuestos además por representantes del gobierno y de otras agremiaciones civiles sin formación cinematográfica, estos organismos fueron considerados sinónimos de censura y represión, al pretender conservar el *statu quo*. Este hecho lo confirman las palabras de Julio Abril, miembro del Comité de Clasificación de Películas, en una entrevista concedida a la revista *Cinemés* en 1965:

—Cm. ¿Hay distintos tipos de analistas en esta Junta? ¿Cómo [sic] sociólogos, sicólogos, moralistas, críticos de cine, militares o políticos en especial?

—No diré yo que haya distintas clases de analistas, lo que sí hay son distintos criterios que han puesto de manifiesto tratándose de una materia tan subjetiva como la censura, clasificación de cine. Naturalmente es una cosa sumamente delicada para manejar y desde luego hay una gran diversidad y pudiéramos decir, disparidad de criterios.

—Cm. ¿Pero esa disparidad obedece a diversos puntos de enfoque, por ejemplo, de psiquiatras, o sociólogos, o son simplemente apreciaciones personales?

—No se trata de apreciaciones personales, se trata de los distintos criterios en la relación la guardia de la moral. En la junta, y desde luego sobra decirlo, que todos estamos precisamente custodiando esa moral que nos ha sido encomendada.

—Cm. Usted habla de orden moral, solamente; o ¿puede haber un orden social, un orden político que defender?

—Sí, se presentan casos en que el orden social y el orden político deban ser tomados en cuenta. (Abril, 1965: 19)

En la década de los sesenta fueron varios los filmes nacionales censurados, incluyéndose *Raíces de Piedra* y *Pasado el Meridiano* del director español José María Arzuaga, radicado en Colombia desde 1960. Aunque los filmes fueran finalmente aprobados por el Comité de Revisión para ser exhibidos a un público mayor de 21 años, la renuente disposición de los teatros nacionales para exhibirlos, entorpeció su comunicación con el público. A raíz de estos sucesos, la crítica cinematográfica se congrega en defensa de las cualidades temáticas y formales presentadas por ambos filmes, para exaltar la mirada

crítica con la que se abordaban los problemas de marginalidad social causados por la modernidad y el desarrollo. Estas películas fueron definidas como filmes sugerentes y de corte neorrealista, capaces de devolver al espectador “[...] un violento reflejo del país” (Álvarez, 1967/1989: 33). De esta manera, se marcaron las pautas temáticas que consolidaron una tendencia productiva a finales de la década de los sesenta en Colombia.

## La imagen objetiva y el objetivo político

La persistencia de un estado de represión generalizado, en donde fueron refrenadas permanentemente las expresiones populares de disidencia política y la búsqueda de una imagen de nación opuesta a la pretendida por el gobierno en sus planes de desarrollo, conllevaría, inevitablemente, a la consecución de prácticas marginales e independientes. Así, el cine se transformó en una herramienta de contrainformación que ofrecía testimonios opuestos a los avances del gobierno en materia de desarrollo económico y bienestar social. Con esto, se reprodujo en Colombia el compromiso social promovido por el Nuevo Cine Latinoamericano.

La realización del V Festival Cinematográfico y el I encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Viña del Mar (Chile) entre el 1 y el 8 de marzo de 1967 y, posteriormente, la celebración de Festival de Pésaro (Italia) en junio de 1968, esbozó el surgimiento de una producción cinematográfica comprometida con las problemáticas sociales y realizada con la tecnología disponible en la región. Estas ideas habían estado gestándose en varios festivales europeos, “[...] como los de Santa Margherita y Sestri Levante en Italia” (I. León, 2013: 41). En Viña del Mar fueron exhibidos documentales de Jorge Sanjinés de Bolivia, de la *Escuela de Santa Fe* en Argentina —dirigida por Fernando Birri— y del Cinema Novo brasileiro; en el Festival de Pésaro, Colombia participa con el argumental *Pasado el Meridiano* de José María Arzuaga, llevado a Italia por el crítico y realizador de cine Carlos Álvarez. No obstante, solo fue hasta la I Muestra de Cine Documental Latinoamericano en Mérida, Venezuela, desarrollado entre el 21 y el 29 de septiembre de 1968, en donde se presentó “[...] de manera más clara, la idea de un cine de apoyo a los procesos de cuestionamiento del orden existente y la opción de las salidas revolucionarias” (I. León, 2013: 41-42). En la muestra se incluyeron documentales de Santiago Álvarez de Cuba, Jorge Sanjinés de Bolivia y *La Hora de los Hornos* de los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas. De igual forma, fueron presentados los trabajos de varios documentalistas colombianos, quienes configuraron, en los años siguientes, imágenes testimoniales acordes con el movimiento latinoamericano: Marta Rodríguez y Jorge Silva participaron en la muestra con *Chircales 68*, Carlos Álvarez con

su primer documental *Asalto*, y Alberto Mejía con *Bolívar, ¿Dónde estás que no te veo?*

