

HISTORIA Y CINE

EN COLOMBIA

HISTORIA Y CINE EN COLOMBIA: INVESTIGACIÓN SOCIAL, PRÁCTICAS
CINEMATOGRAFICAS Y REPRESENTACIÓN SOCIAL EN *CHIRCALES* Y
RODRIGO D. NO FUTURO

NIXON HARLEY CÓNGUTA OCHOA

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL

FACULTAD DE HUMANIDADES

DIRECTOR DE TESIS: WILSON ARMANDO ACOSTA JIMÉNEZ

DEPARTAMENTO CIENCIAS SOCIALES

MAESTRÍA EN ESTUDIOS SOCIALES

BOGOTÁ D.C.

2024

**Historia y cine en Colombia: investigación social, prácticas cinematográficas y
representación social en *Chircales* y *Rodrigo D. No futuro***

Agradecimientos	5
Introducción	8
El crecimiento cultural del cine colombiano	8
Problema de investigación.....	11
Metodología de investigación.....	15
Capítulo primero: la historiografía del cine	23
1. El cine como fuente de investigación histórica	24
2. El cine histórico y la investigación.....	27
3. Películas que hacen historia	30
4. Principales exponentes de la historiografía del cine	32
4.1 Siegfried Kracauer: el cine como aproximación de la fisonomía alemana	32
4.2 Marc Ferro: las nuevas dimensiones teóricas y metodológicas de la investigación histórica en el cine.....	34
4.3 Pierre Sorlin: la historia de las sociedades desde la producción cinematográfica.....	37
4.4 Robert A. Rosenstone: la nueva dimensión de lo histórico a partir del cine.....	39
5. Latinoamérica, historia y cine	42
Conclusiones: el contexto cinematográfico de <i>Chircales</i> y <i>Rodrigo D</i> en la tradición de la investigación historiográfica.....	45
Capítulo Segundo: Historiografía de cine colombiano e historia de los acontecimientos	48
1. Historiografía del cine colombiano	49
2. Perspectivas históricas de la cinematografía colombiana	60
3. El acontecimiento histórico como reflexión temporal y epistemológica.....	62
4. <i>Chircales</i> y <i>Rodrigo D. No futuro</i> desde la historia de los acontecimientos	69

Conclusiones: el contexto cinematográfico colombiano como punto de enlace de <i>Chircales</i> y <i>Rodrigo D. No futuro</i>	73
Capítulo tercero: Rebobinando la historia detrás de <i>Chircales</i>, el documental de Marta Rodríguez y Jorge Silva	77
1. El contexto cinematográfico de los años sesenta en Colombia	78
2. Un clásico se hace una sola vez en la vida: <i>Chircales</i> y la génesis del documental etnográfico de Marta Rodríguez y Jorge Silva.....	92
3. De la historia de vida a la construcción metodológica para la realización de <i>Chircales</i>	98
Conclusiones	117
Capítulo cuarto: La búsqueda narrativa del actor natural en <i>Rodrigo D. No futuro</i>, el primer largometraje de Víctor Gaviria	121
1. La reconstrucción de la realidad y el actor natural en la propuesta neorrealista	122
2. <i>Rodrigo D. No futuro</i> : Primer largometraje colombiano en la sección oficial del festival internacional de Cannes	135
3. El no futuro como forma de comprensión histórica	162
Conclusiones	170
Capítulo quinto: Hitos y evolución del cine colombiano a partir de <i>Chircales</i> y <i>Rodrigo D</i>	173
1. <i>Chircales</i> como punto de inflexión documental en la historia del cine colombiano.....	174
2. La evolución del cine colombiano entre los años setenta y ochenta	183
3. La transformación narrativa de <i>Rodrigo D</i> para la cinematografía colombiana.....	186
Conclusiones:	193
Conclusiones.....	197
Anexos	202
1. Cine, pasión y trayectoria (Entrevista con Hugo Chaparro a propósito de <i>Marta Rodríguez La historia a través de una cámara</i>).....	204

2. Retratos de la realidad colombiana en el cine de Víctor Gaviria: una reflexión sobre los actores de <i>Rodrigo D</i> y <i>La vendedora de rosas</i> (entrevista con Víctor Gaviria)	222
3. Categorías, definición, objetivo, alcance y subcategorías	236
4. Películas colombianas realizadas con actores naturales	241
Filmografía	286
Referencias	287

Agradecimientos

La voz y gestos de todos aquellos que ayudaron material y emocionalmente al desarrollo de este proyecto merecen todo mi reconocimiento. En especial a mi madre y su apoyo constante e incondicional. A mi novia, a su amor y su gran compañía. A todos mis amigos, familiares y compañeros con los que discutimos y reflexionamos acerca de la naturaleza de esta investigación. Todos ustedes han apoyado este proceso y sobre todo han alimentado mi historia de vida, mi investigación sobre historia, sobre cine y sobre la realización audiovisual. Su apoyo hace parte de la fuerza e intensidad con la que se realizó este proyecto y de la que se espera surjan nuevas propuestas.

Agradecimientos al cineasta Javier Rey, apasionado por el cine que me ha orientado, apoyado e instruido en la reflexión y realización sobre el cine colombiano, mi gran admiración a su trabajo y pasión por el cine. Al también cineasta Víctor Gaviria por su trabajo para el cine nacional y por su disposición, instrucción y entrevista para esta investigación, a través de sus palabras aprendí inmensamente sobre el trabajo y pensamiento detrás de la pantalla. Al escritor y crítico de cine Hugo Chaparro, que desde sus reflexiones acerca de la obra de Marta Rodríguez me instruyó sobre la labor de la investigación sobre cine, la realización audiovisual y el devenir de las metáforas del cine en nuestro país. A la Isla Medio Día mi gratitud por las enseñanzas, encuentros y aprendizajes sobre la realización de cine en nuestro país, por la beca para el seminario sobre Cine Y Realidad realizado por Víctor Gaviria y por la beca para hacer parte del Workshop Internacional De Guion Y Desarrollo De Series Documentales Y Docuficción.

Mi gratitud al staff del décimo Festival Internacional De Cine Por Los Derechos Humanos (FICDEH) en su décima edición, que me permitió hacer parte del rodaje de registro de actividades del festival y ser uno de los presentadores. El diálogo con los directores y realizadores de las películas del festival no solo me permitió aprender acerca del cine realizado recientemente en nuestro país, sino que también me brindó la oportunidad de acercarme y entrevistar a directores como Marta Rodríguez, Felipe Colmenares o Lucas Silva, quienes son fundamentales para esta investigación. Agradezco sobre todo al grupo de registro con los que compartimos la larga semana de rodaje, con los que interactuamos y construimos un gran equipo.

De igual forma, mi gratitud al taller de escritura de la 25 Muestra Internacional De Cine

Documental De Bogotá, en la que participé y aprendí que el cine es un campo de encuentro interdisciplinar que teje reflexiones y rastros sobre nuestro país. Agradecimientos también al grupo

de la maestría en Comunicación-educación de la Universidad Distrital Francisco José De Caldas por su acogida y experiencia en el rodaje de nuestro taller de producción audiovisual.

Agradecimiento a la maestría en Estudios Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional, especialmente a la línea de investigación en historia, a Brandon, Luisa, Marcela y Maikol por hacer parte de las discusiones y reflexiones sobre la historia, por su amistad y compañía durante la maestría.

A todos los que he mencionado y aquellos que quedan por fuera, mi gratitud y reconocimiento.

¡Mil gracias!

INTRODUCCIÓN

Crecimiento cultural
del cine en Colombia,
problema de
investigación y apuesta
metodológica

Los reyes del mundo (2023)
Fotografía: Rezo films

Introducción

El crecimiento cultural del cine colombiano

El cine colombiano muchas veces es desconocido, infravalorado y desechado. Los medios de comunicación y la inmediatez del consumo de entretenimiento han nublado la forma en la que acudimos y exploramos el archivo sobre cine, en cómo hacemos uso de plataformas de streaming e incluso cómo se configura la oferta de cine que es reproducido en la televisión nacional. Existen múltiples movimientos de la cultura cinematográfica en nuestro país como el cineclubismo, el programa *En Cine Nos Vemos* de Señal Colombia, la franja de la Cinemateca Distrital de Bogotá y de otras ciudades. Se suma a lo anterior la gran cantidad de festivales de cine que se realizan anualmente, la reproducción de crítica de cine, los conversatorios, pódcast, carreras profesionales, servicios gratuitos de *streaming*, gran material de archivo y críticos que con la ayuda de expertos y aprendices hacen que la cultura esté vigente y cuente con una inmensa oferta.

En Colombia el cine cobra fuerza en la segunda mitad del siglo XX gracias a los hermanos Acevedo y sus apuestas por una industria cultural que ofrecía la oportunidad de ver filmes clásicos extranjeros y las primeras propuestas cinematográficas colombianas. Desde estas iniciativas, el acceso a la era audiovisual en Colombia logró reconocimiento e impacto, llegando a hacer parte imprescindible de la escena cultural en Bogotá. Se destaca la muestra cinematográfica basada en la literatura (*La María, Aura y las violetas*), los personajes característicos de Bogotá (La loca Margarita, la juventud bogotana), los lugares (catedrales, festivales, parques) o las costumbres (los ritos católicos, las votaciones, el sistema de transportes). La reproducción de filmes internacionales en los teatros de Bogotá contribuyó a que los ciudadanos entraran en contacto con la producción cinematográfica y que cuestionaran las formas en las que se empezada a construir cine en Colombia. En este contexto, como lo señalan Concha Henao (2014), Martínez Pardo (1978) o Salcedo Silva (1981), desde los orígenes del cine colombiano los sectores intelectuales y el público colombiano han reclamado historias representativas acordes con su gente, con su territorio y con su realidad².

La cinematografía colombiana ha logrado forjar una trayectoria con propuestas desde inicios del siglo XX, apoyadas tanto en los filmes como en las publicaciones de revistas sobre el cine colombiano,

² Esto se puede rastrear a partir de la crítica de cine nacional y de los análisis sobre la historia del cine en nuestro país, por ejemplo, a partir de las reflexiones de Andrés Caicedo, Luis Ospina y Carlos Mayolo en la revista *Ojo al cine*, de la misma que forma Luis Alberto Álvarez en la revista *Kinetoscopio* o Carlos Álvarez y Hernando Salcedo Silva en las columnas sobre crítica de cine en diarios nacionales como *El colombiano*.

artículos de prensa, cineforos, cineclubes y festivales. En Colombia, los procesos de investigación cinematográfica tienden a realizar estudios sobre las producciones finalizadas y no siempre cuentan con un abordaje interdisciplinar que nutra los debates o enriquezca los procesos de reconocimiento social en otros gremios, espacios y lugares. Pocos proyectos de grado se apoyan en el cine como una fuente de investigación, aunque recientemente ha crecido el interés por usar el medio audiovisual en distintas disciplinas.

Se debe reconocer que el cine es un gremio que está en constante crecimiento y que se nutre de los debates, procesos sociales y narrativas emergentes en nuestro país. De esta manera, la producción cinematográfica está realizando una lectura de la realidad colombiana y buscando la forma de llevarla a salas, ejemplo de ello es la producción de cine actual y la participación de investigadores sociales que acompañan la creación del lenguaje cinematográfico³. De la misma forma en la que por medio del cine se pueden construir diferentes puntos de análisis, permitiendo la reflexión retrospectiva sobre la historia del cine colombiano.

El crecimiento reciente del consumo de cine nacional para el año 2019, justo antes de la pandemia, era una apuesta de diálogo social, con narrativas propias de nuestro territorio, lejos del espectáculo hollywoodense de los efectos especiales, del culto por los actores, del inmediatez de la publicidad y de un cine para entretener públicos con lenguajes estereotipados ajenos a nuestra realidad⁴. En Colombia, el cine está retomando su impacto tras el paso del confinamiento, como todo el campo cultural tras las medidas de protección para el COVID-19. Responde a la necesidad de preservar la memoria, del paso de una realidad violenta ineludible y de los acuerdos por tejer un diálogo social. Películas recientes que logran tener impacto internacional son *Un varón* (2022) de Fabián Hernández, *Los reyes del mundo* (2022) de Laura Mora o *La jauría* (2022) de Andrés Ramírez Pulido.

El valor del cine en nuestro país va más allá de consolidar una industria cinematográfica nacional. En comparación de décadas anteriores, nuestro país cuenta con un gremio en crecimiento que trabaja con los apoyos estatales de las leyes de cine, con el autogestionamiento, las coproducciones y los apoyos financieros de agentes monetarios. Hoy el cine colombiano cuenta con múltiples realizadores, aunque el apoyo no es suficiente para las iniciativas de todos los nuevos creadores. Al respecto es

³ Son muchos los cineastas que han encontrado conexión con las ciencias sociales, de la misma forma en la que las ciencias sociales encuentran relación con el cine. Ejemplos recientes son los de Carmen Oquendo con el documental *Todas las flores* (2023), *Múpa* (2023) de David Herrera, *El cantor, la historia de un turbaquero rebelde* (2023) de Julián Cortés.

⁴ Esto es señalado por el boletín *Cine en Cifras* de Proimágenes de publicación anual y que resume el comportamiento del sector cinematográfico.

fundamental entender que el cine nacional ha visto cómo el lenguaje cinematográfico se desarrolla a partir de nuestro contexto, nuestra memoria, nuestros territorios, nuestras comunidades y nuestra identidad. Esta es la razón por la cual nuestro cine visualiza territorios, culturas, problemas y denuncias acordes con el proceso estructural de la violencia, de los diálogos de paz, los grupos armados, la violencia urbana, la memoria histórica y múltiples campos más. La identidad y el acervo fílmico del cine en nuestro país se han construido y han logrado un gran desarrollo al presente año 2024, si bien los problemas de reconocimiento y apoyo son puntos que no se han logrado conciliar.

Podría afirmarse que no existió una producción cinematográfica nacional, entendiendo por esto toda una industria dedicada a la creación de cine en Colombia (Álvarez, 1989). Algunos filmes nacionales llegaron a captar el interés internacional y el reconocimiento gracias a la preservación y particularidades de nuestro país y el avance de sus propuestas artísticas independientes. En comparación con la producción masiva y técnica de otros países, Colombia no ha llegado a una gran inversión para la realización de cine como en México o Argentina y no por eso se han dejado de filmar producciones o se han dejado de tejer propuestas y de formar profesionales. De la misma manera que ello no ha disminuido la reflexión, escritura y estudios académicos acerca de la naturaleza del cine colombiano y de las relaciones sociales, políticas y culturales que pueden tejerse a través de este.

En Colombia los enfoques sociales del cine no son un proceso de creación abierto y de consulta permanente en otras áreas de saber, más bien son procesos que se desarrollan de manera independiente y que no siempre logran un valor y reconocimiento nacional general. Sobre todo, hace falta un proceso pedagógico respecto al cine colombiano y su valor, en especial frente al mercado comercial actual, con una serie de títulos y autores en plataformas virtuales que nublan el criterio de selección de los consumidores y que especialmente son formas de consumo frente al contenido mainstream que, acorde con el mercado virtual, hace parte de estrategias publicitarias para capturar el interés y la reproducción de contenido. Estas iniciativas se inscriben dentro de la línea reflexiva que construyeron críticos y apasionados por el cine colombiano como Eduardo Salcedo Silva, Hernando Martínez Pardo, Luis Ospina o Andrés Caicedo.

En su gran mayoría, los estudios de cine se dividen en dos grupos. Por un lado, el grupo de críticos y creadores de cine y, por otro lado, los estudios sobre el impacto del cine, la construcción de conceptos y análisis sobre los filmes desde una perspectiva académica⁵. Con el pasar de los años, esta

⁵ En el balance historiográfico de esta investigación se aborda esto, en especial desde el abordaje de la investigación y la historiografía que señala Oswaldo Osorio.

división se hace cada vez más tenue, dando paso a las reflexiones de los cineastas respecto a sus obras y al acoplamiento de las ciencias sociales a los medios audiovisuales. Esto incluso está presente en el proceso de enseñanza de educación media y superior, en el que el cine es tanto un medio de reflexión acerca de lo ya filmado como de las oportunidades de creación e investigación que pueden existir. Hay que tener en cuenta que hoy el contexto audiovisual colombiano es de acceso general, con oportunidades de capacitación autónoma y a costos accesibles para la reproducción de contenido en redes sociales, en cine foros o en las aulas de clase, aspecto que beneficia inmensamente el diálogo sobre el cine colombiano

En los años recientes, el cine colombiano ha logrado un reconocimiento como fuente, punto de análisis y proceso de investigación. Con el avance de la producción cinematográfica en nuestro país se ha pensado en cómo plasmar a Colombia por medio del cine y qué discursos nacionales pueden documentarse, así como la forma en que incide esto en nuestra cultura. Estas reflexiones se han publicado en *Cuadernos del cine colombiano*, con autores como Pedro Adrián Zuluaga, Oswaldo Osorio, Luisa Fernanda Acosta, Hugo Chaparro y demás que han cosechado un acervo de reflexiones sobre Colombia y nuestro cine. En ellas se logra ver el esmero y los puntos de encuentro entre la creación cinematográfica y las dinámicas internas de nuestro país que han llegado hasta revistas y publicaciones virtuales como, por ejemplo, las de *Cero en conducta* o *Celuloide latino*.

Problema de investigación

Esta propuesta de investigación nace del interés por reconocer el valor de la cinematografía nacional y sus particularidades, buscando cómo se teje el cine nacional en la obra documental de Marta Rodríguez y Jorge Silva y la propuesta de ficción de Víctor Gaviria. Se parte de tres de los representantes más aclamados del cine en Colombia y del desarrollo intelectual de la cinematográfica de estos autores para realizar un puente con la historia.

Los filmes por analizar son *Chircales*, en el caso de Marta Rodríguez y Jorge Silva, y *Rodrigo D. No futuro* en el caso de Víctor Gaviria, películas representativas de la identidad colombiana olvidada y marginalizada que, aunque no cuentan con hilos narrativos similares, son fundamentales para comprender el camino del cine colombiano y la madurez de la cinematografía colombiana. El trabajo investigativo para realizar estas películas ha sido de dedicación, esfuerzo y sistematización de más de cinco años en ambos casos, lo que demuestra una cercanía y lectura del contexto, vinculación con sus participantes y la creación colectiva del lenguaje cinematográfico. Permiten también la lectura histórica

desde una óptica disgregante a su época, que sugiere la exploración de discursos alternos, de lugares invisibilizados y de una importancia cultural determinante en nuestro país.

Esta investigación comprender la propuesta fílmica como un proceso integral que vincula la historia, investigación social y las prácticas cinematográficas en el cine colombiano. De esta manera se hace énfasis en el proceso de creación audiovisual, de sus prácticas, de sus enfoques, de sus motivaciones, de sus discusiones y del trabajo mancomunado para construir su historia. Con ello se exploran las condiciones materiales, simbólicas e históricas de nuestro país y concretamente del contexto de las obras *Chircales* y *Rodrigo D.* El desarrollo de esta investigación se incluye dentro de una tradición académica que buscó establecer enlaces entre la disciplina histórica y el cine colombiano, por esa razón se ha profundizado en cómo historiográficamente se ha entendido el cine. Desde allí se han sentado las bases para el análisis del contexto de la cinematografía colombiana a partir de *Chircales* y *Rodrigo D.*, continuando con los procesos que delimitan y orientan la forma en que la historia se acerca al cine.

Uno de los ejes centrales de esta investigación es el de usar el archivo de cine para mostrar que el diálogo social que se propone desde una disciplina no académica tiene un impacto importantísimo, una tradición y unos referentes que contribuyen a las particularidades de un lenguaje cinematográfico nacional. Para crear un marco temporal de esta investigación se ha decidido realizar un corte para cada cineasta, concretamente en el trabajo documental de Marta Rodríguez y Jorge Silva se parte de la investigación para *Chircales* de 1967 a 1972, pretendiendo encontrar allí las bases para un diálogo social y una lectura histórica del trabajo documental y etnográfico de estos cineastas. En el caso del cine de Víctor Gaviria, el corte temporal se determina por la investigación para llegar al rodaje de *Rodrigo D. No futuro* en 1985. Como trabajo histórico, se trata de ver cómo estos cineastas encuentran en el contexto colombiano rasgos para la creación cinematográfica que se nutren del trabajo con la comunidad y maduran en búsqueda de no solo realizar películas, sino de construir un producto identitario.

En esta propuesta se ha notado la necesidad de explorar el archivo y la voz de aquellos que realizaron los filmes y explorar las discusiones que se realizaron a partir de las películas para generar un aporte social y metodológico que se nutre constantemente del cine y de la investigación social. El reto es y ha sido el de encontrar una ruta teórica y metodológica que permita explicar los conceptos centrales de la película, el aporte social que genera y la metodología propia de la creación cinematográfica de estos directores. Anclando tanto los referentes de la historiografía del cine, así

como los aportes para analizar el cine colombiano y las reflexiones que ofrece el archivo y la investigación social.

Se propone generar un diálogo histórico en nuestro país a partir de la creación de cine, resaltando los conceptos que dan paso a un lenguaje cinematográfico y que son producto de un proceso investigativo realizado por los cineastas. Todo ello ha logrado un sello identitario del cine en nuestro país y unos referentes de cómo puede realizarse cine de calidad. Sin embargo, estas propuestas cinematográficas no se han tomado con las pinzas de un análisis social e histórico, especialmente son desarrolladas a partir de la trayectoria del cineasta, de la curiosidad por saber cómo fue concebida y por las críticas que genera su contenido. Detrás de ello se pueden entrever las voces, experiencias y particularidades de la población que participa en las películas y que permite una imagen identitaria, también los lugares, los territorios y las prácticas son sellos que pueden verse desde un análisis audiovisual.

A pesar de que la obra de estos autores ha sido ampliamente reconocida, falta explorar cómo la realización de sus filmes configura un acontecimiento y las estructuras sociales, culturales y económicas que le dan lugar. De la misma forma, es necesario un análisis que permita entender las redes culturales que permiten entender las películas como un registro de la ideología intelectual de un momento específico, sus paradigmas y cambios desde dos puntos de inflexión para la cinematografía colombiana como lo son *Chircales* y *Rodrigo D*

En consecuencia, esta investigación pretende un análisis histórico de cómo llegaron estos cineastas a encontrar un lenguaje cinematográfico en nuestro país, cómo se construyen conceptos que se representan por medio del cine y a cómo desde sus experiencias y participación con las comunidades se logra tejer un hilo narrativo. Todo ello fundamental para explicar cómo en nuestro país se logra una representación social a partir de la investigación y la producción cinematográfica.

Como búsqueda de la identidad del cine en nuestro país, en este trabajo se desarrolla la tesis según la cual el cine es un registro de la memoria audiovisual colombiana, los rastros, diálogos y ecos que genera para que pueda hablarse de los referentes del cine en Colombia. La consulta de archivo, entrevistas, trabajo de campo y demás se orientan a comprender los aportes de los cineastas elegidos a la configuración de un lenguaje cinematográfico representativo y su relación con los procesos sociales, estructurales e históricos que se hallan en las películas.

Para esta investigación se emplean tres categorías que orientan, sintetizan y complementan las particularidades de estas obras en el cine colombiano: representaciones sociales, prácticas cinematográficas e investigación social, características fundamentales tanto para el devenir del cine colombiano como para los cineastas Marta Rodríguez, Jorge Silva y Víctor Gaviria. Desde allí se construye un marco metodológico interdisciplinario que permitió la lectura del pasado a partir del cine y una reflexión actual sobre cómo aproximarse al cine como fuente histórica, como comprensión del pasado y enlace para reflexión presente y continua.

Así las cosas, la pregunta que sintetiza este proyecto de investigación es la siguiente:

¿De qué manera las prácticas cinematográficas y la investigación social utilizadas en las películas *Chircales* (1972) y *Rodrigo D. No futuro* (1990) contribuyen a la representación social de las problemáticas sociales en Colombia?

Las preguntas específicas son las siguientes

- ¿Cuáles son las motivaciones y particularidades de la investigación social desarrollada por los cineastas colombianos Marta Rodríguez, Jorge Silva y Víctor Gaviria en la producción de las películas *Chircales* y *Rodrigo D* y cómo impactan en su construcción narrativa?
- ¿De qué forma las estructuras sociales, políticas y culturales impactan en los procesos de producción cinematográfica en Colombia, utilizando como objeto de análisis los contextos de producción de las películas *Chircales* y *Rodrigo D*?
- ¿Cómo son las representaciones sociales que emergen en las películas *Chircales* y *Rodrigo D* y de qué manera estas representaciones reflejan las realidades sociales y culturales de Colombia en los años sesenta y ochenta?

Los objetivos de esta investigación son:

General

Analizar desde una perspectiva histórica cómo las prácticas cinematográficas y la investigación social empleadas en las películas *Chircales* (1972) y *Rodrigo D. No futuro* (1990) contribuyen a la representación social de las problemáticas sociales en Colombia.

Específicos

- Identificar las motivaciones y particularidades de la investigación social desarrollada por los cineastas colombianos Marta Rodríguez, Jorge Silva y Víctor Gaviria en la producción de las películas *Chircales* y *Rodrigo D* y cómo impactan en su construcción narrativa
- Rastrear las estructuras sociales, políticas y culturales que impactan en los procesos de producción cinematográfica en Colombia, utilizando como objeto de análisis los contextos de producción de las películas *Chircales* y *Rodrigo D*
- Comprender las representaciones sociales que emergen en las películas *Chircales* y *Rodrigo D* y de qué manera reflejan las realidades sociales y culturales de Colombia en los años sesenta y ochenta

Metodología de investigación

La metodología de este trabajo inició comprendiendo la obra de los cineastas y buscando los referentes que ayudaron a encontrar una propuesta estética, histórica y social en el cine, se trata concretamente de una contextualización de cómo emergen las películas elegidas en esta investigación. En ese sentido, se han encontrado referentes como, por ejemplo, teóricos de cine, movimientos de vanguardia y sucesos concretos de la realidad colombiana. Por otro lado, se buscaron las disertaciones y reflexiones de la historiografía del cine que permiten encontrar los marcos de comprensión y análisis metodológico y cómo ello se puede conectar con el contexto de la cinematografía nacional.

A partir de lo anterior se construyó un balance acerca de cómo se pueden entender las obras y qué posibilidades de conexión histórica se podrían lograr. Sobre ese análisis se encontraron las reflexiones y debates acerca de las obras de Víctor Gaviria⁶ y Marta Rodríguez que suscitaron conexiones con las formas de realización del cine en Colombia y las formas de romper con los paradigmas de construcción narrativa. Respecto a lo anterior, esta investigación logró encontrar un punto de análisis en común entre distintas apuestas cinematográficas del cine colombiano: las formas de investigación social y cómo ello ayuda a tejer unas narrativas representativas. En ese punto, la decisión investigativa fue la de encontrar los puntos de interconexión social, cultural e intelectual que motivaron la búsqueda de formas metodológicas de acercarse a la realidad colombiana tomando como punto de partida las reflexiones historiográficas que se mostrarán en el capítulo primero de la investigación.

⁶ En los anexos de esta investigación se comparten las listas y tablas usadas para esta investigación, en ellos se incluye una lista con las películas realizadas con actores naturales en el cine colombiano, punto de inicio de esta investigación.

El trabajo de archivo se ha desarrollado en las revistas especializadas de cine, concretamente en *Ojo al Cine y Kinetoscopio*⁷ que han sido las que más abordan el contenido de los cineastas elegidos, además de los trabajos académicos y las entrevistas realizadas a los directores. En muchas ocasiones se encontraron referencias no solo son a cómo surgen, sino de qué manera se logran articular metodologías y técnicas de investigación que fueron importantes para lograr adentrarse a las narrativas emergentes en los lugares y encontrar allí un hilo narrativo que se pudiera filmar. También se empezaron a categorizar los referentes visuales y su lugar simbólico dentro de la obra, pues de esa forma se tiene un acercamiento con el lenguaje visual y con la representación cosmológica o social de estos elementos dentro de las películas. Con ello se encontraron puntos de enlace para tejer un puente con la historia y posibilidades para la construcción de una metodología de trabajo que se remitiera al archivo en vez del análisis semiológico de las obras.

Para esta investigación se realizaron visitas constantes a cineclubs de la ciudad de Bogotá, se ha asistido a conversatorios en la Cinemateca e incluso se han iniciado procesos pedagógicos de aula apoyados en el cine colombiano y, en particular, en algunas películas colombianas como las de Víctor Gaviria, Laura Mora, Marta Rodríguez, Ciro Guerra, Lisandro Duque y otros. Con ello se logró tener una lectura más profunda acerca del desarrollo cinematográfico en Colombia, asunto que ha fortalecido de gran manera esta investigación. A partir del seguimiento de las proyecciones de filmes en cineclubs universitarios, se contó con la visita de Víctor Gaviria y la proyección de *Rodrigo D* en el Centro Ático de la Universidad Javeriana en el año 2022, a la que se asistió como investigador. Este hecho marcó una relectura de la investigación respecto a las influencias de Gaviria y el desarrollo de su proceso creativo, se compartió y se dio a conocer la investigación y el interés de realizar una entrevista cuando la investigación lograra avanzar lo suficiente con el director antioqueño. Finalmente, la entrevista se realizó en dos sesiones y se logró participar en la retrospectiva y un seminario con Gaviria en la ciudad de Bogotá como parte de una beca de la que se fue beneficiario en junio del año 2023.

Lo anterior ha permitido realizar un análisis histórico social tanto de la obra como de la forma en la que las nuevas generaciones se relacionan con las películas, para ello ha sido fundamental la participación en cineclubs, festivales de cine y exploración del campo audiovisual con directores, productores y actores. En este proceso inmersivo se encontró un diálogo abierto acerca de la

⁷ Gran parte del material de consulta ha sido físico, de consulta interna en sitios como la Cinemateca de Bogotá o Patrimonio Fílmico colombiano. Entre ellos resalta el acervo de documentos sobre la crítica de cine en Colombia y los estudios especializados en cine e historia.

importancia de la obra de los cineastas y de los particulares hilos narrativos y polémicas que suscitan. Gracias a ello se han logrado conectar momentos históricos con la película y regímenes que no se tenían en cuenta. De la participación en estos espacios se resalta haber compartido con los directores y hallar en sus discursos tanto los comentarios respecto a su propia obra como los ejes conceptuales, contextos y experiencias que forjaron una lectura social de nuestro país a través del cine⁸. De esta forma, se lograron algunas entrevistas y archivos de primera mano que enriquecen profundamente el análisis.

Dentro del trabajo documental para esta investigación se pueden resaltar la búsqueda de archivo fílmico, audiovisual y escrito que no ha sido sistematizado. Por otra parte, la fuente oral de los directores y de alumnos, críticos y realizadores audiovisuales respecto a la importancia de estos directores en el cine nacional. Allí se han logrado tejer unos lazos históricos que conectan la necesidad de propuestas sociales en nuestro país y por ver el cine como un medio no hegemónico para la comunicación y la generación del diálogo social. Se han realizado búsquedas en la prensa, en podcast, documentales y retrospectivas que fueron depuradas y seleccionadas acorde con los objetivos de esta investigación

Se seleccionaron los siguientes instrumentos de investigación: análisis documental del archivo cinematográfico, observación de retrospectivas y conversatorios, realización de entrevistas estructuradas y análisis crítico del discurso.

Análisis documental del archivo cinematográfico: en primer lugar, se ha realizado la búsqueda de bibliografía para ver cómo se tejen las relaciones entre el cine y la historia y encontrar una apuesta metodológica que relacione los objetivos y categorías de investigación. En segundo, lugar se ha explorado el archivo cinematográfico en Colombia con el fin de hallar registros de la crítica de cine en Colombia que se refiera al contexto de la creación cinematográfica, al surgimiento de la necesidad de narrativas cinematográficas propias y al recibimiento de las obras emergentes. Con base en esa información se han seleccionado las películas, los enfoques en historia de los acontecimientos⁹ y la

⁸ Se hizo parte del Décimo Festival Internacional De Cine De Los Derechos Humanos en el año 2023, homenajeando en su inauguración a Marta Rodríguez con la obra *Chirivales*, espacio que sirvió para entrevistar a la directora. De la misma forma, el rol que se desempeñó dentro del Staff como presentador y entrevistador ayudó decisivamente a esta investigación, comprendiendo el funcionamiento cultural de la industria cinematográfica desde adentro.

De otro lado, la participación y apoyo constante de La Isla Medio Día y sus talleres, seminarios y Workshops ayudaron a que investigativamente se tomaran rumbos no solamente académicos que han dado nuevos puntos de entrelazamiento con la realización cinematográfica nacional.

⁹ Que se aborda en el segundo capítulo, al igual que el desarrollo historiográfico en el caso del cine colombiano.

delimitación temporal, pues es indispensable seleccionar y filtrar la información del archivo para conectar las categorías y objetivos

El análisis del archivo cinematográfico fue vital en esta investigación, a partir de este se empieza a revisar genealógicamente cómo surge el documental etnográfico en Colombia y el cine de ficción con actores naturales. Como fuente, el archivo cinematográfico orientó la investigación continuamente respecto a las películas que se realizaron entre las décadas de los años sesenta y noventa, sus narrativas, metodologías de trabajo y el impacto y reconocimiento de los filmes seleccionados. De esa manera, se tejen las relaciones entre el enfoque de la historia de los acontecimientos, para lo que es necesario un análisis diacrónico y sincrónico de los filmes, con el fin de entender cómo se ha analizado al cine dentro de la historiografía y por qué buscar nuevas vías de examen como se señalará en el segundo capítulo.

Observación de retrospectivas y conversatorios: se realizaron retrospectivas en el año 2023 a la trayectoria filmica de los dos directores seleccionados para esta investigación. A propósito de ello se asistió para observar los filmes, participar de los conversatorios y tener un acercamiento al público y los realizadores. Como instrumento, esto ha sido decisivo para notar la vigencia, influencia y trabajo de los filmes seleccionados y ver la multiplicidad de reflexiones al respecto. Sin embargo, respondiendo al enfoque histórico de esta investigación, se ha optado por tomar solo lo relacionado con las categorías de investigación, delimitando la información y respondiendo a los objetivos investigativos. En función de la escritura de la investigación, la observación es un factor importantísimo, especialmente después del análisis documental del archivo cinematográfico.

Como punto de encuentro las retrospectivas han motivado talleres, conversatorios y exposiciones liderados por investigadores, críticos, historiadores, cineastas y biógrafos que han enriquecido la perspectiva investigativa y que han aportado información y formación relevante a la resignificación del cine en Colombia. Los aportes de Hugo Chaparro o Javier Rey, quienes hacen parte del nicho de la cultura cinematográfica colombiana, aportaron teórica y reflexivamente acerca de la naturaleza de esta investigación. En este aspecto, se reitera que toda la información recolectada ha pasado por el filtro y depuración de la metodología, el enfoque y los objetivos de investigación, tomando las reflexiones siempre para los análisis puntuales de las obras seleccionadas.

Realización de entrevistas estructuradas: cada entrevista ha sido concebida para brindar información, complementar o descubrir nueva información, como base se ha tomado la investigación documental del archivo cinematográfico, el enfoque histórico y las categorías de investigación para

generar un guion de entrevista. El encuentro con la perspectiva de los directores ha sido fundamental para definir las categorías de investigación, encontrar sus influencias, formas de trabajo y explicación del contexto cultural y social de la cinematografía colombiana. También ha sido un aporte en fuentes, referentes, direccionamientos y apoyo investigativo. Se realizaron entrevistas que pudieran encontrar el desciframiento de las películas seleccionadas como acontecimiento, explorando qué significan estas para la cinematografía colombiana.

Al diseñar las entrevistas se estructuraron los ejes temáticos y los elementos que se consideraron esenciales para abordar los objetivos de mi investigación, esta planificación previa ha sido importante para asegurar que las conversaciones se centren en aspectos relevantes y proporcionen información valiosa que no ha sido ampliada en otras fuentes. Por otro lado, la flexibilidad de la entrevista ha suscitado temas inesperados, ampliando mi análisis y proporcionando perspectivas que no se habían anticipado. Las entrevistas han demostrado ser una fuente invaluable de datos frescos, contextualizados e información que no podrían haberse obtenido únicamente a través de la documentación o la observación. Todo ello ha influido significativamente en la formulación de nuevas preguntas e hipótesis, alimentando el proceso de análisis y escritura de la investigación.

Cada entrevista ha sido concebida para brindar información, complementar o descubrir nueva información, como base se ha tomado la investigación documental del archivo cinematográfico, el enfoque histórico, las retrospectivas y las categorías de investigación para generar un guion de entrevista. En ese sentido, toda la información, reflexión y experiencia en estos campos ha suscitado las preguntas de la entrevista. Los actores han sido entrevistados en diferentes momentos de la investigación, lo que ha permitido que se dé lugar a intermedios reflexivos tanto al contenido de la entrevista como a la dirección de las preguntas, el diálogo que se puede fomentar y aprender a desentrañar información suplementaria. Por ende, en cada entrevista se ha visto un crecimiento gradual de las preguntas, de los puntos de conexión y la realización de una contextualización y ampliación que es importantísima para ampliar las respuestas de los actores.

Las preguntas que conformaron los guiones de entrevista fueron pensadas y realizadas para ampliar cuatro ejes temáticos. En primer lugar, el contexto del autor y de las personas sobre las que se construyeron los filmes. En segundo lugar, las relaciones entre las películas con el contexto internacional y cómo desde allí se recibieron los filmes. En tercer lugar, el impacto de las obras en el público colombiano y su influencia. En cuarto lugar, la reflexión sobre aspectos que cada una de las obras sugiere. En algunos casos se ha tocado más información sobre otras películas o sobre el contexto

del cine colombiano que es sugerente para otras reflexiones y que puede ser tomado para próximas investigaciones.

Al diseñar las entrevistas se estructuraron los ejes temáticos y los elementos que se consideraron esenciales para abordar los objetivos de mi investigación acorde con los objetivos de mi investigación y el enfoque en historia historiografía del cine e historia de los acontecimientos. Entre otros uno de mis objetivos fue el de desentrañar cómo la creación cinematográfica de estos directores cuenta con una metodología de investigación social particularísima en cada caso. Esta planificación previa ha sido importante para asegurar que las conversaciones se centren en aspectos relevantes y proporcionen información valiosa que no ha sido ampliada en otras fuentes e invitar a los mismos actores a reflexionar sobre sus propias obras.

El encuentro con la perspectiva de los directores ha sido fundamental para definir las categorías de investigación, encontrar sus influencias, formas de trabajo y explicación del contexto cultural y social de la cinematografía colombiana. También ha sido un aporte en fuentes, referentes, direccionamientos y apoyo investigativo, a propósito de estos encuentros se ha obtenido acceso a archivos, diarios e información que complementa y nutre significativamente el análisis de la investigación. Ha sido fundamental la paciencia y la cordialidad para entablar el diálogo, la invitación a la entrevista, la socialización del guion, la transcripción y el reconocimiento de su obra para el cine colombiano.

La riqueza de la entrevista como instrumento de investigación es fundamental, así como la interacción directa y personal que se establece con los participantes. El testimonio respecto a su obra enriquece conceptual y personalmente la escritura de la investigación. En contraste con el análisis documental y la observación, la entrevista permitió sumergirse en las percepciones, experiencias y pensamientos los sujetos involucrados directamente en el ámbito cinematográfico colombiano. Este acercamiento ha añadido una dimensión humana y subjetiva a la investigación, enriqueciendo la interpretación acerca de las películas, del contexto, las decisiones creativas y la interconexión permanente con la historia y la memoria.

El proceso investigativo que se ha seguido ha intentado tener un orden gradual que es materializado y enfocado en la entrevista. A pesar de ello, ha habido ocasiones en que la investigación toma otros rumbos. Al respecto, se ha intentado en lo posible seguir la propuesta de investigación, delimitando la pluralidad de enfoques y buscando un hilo que permita abordar la información obtenida.

Análisis crítico del discurso: las fuentes de esta investigación son diversas, en algunas ocasiones son documentales al respecto de las películas, otras veces son diarios, entrevistas, crítica y publicaciones de cine o artículos de prensa. Como apuesta metodológica se optó por el análisis crítico del discurso para ver la procedencia de las fuentes, establecer sus narrativas y organizar la información siempre que se orientara con los objetivos de investigación. Se eligió este instrumento investigativo porque permite relacionar la información de diferentes formatos, establecer nodos y tener las bases para una triangulación de la información. Desde el enfoque histórico de esta investigación se establecen puntos de encuentro con otras áreas que permiten hablar acerca de la interdisciplinariedad de la cinematografía colombiana.

Ha sido un reto encontrar equilibrio entre la propuesta de investigación y la información obtenida, pues la pluralidad de enfoques y la diversidad de perspectivas derivadas de las entrevistas y los hallazgos del análisis documental y la observación requieren una delimitación y selección que deja de lado material y fuentes de análisis. Por ende, la planificación de la estructura de los capítulos busca seguir un hilo conductor que permita abordar la información obtenida. Este proceso implicó no solo la clasificación y organización de los datos, sino también la identificación de conexiones significativas entre los diversos elementos de la investigación para lo que fue indispensable remitirse a las categorías y objetivos de investigación, reflexionarlos y redefinirlos si era el caso.

Constantemente se sintió la necesidad de regresar al punto de partida de la investigación y contextualizar adecuadamente los nuevos hallazgos y ver a qué puntos ha sugerido la investigación, tanto para empezar con la organización de la información y la estructuración de los capítulos como para generar los guiones sesiones de entrevista.

CAPITULO PRIMERO:

La historiografía del cine



Salón Indio del Gran Café de París, primera
proyección pública de los hermanos Lumière.

Fotografía: Rue des archives

Capítulo primero: la historiografía del cine

en algunos momentos de su historia, una película ha sido el acontecimiento (...) ha sido una fuerza y ha impreso su huella, su influencia en la sociedad

(Ferro, 2008, p. 8)

Este capítulo profundizará en la historiografía del cine, un campo interdisciplinar que propone comprender y analizar cómo se ha escrito, interpretado y reflexionado investigativamente sobre el cine a lo largo del tiempo. En lugar de seguir enfoques estrictamente tradicionales, la historiografía del cine ha fomentado el desarrollo de metodologías y teorías de análisis sobre cómo aproximarse al cine como industria, como imagen, como sonido, como discurso y así tejer relaciones y encuentros históricos. A partir de esto se busca comprender cómo estas diferentes perspectivas y enfoques se entrelazan y enriquecen mutuamente, contribuyendo así al conocimiento y comprensión del cine como fenómeno cultural e histórico para la investigación académica contemporánea.

La selección bibliográfica para este capítulo se llevó a cabo centrándose en el tratamiento historiográfico del cine, se excluyeron análisis provenientes de disciplinas como la literatura, la teoría cinematográfica, los estudios visuales, la filosofía y otros. Asimismo, este trabajo se enfoca principalmente en el cine, dejando de lado formatos como el audiovisual que, aunque también son fuentes de estudio histórico, presentan diferencias significativas en su naturaleza, reproducción y creación respecto a la industria cinematográfica. Se han tomado las obras de autores seminales (Siegfried Kracauer, Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert A. Rosenstone), además de apoyar la historiografía del cine a partir de los hallazgos académicos recientes que hablan de cómo tomar el cine es una fuente de investigación y cómo se logra convertir en testimonio histórico.

Acorde con lo señalado, el orden de este capítulo se dividirá en cuatro partes. En la primera, se profundizará en el uso del cine como fuente de investigación histórica, mencionando cómo este formato ofrece una particularidad respecto a otros tipos de fuentes y perspectivas recientes para el análisis académico de la historia. En la segunda parte, se explicarán los puntos de encuentro y relación entre la investigación académica y el cine, subrayando las teóricas y metodológicas que surgen al tomar el cine dentro del campo académico histórico. En la tercera parte, se contextualizará la naturaleza de las películas que han hecho historia y que han dejado una huella significativa en la construcción histórica de nuestra sociedad. En la cuarta parte se presentarán los aportes de los principales exponentes de la historiografía del cine (Siegfried Kracauer, Marc Ferro, Pierre Sorlin y Robert A.