Ahora bien, este cine testimonial y de contrainformación que surgió en un contexto de represión política, tuvo la necesidad de construir un discurso audiovisual objetivo sobre la realidad que pretendía ignorar el gobierno. Es así como estos nuevos cines empezaron a establecer una serie de lineamientos productivos, en los que se enfatizaba la necesidad de construir un discurso objetivo, que contraargumentara la perspectiva oficial de progreso. Para responder a estos requerimientos, se empleó el género documental y se desarrollaron dos metodologías para acercarse a la realidad: en la primera se investigaba previamente el fenómeno a registrarse; y en la segunda se captaban, de forma inmediata, los hechos importantes producidos en el espacio. Tal perspectiva puede observarse en las apreciaciones de Carlos Álvarez, publicadas en Alemania por Peter B. Schumann, y las consideraciones de Artemio Navicela en la revista *Cinesi*.

El cine de los países subdesarrollados debe ser fundamentalmente el cine documental. Nos permite aproximarnos más fielmente a la realidad que urge ser mostrada. [...] pero sobre todo, permite que el realizador saque su obra de *la realidad más objetiva* [la cursiva es mía]. (Álvarez, 1967/1979: 97)

El tiempo para realizar el estudio selectivo no obedece a normas fijas. Se debe hacer un estudio exhaustivo. "Apuntar bien". Pero se dan casos en que no es posible tomarse el tiempo que tal estudio exige debido a que el movimiento de la realidad lo sucede, necesita una captación rápida. En eventualidad, quien hace cine debe apoyarse en la comprensión general de la realidad y esforzarse por captar lo que, luego de un juicio lo más calificado posible, se presente como lo principal, lo que define el hecho dado. (Navicela, 1968: 2)

Estas afirmaciones ratifican la importancia de la objetividad en el cine documental, político y marginal colombiano vinculado al movimiento Latinoamericano. Una de las primeras producciones cinematográficas en Colombia que expresó estas consignas y manifestó una actitud contestataria frente a los hechos acaecidos dentro de la realidad histórica más inmediata, fue el documental *Camilo Torres Restrepo* del realizador vallecaucano Diego León Giraldo. En este se registraron las manifestaciones sociales que rechazaban la muerte del sacerdote miembro del ELN. El documental empieza a filmarse el mismo día en que los medios de comunicación anuncian el deceso de Camilo Torres tras un enfrentamiento armado con el ejército de la Quinta Brigada de Bucaramanga, en la localidad de Patio Cemento, Santander.

La operación fue comandada por el coronel Álvaro Valencia Tobar. Diego León Giraldo era, para aquel entonces, estudiante de sociología de la Universidad Nacional de Bogotá. Se destacaba como miembro del Consejo Superior Estudiantil y del Movimiento Universitario Nacional de Promoción Comunal (MUNI-PROC) fundado por Camilo. En su paso por la Ciudad Blanca, fue amigo de Julio César Cortés, Hermías Ruíz y Jaime Arenas, estudiantes vinculados con el ELN. Fue además alumno de Camilo Torres, Virginia Gutiérrez, Roberto Pineda Giraldo, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. Estos dos últimos fueron los autores del emblemático libro *La violencia en Colombia*, en el que se analizaba el conflicto bipartidista de los años cuarenta y cincuenta. El documental fue financiado por el Consejo Superior Estudiantil, que aprobó un presupuesto de \$5100 y entregó al joven realizador una cámara de cuerda *Bell & Howell* de 16 mm. Giraldo realizó varias tomas de las manifestaciones estudiantiles y filmó algunas escenas en la Iglesia de San Diego y en el Cementerio Central de Bogotá, en las que se aprecian las misas y los entierros simbólicos realizados en su honor. Orlando Fals Borda cedió algunas imágenes del matrimonio de su hermana y dos fragmentos de un reportaje sobre Camilo Torres realizado por un equipo francés. Enrique Santos Calderón permitió el acceso del realizador al archivo fotográfico de *El Tiempo*. Con este material audiovisual y gráfico se terminó de dar forma al documental que fue estrenado a los 56 días del deceso. El filme marcaría el inicio de la producción documental de Diego León Giraldo, para quien el "documental" [implicaba] dos cosas: realismo y sentido social" (D. León, 1969/1991: 84), conceptos que nos hablan sobre la objetividad pretendida por este nuevo cine. De esta manera, se abrió paso a un cine de emergencia con intención política, en el que se "tomó un acontecimiento apremiante y de actualidad de la realidad colombiana, para mostrarlo e investigarlo" (Álvarez, 1968/1989: 43).