Rosenstone). Finalmente, en las conclusiones de este capítulo, se expondrá qué implica analizar *Chircales* y *Rodrigo D* dentro de la tradición historiográfica del cine, tomando el punto de partida para ver cómo estas obras pueden ser vistas y comprendidas históricamente en el caso colombiano.

1. El cine como fuente de investigación histórica

La realización cinematográfica es un hecho que marcó la historia del siglo XX, fue tal el impacto del séptimo arte que hoy podemos hablar de cómo su lenguaje permite múltiples y diferentes encuentros interdisciplinarios. El diálogo social que se ha promovido por medio del cine ha generado interés en los sectores intelectuales que a través de estas piezas ilustran acontecimientos, ejemplifican teorías, visibilizan territorios o explican problemáticas. Áreas como la antropología, la filosofía, la literatura, la historia y en general las Ciencias Sociales aportan constantemente a este encuentro interdisciplinario en búsqueda de ejemplificar y apoyar sus análisis, alejándose de la tradición del formato intelectual del texto y sin distanciarse completamente del academicismo y de su bagaje cultural y profesional.

En el ámbito histórico, la reflexión sobre el cine surge como un eco, luego de que disciplinas como la sociología, la historia del arte y la lingüística comenzaran a explorar y establecer sus estudios. Recientemente, este campo ha experimentado un notable crecimiento, en gran parte debido al reconocimiento de la importancia del cine como una fuente para la investigación histórica. Sus diversas aproximaciones permiten capturar y representar la realidad, así como influir en la percepción pública de los eventos históricos y culturales. Al respecto, la producción de historias sobre las cinematografías nacionales ha contribuido a desentrañar temas de interés, explorando los inicios y desarrollos particulares de la industria cinematográfica en cada país.

La frescura del formato cinematográfico, con imágenes, diálogos, sonidos y demás, ayudan a que el cine capte interés, obteniendo cada vez más adeptos. La realización de obras maestras, los grandes presupuestos, la implementación tecnológica de cámaras y equipos, los galardones y el trabajo casi místico del director han desarrollado a partir de la denominada magia del cine una industria, generando vínculos sociales y culturales por parte del público impensables hace un siglo y que hoy son de interés en la investigación académica. Por otro lado, los filmes realizados sobre épocas pasadas, personajes con relevancia histórica, escenarios y universos a los que antes consultábamos en textos son puntos de encuentro, interés y “conexión” con el pasado.

El cine, como arte y como medio de comunicación, ha sido objeto de estudio y reflexión por parte de la investigación académica a lo largo del tiempo que hoy se ha convertido en un campo fértil. Al respecto, las iniciativas de la realización artística cinematográfica para abordar temas de importancia social, encontrar nuevas narrativas, explorar territorios y hacer parte del mercado de reproducción, han logrado el interés del público por la cinematografía nacional, a la vez que la posibilidad de pluralidad de perspectivas y análisis académicos. Hoy la múltiple realización cinematográfica ha visto crecer el trabajo colaborativo de otras disciplinas e iniciar creaciones conjuntas a partir reflexiones académicas, lo que permite ver las múltiples vías por las que transita el desarrollo narrativo e investigativo del cine.

Son cada vez más las publicaciones que incluyen al cine dentro del campo de investigación académica de la historia, respaldado de múltiples congresos, encuentros, análisis y debates respecto al uso del cine en un campo de debate como la historiografía. Académicamente, el cine ha logrado situarse entre las discusiones y se ha reconocido recientemente la importancia significativa que tiene en la sociedad. Todo ello ha generado la atención de la investigación histórica que toma el cine entre las yemas de sus dedos y a través de ellas se aproxima a un campo lleno de matices, de propuestas metodológicas y reflexiones teóricas.

Como lo menciona Marta García Carrión (2015). “el cine sigue mayoritariamente formando parte del ámbito de estudio de otras disciplinas, como la historia del arte, la comunicación audiovisual o la lingüística, y la interdisciplinariedad continúa siendo más proclamada que practicada” (p.104). Se espera, consiguientemente, que el estudio de la historia se vincule interdisciplinariamente con otras áreas y lograr tanto discusiones teóricas y metodológicas como nuevos puntos de análisis y resultados para un avance académico que incluya el quehacer histórico.

Recordemos que en la investigación histórica el cine no siempre fue recibido con brazos abiertos, el peso del positivismo y la tradición historiográfica permeaban el pensamiento de los historiadores que empezaban a ver la influencia y riqueza del séptimo arte. Una de las problemáticas metodológicas para abordar el cine como fuente histórica fue la dificultad de encontrar las maneras de abordar el lenguaje cinematográfico, pues este lenguaje compuesto por multiplicidad de artes (dirección de arte, fotografía, guion etc.) propone un campo de análisis diferente a la tradición del texto escrito. De otro lado, la falta de rigurosidad, la ficción de los datos, la narrativa de personajes y la búsqueda de un formato de entretenimiento fueron, en su momento, las causas para el rechazo y señalamiento del cine como fuente de investigación y como forma de comprensión histórica.

La paulatina inclusión del cine en el campo de interés histórico y académico trajo consigo discusiones teóricas y metodológicas. Desde la perspectiva de Pierre Sorlin (1991), el cine se basa en historias de las que no somos testigos directos, de la que no poseemos rastros en primera persona y que se enfrentan a lo que define la comunidad académica como historia. Como lo describe Laura Radetich (2008):

La narración histórica estuvo ceñida stricto sensu a los libros y a los manuales escolares en los que se depositaba íntegramente la confianza por su seriedad y su pretendido grado de objetividad en el tratamiento de los acontecimientos históricos. Pero debemos reconocer que tanto los libros de texto utilizados para la enseñanza de la historia en la escuela como cualquier otra producción escrita, aun siendo esta de reconocido nivel académico, recrea, o representa lo que a juicio del historiador “es” lo que ha sucedido (pp. 3-4).

El interés particular por las relaciones entre cine e historia no solo son un complemento a la disciplina histórica, sino una forma de reevaluación respecto a la representación histórica. La forma de construcción discursiva se orienta a lo que la tradición ha determinado como una fuente, su lectura, su análisis y el discurso que puede ser construido respecto a la veracidad u objetividad de un hecho pasado. Además de tomar los filmes como posibilidades de examen histórico, la reflexión histórica deja entrever el protagonismo del lenguaje cinematográfico como nuevas construcciones interpretativas del pasado, sin ser precisamente rastros vivos y genuinos de lo ocurrido. En este punto, la disciplina histórica ha encontrado tanto un punto cuestionable como la apertura a nuevos puntos de discusión como la comprensión del pasado a partir del cine o las formas interpretativas del pasado por parte del cine.

Desde el campo histórico, siguiendo a Marta García (2015), “en buena parte de los trabajos historiográficos se emplean los materiales fílmicos como simple refuerzo o «ilustración» de argumentaciones históricas o como «reflejo» de la vida social y política, sin que se les conceda un papel activo en la explicación” (p. 104). Razón de ello es que el cine, en la época originaria como fuente histórica, no se considerara un documento oficial, el resultado de unas dinámicas internas que producen un texto, una imagen o un testimonio directo sobre lo que ha ocurrido. En vez de ello, el cine se tomaba como manifestaciones artísticas, representaciones de la realidad en tanto proceso creativo y de entretenimiento, un documento auxiliar a un entramado teórico y metodológico, como

un elemento didáctico para ejemplificar y mostrar el resultado de disertaciones de primer orden. Como lo reflexiona Sorlin (2008):

El cine no crea de nuevo épocas que no pueden volver. Es, para los historiadores, un auxiliar, insisto, sólo un auxiliar que no reemplaza lo escrito. Pero es también un auxiliar indispensable que fuerza al historiador a que reflexione sobre los presupuestos de su trabajo y sobre la naturaleza del cambio a lo largo de los siglos (p. 18).

De manera que el cine ofrece a la historia más que una fuente de análisis la reflexión sobre las posibilidades teóricas y reflexivas de su formato, así como la reevaluación de las formas de representación de la historia y la tradición académica de una disciplina que no es la propietaria exclusiva de la representación del pasado. Además, construye un aparato teórico que permite hacer estudios comparativos acerca de la forma de representación del cine y sus consecuentes cambios en la comprensión histórica y sus posibles influencias.

2. El cine histórico y la investigación

Entre las posibilidades creativas y narrativas con las que cuenta el cine ha sido sin duda el cine histórico uno de los campos que más se han discutido en la investigación histórica, en especial por la aproximación a épocas, a hechos, a personajes y a acontecimientos que representa la imagen movimiento. La historia tradicional y consiguientemente la escritura académica se han enfrentado al cine, un formato que logra popularidad y que se aproxima al recuento de hechos pasados, con imágenes, dramatizados, narraciones y personajes. En este aspecto, el punto de tensión principal ha sido la veracidad epistemológica y académica entre la disciplina tradicional histórica y el cine como un formato que entre otras cosas encontró y desarrollo una línea narrativa sobre el pasado (como había ocurrido en la literatura y el teatro, por ejemplo).

Este punto común entre el cine y la historia ha sido fruto de detractores del formato cinematográfico como medio de comunicación del pasado, pues en gran parte de los casos el cine es un medio de comunicación masiva de entretenimiento, que responde al mercado de formas de producción y a la, en palabras de Ángel Luis Hueso (1991), “utilización ideológica de este tipo de interpretación histórica” (p. 1). Los consumidores en este aspecto reciben un contenido sobre el pasado que ha sido forjado a partir de narraciones que buscan entretener, se recrean estereotipos que no generan una aproximación o reflexión acerca de lo histórico. Respecto a esto, se ha asegurado la

permanencia y vigencia de las temáticas históricas en el cine como una forma de manutención de la industria cinematográfica, resaltando la historia de epopeyas, conflictos, guerras, biografías y revueltas.

El recelo de algunos investigadores sobre el discurso histórico del cine contribuyó a las discusiones teórico-metodológicas de su uso como fuente y objeto de investigación, pues este no ha sido la representación audiovisual del campo histórico académico y se aleja de la tradición historiográfica de las fuentes y formas de escritura de la historia, de la importancia de la divulgación y de la formación acerca de hechos, de tensiones políticas, de actores, ideologías, personajes y demás características del pasado desde el punto de vista académico. Hueso (1991) es puntual al respecto, mencionando que las discusiones se han enfocado en un campo de disputa por la visión objetiva de la historia y que, en este sentido,

no deberemos perder nunca de vista que nos encontramos ante obras de ficción artística, trabajos que abordan, con la libertad propia del artista, un aspecto de nuestro pasado histórico, que en ninguna manera debemos contemplar como obras de investigación histórica que se moverían dentro de otros parámetros de cientificismo (p.1).

Retomando lo anterior, existen múltiples formas de analizar el cine histórico más que con la correspondencia entre los hechos y formas tradicionales de contar y escribir la historia. La discusión, sin embargo, no es una cuestión meramente académica y no hace parte exclusiva del investigador y el cineasta, en su lugar la comprensión de lo histórico por medio del cine avanza transversalmente hasta convertirse en el punto de encuentro de, por ejemplo, lo que produce el cine histórico, de cómo se investiga y se crea un filme con una narrativa histórica y qué efectos tiene en la comprensión histórica de los hechos, de las épocas, de los conflictos.

Las formas de representar el pasado por parte de la historia en gran parte han tenido que ver con una tendencia a considerar y a enlazar, como lo piensa Sorlin (2008) “uno tras otro los acontecimientos de modo que el pasado parezca lineal y coherente” (p. 27). De manera que la comprensión de la historia se remite a hitos de importancia, a fechas específicas, a crónicas sobre un suceso y múltiples registros que han configurado el discurso histórico y las formas de acercamiento y delimitación de las fuentes, con inmensas salvedades claro está. No siempre se incluye un análisis de las formas de producción de una fuente, se complejizan los formatos tradicionales o se objeta el oficialismo. El cine, en contraste, pone en evidencia la problematización de las fuentes sobre las que se realizan los filmes, el trabajo del grupo de creadores, la especificidad y apariencia de la época entre otros que invitan al

historiador a reflexionar acerca de la naturaleza de las fuentes, a las formas de construcción y a las condiciones de posibilidad económicas e ideológicas de las películas.

El historiador se encuentra por ende ante la problematización teórica del análisis del formato cinematográfico para el que debe aclarar sus presupuestos y encontrar un rumbo metodológico. En este sentido, toma y analiza no solo el filme sino sus formas de producción, entendiendo que este es solo el resultado de una lectura, interpretación y representación de un hecho pasado o de las formas en que se concibe una película. Entran aquí un conjunto de correspondencias que son imprescindibles: el trabajo, conocimiento e interés por el pasado del director, el acompañamiento del equipo (director de arte, de fotografía, guionista, sonidista, etc.), el destinatario y las inversiones productoras que evalúan el éxito de una película y su recompensa económica. Cosa que, como lo diría Sorlin (2008), “no es tan visible en los textos como en las películas”, enfatizando en que el cine parte de un proceso reflexivo de su naturaleza como fuente al igual que el texto, el informe o la imagen, con particularidades propias de su industria y circulación (pp. 20-21).

Por otro lado, pensarse un estudio histórico desde el cine ha implicado no solo atender la profundidad de su discurso y sus formas de producción, sino, como se ha señalado anteriormente, su influencia social y capacidad de ensamblar entramados de ideologías, mentalidades e influencias. Se puede hablar de que el cine es histórico cuando se complejizan y matizan desde sus modos de producción hasta su reproducción y comercio, en un proceso en que el historiador observa, delimita y analiza las formas en las que se transcribe el pasado en imágenes, sonidos y voces. Desde allí se analiza finalmente cómo se muestra y cómo se pone en escena una sociedad, un acontecimiento o un personaje. De esta manera, retomando las palabras de Marta García Carrión (2015),

sigue siendo necesario insistir en que el cine ocupa una posición muy marginal en la historiografía. Para remediarlo, ya no es suficiente con invocar el interés que el cine tiene para la disciplina histórica, sino que los historiadores afrontemos decididamente y con rigor su estudio dentro de las problemáticas de nuestro trabajo. Con el mismo rigor historiográfico y metodológico con el que trabajamos cualquier otra fuente o campo de análisis. (p. 112).

La tradición académica observa cómo el arribo de los medios audiovisuales ha afectado la forma en la que recibimos información y nos acercamos a los objetos de estudio, sugiriendo con ello nuevas fuentes de investigación y la adaptación del medio académico a regímenes visuales y medios de información contemporáneos. En este panorama, la capacidad de fuente y expresión estética del cine

han contribuido a nuevos análisis y reflexiones sobre la disciplina histórica que hoy son cada vez más habituales. Se espera que, así como se ha consolidado el interés en el cine por parte de la disciplina histórica, poco a poco empecemos a descubrir los frutos de sus análisis, tan novedosos e importantes para los actuales interesados en estas áreas y como base para futuros estudios.

3. Películas que hacen historia

Desde que el formato cinematográfico tuvo contacto con la sociedad se empezaron a tejer relaciones que en algún momento fueron impensables, una de ellas es el hecho de que una pieza lograra immortalizarse, convertirse en un clásico. El valor histórico y sociológico, como lo diría Francisco Zubiaur Carreño (2005), se logra manifestar a partir de aquellas obras que sin voluntad directa llegan a convertirse en testimonios históricos importantes y de gran contenido social (p. 210). Son varios los filmes que han logrado tal impacto, entre los más reconocidos se encuentran *Ladrón de Bicicletas* (1948), *Metrópolis* (1927) o *Los olvidados* (1950), filmes que han sido detallados minuciosamente para mostrar los testimonios sociales de la época en la que fueron concebidas y que se reproducen una y otra vez para descryptar los mensajes que presentan.

A diferencia de otras películas denominadas históricas, estas no se refieren o ambientan en un hecho pasado, en su narrativa no es esencial el trabajo de investigación para hacer un filme histórico. Estos filmes son reconocidos esencialmente por su valor cultural y por la capacidad significativa que tienen socialmente para exponer y entender temáticas de interés general. Además de su valor y reconocimiento estético, estas películas son históricas en tanto que, siguiendo a Laura Radetich (2008, p. 4), representan socialmente el momento en el que fueron realizadas¹⁰, aspecto que es sumamente importante para los historiadores del cine y que aporta gran contenido y visualización de los entramados creativos.

En este contexto, los clásicos son hijos de su época, testimonios de la realización audiovisual, dispuestos para la consulta, el interés social, el aprendizaje y la resignificación de su contenido. Históricamente son una posibilidad para explorar en retrospectiva las formas de producción que dan origen a una identidad narrativa, buscando fuentes que se aproximen o puntualicen las decisiones creativas, los imprevistos, sus expectativas y su impacto. Como lo menciona Marta García Carrión

¹⁰ Sorlin y Ferro son enfáticos en que para la investigación histórica que toma como objeto el cine debe conocer el contexto de producción de las películas y aunque los aspectos de importancia cultural no son el centro o el eje sobre el que se desarrollan sus análisis, sus contribuciones aportan a comprender los filmes (especialmente los denominados clásicos) como un testimonio histórico.

(2015) el cine abre la posibilidad de investigaciones como la microhistoria o la historia cultural con un enfoque social que reflexionan y reconsideran las fuentes y metodologías de investigación (p 112).

Una investigación histórica de este tipo invita al espectador a retirar su vista de la pantalla y realizar una investigación que interpele, cuestione, dude y se informe constantemente de archivos que contribuyan a la construcción cultural de un filme. A propósito, es fundamental desentrañar, como lo señala Justo Serna (2015), las reglas del arte, las tradiciones y límites en las que circunscribe la creación cinematográfica (p. 65). Por tanto, es necesario explorar las dinámicas entre los espectadores y el contenido de los filmes, no solo para ver su valor sino para corroborar y especificar si el equipo productivo logró prever las relaciones que el público podría tener y la configuración de una narrativa que fuera aceptada, polémica o rechazada, todo en una mirada panorámica y no simplemente sobre el producto final.

Tal como lo menciona Serna (2015), una investigación histórica toma los filmes como artefactos para ser desactivados, desensamblarlos y examinar así una por una sus partes dentro de un entramado de relaciones históricas, culturales y sociales (pp. 65-66). En el camino seguramente se encuentren cambios políticos o económicos que influyen personalmente al equipo realizador y que fueron tomados en cuenta o no en la forma en la que fue concebida la narración de la película. Al intentar construir pieza por pieza no se construye únicamente un filme, se construye un testimonio cultural, entendiendo por ello las dinámicas y correspondencias sociales respecto a las temáticas abordadas, la afectación de la industria cinematográfica, la representación de una narrativa y sus efectos sociales.

Muchos de estos filmes que han pasado a la historia han logrado visibilizar con crudeza los dilemas, contradicciones o injusticias humanas, por medio de ellos se han alcanzado la amplitud de estas temáticas. Más que el análisis histórico de los márgenes o sucesos en los que ocurrió la creación de la película, estos testimonios logran importancia histórica en tanto que son retratos de la sociedad. En tal contexto, la precisión histórica de los hechos y su correspondencia con la historia escrita son un punto de análisis, pero el punto de encuentro fundamental es el de entender los significados culturales y visuales que se recrean y que logran vincular al espectador y las formas en las que fueron concebidos.

La tarea de los historiadores que toman este tipo de películas es examinar de qué forma se realiza una pieza como estas, reflexionar metodológicamente sobre la orientación de la investigación, estar atentos a la forma en la que la investigación se dirige y ser capaz de evaluar en cada momento el acercamiento personal y social a las películas. Como un entramado de formatos y lecturas posibles, el

historiador entra en contacto con áreas que no son precisamente de su dominio y que muestran un valor cultural y el entramado de incógnitas por responder.

4. Principales exponentes de la historiografía del cine

En la historiografía del cine, los aportes de Siegfried Kracauer, Marc Ferro, Robert Rosenstone y Pierre Sorlin son fundamentales. Cada uno de estos destacados académicos ha dejado una marca indeleble en el estudio del cine desde una perspectiva histórica y teórica. En este apartado, se abordan uno por uno, explicando las características generales de sus aportes y perspectivas. Esto permite mostrar cómo establecieron las bases para comprender la intersección entre el cine y la historia, abriendo camino a nuevas interpretaciones y enfoques en el estudio cinematográfico en el ámbito académico.

4.1 Siegfried Kracauer: el cine como aproximación de la fisonomía alemana

Más que credos explícitos, lo que las películas reflejan son tendencias psicológicas, los estratos profundos de la mentalidad colectiva que —más o menos— corren por debajo de la dimensión consciente

(Kracauer, 1985, p. 14)

El alemán Siegfried Kracauer fue precursor de la relación entre el cine y la historia, al proponer en los años cuarenta analizar por medio del cine alemán las tendencias psicológicas de la época prehitleriana, de 1918 a 1933. En su trabajo titulado *De Caligari a Hitler* (1985) se toma como punto de inflexión la Primera Guerra Mundial y la situación común alemana referente al recibimiento de las tendencias políticas, la imposición ideológica de la clase media y el emergente nacional socialismo. Se trata de uno de los primeros trabajos académicos que relaciona la psicología, la historia y el cine¹¹, su aporte ayuda a entender el cine no solo como creación narrativa y avances técnicos, sino como una correspondencia cultural que se aproxima a la mentalidad alemana en sobreabundancia de los análisis sociales e ideológicos de este periodo.

La tesis de Kracauer es que el cine es un vehículo, una realización colectiva que permite comprender la fisonomía psicológica del pueblo alemán en una época concreta. El pensador alemán es enfático en que la vida interior de la nación que se revela a partir del cine no es fija, no se trata de una mentalidad

¹¹ Así lo referencia Francisco J. Zubiaur Carreño, “El primer especialista en tratar de estas relaciones fue el alemán Siegfried Kracauer en su estudio “De Caligari a Hitler”, aparecido en 1947, donde trata de las circunstancias de la filmación y difusión de las películas producidas en la República de Weimar. Kracauer relaciona las películas con la sociedad que las produce, por considerar al Cine como un reflejo de la mentalidad de un pueblo o de una época. El filme es para él, por tanto, un valioso documento histórico” (2005, p. 208).

perenne, puntualiza en cómo se logra ver la mentalidad de un pueblo a través de la lectura del contexto de las condiciones políticas y sus consecuentes cambios en la realización cultural cinematográfica, “Se trata de un tipo de representación colectiva, arraigada a la intimidad emocional y psíquica de los alemanes, que se expresa ideológicamente tanto en la forma como en el contenido de los filmes” (Goyeneche, 2012, 394).

Este innovador pensador en el campo de la historia realizó una lectura del cine como industria, se basó en la creación colectiva alemana y resaltó de ellas no solo las películas como fuente de investigación, también profundiza en sus avances técnicos, narrativos y productivos. Las decisiones creativas que conciben películas no se deben al ingenio de una sola persona o autor, por pequeño que sea el rol de un trabajador puede lograr aportar fundamentalmente, siguiendo el hilo argumentativo de Kracauer, a la realización cinematográfica alemana. De esa manera, en el curso de la realización cinematográfica el sentimiento identitario de un país puede manifestarse como tendencia ideológica, permitiendo ver al detalle tejidos sociales, conexiones culturales, ideológicas, la influencia y el recibimiento del público nacional. Marta García Carrión (2015) explica que para Kracauer las perspectivas distorsionadas y fragmentadas de la Primera Guerra Mundial reflejaban los miedos y necesidades de la nación alemana y anticipaban el ascenso del nazismo, mostrando la disposición inconsciente del pueblo alemán a aceptar un gobierno autoritario (p. 105).

Metodológicamente la investigación se Kracauer no se detiene a analizar escenas, planos o personajes en particular, en vez de ello se detiene en lo que denomina unidades básicas compuestas por el comentario, la presentación visual y el sonido. Por comentario se refiere a cómo se describe la película al público por medio del título, las reseñas, las sinopsis y demás textos que acompañan la difusión comercial de las películas. Presentación visual se refiere a la fotografía y a las combinaciones visuales que permiten identificar una temática (muchedumbres, combates, héroes, víctimas, simbologías). El sonido se enfoca en el acompañamiento musical y efectos de sonidos que acompañan e incrementan momentos claves como la desesperación, la nostalgia, la alegría o la furia.

El encadenamiento del discurso de las películas se compone a partir de elementos comunes, como si se organizara un conjunto que se refiera al arquetipo psicológico del cine alemán en la época prehitleriana. Se observan las relaciones entre las unidades básicas y cómo componen un lenguaje común a la identidad de un país, de esa manera se encuentran las bases para observar como la realidad alemana es canalizada y expresada por medio del cine. Análogamente, se acompañan los análisis de las

películas con situaciones sociales, ideológicas y políticas que ponen en contexto la representación cinematográfica.

En este trabajo se puede apreciar las direcciones que toma el lenguaje por medio formatos emergentes y populares como el cine en un contexto político determinado, pues definitivamente el lenguaje audiovisual logra una correspondencia con el público emocional, sugestiva e impredecible. Aun así, se puede cuestionar realizar una investigación que muestre las tendencias psicológicas de un momento particular, en especial cuando la producción fílmica de un país es múltiple, distinta y en ocasiones oculta. No nos aseguraremos de sí se realiza un análisis, como objetó Sorlin (1991), sobre el total de las obras de un periodo o si el espectador alemán recurría solo a una tendencia fílmica narrativa como por ejemplo la propaganda nacional socialista. De la misma forma, puede que el criterio de elección de las películas sugiera la lectura de una misma tendencia psicológica y que evaluemos consiguientemente la identidad alemana a un grupo selectivo.

Con todo, los aportes de Kracauer a la historiografía del cine han sido sobresalientes y arriesgados, muchos de sus planteamientos y sugerencias hoy son parte fundamental del quehacer histórico o han sido temáticas por explorar como la representación cinematográfica de la identidad nacional de un país o las tendencias psicológicas por medio de una lectura social del cine. Para los análisis metodológicos del cine como fuente de la historia, *De Caligari a Hitler* es una muestra de cómo y de qué manera aproximarse al discurso cinematográfico desde perspectivas que planean hacer una lectura del contexto de un país como Alemania en un momento significativo para su producción cultural como lo es el tránsito de 1918 a 1933.

4.2 Marc Ferro: las nuevas dimensiones teóricas y metodológicas de la investigación histórica en el cine

No estudiamos ahora los problemas históricos como los estudiábamos hace veinte años: las preguntas o necesidades cambian. Si no cambiasen, la historia habría muerto.

(Ferro, 1991, p. 2)

Marc Ferro es uno de los historiadores que ayudó a visibilizar los aportes del cine a la investigación histórica, aunque en los años sesenta, en los que se conoció su interés, prevaleciera el rechazo de la tradición histórica¹² a un formato que, se discutía, deformaba y tergiversaba el pasado para el

¹² Dentro de la escuela de *Annales* y en concreto fue la obra del que fue coeditor de esta revista, M. Ferro, que en 1965 publicó el primer artículo que la prestigiosa revista dedicaba al cine (se trataba de un estudio entre la relación entre la

entretenimiento. Tanto en *El cine, una visión de la historia* (2008) o en *Perspectivas en torno las relaciones historia-cine* (1991)¹³, Ferro analiza distintos puntos como la tendencia comparativa entre la historia escrita y la representación cinematográfica o las correspondencias entre el contexto, la cultura y la creación cinematográfica en un estudio histórico.

El cine en principio no era considerado un arte y su alcance, reflexiona el autor francés (2008), era impensable, a pesar de ello la fuerza del lenguaje cinematográfico ha logrado afectar las formas en las que conocemos los hechos. Como ejemplo Ferro (1991) alude al *Acorazado Potemkin* (1925), la aclamada cinta de Eisenstein que narra la Revolución de 1905, explicando que muchos autores como D. J. Wendel han intentado precisar que la película no evoca los sucesos ocurridos y que solo hay un par de detalles auténticos, pues los marineros realmente no regresaron a La revolución de Octubre y huyeron tan pronto arribar. Para Ferro (1991), las discusiones sobre lo que el filme muestra y lo que realmente ocurrió no suscitan nuevas tantas posibilidades y análisis como sí lo logra la necesidad de interrogarnos por la visión de la historia que se logra a partir del cine¹⁴, de sus representaciones y deformaciones, puesto que el cine cuenta con sus propias reglas y “no siempre coinciden con la naturaleza histórica de los fenómenos (p. 5).

Respecto a lo anterior el cine ha incluido una nueva dimensión metodológica y teórica a la historia, abre perspectivas sobre la modificación de la tradición histórica, la importancia del cine actualmente, su evolución, repercusión, nos invita a reflexionar sobre la fuente de investigación y por las posibilidades históricas e interdisciplinarias de un formato. El lenguaje cinematográfico, observa Ferro (1991), no se basa en una mirada positivista de la historia, no pretende realizar una reconstrucción de los hechos objetiva, pues esto podría llegar a ser poco comercial y no da riendas sueltas a la perspicacia estética del cine. En consecuencia, el marco de la creación cinematográfica no es la historia, en su lugar esta sirve de marco a una intriga que se desarrolla en una época pasada y en la que en muchos casos

Primera Guerra Mundial y el cine) y que —sumado a otros artículos publicados posteriormente— convirtió a Ferro en el gran pionero de la utilización del cine como fuente histórica y como medio didáctico para la enseñanza de la historia. La apuesta de Ferro por el cine se produjo no sin reticencias y dificultades- el mismo cuenta como algunos prestigiosos historiadores —como F. Braudel o P. Renouvin— le habían desanimado anteriormente de seguir con sus tesis y le había aconsejado que no insistiera en sus tesis y le había aconsejado que no insistiera en la utilización del cine” (Santiago de Pablo, 2001, p. 12)

¹³ Se han realizado muchas menciones a la iniciativa por relacionar el cine con la historia por parte de un trabajo temprano de Ferro titulado *¿Existe una escritura fílmica de la historia?*

¹⁴ Goyeneche (2012) explica esto refiriéndose a que “la relación de los historiadores con el cine depende, al mismo tiempo, de la relación del historiador con la historia misma, lo cual implica reflexiones de orden epistemológico que muchos historiadores se rehúsan a aceptar (p. 391). Por tanto, las posibilidades de reformulación de lo que comprendemos como historia son base de discusión y esclarecimiento epistemológico por parte de la historiografía.

se reproducen corrientes dominantes del pensamiento histórico como, por ejemplo, el occidentalismo, la historia de los vencedores y la sumisión americana en tiempos de colonización.

Como lo describe Edward Goyeneche (2012), como punto de construcción metodológica de investigación histórica:

Ferro identifica cuatro variables fundamentales para comprender la relación entre cine e historia. El autor propone, en primer lugar, usar el cine como documento para analizar la realidad histórica que se busca representar cinematográficamente, y los propios usos y funciones de las películas en relación con procesos históricos y sociales más amplios. En segundo lugar, comprender los filmes como agentes o creadores de la historia, del acontecimiento, lo cual permite pensar el problema de la verdad y la habilidad de las representaciones históricas, y las maneras como se ponen en escena y se representan colectivamente los hechos históricos. En tercer lugar, analizar el problema del lenguaje cinematográfico y las interpretaciones estéticas que los cineastas hacen de los hechos históricos. Y, en cuarto lugar, estudiar el campo social que produce y que recibe los filmes, y las formas como se reproducen las representaciones cinematográficas en las sociedades (p. 392).

De esa manera, la historia se presenta como una tensión dramática (al igual que una novela o una obra de teatro), los conflictos entre personajes, sus temáticas, lugares y demás dejan entrever la historia. La historización no es un punto central de este lenguaje, asumir una posición crítica respecto al contenido de los filmes no es el eje de la producción cinematográfica como sí lo es, en la mayoría de los casos, la reproducción en masa y el entretenimiento. Todo esto implica que detrás del mercado del cine se pueden observar representaciones identitarias de un país, un archivo de cintas que comunican información y gran material de base para abrir discusiones y apreciaciones.

Desde la perspectiva de Ferro (1991), el cine ha logrado tres dimensiones fundamentales: la memoria, la comunicación de información y la función analítica (p. 6). En este contexto, el formato cinematográfico ha contribuido a nuestra memoria colectiva y a las formas en las que se recuerda e interpreta la historia y, con ello, ha sido un seno importantísimo en la difusión de información, de mentalidades y contextos de producción. Como lo menciona Santiago de Pablo (2001), con sus análisis Ferro abre también las posibilidades del cine como fuente, y herramienta pedagógica y analítica de la historia (p. 12). Por tanto, el oficio del historiador no es el de distanciar la realidad de los hechos

históricos y las narrativas cinematográficas, en su lugar podría ver allí las posibilidades críticas de un régimen discursivo de la historia, de la transmisión y recibimiento del pasado a partir de imágenes.

En síntesis, las relaciones entre cine e historia desde los aportes de Ferro permiten ver que el cine ha cambiado la forma de concebir la historia, sin que por ello el discurso histórico que se reproduce por medio del cine sea autosuficiente o se deje de comparar con la tradición del texto. Además, el cine ha sido un dispositivo de representaciones visuales de la historia que ilustran los medios de producción cultural, entendiendo por ello el impacto y el uso del cine en la difusión de información histórica. La tarea del historiador es analizar tanto las formas de producción cinematográfica como los efectos y el régimen discursivo del pasado, lograr allí sentar sus análisis y proponer un diálogo interdisciplinar con el espectador y el equipo creativo que dé cuenta de la complejidad de la representación histórica.

4.3 Pierre Sorlin: la historia de las sociedades desde la producción cinematográfica

Un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es
una puesta en escena social

(Sorlin, 1991, p 69)

Pierre Sorlin es uno de los historiadores que más se ha interesado por las posibles relaciones entre cine e historia, sus estudios en los años 80 son base imprescindible para la historiografía del cine y muestran el interés y posibles conexiones del sector académico y la afición por el séptimo arte. Sus obras *Historia del cine e historia de las sociedades* (1991), *Cine e historia, una relación que hace falta repensar* (2008) y *Sociología del cine* (1992) evidencian su iniciativa por incorporar el cine al campo de la investigación histórica y reflexionar sobre él como fuente de estudio, así como explorar sus implicaciones teóricas.

En sus estudios, Sorlin (1991) destaca que la historia del cine se desarrolló antes de que los historiadores tomaran los filmes como un objeto de interés y análisis, a mano de aficionados, profesionales de otras áreas y grupos pertenecientes a la industria del cine. Existen avances transitorios en la historia del cine, fragmentados, realizados por pequeños grupos y enfocados a las formas de producción de las películas. En ese sentido, la historia del cine es una práctica, menciona Sorlin (1991), extrafílmica que toma a las películas como un objeto directo para explicar la evolución, originalidad y avance del ingenio cineasta.

En este contexto, la semiología y los aspectos socioeconómicos de la creación cinematográfica nutren la historia del cine, no se trabaja directamente sobre la tradición académica de la historia social, la historia política o la historia oral. Como industria el cine, siguiendo a Sorlin (2008), busca la

reproducción en masa de un formato cinematográfico y específica en su historia sobre todo los avances tecnológicos, narrativos y las formas de distribución para un círculo cerrado de aficionados, de cineastas y aprendices en un formato editorial como revistas especializadas. En sus publicaciones se habla con los participantes de los filmes, se seleccionan personajes influyentes a ser entrevistados y se orienta su discurso a un análisis cinematográfico, refiriéndose a directores, actores, bandas sonoras y demás.

El cine desafía las estructuras tradicionales, argumenta Sorlin (2008), que consideran el texto como la base principal para la investigación histórica. Para los historiadores, el cine actúa como un auxiliar que, aunque no sustituye la fuente escrita, provoca una reflexión profunda sobre la evolución de la imagen en movimiento. Las películas, al cumplir su función comunicativa, se establecen como documentos de gran prevalencia en la sociedad, su formato posibilita la comunicación a través de imágenes y sonidos, superando la capacidad del texto. Además, al ser un medio de entretenimiento de consumo masivo, el cine logra una mayor visualización y fomenta discusiones más amplias, revelando así su impacto significativo en el ámbito histórico.

Para la investigación histórica sobre el cine, destaca Sorlin la necesidad de ir más allá de la mera aproximación semiológica del lenguaje cinematográfico y subrayar la función social de la relación entre cine e historia. En este enfoque, el historiador no visualiza el cine como un simple informe, sino como un medio que aborda temáticas específicas y utiliza modos distintos de construcción y representación de grupos sociales e ideologías¹⁵. Dada la peculiaridad del cine, se sugiere una aproximación diferente que introduce a los historiadores en lecturas no tradicionales, centradas en la narración, las imágenes, la representación y la recepción, puesto que las películas no solo reproducen un discurso histórico y evocan el pasado, sino que también utilizan formas narrativas para generar interés y proporcionar información. Como lo describe Marta García Carrión (2015):

Sorlin proponía un ensayo metodológico que, por una parte, explora la consideración del cine como un producto cultural para cuyo análisis hay que estudiar tanto la producción (entendida no sólo como la etapa material de la producción, sino como un proceso que incluye el conjunto de factores sociales que acompañan la puesta en

¹⁵ De manera que el cine, desde el punto de vista de Sorlin, permite acercarse a la ideología de grupos sociales específicos por medio del juego representativo del lenguaje del cine. Al respecto Goyeneche (2012) subraya que para el autor francés “el estudio de los filmes debe enfatizar en el análisis del conjunto de los medios y de las manifestaciones por los cuales los grupos sociales se definen, se sitúan los unos ante los otros y aseguran sus relaciones; es decir, en la comprensión de las películas como filtros ideológicos (p. 392).

operación, la construcción y la circulación de los objetos) como el encuentro de los espectadores con el conjunto de filmes que se les ofrece (los gustos del público, las prácticas de asistencia al cine, etc.). Por otra parte, el trabajo de Sorlin incide en un análisis fílmico que tenga en cuenta no sólo los argumentos o temas de las películas, sino el estudio de la organización del relato y la puesta en acción del material visual y sonoro, teniendo en cuenta siempre el carácter contingente y construido de la expresión fílmica (pp. 101-102)

Según Sorlin (1992), en el ámbito de la investigación histórica sobre el cine las películas son consideradas más que simples productos culturales, se las percibe como piezas clave y elementos integrantes de una industria en constante evolución. Esta perspectiva no solo abarca las formas socioeconómicas en las que se gestan las películas, sino también las decisiones creativas que moldean su contenido y su recepción. Las nuevas metodologías de investigación parten del análisis de cómo se perciben las películas, cómo pueden ser interpretadas y cómo influyen en la orientación de la investigación histórica, valorando tanto su impacto cultural como su potencial para guiar y transformar el enfoque histórico.

En conclusión, es necesario cuestionar la visibilidad que ofrecen las películas y considerar cómo esto impacta en la percepción de los cambios históricos y la representación de distintas épocas. En cada contexto y momento, los filmes son productos culturales realizados bajo convenciones de creación que muestran el pasado y que responden a convenios que invisibilizan o muestran. El quehacer histórico en este aspecto es el de develar aquellas decisiones creativas y contextos productivos que permiten entrever el pasado, así como los motivos que ocultan la creación cinematográfica sobre problemáticas, personajes o hechos.

4.4 Robert A. Rosenstone: la nueva dimensión de lo histórico a parir del cine

El cine histórico es una forma de pensar acerca de los acontecimientos y personas del pasado y darles un sentido en el presente

(Rosenstone, 2013, p. 28)

El historiador más reconocido que ha abordado la relación entre la historia y el cine los últimos años es Robert A. Rosenstone en obras como *Cine y visualidad* (2013) o *El pasado en imágenes* (1997). Su particular forma de ver el cine se inscribe entre otros nombres que apoyan y conciben la historiografía del cine, en este caso como una nueva dimensión de lo histórico que ve a los filmes como formas de

repensar y dar sentido en un presente de los acontecimientos y hechos pasados. Cabe resaltar que Rosenstone participó en Hollywood como asesor histórico de *Reed* (1981) del director Barren Beatty y obtuvo experiencia en producción y rodaje que contribuyó a su forma de ver la historia dentro del universo cinematográfico.

El cine usa elementos de la historia tradicional, toma datos, sucesos, características y demás para crear una narración, de allí que el uso de las películas como fuente de investigación para la tradición histórica, como señala Rosenstone, sea la tendencia a pensar que los elementos que componen lo cinematográfico (imagen, sonido, narración, espectáculo, etc.) nos impidan reflexionar acerca del pasado. A diferencia de la historia académica tradicional, piensa el autor norteamericano (2013), que el cine permite un encuentro con el pasado que no logra la palabra escrita y, consecuentemente, su lenguaje ha influido de forma decisiva en nuestra comprensión de la historia. El cine como la literatura o el teatro muestran que los historiadores no son los únicos dueños del pasado y que la relación con la historia no se reduce al campo académico, hoy son múltiples las formas de pensar el pasado a partir de filmes y múltiples los encuentros interdisciplinarios que pueden producir.

Algunas de las observaciones al cine como objeto de investigación es la falta de una metodología de análisis, de una descripción sistemática de cómo analizar las películas, qué temáticas elegir, qué fuentes complementarias consultar y otras tareas estrictamente académicas. Al respecto, Rosenstone (2013) describe dos enfoques de la investigación histórica que se remiten puntualmente al cine: el enfoque explícito y el enfoque implícito. En el enfoque explícito se observa el reflejo de las preocupaciones sociales y políticas de la época en la que fueron realizados los filmes, resaltando la influencia social en la creación cinematográfica desde una visión cultural. Por otro lado, el enfoque implícito toma la transcripción histórica del filme, como si se transfiriera historia del libro al cine y se compara la evidencia de los datos en lo que parece un campo de disputa por ver cómo se re-construye el pasado.

Existen múltiples formas de narrar el pasado en el cine, no hay una forma singular de plasmarlo, Rosenstone (2013) observa en la industria cinematográfica tres formas de construir el pasado: por medio de dramas, por medio de documentales y por medio del cine de vanguardia. Los dramas situados en el pasado se basan en acontecimientos (invasiones, alianzas políticas, guerras), movimientos (sindicalismos, revueltas campesinas, asociaciones indígenas) o personajes (Calígula, reporteros, soldados); existen dramas que son situados históricamente con personajes ficticios como *Piratas del Caribe* (2003) o *Gladiator* (1992). Los documentales se aproximan de la realidad y toman bases de la

investigación social como la entrevista y el trabajo sobre archivo, su intención en la mayoría de los casos es reproducir una narración historia recurriendo a personajes, tiempos y hechos como la gran producción sobre La Segunda Guerra Mundial o las revoluciones latinoamericanas. El cine de vanguardia se contrapone a las convenciones narrativas sobre la historia, rechaza el régimen histórico y construye un lenguaje que permita reflexionar acerca de lo que entendemos como historia (*Cartas desde Siberia* (1957) de Chris Marker, *El acorazado Potemkin* (1925) de Eisenstein).

Tanto el cine de ficción como el documental han desarrollado convenciones históricas que buscan transmitir un sentimiento, un mensaje. Como lo menciona Rosenstone, en la mayoría de los filmes se ponen a los individuos sobre los procesos históricos y se vincula una época con las personalidades y problemáticas de un personaje. En consecuencia, sus discursos nos ofrecen una visión completa sobre el pasado, en algunos casos tan cerrada que dificulta la posibilidad de encontrar alternativas a cómo sucedieron los hechos, pues no se expresan esas posibilidades durante la película y puede que sean los espectadores intelectuales de los pocos que cuestionan el pasado que se representa en la pantalla. En el caso del documental, los actores entrevistados, el archivo elegido o la voz en off no cuestiona posiciones o ideologías y no generan debate, sus discursos son mayormente editados para lograr la solidez de la temática.

Los filmes son realizados bajo convenciones creativas en las que no siempre pensamos que la narrativa histórica ha sido manipulada, al igual que la unión de trozos y fragmentos para construir un relato que evoca el pasado y que nos permite apreciar y ver lo que otras personas sintieron anteriormente. Para el autor norteamericano (2013), el cine personaliza, dramatiza y emocionaliza la historia a diferencia de la academia, por esa razón el lenguaje que se nos presenta en la pantalla se refiere a emociones como la alegría, el triunfalismo, la desesperación, el heroísmo o la angustia. Simultáneamente, la imagen integradora del cine permite distinguir razas, jerarquías, géneros, clases, recrea objetos, escenarios y lugares como en su época, acercando al espectador a su pasado y conectándolo con la posibilidad visual de lo que pudo ser, por ejemplo, un soldado, un arma, un uniforme, una plaza o un barco.