*El cine de emergencia o cine de urgencia*, fue un tipo de cine documental realizado con el objetivo de "enfrentar problemas inmediatos y contribuir con ellos a la formación de conciencia de los espectadores" (L. León, 2013: 181). Según el crítico de cine Isaac León Frías, Carlos Álvarez fue uno de los exponentes de este tipo de cine en Colombia. Para argumentar esta apreciación, el autor emplea los lineamientos expuestos por Álvarez en 1968, que fueron publicados en la revista *Cinesi*<sup>1</sup>, bajo el pseudónimo de *J. Arenas* (Jaime Arenas), en homenaje al líder estudiantil miembro del ELN (C. Álvarez, comunicación personal, 16 de noviembre de 2013):

1. Aunque Isaac León Frías enuncie que estos lineamientos fueron propuestos por Carlos Álvarez en 1968, no establece el lugar en donde fueron publicados.



aux personnes non autorisées  
Unbefugte verboten  
ingresso agli estranei  
authorized entry



es de sécurité  
sichtsvorschriften  
oni di sicurezza  
ety rules



pleni



nia®

No, No. Unauthorized, safety, 2015. Fotografia: Speedy  
[www.flickr.com/photos/54101320@N04/](http://www.flickr.com/photos/54101320@N04/)



Aquí están las tablas de la ley: 1- El cine para América Latina tiene que ser un cine político. 2- Por ende tiene que ser subversivo. 3- A quien no le guste así, sabremos entonces de qué lado se coloca. 4- Tiene que ser “el cine de cuatro minutos”. Su tiempo clave. 5- Será hecho con las mínimas condiciones. No importa tanto la hechura, como lo que se dice. 6- El autor de estos cuatro minutos es tan director de cine, como Godard que lleva hechas 15 películas. No tenemos por qué medirnos por patrones burgueses europeos. 7- Tiene que ser cine documental. 8- Tiene que comenzarse a hacer hoy. Darle tiempo al enemigo, es perder terreno. 9- Este cine, EL CINE, puede hacerlo cualquiera que tenga algo que decir. Hay que desechar la división burguesa del trabajo. 10- Hoy peleamos con el cine en la mano. Mañana las condiciones cambian y pelearemos con otra cosa. No somos inmutables. Es decir, este cine, como esta actividad en América Latina tendrá que ser terriblemente dialéctica. (Arenas, 1968: 5)

Pese al carácter dogmático de los postulados expuestos por Carlos Álvarez en esta publicación, su trabajo como documentalista pareciera distanciarse del denominado *cine de urgencia*, al menos en uno de los aspectos reseñados: la duración. Tan solo *Asalto y Colombia 70* elaboran un discurso de contrainformación inferior a los 10 minutos. El resto de documentales que conforman su filmografía, superan, generalmente, los 45 minutos. Este es el caso de *Los hijos del subdesarrollo*, en el que se exponen los problemas de alimentación, salud y educación de la niñez colombiana, valiéndose de abundantes datos, producto de una investigación exhaustiva sobre el tema. Carlos Álvarez es un director de cine bumangués. Aunque nunca estudió cine, desde temprana edad escribió crítica de cine en *El Espectador*, *Vanguardia Liberal* de Bucaramanga y en revistas especializadas como *Guiones y Cinemés* de Bogotá, y *Cuadro* de Medellín. Fue además cofundador del programa de Cine y televisión de la Universidad Nacional de Colombia en 1988. Fue detenido por el ejército en julio de 1972, acusado de subversión y de pertenecer a la red urbana del ELN, en compañía de Gabriela Samper, Manuel Vargas, Jorge Morante y su esposa Julia Sabogal, quien se encontraba embarazada. A causa de esto, la revista peruana *Hablemos de cine* publica en sus páginas una carta al presidente colombiano Misael Pastrana Borrero, firmada por el colectivo de redacción, en la que se aboga por la liberación de los detenidos. Se incluye además una nota de prensa, en la que varias organizaciones de cine alemán se expresan en contra de este hecho:

Ellos fueron repetidamente torturados, tanto física como psicológicamente en interrogatorios de 10 días, incluida Julia que espera un

niño. Los especialistas en interrogatorios de la Policía Militar los acusaron repetidamente de “haber hecho subversión” con sus películas, películas que no muestran otra cosa que un cuadro descarnado de la realidad política de Colombia. A pesar de las protestas masivas de la opinión pública nacional e internacional. Carlos Álvarez fue relegado a finales de julio, por varias semanas a una prisión de provincia, interrogado y torturado durante tres semanas. El grupo deberá presentarse próximamente ante un tribunal militar. (Hablemos de cine, 1973: 7).

Del grupo de realizadores capturados, solo Carlos Álvarez permaneció durante largo tiempo en la cárcel. Se presentó en repetidas ocasiones a los consejos verbales de guerra. Mientras se encontraba en cautiverio, nació su primogénito. Quizás fue este hecho lo que lo motivó a desarrollar una investigación sobre la niñez colombiana, a partir de la cual se realizó el documental *Los hijos del subdesarrollo* en 1975 (C. Álvarez, comunicación personal, 18 de abril de 2012). En este filme, Álvarez emplea un sin número de datos y de imágenes tomadas en diferentes regiones del país, con el objetivo de autenticar, por todos los medios representacionales posible, su posición y su mirada frente al mundo: las imágenes tomadas en hospitales de Bucaramanga y en poblaciones de la Costa Pacífica, y las caricaturas, intertítulos, animaciones y esquemas, empleados para hacer más accesible la información estadística, recrean una ilusión de objetividad en el documental de Álvarez. Este concepto se reitera en un texto escrito por el director en 1976, titulado *El Tercer Cine colombiano*. Aquí se revisan los lineamientos ideológicos planteados en 1968, que fueron posiblemente tomados de Fernando Birri y la *Escuela de Santa Fe* en Argentina, lugar en el que Álvarez vivió durante varios años (C. Álvarez, comunicación personal, 18 de abril de 2012):

4- Es cierto. El cine de los países subdesarrollados debe ser fundamentalmente el cine documental. Nos permite aproximarnos más fielmente a la realidad que urge ser mostrada. Exige menos aparataje cinematográfico para su construcción y menos experiencia, que nunca la podremos tener en cantidad, pero sobre todo, permite que el realizador saque su obra de la realidad más objetiva, haciendo diluir todas sus aspiraciones de “director de cine” en la necesidad de ser fiel y combativo trabajador por el cambio de esa realidad. (Álvarez, 1976/1989: 97)

¿Cómo se da esa imagen en el documental? La da como la realidad es y no puede darla de otra manera. Esta es la función revolucionaria

del documental social y del cine realista, crítico y popular en Latinoamérica. Y al testimoniar como es esta realidad —esta subrealidad, esta infelicidad— la niega. Reniega de ella. La denuncia, la enjuicia, la crítica, la desmonta. Porque muestra las cosas como son, irrefutablemente, y no como queríamos que fueran. (O como nos quieren hacer creer —de buena o mala fe— que son). (Birri, 1962: 456)