La palabra escrita no puede competir con la popularidad audiovisual, el cine es más próximo al mundo cotidiano, la reproducción de una narrativa histórica logra más amplitud por medio del cine que por la historia académica, y es que, argumenta Rosenstone (2013), aunque el cine no sea fiel al tradicionalismo de la historia, piensa y replantea problemáticas a partir del pasado. El papel del historiador en este sentido es el intermediar y evaluar los modos de pensamiento histórico que se

muestran a partir de las pantallas, cómo cambian los formatos de reproducción que evocan el pasado y finalmente qué es lo que aprendemos del diálogo entre la historia escrita y la historia que se reproduce por medio del cine, tanto para tener un acercamiento crítico como para comprender nuestra relación con el pasado.

5. Latinoamérica, historia y cine

Como lo señala Martín-Flores (2016), en el caso de la cinematografía del cine se ha dejado el cine latinoamericano y sus contribuciones, detrás de las perspectivas estadounidenses y europeas. Según esta premisa, es esencial desarrollar una historiografía del cine en la región, acorde con la naturaleza y diversidad de sus países. Para fortuna, se han consolidado los avances recientes del campo académico y cultural de las cinematografías latinoamericanas, del desarrollo académico investigativo y la gestión fílmica y la articulación con otros formatos audiovisuales (Alvira, 2011, p. 146). En consecuencia, se cuenta con un acervo de tanto de material por analizar desde el punto de vista de la historia y de una reflexión continua y pertinente de las formas de acercamiento teórico y metodológico a nuestras cinematografías.

Siguiendo a John King (1994), el cine en Latinoamérica se caracteriza por su naturaleza diversa y amorfa, reflejando la heterogeneidad de la región y su rechazo a una visión homogeneizaba sobre su cinematografía (p.97). Las narrativas construidas desde Latinoamérica actúan como puntos de conexión y diálogo local e internacional que se rehúsan a los encasillamientos. En consecuencia, la aproximación a las cinematografías latinoamericanas debe cumplir el gran reto de observar y analizar el desarrollo histórico de cada país, pues cada uno experimenta dinámicas sociales y culturales distintas, en algunos casos con algunas similitudes y características comunes. Con el objetivo de comprender y matizar el cine latinoamericano, es fundamental el preservar y fomentar la comprensión local de cine, entender el desarrollo interno de los países latinoamericanos.

Inicialmente, el cine latinoamericano se enfrentó al aislamiento y a la falta de canales de distribución y reproducción, un aspecto que compartió en conjunto la región. A pesar de ello, el cine latinoamericano, moldeado por movimientos sociales, lecturas intelectuales y referentes cinematográficos extranjeros, han logrado enfrentar el desafío de las cinematografías nacionales con una filmografía que captura las realidades sociales y culturales (King, 1994, p. 70). Con el avance de la industria cinematográfica, la cinematografía latinoamericana se ha consolidado como una gran herramienta para la expresión cultural, crítica y social.

Respecto a lo anterior, Martín-Flórez (2016), propone construir una historiografía participativa y multilineal que permita analizar las particularidades de la cinematografía latinoamericana (pp. 41-42). Desde esta perspectiva, se deben emplear teorías y metodologías acordes con su contexto, matizando la historiografía del cine europeo y estadounidense para ofrecer una lectura de las sociedades de la región que permitan acceder a sus dinámicas sociales y culturales. Por medio de esta propuesta se ilustran los temas de identidad, resistencia y transformación social en momentos concretos de las cinematografías latinoamericanas, así como una fuente valiosa para ver cambios, contrastes y particularidades (Martín-Flórez, 2016, p. 42).

Por medio del testimonio de las cinematografías latinoamericanas, afirma Martín-Flórez (2016), se permite situar, documentar y preservar sucesos, prácticas y demás que pueden consultados y analizados de forma más accesible que el tradicional formato de texto (p. 46). La historiografía propone, en su lugar, una mirada diversa y contemporánea de la historia, con aspectos que permiten evocar y reflexionar acerca de hechos pasados, su influencia y permanencia. Estos puntos, sucesos o momentos de enlace intergeneracional son un gran aporte para el apoyo de una industria, sus búsquedas de narrativas y diálogo social, además de ser obras que se interrelacionan con las demás cinematografías de la región.

En Latinoamérica se han realizado múltiples innovaciones de estilo y técnicas de realización de cine que reflejan cómo las estructuras sociales, políticas y culturales posicionan el compromiso social de la cinematografía con la justicia, los derechos humanos y la denuncia. Por otro lado, la diversidad cultural y espacial ha permitido construir un acervo fílmico con lenguas, tradiciones, narraciones y actores que son fuentes y registros del análisis cultural, histórico y social de una región.

Estudios como los de Ranalletti (1999), Mestman (2008) o Kriger (2009), afirman que el cine latinoamericano, en este caso argentino, desempeña un papel significativo en la construcción colectiva sobre el pasado reciente y la particularidad para moldear la percepción histórica a partir de sus representaciones. Con ello se ilustra cómo las estructuras sociales y culturales en un periodo específico influyen la realización cinematográfica en países en los que no se ha desarrollado una industria económica. Se crean así filmes que no solo documentan hechos, sino que interpretan, usan marcos de comprensión intelectual y ofrecen narrativas.

Un ejemplo de lo anterior es que para las cinematografías latinoamericanas el cine de fervor político de los años sesenta fue un avance relevante que, gracias a la influencia de la Revolución Cubana, desencadenó la producción de cine y el avance cultural. Esto afectó la estructura cinematográfica de

la región por medio de movimientos como el Tercer Cine y el Nuevo Cine Latinoamericano, ayudando al crecimiento interno de un nicho y a las búsquedas, resistencias y encuentros que permearon la región (King, 1994, p. 136). En este momento, el cine de los años sesenta y setenta es un registro histórico del crecimiento cinematográfico latinoamericano, por el encuentro intelectual y su divulgación local e internacional, que refleja el compromiso del cineasta con las dinámicas internas de los países latinoamericanos.

El cine latinoamericano, como lo entiende Paranaguá (2003) desde la perspectiva documental, no solo visibiliza la realidad latinoamericana, sino que cuestiona y busca un lugar enunciativo respecto a los regímenes cinematográficos. En su lugar, ofrece espacios reflexivos, heterogéneos y alternativos para el cine, desde fenómenos como la violencia, las organizaciones guerrilleras, la delincuencia común, el saber indígena y demás aspectos en común de la región. Con ello se cuestionan las narrativas convencionales, las formas de comprensión sobre Latinoamérica y su desarrollo interno que son de gran apoyo a su posicionamiento en festivales y en la circulación de información en otros territorios.

De igual manera, las representaciones cinematográficas en periodos específicos han sido puntos de análisis para la reflexión histórica en Latinoamérica, análisis como los de Fregoso (2012) o Piedras (2012), muestran las tensiones políticas y sociales que permiten evocar actores en momentos de revolución. Como lo señala el profesor Wilson Acosta (2020), el amplio desarrollo académico de la historiografía en Latinoamérica ha permitido tejer los puntos para un análisis interdisciplinario, referentes de la teoría social contemporánea (p. 79). De manera que abordar el cine como fuente de investigación histórica permite conectar múltiples y diferentes encuentros académicos, siendo sugerente la iniciativa latinoamericana en los debates contemporáneos.

Actualmente, la historiografía del cine en Latinoamérica ha logrado atravesar muchas de las restricciones del desarrollo cinematográfico, su avance académico y su gestación de cultural. La producción de obras, de intelectuales y de nuevos enlaces entre el cine y la académica han contribuido a que se pueda reflexionar sobre el pasado en búsqueda de interpretaciones más complejas y matizadas. En Latinoamérica esto es fundamental porque abre nuevos puntos de intersección académica, fomentando la discusión sobre los medios audiovisuales y los puntos de conexión histórica que pueden generar. De igual manera, permite la comunicación y reflexión masiva acerca de dinámicas sociales y culturales de interés general en un formato vigente y mucho más contundente, en términos de alcance, como lo es la filmografía.

Conclusiones: el contexto cinematográfico de *Chircales* y *Rodrigo D* en la tradición de la investigación historiográfica

El análisis historiográfico sobre el cine muestra cómo este ha evolucionado en el seno de la investigación académica hasta llegar a convertirse en una herramienta que posibilita la comprensión y representación histórica. Uno de los principales factores por los que el cine es un elemento significativo sobre la interpretación del pasado es que desafía la soberanía del texto como el formato sobre el cual investigar y permite análisis relevantes para la comprensión mediática presente como las narrativas, las imágenes o las formas de reproducción y comercialización. En medio de todo esto, el cine ha emergido consecuentemente como un formato que permite encuentros interdisciplinarios y múltiples marcos de teóricos de referencia, dando lugar a nuevas perspectivas sobre la historia.

A través de los marcos de comprensión de autores influyentes para la historiografía como Robert A. Rosenstone, Pierre Sorlin, Marc Ferro y Siegfried Kracauer se ha consolidado el desarrollo metodológico y teórico sobre el cine como fuente de la historia y sobre la dimensión de lo histórico que son de gran ilustración para las investigaciones académicas. Por medio de un formato como el cine se han logrado reconsiderar las formas en las que construimos una lectura del pasado y así ampliar nuestro conocimiento histórico. De esta manera, el cine es un elemento que permite el encuentro interdisciplinario y un diálogo que permite ver las obras como fenómenos culturales e históricos, dispuestos para abordar nuevas lecturas del pasado.

Como perspectiva epistemológica, la historiografía del cine busca conocer desde adentro el funcionamiento de una industria y ver la naturaleza del contenido que evoca el pasado o que es tomado como testimonio histórico. Según esto, el formato cinematográfico permite encuentros con el pasado que han sido manipulados o que responden a intereses comerciales, configurando la historia y nublando así el criterio académico y tradicional de la disciplina histórica. Al respecto es fundamental tejer un entramado metodológico y teórico para descryptar una obra, no solo en su lenguaje cinematográfico, sino en su contexto y ver a través de una película las formas en las que se representa el pasado y su interacción con la audiencia como lo mencionan autores como Sorlin o Ferro.

El abordaje teórico y metodológico del cine es diferente en cada caso, depende del interés investigativo y de su conexión con la historia, sus marcos no son rígidos o inamovibles, en vez de ello sugiere formas de análisis diferentes correspondientes a la naturaleza de cada filme, de cada contexto cinematográfico, de la agrupación de las películas, la mirada de un autor, etc. Como forma de investigación académica, la historiografía retoma la tradición de la disciplina histórica, viendo como a

partir de las películas se pueden ver conexiones con la historia social, la historia oral, la historia cultural o la historia de las mentalidades. Por ende, se trata de un encuentro que permite pensar y modificar las estructuras académicas tradicionales y así pensar en cómo se encuentran nuevas posibilidades teóricas y metodológicas para analizar el cine.

En cuanto a la apuesta de esta investigación de analizar *Chircales* y *Rodrigo D*, la tradición historiográfica propone un punto de salida, un punto de encuentro con las formas en la que ha sido abordado el desarrollo y reflexión sobre el cine europeo y estadounidense, principalmente. En este campo es fundamental encontrar los puntos de correspondencia entre los abordajes teóricos y metodológicos de los autores seminales de la historiografía del cine, encontrando el punto de partida y las pinzas con las que se tomaran los filmes. De la misma manera, es indiscutible la imperiosa necesidad de responder al contexto de la realización cinematográfica colombiana y abordar desde allí los retos epistemológicos y teóricos.

Por estas razones, esta investigación se distancia de los planteamientos epistemológicos de Robert. A Rosenstone, para quien existen nuevas lecturas de la historia a partir del cine y configuraciones subjetivas que son fomentadas por la reproducción y narrativa del formato audiovisual. En su lugar, se conserva la naturaleza de la investigación académica histórica de Ferro y Sorlin, asumiendo los retos del caso colombiano para descriptar las redes que permiten tejer una lectura histórica a partir del cine colombiano. Se continúa con la línea de análisis de Sorlin para quien el contexto cinematográfico se refiere no solo al filme, sino a los medios de producción de las películas, los funcionamientos internos de una industria y sus posibilidades de análisis, así como sus correspondencias con los contextos nacionales. La posición teórica y metodológica de Kracauer es para esta investigación un punto de reflexión muy interesante, pero difiere de la naturaleza del análisis histórico de las condiciones de fisonomía de una nación a través de su cine y su vinculación ideológica.

Así las cosas, esta investigación retoma la tradición historiográfica del cine, tomando los marcos de comprensión del cine como un documento y testimonio histórico y a partir de allí busca las formas en las que desde el cine colombiano de *Chircales* y *Rodrigo D* se buscan direccionamientos teóricos y metodológicos acordes con el contexto colombiano y con la naturaleza de cada filme. En el siguiente capítulo se vinculará el marco de comprensión teórico de esta investigación, el de la historia de los acontecimientos, poniendo en discusión la comprensión de la historiografía del cine colombiano y del acontecimiento y cómo esto ayuda a la comprensión histórica de las películas colombianas *Chircales* y *Rodrigo D*.



CAPITULO SEGUNDO:

Historiografía del cine colombiano e historia de los acontecimientos

Cuadernos del cine colombiano
Fotografía: Cinemateca de Bogotá

Capítulo Segundo: Historiografía de cine colombiano e historia de los acontecimientos

Los acontecimientos históricos se entretajan y articulan en la vida de las comunidades sociales, forman parte del trasfondo sobre el cual se recuestran las identidades compartidas al permitir organizar una construcción común que dé sentido al pasado

(Belvedresi, 2021, p 34)

En este capítulo se explicará que la historiografía del cine en el contexto colombiano muestra la evolución y consolidación del formato cinematográfico en la investigación histórica de nuestro país, así como sus aportes para comprender el devenir de nuestra sociedad. Una apuesta que se reconoce y se contextualizará es que en Colombia la historiografía del cine se ha nutrido de contribuciones de apasionados por el cine, académicos e investigadores que han configurado la lectura del pasado de nuestro país a partir de su cine, mostrando que a partir del este se construyen formas de aproximación crítica y política de nuestra realidad.

Por otra parte, se precisará que marco de análisis sobre el que se construye esta investigación es la historia de los acontecimientos, explicando cómo a través de *Chircales* y *Rodrigo D. No futuro* se pueden ver los contrapuntos de la realización cinematográfica nacional con las estructuras sociales, políticas, económicas y culturales de los años sesenta y años ochenta. Aspectos que hacen parte de la evolución interna del nicho cinematográfico y de las dinámicas nacionales económicas que han atravesado transversalmente la consolidación de una industria cinematográfica colombiana. Análogamente, se mostrará que la evolución de la investigación sobre el cine colombiano desde una perspectiva histórica ha sido un desafío y que pocos autores se han tomado la responsabilidad de realizar un paronímico de la historia del cine en nuestro país.

A partir de lo anterior, este capítulo destacará la importancia del desarrollo historiográfico sobre la realización de cine en Colombia y delimita el marco de comprensión teórico de las películas *Chircales* y *Rodrigo D. No futuro* a partir del análisis de la historia de los acontecimientos. De igual manera, se explican las razones y particularidades por las que han sido elegidos estos filmes, proponiendo nuevas contribuciones tanto al análisis del cine como a las interpretaciones históricas del cine en Colombia.

Este capítulo estará dividido en cuatro partes. En la primera, se explicará el desarrollo de la historiografía del cine en Colombia, resaltando sus retos, particularidades y aciertos. En la segunda parte, se mostrará la apuesta de esta investigación por unir la historia de los acontecimientos con el desarrollo historiográfico del cine colombiano. En la tercera parte, se contextualizará el

acontecimiento en la tradición de la historiografía, destacando sus puntos de discusión y aportes para una reflexión actual sobre el acontecimiento. En la cuarta parte, se abordarán la selección de los filmes *Chircales* y *Rodrigo D*, además de resaltar la naturaleza de sus medios de producción que permiten abordarlos como acontecimientos. Finalmente, en las conclusiones se presentará el punto de desarrollo epistemológico y teórico de *Chircales* y *Rodrigo* como acontecimientos.

1. Historiografía del cine colombiano

El cine colombiano tiene una existencia pero no tiene una historia. Intentos esporádicos, tentativas amorfas, realización saltuaria de películas, indican que existe un cine hecho en Colombia

(Alberto Aguirre, 1978, p. 3)

La investigación académica respecto al cine colombiano ha incrementado recientemente, son varias las temáticas que se abordan y múltiples las iniciativas intelectuales que buscan por medio de sus disciplinas analizar nuestra cultura cinematográfica. La proliferación académica en este sentido ha alcanzado una madurez que sirve tanto para los repositorios de información y las nuevas publicaciones editoriales como para la difusión de la originalidad e importancia del cine realizado en nuestro país, cosa que el nicho cinematográfico había estado esperando¹⁶. Esto desde luego implica no solo un diálogo nacional, sino un reconocimiento del cine colombiano, en el que se espera que con el desarrollo intelectual veamos, entre muchas cosas, si hay una representación identitaria de nuestro cine o traspasar y generar el interés en nuevos territorios¹⁷.

¹⁶ En Colombia el impacto de la investigación sobre cine que se realizaba en los centros intelectuales del canon académico europeo y estadounidense trajo consigo el interés en abordar teórica y metodológicamente el cine como objeto de estudio y se han visto unas recientes renovaciones. Como lo menciona Luisa Fernanda Acosta (2007) “Tradicionalmente los estudios y aproximaciones académicas al cine en Colombia, se hicieron desde la sociología y la antropología. Trabajos como *El cine* del sociólogo Pierre Sorlin y posteriormente los estudios del historiador Marc Ferro, de Raymond Williams y más recientemente de Robert Rosenstone, estimularon en el país los estudios sobre cine. Sin embargo, la fundación de facultades de comunicación social y periodismo, producción de cine y televisión, diseño gráfico y artes visuales, han venido consolidando nuevas generaciones mejor dotadas de herramientas teóricas y metodológicas para el análisis de medios, y en particular para la reflexión en torno al cine” (p. 24).

¹⁷ Mencionan Villegas y Alarcón que para 2015 “En cuanto a los lugares de publicación, no sorprende que la mayoría de los trabajos provengan de Bogotá (68 publicaciones sobre 96), ciudad que centraliza gran parte de la labor académica y editorial colombiana. En menor medida Cali con 9 publicaciones y Medellín con 7 aportan visiones sobre problemáticas casi siempre de corte local o regional, difundidas usualmente en las revistas académicas de las facultades o departamentos académicos de comunicación o historia. También es posible encontrar algunos artículos publicados fuera de Colombia, principalmente en Estados Unidos” (p. 350). Con ello se puede ver que la producción intelectual se realiza mayoritariamente sobre el centro y capitales del país, películas que también son producidas y filmadas en estos lugares, dejando relegadas las realizaciones periféricas y rurales.

Las interpelaciones sobre la representación y la originalidad de la creación artística y su conexión con la idiosincrasia colombiana han sido constantes y reaparecen cada vez que la gente desentraña aquello que conocemos como el cine colombiano. Es más, esto se vincula necesaria y transversalmente con la creación cinematográfica actual, pasada y futura respecto a si realmente el cine ha representado un país, lo representa o lo representará. Al respecto se ha desarrollado la “tendencia cultural” a querer paradójicamente una definición visual cinematográfica de la diversidad colombiana, distinta al resto de las producciones extranjeras y que represente los valores y culturas de nuestro país.

El dragón que esperaba ser despertado, el que Pedro Adrián Zuluaga (2007) nombraba en la primera década del siglo, es una realidad¹⁸. Los diálogos internacionales y el creciente avance académico que abre el archivo cinematográfico están consolidando la base para hablar de la producción cultural del cine colombiano. Actualmente, estos investigadores se nutren de la memoria colectiva de autores como Hernando Salcedo Silva, Luis Alberto Álvarez, Andrés Caicedo y demás apasionados que ayudaron al testimonio escrito sobre nuestro cine, testimonios que hoy se retoman como buscando la resignificación y la aclaración de nuestra idiosincrasia cinematográfica. Como resultado, el interés de interrogarse por el cine colombiano ha permeado las ideas de varios académicos tanto colombianos como extranjeros, cuestión que para la tradición académica hace unos años era más bien secundaria e impensable.

La mayoría de las publicaciones que se remiten al cine en nuestro país, lo hacen como forma de aproximación a una temática, a un periodo, por las relaciones entre filmes o por directores. Desde sus inicios la investigación intelectual se ha detenido sobre estas formas de interés, siendo pocas las obras en las que se realiza una apuesta sobre la historia del cine con una visión panorámica. En gran parte esto se debe a la pérdida del poco archivo cinematográfico, la falta de interés académico en la historia del cine, el señalamiento del cine realizado antes de los años setenta y la incipiente iniciativa de la disciplina histórica en ese campo, con sus reflexiones y discusiones teóricas y metodológicas. En su lugar, como lo menciona Osorio (2017) “En los largos tiempos de sequía editorial, han sido las revistas de cine, a pesar también de sus azarosas existencias, las que han encarado la memoria y reflexión del cine nacional” (p. 17).

¹⁸ Recordando las palabras de Zuluaga, “La gran diáspora colombiana que ha logrado hacerse un lugar en la nómina de estudiantes o profesores de instituciones universitarias del primer mundo, está teniendo acceso a categorías de análisis más sofisticadas donde los simples criterios de calidad estética o pertinencia social resultan insuficientes para enfrentarse a las producciones culturales. Esa ola de académicos es la llamada a producir un conocimiento nuevo sobre un cine como el colombiano que siempre ha estado ahí, como un dragón que espera ser despertado” (p.6).

Podemos afirmar que, siguiendo a Osorio (2017), si la producción cinematográfica en nuestro país ha sido lenta e interrumpida, la historiografía del cine colombiano lo es aún más, pues ha pasado por esos mismos tránsitos (p.7). En los últimos años, la historiografía del cine colombiano ha pasado de las publicaciones periódicas y el inventario a los estudios concretos en términos espaciales y temporales, aunque prevalezca la tendencia a realizar investigaciones respecto a la historia estética y social del cine, orientadas a quien dirigió la película, quién las vio y cómo¹⁹(Alarcón & Villegas, 2107, p. 352). En estos casos mayoritariamente se agrupan por años los filmes y se habla de sus temáticas y formas de producción, las publicaciones son consideradas históricas en tanto que se refieren a un momento de la creación cinematográfica, más no por una relación entre la historia y el cine, discutida y orientada metodológica y conceptualmente por la academia. Por otro lado, las publicaciones que reposan en las universidades y en especial en los departamentos de Ciencias Sociales y Humanidades no han salido completamente a la luz pública, pues sus análisis al ser universitarios son aproximaciones y no se toman como estrictamente exhaustivos sus aportes (Osorio, 2017, p. 10).

Algunas de las publicaciones que se incluyen dentro de la historiografía del cine son autobiografías y textos más próximos a la literatura, la crítica y el periodismo que al campo histórico, lo que deja entrever que no se realizan reflexiones metodológicas y que la correspondencia cultural y social con el formato cinematográfico es un caso puntual que espera elaborarse²⁰. En general, se combinan los elementos estéticos con los sociales, culturales y demás, sin escudriñar en lo que el cine genera, como un caudal de agua que se desplaza por muchos lugares. Consecuentemente, su historiografía no se preocupa por las precisiones conceptuales, en ocasiones sus publicaciones son la base de información

¹⁹ La muestra que realizaron Villegas y Alarcón (2017) en el 2015 señala que de 96 publicaciones sobre la investigación sobre cine en nuestro país 57 tenían un enfoque estético y social (p. 352) Respecto al balance bibliográfico realizado en 2015 por Villegas y Alarcón (2017) “la mayoría de los trabajos presentes en la muestra tienen un marcado carácter de historia social del cine (57 publicaciones sobre 96), la cual se preocupa básicamente por quién hizo las películas, quién las vio y cómo. Los análisis estéticos son menos comunes (21 publicaciones), dado que usualmente son un ejercicio más propio de la crítica y de los investigadores que pertenecen al campo de la comunicación, quienes se preocupan por los aspectos propiamente visuales y sonoros que contribuyen a la producción de sentido. Luego de un análisis detenido, se ha considerado que existe una línea investigativa que combina la perspectiva estética con la social. Esta historia socio-estética del cine (18 publicaciones), da cuenta de cómo una manifestación artística se relaciona con los espectadores y con los espacios en que se proyecta” (352-353).

²⁰ Durante los primeros años del presente siglo la necesidad de un estudio riguroso y metódico del cine colombiano se hace inminente, tanto por las diferentes corrientes de pensamiento como por la importancia cultural y el balance bibliográfico sobre cine que, como lo menciona Osorio (2007), “La gran mayoría son obras exploratorias, descriptivas y críticas que llevan sus objetos de estudio sólo hasta cierto grado de elaboración de una reflexión seria, y todavía menos de un análisis profundo y metódico. Asimismo, la aplicación o diálogo con otras disciplinas de las ciencias sociales y humanas es una práctica, hasta ahora, tan poco común como necesaria” (p. 20).

de un pensamiento histórico de los filmes de nuestro país no son análisis estrictamente históricos, su historia se deja ver a través de lo que allí está escrito.

En este ámbito los años sesenta y setenta del siglo pasado han sido de gran avance en la producción intelectual escrita sobre cine; como alude Clara Inés Mora (2017), las búsquedas de renovación y autodefinición de las cinematografías latinoamericanas respecto al canon de la reproducción de la cultura audiovisual se relacionan con el impulso de las transformaciones políticas, sociales y culturales en las que el gremio cineasta latinoamericano también participó (p.113-114). En estos espacios las discusiones no solo se desarrollaron sobre la producción y distribución del cine independiente, sino que, en palabras de Mora (2017,) “se debía priorizar la conformación de una red de cinematecas y cineclubes y la publicación de documentos en los que los críticos de cada país contribuyeran a la formación de nuevos públicos” (p. 114). Este impulso ayudó a que aparecieran publicaciones sobre las historias de las cinematografías nacionales latinoamericanas, destacando su tradición y manifestación artística y cultural. Además, se empezaron a distanciar los escritos sobre cine como entrevistas, reseñas y críticas de la disciplina histórica que se adentraba en territorios no bien explorados.

En el caso colombiano, como lo reseñan varios autores (Osorio, 2008; Villegas y Alarcón, 2017), el texto fundamental de la historiografía colombiana es *Historia del cine colombiano* de Hernando Martínez Pardo de 1978. Martínez Pardo cuenta allí panorámicamente la historia del cine de nuestro país desde su inicio hasta los años setenta en etapas, las actividades del cine (producción, distribución, exhibición) y menciona aspectos relacionados con la legislación, la censura y la crítica. Todo ello a partir de un exhaustivo trabajo que desentraña el archivo, los aportes de coleccionistas, la prensa y los nombres de los autores que aportaron al desarrollo de la industria cinematográfica en Colombia. Es una obra que se estaba esperando por décadas y cuya aparición deja mucho qué pensar acerca de los trabajos históricos sobre nuestro país. Además, acorde con Osorio 2008, es “la más exhaustiva historia que aún hasta hoy se ha escrito en Colombia” tanto en extensión como en cobertura y alcance. Mora (2017) menciona que para la preparación del manuscrito

Martínez Pardo clasificó y organizó toda la información en cuatro capítulos, articulados a través de su postulado fundamental: el constante ciclo del «nacimiento, muerte, renacimiento» del cine colombiano. Este ciclo presenta una historia episódica, sin continuidades que permitan evidenciar un proceso histórico, sino fragmentos

temporales aislados que guardan individualmente la promesa de ser el verdadero momento del nacimiento de nuestro cine (120-121).

En el mismo año aparece, señala Osvaldo Osorio (2008), *Reportaje crítico al cine colombiano*, de Umberto Valverde, un texto que interroga por medio de entrevistas a los cineastas más influyentes de su época (Lisandro Duque, Carlos Mayolo, Luis Ospina, Francisco Norden, Hernando Salcedo Silva, Marta Rodríguez y Jorge Silva) respecto a sus obras y la situación del cine colombiano y latinoamericano.

El último de los textos que componen el inicio, por lo menos intelectual y académico, de la historiografía en Colombia es *Crónicas del cine colombiano 1897-1950* de 1981, escrito por Hernando Salcedo Silva. Trabajo que recorre la historia del cine colombiano por los primeros 50 años del siglo XX y que realiza entrevistas a pioneros del cine en nuestro país como Máximo Calvo, Donato Di Doménico o Gonzalo Acevedo. Salcedo es, en palabras de Osorio, “el pionero de una mirada histórica a nuestro cine, por su importante labor como crítico, cine clubista y preservador del patrimonio cinematográfico del país”, quien aportó desde la dirección del Cine Club de Colombia a la muestra y discusión sobre cine en nuestro país y particularmente al trabajo de Martínez Pardo con su disposición y archivo sobre el cine colombiano. Además

fue la primera persona en Colombia en preocuparse por la constitución de un archivo que protegiera al patrimonio audiovisual de la «desidia y el menosprecio» al que parecía estar condenado. Junto al también crítico y realizador de documentales militantes Carlos Álvarez, elaboraron una lista en la que iban consignando cualquier dato que permitiera confeccionar una cronología básica de las películas realizadas hasta el momento, sobre muchas de las cuales –particularmente las del periodo mudo– había sólo sospechas de existencia, cuando no un total desconocimiento. Esta lista fue publicada en el número 9 de la Revista de Cine Cubano (1962), bajo el título «Filmografía colombiana. Pequeña historia lineal del cine colombiano. Primer ensayo». Sin ningún tipo de comentario al margen, Salcedo Silva clasificó los pocos datos que hasta entonces había encontrado, como títulos de películas y las fechas de su realización. Por su parte, Álvarez escribe en 1968 «Colombia: una historia que está comenzando», ponencia que se presentó en la IV Muestra del Nuevo Cine Latinoamericano, en Pésaro, Italia. Álvarez, como integrante del Nuevo Cine Latinoamericano, propondría una

cinematografía colombiana aún por hacerse, ya que sólo se contaba con pálidos ensayos previos (Mora, 2017, pp. 117-118).

Las primeras revisiones históricas se enfocaron sobre dos temas esenciales, como lo afirma Mora (2017), la definición del concepto de “cine colombiano” y la preocupación por la conformación de la industria de cine nacional (p.115). Por esa razón, observamos que además de recapitular los filmes del cine colombiano por periodos, se cuestionaban las legislaciones y problemas para la realización cinematográfica en Colombia, de realizar una formación de públicos que entendiera las formas de creación nacional, problemas que preocupaban a los cineastas colombianos desde la década de los años veinte. Se consideraba además que el cine colombiano no había logrado una obra, un parteaguas sobre la realización cinematográfica y que los intentos sobresalientes emergían y desaparecían sin impulsar definitivamente la industria.

En la década de los sesenta, siguiendo a Mora (2017), se publican las revistas sobre cine *Guiones* (1969) y *Cinemes* (1965), que en su contenido, entre otras cosas, manifestaban la necesidad de una industria que regulara la exhibición de películas, que contrarrestara el dominio del cine extranjero, pues ello había desplazado al cine colombiano desde sus orígenes, un reclamo que fue “cambiando lentamente su carácter pasivo y quejumbroso por uno mucho más activo y consciente de la necesidad de sumar fuerzas para que la consolidación de una cultura cinematográfica fuera asumida como un proyecto común” (p. 116). Así mismo, en el diario *El tiempo* se publicaban artículos sobre cine a mano de Salcedo Silva, estructurados y enfocados en el cine nacional.

La década de los años setenta es fundamental para el cine colombiano, pues aparecen, como lo menciona Mora (2017), “la creación, en 1971, de la Cinemateca Distrital y el inicio de su producción editorial (Revista *Cinemateca*, en 1977, y *Cuadernos de Cine Colombiano*, en 1975), y la promulgación de la Ley del Sobreprecio²¹ en 1972” (p. 116). Las anteriores son registros, hechos y testimonios para consolidar los esfuerzos de críticos e intelectuales que consideraron el cine como una pieza cultural fundamental para hablar acerca de la realización de cine nacional y distanciarse del foco del contenido europeo y estadounidense. Por estos mismos años, el cineclubismo fue una gran fuente de vida de la cultura cinematográfica, pues proyectaban filmes, generaban conversatorios y exhibían revistas *Cuadro* (1970-1979) del Cine Club de Medellín, y la revista *Ojo al cine* (1974-1977), editada por el mítico equipo del Cine Club de Cali (Mora, 2017, p.116).

²¹ Nombre que recibió que la repartición de la taquilla en Colombia para apoyar la producción cinematográfica nacional.

En esta misma década, concretamente en el año 1973, la Cinemateca Distrital realizó, encabezada por Isadora de Norden²², la primera retrospectiva y muestra de la cinematografía nacional: *Cine colombiano 1950-1973*. De acuerdo con Mora (2017):

La muestra avivó, además, las discusiones sobre lo que el cine colombiano había sido hasta este momento, pero por encima de todo, sobre lo que debía llegar a ser. Todas estas opiniones, inconformidades y entusiasmos, lanzados casi siempre de manera muy apasionada, comenzaron a requerir de una revisión histórica que permitiera entender realmente cuál era el cine realizado en el país y cuáles habían sido las fallidas condiciones de su producción, distribución y exhibición y, por tanto, de su «subdesarrollo». La revisión debía permitir además identificar y jerarquizar estratégicamente los focos de atención prioritarios a los que debía apostar el cine colombiano para lograr la tan ansiada industrialización, y garantizar así su despegue definitivo. Desde cualquiera de estos lugares de discusión parecía haber un acuerdo generalizado sobre la necesidad de consolidar un proyecto industrial desde el Estado que generara las condiciones materiales básicas para garantizar la existencia de una cinematografía nacional. Sin embargo, la preocupación por dicho proyecto se sustentaba en una mirada cargada de desprecio por la producción cinematográfica local previa, que era considerada casi por unanimidad como un fracaso. Parecía haber un consenso sobre el hecho de que, si bien se habían realizado películas, la suma de estas no permitía hablar de la existencia de un cine colombiano (p. 117-118).

La producción del cine colombiano por estos años se evaluaba teniendo en cuenta el canon europeo y estadounidense sobre lo que es y cómo se hace una producción, hasta el momento no se encontraba un valor estético sobre las realizaciones locales. Carlos Álvarez²³, como lo referencia Mora (2017), trabajó constantemente sobre el valor de las producciones colombianas y realizó la diferenciación

²² Esposa del cineasta colombiano Francisco Norden y primera directora de la Cinemateca Distrital, quien además apoyó su construcción en la sede de lo que hoy es el Planetario de Bogotá.

²³ Junto a Carlos Mayolo se alejan de la enumeración de películas, “proponen clasificaciones por géneros y tendencias, y entienden el devenir cinematográfico como un proceso en que se deben identificar cuáles han sido los problemas fundamentales que impidieron o retrasaron el normal desarrollo de una cinematografía nacional, entendiéndola de manera incluyente, sin discriminar su producción comercial o artística” (Mora, 2017, p. 120)

entre *cine nacional* e *industria nacional*, permitiendo ampliar el diálogo de la producción cinematográfica colombiana a ensayos, documentales e incluso intentos fallidos que permanecían ocultos (p. 119). Por entonces el campo de escritura sobre el cine y su historia era resultado de la participación intelectual de quienes realizaban crítica de cine, su objeto de análisis era el *buen cine*, resaltando sobre todo los largometrajes como la forma principal de realización (Mora, 2017, p. 119). De allí que, en sentido estricto, las publicaciones realizadas sobre la historia del cine en nuestro país no explicaran la condición de posibilidad de la industria y sus filmes, que se relacionara más con las cronologías, la enumeración y la descripción de películas y directores.

Al referirnos a estos años, como lo señala Mora (2017), las investigaciones sobre cine eran desarrolladas al margen de las academias, en su mayoría por investigadores independientes que no evaluaban el carácter y significado de su práctica, motivados por intereses personales, con publicaciones desarticuladas unas de otras y no enfocadas en los diálogos culturales del cine (pp. 121-122). Se podría incluso identificar en estos años un discurso histórico normativo orientado por el canon europeo y estadounidense de industria-entretenimiento, un paradigma que toma como referencia lo general del cine en cuanto a la falta de solidez, originalidad y surgimiento que deja de lado gran parte de contenido particular (Mora, 2017, pp. 122-123).

De acuerdo con Luisa Fernanda Acosta (2007), la importancia social y cultural del cine empieza a cobrar mayor importancia a partir de los años sesenta y setenta pues

comienzan a aceptarse tímidamente en la academia temas de investigación relacionados con el cine. Antes de estos hechos, era usual que los artículos de prensa se limitaran a describir las sinopsis de las películas y en algunos casos a describir la reacción de los públicos; pocos fueron los artículos que se aproximaron al cine desde la denominada alta cultura o desde una mirada académica, salvo esporádicas colaboraciones publicadas en revistas como *Mito* y *Eco*. También fueron publicados artículos en periódicos como *La Nueva Prensa* y en revistas de variedades como *Cromos* y *Semana*; finalmente, una reflexión más sistemática se concretó en publicaciones especializadas como *Ojo al Cine*, *Cuadro*, *Revista Cinemateca*, *Arcadia Va al Cine* y más recientemente, *Kinetoscopio*, que abrieron oportunidades a las nuevas generaciones de jóvenes atraídos por la luz y el movimiento. (p.26).

Además de lo anterior, Acosta (2007) recalca el valor en el reconocimiento, proliferación y almacenamiento de contenido que empezaron a realizar por estos años instituciones como la

Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, la Cinemateca Distrital, Focine y Colcultura, puesto que hacen posible la conciencia sobre el acervo intelectual sobre cine, su reflexión y análisis (pp. 25-26). Todo ello resultado del trabajo mancomunado de críticos, cineastas, cinéfilos, editores y demás interesados que construyeron las bases de la investigación cinematográfica en Colombia.

Los años noventa dan paso a trabajos que dejan de lado la descripción y el inventario de las primeras publicaciones, converge así la inserción cultural del cine en el contexto social, político y económico colombiano, muy relacionado con la reivindicación de los derechos civiles de las minorías y las poblaciones vulnerables (Acosta, 2007, 27). De otro lado, áreas como la sociología, la filosofía y la historia empiezan a vislumbrar las posibilidades investigativas del cine y a reconsiderar sus implicaciones teóricas y metodológicas, particularmente el caso de la historia que, como menciona Acosta (2017),

fueron muy reticentes frente al cine y tardíamente aceptaron la legitimidad de la fuente cinematográfica. Sin embargo, las reflexiones que se han hecho en cuanto a épocas de la historia, personajes, enfoques teóricos y producción local resultan de gran importancia, pues ha sido evidente el aporte, tanto desde las diferentes visiones teóricas como desde las propuestas metodológicas, en trabajos que han sido representativos dentro del desarrollo historiográfico del tema (p.28)

A lo anterior se suma la participación de algunas películas en festivales internacionales, como es el caso de *Cóndores no se entierran todos los días* (1984) de Francisco Norden. *Rodrigo D: no futuro* (1990) y *La vendedora de Rosas* (1998) de Víctor Gaviria, *La estrategia del caracol* (1993) de Sergio Cabrera y otros títulos más que empezaban a mostrar los frutos de la inversión de FOCINE y los cambios de producción y representación de la cultura colombiana. Filmes que, entre otras cosas, respondían a las exigencias de un cine nacional, con niveles de producción más altos, con tintes sociales y la salida a un circuito internacional de diálogo, disertación y divulgación.

En el siglo XX las producciones académicas sobre el cine colombiano tomaban como punto de análisis y convergencia tres puntos que habían permeado transversalmente los años anteriores: el apoyo estatal a la creación de cine, la formación académica y la confianza en el crecimiento reciente del cine colombiano nacional e internacionalmente. Se esperaba el crecimiento paulatino del producto nacional y la participación en festivales

Otro aporte importante para la historia del cine en Colombia son los aportes del antioqueño Luis Alberto Álvarez en *páginas de cine* de 1988²⁴, tres tomos en los que se recopila el resultado de publicaciones periódicas, situaciones coyunturales y reflexiones personales sobre el cine colombiano. Aunque no se trate de un trabajo estructurado y sistemático, sus análisis permiten tejer líneas respecto a cómo se desarrolla el cine en Colombia, la necesidad de buscar formas de realización que aprovechara el largo y ancho del territorio nacional y el trabajo emergente de algunos directores en los que sobresale los trabajos de Víctor Gaviria. La antioqueña Edda Pilar Duque hace lo propio en *La aventura del cine en Medellín* (1992), un texto que, como lo menciona Osorio, “tiene una aproximación muy descriptiva; pero su mayor valor se encuentra en la extensa y rigurosa documentación que presenta para sustentar esta historia de la exhibición y producción de cine en la ciudad de Medellín” (p. 13). Estos dos autores son una muestra de que las investigaciones en el cine colombiano empiezan a situarse en la cinematografía y las formas de producción de la ciudad de Medellín, con características propias y que exploran también las formas de creación de un cine social.

En cuanto a la investigación sobre la relación entre cine y literatura en Colombia, Gonzalo Restrepo Sánchez escribió, en el año 2002, *Gabriel García Márquez y el cine. ¿Una buena amistad?*, y Jaime García Saucedo en 2003 publica *Diccionario de literatura colombiana en el cine*. Ambos textos que se aproximan a la realización cinematográfica que toma como base la literatura colombiana, asuntos comunes y permanentes en el cine colombiano desde las primeras producciones de *La María* (1922) adaptada de la novela de Jorge Isaacs o *Aura o las Violetas* (1924) adaptada de la novela de José María Vargas a producciones recientes como *Satanás* (2007) adaptada de la novela de Mario Mendoza o *Rosario Tijeras* (2005) adaptada de la novela de Jorge Franco. La aproximación se realiza mostrando las formas de transcripción y adaptación del texto al guion para ver los elementos comunes y particulares de la realización cinematográfica para mantener la esencia de las novelas.

En un campo de poca exploración retrospectiva, el trabajo de Cira Inés Mora y Adriana María Carrillo, *Hechos colombianos para ojos y oídos de las Américas* del año 2003 explora “la vida y obra de y su destacado papel en la cinematografía del país. Se trata de un concienzudo trabajo en el que la formación de historiadoras permite a las autoras plantear importantes reflexiones que trascienden también lo cinematográfico” (Osorio, 2017). En este mismo sentido, Leidy Paola Bolaños publica en 2023 *Cine*

²⁴ Se trata de tres valiosos tomos en los que se concentran los mejores textos de este crítico antioqueño; cada uno contiene una larga sección compuesta por escritos dedicados al cine colombiano, los cuales, juntos, harían un perfecto volumen que cubre buena parte de la historia del cine nacional. (Osorio, 2008, p. 10)

silente: una historia de Hollywood en Colombia, en donde analiza las influencias del mercado cinematográfico hollywoodense para la compra y reproducción de cine en Colombia, tanto en películas como en series del periodo silente del cine.

Recientemente, el cine colombiano ha sido impregnado poco a poco dentro de formación académica y el desarrollo tecnológico, situando sus objetivos hacia el cine realizado en los últimos años en nuestro país y a la circulación y debates no solo en las salas convencionales, sino al espacio virtual del *streaming*, los blogs o los cineclubes. Al respecto, siguiendo a Luisa Fernanda Acosta (2017),

han surgido nuevos hábitos culturales y de consumo que oxigenan los tradicionales espacios institucionales para la producción de análisis cinematográficos. Así, de los periodistas y comentaristas aficionados al cine pasamos hoy a investigadores y analistas formados teórica y metodológicamente, capaces de identificar y caracterizar las diferentes condiciones que tienen los ciudadanos para enfrentar los contenidos de los medios y, en particular, del cine (p. 32)

En consecuencia, los aportes intelectuales se desarrollan en múltiples formatos virtuales como las revistas de cine (*Celuloide Latino*, *Cero en conducta*, etc.), los blogs, los canales de YouTube y múltiples podcasts.

Los aportes a las reflexiones académicas sobre cine colombiano continúan con el tradicionalismo de las tesis de grado y las publicaciones de artículos, participando en algunas ocasiones de eventos junto a cineastas o en círculos intelectuales. En muchas ocasiones se trabaja desde la interdisciplinariedad y en la relación entre autores recientes como Gilles Deleuze o Didi-Huberman y las posibilidades de lectura de una película. En otros casos, desde el análisis lingüístico o las posibilidades literarias y pedagógicas. Se espera que los estudios sobre cine en Colombia logren un impacto académico y así un reconocimiento social, permitiendo el enriquecimiento cultural y las posibilidades de nuevas exploraciones fílmicas.

Los últimos años quien más se ha interesado en profundizar en la historia panorámica del cine colombiano es Álvaro Concha Henao, que en 2013 publica el primer tomo de *Historia social del cine en Colombia*, análisis realizado entre los años 1897 y 1929. Libro que retoma los orígenes de la historia del cine en Colombia, ampliando la comprensión de la llegada del cine desde huellas no oficiales y complementando el trabajo explicativo de casas distribuidoras y regiones productoras no bien exploradas como la caleña, la antioqueña o la tolimese. El trabajo de Concha Henao toma como eje

temático la historia social, dejando entrever como ella se desarrolla simultáneamente al desarrollo de las apuestas por el cine nacional y permitiendo descubrir un entramado de relaciones económicas y culturales sobre el cine silente a partir de periodos, cineastas y películas. En su segundo tomo, publicado en el año 2020, Concha Henao continua su análisis en los años 1930-1959, iniciando el cine sonoro y el reintento por incentivar una industria cinematográfica a partir de una nueva generación de realizadores, críticos y productoras.

Historia de cine social en Colombia es junto a *historia del cine colombiano* de Martínez Pardo publicaciones de gran aliento y exhaustividad sobre la cinematografía colombiana, en ambos es incuestionable el trabajo de exploración de archivo y el interés por desentrañar el desarrollo del cine en Colombia. Se espera que los esfuerzos de Concha Henao logren pronto un tercer tomo respecto a la década de los años sesenta y setenta en nuestro país, caracterizados por una gran agitación política y directores sobresalientes como Marta Rodríguez, Jorge Silva, Francisco Norden o Ciro Duran. También para desentrañar las influencias y desarrollos cinematográficos del sobreprecio en Colombia y la consecuente negativa del pueblo colombiano hacia el inmediatismo del reclamo social y la denominada pornomiseria.

2. Perspectivas históricas de la cinematografía colombiana

En el caso europeo y estadounidense se puede señalar que el desarrollo historiográfico del cine se debe al interés de autores que han pertenecido al círculo disciplinar de la historia, cuyas reflexiones teórico-metodológicas se orientan por la tradición académica. En el caso colombiano, en contraste, el interés historiográfico se ha llevado a cabo por críticos, cinéfilos y apasionados que recolectan y recopilan la historia de nuestro cine, con trabajos de gran importancia, renovados en las últimas décadas por la reflexión académica.

Es fundamental entender que la tradición historiográfica del cine por parte de los autores abordados (Kracauer, Ferro, Rosenstone, Sorlin) se enfoca en disertaciones teórico-metodológicas, enfocadas en el cine como fuente de investigación, mientras que para el caso colombiano la historiografía del cine se orienta hacia las conexiones con su origen, las problemáticas los periodos y las búsquedas narrativas. En buena parte esto se debe, como ya lo explicara Osvaldo Osorio (2007), a que en el cine colombiano son reducidos los trabajos históricos sobre el cine colombiano y que, en consecuencia, se haya confiado a la crítica de cine y el periodismo las reflexiones sobre la cinematografía. Sin embargo, en este material bibliográfico se encuentran fuentes de gran profundidad de análisis histórico, con

disertaciones que se enfocan en la identidad cinematográfica del país, las formas de producción y la recepción del público, por nombrar algunas.

Para la tradición académica histórica y los autores que se han resaltado en el primer capítulo (Rosenstone, Ferro, Sorlin) el cine es una fuente de investigación que debe ser vista a través de un enfoque teórico, como desentrañando la fisonomía psicológica del pueblo alemán, encontrar la dimensión de lo histórico en el cine o explicando cómo una sociedad se expresa a través de los medios de producción de su cine, bases de peso histórico que dan cabida a disertaciones y a aproximaciones metodológicas. Por su lado, los trabajos de los intelectuales colombianos a la historia del cine se han aproximado a entender periodos, buscar el valor cultural del cine como espectáculo, explicar las propuestas cinematográficas y las problemáticas que envuelven el devenir de nuestro cine y cómo todo ello ha traído consigo reflexiones culturales y sociales permanentes.

El hecho de que no se catapultara la industria cinematográfica en Colombia, que se logaran pocas producciones nacionales en el periodo del cine silente y muchos archivos hayan desaparecido, fue un gran inicio para la reflexión histórica y metodológica encabezada por Martínez Pardo y Concha Henao. Estos autores se adentraron en los archivos hemerográficos, realizaron entrevistas y desde el análisis de múltiples fuentes encontraron los rastros para construir la historia del cine en nuestro país, alejada de la mitificación o de una historia oficial. De otro lado, los trabajos realizados desde la crítica de cine, las publicaciones periódicas y el interés apasionado de autores como Luis Alberto Alvares, Hernando Salcedo Silva o Andrés Caicedo han dejado un gran acervo para la consulta y la reflexión histórica, en sus líneas se ve la lectura de contexto, el análisis sobre las producciones de la época y lo que se espera de la realización cinematografía venidera.

La clasificación por periodos de la historia del cine colombiano ha sido una base pertinente para clasificar y agrupar las tendencias y desarrollos, que a su vez permiten ver la relación social y cultural con el desarrollo cinematográfico de, por ejemplo, la influencia de la literatura colombiana o los problemas políticos. De manera que, como lo asegura Concha Henao (2020), la forma de comprender el desarrollo del cine colombiano es de mano y a través de la historia social, lo que implica además de un análisis de las películas realizadas, la contextualización de un país, de la lectura de sus cineastas y del panorama de una industria cinematográfica. Todo ello a partir una lectura desde adentro que sugiere y deja ver las relaciones con el canon de realización y consumo del cine extranjero, las formas de realización contemporáneas y su relación con la historia del cine colombiano.

Aunque el trabajo historiográfico no haya sido originalmente acompañado de la disertación académica, las bases y los orígenes que se evocan ilustran tanto los desarrollos como las problemáticas de la cinematografía colombiana. Es más, el trabajo colectivo del intelectual y cinéfilo en Colombia sienta sus bases para iniciar reflexiones y debates académicos. Como resultado, la diversidad de enfoques y contribuciones en la historiografía del cine colombiano refleja la complejidad y riqueza del panorama cinematográfico del país. La interacción entre la academia, los críticos de cine, los cineastas y los apasionados por el cine ha enriquecido el estudio de la historia del cine colombiano al proporcionar diversas perspectivas y enfoques metodológicos, es crucial reconocer la importancia de seguir investigando y reflexionando sobre la historia del cine colombiano como parte integral del patrimonio cultural del país.

En conclusión, el estudio de la historiografía del cine colombiano no solo proporciona una mirada retrospectiva sobre el desarrollo cinematográfico del país, sino que también establece un sólido fundamento teórico y metodológico para investigaciones futuras. Al respecto, esta investigación se beneficia de una lectura contextual de la cinematografía colombiana, permitiéndome analizar cómo las diversas influencias, problemáticas y desarrollos históricos se reflejan en la producción cinematográfica del país. Este enfoque contextual proporciona una base sólida para el análisis de películas específicas, como *Chircales* (1972) y *Rodrigo D* (1990), con el objetivo de comprender el contexto de cada obra y realizar un análisis comparativo entre ambas, enriqueciendo así la comprensión del cine colombiano y su evolución a lo largo de dos periodos. En el siguiente apartado se explicará el marco de comprensión teórica para un análisis histórico de los filmes sobre los que se realiza esta investigación, así como un contexto de cómo se ha entendido en la tradición histórica el acontecimiento.

3. El acontecimiento histórico como reflexión temporal y epistemológica

en algunos momentos de su historia, una película ha sido el
acontecimiento (...) ha sido una fuerza y ha impreso su huella, su influencia
en la sociedad

(Ferro, 2008, p. 8)

Gran parte de las apreciaciones del siglo pasado al acontecimiento se han realizado desde la historiografía francesa, especialmente a partir de los aportes para la escuela de los *Annales* por parte del historiador Fernand Braudel y en su obra *El Mediterráneo y el mundo del mediterráneo en la época de Felipe*

II. Como lo menciona Julieta Pastro (1995), el desarrollo de la ciencia histórica ha reevaluado las dinámicas de la disciplina respecto al acontecimiento, en particular desde la aproximación realizada por Braudel sobre la duración. Para Braudel²⁵, grosso modo, existen tres tipos de tiempo: el de larga duración (estructuras), el de mediana duración (coyunturas) y el de corta duración (acontecimientos). Estas influencias contribuyeron a que la disciplina histórica dirigiera sus investigaciones enfocándose sobre las estructuras, al margen de los sucesos cotidianos y alejándose de un análisis sobre los acontecimientos.

Siguiendo a Peter Burke (2013), la disciplina histórica se orientó al análisis del tiempo de larga duración y por descifrar allí las estructuras permanentes que nos permiten comprender el desarrollo histórico a lo largo del tiempo (p. 304). De acuerdo con esto, las búsquedas de la disciplina histórica se proyectaban sobre las explicaciones objetivas y sistemáticas de los hechos ocurridos y su permanencia, no por los campos interpretativos y las exploraciones narrativas de los sucesos. En contraste con lo anterior, el acontecimiento es un suceso esporádico que refleja la estructura, que en algunos casos la irrumpe, pero que no la modifica. Puede decirse que gran parte del desarrollo científico-positivista de la historia tomaba el tiempo de forma lineal y sucesiva, como continuidad entre los eventos del pasado, el presente y el futuro, con una serie de dinámicas, fechas, aspectos sobresalientes y narrativas en muchas ocasiones cerradas.

Como resultado de lo anterior, el acontecimiento se orientó como un objeto de análisis de segundo orden, alejado del desarrollo económico y político de larga duración y de interés académico, sus huellas y sus rastros —se pensaba— no permitían descifrar las estructuras permanentes de la sociedad. Desde esta perspectiva, el acontecimiento no ha sido un tema que permita construir certezas y permanencias, como lo menciona François Dosse (2013),

Las ciencias humanas que han buscado constituir su certeza en torno de las permanencias, las invariantes, quizá incluso las leyes, han considerado el acontecimiento, desde hace mucho tiempo, como un elemento perturbador, contingente, de débil significado, que convendría eliminar en función del progreso de la ciencia (p.18).

²⁵ Se recomienda consultar el artículo *Fernand Braudel, historiador del acontecimiento* (2004) de Jean Boutier en el que se señala que Braudel no tomó el acontecimiento como un asunto menor en su trabajo y que constantemente reflexionaba acerca de su naturaleza; también que los encasillamientos y detracciones del acontecimiento son más la reproducción del contenido de su obra que lo que Braudel realmente concibió respecto al análisis del acontecimiento.

Recientemente, dentro de la disciplina histórica el acontecimiento ha sido un tema que se ha ubicado sobre la mesa de discusión, sugiriendo múltiples y diferentes apreciaciones epistemológicas, teóricas y metodológicas. Los tiempos actuales son testigos de cómo desde diferentes disciplinas el acontecimiento ha llegado a ser un punto de referencia, así como que las estructuras y las dinámicas modernas del desarrollo de la ciencia nomotética deben ser reflexionadas. Gracias a ello el acontecimiento se ha situado como un punto de encuentro y de reflexión acerca de las posibilidades de comprensión de lo histórico, en especial en relación con las dinámicas temporales que dejan ver la evolución de la historiografía, de cómo se mueven estos dentro de las estructuras y del desarrollo reciente e incluso actual de los sucesos.

El acontecimiento retoma a la investigación histórica como lo menciona Dosse (2013) y con ello presenta un encuentro temporal, afecta nuestra comprensión presente de un suceso, su reflexión respecto a los eventos pasados, las oportunidades para su ocurrencia o sus influencias y reinterpretaciones futuras. Además de ello, surge como respuesta y elemento dinamizador de la construcción del relato histórico, dejando de lado las tendencias homogenizadoras. Como lo señala Betancour (2013)

el simple hecho de la ocurrencia del acontecimiento instituye ya esa dimensión temporal entre un antes y un después, por lo que impacta el pasado y el futuro, además del presente en su condición de evanescencia. A pesar de esta condición de inmediatez del acontecimiento, su importancia no puede limitarse al simple hecho de su ocurrencia. De manera que la relación acontecimiento/estructura rearticula constantemente esa diferencia temporal —un antes y un después— y le permite al sistema social plantearse otras posibilidades. Al ser un imprevisto, el acontecimiento hace posible la diferencia temporal con los acontecimientos siguientes —pero también con respecto a los pasados. (p. 105)

De manera que el desarrollo interno del acontecimiento no es independiente, se enmarca en una red de relaciones estructurales en las que emerge como punto disgregante, como antagonista e incide en la comprensión temporal respecto a las disciplinas y a los hechos. Todo ello sobre el imperativo deseo de descifrar lo que ocurrió, de sus relaciones y posibilidades interpretativas presentes y futuras. Es más, el acontecimiento como punto de reflexión invita a comprender los puntos de quiebre y con ello el sentido que la sociedad da a un suceso particular, con intereses políticos, sociales o epistemológicos en un devenir histórico.

Alfonso Pinilla es un historiador español que ha abordado como objeto de trabajo y reflexión el acontecimiento, retomando las reflexiones de la tradición histórica y reformulando sus condiciones epistemológicas. Según él (2005),

Desde un punto de vista meramente erudito, el acontecimiento histórico se había interpretado hasta ahora como una tesela a partir de la cual podría reconstruirse el mosaico de la Historia, de tal manera que hacer una mejor Historia suponía contabilizar y ensamblar más acontecimientos-teselas. A más teselas, mejor mosaico. Pero no es este el sentido que aquí daremos al acontecimiento histórico, que surge como una entidad limitada en el tiempo y en el espacio, susceptible de ser abarcada, percibida y por tanto sujeta a distintas interpretaciones (p. 243).

Siguiendo a Pinilla, el mosaico de la historia es la configuración y sucesión de teselas a partir de las cuales se compone un conjunto, en este caso el conjunto de la historia. Esto quiere decir que cada acontecimiento se suma y se orienta a una lectura panorámica de la historia, como si se tratara de una acumulación de teselas, en muchos casos con un sentido continuo y lineal, sin reflexiones sobre las particularidades, las yuxtaposiciones o las atemporalidades. Sin embargo, el quehacer del historiador no es el de la acumulación y la reconstrucción de acontecimientos,

sino una labor de comprensión del proceso, eso sí, de las entidades pequeñas y abiertas que va generando la Historia y que serán, como veremos los acontecimientos. De esta manera podemos interpretar que la materia prima de la Historia es el acontecimiento, pero que esa materia prima no sirve para reconstruirla, sino para comprenderla: no queremos limitarnos al análisis de la tesela sino a su inclusión-interacción en el complejo mosaico del que hace parte (Pinilla, 2005, p. 244).

Con estas afirmaciones Pinilla retoma la distancia entre acontecimiento y estructura, no para mantenerla y desarrollarla desde un enfoque tradicional, sino para acortar sus límites y mostrar las posibilidades epistemológicas del acontecimiento, su correspondencia y retroalimentación con las estructuras. Así, el acontecimiento se aleja de ser la tesela a servicio de una visión panorámica de la historia, pasa a ser un objeto de investigación sobre el cual se comprende las dinámicas y reflexiones teóricas y metodológicas en busca de descifrar sus propios marcos. Se coincide así con Fernando Betancourt Martínez (2013), para quien el acontecimiento es un punto de inflexión que afecta la comprensión del pasado, presente y futuro a través de sus correspondencias con las estructuras, desafiando las narrativas sucesivas y lineales de la historia.

El análisis del acontecimiento se abre paso entre los intereses académicos, en el caso de la disciplina histórica, sobre cómo las estructuras subyacen a sus condiciones de posibilidad, sugiriendo reinterpretaciones epistemológicas en una evolución continua de la sociedad. El acontecimiento en este sentido no es una reconstrucción de fragmentos del pasado, sino sucesos emergentes e inmersos en dinámicas sociales e interactuantes en límites espaciotemporales concretos que se reflexionan en un tiempo presente, en muchos casos a razón de las preocupaciones generacionales que desean comprender el desarrollo de esos acontecimientos en la historia reciente y cómo ello refleja e incide en su vida actual. Desde la perspectiva de Pinilla (2005),

El historiador se halla dentro del laberinto cuando estudia la Historia de las sociedades porque forma parte del proceso que está analizando. Esto es evidente para los historiadores del Tiempo Presente, cuyos análisis se centran en acontecimientos o procesos muy cercanos aun en el tiempo y que ni siquiera se han cerrado (...) En este caso es evidente que el historiador forma parte de su propio objeto de estudio (el presente) y por tanto está inmerso en el laberinto que pretende comprender (p. 244).

Acorde con lo anterior, los sucesos pasados son reconstruidos para una reflexión presente, descriptando sus rastros, sus causas y conexiones para una lectura del contexto en una cadena de relaciones. Este proceso no pretende agotarse o cerrar un prisma interpretativo sobre los acontecimientos, en buena parte porque los acontecimientos dejan vestigios que en muchas ocasiones no se han cerrado o que parten de diferentes acercamientos del presente hacia el pasado. Para ello, como lo afirma Belvedresi (2021), es fundamental “apelar a categorías y conceptos provistos por la historiografía y las ciencias sociales en general, para proponer explicaciones más completas de los acontecimientos” (p. 32) y así asegurar que la aproximación al acontecimiento no se dé atemporalmente, sino inscrita en una red de relaciones posibles, reflexivas y orientadas a un desciframiento histórico de un suceso y su incidencia presente.

Como afirma Dosse (2013), el acontecimiento es tomado como resultado y como apertura de posibilidades, inagotable, dejando huellas y provocando configuraciones inéditas (p. 19-20). Ante esto el historiador se enfrenta, acorde con Pinilla (2005), a un laberinto que da luces sobre sus límites y caminos a partir de reflexiones teóricas y metodológicas que le harán encontrar la ventana que revele el desarrollo interno del acontecimiento, su conexión temporal y las relaciones con las estructuras subyacentes. Respecto a esto, se debe delimitar la pluralidad de significados que pueda tener un acontecimiento, perfilando su investigación, diferenciándolo de otros acontecimientos y de otras

posibilidades interpretativas anteriores y/o posteriores (Belvedresi, 2021, p. 32). Con todo esto se transforma la fugacidad de los eventos desde una perspectiva epistemológica que revitaliza y reinterpreta los hechos pasados.

Las anteriores reflexiones sitúan al acontecimiento frente a perspectivas metodológicas acordes con los límites espacio temporales y sus posibilidades interpretativas. Como lo señala Pinilla (2005),

Aunque tengamos perspectiva y podamos observar la sucesión de acontecimientos y los procesos desencadenados desde el pasado, no podemos volver *in situ* sobre ellos, porque el pasado ha muerto y su única vigencia actual se traduce en restos, percepciones de lo ocurrido que han llegado hasta el presente. A partir de esas percepciones el historiador sí puede acercarse al pasado, pero no para reconstruirlo como si de un puzzle se tratara, sino para intentar comprenderlo (p. 244).

La reflexión metodológica de los acontecimientos estriba en que no podemos regresar *in situ* al momento en el que se desarrolla un suceso, razón por la que accedemos a los archivos, percepciones y fuentes para descifrar lo que sucedió. No se busca un ejercicio descriptivo y acumulativo de eventos pasados, tampoco generalizaciones o entramados mecanicistas. En vez de ello, se genera una lógica investigativa e interpretativa que se aproxime a los puntos de encuentro y ensamblaje de los eslabones, así como de su desarrollo para forjar el encadenamiento que denominamos acontecimiento.

Los aportes de la historiografía respecto a de qué manera tomar un acontecimiento como objeto de investigación, siguiendo a Belvedresi (2021), presentan una contingencia que “atenta contra la posibilidad de comprenderlos dentro de los marcos interpretativos o narrativos disponibles hasta ese momento” (p.26). Según esto, en muchas ocasiones los acontecimientos obligan a replantear los aparatos teóricos de la historiografía con el fin de comprender las dinámicas sociales en donde surgen y el devenir de los procesos interpretativos que incitan. Por otro lado, se reflexiona acerca de los ecos que dejan los sucesos, de elementos que no han sido resueltos, que no han sido precisados y que son parte del interés social. La historia es un sentido transversal que selecciona aquellos sucesos abiertos y esporádicos que hacen parte de los rastros de una sociedad, los delimita y se aproxima a sus huellas para descifrar los contrapunteos estructurales y las conexiones temporales que origina.

Siguiendo a Belvedresi (2021), no hay formas de comprender un acontecimiento al margen de la agencia humana, “La complejidad y dinamismo que caracterizan a los acontecimientos históricos, siempre colectivos y que implican la actuación de múltiples factores no pueden reducirse a las

consecuencias intencionales de las acciones de los agentes individuales” (p.26). Esto implica que el desciframiento del acontecimiento no se enfoque a un trabajo al margen de las formas de representación y mentalidad de la sociedad, sino adentro de esas posibles percepciones en un ensamblaje social y colectivo que da forma interna al acontecimiento y expresa sus dinámicas.

Desde la perspectiva de Pinilla (2005), el historiador es un analista de las percepciones sobre el tiempo, ya sea pasado o presente, en el que el acontecimiento es,

el resto del pasado que pervive en el presente, percepciones del hecho volcadas en páginas de periódicos, documentos notariales, radiofónicos o fotográficos que conforman los caminos de pan generados por el prisionero para entender el laberinto de la historia. A través del acontecimiento, una entidad limitada pero abierta, podemos entender los procesos que tienen lugar en las sociedades, sus dinámicas, las incertidumbres generadas, los antagonismos surgidos y ver cómo esos antagonismos afectan las estructuras de los sistemas (políticos, sociales económicos, culturales, religiosos...) y a su evolución (p. 246).

Para Pinilla, el acontecimiento cuenta con una dimensión triple: epistemológica, perceptiva y sistémica. Epistemológica porque a partir del acontecimiento podemos comprender el conjunto de la sociedad y evolución, sin necesidad de comprenderla totalmente; perceptiva porque surge de la percepción de un suceso histórico de los medios de comunicación y sistémica porque a través de él podemos comprender las dinámicas y evoluciones estructurales (Pinilla, 2005, p. 246-247). Desde esa parte pequeña, de ese instante abierto que es el acontecimiento, se aproxima la historia a la comprensión de su sociedad, sin la pretensión de comprender su mosaico o de cerrarlo. Por medio de este se filtran los hallazgos, se analizan los testimonios, los registros, los rastros orales vivos, no de una manera aislada y heterogénea, sino sistémica y en constante correspondencia con la percepción acerca de los sucesos, sus síntomas, influencias e impacto.

Pueden surgir los acontecimientos, señala Pinilla (2005), dentro o al margen del sistema, esto quiere decir que en muchas ocasiones son programados para controlar crisis o reducir relaciones antagonistas (p. 248). En muchas ocasiones se ha entendido el acontecimiento al margen de las estructuras e incluso como formas de reformulación. Sin embargo, en una investigación se debe evaluar la sorpresa del acontecimiento y las condiciones de posibilidad de este y así ver las relaciones estructurales que lo conforman internamente. Desde este punto puede comprobarse si el acontecimiento surge como

producto de las dinámicas premeditadas de una estructura o como respuesta al margen de estas mismas dinámicas.

En conclusión, el acontecimiento como objeto de investigación no es una explicación unívoca o se origina independientemente de un contexto y dinámicas estructurales. Su naturaleza sugiere reflexiones teóricas y metodológicas al mismo tiempo que encuentros temporales. Al respecto, sus aproximaciones dejan entrever la conexión, originalidad y perdurabilidad de los hechos pasados para la reflexión presente y la posibilidad de realizar un trabajo retrospectivo que muestre la cadena de relaciones en las que es posible. En el siguiente apartado se mencionarán las características que permiten reflexionar acerca de la realización de *Chircales* y *Rodrigo D. No futuro* como acontecimientos, incluyendo así el cine colombiano dentro de un marco de análisis histórico con una posición teórico y metodológica anclada al contexto colombiano.

4. *Chircales* y *Rodrigo D. No futuro* desde la historia de los acontecimientos

Este trabajo se orienta sobre dos películas colombianas: *Chircales* (1972) dirigida por Jorge Silva y Marta Rodríguez y *Rodrigo D. No futuro* (1990) dirigida por Víctor Gaviria. Para ello, se parte de las reflexiones historiográficas respecto a lo que implica tomar el cine como objeto de investigación como se abordó en el primer capítulo y particularmente cómo hacerlo desde el punto de vista del acontecimiento. En ese sentido, se consideran estas dos películas no solo como productos audiovisuales, sino como una cadena de relaciones sociales, culturales y políticas que visibilizan las formas de producción, circulación e impacto del cine en el contexto colombiano. Se trata de comprender la configuración interna que permite hablar de estas películas como acontecimientos e invitar a reflexionar sobre el papel del cine en nuestro país, sus formas de construcción y desarrollo, así como su significado y relevancia.

Las películas seleccionadas para esta investigación hacen parte de los selectos y pocos nombres de la cinematografía colombiana que han influido decisivamente en nuestro país. Sus directores son gestores de un cine con decisivas implicaciones sociales, que se han ubicado como referentes en el panorama cinematográfico, incluyendo toda su prolífera y detallada producción cinematográfica, audiovisual y cultural. La razón por la que se eligen *Chircales* y *Rodrigo D. No futuro* es porque ambos filmes representan la ópera prima de los directores, su primer trabajo de largo aliento y un punto determinante en su estilo narrativo, en su metodología y en sus trabajos posteriores. Como acontecimientos, estos filmes permiten entender el ensamblaje de una cadena de sucesos y estructuras interrelacionadas en un país en el que el cine canaliza esas múltiples tensiones políticas, sociales y culturales de los años sesenta y ochenta, respectivamente.

Desde la perspectiva de la cinematografía colombiana, estos filmes representan momentos singulares que irrumpieron, dejando rastros significativos sobre la época, sus conflictos, testimonios y realidades. Así mismo, son puntos de referencia para el desarrollo del cine en nuestro país, se ubican como referentes del cine colombiano y como herramientas que permiten visibilizar y promover el diálogo social. Razón de ello es que continuamente hagan parte de las películas de culto infaltables en los cineclubes de nuestro país y en las plataformas de *streaming* que comparten reseñas y comentarios sobre el cine colombiano.

En el desarrollo cinematográfico colombiano, el trabajo de Marta Rodríguez, Jorge Silva y Víctor Gaviria es fundamental para entender el compromiso ético de los cineastas en un proceso investigativo y su interés social, así como las rupturas y transformaciones narrativas de nuestra cinematografía. Estos directores, influidos por su entorno cultural y social, buscaron formas auténticas de realización, afrontando el desafío de las convenciones narrativas y estilísticas, lo que implicó la ruptura con las realizaciones cinematográficas anteriores, destacando la voz de sus protagonistas y su originalidad. Consecuentemente, estas películas lograron marcar un hito y un logro respecto al trabajo cinematográfico colombiano, capturando su época y siendo referentes de dos periodos distintos: finales de los años sesenta y la segunda mitad de los años ochenta. Hoy estas piezas son base para entender episodios de la evolución del cine en Colombia, de sus problemáticas, de sus intereses, de sus influencias y sus formas de producción. *Rodrigo D. No futuro* y *Chircales* influyen así en el desarrollo de una sociedad y de su cinematografía, encontrando por medio de ellas ecos de su representación identitaria y su relación histórica, así como sus puntos de quiebre y cuestionamiento social y económico de la realización cinematografía y su representación identitaria.

Con el pasar de los años, estas películas han logrado trascender y convertirse en piezas reflexivas e históricas vigentes, a diferencia de muchos otros casos del cine colombiano. Esto se debe a sus particularidades narrativas y especialmente gracias una metodología investigativa de trabajo que sale al encuentro de la sociedad, que entra en contacto, que se nutre, del que se informa y que conduce la historia que se representa por medio del cine. Con la ayuda y base de esta perspectiva, las películas muestran forma inédita y original la ambivalencia de la justicia social, los testimonios de quienes habitan al margen de la sociedad o la violencia. Con ello han logrado ir más allá de las salas de cine y de las pantallas de los dispositivos contemporáneos, abriendo diálogos y debates sobre las violentas condiciones de vida en nuestro país, sus desafíos y esperanzas.

Actualmente, se continúa movilizandando la obra de estos cineastas, gracias al trabajo activo de Marta Rodríguez y Víctor Gaviria, participando en festivales, retrospectivas y muestras de cine latinoamericano internacionalmente. La restauración de sus obras, incluidas *Chircales* y *Rodrigo D*, ha revitalizado el testimonio y el alcance de las películas para el público de las nuevas generaciones que logran ver una imagen y sonido de buena calidad. Las reflexiones que se realizan hoy están dirigidas desde sus directores y las personas que participaron en los filmes, quienes explican sus por entonces condiciones de vida, la conexión entre el cine y la sociedad, el cambio de sus vidas después de las películas y las pérdidas de algunos actores debido a la violencia de nuestro país. Todo ello es de gran importancia para la formación del público, para motivar la realización cinematográfica en nuestro país y para mantener su perdurabilidad. Dentro del campo académico y cinematográfico, las películas son abordadas como testimonios de una época, como particularidades del trabajo de los cineastas y las múltiples perspectivas y encuentros disciplinares que suscitan.

Al tomarse como acontecimientos, los filmes implican reflexionar más allá del discurso estético-cinematográfico, se busca explorar los reflejos de su tiempo y comprender las formas en las que se relacionan las estructuras con el desarrollo interno de cada película. En cuanto manifestación artística, el cine evoca una red de influencias, de planteamientos, procesos y encuentros sobre los que reflexionar y que comentan, en este caso, la realidad colombiana. De esta manera, mediante el trabajo para la realización de los filmes se interconectan los contextos sociales, políticos y culturales con los elementos narrativos y las formas de representación por las que transita la realización cinematográfica.

Desde la perspectiva de los acontecimientos, el cine se concibe como un objeto de investigación que trasciende la reproducción y la circulación. Acorde con las precisiones metodológicas del acontecimiento se precisan las características de los significados, de las formas de realización y las metodologías utilizadas por los cineastas y cómo a partir de ellas se encarnan los límites y desafíos de las representaciones sociales en el caso colombiano. Se trata, por ende, de la reflexión en tiempo presente respecto a acontecimientos pasados, su vigencia y conexión actual. No se pretende un análisis que agote su comprensión, que lo cierre, sino que muestre sus rastros, en búsqueda de formas narrativas de hacer historia y de un ensamblaje teórico y metodológico que se aproxime al ello.

El papel de los medios de comunicación en la difusión y recepción del contenido de estas películas es decisivo, al igual que sobre su influencia en la percepción pública y el debate cultural. El registro de ello permanece gracias a las publicaciones de las revistas enfocadas en cine como *Ojo Al cine*, *Arcadia va al cine* o *Cuadernos del cine colombiano* en las que se han realizado entrevistas en los directores,

comentarios, testimonios e incluso se han enfocado publicaciones sobre el trabajo de los directores. Se trata de un registro de consulta que se orienta especialmente al público cinéfilo de este país. De otro lado, los medios audiovisuales han realizado múltiples entrevistas sobre los directores y se comenta recurrentemente sobre *Chircales* y *Rodrigo D*, también se han incluido reflexiones sobre estas películas en los diálogos de periódicos como *El colombiano* o *El tiempo* que se refieren películas realizadas en nuestro país que permiten informarse y conocer acerca de las formas de hacer cine en Colombia.

Respecto a lo anterior, los medios de comunicación han sido movilizados de opinión, en especial las publicaciones de las revistas orientadas al cine han dejado el registro de las palabras de sus directores en los años de estreno de los filmes y contribuido a dejar huellas en la conciencia del cine colombiano por medio de sus comentarios y críticas. Las constantes referencias a las películas, realizadas en diferentes periodos, muestran una sorprendente perdurabilidad, manteniendo el debate acerca de la conexión entre el cine y el contexto social. El interés de las recientes generaciones de cineastas en Colombia explora el archivo en búsqueda de luces sobre cómo hacer cine en Colombia y de las obras referentes que han dejado una huella y originalidad.

Chircales y *Rodrigo D* han pasado de ser obras cinematográficas para convertirse en testimonios vivos de la historia y la identidad de Colombia al ser imágenes y discursos que resuenan. A diferencia de muchos de los usos del formato tradicional del texto, las películas no se someten a un discurso oficial o académico, sino como punto de encuentro de múltiples perspectivas. En este sentido, las formas de construcción de estas películas permiten desentrañar las relaciones de sus personajes dentro de, por ejemplo, la estructura familiar de los alfareros del barrio Tunjuelito a finales de los años sesenta o la estructura social de la periferia de Medellín en los años ochenta. Las visibilizaciones de las relaciones estructurales son múltiples y se encuentran de forma transversal a la realización de las películas, siendo un factor decisivo para su articulación en la narrativa cinematográfica

En el público colombiano, una de las razones que ha contribuido a que estos testimonios no pierdan vigencia es la proximidad tienen estas historias tanto en territorio como a rastros generacionales. Estos rastros se refieren a los desplazamientos, a la absurda violencia, al abandono estatal, al cuestionamiento de las estructuras de poder, a las formas de explotación laboral, a la resistencia de las tribus urbanas o el impacto de la música. Al respecto, la cercanía y conexión

Uno de los aspectos más interesantes al tomar el cine y en particular estas películas como objeto de investigación de la historia de los acontecimientos, es las formas de construcción, el desarrollo y la influencia metáforas cinematográficas. En estos casos las metáforas se proyectan y trascienden, logran

perdurar en la memoria colectiva del cine en Colombia e implican una reflexión presente que retorna al pasado constantemente. Las metáforas se mueven en juego representativo que no se agota, que no se clausura y que constantemente se resignifica. Como acontecimiento, las películas implican no solo una fractura, sino la prevalencia de metáforas, metáforas transtemporales e históricas que se remontan a la época en la que fueron construidas y que reflejan la inquietud, la visceralidad y la identidad del cine colombiano

En síntesis, *Chircales* y *Rodrigo D* han pasado de ser obras cinematográficas para convertirse en acontecimientos, sucesos que impactan el cine colombiano, que perduran y resuenan constantemente. Sus testimonios van más allá de las películas, se descifran en sus formas de realización, procesos y metodologías que alimentan y dan luces sobre las relaciones estructurales y la configuración interna del acontecimiento. En el caso colombiano, esto implica ver como estos filmes han surgido, permanecen y dejan rasgos, no solo dentro del público, sino respecto a las reflexiones internas de una cinematografía como la colombiana.

Conclusiones: el contexto cinematográfico colombiano como punto de enlace de *Chircales* y *Rodrigo D*. No futuro

Nuestra historiografía sobre cine difiere del desarrollo de la tradición historiográfica académica europea y estadounidense, en la que sus autores han sido pioneros y han construido una base de comprensión teórica y metodológica que ha influenciado contextos como el suramericano y el colombiano en consecuencia. En contraste, la historiografía del cine colombiano se ha tejido en gran parte por críticos y cinéfilos que se han entusiasmado por encontrar en el cine la motivación para escribir, reflexionar y recopilar la lectura histórica de nuestro cine. Aunque no se trate de una disciplina que haya sido desarrollada en el seno de la academia, con direccionamientos teóricos y metodológicos, la historiografía del cine colombiano ha sido una construcción empírica que refleja los desafíos y complejidades del cine en nuestro país. Las perspectivas investigativas en este aspecto cuentan con un gran acervo de documentos, entrevistas y filmes que pueden ser el núcleo de nuevos análisis históricos que tomen el cine colombiano como fuente de investigación, además de que su avance académico cada vez logra más puntos de análisis.

En el caso colombiano, el cine emerge como un artefacto cultural que responde a contextos de épocas específicas, permitiendo ver cómo desde el nicho de la cultura cinematográfica colombiana se piensa un país, sus medios de comunicación, su público, su nivel de reconocimiento social y sus posibilidades narrativas de representación. Por ende, detrás de la producción de películas en Colombia

se encuentran desafíos y oportunidades que permiten observar cómo el cine hace parte de un contexto y cómo se configura desde nuestra realidad social, cultural y política. Lo que quiere decir que, en todo caso, la realización de cine colombiano responde a las dinámicas internas y a los cambios de sus estructuras económicas, sociales y culturales.

Desde el punto de vista de la historia de los acontecimientos, la intersección cultural, social, económica y política al interior del nicho cinematográfico muestra elementos correspondientes con realidad de nuestro país. Desde esos puntos interseccionales se construyen filmes como *Chircales* y *Rodrigo D. No Futuro*, que más que películas individuales son tomados como testimonios que reflejan las estructuras sociales y las dinámicas internas de los años sesenta y ochenta. En este sentido, la construcción teórica de esta investigación retoma los fundamentos de la tradición de la historiografía del cine, analizando cómo se entienden a través de estos contextos históricos y para lo que es esencial descriptar el contexto detrás de estos filmes.

Las particulares características de *Chircales* y *Rodrigo D. No Futuro* que se mencionaron en este capítulo son puntos de reflexión del desarrollo interno de un acontecimiento, así como la oportunidad de estudiar el cine colombiano en sus cambiantes estructuras y dinámicas. La visión que proporciona un análisis como estos busca realizar una mirada retrospectiva del cine colombiano, así como una lectura interpretativa del pasado en tiempo presente y una reflexión permanente respecto al papel representativo e investigativo de cine colombiano.

Analizar los filmes como acontecimientos implica explorar no solo el lenguaje cinematográfico de una obra, sino ver a través del archivo, de la historia oral, de la historia de vida o de la lectura crítica de las fuentes y así explicar la configuración de sus procesos de producción, y de sus encuentros sociales, culturales e investigativos. Tomar filmes colombianos como acontecimientos históricos abre nuevas propuestas de análisis histórico en la que una película no se agota en el tiempo y lugar en que fue construida, en lugar de ello la obra está dispuesta a la resignificación constante y a la construcción de la memoria colectiva del cine en Colombia.

Los desafíos de una propuesta académica que analice el cine colombiano se vinculan, como se mencionó en este capítulo, con la necesidad de encontrar los enfoques teóricos y metodológicos que aseguren la profundidad y correspondencia histórica. En este contexto, aparte de las películas seleccionadas para esta investigación, cabe reconocer aquellos otros títulos colombianos que pueden ser tomados como acontecimientos y cómo a partir de ello se sugieren reflexiones epistemológicas, teóricas y metodológicas. Películas como *La estrategia del caracol* (1993) de Sergio Cabrera, *Agarrando*

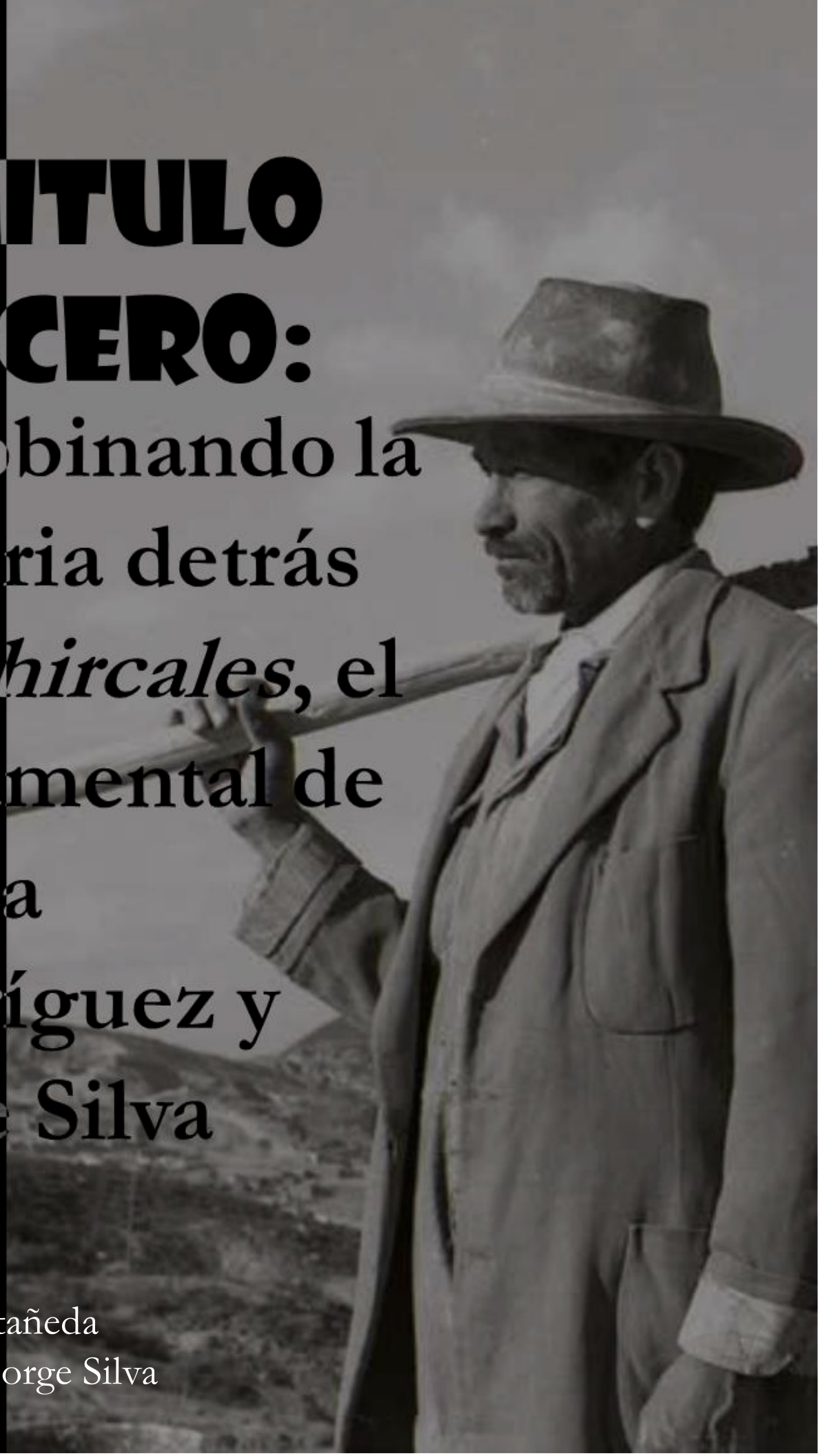
pueblo (1977) de Carlos Mayolo y Luis Ospina, *Los conductos* (2020) de Camilo Restrepo, *La sombra del caminante* (2004) de Ciro Guerra o *Matar a Jesús* (2017) de Laura Mora son algunos de los filmes representativos de la historia del cine colombiano, que han logrado circulación en festivales internacionales y que permiten tejer rastros del compromiso social del cineasta con la historia de vida y la representación social cinematográfica.

CAPITULO

TERCERO:

Rebobinando la
historia detrás
de *Chircales*, el
documental de
Marta
Rodríguez y
Jorge Silva

Alfredo Castañeda
Fotografía: Jorge Silva



Capítulo tercero: Rebobinando la historia detrás de *Chircales*, el documental de Marta Rodríguez y

Jorge Silva

Este capítulo expondrá el contexto cinematográfico de los años sesenta en Colombia y desde allí se tejerán los puntos de relación que permiten entender el trabajo investigativo que inician en 1967 Marta Rodríguez y Jorge Silva para el documental etnográfico *Chircales*. Para ello se ha tomado la realización de *Chircales* como un testimonio del compromiso y trabajo investigativo de sus creadores, así como un punto de encuentro entre las discusiones académicas, el desarrollo e impacto de las ciencias sociales en la realización cinematográfica en Colombia y la investigación sobre el archivo en el caso del cine colombiano. A partir de todo ello se afirmará que con *Chircales* el cine colombiano representa un hito tanto de madurez narrativa y de alcance internacional como de punto de resistencia cultural y bases para el desarrollo cinematográfico del cine colombiano en sus años posteriores, un aspecto cultural y social que emergería dentro del nicho cinematográfico.