La necesidad de investigar para comprender ampliamente la realidad social a registrarse, fue una de las estrategias metodológicas desarrolladas por el dúo de documentalistas, Marta Rodríguez y Jorge Silva, en lo que ha sido denominado como cine de corte etnológico. La perspectiva científica que aflora en los documentales de Rodríguez y Silva, se debe, en gran parte, a las experiencias personales previas de uno y otro. Marta Rodríguez estudió sociología en España. A su regreso a Colombia en 1959 participó en un grupo de investigación liderado por Camilo Torres, denominado Movimiento Universitario Nacional de Promoción Cultural (MUNIPROC), al que también se integró Diego León Giraldo como estudiante de la Universidad Nacional de Bogotá. Fue esta experiencia la que le permitió acercarse por primera vez a las comunidades de chircaleros en Tunjuelito, en donde empezó a alfabetizar niños de la zona. Sin embargo, hasta el momento, su contacto con el cine consistía tan solo en asistir a cineclubes de la capital. En 1961 decide viajar a Francia para estudiar etnología en la escuela del *Musée de l'Homme*. Allí recibe un seminario de cine etnográfico con Jean Rouché, iniciándose en el *cinéma vérité*. De Rouché aprendió a emplear la cámara como un gran ojo que observa y participa de la vida de las comunidades registradas, sin alterar sus comportamientos, gestos y actividades (Rodríguez & Silva, 1982). De vuelta a Colombia en 1965, empieza a trabajar con el distrito realizando documentales institucionales y conforma el cineclub *Ocho y Medio* en la Alianza Francesa, en donde conoce a Jorge Silva, fotógrafo y cineclubista activo (Arboleda y Osorio, 2003).

Rodríguez y Silva deciden acercarse los chircaleros de Tunjuelito, para realizar un documental sobre la vida de las comunidades productoras de ladrillos. *Chircaleros* fue rodada en 16 mm con una cámara Bolex prestada, y producida con el apoyo de la Embajada de Francia, dado el vínculo laboral que sostenía Marta Rodríguez con la cinemateca de dicha entidad. Para realizar el filme, los documentalistas abordaron un proceso de investigación que les tomó alrededor de seis meses, tiempo en el que convivieron con la comunidad. Para Rodríguez y Silva, el documentalista adquiría con su trabajo, un compromiso insoslayable con la historia: “no se trata [solamente] de mostrar la realidad, sino de

analizarla, profundizarla, documentarla” (Rodríguez & Silva, 1974: 38), con lo cual se configuraba “un cine desmitificador, [...] sobre el auténtico sentido de la realidad de nuestros pueblos” (Rodríguez & Silva, 1982: 9). Por consiguiente, en Rodríguez y Silva el paradigma de la objetividad se construye desde los métodos empleados para acercarse a lo real, lo que manifiesta, de antemano, la necesidad de construir una imagen auténtica de los hechos sin imponer perspectivas ajenas a la cotidianidad de las comunidades registradas. Con el propósito de comprender esta metodología, reproduciremos un aparte de la entrevista concedida por ambos directores a la revista *Cine Cubano*, en la que recuentan los métodos usados para registrar a la familia Castañeda en los chircaleros de Tunjuelito:

Primero hay una serie de sondeos en la comunidad, una observación participante; es ese el método a través del cual se desarrolla la película. Es decir, una observación participante supone como punto de partida fundamental una relación con la gente con la cual se va a trabajar, una relación personal que suponga conocer su realidad antes de comenzar a filmar. (Rodríguez & Silva, 1976: 70)

Como hemos visto, el paradigma de la objetividad ha estado presente en el trabajo de estos cuatro realizadores, quienes han sido considerados por la historiografía nacional e internacional como los representantes más consistentes del Nuevo Cine Latinoamericano en Colombia. Estos aparecen referenciados en libros como *L'histoire générale du cinéma* de Georges Sadoul (1950-1975), *El cine documental en América Latina* de Pablo Antonio Paranagua (2003), *Historia del cine latinoamericano* de Peter B. Schumann (1985) y *El carrete mágico* de John King (1994). Sin embargo, la objetividad en estos filmes es tan solo una ilusión, un precepto ideológico que se transforma en efecto al reproducir la apariencia de un discurso bien fundamentado, como se verá a continuación.

## La objetividad, una simple ilusión

En primera instancia, la objetividad se manifiesta en este conjunto de filmes a partir de la selección del género documental. No empero, es en el cine documental clásico en donde se tiende a ejercer un menor control de las variables durante el proceso de preparación y registro: el guion bien puede ser omitido y los decorados, la iluminación y el comportamiento de los personajes están presentes sin mayor control (Gaudreault & Jost, 1995), lo que sirve como indicio de la inalterabilidad del espacio y del tiempo de lo representado. De esta manera, se reproduce un *efecto de realidad* —en términos de Christian Metz (2002)—, reafirmado a través de la elaboración de un *discurso de sobriedad* o discurso argumentativo bien fundamentado. Por

consiguiente, no es fortuito que la mayor parte de los filmes desarrollados con una perspectiva de producción marginal y política hayan recurrido a lo que denomina Bill Nichols como *modalidad expositiva* del documental, en la que se hace frecuentemente “hincapié en la impresión de objetividad y de un juicio bien establecido” (Nichols, 1997: 68). Para ello se emplean comentarios emitidos por una voz omnisciente, que interactúa con un conjunto de imágenes yuxtapuestas, para ilustrar o contrapuntar las intervenciones verbales. Así, el narrador se convierte en una voz de autoridad textual, que delimita la forma cómo deben ser leídas e interpretadas las imágenes mostradas. A esto lo denominaremos *efecto de anclaje* en el que “el texto conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, [obligándolo] a evitar unos y a recibir otros” (Barthes, 1986: 36-37).