Se contextualizará la década de los años sesenta en el cine colombiano, una época de marcadas tendencias sobre el cine comercial extranjero y sobre el desafío del cineasta en Colombia que conforman la realización del cine, su producción y su distribución. En este periodo se resaltará que *Chircales* emerge como un documental con un sentido investigativo de inmersión y compromiso social a finales de los años sesenta, mostrando cómo el cine canaliza y refleja la desafiante realidad colombiana y su contexto cinematográfico. Se trata de la configuración de un acontecimiento investigativo, social y cultural del panorama histórico del cine colombiano que permite entender como *Chircales* contrapuntea las estructuras sociales, económicas y culturales de la década de los años sesenta, setenta y la reflexión actual respecto al papel del cine en la configuración histórica de nuestro país.

Todo esto se ha construido a partir del marco metodológico de esta investigación para el caso de *Chircales*. Por un lado, a la exploración y selección del archivo que se refiere a *Chircales*, en el que sobresalen entrevistas a sus directores en las revistas y publicaciones sobre cine colombiano, comentarios de la crítica y estudios académicos²⁶ a la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Por otro

²⁶ Se buscaron y seleccionaron documentos académicos relacionados con la realización de *Chircales* en los que sobresale *Cine político marginal colombiano: las formas de representación de una ideología de disidencia* de Gloria Pineda (2015), *Silencios y olvidos de las obras chircales y amor, mujeres y flores en el cine documental de*

lado, a la asistencia a la retrospectiva a la obra de Marta Rodríguez del año 2024 (A mí no me doblega nadie) en la Cinemateca Distrital de Bogotá, la entrevista y el diálogo informal con Marta realizada en el marco del Festival Internacional De Cine Por Los Derechos Humanos en su décima edición en el año 2023, entrevistando incluso a su hijo Lukas y Felipe Colmenares, integrante de su grupo actual de trabajo. Sumado a esto, la entrevista al escritor, crítico de cine y biógrafo de Marta Rodríguez, Hugo Chaparro en el año 2024, en ocasión de sus conversatorios sobre la vida y obra de Marta para la retrospectiva mencionada anteriormente.

Este capítulo se dividirá en tres partes. En la primera, se realizará el contexto del cine colombiano en los años sesenta, sus desafíos y formas de desarrollo desde los aportes del cineasta y crítico de cine Carlos Álvarez y el historiador del cine colombiano Hernando Martínez Pardo. En la segunda parte, se hablará de las características que permiten hablar de una identificación social y cultural a partir de *Chircales* y su proceso metodológico. En la tercera parte, se analizará el proceso metodológico para la realización de *Chircales* y cómo a partir de esto se tejen rastros históricos de comprensión social y cultural.

1. El contexto cinematográfico de los años sesenta en Colombia

El cine para América Latina era el documental. La forma directa de llegar a la realidad.

De describirla, de criticarla, de influirla.

(Álvarez, 1989, p. 63)

En junio de 1968 el cineasta y crítico colombiano Carlos Álvarez asistió y presentó la ponencia *Colombia: una historia que está comenzando* en la IV Muestra del Nuevo Cine en Pésaro, Italia. A partir de sus palabras se refleja el contexto de nuestro cine en Europa, las consideraciones sobre las formas de realizarlo y de construir una industria cinematográfica en Colombia. Como lo recuerda el mismo Álvarez (1989), su ponencia acompañó a los referentes del cine latinoamericano y, para el caso colombiano, la solitaria presencia de *Pasado el Meridiano* (1965), el filme dirigido en Colombia por el español José María Arzuaga (p. 37). En su ponencia se intentaba contextualizar el cine local, aunque la documentación de las primeras obras y de una “historia” sobre la cinematografía de nuestro país se refiera más bien a un proceso fragmentario, episódico y emergente.

Marta Rodríguez de López (2018) y *Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método filmico de Marta Rodríguez* y Jorge Silva de Cavalcanti y Núñez (2014).

Las palabras de Álvarez (1989) respecto al cine de nuestro país son contundentes: “Colombia tenía una presencia tímida, pero su cine no daba para más. Aunque, eso sí, con avidez por aprender” (p.37). Como representante del cine colombiano, un embajador realmente, Álvarez encarnó las preocupaciones de una época, particularmente bajo la idea de qué implica una industria cinematográfica en Colombia y los deseos de nutrirse de los centros de desarrollo y debate cinematográfico como los festivales. Sin pasar muchos años se llegó a un consenso general sobre lo que se pensaba que podría ser la industria cinematográfica local, “unas relaciones económicas de producción con lucro notorio, filmación continuada y abundante de largometrajes, base humana artística y técnicamente solvente, y público nacional participante y retribuido por esta producción” (Álvarez, 1989, p. 37).

El cine en los años sesenta se posicionaba como uno de los medios culturales más frecuentados por los colombianos, especialmente el cine comercial permitía el encuentro de la población colombiana en gran parte aún analfabeta. Como lo menciona Álvarez (1989), el cine era

la única diversión masiva de Colombia. Aun así de 892 municipios sólo 423 tienen salas de cine, quedando sin sala 469. Un poco más de la mitad están ubicados en las capitales de departamento y lo que sobra en los pueblos restantes. Como en toda América Latina los subtítulos de las películas no habladas en castellano eran un problema, y para un país que tiene todavía índices de analfabetismo de 60%, se convirtió al cine mexicano en el principal alimento cultural del pueblo, que se identificaba con sus giros y con la apología del machismo. Por algo *Su excelencia* de Cantinflas, engañosa y conformista, fue el mayor éxito de taquilla en 1967 (p. 44).

El panorama cultural del cine colombiano de los años sesenta estaba fuertemente influenciado por la cinematografía comercial mexicana de entretenimiento. Su valor se estimaba en función de cuánto dinero se podría generar a partir de la circulación de cine extranjero, pues poco interés mostraba el público colombiano a las obras nacionales y los teatros estaban destinados a proyectar las películas extranjeras en los mejores horarios, dejando relegada la proyección nacional. Simultáneamente, el cine se ubicaba en los centros de las capitales colombianas, sobre todo para el entretenimiento de la sociedad con una base económica media, sin llegar a hacer parte de sectores alejados o las poblaciones marginales. Todo esto afectó el entusiasmo por hacer cine en Colombia y el hecho de que muchos directores buscaran alternativas de ganarse la vida en la televisión, por encargos institucionales o publicitarios que logran circulación y éxito.

Uno de los factores que pudieron entrecruzarse a inicios de los años sesenta es la relación entre el público y las películas, bastante desfavorables para las narrativas que desafían el canon del entretenimiento y desde las cuales se aprecia la inclinación del público colombiano hacia el melodrama y el costumbrismo. En palabras del historiador del cine colombiano Hernando Martínez Pardo (1978),

Con la experiencia de 1961 y 62 surge la tendencia a un cine más comercial que logra su objetivo con “Semáforo en rojo” y con “Y la novia dijo...”, pero fracasa en “El cráter” por rechazo del público y en “El suicida” por veto de la censura. Es interesante notar que los éxitos comerciales provienen del tema de aventuras y del costumbrismo, mientras el fracaso de “El cráter” radica en la mezcla de intelectualismo psicológico con el que se pretendió darle status al costumbrismo. Pero llama aún más la atención el que las dos películas que lograron contacto con los espectadores se apoyen en situaciones de alguna forma relacionadas con conflictos reales, pero disueltos por el tratamiento melodramático (p. 317).

Con base en el cine producido en estos años, se podría afirmar que existían los fundamentos para la realización de cine en Colombia, apoyándose en las narrativas comerciales, el vínculo con el público y el éxito en exhibición. Las casas productoras podrían encontrar una línea de trabajo que garantizara la inversión económica, la realización de cine colombiano para el entretenimiento y la consolidación de una industria. Sin embargo, en esta perspectiva otras formas de realización cinematográfica no se consolidaban, por ejemplo, el cine social, el cine político o las iniciativas por una representación nacional al margen del canon de construcción melodramático y de entretenimiento.

Además de mostrar las falencias económicas y las dificultades para establecer una industria de cine en Colombia, los filmes de los años sesenta muestran un balance de las formas de realizar cine en Colombia. Se trató de una generación de encuentros, de aprendizajes técnicos y de enlazamientos culturales que permitieran una representación social colombiana a partir del cine. Como lo expresa Martínez Pardo (1978),

Si se mira desde un punto de vista absoluto, las limitaciones son evidentes en cuanto al nivel de análisis de la realidad y a la “pureza” del lenguaje. Pero con una perspectiva histórica adquiere todo su valor al aporte de esta tendencia. Con ella el cine colombiano está aprendiendo a relacionar al hombre con su contexto, a construir niveles de significación que den con la complejidad de esa comprensión de la realidad, a enfrentar las limitaciones de la censura y del desarrollo de la conciencia del público, a establecer

con este una relación que no se limite a lo comercial, a comprender que el problema de los contenidos, lenguaje y público no depende de la voluntad sino de la reflexión sobre las limitaciones históricas (p.317).

En estos años, la necesidad industrial de cine en Colombia contrastaba con su inminente realidad: filmes episódicos, obras incompletas y con fallas técnicas, encuentros disonantes con el público y una inmensa falta de apoyo para la realización y la distribución. Todos ellos hechos estructurantes de la historia del cine en nuestro país desde sus inicios, salvo algunos afortunados cineastas que lograron encontrar las formas de producción de sus películas. Por esas razones, “cine nacional” fue la perspectiva que permitió precisar cómo se desarrollaba el séptimo arte en nuestro país, filmes individuales, influyentes y con algunas características narrativas de representación nacional. Peculiaridades que se compartían con el cine latinoamericano como en los filmes bolivianos de Jorge Sanjinés o el cine argentino de Fernando Birri, obras valiosísimas por su gran valor social y por las reflexiones acerca de las cinematografías latinoamericanas.

La evolución del cine colombiano se encontraba en el mismo camino del cine latinoamericano, con la ponencia de Álvarez se reflexionaba acerca de las formas para construir una industria cinematográfica en Colombia, dando paso a los años setenta. Previamente, no se habían logrado ensamblar las bases para una industria de cine, en repetidas ocasiones se realizaron películas de mano de cineastas extranjeros que sobre todo buscaban recompensa económica, algunos apasionados dejaron de realizar cine por los grandes costos de producción y falta de apoyo en la circulación y exhibición como se logra ver en las entrevistas a Máximo Calvo, Donato di Doménico o Gonzalo Acevedo en *Crónicas del cine colombiano* (1981) de Hernando Salcedo Silva.

Dentro del campo cinematográfico hay que reconocer que la distribución y la reproducción de una película en los años sesenta eran complejos, cuyos costos de producción y laboratorios para montaje eran bastante amplios. En estos años, el público colombiano estaba habituado a ver filmes que habían sido puestos en las salas de reproducción, premeditando su éxito económico, sin un valor cultural decisivo o la dirección de un tema de interés general. De acuerdo con Álvarez (1989),

Pero no quiere decir esto que el público haya nacido con el mal gusto que le atribuyen los productores, sino que sus mismas películas les deformaron el poder de apreciación, para entrar en el círculo vicioso de un cine mediocre para un público mediocre, y viceversa (p. 57).

El contexto de los años sesenta se definía a partir de la voluntad de algunos, a lo que se les confiaba el desarrollo de un oficio como el del cine y que incluía las iniciativas de los realizadores, el apoyo del gobierno y también de los inversionistas. A partir de allí no solo se comprendía el pasado de nuestro cine como en los primeros años de la llegada del celuloide a Colombia, sino su situación actual respecto al apoyo financiero gubernamental y su futuro en la realización de películas y la consolidación de una industria cultural. Como lo menciona Martínez Pardo (1978),

se puede percibir que la situación presente y futura de nuestro cine se planteaba en término de voluntad. La voluntad de los inversionistas y de los distribuidores para interesarse por el cine nacional, la voluntad del gobierno para dictar leyes que a su vez movieran las voluntades de los anteriores y, finalmente, el hacer un determinado tipo de cine que depende de la voluntad definidora del gobierno y la del cinematografista (p. 315).

Uno de los factores decisivos para la realización de cine social en Colombia fue la junta de censura “que clasifica las películas que se exhiben y en algunos casos directamente las prohíbe” (Álvarez, 1989, p. 45). En su lugar, “deja pasar toda la basura pornográfica y belicista que sí realmente causa daño al público, cuidándose muy bien de retener films que puedan esclarecer un panorama social, en especial cuando los hechos ocurren cerca a nosotros” (Álvarez, 1989, p. 45). Entre otros factores, la censura afectó directamente la realización de cine social, abogando por otros tipos de realización cinematográfica que podrían ser más comerciales y menos polémicos. Sin embargo, con ello se desligaba el valor social del cine y la libertad del cineasta, así como los vínculos de producción y exhibición.

Ejemplos de la censura en los años sesenta son los citados por Martínez Pardo (1978) respecto al cine social, como el de José María Arzuaga,

En 1965 “Raíces de piedra” fue vetada por la censura, la misma suerte corrió el año siguiente “El hermano de Caín”. Era la voluntad de Arzuaga y de Mario López de hacer un cine político, enfrentada a un factor que, quíerose o no, existía con determinados criterios, la censura. Quizá fue este rechazo de la censura lo que provocó la ausencia de este tipo de cine en 1963 y 64 (p.316).

Es fundamental entender que la censura era, por un lado, uno de los impedimentos para la realización de cine de autor, con una mirada social y con un interés reflexivo. Por otro lado, el

recibimiento del público fue un aspecto decisivo para el apoyo en el cine colombiano y para ver el choque cultural de la gente con la mirada de un autor sobre su gente, sobre su país y las formas de concebir una historia. Ejemplo de ello es *Raíces de piedra* (1961) de José María Arzuaga que en palabras de Martínez Pardo (1978),

Cuando finalmente se aprobó y se proyectó comercialmente “Raíces de piedra” vino el segundo choque, el rechazo del público. La película fue un fracaso, a pesar de contar con el atractivo de haber sido censurada. Era el choque de la voluntad del director contra la realidad del público (p.316).

En los siguientes años, Arzuaga insiste en su mirada con *Pasado el meridiano* (1965), mientras que cintas como *Tierra amarga* (1965) de Roberto Ochoa no pasaban el filtro de la censura y otras como *Cada voz lleva su angustia* (1965) de Julio Bracho fracasaban ante el público (Martínez, 1978, p. 316). En los años sesenta se podría pensar que el cine de tinte político, tajante y expresivo, influenciado por la Revolución cubana y por los movimientos estudiantiles ocuparía un lugar. El apoyo de las ideas revolucionarias por parte de las ciencias sociales, los voceros y las formas expresivas de denuncia social eran un punto de reflexión imperante que estaba dejando rastros en el cine latinoamericano. Pero en el caso colombiano, la censura y el recibimiento del público fueron grandes barreras para afianzar estas narrativas, como lo menciona Martínez Pardo (1978),

El saldo del voluntarismo político fue completamente negativo. Y se podría pensar — en teoría— que las circunstancias en las que vivían las grandes masas, como producto del desarrollo económico, eran favorables para un cine político. Circunstancias que parecían reforzadas por el influjo de la revolución cubana. Pero, aunque en realidad era ciertamente explosiva, las masas no la vivían así a nivel de la representación. Es cierto también que durante esos años se dieron fuertes movimientos universitarios, huelgas de educadores y, en general, un descontento que en parte canalizó Camilo Torres. Pero el cine colombiano no estaba preparado para asumir la realidad ni la forma como la vivía el público. Al menos ese tipo de cine que no supo aprovechar las experiencias de Ribón Alba y de Luis Moya, del periodo anterior. No estaba preparado para interpretar la realidad, ni para expresarla —lenguaje— de una forma que evitara la censura y atrajera al público, dos factores que condicionan la voluntad del autor. De ahí su esquematismo, por una parte y su fracaso por otra (p.316).

En cuanto a la posibilidad de desarrollar una industria cinematográfica en los años sesenta en Colombia, el cine como un punto confiable de rentabilidad no fue concebido por parte de los inversionistas y de las propuestas gubernamentales. A mediados de los años sesenta, la producción de cine intentaba abrirse paso entre las políticas de inversión colombianas, proponiendo el inicio de una industria cultural en medio del interés por encontrar la sostenibilidad económica y las garantías de inversión. Como lo señala Martínez Pardo (1978),

En 1965 este proceso ya era completamente claro y se podía apreciar siguiendo las políticas estatales ante las bonanzas y crisis cafeteras que se dieron desde 1950. La liberación de importaciones y devaluaciones en los periodos de caída de su precio, han favorecido casi siempre al capital. A esto añádase el impulso de la Alianza para el Progreso a la industrialización de la agricultura y concentración de la propiedad — resultado de la reforma agraria—, y se podrá definir el marco en el cual operaba la “voluntad del gobierno” para apoyar el cine colombiano, lo mismo que la “voluntad de los inversionistas”. No es la voluntad —que no existe como tal en absoluto— del gobierno la que define las políticas de inversión, sino los intereses de una clase y —si pensamos en el cine— en esta existía más el interés por la inversión segura en la distribución y exhibición de cine extranjero que en la producción nacional. Por estas razones el proyecto de ley de 1965 se quedaría siempre como un proyecto (p. 316).

La consolidación de una industria de cine era esperadísima, en especial para el aprendizaje técnico de la realización y las apariciones de las escuelas de cine en nuestro país. Finalizando la década de los sesenta para Carlos Álvarez (1989),

Ni siquiera en los últimos 10 años, en que de alguna manera se ha intensificado el oficio de la filmación, han surgido ni los hombres que con una mentalidad empresarial intentaran constituir algún tipo de producción continua, ni los directores, críticos y gentes de cine en general, que pensaran la formación de frentes artísticos, intelectuales o de postulados cinematográficos concretos que pudieran servir de base para un comienzo o al menos para contar con una pequeña “historia” en qué apoyarse (p.37).

La industria cinematográfica no se realizó, no había inversionistas que confiaran en la rentabilidad del cine, “preferían ir sobre seguro con sus super-negocios en la construcción urbana, los latifundios, el comercio u otras actividades menos riesgosas y más conocidas” (Álvarez, 1989, p. 93). Desde el punto de vista del distribuidor y exhibidor en Colombia el cine extranjero copaba “todas las pantallas,

con gran calidad, solvencia técnica, excelentes argumentos y protagonistas hermosos y hermosas ¿Para qué ponerse a experimentar en Colombia, con técnicos novatos, directores incultos y actrices aindiadas?” (Álvarez, 1989, p. 93-94).

Al respecto, como lo menciona Martínez Pardo, pudieron encontrarse soluciones como la preparación técnica, la calidad para el desarrollo de cine local para apropiarse de la realidad, el apoyo financiero y las búsquedas de conexión con el público (p. 314). Pero esto no fue así, y en su lugar las soluciones se encaminaron al apoyo del gobierno y el fomento de la coproducción que con el tiempo ampliaría el mercado nacional de cine y el aprendizaje técnico,

Al gobierno se le pide la creación de un banco cinematográfico, la exención de impuestos para importar equipos y película virgen, una ley de reciprocidad comercial con otros países, cuotas de pantalla en los teatros y un gravamen al cine extranjero que se destine al cine nacional (Martínez, 1978, p. 314).

El desarrollo capitalista del cine colombiano no se realizó gracias a, como lo menciona Álvarez (1989), “La desvinculación, ignorancia y peleas individuales” (p. 45) que involucran las empresas productoras, los financiadores y la distribución. Por otro lado, desde la Ley novena de 1942 el cine en Colombia había esperado una ley de protección por parte del Congreso, que defiendan la circulación del cine local, los costos de importación de película virgen y recursos técnicos, aspectos que no han sido el interés de la política colombiana. Aparte de lograr escuelas de formación cinematográfica en Colombia al margen del interés político, se debía pensar, en línea con el pensamiento de Álvarez, el interés nuevas personas que se decidan a realizar un cine con compromiso social y así abrir el espacio para el grupo de trabajo técnico.

En los años sesenta se pensaba que el desarrollo del cine latinoamericano podría realizarse dentro del ámbito universitario, sus razones eran las perspectivas sociales y las reflexiones que pudieran suscitar en momentos de gran agitación política en el caso colombiano y con la decisiva influencia de la Revolución cubana. Sin embargo, en el caso colombiano esto no se logró, mientras que, de acuerdo con Álvarez (1989),

Brasil se mueve aparte, y en México y Perú se hacen iguales intentos. Pero este largo camino iniciado por Birri, con cine dentro de la universidad y participante activo de la modificación de la realidad social, culmina con la experiencia del Departamento de Cine

de la Universidad de Los Andes en Mérida, Venezuela. Colombia, en mitad, continúa huérfana, solitaria (p. 64).

El cine con una perspectiva social y que llegara a ser el referente de un sentido reflexivo de representación social fue una deuda. Como lo menciona Álvarez (1989),

En Colombia no se ha dado ni una sola muestra organizada de este tipo. Hace mucho tiempo en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, se intentó adelantar algún plan, llegando a producir tres películas: Bellas Artes, Ella y Chichigua. Las dos primeras fueron ensayos estériles y onanistas sin ningún contacto con realidad nacional alguna. Chichigua, de Pepe Sánchez, siendo muy dilatada y considerada como borrador para un largometraje, es el primer ejemplo de cine interesado en una realidad normalmente dejada de lado u ocultada, por pudor o por mala conciencia. El film de Sánchez es el único equivalente digno del cine que se hace actualmente en Latinoamérica. (...) Cuando alguna universidad colombiana, cree siquiera un departamento de cine educativo, didáctico, estará por lo menos, en esa vía a través del cine. Y el cine, comenzará por fin, después de 75 años de prostitución comercial, a cumplir también su verdadera función. (p. 67).

Fernando Birri es uno de los cineastas que regresó de Europa a Latinoamérica con el interés de realizar cine, influenciado por la vanguardia del neorrealismo italiano y la figura de Césare Zavattini llegó de Roma a Argentina en la segunda mitad de los años cincuenta. Encontró un espacio en la Universidad Nacional del Litoral mostrando tanto las formas de realización del cine neorrealista como “un camino para hacer un cine que no sólo descubriera la vida del pueblo que los rodeaba, única fuente de donde podía salir su futuro cine, sino una realidad hacia la cual había que ir y modificar” (Álvarez, 1989, p. 62). En contraste, en el caso colombiano no existió un encuentro decisivo de formación sobre cine que dirigiera la realización de cineastas con una visión social, como en el caso argentino. En comparación con el desarrollo del cine latinoamericano, los esfuerzos por un encuentro educativo entre la universidad y el cine tuvieron que esperar una década.

Las relaciones entre las universidades colombianas y la formación cinematográfica no se habían afianzado, como lo plantea Álvarez (1989)²⁷ iniciando los años setenta, sus vínculos se enfocan a la

²⁷ A propósito del artículo CULTURA, UNIVERSIDAD Y CINE escrito por Carlos Álvarez para la revista de la Universidad Industrial de Santander en junio-noviembre de 1970.

exhibición de filmes en cineclubes, en la gran mayoría de los casos con alguna afinidad intelectual (p. 56). La universidad colombiana no se interesó en el cine como forma decisiva de educación, a pesar de su riqueza sociológica, cultural y su contenido artístico. El cine no fue tomado como fuente de investigación ni como un proyecto educativo, desconociendo así los vínculos entre cine y cultura que pudieran surgir en el centro de un seminario, un curso o un taller. Dentro de las carreras como artes y Ciencias Sociales, el cine empezó a tener un lugar pasados los años setenta, en parte gracias a la iniciativa del mismo Carlos Álvarez en el departamento de Artes de la Universidad Nacional.

El desarrollo narrativo del cine colombiano se influenciaba en los años sesenta del canon primermundista, su avance se relacionaba con impulsos miméticos de géneros comerciales y extranjeros en un territorio como el colombiano. De acuerdo con Álvarez (1989),

El servilismo a los gustos impuestos por el imperialismo, la ausencia de una mirada crítica hacia la realidad y hacia el cine de su momento, como posibilidades y probabilidades ajustadas a las condiciones subdesarrolladas donde se debía producir ese cine, los hace copiar no sólo las formas tradicionales de producir films, sino los géneros que el cine norteamericano había impuesto, ajustados a sus necesidades: los films de gangsters, los films de guerra con heroicos yankis y malvados chinos cuando la guerra de Corea, o las comedias musicales (p. 312).

Los ecos del cine social en Colombia desafortunadamente no lograron en los años setenta una influencia en conjunto, como lo afirma Carlos Álvarez, sobre el pequeño burgués. De otro lado, el trabajo cinematográfico de reproducción y circulación fue útil en los sectores populares, llegando a gran parte de la población. De esa manera se muestra que el avance social y fílmico en Colombia no llegó a incidir en un público amplio, en medio de productos comerciales extranjeros que llegan a ser exitosos. Los trabajos posteriores a los años setenta reflexionarán acerca de los errores de realización y la ausente correspondencia con el público como un camino que hay que precisar en búsqueda de una realización de cine social, influyente y multitudinario.

Para el desarrollo del cine colombiano, uno de los puntos más incidentes era el del papel del crítico y su apoyo para el análisis de las películas, sus narrativas y su contexto. Sin embargo, muchas de las preocupaciones por consolidar una industria cinematográfica se redujeron a, como menciona Álvarez (1989), “las buenas intenciones de los realizadores o críticos de esa época, y no pensar en las condiciones económicas que son las que dan lugar a una industria cinematográfica en un país capitalista y dependiente” (p.93). El avance intelectual y el interés de cinéfilos, periodistas y literatos en el cine,

si bien ayudo al acervo de información y reflexión sobre cine, no fue la base para una industria, en vez de ello se perfiló como un nicho de clasificación de los filmes colombianos.

El primer número de la revista *Cinemes* en julio de 1965 recapitula las discusiones respecto a la realización de cine nacional, en esta oportunidad se contó con entrevistas a los cineastas Guillermo Sánchez, Jorge Pinto y Alberto Mejía, así como el productor Julio Roberto Peña. Las dificultades sobre de nuestro cine se referirían por entonces a

los costos, la falta de técnicos preparados, la estrechez del mercado, la poca rentabilidad. Como causas de esos problemas se señalaron dos: la apatía del gobierno y del capital privado para apoyar la industria cinematográfica, y el condicionamiento del publico hacia el cine norteamericano. Causas que a su vez tienen origen en la crisis económica que sufre el país y en los escasos alicientes que existen para la inversión (Martínez, 1978, p. 314)

A inicios de los años setenta la revista caleña *Ojo al cine* fue una de las publicaciones que se realizó con más esmero. En sus primeras publicaciones, de mano de Luis Ospina y Andrés Caicedo, se tomó como un punto referente la realización y análisis de un cine crítico, apoyado en las apariciones del Tercer Cine latinoamericano. Se trata de un punto de referencia respecto a la importancia e incidencia social del cine, no solo en contraposición al canon estadounidense y europeo, sino como una forma de representación social que incluye la investigación, la reflexión y el análisis de la cultura colombiana. De otro lado, la revista logra encaminar el trabajo incansable de un cineasta formado en el exterior como lo es Luis Ospina, quien confió en su proyecto y lo llevo junto con Andrés Caicedo a festivales internacionales en Estados Unidos.

La década de los sesenta era un punto de encuentro de los primeros cineastas que se formaron en el extranjero y que en el caso de la industria colombiana de cine no encontraron las formas para afianzar el cine nacional. En vez de ello, muchos directores de cine se aliaron con formatos como el televisivo y el radial para hacer trabajos publicitarios, comerciales e institucionales, al margen de una perspectiva decisivamente social. Tal es el caso de Guillermo Angulo y Álvaro Gonzales (formados en Roma) o Francisco Norden y Jorge Pinto (formados en París), que, para Álvarez, podrían haber realizado películas que reflejaran la realidad colombiana y de construir las bases para las reflexiones sobre cine posteriores.

Se requería de definiciones narrativas radicales del cine colombiano que, desde los planteamientos de Carlos Álvarez, logran ser influyentes para la cinematografía nacional. Por ende, el trabajo del autor era fundamental para perfilar el trabajo social, político y ético del director del cine en Colombia y que, para Álvarez (1989), había sido logrado por algunos filmes como es el caso de *El río de las tumbas* (1965) de Julio Luzardo, *Pasado el meridiano* (1965) de José María Arzuaga y *Camilo Torres* (1966), de Diego León Giraldo (p.41). Aunque en estos filmes no se logre una calidad técnica definitiva, su valor se halla en la concepción y en los encuentros narrativos en los que se ve la originalidad del director y la representación idiosincrática nacional.

En esta perspectiva, lo interesante de Camilo Torres (1966), el corto documental de Diego León Giraldo es la investigación que se realiza para filmar y la conexión con un asunto de interés social como lo es la figura de un líder político y de un rebelde que tomó las causas sociales como su vocación. A partir de ello se ve un encuentro entre el realizador y la lectura de un contexto que motiva la realización cinematográfica y que encuentra las formas de realizar contenido de interés general para el público colombiano.

En Colombia el contexto económico y cultural cinematográfico de los años sesenta no ofrecía muchas posibilidades de formación o de vinculación con los grandes centros de realización como la estadounidense o la europea. Las palabras de Álvarez (1989) al respecto son tajantes: “Simplemente nos dimos cuenta de nuestra colonización cultural, cuando deseábamos una industria de cine como existía allá, mientras acá no había ni película virgen para filmar” (p. 94-95). De manera que el encuentro de una cinematografía en desarrollo, muy influenciada por la realización cinematográfica de grandes presupuestos, del *star system*, de productoras y estudios generaba una encrucijada creativa respecto a qué y cómo debía filmarse,

Entonces, había dos caminos a tomar. O seguíamos creyendo que el cine era sólo la industria que produce largometrajes con actores, colores y besos, o pensábamos que el cine era “otro” medio de expresión y que se podía hacer uso de él (como de la literatura, música o pintura) haciendo caso omiso de las imposiciones y patrones impuestos por la industria de origen imperialista (Álvarez, 1989, p. 95).

En consecuencia, el cine latinoamericano avanzaba reformulando sus posibilidades creativas y tomando la realidad contextual como un potencial elemento que podría ser reconstruido, documentado y representado. En su mayoría se trató de cine realizado con muy pocos recursos de financiación, por cineastas comprometidos e involucrados en la realidad social y con un formato de

16 mm. Muestra de ello es *La hora de los hornos de 1968* en la que Fernando Solanas y Octavio Getino abordaban la situación histórica y política de Argentina, filme que se tomó como un referente del Nuevo Cine Latinoamericano, que influenció la realización de cine y que dio la vuelta al mundo (Álvarez, 1989, p.91). Análogamente, Solanas y Getino publican el ensayo *Hacia un tercer cine* en el Festival de Viña del Mar en 1969, mostrando sus diferencias con el cine realizado con intereses comerciales y el cine de autor de los directores franceses de la *Nouvelle vague* e italianos del neorrealismo.

Carlos Álvarez (1989) esperaba que se desarrollara en Colombia un cine cuyas obras tendrían que “adquirir una perspectiva histórica, social y política y la suficiente claridad para despojarse de las influencias extranjeras más tentadoras” (p. 38). Estas premisas implicaban reflexionar acerca de qué narrativas realizarse, dejando de lado la soberanía de los filmes mexicanos en nuestro país, la comedia y el romance, al mismo tiempo que el cine comercial y las influencias del cine intelectual francés de los años sesenta conocidos como la *Nouvelle vague*. Así las cosas, el cine que debía realizarse, desde la perspectiva de Álvarez, se encarnaba por medio del documental social y su conexión con la realidad. No solo se pensaba en un desarrollo de la industria de cine, sino un apoyo para la realización de cine social como el formato que definiera el comienzo de una nueva época respecto a la escasa filmografía de los primeros sesenta años del cine colombiano²⁸.

En cuanto al papel cultural del cine colombiano, desde la perspectiva de Álvarez (1989), se debía librar una batalla por establecer su acción en la sociedad colombiana y el papel del cine extranjero (p.43). En estos años la realización de cine de ficción exigía un reto económico de mucho riesgo y que no contaba con el apoyo financiero que permitiera contar con actores, escenarios, laboratorios y demás. De la misma manera, el apoyo económico a estos filmes dependía de su éxito comercial, permitiendo realizar un cine local muy influenciado por el entretenimiento extranjero.

Todas estas inquietudes y afinidades sociales se encarnaron en el Tercer cine, una imitativa que cobró relevancia en las formas de realización cinematográfica latinoamericana, no únicamente

²⁸ En los primeros años del cine colombiano el trabajo de los Di Doménico es fundamental para conocer las formas de circulación, de construcción de teatros como el Olympia y de la “interacción del público” con las obras, así como las anécdotas y las primeras películas nacionales. El filme más exitoso de los primeros años del cine colombiano es *María* (1922) de Alfredo del Diestro y Máximo Calvo, adaptada de la novela homónima de Jorge Isaacs, película de la que no queda copia completa, apenas el rastro de un pequeño fragmento. Es conocido también el *Drama del 15 de octubre* (1915) de los Di Doménico que recreaba el asesinato de Rafael Uribe Uribe, del que no queda copia y es considerado como el primer largometraje de cine colombiano. En estos años se ve en especial el desarrollo de una empresa que circulaba cine extranjero y algunas propuestas de filmes colombianos, sin que decisivamente se iniciara una industria de cine en Colombia y una representación narrativa que pudiésemos apreciar como cine nacional.

direccionado a expresar las formas de vida local, a la influencia política de la revolución cubana o las luchas populares latinoamericanas de la teología de la liberación,

El Tercer Cine, que también tenía que ver con la concepción geo-política del llamado Tercer Mundo, era nuestro cine: íntimamente vinculado a las luchas políticas y de Liberación de los pueblos, realizado con urgencia y pocos recursos, mejor expresado en el documental que en el argumental, e influyente, crítico y desafiante ante el cine tradicional y ante la sociedad burguesa. (Álvarez 1989, p. 91)

La función social del Tercer Cine es la de generar espacios de reflexión, en el caso del cine social colombiano se buscaban “resonancias explícitas” que mostrara la historia que ha sido tergiversada y que, con estos filmes, como lo menciona Álvarez, “se abría paso a la discusión y racionalización de todos estos conflictos sociales, con el único fin de preparar su cambio definitivo” (p.95). El centro de la reflexión en torno al cine colombiano tuvo que ver con la realización en medio de la violencia, la crueldad y la realidad colombiana, en ese común denominador aparecía el cine como una herramienta que refleja y abre puntos de discusión políticos²⁹. El punto enunciativo sobre el que se teje la reflexión son nuestras propias vivencias, preocupaciones generales, esperanzas y futuros que se abrían paso entre una estructura amarga, llena de contrastes y deudas. De manera que el cine es un apoyo, como lo menciona Álvarez (1989), “para abrir la revisión de esa realidad encubierta por los medios de comunicación oficiales y por la ideología burguesa” (P.95).

Acorde con lo anterior, el cine documental se perfilaba como la forma de realización del cine en Colombia y Latinoamérica, acorde con su función social se trataba de un cine que lograra aplicar de la mejor manera posible los medios para la realización de cine, aprovechando el amplio territorio colombiano y documentando nuestra realidad. Todo ello en vista de que no se podría esperar el apoyo financiero para rodar historias con actores, grandes direcciones de arte o elaborados procesos técnicos como en el cine comercial. En contraste con ello, el cine en Colombia buscaba los métodos para una realización acorde con su cultura y su realidad social y económica,

²⁹ Como lo señala Álvarez (1989) “La segunda mitad de la década de los sesenta y los primeros años de los setenta, fueron de inmensa agitación política en todos los niveles. Desde los estudiantes que gritaron su incredulidad frente a todos los valores de la sociedad burguesa y propusieron “cambiarlo todo”. Los obreros que hicieron masivas huelgas e intentaron la autogestión en las empresas, hasta los campesinos que vivían penosamente en conflictivas zonas guerrilleras y organizaban asociaciones nacionales para hacer oír su voz. (p. 91)

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 1989, p. 97)

Una formación cinematográfica en Colombia, desde la perspectiva de Álvarez (1989), “tiene para nosotros una característica muy precisa: es el producto de una concepción de clase, dentro de una cotidiana y despiadada lucha ideológica” (p.107). Se encontraba a partir de la realización de cine en Colombia la necesidad de una lectura de una realidad nacional, con problemáticas que se compartían con los países latinoamericanos y que apoyaban expresamente la necesidad de un cambio social. Desde la perspectiva del tercer cine, la formación universitaria cinematográfica debería estar enfocada en para quién y cómo se realiza cine como una forma de responder a las necesidades culturales, de apoyar a la realización del cine nacional colombiano y el desarrollo de una industria cinematográfica local

En síntesis, el contexto del cine colombiano de los años sesenta muestra un panorama complejo y desafiante, al mismo tiempo que se tejen diálogos acerca de la naturaleza del cine en nuestro país y las formas de consolidar una industria. En el siguiente apartado se reflexiona acerca de la forma en la que surge el documental *Chircales* a finales de los años sesenta y cómo desde su particular metodología de trabajo se desafían las estructuras sociales, culturales y económicas de la cinematografía colombiana. A través de la propuesta metodológica de chircales se conecta la importancia cultural y social del cine para describir, construir y denunciar la realidad colombiana a partir de un filme.

2. Un clásico se hace una sola vez en la vida: *Chircales* y la génesis del documental etnográfico de Marta Rodríguez y Jorge Silva

La trayectoria de Marta Rodríguez y Jorge Silva se singulariza por el método de trabajo desarrollado por ambos a lo largo de los años, y empleado en la mayoría de sus obras.

(Cavalcanti & Núñez, 2014, p.35)

Muchas de las inquietudes de la realización cinematográfica respecto a una construcción identitaria propia y la representación social colombiana se consolidaron en el documental etnográfico *Chircales*,

realizado por Marta Rodríguez y Jorge Silva³⁰. Ninguna otra obra de la cinematografía colombiana ha logrado impactar y perfilarse como un referente del cine social de nuestro país en los años setenta, con un claro y decisivo tinte de denuncia, de investigación y de riqueza audiovisual. Los festivales de cine, en especial el de Mérida, fueron grandes nichos de discusión que contribuyeron a que *Chircales* se tomara como un referente del cine social latinoamericano. Como lo señala Gloria Pineda (2013),

Finalmente, las experiencias recopiladas en los festivales terminaron por definir una tendencia productiva acorde con la realidad latinoamericana, en ese momento signada por los gobiernos dictatoriales de derecha y el paradigma de la Revolución cubana. Esta tendencia fue definida como el Nuevo Cine Latinoamericano, a la cual Colombia se integró durante la I Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida (Venezuela), realizada entre el 21 y el 29 de septiembre de 1968, en la que se exhibieron los primeros trabajos documentales de realizadores colombianos. En estos se seguían las tendencias temáticas exhibidas en los festivales anteriores: *Asalto* de Carlos Álvarez, *Bolívar, ¿dónde estás que no te veo?* de Alberto Mejía y *Chircales* 68 de Marta Rodríguez y Jorge Silva. De igual forma se exhibieron filmes de Santiago Álvarez de Cuba, Jorge Sanjinés de Bolivia y de los argentinos Octavio Getino y Fernando Solanas con el emblemático documental *La hora de los hornos*. En este festival se develaba ya, a nivel latinoamericano, la clara adopción de una postura de oposición política, radicalizada gracias a la alineación con una ideología de izquierda. (p.80)

Los festivales de cine realizados en los años sesenta son de gran importancia para el desarrollo ideológico y estético del cine latinoamericano, un lugar de encuentro que se enfocaba en la reflexión acerca de cómo realizar cine y así encaminar objetivos comunes respecto a cómo documentar la realidad latinoamericana. Viña del Mar y Mérida fueron un punto de encuentro respecto a preocupaciones frecuentes sobre la realidad de los países subdesarrollados y la necesidad de visibilizar

³⁰ En palabras de Higueta y López (2011,) “La consolidación del cine documental como género en Colombia ocurrió en la década del sesenta y principios de los setenta, y estuvo enmarcada en las renovaciones del cine mundial. Se adoptaron diversas estructuras cinematográficas, diferentes temas y los directores representaron diversas posturas ideológicas; de ahí que las líneas iniciales del documental no sean simples, pues cada realizador buscaba una estructura propia para su trabajo. Esta pluralidad, dificulta una clara definición de las corrientes. Si hubo un común denominador, fue la apropiación del documental como herramienta de ahondar y explorar la realidad social del país” (p.71).

y denunciar por medio del cine la explotación laboral, el hambre, las condiciones de vida, los saberes y las cosmologías. En esta perspectiva, el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano no tuvo como una consigna la realización homogénea de cine, en vez de ello buscaba los procesos autónomos y las formas de realización que dieran cuenta de las particulares del contexto latinoamericano. Como lo señalan Cavalcanti & Núñez (2014),

La segunda mitad de los años sesenta puede ser interpretada como la consolidación ideológica del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). Surge una “cultura” de cambios y debates en torno a lo que debe ser la producción audiovisual en la región. Es para profundizar esa discusión que en 1967, en el marco del Festival de Viña del Mar en Chile, se dio lugar un encuentro de cineastas latinoamericanos. Desde entonces, realizadores, productores y críticos de países del subcontinente empiezan a reunirse para discutir los rumbos del cine en Latinoamérica. Más allá de tener contacto con las películas de los demás, lo fundamental era el contacto humano. Es decir, un grupo de personas de nacionalidades y culturas diferentes, se concentra por afinidades políticas, ideológicas y estéticas (p.28).

La producción de cine que se discutía hacia los años setenta en el seno del Nuevo Cine Latinoamericano se enmarcaba en la disputa entre el cine industrial y el cine clandestino. Acorde con Cavalcanti & Núñez (2014),

Podemos resumir a *grandes rasgos* la divergencia en dos posturas opuestas acerca de la industria cinematográfica nacional: el empeño en crear una industria y, de esa forma, garantizar en última instancia (tal vez utópica), la autosuficiencia audiovisual, o abandonar temporalmente este proyecto y volverse hacia una producción de intervención política, realizada y difundida de modo alternativo. El punto de partida de la tesis “clandestina” es que el cine latinoamericano debe involucrarse en la lucha de descolonización, una vez que solo con el fin del neocolonialismo será posible producir un arte sin ambigüedades ideológicas (p. 30)

La realización que simpatizaba con el Nuevo Cine Latinoamericano buscaba las formas de construir un contra discurso tanto al neocolonialismo como a las formas convencionales del cine comercial. Una lucha ideológica que buscaba que la producción de cine se comprometiera socialmente, interviniendo, construyendo y buscando formas alternativas de difusión y búsqueda económica para financiar los proyectos. La emancipación, por nombrarlo de alguna forma, del proceso neocolonial

tenía que ver con un proyecto intelectual a largo plazo que influyera decisivamente con las búsquedas de un cambio social por medio de la realización de cine. El desarrollo de una industria cinematográfica en los países latinoamericanos, acorde con el Nuevo Cine Latinoamericano, entendía su desarrollo

no solo como un tema puramente económico/comercial sino, y principalmente, de orden cultural y nacional. Es decir, el grupo “industrialista” entiende que la conquista del mercado local por la propia producción es una acción esencialmente política, movida por una intención más amplia: la confrontación con la cinematografía extranjera hegemónica, interpretándola como una lucha anti-imperialista. Y es gracias a esto último que ambas vertientes, aparentemente tan opuestas, convergen. (Cavalcanti & Núñez, 2014, pp. 30-31)

En el caso de *Chircales* el festival de Mérida realizado en 1968 fue fundamental para mostrar el compromiso ético-político de Marta Rodríguez y Jorge Silva, llevando una copia de 90 minutos incompleta acerca de la condición de la familia Castañeda, proyectada en 16 mm y con banda sonora en cinta magnética. Teniendo aún el proceso de montaje por delante, *Chircales* fue una obra referente acerca de cómo se documentaba la realidad desde un enfoque dual: los preceptos teóricos del marxismo y los testimonios recolectados por medio de investigación social de corte etnográfico respecto a la alfarería en la periferia de Bogotá. El cine de Marta Rodríguez y Jorge Silva era un claro referente de estos encuentros, esperando retroalimentaciones y percatándose de que el cine latinoamericano se perfilaba hacia un cine con una fuerte conciencia social. En palabras de Marta Rodríguez,

aparece en el año 68 en Mérida, Venezuela, un encuentro que fue muy importante y marcó la historia del nuevo cine latinoamericano. Fue un encuentro de cine político. Fuimos con Jorge y llevamos *Chircales* y era encontrarme con el cine cubano, brasileño, boliviano, todo el movimiento latinoamericano de cine político que ya había tenido un festival en Viña del Mar, en Chile. Este era el segundo. Y ahí digo yo, ya no estamos trabajando solos, hay todo el movimiento de cine político y ahí es cuando nosotros nos quedamos dentro del movimiento de cine político latinoamericano. *Chircales* causó mucho impacto por ser el trabajo de una antropóloga con un fotógrafo, como una nueva forma de narrar el documental y empezó como a interesar mucho. Y luego, en el 70, el sacerdote Gustavo Pérez Ramírez crea la primera empresa de cine (Rodríguez, 2014, p. 13).