En *Los hijos del subdesarrollo* de Carlos Álvarez, la *voice-over* del agente expositivo es una figura ampliamente explotada, la cual adquiere la responsabilidad de reproducir las apariencias de un discurso objetivo, argumentado con abundantes datos obtenidos mediante la investigación. Aquí, la voz funciona como una figura de autoridad que impone una verdad o un canon sobre lo real, mientras la imagen adopta un rol secundario, verificando o ilustrando aquello que ha sido expresado verbalmente. En uno de los segmentos del documental, empleado para desarrollar un discurso categórico en torno al control de la natalidad, es la voz quien dirige la argumentación. Con cada intervención se produce un efecto de cohesión y coherencia. Inicialmente, el agente expositivo declara que los programas de salud empleados en Colombia para el control de la natalidad han sido impuestos por los Estados Unidos. Se agrega además que el nacimiento desmedido de niños es entendido por el gobierno como la causa principal del subdesarrollo latinoamericano: “[...] y esta explicación absurda la proclaman como la verdad universal, aunque lo único cierto es que quienes viven de la miseria de los pueblos son los que promueven el control de la natalidad”. Posteriormente, se reproducen las declaraciones del presidente de la compañía General Motors y secretario de defensa durante la Guerra de Vietnam, Robert McNamara; del presidente de los Estados Unidos entre 1963 y 1969, Lyndon Johnson; y del político y magnate, Nelson Rockefeller, con lo que se argumenta, de forma aparente, la apreciación transmitida por el narrador: “el crecimiento de la población es el obstáculo más importante que se opone al progreso económico y social de la mayoría de los pueblos del mundo subdesarrollado.” “Hay 3 mil millones de habitantes en el mundo y, nosotros, los Estados Unidos, somos solo 200 millones. [...] Si el resto de la gente creyera que tiene algún derecho [...] nos quitarían lo que tenemos. Nosotros tenemos todo lo que ellos desearían tener.” Así que

“5 dólares invertidos en el control de la natalidad, son más eficaces que 100 dólares invertidos en el crecimiento económico”. Mientras se emiten estos comentarios, se yuxtaponen un conjunto de imágenes fotográficas que nos muestran los rostros de los personajes nombrados, con lo que la imagen cumple una función de ilustración. Así, los testimonios retransmitidos al espectador a través de la *voice-over*, se convierten en argumentos que autentifican y fundamentan una *verdad única* sobre algún aspecto de la realidad histórica: la voz se convierte en el vehículo de la objetividad relegando a la imagen a un plano de simple ilustración.

Pese a las cualidades observacionales y al exhaustivo proceso de investigación presente en la producción documentalista de Marta Rodríguez y Jorge Silva, la voz omnisciente del agente expositivo para la elaboración de un discurso objetivo también hace su aparición en *Chircales*, aunque concediendo a la imagen y a los testimonios de los actores sociales un papel más preponderante dentro del discurso audiovisual. Empleando un enfoque teórico bastante cercano a la antropología económica marxista, la *voice-over* del agente expositivo realiza algunas precisiones sobre la realidad histórica mostrada. Esta es sustentada y ampliada por medio de conmovedoras imágenes y emotivos testimonios ofrecidos por los sujetos registrados. Un ejemplo de ello es el segmento donde María Castañeda habla sobre la relación de la familia con el dueño de los chircales, vínculo mediado por la figura del compadrazgo:

Llegó el compadre Germán y nos dijo: “¡Eso tiene es que trabajar o si no se van para la gran puta mierda! ¡Esos hijueputas porque no se salen a trabajar, no pagan ni la obligación ni la de la pieza! ¡El trabajo a mí no me lo regalan, yo no voy a que me lo regalen para que cocinen! ¡Tienen es que trabajar!”