El filme de Marta Rodríguez y Jorge Silva durante el festival de Mérida fue tomado como un referente de la realización cinematográfica colombiana, por el encuentro entre un fotógrafo con una gran sensibilidad social y una cineasta con tintes antropológicos, filosóficos y etnográficos formada a partir de su experiencia de vida en Francia, Colombia y España. En este festival se discutían no solo las formas de realización de cine latinoamericanas, sino una construcción ideológica que identificara el sentir colectivo y la documentación de la realidad. Esta corriente conocida como el Nuevo Cine Latinoamericano emergía de una fuerte posición política y buscaba formas alternas de producción, construcción y exhibición en medio de un contexto cinematográfico que reflexionaba acerca de su realidad política, económica y social (Pineda, 2013, pp. 82-83). Como lo afirma Isleni Cruz Carvajal (2003) refiriéndose al trabajo de Silva y Rodríguez,

En sintonía con el movimiento militante del Nuevo Cine Latinoamericano, a finales de los sesenta juntos emprendieron un trabajo por el cine como vehículo científico y de transformación sociopolítica, centrado en la expresión de las luchas populares y con ellas como creadoras de un lenguaje documental propio. Los reconocimientos internacionales y continentales vinieron desde *Chircales*, ópera prima que se convertiría en un gran clásico de la historia audiovisual latinoamericana (p. 206).

Una obra como *Chircales* ilustraba el contexto del Nuevo Cine Latinoamericano, la inclusión del cineasta en un proceso de transformación y responsabilidad social, así como la búsqueda de una narrativa propia. En el caso del trabajo de Jorge Silva y Marta Rodríguez, *Chircales* muestra el inicio de una metodología y compromiso de trabajo, la interacción entre las formas de investigación social, los marcos teóricos y la búsqueda estética de la imagen, el sonido y el montaje para una película. Una de las riquezas y fortunas de *Chircales* es que su discurso político no se agota en la denuncia, en el esquematismo y un marco de comprensión cerrado. Como lo señala Elena & Mestman (2003),

Chircales (1966-1972), *Campesinos* (1975) y los trabajos posteriores de Jorge Silva y Marta Rodríguez, aunque afectados a ratos por la convencionalidad de la denuncia, impuesta verticalmente a la realidad analizada sobre todo por el tratamiento sonoro, fueron obras ejemplares por su rigor estructural, sus aciertos plásticos y fotográficos. Crítica social efectuada sobre la base de una investigación y una convivencia largas con las personas acerca de las cuales se habla, empalma con una propuesta visual consistente, ajena al tráfico de simples consignas (p.56).

Como lo menciona Gloria Pineda Moncada (2013) el cine documental durante los años sesenta y setenta se perfiló como una representación objetiva de la realidad, pues a diferencia del cine de ficción no lograba tener control sobre la preparación de una historia, del seguimiento de un guion y de la elección de los recursos necesarios para el rodaje (pp. 132-133). Las formas de realización del documental permitían el acercamiento a la realidad colombiana, a realizar un trabajo *in situ* en el que los cineastas construyeran un filme desde adentro, comprendiendo las dinámicas y los personajes que van a ser filmados. Por esa razón, uno de los ejes más significativos de *Chircales* es que los comentarios, voces y discursos del documental están respaldados en la población y sus testimonios, ello da sentido a la narrativa,

la objetividad en este tipo de producciones se entiende como producto de la perspectiva ideológica, la cual permite crear ciertas formas de representación para autenticar ante el espectador un discurso de sobriedad sobre la realidad. La selección del cine documental, como vehículo para la formalización de tal perspectiva, es tan solo la forma más general de expresar las motivaciones discursivas. En el encuadre, así como en la selección, el ordenamiento y la composición de las pruebas durante el montaje residen las configuraciones que atestiguan la consolidación de un discurso contraargumentativo (Pineda, 2013, 144-145)

Chircales es un claro ejemplo de la posición ideológica izquierdista de los años sesenta y setenta en Colombia y de cómo el marxismo influye en su perspectiva de análisis. Sin embargo, la película no destaca únicamente por su enfoque político, sino también por las características etnográficas que implicaron un trabajo de más de cinco años. Esto permite comprender y afianzar el poder de la narrativa del documental, en especial cuando se comparte el análisis y el proceso creativo en festivales respecto a la realidad colombiana. En este aspecto, el documental de Marta y Jorge emerge como una obra documental pionera en nuestro país, abriéndose campo en el intrincado contexto cultural, social y económico del cine colombiano.

El contexto histórico y social en otras partes de América Latina, del que se percataron Marta y Jorge en el festival de Mérida, había proporcionado el horizonte de posibilidades propicio para crear narrativas que rompieran con la historia oficial y con la hegemonía de los medios de comunicación oficiales. Por medio de *Chircales*, la pareja de cineastas se percató de que su trabajo no era una iniciativa aislada, sino un punto en común con otros cineastas e intelectuales latinoamericanos. A través de los encuentros en festivales, se reconoció que su posición política y sus afianzamientos metodológicos

permitían documentar y representar la realidad colombiana de formas auténticas. Esto sirvió para afianzar e impulsar su trabajo, así como para fomentar espacios para compartir saberes y establecer consensos acerca del propósito del cine en Colombia, procesos que han sido una huella del cine de Marta Rodríguez que han ayudado a forjar el cambio social y la concientización política de nuevos cineastas. Como lo menciona Suarez (2004),

Rodríguez reconoce que el Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Mérida en el año 1968 hizo que Silva y ella se dieran cuenta de que su metodología fílmica no era un acto aislado, resultado de la búsqueda de la articulación de un lenguaje cinematográfico que desplazara el cine hacia un acto pedagógico, suplemento (o subversión) de la “historia oficial”. Por el contrario, ellos se encontraban insertos en una tendencia general en América Latina donde el denominador común cultural era una actitud sociopolítica, un deseo de hacer que la función del cine fuera servir como instrumento de cambio o, para usar el término de la década de los sesenta y setenta, una “concientización política”.³ Compartiendo postulados, teorías, influencias y propósitos fílmicos, Rodríguez y Silva concibieron su acción documentalista como acción política, rechazando el cine como un simple acto de entretenimiento. (p.50).

En síntesis, para el cine colombiano, la participación de Marta Rodríguez y Jorge Silva en los festivales de cine de los años sesenta ha sido fundamental para la contribución artística e identitaria de nuestro cine. A través de ella se canaliza la formación política tanto del gremio de cineastas latinoamericanos como de del contexto intelectual colombiano, una característica común en los años sesenta. En el próximo apartado, se mencionarán las formas en las que el contexto histórico y los referentes de las Ciencias Sociales en Colombia son el marco para la investigación y desarrollo del trabajo etnográfico para el documental *Chircales*. Además, se profundizará en la construcción y de la metodología de trabajo de Marta y Jorge y cómo ello influye en las formas de construcción de una narrativa cinematográfica.

3. De la historia de vida a la construcción metodológica para la realización de *Chircales*

hacer cine en la realidad, se va volviendo cada vez más complejo porque ya no se trata de mostrar la realidad sino de analizarla, profundizarla, documentarla

(Jorge Silva, 1974, p. 37)

El cine documental en Colombia obtiene reconocimiento internacional gracias al trabajo mancomunado que dirigen Marta Rodríguez y Jorge Silva en el clásico filme *Chircales*, proceso investigativo que se desarrolló entre 1965 y 1972. El entusiasmo de Jorge Silva, apasionado por la literatura y cineasta autodidacta, formado en las bibliotecas y los cineclubes de la ciudad de Bogotá y la trayectoria de Marta Rodríguez, su influencia de la antropología, la sociología y el cine documental de Jean Rouch, encontraron en la investigación para *Chircales* una riqueza enunciativa que no se da en todos los casos. El ingenio, la solidaridad y el esfuerzo son marcas indiscutibles de este filme, rastros de una época de distinguidos personajes que configuraron generacionalmente la teoría y la práctica de las ciencias sociales en Colombia como Camilo Torres y Orlando Fals Borda.

Chircales es un filme que se enmarca en un dinámico contexto. Luego de la creación de la facultad de sociología en la Universidad Nacional de Colombia en el año 1959 y las posteriores discusiones sobre cómo realizar un proceso investigativo en nuestro país, de explicar científicamente a qué se debían las condiciones de la violencia y explorar la realidad de nuestro territorio, emergen procesos comunitarios al sur de la ciudad de Bogotá, en el barrio Tunjuelito, dirigidos por el entonces sacerdote Camilo Torres. Marta Rodríguez acompañó estos procesos, se interesó por la realidad de los niños de ese barrio después de notar que trabajaban descalzos en un chircal, a un ritmo en el que pudieran tolerar la larga jornada de trabajo, cargando ladrillos con ayuda de un arnés artesanal que se sostenía de su cabeza, llevando ladrillos hasta el horno de barro en la cima de la montaña.

Cuenta Marta Rodríguez que no se trataba de un solo niño, que se veían subir por las colinas como si de hormigas se tratara, llevando ladrillos que incrementaban en número acorde con la edad de cada niño. Es ese el inicio de una de las investigaciones cinematográficas más importantes de nuestro país, la más influyente y contundente del cine de los años setenta, con una vigencia social enorme hasta nuestros días. Los rastros del documental partieron en buena parte de la influencia de las ciencias sociales y particularmente de los inicios de la sociología en Colombia por parte del trabajo comunal de Camilo Torres en el barrio Tunjuelito, sumamente importantes tanto para la investigación y compromiso político de *Chircales* como para el trabajo documental que desarrollaría Marta a lo largo de su prolífera filmografía.

En entrevista para el primer número de la revista *Ojo Al Cine*, realizada por Andrés Caicedo y Luis Ospina el 11 de noviembre de 1973 en Bogotá, Marta Rodríguez comentaría que la influencia de Camilo Torres fue fundamental para el desarrollo e inicio de *Chircales*

La idea surge de un trabajo que se hizo en el año 58-59, con el padre Camilo Torres en el barrio Tunjuelito, al sur de Bogotá. Yo formaba parte del grupo de estudiantes que trabajó con Camilo, allí por espacio de tres años. A raíz de ese trabajo conocimos los Chircales, estuvimos en contacto con la comunidad. Pero en realidad la idea de hacer la película no surge de esa labor de “acción comunal”, como se llamaba en ese tiempo, sino del verdadero trabajo político de Camilo, a través de toda su lucha. Por eso dijimos: “Vamos a hacer el documental”, que no empezaría sino hasta el 67, cuando Camilo se fue a la guerrilla. La película surge ante la necesidad de mostrar a qué nivel de explotación se encontraba la clase trabajadora. El texto de Camilo que cierra la película era otro: “El pueblo está desesperado, dispuesto a luchar para que la próxima generación no sea de esclavos”. Luego optamos por “La lucha es larga: comencemos ya”. (Rodríguez, 1974, p. 35)

Marta Rodríguez se integró al grupo de trabajo de la Facultad De Sociología de la Universidad Nacional en 1959, en la que, acorde con Hugo Chaparro (2015), conoció a Camilo Torres y empezó a hacer parte del Movimiento Universitario de Promoción Cultural (MUNIPROC), que buscaba vincular al intelectual con la investigación de la realidad nacional, prestar atención profesional a las poblaciones vulneradas, combatir y rehabilitar las comunidades de la pobreza mediante un proceso integral (P. 30-31). De esa manera llegó a alfabetizar los niños del barrio Tunjuelito, siendo testigo de sus condiciones: “sus alumnos llegaban a clase maltratada por la violencia familiar, con las manos y los brazos rotos, desnutridos y frágiles después de largas jornadas” (Chaparro, 2015, pp. 30-31). Este encuentro con la cruda realidad de la comunidad obrera en la periferia de Bogotá fue fundamental para su posterior formación en Francia como cineasta y especialmente como documentalista. Fue así que decidiría filmar en la segunda mitad de la década de los sesenta junto al fotógrafo Jorge Silva *Chircales*.

La influencia de la figura política de Camilo Torres fue contundente y de gran aporte al proceso cinematográfico que se realizaría en *Chircales*, como intelectuales y documentalistas era imprescindible el sentir colectivo por explorar la realidad y transformarla, en línea con el emergente trabajo de las ciencias sociales en Latinoamérica y en nuestro país. Se trata de un compromiso político, de lucha y contra hegemonía desde la investigación *in situ*, la reconstrucción, el análisis y la denuncia, un rasgo disruptivo de la propuesta documental de Marta y Jorge que logró la visibilización y el reconocimiento internacional en festivales como los de Leipzig, Mérida y Oberhausen.

Los niños que veía Marta Rodríguez, cuando hacía parte del trabajo comunal, encontraron una representación de la comunidad en la familia Castañeda siete años después de su trabajo con Camilo Torres, alfareros que realizan todo proceso de elaboración de ladrillo y para el que emplean las manos de todos los integrantes de la familia, sin importar su género o que apenas logran caminar. Su condición de arrendatarios los condenaba al trabajo de lunes a lunes a cambio de vivienda, sin días compensatorios, amparos de ley o salud, sometidos al riesgo del trabajo artesanal, sin las medidas necesarias de cuidado y bajo condiciones deplorables de explotación, como gran parte del sector obrero del barrio Tunjuelito de la época. Al encontrarse con la familia Castañeda, como lo menciona Hugo Chaparro (2015), “Marta y Jorge descubrieron a sus personajes en una cotidianidad brutal, en la condición infrahumana que los sumerge en el barro, en los sueños y en las fantasías que sirven de escape a una realidad asfixiante” (P. 16). El trabajo de Marta y Jorge consistió entonces en sumergirse en la intimidad familiar de los Castañeda, un trabajo cauteloso, de resistencia y paciencia.

En Colombia no existían escuelas de formación para cineastas en los años sesenta, el cine documental de este periodo debía sobrepasar las barreras de la censura y el apoyo para producción y exhibición. Las herramientas con las que contaron, en este caso, los cineastas, fueron una cámara, una grabadora y el acompañamiento de un proceso de investigación que se dirigió a partir de las reflexiones académicas; allí encontraron direccionamiento y apoyo metodológico. A diferencia de otros países latinoamericanos como Bolivia y Argentina, la realidad del cine colombiano en los años sesenta no surgió al interior de las universidades, como se vio en el anterior apartado. En el caso de Marta Rodríguez, como lo menciona Martínez Pardo (1978),

Al regresar a Colombia, al tiempo que estudiaba en la Nacional, trató de motivar a directivos y estudiantes hacia el uso del cine en la investigación social. Lo único que logró fue organizar un seminario sobre cine documental con sesión semanal durante un año, pero completamente al margen de la universidad, pues el apoyo de los directivos fue nulo.

Como lo menciona Hernando Martínez Pardo (1978) en *Historiografía del cine colombiano*, el marco académico fue esencial en la metodología que se construyó durante la filmación de *Chircales*, en sus palabras:

En noviembre de 1966 Marta y Jorge comenzaron los trabajos para la filmación de “CHIRCALES”, que le serviría a Martha como tesis de grado.

La realización del documental se efectuó sobre los siguientes pasos: 1) Elaboración de un marco teórico que permitiera un acercamiento metódico a la realidad investigada, 2) Contacto con la comunidad del barrio Tunjuelito, cuyos habitantes se dedican a la fabricación artesanal de los ladrillos en los chircales. Conversaciones abiertas con la gente del barrio y específicamente con los miembros de una familia cuya vida serviría de guía, 3) Análisis de esas conversaciones y reelaboración del marco teórico a partir de este análisis, 4) acercamiento fotográfico al espacio del barrio —calles, lugares de trabajo, vivienda—, 5) confección de un guion abierto, según los ejes definidos en la elaboración teórica de los datos para clarificar los aspectos que se iban a filmar, su tratamiento y las intervenciones de la gente por medio de entrevistas, 6) Proceso de filmación que incluyó una primera serie de tomas sobre acontecimientos cotidianos, para que los equipos técnicos fueran entrando en la vida del barrio y no modificaran los comportamientos de personas en filmaciones posteriores, 7) Primer montaje del material filmado y grabado, 8) Proyección ante la gente del barrio. Como la primera proyección centró la atención del público en el reconocimiento de sí mismo y de su espacio, se organizó otra en la cual se superó esa etapa y el público empezó a opinar, discutir, insinuar la necesidad de filmar otras situaciones de su vida y a reflexionar sobre su vida, 9) Nuevas filmaciones y nuevo montaje, 10) Proyección en el barrio, en sindicatos, grupos campesinos y universidades, siempre con discusión (p. 304).

Las condiciones de la población en la que realiza la investigación, de acuerdo con los documentalistas, eran de una formación política muy primaria y contaban con un provincialismo estructural. La familia de los Castañeda, al igual que otras familias alfareras, hacían parte de migrantes campesinos a causa de la época de La violencia, sometidas a las condiciones laborales de los terratenientes. En palabras de Jorge Silva (1974):

Era gente que estaba en transición entre el campesino que sufre la descomposición social de la década de La Violencia y el campesino que viene a la ciudad pero todavía no está integrado a todo un régimen de producción capitalista, sino que traslada toda una serie de valores del campo a la periferia, a la ciudad (p. 35).

Aunque se tratara de Bogotá, una urbe con un desarrollo capitalista, el sector obrero de los barrios periféricos conservaba sus tradiciones, sus dialectos, sus costumbres que, como lo menciona Silva, se trasladan del campo a la periferia. Los obreros hacían parte de la ciudad, en una periferia inadvertida

por la industrialización y el centro financiero, no compartían la cultura del ciudadano bogotano, no hacían parte de los procesos educativos, su forma de supervivencia era la de trabajar a cambio de vivienda, comida y dinero para comprar objetos de primerísima necesidad. El punto de encuentro con la cultura citadina y capitalista era la radio y particularmente las radionovelas, distracción de la familia Castañeda que arreaba sus animales para mezclar el barro y llevar el adobe en justo punto a los moldes de madera.

Esa era la realidad de muchas familias obreras que llegaron a la ciudad de Bogotá luego de la década de La violencia y la naciente lucha contrainsurgente, muchos que, como la familia Castañeda, encontraban en su lugar de trabajo el equivalente a su finca. La riqueza del documental de Marta y Jorge no es solo el de profundizar en la realidad de una familia, sino el de encontrar los rastros generacionales de una sociedad en los Castañeda, con puntos referentes para entender sus condiciones laborales y las construcciones internas y comunes de los alfareros del barrio Tunjuelito que capturan y reflejan la historia colombiana a partir de un filme.

Para la realización de *Chircales* la pareja de cineastas emprendió una búsqueda que los llevaría a la familia Castañeda, miembros que, acorde con su investigación, permitirían mostrar el trabajo de la alfarería desde un enfoque diferencial, traspasando las barreras de la comunicación y del afianzamiento de un trabajo investigativo. Así lo menciona Marta Rodríguez (1974):

La familia que escogimos al principio se marchó de allí después de que se hicieron las primeras pruebas. Después tratamos de conseguir una familia que incluyera todas las edades, desde el mayor, que tendría en esa época unos 20 años, hasta el menor que tendría 2 años. Teníamos pues las diferentes generaciones. Y además se logró establecer un contacto muy directo con ellos, lo cual es clave. Se logró un nivel de comunicación muy bueno, el necesario para penetrar en ese mundo y mostrar una realidad (p. 35).

Antes de llevar equipos de grabación, Marta y Jorge se acercaron a la comunidad sobre la que se realizaría el filme, abriendo un campo de interés y sin violentar con aparatos de registro la cotidianidad de sus vidas, empleando como marco metodológico la observación participante. Todo ello pensado para lograr una interacción más directa con los actores y permitiendo que sus voces y testimonios no se vieran comprometidos. Las características de su trabajo contaban con la apertura social que se había iniciado por referentes como Camilo Torres y por la experiencia de Marta acompañando los procesos de formación en los chircales en años anteriores. Con *Chircales* se afianzó el interés social y el

compromiso de realizar cine, buscando formas narrativas que representaran auténticamente la vida de las familias alfareras de las haciendas periféricas de los años sesenta en Bogotá.

La pareja de cineastas llegó a los chircales para comprender el universo de las familias alfareras, no siguieron un marco teórico determinado o se limitaron a realizar un proceso de registro acerca de sus vidas. En vez de ello, acompañaron sus sucesos cotidianos, comprendiendo sus dinámicas. Poco a poco empezaron a llevar la cámara. Cuando Marta y Jorge eran conocidos de la comunidad, se pusieron en marcha los trabajos de fotografía, esperando que la cámara no quebrantara su realidad. Como lo menciona Marta Rodríguez (1974),

estuvimos conviviendo con ellos prácticamente un año. En la primera etapa no había equipo, no había nada, íbamos los dos a hablar con ellos. Luego ya estábamos allí con la cámara cargada, lista, pendientes de lo que ocurría: si había una primera comunión, o si se murió un obrero. Nos limitamos a seguir los hechos cotidianos. Y fueron conociendo esos aparatos tan raros, que al principio les eran muy extraños, por ejemplo la grabadora le llamaban “la máquina que habla”, sobre todo los niños. En un principio íbamos con el preconcepto de que el aparataje los iba a distanciar un poco, lo que en realidad nunca ocurrió (p. 37).

Para la investigación que daría luz al filme, la distancia con la comunidad fue tomada como una oportunidad reflexiva, cambiando las concepciones de clase y de construcción política de la pareja de directores. Acorde con una metodología de investigación que buscaba las formas de representación genuina de la sociedad, los cineastas debían dejar el rol de constructores de una historia a su antojo y disposición. En su lugar, decidieron emprender un trabajo lento de inmersión y de documentación informal con la gente, enlazando aspectos humanos y afianzando su amistad. En Chircales esto se desarrolló, acorde con las palabras de Jorge Silva (1974), superando la

posibilidad de introducirse en un mundo que por tu mismo origen de clase, o por esa concepción pequeño-burguesa que había y que hay del “creador del cine”, uno no conoce, una realidad que uno no conoce y que necesariamente lo que termina haciendo es forzándola según una serie de preconceptos. Entonces se inicia con reportajes abiertos, sumamente informales, que además de que ayudan a tener relación personal muy buena con la gente, después de procesados, sintetizados y analizados van configurando la estructura de lo que podría ser la película. Luego se hacía un trabajo

fotográfico. Y después ya comienza a filmarse, pero allí ya no somos una parte de gente en la comunidad. Ya no somos los brujos que llegan con los aparatos raros (p. 36).

El uso de una metodología de investigación por parte de los cineastas nace tanto del compromiso político como por el respeto y límites con la población que va a ser filmada, en este caso los Castañeda. Marta y Jorge empezaron a ser conscientes de eso y a buscar no solo la forma de realizar una película, sino de una investigación que les permitiera entender a la población y sus dinámicas en pro de enriquecer la narrativa, de lograr una formación política y de alcanzar un nivel de representación social genuino. En este sentido, el papel del realizador se desvanece y no influye o invade, esperando que no se comprometan las declaraciones de la familia y así construir un retrato plural de la realidad de la familia de alfareros, de los Castañeda. Al respecto, como lo menciona Gloria Pineda (2013), se configura una imagen audiovisual que va más allá de la labor de los realizadores, el acondicionamiento de un discurso político y se encarna la resistencia en contra del sistema opresor (pp. 125-126).

El camino que tuvieron que transitar Marta y Jorge desafiaba las convenciones del orden común establecido respecto a las condiciones laborales de arrendatarios como la familia Castañeda, que se encontraba bajo la amenaza y control de los dueños de las haciendas de los chircales. Constantemente se amenazaba con la pérdida de su empleo, de su vivienda o salían a flote las deudas pendientes debidas a los préstamos por el invierno. Los Pardo Morales, los hacendados propietarios de los chircales, vigilaban el trabajo de la pareja de cineastas. En medio de ello, la filmación sirve como catalizador del reconocimiento de los alfareros respecto a la condición laboral en la que se encontraban. En palabras de Marta Rodríguez (2016),

Inicialmente cuando los conocimos, ellos tenían mucho miedo porque los patrones, los Pardo Morales, eran unos señores muy autoritarios, muy explotadores. Los tenían muy sometidos y esos señores los vigilaban. Todas las semanas llegaban en una camioneta a mirar qué pasaba en la hacienda. Vigilaban mucho, controlaban mucho. A mí me tocó pedir permiso con ellos para entrar, me lo consiguió un periodista y les dije que yo venía de estudiar de Francia, que acá venía a hacer una película sobre lingüística y así me dejaron entrar. Pero empezó el roce con ellos, sobre todo cuando vieron la grabadora y que nosotros preguntábamos: ¿ustedes no tienen prestaciones sociales? Y la gente empezó a interrogarse porque al llegar Jorge y yo a una comunidad tan cerrada, -porque ellos vivían encerrados en ese chircal-, era el mundo de ellos, ese mundo del chircal, traer esas cámaras mágicas, una grabadora, ver el cine, ver la imagen, empezaron a

cuestionarse, a cambiar, a decir: “pero por qué somos tan explotados”, y además les proyectábamos allá en las escuelas de Tunjuelito lo que filmábamos para que vieran. Y entonces empezó un proceso y empezaron a decir que nos fuéramos (p. 14-15).

La riqueza de *Chircales* tiene que ver con su proceso investigativo, del que se desprenden la admiración de la narrativa, como sus aciertos visuales y su particular forma de realización. El trabajo que se realizó con la comunidad sirvió de base para que los chircaleros entendieran las condiciones laborales y desarrollaran una actitud consciente acerca de su realidad. El esfuerzo personal para la realización de la película en medio de un panorama amenazante, la reflexión respecto a las formas de construir un discurso y de por medio del cine canalizar el sentir de un país, fueron determinantes para que *Chircales* se posicionara como un referente del cine documental latinoamericano, con rastros que hoy continúan haciendo parte del registro fílmico colombiano.

El desarrollo de una metodología investigativa para la realización de cine tiene que ver con el aprendizaje de los instrumentos y las técnicas para dar forma a una película, el tiempo es un factor que se deja de lado para dar lugar a un proceso reflexivo que acompaña la investigación y la realización de la película. En la entrevista que se realizó para esta investigación a Hugo Chaparro, biógrafo de Marta, se explica que la forma de trabajo para *Chircales* entreteje un compromiso ético con la familia Castañeda, lejos del oportunismo, con una gran influencia de Jean Rouch y como un gran punto de inicio para el proceso documentalista. En sus palabras,

Yo creo que el consejo que le da Rouch de decirle “mire, vaya y trabaje con los medios de producción que tienen y no solamente trabaje con los medios de producción, cuando escoja un tema trabaje como si fuera un personaje de ese tema” fue importantísimo. En *Chircales* ella hizo ladrillos, ella trabajó en el chircal para no ser una paracaidista en términos de oportunismo narrativo, sino involucrándose con la familia, que es una relación de por vida para ellos. Es la sagacidad de un realizador que descubre, a través de la sugerencia de un maestro como Rouch, entiende también como desarrollar una obra que no se vea manipulada ni reprimida por el factor del tiempo, lo cual obliga a una circunstancia de supervivencia ardua. En Colombia, por ejemplo, ellos ni siquiera tenían cámaras, las pedían prestadas, pero a la televisión nacional y en ese préstamo tecnológico se desarrolla una forma de producción.

Chircales tiene siete años de rodaje y en la concepción de a qué momento llegas a la versión final de un proyecto en el que no solamente estás narrando algo específico, sino

el respeto por los protagonistas que te comparten esa narración la cual va a ser un tema de tu documental. Eso me parece que es algo muy afortunado que Marta haya sido alumna de Jean Rouch porque en ese momento aquí el único maestro que había era la improvisación y en la improvisación hubo muchas circunstancias para líderes. Y es cuando se habla, por ejemplo, de la generación de los maestros que es Marta Rodríguez que estudió en París, Francisco Norden, Luis Ospina que estudió en California y varios que empiezan a tener un aprendizaje académico informado de lo que es hacer cine, no con el maestro de la improvisación. Fue una gran apertura para ella. (Hugo Chaparro, 2024, p. 215).

Chircales se inspiró en el género documental, particularmente del *cinéma vérité* y toma como base elementos de la antropología y la etnografía para construir una metodología social que, como lo menciona Isleni Cruz (2003), “asumiera la realidad de manera creadora y desde la perspectiva de una educación popular reflexiva” (p. 207). En el caso puntual de la familia Castañeda, *Chircales* profundiza en la explotación laboral de los alfareros, migrantes campesinos que llegaban a la periferia de Bogotá. Motivados por la realización de cine documental en Colombia, la pareja de cineastas se influenció en el cine europeo como el de Jean Vigo y Luis Buñuel, muestras de un cine humano y de gran carga social que alimenta las reflexiones acerca de cómo construir el universo narrativo de los chircales. Como proceso documental en Colombia, el trabajo de Marta Rodríguez es pionero en una metodología de trabajo, de compromiso social y de romper las brechas entre el cine y la sociedad.

El método empleado por Marta Rodríguez y Jorge Silva en *Chircales* y en toda su obra fue influenciado por las enseñanzas del cineasta Jean Rouch, quien aconsejaba a sus alumnos aprender los oficios del cine y lograr construcciones narrativas auténticas que lograran dar cuenta de la realidad de los países de origen de sus alumnos como la latinoamericana. El juego contra discursivo que canalizaría el Nuevo Cine Latinoamericano tiene que ver tanto con la respuesta de la realización cinematográfica en países subdesarrollados como por el apoyo y el fomento para la realización de un cine en las periferias del entretenimiento y el desarrollo comercial, encabezado por cineastas del primer mundo con decisivas tendencias etnográficas y sociales como Rouch, enseñanzas de las que Marta estará eternamente agradecida³¹. Así fue como en el caso de *Chircales* se materializa un método para la

³¹ “La influencia metodológica y la trayectoria académica que tuvo el método e influencia de Jean Rouch, es significativa para entender la forma de hacer cine de Marta Rodríguez. Su paso por la academia empezó con las ciencias sociales (sociología y antropología) en España, lugar que abandonaría debido al ambiente franquista de la época, posteriormente, su relación académica la llevó a conocer a Camilo Torres, quien

construcción de una película, buscando las formas de, en palabras de Hugo Chaparro 2015, “conocer en su totalidad la técnica cinematográfica para rebasar las dificultades y la pobreza de países como el nuestro” (p. 16).

La reflexión metodológica respecto a la realización de cine latinoamericano había logrado un desarrollo gracias a los festivales como los de Mérida y Viña del Mar a finales de los años sesenta. En el caso colombiano *Chircales* es una muestra de la adaptación de las condiciones en las que surge el documental etnográfico, acompañado de un marco de discusiones en las que tuvieron que ver las preocupaciones comunes de un territorio como el latinoamericano y que dieron lugar a un proceso de filmación con una metodología que reunía las formas de encontrar una narrativa propia, de hacer parte del proceso de producción y de distribución de una película.

Dentro del desarrollo metodológico de la investigación para la realización de *Chircales* fue fundamental que la población se acostumbrara al lente de la cámara, a habitar con él y no sentirse invadidos o condicionados. La mirada genuina de los alfareros se concilió después de años de investigación e interacción con la comunidad, el resultado de un trabajo inmersivo y colaborativo en el que los cineastas empezaron a ser incluidos dentro del círculo social de la familia Castañeda. En ocasiones como sus confidentes, buscando la identificación y la lucha social como los pilares de su resistencia,

en Chircales la cámara accede, de forma desapercibida, a la cotidianidad de los obreros, lo que permite obtener planos estables, muy próximos a los actores sociales y con una representativa disminución de las miradas al lente de la cámara. Ese resultado fue producto de un proceso de investigación emprendido por Marta Rodríguez y Jorge Silva siete meses antes de comenzar la filmación, para habitar a la comunidad a la presencia del artefacto (Pineda, 2013, p. 158).

Para el trabajo fotográfico de Jorge, el hecho de que la investigación para *Chircales* iniciara desde la inmersión humana ante la comunidad fue determinante, pues gracias a esto la fotografía tomó un tono de testigo, de acompañante, de un aliado. En palabras de Jorge Silva (1974),

también se convirtió en una influencia trascendental para su obra. Sin embargo, es a Francia donde Marta acude a capacitarse en la producción de imágenes en movimiento, y es en este lugar, específicamente en el Museo de Hombre, donde se encuentra con el Antropólogo y Cineasta Jean Rouch” (López, 2018, p. 66). Para profundizar en la historia de vida de Marta Rodríguez, véase *Marta Rodríguez, la historia a través de una cámara* de Hugo Chaparro o *La ciudad silenciada*, entrevista en la que se cuentan sus aspectos biográficos.

por estar precisamente insertados dentro de la vida de esa gente, fue posible que ellos adoptaran un comportamiento sumamente fresco frente a la cámara. Se trataba de que la cámara no determinara ni modificara la vida de ellos en este momento (p.37).

Los inicios de la realización de *Chircales* fueron un desafío. La pareja no contaba con las cámaras o los laboratorios de revelado de la película, esperaban el préstamo de algunos equipos y lugares para la realización y el montaje de la película. El encuentro entre Marta y Jorge, que daría lugar a la pareja de documentalistas más determinantes del documental colombiano, se dio en medio del Cineclub de la embajada francesa, en medio de conversaciones y tertulias sobre cine. Según las palabras de la misma Marta Rodríguez (2014),

Yo empiezo a buscar cómo hago Chircales. En la Alianza Francesa había un pequeño cineclub y Jorge se la pasaba allí. Yo entré a hacer un curso de literatura y yo veía un cineclub y muchachos y ahí estaba Jorge. Cuando me mostró “Los Días de Papel”, dije: “tan bonita esa película, como mucha poesía, bonita”. Y yo le conté mi proyecto y él me dijo: yo le ayudo. Sin tener nada, no teníamos cámara ni producción, nada, cero, pero me dieron un puesto en la Embajada para que yo atendiera la Cinemateca. Entonces con eso empecé a ahorrar y a comprar película. Y estaba la televisión que trajo Rojas Pinilla en la 45 y ahí tenían laboratorio en blanco y negro y cámaras Bolex. Hicimos un guioncito con fotos y me dieron el laboratorio y las cámaras gratis y ahí empezamos. Yo recogía la cámara a las ocho de la mañana y la devolvía a las seis de la tarde. Luego un amigo muy querido, Roberto, un chico que estudiaba cine, me prestó una Bolex que él tenía porque a veces me las prestaban y estaban rotas, dañadas, y depender de esa cámara siempre...

Yo estudiaba antropología y no teníamos moviola como la que tengo aquí. Entonces, en la Embajada de Francia me prestaron un moviscope como ese que tengo aquí, lo saqué y yo edité Chircales, con una tablita y con la mano yo editaba la película. Y la familia venía y la veía, Benjamín y los hermanos y yo les decía: ¿les parece bien que yo edite religión con trabajo?, y discutíamos. Ellos la veían y así se fue haciendo la película (p. 13).

De esa manera, Marta y Jorge se abrieron paso en el complejo panorama del cine colombiano de los años sesenta, partiendo de una producción al margen del apoyo del desarrollo industrial. Dentro de sus preceptos había que buscar la forma de realizar un cine con muy pocos fondos, pero con gran

calidad, en medio de las reflexiones por realizar cine contestatario y de poca “calidad técnica”. La pareja era consciente de que la riqueza de la narrativa de un documental como *Chircales* se encontraba en buscar la realidad y reconstruirla dentro de la narrativa. El reto fue el de hallar las formas de construir una película en medio de un cine de consumo mediático. El trabajo político de Chircales también tuvo que ver con la modificación de las estructuras narrativas del cine documental, de encontrar formas de realización que rompieran con las formas de realización de cine comercial. Así lo recuerda Jorge Silva (1974),

habría que remontarse al mismo punto de arranque de este cine en Colombia..., como ya lo dijimos, la producción de chircales modificó conceptos en la distribución, que es uno de los problemas más graves a enfrentar... nosotros hemos sido muy claros en que concretamente, se partía de cero en cine, a cualquier nivel, mucho más visto como industria, entonces era doblemente difícil hacer no solamente cine, sin un cine que no hiciera concesiones. Entonces ahí comienzan a plantearse una serie de actitudes: se dice en ese momento que lo esencial es acercarse a la realidad, así, no más, mostrar la realidad. Después ese planteamiento resulta siendo insuficiente, después se plantea en América latina la teoría de un cine imperfecto y todas esas cosas, es decir un cine que rechaza el prurito de la calidad técnica porque sí entre comillas, en la medida en que la Concepción del artista reproduce intereses de clase muy concretos entonces todos esos conceptos comienzan a revaluarse sobre la marcha, se comienza estar en contra de un cine bien hecho pero un cine reaccionario, y a favor de un cine que descuida la técnica y la forma en aras de contenido. Pero después empieza a verse Claro cómo ese cine no solamente debe tener una alta calidad técnica sino una calidad alta formal también, porque el espectador popular, cualquiera que sea, el obrero, el campesino, tiene determinada su sensibilidad por el cine de la reacción, por el cine el consumo, entonces el otro cine no podía estar en desigualdad, ese cine que mostraba su realidad no podía estar en desigualdad creativa ni en desigualdad de comprensión, sobre todo, ni en eficacia comunicativa. Vemos entonces que cada cosa que va saliendo al paso empieza a revaluarse; esa serie de hipótesis de trabajo para un cine político comienzan a replantearse. (...) (36-37).

Antes de *Chircales*, Marta y Jorge se habían iniciado en el universo del cine. Jorge había dirigido un filme silente llamado *Los días de papel*, en donde se sumergía en cómo dos niños logran representar la

ambigüedad de la pobreza y la riqueza por medio de un objeto tan sencillo como una un juguete. Por su parte, Marta había dirigido una película sobre el mercado de las pulgas en Francia, perdido y del cual se espera que se haya almacenado una copia. El inicio de un trabajo de largo aliento, de una ópera prima, entendiendo por ello el trabajo reflexivo respecto a lo que se filma y el acompañamiento conceptual y existencial para ambos cineastas se daría con *Chircales*.

Jorge comienza en la fotografía con *Chircales*, sin una cámara de su propiedad y sin una formación académica. La sensibilidad de su mirada es un gran aporte para *Chircales* y en general para el cine colombiano. Gracias a su interés y el aporte de las imágenes capturadas, se configuró una estética particular de análisis, denuncia y poesía. Para fortuna del documental Marta descubrió e instruyó a Jorge,

Jorge no tenía cámara, claro, Jorge no tenía nada, y entonces hay un maestro, Hernando Oliveros, que tiene un estudio y entra a trabajar ahí para aprender fotografía y él nos presta una cámara. Y yo veo las primeras fotos de Jorge y digo: “qué encuadre tan interesante tiene, que interesante cómo asume la imagen”. Yo digo: “aquí hay un fotógrafo” pero Jorge no sabía manejar la cámara. Él no había tenido acceso a una cámara y yo le enseño. Mire Jorge, esta cámara se abre así, se coloca el rollito así, así se enhebra la película y él aprende conmigo. (2014, p. 15).

La periferia de Bogotá a finales de los años sesenta serían el marco de enseñanza de la fotografía de Jorge Silva, con una cámara prestada y bajo un proceso investigativo que daría la oportunidad de captar por medio de su lente la realidad del proceso que habían estado siguiendo y reflexionando. A la par de la investigación sobre la familia Castañeda, Jorge aprendía los movimientos, peripecias técnicas y control del encuadre, casi sin saberlo, forjó el lenguaje visual de un documental con gran riqueza e impacto,

Las primeras tomas de *Chircales* que él hacía eran un paneo con la cámara. Como la cámara era prestada por la televisión, de la 45 mandaron a un viejito a que vigilara y el viejito le decía a Jorge: “vea muchacho, mueva la cámara así”. Y él aprendió así, haciendo *Chircales*. Y luego cuando el cura Gustavo Pérez abre ICODES, hacemos la edición final de *Chircales*, porque había un copión de hora y medio y quedó de 42 minutos la edición final. En ese momento nos invitan, -en el año 71 que la acabamos-, a Alemania, a Leipzig, y es cuando nos ganamos los premios de la Paloma de oro, la

Federación de la crítica y, toda le gente decía: un clásico, un clásico. Nunca esperamos que una película casi artesanal tuviese ese impacto. (p. 16)

Jorge Silva es uno de los fotógrafos más sobresalientes de nuestro país, gracias a su particular mirada se lograron representar imágenes inmortales para el cine colombiano como en el caso de *Chircales*, *Nuestra voz de tierra memoria y futuro* o *Amor mujeres y flores*. Su particular forma de ver y capturar el mundo ha logrado trascender el límite temporal del metraje de una cinta³². En el caso de *Chircales*, cuenta Héctor Leonardo López (2018), “Jorge Silva observaba durante todo el día las cosas que pasaban en el trabajo de *Chircales*, la fatiga y el hambre, que era una circunstancia continua especialmente en los niños” (p. 44). La relación de confianza y la constante observación de Jorge a las jornadas de trabajo de la familia Castañeda aportaron a la construcción de un discurso visual, acompañado por la historia de vida de un hombre que se había ganado la vida como albañil desde muy joven y que había llegado incluso a dormir en la calle.

Por otro lado, la historia de vida de Marta Rodríguez, digna de admirar por su entusiasmo y por decisión, marcaron de forma indiscutible el tono de sus películas. A través de ellas se puede ver la conexión vital entre la realización documental y el compromiso ético político de una cineasta que construye un documental que reflexiona acerca de la realidad colombiana. Respecto a su historia de vida como lo recuerdan Cavalcanti & Núñez,

Durante varios años la cineasta estudió Ciencias Sociales (tanto Sociología como Antropología). En un primer momento su contacto con el área fue en España. Posteriormente, decidió recomenzar sus estudios en Colombia, en una actitud de negación y descarte de lo que aprendiera en el ambiente académico franquista. Pese a que no concluyó sus estudios universitarios y al hecho de ser muy crítica con la institución académica, las discusiones con las cuales se familiarizó a lo largo de este

³² Respecto a la obra de Jorge Silva, López (2018) afirma que “Jorge Silva ha sido considerado como un personaje excepcional en la historia de la fotografía en Colombia. En primer lugar, porque en su obra se muestran muchos de los conflictos que estaban presentes en el país en ese contexto. Es decir, que Silva no solamente hacía fotografía sino también se resaltan los aspectos políticos que en su obra se marcan como la explotación laboral, la pobreza y la desigualdad en el marco de la crítica social.

Su percepción fotográfica lo ayudó a capturar a los indígenas, a los campesinos, a poblaciones vulnerables de la época que, producto de distintos procesos sociales y políticos en el país, huyeron hacia el centro de la ciudad, ubicándose en las zonas periféricas de Bogotá. En estos sitios, se producían las antiguas estructuras del campo (Sánchez, P., 2006). Como en el caso de *Chircales*, donde retrató el trabajo una familia en el barrio Tunjuelito de Bogotá que se encargaba de la elaboración de ladrillos. En este documental, la fotografía de Jorge Silva puso en evidencia las condiciones en las cuales estos trabajadores eran explotados, pero más allá de lo anterior, Jorge Silva aporta a las dos obras analizadas en esta investigación, a la construcción poética y del lenguaje cinematográfico” (p. 43).

período en los años 1950 y 1960 fueron fundamentales para el modo como Rodríguez y Silva realizarían sus películas

Fue también a través del medio académico que la entonces futura directora conoció a Camilo Torres, padre de la Teología de la Liberación, asesinado poco después de su adhesión a la guerrilla. La influencia de Torres provoca un cambio no sólo en sus ideales en su práctica antropológica como en su vida particular. Por un lado, la aleja de la universidad, llevándola a (re)conocer mejor la realidad del país. Por otro, accede al universo que despertará en ella el deseo de hacer cine.

Rodríguez destaca también la importancia de haber aprendido a desempeñar todas las funciones y a precisar lo mínimo posible (en términos de presupuesto, equipo y equipamientos). Algo que en la época le parecía acertado para trabajar en el Tercer Mundo, acabó confirmándose posteriormente

Por lo que expuesto, se percibe que la joven Marta Rodríguez llega al cine con una sólida base teórica y una visión bastante elaborada de lo que le gustaría hacer. La unión con el fotógrafo Jorge Silva potencializa todavía más el proceso, ya que él compartía sus ideales lo que sería fundamental para ponerlos en práctica y perfeccionarlos.

La primera película, *Chircales*, es bastante emblemática en este sentido ya que muestra cuanto el método nace maduro. Por el impacto que causó en el estreno de sus distintas versiones, y también por ser aquella que introdujo a los realizadores a los festivales del Nuevo Cine Latinoamericano (pp. 35-36)

Uno de los factores distintivos de *Chircales*³³ es que su proceso investigativo no tuvo que ver solo con el desarrollo de una película, sino con el involucramiento en la formación política de la comunidad. Todo ello se reflejó en la forma en la que se construyó la narrativa, pues a partir del interior de la realidad de los alfareros se percibieron y se comprendieron las imágenes que serán filmadas.

³³“El cambio es introducido por películas como *Chircales* (1966-1971), de Jorge Silva y Marta Rodríguez, que generarán por su método de construcción de lo colectivo y por su innegable poética visual, la apertura del espectro y del panorama frente a la ciudad y sus protagonistas reales. *Chircales* es sin duda el punto de ruptura del paradigma y, por ende, un viraje radical ante la ya descrita “política de la mirada” desarrollada en nuestra ciudad. A través de un meticuloso seguimiento de la explotación de la familia Castañeda durante un largo periodo, niños y adultos fabricantes de ladrillos en la actual localidad de Tunjuelito, Silva y Rodríguez no solo nos permiten ver la relación existente entre lo oficial y lo invisible” (Durán, 2012, p. 75).

Simultáneamente, la comunidad empezaba a obtener protagonismo en las formas en las que se construiría la narrativa de la película, a la vez que tomaba conciencia y se formaba políticamente. Como lo señala Durán (2003)

Chircales se planificó, se *imaginó*, se filmó, se reconstruyó y se estructuró con la participación de todos. De ahí su verdad, su poesía y sus inevitables efectos socio-políticos. El proceso de elaboración del ladrillo, con su ritmo pesado y monótono, **fue** una decisión colectiva para insertar en su «ilustración» la cantidad de referencias **que** explican las causas remotas y las consecuencias destructivas de una situación que también implicaba a otros sectores sociales que vieron en *Chircales* un reflejo análogo al suyo. (P. 209)

Las limitaciones económicas y sus consecuentes problemas de distribución y exhibición fomentaron la participación de la comunidad en el proceso creativo del filme, afirma la pareja cineasta que todo ello les ayudó a desarrollar un método de trabajo. En una producción artesanal como *Chircales* se logró la participación de integrantes de la película, grupos de obreros e intelectuales que, de forma mancomunada, evaluaban y enriquecen el documental. En las proyecciones de la edición se generaba el espacio de foro con la familia Castañeda que representaba las condiciones de la comunidad, como lo dijera Jorge Silva, “se les dijo muchísimas veces que era lo que la película pretendía, por lo cual se partió de la comprensión por parte de ellos mismos, como obreros, de la necesidad de mostrar este tipo de documento”. El proceso creativo se acompañó del enriquecimiento interpersonal, del diálogo, la escucha y la necesidad de crear un registro social de la comunidad en la que se destacaba la particularidad de su universo narrativo.

En consecuencia, con las premisas de un método etnográfico que explicara la condición humana de la familia Castañeda, Marta y Jorge, a la par de que avanzaban en la investigación para la filmación de la película, discutían las formas de realización, construcción narrativa y desarrollo investigativo. El método de la realización de *Chircales* no fue premeditado, se cimentó a partir de la experiencia, las disertaciones, las dificultades y sobre todo por el interés de los cineastas de capturar la cotidianidad de la familia. Más de cinco años les tomó realizar la investigación y filmación de *Chircales*, mostrando una versión final de 42 minutos en la que difícilmente encontraron la forma de poner punto final y siguiendo recomendaciones sobre la duración que no satisficieron completamente a sus directores por perder material importante acerca de la vida de los Castañeda.

En los más de cinco años de la investigación de *Chircales*, los procesos de filmación no se detuvieron, las partes que configuraban los filmes continuaban siendo reflexionadas y reevaluadas. En todo momento, la investigación fue discutida, en búsqueda de los marcos y las formas acordes de explicar la realidad de la familia. Como lo recuerda Marta Rodríguez (1974),

durante los 5 años se seguía rodando. Porque después nos dábamos cuenta que había aspectos que era necesario incluir pero discutiendo con ellos, o de que la investigación había que reevaluar todo el marco teórico, preconceptos que en realidad veíamos que no funcionaban. Lo primero que tratamos de hacer, antes de filmar una imagen, fue lograr una verdadera comunicación con ellos. (P. 36)

Chircales representa una producción cinematográfica sin precedentes, no solo por la proeza técnica del trabajo artesanal del celuloide y la moviola de los primeros años setenta en una población marginal, sino por el universo narrativo de la intimidad de los Castañeda. Antes de ello las propuestas de un cine social habían sido, como lo afirma Luis Alberto Álvarez, las del español José María Arzuaga³⁴, cintas de ficción con limitaciones técnicas³⁵ y censura que nublaron su reconocimiento y que habían registrado la periferia de Bogotá y el trabajo de la alfarería. Sin embargo, la propuesta documental de Jorge y Marta irrumpen, entre otras cosas, el discurso social cinematográfico, las investigaciones documentales en nuestro país, la praxis política del cine, la fotografía, la voz en *off* y la participación internacional en festivales. La atmósfera de la película cuenta con un extenso número de metáforas y relaciones visuales, con un análisis marxista y con el sentir colectivo de denuncia y la necesidad imperante de cambio.

La investigación se encaminó a partir de la grabación de testimonios y entrevistas que iluminaban el marco teórico de la película, seleccionadas y ordenados durante el montaje de la película. Marx fue de gran apoyo en ese sentido, permitiendo orientar y encaminar el proceso de análisis sobre la información recolectada con la población. En concreto, el trabajo analítico se concentró en las relaciones de producción de la familia Castañeda, así como nivel de comprensión ideológica a partir de la tecnología de la que disponían. Como lo señala Marta Rodríguez,

³⁴ Marta Rodríguez observa las cintas de Arzuaga antes de realizar *Chircales* junto a Jorge Silva, como lo comenta en entrevista para Ojo Al Cine, la observó por primera vez en el año 1963.

³⁵ El audio de la película se realizó después de filmarla con voces con acento español europeo, se intentó imitar las expresiones coloquiales bogotanas que confunden al espectador

nos encontrábamos con 15 horas de grabación, una cantidad enorme de material para montar. Por ejemplo, en chircales el texto de Marx que se incluye al principio trata de cómo a ese nivel tan bajo de relaciones de producción y de tecnología, encontramos un nivel igualmente primitivo en la ideología. Y la película trata de mostrar eso (p. 43)

Junto a la audacia de un método que caracteriza gran parte del cine realizado por estos directores, *Chircales* es la muestra del compromiso y la entrega vital por el cine documental, motivado tanto por la pasión del cine como por documentar la riqueza narrativa de la familia Castañeda, aunque en medio de un universo hostil de explotación laboral. Como lo señala Chaparro (2015),

Un trabajo de paciencia y resistencia, que les permitió acercarse respetuosamente a la intimidad de la familia, incluso mucho antes de mostrar siquiera un equipo y una tecnología extraños al mundo claustrofóbico y paleolítico que encontraron en los chircales: mientras que los niños le decían a la grabadora “la máquina que habla”, Luego de una primera versión, que duraba cerca de hora y media, los 42 minutos a los que se redujo *Chircales* permiten un viaje al trabajo, la religión, la política, la vida sexual y el carácter espectral de las vidas que consume el barro, utilizando un método de realización sin precedentes en Colombia, que asombró al público de los años sesenta y setenta, y que ha hecho de esta película un testimonio de audacia cinematográfica (p. 16).

En inicio, *Chircales* no fue pensada como una película que la cual se obtuvieran ganancias o que dirigiera un proyecto filmico que lograra alcance internacional en festivales. Sus encuentros con los festivales fueron de gran ayuda para el apoyo de la obra, a sus directores y como motor para el cine colombiano internacionalmente. Así lo recuerda Marta Rodríguez,

cuando hicimos Chircales jamás pensamos en cómo se iba a recuperar la inversión. Si nos hubiésemos puesto a pensar en ese problema la película nunca se habría terminado, eso lo sabe cualquiera que haga cine en Colombia. Ni pensamos tampoco en participar en festivales. Fue una producción de vida al esfuerzo personal. A nivel de distribución, dentro del país, es definitivamente muy difícil recuperar la inversión, por lo menos con Chircales (P. 42).

Con *Chircales* el cine colombiano conecta tanto con la identidad de un país como en las formas para canalizar el contexto y la historia de los años sesenta y setenta. Funciona entonces como una

herramienta que permite capturar y reflejar las dinámicas culturales, cuestionándolas y creando procesos metodológicos para sumergirse en la realidad de nuestro país. Un enfoque que parte de la sensibilidad cinematográfica de Marta y Jorge y la investigación etnográfica que posibilita narrativas auténticas. De esta manera, la obra documental *Chircales* es un testimonio que permite comprender una época detrás de una filmación, lo que implica hacer uso del archivo y comentario de sus directores para conocer las formas en las que el contexto moldea y configura la realización cinematográfica en Colombia.

En este apartado se ha profundizado en la construcción metodológica de Marta y Jorge para la realización de *Chircales* y con ello las reflexiones y oportunidades de comprensión histórica acerca de la realización de cine en Colombia. Así, la labor de estos cineastas representa un punto de encuentro crucial que destaca el compromiso político y el análisis de la realidad colombiana como un aspecto fundamental para el cine de nuestro país. Para tal labor, el marco de posibilidad de la película fueron tanto las interacciones y dinámicas del contexto social como la conexión metodológica que enriquece la narrativa del documental. Se configura de esta manera un referente significativo para el cine colombiano, en concreto para el cine documental, generando espacios de reflexión y visibilización de la realidad colombiana.

Conclusiones

El cine colombiano de los años sesenta estaba fuertemente amparado por el éxito del entretenimiento mexicano que traía consigo recompensa económica y una inversión sin grandes márgenes de error para su distribución. En ese panorama, el cine social colombiano no encontraba el apoyo y el reconocimiento de su audiencia, dejando de lado las oportunidades para afianzar el apoyo financiero y el desarrollo de una industria cinematográfica nacional. Además de ello, la distribución de cine se enfocaba en los centros de las ciudades, dejando de lado la distribución de contenido a nivel nacional y posicionando películas mexicanas en una sociedad con una gran tasa de analfabetismo.

El cine colombiano no catapultó su desarrollo industrial dadas las complejidades para afianzar un proyecto económico, en su lugar las propuestas cinematográficas de los años sesenta eran un reto encarnado por muy pocos que tenían que enfrentarse a los desafíos económicos de producción y distribución, así como la censura política y creativa que condicionaba sus formas narrativas. El movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano en ese sentido fue un factor determinante para crear por medio de la realización de cine una comunidad que se preocupaba por las condiciones desfavorables de los países suramericanos. *Chircales* es una muestra del proceso mancomunado que se

orientó desde la disertación del intelectual latinoamericano respecto a cómo realizar una película acorde con la realidad y sobre cómo desafiar la hegemonía de los medios de comunicación, de las formas de comercialización, las convenciones narrativas y las formas de construcción cinematográfica.

En este aspecto, *Chircales* marca un acontecimiento en tanto que emplea elementos de las ciencias sociales en la configuración de un documental con rasgos etnográficos determinantes que vinculan la investigación con la creación cinematográfica y las búsquedas de representación social. Encuentros de la realización de cine con el reconocimiento de las condiciones desfavorables de la realidad colombiana que canalizan las reflexiones comunes sobre cómo hacer cine en Colombia y cómo hallar rastros representativos de nuestro país. Todo ello sitúa a *Chircales* en medio del contrapunteo de las estructuras económicas del cine de los años sesenta y setenta, buscando amplitud, reconocimiento y formación política respecto a la realidad colombiana.

La ópera prima de Jorge Silva y Marta Rodríguez desafía las limitaciones económicas, el velo de la censura y el rol de la distribución de cine en Colombia. Junto con ello el compromiso de distribuir, proyectar y analizar el contenido de su documental al interior de las comunidades, buscando las formas de retroalimentación y apoyo para el desarrollo de una película colectiva, sin el afán de un proceso comercial y masivo y sumando puntos de conexión entre la distribución, el público y la formación política. Como testimonio encarna la ruptura entre el cineasta y la realidad que se documenta, mostrando como los antecedentes sociales de su época y personajes determinantes como Camilo Torres fueron elementos que configuraron el trabajo cinematográfico de Marta Rodríguez y Jorge Silva. De la misma manera, muestra como una obra influencia el desarrollo posterior del cine en Colombia y se sobrepone sobre la censura y la estructura de los medios de comunicación.

Chircales marca una ruptura con la tradición del género documental en Colombia, alcanzando una madurez narrativa y visual que es testimonio de una época y de la condición laboral de la familia Castañeda. A su vez, permite ver los entrelazamientos teóricos que posicionan la narrativa de la película dentro de los marcos de comprensión ideológica marxista de los años sesenta, un punto de encuentro cultural, artístico y social que logró posicionar al cine colombiano internacionalmente. De la misma forma, se posiciona como un clásico, representante de una época y abierto al diálogo y la reflexión histórica nacional.

Como testimonio el cine documental de Marta Rodríguez ha logrado documentar las condiciones, voces y rostros “secretos” de la vida de campesinos, niños, jóvenes, ancianos, mujeres, indígenas y demás comunidades que fueron filmadas en conjunto con Jorge Silva, compañero y pareja de Marta

que trabajó como fotógrafo incansable hasta el lecho de su muerte en la edición de *Amor, mujeres y flores* en el año 1989. Detrás del éxito, influencia y legado de sus filmes se encuentra un aguerrido proceso investigativo de larga data, reflexión, cooperación, anécdotas, influencias y creación cinematográfica. Su obra se sumerge en un universo narrativo “secreto”, si es que con esa palabra se puede designar a la investigación y creación cinematográfica con comunidades que limitan la hegemonía audiovisual de los medios de comunicación, sus discursos, su desarrollo y su influencia frente a la realidad periférica del obrero.

Más allá de ello, ha logrado sentar las bases para un trabajo documental etnográfico en nuestro país que se nutre a partir de la participación de las comunidades, de la formación social y la necesidad de establecer conceptos que se representan en el lenguaje cinematográfico. Hoy muchos de los documentalistas y de propuestas etnográficas relacionadas con el cine toman como referente el trabajo investigativo y mancomunado que desarrollaron Marta Rodríguez y Jorge Silva, además su obra continúa siendo aclamada, restaurada y tomada como pieza de la memoria filmica y política de nuestro país. Al respecto existe no solo la película como fuente, sino las entrevistas en revistas de cine, crítica acerca de sus películas, comentarios de los directores respecto a la creación de cine como un agente social, la percepción extranjera de la realidad colombiana por medio del cine y los comentarios de la comunidad respecto a ser filmados y participar en la creación de un filme. El modelo de trabajo para los documentales logra una transición del trabajo político y narrativo de los años setenta, con un imperante tono marxista y la influencia de la Investigación Acción Participante.

Chircales hace parte de películas del cine colombiano que tejieron su historia logrando rastros de representación social que continúan descifrándose, metáforas que se aproximan a la interpretación histórica del pasado y la reflexión presente respecto a qué somos como sociedad. *Chircales* representa más que un documental sobre la alfarería en el barrio Tunjuelito, a través del trabajo investigativo de los cineastas la película hace parte de un testimonio, a través de él se descifra la configuración histórica de una época. Desafía además la tradición histórica del texto escrito, encontrando formas de análisis a partir de una película y de las redes que se tejen respecto al trabajo de los cineastas.

CAPITULO CUARTO:

La búsqueda narrativa
del actor natural en
Rodrigo D. No futuro,
el primer largometraje
de Víctor Gaviria

El Alacrán

Fotografía: Eduardo La Rata Carvajal

Capítulo cuarto: La búsqueda narrativa del actor natural en *Rodrigo D. No futuro*, el primer largometraje de Víctor Gaviria

En este capítulo, se explorará el impacto y relevancia del largometraje de Víctor Gaviria *Rodrigo D* dentro del contexto de la cinematografía nacional. A través de este análisis se buscará comprender el legado de la película como una obra que no solo captura la vida y las luchas del joven en medio del panorama marginal de mediados de los años ochenta, sino también como desafío a las narrativas dominantes de los medios de comunicación y el contrapunteo con las estructuras sociales, económicas y culturales de que sirven de marco a la creación cinematográfica colombiana. Para ello, se ha dividido este capítulo en tres partes que se explicarán a continuación.

En la primera parte, se presentará la propuesta neorrealista italiana como un movimiento vanguardista, con búsquedas sociales y reflexivas, siendo un punto de encuentro entre las condiciones desfavorables de la población y el cuestionamiento de los medios oficiales de comunicación que influye en la cinematografía de Víctor Gaviria. Acorde con ello, se abordará la influencia y reflexiones que motivaron la búsqueda de actores naturales por parte del director antioqueño y su compromiso ético y político por la representación del joven en la sociedad marginal de Medellín.

En la segunda parte, se mostrará el proceso de investigación y creación de *Rodrigo D*, subrayando el contexto social y cultural que sirve como marco a la realización y trabajo metodológico de la película. Desde la propuesta metodológica y narrativa que construye Gaviria se analizará cómo se desafían los estereotipos acerca de la violencia y el sesgo de los medios de comunicación. Simultáneamente, se examinará la trayectoria y las influencias sociales del director que forjaron su visión poética y cinematográfica a partir de la búsqueda del actor natural.

En la tercera parte, se explorará el impacto histórico, social y cultural de *Rodrigo D* en la comprensión de la realidad colombiana de los jóvenes de los barrios periféricos de Medellín a mediados de los años ochenta. A partir de ello, se indagará cómo la categoría transversal de “no futuro” representa el sentir común de los jóvenes de la periferia de Medellín, llegando incluso a ser una categoría que recoge las expectativas del joven marginal nacional. Se examinará, además, cómo el largometraje de Gaviria desafía la tradición de los análisis y representaciones de los sectores marginalizados, abogando por nuevas perspectivas sobre la realidad social colombiana.

Este capítulo se construye, por un lado, desde la selección y análisis de información del archivo sobre la obra de Víctor Gaviria y en concreto sobre *Rodrigo D* y, por otro lado, con las reflexiones,

conversaciones y entrevistas que se realizaron con Gaviria en la ciudad de Bogotá en el año 2023 a propósito la retrospectiva *Realidad, Desasosiego y belleza*. Del archivo se han seleccionado las entrevistas que mencionan su proceso creativo para la realización de *Rodrigo D*, además de comentarios acerca de su obra por parte del crítico Luis Alberto Álvarez.

1. La reconstrucción de la realidad y el actor natural en la propuesta neorrealista

El neorrealismo fue un movimiento vanguardista que reflexionaba acerca de las relaciones entre el cine y la representación social de los sectores no visibilizados que tuvo un momento de auge pasada la Segunda Guerra Mundial. Gran parte de su fuerza, cuando nos referimos al campo audiovisual, reside en su apuesta por mostrar la realidad de formas tan fieles como sean posibles, a la reconstrucción de la realidad como propuesta crítica y social. Pasada la guerra, el desaliento y la desesperación despertaron el interés de los sectores intelectuales y, en el caso de la producción cinematográfica, generó motivación por construir un proceso creativo respecto a la realidad marginal italiana. De acuerdo ello, el cine neorrealista fue una apuesta que reflejó de la cotidianidad italiana, los sufrimientos de las clases marginadas no reconocidas. Como apuesta audiovisual fue la oportunidad de que llegaran nuevas iniciativas creativas dentro del formato del cine, críticas directas a las narrativas cinematográficas tradicionales. La iniciativa por usar actores naturales en los filmes inició porque los directores neorrealistas afirmaban que, de acuerdo con la propuesta narrativa, era necesario explorar la imagen, los lugares, las voces y los rostros cotidianos. Por estas razones dejaron de lado el profesionalismo de los actores, entendiendo por ello las técnicas de actuación y las formas de narración cinematográfica convencionales.

Catherine O'Rawe (2020) ha examinado cómo la crítica y el público extranjero ha recibido el neorrealismo italiano y cómo se ve el uso de actores no profesionales en sus filmes. Desde sus análisis, la búsqueda representativa del neorrealismo no busca al actor natural por su belleza, su elegancia o su trayectoria, en vez de ello se buscan por su autenticidad, su precariedad y su ordinalidad. El actor, acorde con el neorrealismo, no es aquel que busca las formas de transmitir y de identificarse con un personaje. En contraste, las personas de carne y hueso que frecuentan las condiciones adversas de la sociedad son las que encarnan la realidad, no representan en ese sentido un personaje, sino que ellas mismas son el personaje.

El cine italiano que más ha tenido influencia y trascendencia intelectual es el cine neorrealista, pues ha logrado la participación, reconocimiento y divulgación gracias múltiples nominaciones a festivales internacionales. Tanto ha sido su marca que filmes recientes que lograron impacto nacional se

consideran como herederos (*Fuocoammare* de 2016, *A ciambra* de 2017) de esta vanguardia (O’Rawe, 2020, p. 74). Gran parte de la filmografía italiana exitosa en festivales internacionales ha contado con la preparación de una producción para actores naturales y su consecuente protagonismo. Esto desde luego pone el acento sobre el actor natural y sobre las formas en las que a partir de este se crea un universo narrativo lleno de realidad que son de gran importancia para el diálogo social de los festivales de cine. Para O’Rawe (2020), el éxito del cine italiano en la taquilla internacional se debe en gran parte a la participación de actores naturales:

I argue that one of the ways that these films acquire visibility internationally, and pick up distribution, is through the deployment of non-professional actors. As a marker of distinction and of symbolic and cultural capital, the non-professional can be interpreted as a sign of resistance against an economy of global stardom, and as such is often a welcome presence on the festival circuit [Argumento que una de las formas en que estas películas adquieren visibilidad internacional y obtienen distribución es a través del uso de actores no profesionales. Como un marcador de distinción y de capital simbólico y cultural, el actor no profesional puede interpretarse como un signo de resistencia contra una economía de estrellas globales, y como tal, a menudo es una presencia bienvenida en el circuito de festivales](p. 75).

El cine realismo italiano es reconocido por la autenticidad de su imagen, pues cuando se realiza una producción audiovisual enfocada a un actor natural se rompe con la hegemonía con la comodidad y tradicionalidad del discurso fílmico, de la realización fílmica que busca bellos rostros y diálogos perfectos, estereotipados y convencionales. En su lugar sitúa una imagen rebelde, discursivamente diferente a lo acostumbrado en la producción fílmica exitosa y entretenida. Algo que caracteriza el cine que apuesta por actores naturales es: As such, the “friction” that the nonprofessional may seem to represent (resistance against the star system, against the commercialism of the film industry, and against criticisms of the film festivals as elitist or glamour-obsessed), can be understood to be an essential element of the event itself [Como tal, la “fricción” que el actor no profesional puede parecer representar (resistencia contra el sistema de estrellas, contra el comercialismo de la industria cinematográfica y contra las críticas a los festivales de cine por ser elitistas u obsesionados con el glamour), puede entenderse como un elemento esencial del evento en sí](O’Rawe, 2020, p. 77).

La apuesta del cine italiano más que resistencia es la decisión política e intelectual de realizar cine desde un discurso alejado de las lógicas tradicionales y que ha sido reconocido en el cine italiano,

especialmente por el movimiento neorrealista posterior a la guerra con directores como De Sica, Rossellini y Castelani. Miguel Gaggioti en *The corruption of non-professional performance: Pasolini and Saló* (2022) muestra que la filmación con actores profesionales se desarrolló con el movimiento del neorrealismo italiano y que logró importancia en las películas posteriores a la guerra, entre las que sobresalen *Ladrón de bicicletas* de Vittorio Sica (1948) y *Paisá* de Rossellini. Pier Paolo Pasolini. Acorde con Gaggioti (2022), fue un director que apostó por el actor no profesional durante toda su producción filmica, que no empleó actores naturales en un solo proyecto en pro de mantener su naturalidad, sino que buscó consolidar actores para varios proyectos, por ejemplo, en el caso de Lamberto Maggiorani quien participó inicialmente en *Ladrón de bicicletas* (1960) y luego en *Mama Roma* (1962) (p.182).

Como precursor del neorrealismo, señala Gaggioti (2022), Pasolini se influenció de la producción cinematográfica rusa de Pudovkin y Eisenstein en la que se usaba el actor no profesional para que el espectador pudiera observar en él a un arquetipo, una clase social, con un rol, un acento; se buscaba ante todo evocar su fisonomía (p. 184). En este sentido, la búsqueda narrativa del neorrealismo buscaba que por medio del cine se movilizara un discurso crítico, reflexivo acerca de la realidad y que por medio del actor natural se representara de la manera más integral y visceral la condición social excluida. Pasolini fue, según el recuento de Gaggioti (2022,), quien encuentra en los actores no profesionales una extraordinaria variedad de rostros y cuerpos que eran nuevos en el cine y que contrastaban con la homogenización discursiva y visual del capitalismo posterior a la Segunda Guerra Mundial y la distinción social del fascismo italiano,

with the trial and tribulation of daily life in post war Italy, he could project the suffering of people in more authoritative and authentic way. That is why he chose people with no prior experience of acting but who were going through the struggle of surviving in a time of economic and political uncertainty. Another interesting fact is that De Sica himself was a prominent actor. He started his career as an actor and performed in many films including the leading role in Roberto Rossellini's *General Della Rovere* (1959).⁵ De Sica had the confidence and competence of bringing out the best performance from the inexperienced actors and he proved this point in *The Bicycle Thieves* (1948) [Con las pruebas y tribulaciones de la vida diaria en la Italia de posguerra, podía proyectar el sufrimiento de la gente de una manera más autoritaria y auténtica. Por eso eligió a personas sin experiencia previa en la actuación, pero que estaban pasando por la lucha de sobrevivir en un tiempo de incertidumbre económica y política. Otro dato

interesante es que De Sica fue un actor prominente. Comenzó su carrera como actor y actuó en muchas películas, incluido el papel principal en *General Della Rovere* de Roberto Rossellini (1959). De Sica tenía la confianza y la competencia para sacar lo mejor de los actores inexpertos y demostró este punto en *Ladrón de bicicletas* (1948)] (p. 147).

Cuando Pasolini realiza el proceso de selección de los autores de sus películas, busca ante todo la fisionomía del actor, entendiendo por esto sus características, su dialecto, su rostro, sus creencias, su apariencia y sus acciones (Gaggioti, 2022, p. 185). Las características del actor natural se enfocan en la reconstrucción de su realidad y no simplemente los recursos narrativos, generando así una crítica respecto a la máquina industrial de cine. En definitiva, lo que busca Pasolini es usar al actor natural para recrear la naturalidad y significado de sus filmes y no partir de los procesos de adecuación de escenarios y actores para construir un relato cinematográfico. En esta perspectiva, el trabajo narrativo requiere de gran esfuerzo, pues hay que realizar un proceso de configuración y recontextualización,

Pasolini exposed non-professional actors (and their physiognomies) to both their own gaze and the gaze of bourgeois audiences; in so doing he relocated the non-professional actors on a physical level for the purpose of filming, and on a symbolic level by deploying them in the films to represent characters and texts. He necessarily altered the polysemy of his performers' physiognomies by attaching to them specific meanings and functions [Pasolini expuso a los actores no profesionales (y sus fisonomías) tanto a su propia mirada como a la mirada del público burgués; al hacerlo, reubicó a los actores no profesionales a un nivel físico para el propósito del rodaje, y a un nivel simbólico al desplegarlos en las películas para representar personajes y textos. Necesariamente alteró la polisemia de las fisonomías de sus intérpretes al asignarles significados y funciones específicas] (Gaggioti, 2022, p 185).

El uso de actores naturales, en el caso de Pasolini, estaba mediado por la crítica a la producción cinematográfica dominante y la autenticidad de la actuación, aunque los actores no profesionales no contaran con la experticia actoral proveen un aura de credibilidad al filme, dotan con su fisonomía y su lenguaje el entramado narrativo de la historia. En estos casos, menciona Gaggioti (2022), el espectador reconoce que está observando, en gran parte de los caos del neorrealismo, una alegoría, escrita desde la realidad de los actores naturales y para la que se necesita una representación natural (p. 186). El actor natural es elegido para encarnar un personaje y dotarlo de un lenguaje, mostrar su expresividad, naturalidad y particularidad. Puede entenderse la propuesta de Pasolini como un reto de

la convención de la naturalidad del actor, a un desafío de las estructuras de actuación; en su lugar se coloca la inocencia y la sinceridad que refleja una persona sin la formación actoral.

La influencia e impacto del neorrealismo han dado la vuelta al mundo, siendo punto de referencia para la formación narrativa y social de los próximos cineastas. Esta vanguardia incrementó las visibilizaciones de otros territorios, así como los cuestionamientos de sus estructuras políticas, económicas y sociales. En Colombia la apuesta neorrealista más sobresaliente e influyente es la del cineasta Víctor Gaviria, quien desde más de 30 años construye sus largometrajes en torno al actor natural³⁶ y especialmente a la ciudad de Medellín. Su trabajo ha emergido como un punto de quiebre de la creación cinematográfica en Colombia, así como un medio de reflexión y cuestionamiento sobre la representación social de sus películas.

La búsqueda narrativa de Gaviria cuenta con marcados puntos de conexión con la mirada neorrealista, en el caso del director antioqueño la realidad de la sociedad periférica, los medios de comunicación y la visión central son parte fundamental de su trabajo. Su búsqueda no se remonta, como lo menciona en repetidas ocasiones, a la mirada exhibicionista de los barrios populares y su

³⁶ En Colombia han existido múltiples apariciones de actores naturales en el cine, en esta investigación se realizó una lista con las producciones cinematográficas de ficción que incluyen al actor natural en nuestro país y se halló que antes de Rodrigo D (1990) de Víctor Gaviria las producciones no se enfocaron estrictamente en el actor natural como parte de su propuesta estética. Existen algunos casos de representación de la realidad bogotana por medio del actor natural como los de José María Arzuaga en *Raíces de piedra* (1961), *Rapsodia en Bogotá* (1963) o *Pasado el meridiano* (1965) en los que los métodos de investigación social y la propuesta estética son influyentes para el cine de Gaviria. De manera que los largometrajes del cineasta antioqueño son un parteaguas en la historia del cine en Colombia, en algunos casos tomados como modelo e influencia, en otros señalado y rechazados.

Del balance del cine con actores naturales y la investigación social de la lista elaborada se destaca la producción realizada sobre todo en Medellín en cintas como *La virgen de los sicarios* (2000) de Barbet Schroeder, *Apocalipsur* (2007) de Javier Mejía, *Los nadie* (2016) de Juan Sebastián Mesa, *Matar a Jesús* (2018), *Los reyes del Mundo* (2022) de Laura Mora o *Los días de la ballena* (2019) de Catalina Arroyave. Víctor Gaviria es quien ha dirigido la mayor cantidad de largometrajes con actores naturales en Colombia, especialmente la ciudad de Medellín es el lugar del rodaje, la selección de actores y temáticas de *Rodrigo D* (1990), *La vendedora de rosas* (1998), *Sumas y restas* (2004) y *La mujer del animal* (2016). Bogotá es la segunda ciudad en la que más se han realizado filmes con el actor natural en *La sociedad del semáforo* (2010) de Rubén Mendoza, *Las tetas de mi madre* (2015) y *Topos* (2021) de Carlos Zapata. En otras ciudades se han realizado producciones con actores naturales en las que destaca *PVC 1* (2007) de Spiros Stathoulopoulos, *Los colores de la montaña* (2010) de Carlos César Arbeláez y *Monos* (2019) de Alejandro Landes.

gente. En lugar de ello, su interés se encaminó a buscar en los sectores populares su belleza, su valor, su metáfora y construir con ello un contra discurso a los medios de comunicación tradicionales y al sesgo social que se catapultó con su primer largometraje *Rodrigo D*. En sus palabras

When I, as a director, try to make films and I enter the neighborhoods of normal people, I find values of solidarity, union, beauty and loyalty. Also present are values of the future and an awareness of the past that is organic. What the director has to do is this: whether he is a director of documentaries or of fiction, he has to show that social fabric outside the media exists, has its own logic and has been around for a long time. In a sense, the media gives us a disordered reality that is born not only of ignorance, but of a racist, classist vision and of a very clear political tendency to show that order outside of the media does not exist [Cuando yo, como director, trato de hacer películas y entro en los barrios de la gente común, encuentro valores de solidaridad, unión, belleza y lealtad. También están presentes los valores del futuro y una conciencia del pasado que es orgánica. Lo que el director debe hacer es esto: ya sea que sea director de documentales o de ficción, tiene que mostrar que ese tejido social fuera de los medios existe, tiene su propia lógica y ha existido durante mucho tiempo. En cierto sentido, los medios nos dan una realidad desordenada que nace no solo de la ignorancia, sino de una visión racista, clasista y de una tendencia política muy clara para mostrar que el orden fuera de los medios no existe] (Gaviria, 2008, p. 235).

La mirada cinematográfica de Gaviria busca quebrar la construcción estereotipada del barrio marginal, mostrando que las personas que habitan estos lugares no se remiten exclusivamente a la violencia o la delincuencia, sino que detrás de ello se encuentra un sentido de vida y de pensamientos que han sido ocultados y configurados por las superficialidades de los medios de comunicación. De esta manera se conecta con las búsquedas narrativas y sociales del cine neorrealista, en este caso acordes con la realidad social de un país como el colombiano y en medio de un contexto histórico determinado como los años ochenta en el que surgen sus propuestas de largometraje.

Los ecos del cine neorrealista y sus aportes a la construcción de una narrativa social y reflexiva han sido decisivos en la propuesta cinematográfica de Víctor Gaviria, a partir de ella se ha entrelazado la visión de un director con un contexto como el colombiano. El compromiso ético y político del cineasta ha sido, acorde con la perspectiva neorrealista, el de encontrar y reflejar los valores de las dinámicas internas de poblaciones no visibilizadas de la ciudad de Medellín. Para la reflexión presente, sus

películas son el testimonio de la época de construcción de sus filmes y una búsqueda narrativa contra discursiva de los sectores no visibilizados de los años ochenta para el caso de *Rodrigo D* o para los años noventa para el caso de *La vendedora de rosas*. En sus palabras, la visión del director,

what does a director like me do? He shows that even the kids on the street have intentions, that even robbers have intentions and that even the pistoleros have a philosophic sense of life, that they have a good number of thoughts that are much more profound than what the media sells, which is a series of superficialities [¿Qué hace un director como yo? Muestra que incluso los niños en la calle tienen intenciones, que incluso los ladrones tienen intenciones y que incluso los pistoleros tienen un sentido filosófico de la vida, que tienen una cantidad considerable de pensamientos mucho más profundos que lo que los medios venden, que es una serie de superficialidades] (Gaviria, 2018, p. 235).

La mirada social detrás de la propuesta neorrealista italiana fue decisiva en la edición estética y reflexiva de Gaviria sobre la realidad periférica de Medellín. Desde esta perspectiva, hacer una película en Colombia implicaba un compromiso estético que contraponiera las convenciones de la realización de cine comercial y la valoración de la vida cotidiana. En este contexto, el quehacer cinematográfico del director antioqueño se fue materializando a partir de sus primeros cortos sobre la magia y las posibilidades narrativas de la vida cotidiana como *Buscando tréboles* de 1980, *El Vagón Rojo* de 1981 o *Los músicos* de 1986.

Without realizing it I began discovering how certain Neorealist truths manifest themselves, most of all in Italian Neorealism. Roberto Rossellini and Vittorio de Sica, for example, discover very important principles which are rapidly abandoned by mainstream filmmakers to participate in commercial films. Many times this commercial-oriented directors say, “Let’s make a movie. I want this movie to exist, but the only way it can exist is if it is commercial.” They end up abandoning some principles that are politically important. This is what Rossellini discovers: daily life has insignificant drama that is seemingly unattractive. These elements don’t make commercial movies, but the Neorealists discover in their movies that daily life is also a spectacle. They reestablish the idea of the spectacle of daily life even though it is assumed that everyday life is gray, opaque and boring. The Neorealists make these movies full of small actions, apparently boring elements and signs of daily life. For example, Umberto D, is

composed of detailed actions that, when viewed various times, make people realize that the Neorealists were right. Daily life, seen this way, is also a beautiful spectacle [Sin darme cuenta, comencé a descubrir cómo se manifiestan ciertas verdades del Neorrealismo, especialmente en el Neorrealismo italiano. Roberto Rossellini y Vittorio de Sica, por ejemplo, descubren principios muy importantes que son rápidamente abandonados por los cineastas comerciales. Muchas veces estos directores orientados al comercio dicen: “Hagamos una película. Quiero que esta película exista, pero la única forma en que puede existir es si es comercial.” Terminan abandonando algunos principios que son políticamente importantes. Esto es lo que Rossellini descubre: la vida cotidiana tiene un drama insignificante que aparentemente es poco atractivo. Estos elementos no hacen películas comerciales, pero los neorrealistas descubren en sus películas que la vida cotidiana también es un espectáculo. Restablecen la idea del espectáculo de la vida cotidiana, aunque se asuma que la vida cotidiana es gris, opaca y aburrida. Los neorrealistas hacen estas películas llenas de pequeñas acciones, elementos aparentemente aburridos y signos de la vida diaria. Por ejemplo, *Umberto D.* se compone de acciones detalladas que, al verse varias veces, hacen que la gente se dé cuenta de que los neorrealistas tenían razón. La vida cotidiana, vista de esta manera, también es un hermoso espectáculo] (Gaviria, 2008, p. 236).

Gaviria empezó su carrera como cineasta sin notar la influencia de la conceptualización neorrealista sobre la realidad. Con el pasar del tiempo tomó el marco de reflexión neorrealista de Rossellini y Sica para ver de otra forma su obra y sus próximas búsquedas narrativas. El poder detrás de la vida diaria y sus posibilidades narrativas fueron unas de las determinaciones para que se decidiera por buscar actores naturales para sus largometrajes, lo que moldeó la conceptualización de una mirada neorrealista sobre las condiciones marginales de la ciudad de Medellín en la que se ha elaborado la mayoría de su obra,

I made my movies without being very conscious of Neorealism, even though I had seen those films and I loved them just like everyone else. When we see *Ladri di Biciclette* [Bicycle thief] we know that there are powerful, interesting stories and great humanity. Afterwards I began thinking, like Rossellini and other Neorealists about the restoration of daily life. I don't know why power, in general, tries to fragment daily life, to replace it with other things [Hice mis películas sin ser muy consciente del Neorrealismo, aunque

había visto esas películas y las amaba como todos los demás. Cuando **vemos** Ladrón de bicicletas sabemos que hay historias poderosas, interesantes y con gran humanidad. Luego comencé a pensar, como Rossellini y otros neorrealistas, en la restauración de la vida cotidiana. No sé por qué el poder, en general, intenta fragmentar la vida cotidiana y reemplazarla con otras cosas] (Gaviria, 2008, p. 237).

Como Gaviria reflexiona en la entrevista realizada para esta investigación, detrás de la mirada de los medios oficiales de comunicación y del interés por explorar las lógicas propias de los barrios de Medellín de los que provenían sus filmes como Manrique o Lovaina, se encontraba una realidad común que no solo afectaba a los jóvenes que daban origen a sus historias. *Rodrigo D* y posteriormente *La vendedora de rosas* se convirtieron en los testimonios de la realidad social de muchos de los jóvenes de la ciudad de Medellín y de otros lugares de Colombia y Latinoamérica de los años ochenta y noventa,

Con *Rodrigo D* y luego con *La vendedora de rosas* estábamos ante una situación social que no era solamente de estas 40 o 50 personas, sino que ellos eran los representantes de una situación social de cientos de miles de personas en Medellín. El cine lo que hizo evidente fue cómo vivían ellos, cuál era la situación personal, existencial y social de ellos. (Gaviria, 2023, p. 1).

La propuesta cinematográfica de Gaviria busca la representación social de la cultura colombiana, el reconocimiento y reflexión acerca del ocultamiento de nuestra realidad. En el caso de *Rodrigo D*, sus decisiones narrativas se adecuan al contexto de la segunda mitad de los años ochenta, buscando que la sociedad colombiana se enfrentara al sesgo de la moralidad y quebrantara la barreta del reconocimiento y la responsabilidad moral acerca de las condiciones de vida de los jóvenes de los barrios periféricos de la ciudad de Medellín. La representación social es para el cine de Gaviria tanto un motor para la realización cinematográfica como un punto de encuentro e impacto, sus obras se tejen a partir de la verosimilitud de la vida diaria y llegan a conectarse socialmente por la búsqueda identitaria y discusiones acerca de nuestra imagen idiosincrática. En palabras de Gaviria (2008),

Verisimilitude is important in order for people to recognize the centers of truth in images and stories. Daily life is like a current that unites people of different classes in their existence. For example, in Colombia it is important to frame stories within the context of daily life because daily life is what unites people. The coexistence of people in distinct worlds is what makes it possible for you to not feel morally responsible for

what occurs in reality and in society. Daily life is something that brings about equality among all people because it is a current that unites people despite distinct social classes. Even though it often appears as if we live on different planets, daily life makes us understand that we are all morally responsible and should be responsible for what occurs in society [La verosimilitud es importante para que las personas reconozcan los centros de verdad en las imágenes y las historias. La vida cotidiana es como una corriente que une a personas de diferentes clases en su existencia. Por ejemplo, en Colombia es importante enmarcar las historias dentro del contexto de la vida cotidiana porque es lo que une a las personas. La coexistencia de personas en mundos distintos permite que no te sientas moralmente responsable de lo que ocurre en la realidad y en la sociedad. La vida cotidiana es algo que genera igualdad entre todas las personas porque es una corriente que une a la gente a pesar de las distintas clases sociales. Aunque a menudo parece que vivimos en planetas diferentes, la vida cotidiana nos hace entender que todos somos moralmente responsables y deberíamos ser responsables de lo que ocurre en la sociedad] (p. 236).

El encuentro contradiscursivo de la propuesta cinematográfica del cine de Gaviria inicia definitivamente con la aparición de *Rodrigo D.* Junto al testimonio oral y visual de los actores naturales que participaron en el filme, el cuestionamiento acerca de lo que sucede en nuestro país y la forma en la que se configuraba la imagen de la violencia, del sicariato y de la contracultura se forjaba decisivamente por medio de los medios de comunicación. El compromiso ético del cineasta, acorde con Víctor Gaviria, es el de mostrar que detrás de nuestros imaginarios sobre la periferia y sobre la delincuencia son una responsabilidad moral, forjada a partir del prejuicio, del clasismo, del desconocimiento. Una realidad de la que somos conscientes y que dejamos pasar de lado, ocultada y configurada por los medios de comunicación,

the filmmaker has to reestablish the flow of daily life and to make people witness each other's actions. This reestablishes the ethical possibility of saying, "You were responsible for what occurred during those years." People say, "During those years there was a dictatorship or a collective decision, but nobody apparently knew." Yes, we knew. The media fragmented the current of daily life and in this way took away our moral responsibility. In Colombia this is very evident. Terrible things have happened and everyone says "Oh, we didn't know. We didn't know." That's a lie. Of course they

knew. People are always telling you rumors about what is going on. You listen to rumors, to conversations. The filmmaker is a person who listens to those rumors. He has to see what is going on and listen to the voices of everyone to reestablish moral responsibility [El cineasta tiene que restablecer el flujo de la vida cotidiana y hacer que las personas sean testigos de las acciones de los demás. Esto restablece la posibilidad ética de decir: “Tú fuiste responsable de lo que ocurrió durante esos años.” La gente dice: “Durante esos años hubo una dictadura o una decisión colectiva, pero aparentemente nadie sabía.” Sí, sabíamos. Los medios fragmentaron la corriente de la vida cotidiana y de esta manera nos quitaron nuestra responsabilidad moral. En Colombia esto es muy evidente. Han ocurrido cosas terribles y todos dicen “Oh, no sabíamos. No sabíamos.” Eso es una mentira. Por supuesto que sabían. La gente siempre está contándote rumores sobre lo que está pasando. Escuchas rumores, conversaciones. El cineasta es una persona que escucha esos rumores. Tiene que ver lo que está ocurriendo y escuchar las voces de todos para restablecer la responsabilidad moral] (Gaviria, 2008, p. 237).