Mientras el testimonio se reproduce en voz en *off*, observamos una escena emotiva contrastada con la violencia verbal del testimonio. María Castañeda, madre de 11 niños, se encuentra sentada frente a los moldes de madera con los que se da forma a los ladrillos de arcilla. Su trabajo es interrumpido por un personaje ubicado en el fuera de campo, quien lleva hasta sus brazos a la niña más pequeña de la familia para que sea amamantada por su madre. Los diferentes planos que conforman la escena nos devuelven una imagen enternecedora de la maternidad, que difiere sustancialmente de las palabras soeces empleadas por el compadre para referirse a la labor realizada por la familia chircalera. Así, se configura un contrapunto audiovisual de carácter persuasivo, en el que se apela al espectador para que asuma una posición empática frente a lo mostrado. Unos planos más adelante, el agente expositivo va a definir los límites conceptuales bajo los cuales deberían ser



interpretadas o leídas estas imágenes, sin que pierdan por ello su poder expresivo y emotivo:

Bajo la perentoria amenaza de ser expulsado de la finca por parte de los patrones, al obrero se le niega: primero: toda posibilidad de agrupación sindical o cooperativa, en demanda de reivindicaciones; segundo: no existen prestaciones sociales, ni ningún tipo de legislación laboral que defienda al obrero frente al arrendatario y al terrateniente.

De esta manera nos aproximamos a la construcción de un discurso que aunque fundamentado en la objetividad, despliega también un repertorio de estrategias retóricas para persuadir al espectador a aceptar como cierto aquello que ha sido enunciado por una voz omnisciente. En este segmento, la imagen produce un efecto de compromiso afectivo “[...] al evocar sentimientos preexistentes, unidos a una argumentación predeterminada” (Nichols, 1997: 206). Con esto el documental incursiona en el plano de lo subjetivo, situación que conlleva, inevitablemente, a la disolución del pretendido efecto de objetividad, al menos en términos analíticos. Así, la persuasión podría considerarse en sí misma como una estrategia retórica más, puesta en función de la construcción de un juicio bien fundamentado y a favor del compromiso humano del realizador con la realidad histórica registrada.

Si en *Los hijos del subdesarrollo* la voz del agente expositivo constituye el principal vehículo para la configuración de un discurso persuasivo, y en *Chircales* es la imagen el elemento que potencializa la retórica en el documental, en *Camilo Torres Restrepo* se consolida un segmento en el que la complementariedad entre ambas sustancias expresivas permite transmitir al espectador una importante sentencia.

La *voice-over* del agente expositivo emite un comentario sobre las causas de la muerte del sacerdote Camilo Torres, acaecida durante un enfrentamiento militar con el ejército, meses después de que este se uniera a las filas del ELN: “quien dio la orden de matarlo dialogó con él con la engañosa amplitud de criterio de ciertos enemigos del pueblo”. Posteriormente, se yuxtapone una serie de registros fotográficos en los que Camilo Torres expone, a varios militares, los lineamientos políticos del Frente Unido, dentro de las instalaciones de la Escuela Superior de Administración Pública (ESAP). En las imágenes se encuadra insistentemente al Coronel Álvaro Valencia Tovar, comandante de la Quinta Brigada de Bucaramanga, quien dirigió la operación militar del 15 de febrero de 1966, en la que sería asesinado Camilo Torres. En este segmento, la *voice-over* del agente expositivo funciona como un indicio, que se precisa y define a través el encuadre. Pese a que la voz no asuma aquí un carácter dogmático y a que

las imágenes no apelen necesariamente a la emotividad de quien las observa, la sutil interacción entre ambas permite configurar un segmento en el que la objetividad se construye a través de la argumentación. De esta manera, la voz y la imagen presentan un mismo nivel de incidencia en la elaboración de sentido. Por tanto, la objetividad se presenta aquí en términos argumentativos, con lo que se establecen enunciados verosímiles a partir de la relación entre el sonido y la imagen.

A través de estos tres segmentos, pueden observarse las diferentes estrategias retóricas implementadas por este tipo de cine para construir un efecto de objetividad. Dicha ilusión se logra a partir del uso de estrategias retóricas y persuasivas: en primer lugar, la inclusión de un narrador omnisciente encargado de definir la forma cómo las imágenes deben ser leídas e interpretadas; en segundo lugar, la inclusión de imágenes altamente expresivas, capaces de apelar a la emotividad del sujeto que observa; y en tercer lugar, la construcción de enunciados verosímiles a partir de la interacción entre pruebas visuales y comentarios verbales que siguen claramente una estructura argumentativa. Así, el anclaje verbal, las imágenes de alto impacto y la construcción de un juicio bien establecido, se convierten en estrategias retóricas que persuaden al espectador sobre la objetividad del texto en el producto audiovisual. Tanto en el documental expositivo (*Los hijos del subdesarrollo*, Carlos Álvarez, 1975), como el observacional (*Chircales*, Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1972) y el denominado cine de emergencia (*Camilo Torres Restrepo*, Diego León Giraldo, 1966) de estos años, la objetividad fue esa persistente obsesión y utopía, transformada por el tiempo en una ingenua ilusión, que hablaba más de los acuerdos ideológicos existente entre un grupo de cineastas.

## Referencias

- Abril, J. (1965). Julio Abril nos revela todo lo que hay que saber acerca de la censura en Colombia. *Cinemés*, 2, 16-20.
- Álvarez, C. (1967). El hombre de Arzuaga. En C. Álvarez, *Sobre cine colombiano y latinoamericano* (pp. 33-36). Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_\_. (1968). Colombia: una historia que está comenzando. En C. Álvarez, *Sobre cine colombiano y latinoamericano* (pp. 37-47). Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- \_\_\_\_\_. (1976). El Tercer Cine colombiano. En C. Álvarez, *Sobre cine colombiano y latinoamericano* (pp. 91-104). Bogotá: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.

- Arboleda Ríos, P. & Osorio Gómez, D. (2002). *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Medellín, Colombia: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Arenas, J. (1968). Cine de combate. *Cinesi*, 6, 4-5.
- AV Asociados (Productor). & Álvarez, C. (Director). (1975). *Los hijos del subdesarrollo* [Filme]. Colombia.
- Barthes, R. (1986). Retórica de la imagen. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (pp. 29-47). Buenos Aires, Argentina: Ediciones Paidós.
- Birri, F. (1962). El manifiesto de Santa Fe. En P. A. Paranagua, *Cine documental en América Latina* (pp. 456-457). Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Consejo Superior Estudiantil de la Universidad Nacional de Colombia (Productor). & León Giraldo, D. (Director). (1966). *Camilo Torres Restrepo* [Filme]. Colombia.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- González, K. (2014). *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura.
- Hablemos de cine. (1973). Carlos Álvarez en largo cautiverio. *Hablemos de cine*, 65, 6-7.
- Jaramillo Uribe, J. (2007). *Memorias Intelectuales*. Bogotá, Colombia: Editorial Taurus.
- King, J. (1994). *El carrete mágico. Una historia del Cine Latinoamericano*. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo Editores.
- León Frías, I. (2013). *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima, Perú: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- León García, D. (1991). *Diego León Giraldo: el cine como testimonio*. Bogotá, Colombia: Editorial Cordillera.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen I*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Navicela, A. (1968). ¿De dónde sacar el cine? *Cinesi*, 6, 2.
- Nichols, B. (1997). *Representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Cine documental en América Latina*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Perdomo, M. (2012). La militarización de la justicia: una respuesta estatal a la protesta social (1949-1974). *Análisis político*, 76, 83-102.
- Rodríguez, M. & Silva, J. (Productor). & Rodríguez, M. & Silva, J. (Director). (1972). *Chircales* [Filme]. Colombia.
- Rodríguez, M. & Silva, J. (1974). Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez. *Ojo al cine*, 1, 35-43.
- Rodríguez, M. & Silva, J. (1982). Reportaje a Jorge Silva y Martha Rodríguez. *Cinemateca. Cuadernos de Cine Colombiano*, 7, 7-9.
- Rodríguez, M. & Silva, J. (1976). Conversación con Jorge Silva y Martha Rodríguez. *Cine Cubano*, 86 - 87 - 88, 70-73.
- Sadoul, G. (1950-1975). *L'histoire générale du cinéma (Vol. 1-6)*. Paris, Francia: Denoël.
- Schumann, P. B. (1985). *Historia del cine latinoamericano*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Legasa.
- Uribe Vargas, D. (1965). Diego Uribe Vargas, presidente de la Cámara de Representantes explica el proyecto de ley que llevará este mes al congreso. *Cinemés*, 1, 25-27.