Las películas de Víctor Gaviria inician con un proceso metodológico de exploración de la realidad sobre la que se construirá la película; ello no implica decisiones narrativas a priori o la búsqueda de actores que encarnen personajes preconstruidos en un guion³⁷. En vez de ello, la propuesta metodológica de Gaviria toma como impulso el interés por conocer y explorar la realidad, permitiendo que entre conversaciones y experiencias con las distintas personas que habitan los barrios periféricos surjan los elementos que configurarán narrativamente una película. Como él mismo lo menciona,

³⁷ Existen varias entrevistas a Gaviria y documentales como *Yo te tumbo, tú me tumbas* (1990) realizado a propósito del rodaje y la vida de los actores de *Rodrigo D: no futuro* y *Poner a actuar pájaros* (2017) que dirigió Erwin Goggel (productor de *La vendedora de Rosas*) que reconstruye procesos del rodaje de la cinta varios años después, con anécdotas del rodaje y la vida de los actores años después de filmar de *La vendedora de rosas*. Gaviria ha escrito acerca de la vida de alguno de sus actores como *El pelaito que no duró nada* (2020), algunos libros de poesía y un muy temprano manifiesto de 1981 titulado *Las latas en el fondo del río*, en el que se refiere a la producción nacional cinematográfica y el lugar del cine de provincia. Todo ello muestra el interés del director antioqueño porque su producción fílmica se apoye de un proceso de investigación social e integración en un formato audiovisual, por reconocer la coautoría de sus producciones y por explorar a fondo el contexto de Medellín del que emergen los actores de las películas.

I talk with people that have other experiences, and this is what makes the movie. The movie is the future of this conversation with street children, with adolescents, with pistoleros, with guerrillas, with paramilitaries and with drug traffickers. It is because of this discourse that you really understand who you are because your own discourse is sometimes fragmented. Dialogue is the only way to produce some unity, some sense of community (Gaviria, 2008, p. 239-240)

El interés narrativo de Víctor Gaviria se contrapone a las convenciones narrativas del cine, especialmente el hollywoodense. Según este enfoque, la realización de cine construye sus historias al margen de la realidad social, creando personajes y moldeando tanto el desarrollo de una industria como el de su público. Con las películas del director antioqueño se busca sobre todo crear un microuniverso de la realidad social colombiana por medio de la ficción, en este caso ello implica la adecuación de una metodología de trabajo y una exploración tanto discursiva como visual y sonora que ensamble toda una apuesta narrativa.

I think that cinema registers reality, real time and real things. I believe that cinema has become so fictional, so full of lies, that it has deceived us, covered up reality and whisked it away. I wonder, “How is it that we are making movies—an art of reality so beautiful—that cover up these truths of reality, create heroes, stories and consequences that don’t exist?” When one watches Hollywood movies history is alluded to but hidden in time; they do this to hide the truth. Hollywood makes movies about Napoleon to show us a Napoleon that didn’t exist; about Simón Bolívar to show us a Simón Bolívar that didn’t exist and with histories of cities that show us unreal cities. How is this possible? This causes you to say, “We must restore reality in movies! The realist intention must be restored! [Creo que el cine registra la realidad, el tiempo real y las cosas reales. Creo que el cine se ha vuelto tan ficticio, tan lleno de mentiras, que nos ha engañado, ha cubierto la realidad y la ha alejado. Me pregunto, “¿Cómo es que estamos haciendo películas, un arte de la realidad tan hermoso, que cubren estas verdades de la realidad, crean héroes, historias y consecuencias que no existen?” Cuando uno ve películas de Hollywood se alude a la historia pero se esconde en el tiempo; hacen esto para ocultar la verdad. Hollywood hace películas sobre Napoleón para mostrarnos un Napoleón que no existió; sobre Simón Bolívar para mostrarnos un Simón Bolívar que no existió y con historias de ciudades que nos muestran ciudades irreales. ¿Cómo es

esto posible? Esto te lleva a decir, “¡Debemos restaurar la realidad en las películas! ¡Debe restaurarse la intención realista!”] (Gaviria, 2008, p. 241).

Para la realización de las películas de Víctor Gaviria, los actores naturales encarnan en la mayoría de las ocasiones su propio personaje, configuran escenas y eventos de su vida diaria, conflictos diarios y decisiones apresuradas. Por medio de la película recrean dinámicas propias de su entorno, de la exclusión, de la violencia y del robo, así como la falta de oportunidades, de apoyo y la soledad. La distancia entre la realidad y la ficción para el actor natural de estas películas se teje a partir de hilos muy delgados,

I like to nurture language in my movies with reality. Obviously I want to make movies that are so close to reality that they appear to be reality itself. I don't differentiate between the movie I'm making and reality. The non-professional actors don't differentiate these two things either. For them, the movie is as if it were reality, so the fights that arise many times derive from confusion and problems that they have among themselves outside of the movie. However, it is as if they were problems in the movie. The movies are full of these problems because reality overflows into the movies that we have made. It is as if they were problems within the movie as well. The problems in the movies are the same problems of reality—death, murder, drugs, delirium—all those psychological elements and traumas. The actors themselves are expressing this in the movie [Me gusta nutrir el lenguaje en mis películas con la realidad. Obviamente, quiero hacer películas que estén tan cerca de la realidad que parezcan ser la realidad misma. No diferencio entre la película que estoy haciendo y la realidad. Los actores no profesionales tampoco hacen esta diferenciación. Para ellos, la película es como si fuera la realidad, por lo que las peleas que surgen muchas veces derivan de confusiones y problemas que tienen entre ellos fuera de la película. Sin embargo, es como si fueran problemas dentro de la película. Las películas están llenas de estos problemas porque la realidad se desborda en las películas que hemos hecho. Es como si fueran problemas también dentro de la película. Los problemas en las películas son los mismos problemas de la realidad: muerte, asesinato, drogas, delirio, todos esos elementos psicológicos y traumas. Los propios actores están expresando esto en la película](Gaviria, 2008, p. 240).

La autenticidad y fuerza del neorrealismo italiano han sido el punto de referencia para la formación de cineastas posteriores como el caso del cine colombiano de Víctor Gaviria, quien ha adoptado y enriquecido una metodología de trabajo con fuertes rastros del neorrealismo en la ciudad de Medellín y de mano del actor natural. Con sus películas se han encontrado formas de reflexión y comprensión de fenómenos que son una herramienta para el diálogo social. En el siguiente apartado se analiza cómo se lleva a cabo el trabajo metodológico de Gaviria en su largometraje *Rodrigo D*, destacando los inicios para la realización de la película, sus decisiones creativas y los encuentros sociales que posibilitan su narrativa.

2. *Rodrigo D. No futuro*: Primer largometraje colombiano en la sección oficial del festival internacional de Cannes

Botado estas vos, estoy yo y estamos todos

(Rodrigo D. No futuro, fragmento)

Rodrigo D. No futuro es la primera película colombiana en competir por la Palma de oro en el festival de cine de autor más importante del mundo, el festival de Cannes, que se desarrolló entre el 10 y el 21 de mayo de 1990 en su edición número 43. Aunque no obtuvo el galardón, el antioqueño Víctor Gaviria dirigió el único filme en español que compitió junto a directores como David Lynch, Jean-Luc Godard y Clint Eastwood. Finalmente, la cinta que se llevó la Palma de oro fue *Corazón Salvaje* del director estadounidense David Lynch, filme que, grosso modo, narra cómo Sailor y Lula, una pareja de forajidos enamorados protagonizados por Nicolás Cage y Laura Dern, escapan a California en contra de la aprobación de la madre de Lula que no solo se opone por convicción, sino que contrata un asesino que se haga cargo de Sailor, testigo de que ella y su amante han acabado con la vida de su esposo. En contraste se encontraba el primer largometraje colombiano de Víctor Gaviria, una apuesta narrativa con actores naturales, un relato de la vida de los barrios marginales de la ciudad de Medellín, del *punk*, de la violencia, del no futuro y la financiación de FOCINE, entidad estatal que desde 1978 se encargaba de apoyar las producciones cinematográficas en Colombia.

Como lo menciona el cronista antioqueño Juan Fernando Ramírez Arango, las buenas nuevas del cine colombiano llegarían a la prensa el 13 de mayo, casualmente el día de las madres, en un panorama nacional desilusionador: tres carrobombas detonadas el día anterior dejaron 26 muertos y más de 200 heridos. “La mafia enlutó el Día de la Madre”, decían algunos titulares respecto a los atentados a los centros comerciales de la ciudad de Bogotá ubicados en Niza y Quirigua y el tercer atentado ocurrido

en la ciudad de Cali en zona de Ivanaco, como lo menciona Ramírez en la edición 107 de la revista Centro Universo. Detrás del balance violento del país y la celebración amarga del Día de la Madre se encontraba la cinta *Rodrigo D. No futuro* en el ojo y diálogo internacional, paradójicamente con una narrativa que expresa la realidad de los barrios periféricos de la ciudad de Medellín y, entre otras cosas, la violencia y su impacto.

Los inicios de Víctor Gaviria se dieron de mano de la literatura, aspecto que sería fundamental en su búsqueda artística y representativa de la ciudad de Medellín. Como él mismo lo menciona (2008), frecuentaba los cineclubes de la ciudad con el fin de alimentar la metáfora, la poesía y la imagen, “Yo quería ser escritor, estaba en un grupo de poetas en donde escribíamos y publicábamos poemas. Yo iba al cine como un cine clubista, pero fundamentalmente para alimentar la poesía. Me gusta la poesía de imagen, me gusta mucho la metáfora” (p. 111). La formación dentro de los cineclubes de Medellín, al igual que el seno familiar en el que el cine casero era una constante de su niñez, moldeó las bases de una particular forma de ver el mundo a partir del cine. En sus palabras,

fui cine clubista. Por ejemplo, vi a *Andrei Rublev* de Andrei Tarkowski, cuando llegó a Medellín en el año 75 o 76 y lo vi sin saber que era una película rusa. En esos cine-clubs pasaban mucho cine ruso porque su posición era de izquierda. Pero a mí lo que realmente me llevó a la imagen cinematográfica, fueron las películas que mi papá filmaba en ocho milímetros. Él proyectaba estas películas en mi casa cuando éramos niños alrededor de una o dos veces al mes. De pronto, cualquier día, no sé por qué, la casa se convertía en un teatrillo. Apagaban las luces, sacaban el proyector de ocho milímetros y proyectaban las películas que mi papá había hecho de las primeras comuniones de mis hermanos, a las que yo no había asistido. Incluso veíamos películas dos o tres años antes de mi nacimiento. Veíamos imágenes de la finca de Caucasia, una finca de ganado, de los paisajes y del río Cauca y de una cantidad de parientes. Eran películas mudas donde lo único que se oía era el sonido del proyector y eran unos personajes que no eran actores, eran actores naturales. Era gente natural, era mi familia, algunos de ellos muertos ya. Qué fulanito de tal y que tal otro, la primera comunión de tal, vimos tanto esas películas. Me imagino que era hora y media o dos horas de proyección de películas cortas, de tres o cuatro minutos cada una. A veces se hacían de diez minutos. Esa es mi educación visual, sinceramente. (Gaviria, 2008, p.115)

El vínculo que existe entre su propuesta narrativa con actores naturales y las formas de explorar las condiciones de las clases marginales se configuró a partir de múltiples influencias, entre ellas la formación política y cultural de los cineclubes y la proyección de películas caseras con personajes reales, todo ello al margen del canon cinematográfico del cine comercial extranjero. Sin pensarlo, el cine empezó a formar parte de su vida y a ser un campo atractivo de reflexión y trabajo, “Yo nunca pensé que iba a hacer cine, yo estaba estudiando para ser psicólogo, y quería escribir. El cine para mí fue un llamado” (Gaviria, 2008, p. 115).

En los inicios de Gaviria el encuentro con el crítico de cine y gestor cultural Luis Alberto Álvarez y el poeta Helí Ramírez fue fundamental para sus posteriores trabajos cinematográficos. El primero de ellos ayudó a forjar su formación cinematográfica a partir del cineclubismo, la disertación sobre películas del Nuevo Cine Alemán y en su aprendizaje técnico sobre cine en el cortometraje *El niño invisible*, en el que se desempeñó como asistente de producción. Por otro lado, la presencia y contundencia de la poesía de Helí Ramírez ha sido para Gaviria el descubrimiento y motivación acerca de la profundidad de la poesía de los barrios periféricos de Medellín. En trabajos como *La ausencia del descanso* (1975) y *en la parte alta abajo* (1991), Gaviria compartió y conoció la poesía de Ramírez de primera mano, reconociendo que la mirada y profundidad de las metáforas y poesía de los barrios periféricos lo asombraron. Las huellas de estos dos personajes son referencias que se ven a lo largo de su trayectoria y que moldean su mirada estética.

Antes de *Rodrigo D* Gaviria había realizado varios cortometrajes y empezaba a resaltar como realizador audiovisual. En el año 1985 Gaviria, formado como cineasta autodidacta y entusiasta de la poesía, obtuvo el premio de FOCINE del concurso de guiones con *Rodrigo D*. No era la primera vez que obtenía un logro semejante, había realizado el cortometraje *Los habitantes de la noche* de 1984 gracias al apoyo de FOCINE y su primera exploración en el cine con *Buscando tréboles* de 1979 obtuvo la premiación del Primer Festival De Super 8 y la oportunidad de rehacerlo en 35 milímetros. Durante ese trayecto creativo, Víctor Gaviria empezaba a construir una propuesta desde las particularidades del actor natural, un ser sin formación de teatro, sin formación técnica o teórica, sin las ambiciones del estrellato, la sobreactuación o el seguimiento estricto del libreto.

El crítico y gestor cinematográfico colombiano Luis Alberto Álvarez vio crecer la obra de Víctor Gaviria en medio del contexto de la cinematografía colombiana, como crítico del cine colombiano encabezaba las discusiones respecto qué propuestas cinematográficas podrían representaban socialmente y qué puntos de conexión identitaria se construían. En este aspecto, Luis Alberto Álvarez

expuso abiertamente su apoyo y reconocimiento al trabajo de Gaviria en los diarios locales, reconociendo sus cortometrajes y su búsqueda narrativa antes de que se empezara a forjar *Rodrigo D*. Según esto, el cineasta antioqueño contaba con una particularidad para la realización de cine en Colombia,

Víctor Gaviria tiene que comenzar a hacer largometrajes. Su cine tiene que comenzar a ser accesible a públicos mayores. Creemos que su aprendizaje básico ha terminado y que ya no sólo es un talento prometedor sino un realizador en forma. Y no sólo un realizador que sabe hacer buenas cosas por encargo, sino un poeta del cine, un autor con mundo propio (Álvarez, 1988, p. 64).

En una entrevista realizada en la ciudad de Quito para el instituto superior de cine y actuación INCINE a Víctor Gaviria, Lourdes Endara (2018) encuentra que el director antioqueño luego de abandonar un proceso académico en psicología y de una trayectoria inicial como poeta, se decidió por la realidad de la ciudad de Medellín y de realizar una investigación social de la que partiera su propuesta como cineasta (p. 47). Así, las propuestas cinematográficas de Gaviria desde sus inicios se desarrollaron al margen de la academia y de los discursos, tejiendo una “memoria social” y un “sentir colectivo” a partir de la producción cinematográfica. Todo ello explica las intenciones reformativas de la narrativa cinematográfica en Colombia, la necesidad de estudiar los filmes sociales en nuestro país, el desarrollo vanguardista del cine y la necesidad por un lenguaje que mostrara la realidad social en nuestro país. A todo ello se refiere Gaviria:

Aquí se abre la puerta de la realidad. El cine es una investigación de la realidad es una confrontación con la realidad y con el presente. (...) Cuando estábamos haciendo la película mucha gente se escandalizaba conmigo. Qué cómo era posible que pudiéramos hacer una película de cosas que estaban ocurriendo hoy. Y cuando a todos nos han enseñado de que el arte es una cosa que se deja decantar. Que uno no puede construir un poema de hoy sino que hay que dejarlo decantar y lo mismo la historia. El presente es una idea toda pasiva, convencional y derrotista que han tenido los intelectuales. El presente no es materia de nada, no es materia de guerra para nadie, sino que hay que esperar que se asiente y se decante. Y yo decía pero por qué vamos a tener que esperar si éste es el presente, que más cerca vamos a estar nosotros a las cosas si están aquí, ya. Además porque vamos a tener que esperar sabiendo que uno vive siempre en el presente. Sobre todo el cine que, que es una grabadora de imagen y sonido

sincronizadas. Apresa mucho lo sensible y lo convierte en signos. Yo creo que esta película demuestra que los artistas no tienen que esperar que pasen cosas, como si las cosas fueran solo objeto de las noticias, de la política o de la policía o de la medicina. Cómo no vamos a estar hablando de las cosas que están pasando ya, es que debíamos estar hablando es de lo que va a pasar mañana. (Gaviria, 1990, p. 38)

Gaviria ha mencionado que sus películas se basan en la importancia de estudiar y comprender el presente, enfoque que se suma a los marcos de comprensión que le permiten hacer una lectura analítica a partir de áreas como la filosofía, el psicoanálisis o el marxismo. Su metodología permite capturar las voces y las dinámicas de los actores que estuvieron directamente involucrados, ofreciendo una apuesta narrativa más vivida y auténtica para el cine colombiano. La realización de *Rodrigo D* refleja el compromiso con la investigación contemporánea para la realización de cine, así como un registro histórico de su trabajo y de cómo su entorno permitió crear un filme. La narrativa en tiempo real desafía la pasividad intelectual y la tradición académica de los años ochenta, encontrando un análisis de las dinámicas actuales y cómo pueden ser contadas y comprendidas en su propio contexto. Como lo señala el director antioqueño,

I come from a university group that is very studious: psychoanalysts, historical materialists, Marxists, readers of Nietzsche, Derrida, Foucault and Deleuze. This is why when I get an idea I believe it must be studied. When I said, "I'm going to make a film about the comunas of the assassins" in 1986 when we made *Rodrigo D* they said, "Víctor, that's crazy! The story is too recent. You can't make a novel, a book or a movie about something that recent. It is still contaminated by subjectivity. There is no objectivity so you can't do it." They discouraged me, but I realized that they were lazy. According to them you had to let ten years pass so that things could settle before you could use a story. This is a completely passive citizen [Vengo de un grupo universitario muy estudioso: psicoanalistas, materialistas históricos, marxistas, lectores de Nietzsche, Derrida, Foucault y Deleuze. Por eso, cuando tengo una idea, creo que debe ser estudiada. Cuando dije: "Voy a hacer una película sobre las comunas de los asesinos" en 1986, cuando hicimos *Rodrigo D*, me dijeron: "¡Víctor, eso es una locura! La historia es demasiado reciente. No puedes hacer una novela, un libro o una película sobre algo tan reciente. Todavía está contaminado por la subjetividad. No hay objetividad, así que no puedes hacerlo." Me desanimaron, pero me di cuenta de que eran perezosos. Según

ellos, tenías que dejar pasar diez años para que las cosas se asentaran antes de poder usar una historia. Esto es ser un ciudadano completamente pasivo] (Gaviria, 2008, pp. 241-242).

En sus inicios Gaviria había explorado la forma de relacionar la metáfora y la imagen, el cine era un formato que se lo permitiría y que, como él mismo lo cuenta, llegó a su vida desde la influencia de las grabaciones caseras de su padre y las exposiciones en un proyector de Super 8 en casa, junto a su familia, observando imágenes de sus eventos, de sus celebraciones. Su desarrollo narrativo cinematográfico inició con la reconstrucción de las metáforas de las situaciones cotidianas y del significado, relaciones y análisis que ahí podrían surgir, influenciado por la fuerza narrativa de la poesía de Helí Ramírez. Fue especialmente con el rodaje de *Los habitantes de la noche* (1984) que Gaviria exploraría definitivamente procesos de investigación social con actores naturales y propuestas narrativas desde su punto de enunciación. No es que allí se le hubiera ocurrido, sino que empezaba a notar que los actores naturales contaban con un universo propio, una riqueza expresiva y una carga simbólica muy fuerte que eran rastros del neorrealismo y de sus anteriores filmaciones que se decidió a explorar a fondo.

Para Gaviria fue definitivo realizar *Los Habitantes De La Noche* con la participación de Alonso Arcila Manosalve que actúa como sí mismo en el corto, un locutor de radio de un programa llamado al igual que el filme, un guion que narra tres historias en simultáneo con un eje direccionador y punto de encuentro de las historias, el del locutor. Con ello no solo inicia una propuesta narrativa, sino también un proceso de investigación social de las condiciones sociales de las poblaciones de Medellín por parte de Gaviria, poblaciones inmersas en el ostracismo mediático y en medio de estructuras económicas, sociales y culturales.

Gaviria consideraba esencial haber notado la libertad, el fluir de Alonso Arcila, la frescura de representarse a sí mismo ante una cámara, con esa espontaneidad más allá de las técnicas, los libretos y los formatos. El aporte a la narrativa de Alonso Arcila llevó al director antioqueño a empezar un trabajo con actores naturales, proyecto que se llevaría a cabo decisivamente con *Rodrigo D*, su primer largometraje. La historia en la que se basaría el primer guion de *Rodrigo D* aparece en la prensa del diario *El mundo*, cuenta los eventos sucedidos en la ciudad de Medellín acerca de un joven que intentaba lanzarse desde lo alto de un edificio, noticia titulada “La muerte me tiene miedo” del domingo 14 de octubre de 1984. La crónica, como lo recuerda Juan Fernando Ramírez Arango (2019) en su columna para *Centro Universo*, decía lo siguiente:

Los hechos habían ocurrido nueve días antes, el viernes 5 de octubre del distópico 1984: ese día, pasadas las 11:30 de la mañana, un joven de veintiún años, llamado Rodrigo Alonso Arango Restrepo, subiría hasta el piso 20 del Banco de Londres o edificio Anglocolombiano, sitio en pleno Parque de Berrío, corazón de Medellín, con la intención de lanzarse al vacío a través de la ventana de la primera oficina de esa planta, la 20-01. Sin embargo, una vez allí, antes de dar el salto al otro barrio, el paso definitivo al más allá, una empleada de la Seccional de Salud de Antioquia, de nombre de pila Constanza, que le recordaría a Rodrigo Alonso a su difunta madre, fallecida meses atrás, en julio de ese mismo año, lo distraería durante cuarenta minutos hasta que un puñado de policías lograría echarle mano. cuarenta minutos en vilo en los que la voz de doña Constanza alternaría de manera disonante con la voz en coro de los peatones de turno, que le pedían a Rodrigo Alonso que se tirara de una vez por todas: “Cientos de personas se apretujaron mirando hacia arriba, haciendo conjeturas, gritando chistes crueles, arrebatando carteras, intercambiando chicles y cigarrillos. Una señora perdió el tacón de sus zapatos blancos. Un niño lloraba buscando entre la multitud a su madre, una vendedora de dulces protegía con pánico su vitrina amenazada... ‘Tírate pues’. ‘Si sos tan verraco tírate’, gritaba emocionado el público”.

En medio de la gritería, mientras los bomberos instalaban un colchón de protección para amortiguar el golpe de la posible caída, doña Constanza, “de unos 50 años, estatura media y cara amable, ojos tristes, manos chiquitas y nerviosas”, llorando, rompería el hielo con una pregunta certera: “¿Pero por qué te vas tirar, decime, es que no tenés mamá o qué?”. “Yo no tengo mamá, ni nada. Yo solo he sufrido en la vida...”, respondería Rodrigo Alonso. Respuesta que vendría seguida por una doble petición: que los policías se alejaran de la ventana y que doña Constanza se acercara a una distancia más personal, o sea a unos dos metros del abismo.

Constanza: Todos tenemos una tragedia por dentro.

Rodrigo Alonso: Entonces por qué no nos tiramos todos, eso deberíamos hacer, morirnos todos de una vez.

Constanza: Pero por esa ventana no cabemos todos.

Rodrigo Alonso: Entonces venga usted sola, venga y nos tiramos juntos.

Constanza: No, yo no me voy a tirar, ni usted tampoco, ¿es que le quiere dar gusto a toda esa gente que está en la calle gritando?

Rodrigo Alonso guardaría silencio ante ese interrogante, silencio circular que a doña Constanza la remitiría a la primera pregunta, la cual volvería a formular: “Volví a preguntarle para qué diablos se quería tirar por la ventana. Sin mirarme, dijo: mañana saldrás en el periódico” (s.f.).

¿Quién era el muchacho que desafiaba la muerte? Esa fue la pregunta que se realizaba el director antioqueño, sospechaba que detrás de comentarios como “no es capaz de tirarse” o “pues que se lance de una vez”, se podría encontrar una riqueza poética al margen de las estructuras sociales y del sentido común de una población que relegaba al joven de los barrios periféricos de Medellín. Justo antes de salir a participar en Cannes, Gaviria realizó una entrevista para la revista *Kinescopio* en su tercera edición de junio de 1990 titulada *El cine colombiano tiene futuro* y realizada por Cesar Augusto Montoya, en la que mencionó lo siguiente:

Primero fue la crónica de Ángela María Pérez, a partir de allí Calderón y yo hicimos un guion que no alcanzaba para largometraje, sino para una película de cuarenta o cincuenta minutos. Reconstruíamos la crónica de ella. ¿Quién era ese muchacho que se trató de suicidar, quién era la señora que en cierto sentido lo salvó al dialogar con él? Y entonces Ángela nos ayudó en esto. En la crónica estaban muchos de los datos de él, qué hizo días antes, el asunto de la mamá, que al tipo se le murió la mamá, y siempre la mamá era con quien el conversaba. Hicimos un guion muy intimista, insomne pero una cosa muy etérea. Después cuando el guion ganó en FOCINE, vimos que teníamos que escribir y ampliarlo. Empezamos a buscar los actores y se transformó el guion. Fuimos cambiando el personaje principal, que era un muchacho del que no sabíamos nada, solo que se iba a tirar, un pelado que estaba mal los últimos días de tirarse (Gaviria, 1990, P. 31)

Las anteriores palabras de Gaviria ilustran el proceso investigativo, social y mancomunado para la realización de *Rodrigo D*, proceso que parte de la comprensión de su presente, de interrogar, de buscar información, de hallar a las personas implicadas. El guion de *Rodrigo D* es una construcción colectiva, no simplemente de lo ocurrido en Medellín, y que narra la crónica de Ángela María Pérez. Va más allá de eso, analiza la estructura social de la ciudad, cuestiona qué pasaba con los muchachos que viven en la periferia y que tienen amparo y apoyo de sus seres queridos, en especial de su madre. Para Víctor

Gaviria la creación de *Rodrigo D* es esencialmente eso. Su película rescata y trae los personajes olvidados de la ciudad, sus prácticas, sus atmosferas, sus pensamientos. Así se generaron rupturas con el sistema tradicional y hegemónico de los medios de comunicación.

El proceso investigativo de las producciones dirigidas por Víctor Gaviria inicia por un trabajo etnográfico de campo; en este caso, se buscaban los personajes que pudieran explicar lo que sucedía con el joven que intentaba acabar con su vida y qué era de su vida ahora que su madre había muerto. Gaviria reconoce que su proceso creativo emerge de la curiosidad, de entender las condiciones sociales de una población que él y la sociedad con dinero, beneficios y oportunidades desconocen. Su trabajo explora el universo de los pequeños grupos, los que no se tienen en cuenta, aquellos que entran en conflicto con el “deber ser” de la sociedad, ya sea porque roban, porque se visten distinto, porque escuchan música diferente, porque no continuaron su proceso educativo, porque no tienen oportunidades, porque hablan diferente, porque cuestionan y desafían la autoridad o porque cuestionan la falsa moral y el apoyo social de su comunidad. Muchachos que se encuentran con una sociedad que no los acoge, que pierden de vista que sus prácticas delictivas son producto de las desigualdades sociales, la falta de apoyo, educación y cultura. En palabras de Gaviria,

Nuestra ciudad esa burbuja está rodeada de barrios populosísimos donde ha llegado gente de los pueblos tratando de hacer vida de ciudad pero parece que no existieran, cosa que es una insolidaridad de la ciudad muy berraca. En estos momentos hay barrios con más de sesenta o setenta mil personas, por San Javier, eso se llama Nuevos Conquistadores, barrios llenos de gente, de muchachos, un hervidero de vida que es como si no estuvieran en la calle, están a cinco minutos. Eso allá en el olvido general porque no hay calles y no hay una ayuda de la ciudad, más bien la ciudad tiene una incomodidad de que esa gente esté acá. La ciudad querría que la misma miseria los destrozara, los acabara un deslizamiento. Que por algún motivo esa gente desapareciera porque eso va creando una serie de cosas en la ciudad que van explotando en forma de violencia. En forma de una juventud que es capaz de matar por plata. (Gaviria, 1990, p. 32)

Gaviria inicia su trabajo investigativo a partir de la búsqueda de actores naturales, muy similar a como ocurre una investigación documental. Sin embargo, sus filmes se construyen desde la ficción, se nutren de las narrativas y las metáforas visuales que dan cuenta de las condiciones y del universo enunciativo del actor natural. Su propuesta no hace parte de la temporalidad, de la narración y el

secuencialismo de un documental, ni de los medios institucionales y televisivos en Colombia. En contraste, Gaviria realiza un cine testimonial, entendiendo por ello acudir al universo narrativo del actor natural y conocerlo. Así lo manifiesta Gaviria:

En ese sentido de que uno tiene que hacer un cine testimonial, no documental (...) La única forma que tiene uno de hacer esas películas es ser testimonial, bajarse a los personajes que en este caso son actores naturales, a ver cómo son realmente las cosas (...) El cine no tiene que ser cosas que uno ha vivido, el cine se alimenta de los recuerdos o se alimenta del presente, de las cosas que están ahí. Yo me alimento de lo que está ahí, no es un documental, es un testimonial. Una búsqueda de verdad de ver cómo son las cosas, cómo es la verdadera dramaturgia de las cosas. (Gaviria, 1990, p. 37)

Gaviria otorga un sentido a los relatos, voces e información proporcionada por los actores naturales que protagonizan y orientan sus filmes. La narrativa de sus películas se moldea, además de la experiencia de vida de los actores naturales, por otros factores como la percepción del equipo que acompaña a Gaviria, las lecturas de las experiencias de los jóvenes y el interés común por descifrar los valores de la ciudad de Medellín. El seno cultural en el que creció Gaviria, influenciado por marcos de análisis de áreas como la filosofía, la psicología y especialmente la literatura, constituye la base de su trabajo. A través de todo ello se teje una apuesta narrativa que capta y representa de manera auténtica la compleja realidad social. Por esas razones, el guion en el que se apoyó, en este caso *Rodrigo D*, no siguió las convenciones de la realización cinematográfica, dando paso a una apuesta metodológica con una enunciación colectiva. El siguiente fragmento explica, en palabras de Gaviria (2008), el proceso para la realización del filme:

When I worked with non-professional actors, I began to understand that they had information that no one else had. The script is constructed through a dialogue between the director and the non-professional actors. When I began *Rodrigo D* I practically didn't have a script. Even today sometimes I don't show the script for *Rodrigo D*. It's embarrassing because there are a number of blank pages because of the lack of a script. What does this mean? I began to make the script in conversation with these young men, non-professional actors that had lived in and were actors of that reality, a reality that was a cloud of events and concepts. It was a complex reality that I didn't understand very well, but that I began to decipher through conversation. The script is not an

enunciation of the writer, the script writer or the movie maker: it is a collective voice that is just as much mine as theirs. These movies are not adaptations of books, but rather the product of many voices.

When I visit places to lecture, I don't bring scripts with me. We make them with the non-professional actors—the drug traffickers, the street kids, the pistolocos—who form a collective voice. I collect voices of all types, for example, the voices of street kids. I have spoken to so many of them, and we discuss many beautiful things which, in turn, influence episodes, characters and concepts in my work. I have had to invent a methodology to make my movies, but I have realized that the power of these movies always depends on the collective enunciation. You can collect a group of voices composed of 20 voices, of 30 voices, but I try to ensure that it is a thousand voices. I have also found that when you dialogue with this reality it is important that there are voices both indifferent to the phenomenon and implicated in it. Zavattini had the same idea. For example, in a movie about drug trafficking, I don't just talk to the drug traffickers [Cuando trabajé con actores no profesionales, comencé a entender que tenían información que nadie más tenía. El guion se construye a través de un diálogo entre el director y los actores no profesionales. Cuando comencé Rodrigo D, prácticamente no tenía un guion. Incluso hoy a veces no muestro el guion para Rodrigo D. Es vergonzoso porque hay varias páginas en blanco debido a la falta de un guion. ¿Qué significa esto? Comencé a hacer el guion en conversación con estos jóvenes, actores no profesionales que habían vivido y eran actores de esa realidad, una realidad que era un cúmulo de eventos y conceptos. Era una realidad compleja que yo no entendía muy bien, pero que empecé a descifrar a través de la conversación. El guion no es una enunciación del escritor, del guionista o del cineasta: es una voz colectiva que es tanto mía como de ellos. Estas películas no son adaptaciones de libros, sino el producto de muchas voces.

Cuando visito lugares para dar conferencias, no llevo guiones conmigo. Los creamos con los actores no profesionales—los traficantes de drogas, los niños de la calle, los pistolocos—que forman una voz colectiva. Recojo voces de todo tipo, por ejemplo, las voces de los niños de la calle. He hablado con muchos de ellos y discutimos muchas cosas hermosas que, a su vez, influyen en episodios, personajes y conceptos en mi

trabajo. He tenido que inventar una metodología para hacer mis películas, pero me he dado cuenta de que el poder de estas películas siempre depende de la enunciación colectiva. Puedes recolectar un grupo de voces compuesto por 20 o 30 personas, pero yo intento asegurarme de que sean mil voces. También he descubierto que cuando dialogas con esta realidad, es importante que haya voces tanto indiferentes al fenómeno como implicadas en él. Zavattini tenía la misma idea. Por ejemplo, en una película sobre el tráfico de drogas, no hablo solo con los traficantes] (pp. 244-245)

En contraste con la televisión y el cine social en Colombia, Gaviria realiza una propuesta de ficción con diálogos, preocupaciones, lazos familiares, amigos, anécdotas, lugares y demás. Todos ellos aspectos genuinos, propios del personaje que es actor y parte imprescindible de la creación del guion, como lo es el actor natural. Al respecto, Gaviria afirma en entrevista con Naira Reinaga de Lima (2011) para la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA) en el año 2011:

noté que en Medellín la televisión colombiana tenía muchos problemas, y quise hacer cine. En ese momento el cine colombiano todavía no existía, a pesar de que se habían filmado películas interesantes, como las de Arzuaga. Eso era lo único que existía del cine colombiano, porque el comercial, sinceramente, era un disimulo, un disfraz de lo que realmente estaba pasando. Nunca te mostraban realmente las escenas de la vida cotidiana, ni aparecían las personas de la verdadera realidad y sus necesidades. (p. 6)

Desde sus inicios, Gaviria apostó por actores naturales, por las estrategias narrativas, la investigación y el diálogo que refleja la cruda realidad de los jóvenes marginales en la ciudad de Medellín (Ruffinelly, 2003, P. 20). En la producción cinematográfica nacional, el uso de actores naturales marcó en Gaviria el sello de una producción propia y un recurso narrativo identitario que se edifica desde los rostros, las historias y el lenguaje de quienes nutren la historia y dan vida a los personajes. Su narrativa entra como un elemento disgregante sobre la soberanía de los medios oficiales de comunicación. El cine de Víctor Gaviria se construye desde dos ejes, el primero es la cotidianidad de los actores naturales y cómo ellos contribuyen al rodaje y la preproducción de los filmes y, el segundo, a la construcción ficcional de una propuesta cinematográfica en la que construyen una historia y documentan parte de sus preocupaciones, experiencias y esperanzas de sus actores. Como lo menciona Gaviria en la entrevista de Lourdes Endara (2018), el actor natural marca el estilo de la narrativa en su cine, hace parte del mismo universo de la película, se desarrolla en este y puede tanto aportar en los diálogos como también improvisar en la filmación (p. 47-48).

Aunque todo el proceso de creación para hacer un filme se sale de las etapas de producción cinematográfica, podría decirse que todo el proceso de investigación en campo, popular y de diálogo para realizar *Rodrigo D* se refiere a la preproducción. Definitivamente, el proceso de creación cinematográfica no se limita simplemente a la preproducción, tiene aspectos existenciales, consideraciones de paso, etapas formativas, elementos constantes de discusión, reflexiones y análisis que hacen parte de la construcción social cinematográfica y de la recepción y reflexión del público. Durante la etapa de construcción se realiza la escritura del guion, del trabajo investigativo, la selección de los personajes, de las locaciones, las situaciones y el hilo constructor de la narrativa que planea filmar. En el caso de *Rodrigo D* el trabajo de preproducción duró diez meses:

Mucho antes del rodaje en la preproducción estuvimos como diez meses. Desde el momento en que empezamos a trabajar en el guion que había ganado en FOCINE, desde ese momento hasta el rodaje hubo diez meses de transformación del guion (...) En esos diez meses llegamos al punto de tener todos los actores y de haber transformado el guion hasta lo que quedó. Tuvo muchas transformaciones (Gaviria, 1990, p. 31)

La metodología de trabajo del cineasta Víctor Gaviria se distingue porque su en los diálogos y escenas de sus películas los actores reflejan con autenticidad las experiencias y dinámicas de sus vidas que como se ha dicho es un enfoque diferencial para el cine colombiano y que inicia con *Rodrigo D*. El director antioqueño se sumerge en el entorno de sus protagonistas, investigando y eligiendo los elementos visuales y discursivos que darán a la narrativa una veracidad y profundidad características. Las entrevistas y diálogos con sus actores le permiten a Gaviria adentrarse en el universo de sus vidas, comprendiendo sus expectativas, sus rutinas, sus temores, sus pasiones y sus amigos. En lugar de seguir la estructura de un guion, la narrativa se compone a partir de la interacción y la selección de fragmentos de sus vidas, en las que los actores comparten elementos comunes, se cruzan en el mismo territorio, presencian un asesinato u hacen parte de un funeral. La flexibilidad del proceso de investigación social permite que la narrativa evolucione, buscando la forma de documentar y expresar los matices y complejidades de la realidad del universo periférico al que pertenecen sus actores.

Rodrigo D surge como respuesta a la representación mediática de la cultura de Medellín en los años ochenta, un momento en que la ciudad se encontraba sumida en el narcotráfico y la violencia. Tras el asesinato del ministro de justicia Rodrigo Lara Bonilla en 1984, los medios colombianos y extranjeros describieron a Medellín como una ciudad dominada por la cultura del sicario, encarnada por jóvenes

al servicio del narcotráfico. Esta representación social de la ciudad de Medellín motivó el desarrollo de una narrativa de la ciudad, desafiando la comprensión unidimensional del joven. En este caso, el “pistoloco” refleja la antítesis del sicario, una figura ambigua y polifacética que refleja los efectos de las estructuras sociales, culturales y económicas del contexto periférico. El joven que se muestra en la película es el resultado de un proceso investigativo que lucha por la supervivencia, la búsqueda de identidad en medio de un contexto de pobreza, falta de oportunidades y violencia urbana que moldean sus vidas desde una temprana edad³⁸. Como lo menciona Gaviria en nuestra entrevista:

Cuando nosotros hicimos *Rodrigo D: no futuro* se trataba de la respuesta a una serie de artículos que habían aparecido desde la muerte de Lara Bonilla, cuando aparece este muchacho llamado Byron Velázquez. Cuando se desata, los periodistas van a Medellín a decir que allí existe la cultura de la muerte y empiezan a hablar del sicariato como un personaje que define toda esa cultura. Nosotros queríamos mostrar que eso no era tan estereotipado, el pistoloco aparece en *Rodrigo D* como un intento de responder. Nosotros entramos muy profundamente en esa juventud y pudimos descubrir de que se trataba porque no era solo sicariato directo y desnudo. Había como unos contextos conceptuales, nosotros el pistoloco lo opusimos al sicario, esa fue nuestra respuesta (Gaviria, 2023, p. 8).

Los encuentros de Gaviria con los actores naturales que originaron *Rodrigo D* fueron mediados por el azar, muchos de ellos pasaron sin ser el centro de interés de la película, así como algunos se acercaron a la productora *Tiempos Modernos* sin mayor interés. Los jóvenes que participaron en esta cinta compartieron experiencias y gustos que caracterizaron históricamente a su generación como un ambiente violento, el consumo de drogas o el amor por el punk y el rock de vieja guardia. La película se construyó principalmente sobre el relato de dos posiciones sociales que ayudan a la comprensión histórica de los años ochenta: la de los pistolocos y la del movimiento contracultural del punk. De esta forma, el proceso investigativo detrás de este filme ayuda a sentar las bases para la construcción identitaria del joven de los barrios periféricos que toman como formas de acción y resistencia tanto el robo y la delincuencia como la música y la depresión. Ambas formas de respuesta a la falta de oportunidades, al impacto de la violencia en sus vidas o la falta de identificación con la moral de una

³⁸ Para ver esto en detalle se recomienda el documental *Yo te tumbo, tú me tumbas* (1990) de Gaviria respecto a la vida de los jóvenes pistolocos que protagonizan *Rodrigo D*. También *El pelaito que no duró nada*, realizado a propósito de la muerte de Alexander Gallego y escrito a doble mano entre Gaviria y el hermano de Alexander Tyron Gallego.

forma de actuar y de vivir que responden a su contexto específico. Como lo recuerda Gaviria (2023) en nuestra entrevista,

El hecho de que Ramiro haya llegado con los otros pelados, acompañado de Ramon, con el grupo de Rata mona, John Galvis, del Alacrán, del Burrito, de Trapia para nosotros en principio era como si fuera la misma gente, fue una casualidad. Fíjate que tú mismo me recuerdas que Ramiro fue porque le ofrecieron un casete. Ramiro podría no haber ido. A Ramiro no le gustaba estar con los muchachos que eran delincuentes, no le gustaba que lo reconocieran como tal, que lo confundieran con ese tipo de personas. Para él eran odiosos estos personajes, eran personajes que agredían a la comunidad, eran violentos. (p. 4).

A pesar de que el contexto de sus barrios de origen fuera el mismo, Gaviria notó que no hay formas de generalizar u homogeneizar a sus habitantes. La diversidad existente dentro de un mismo espacio histórico y espacial implica también comprender la diversidad. Ramiro Meneses es un ejemplo de esto, creció en el mismo y barrio y compartió muchas experiencias junto a actores como el Trapia o Rata Mona, pero no se reconocía a sí mismo como un pistolero. En este contexto, la familia juega un papel fundamental, ofreciendo acompañamiento y modelos de conducta que influyen en la decisión de los jóvenes, como lo explica Gaviria (2023),

Ellos venían de una infancia barrial, de una adolescencia que los había pintado y en un momento dado se habían separado, en algún momento todos habían compartido juntos, en el parque, coqueteaban con las mismas muchachitas, estudiaban en la misma escuela hasta que casi todos se desescolarizaron. Los unía también el Rock vieja guardia. Hubo también un momento en el que ellos se separaron, unos como delincuentes y otros que venían de familias donde había un acompañamiento y había también unos referentes de ejemplo, una moral, una moralidad de conducta como el caso de Ramiro. Personajes como estos nunca atracaron, no tenían esa experiencia traumática de atracar al ciudadano. (P. 6)

A diferencia de propuestas que consideran el proceso creativo para cualquier formato como un asunto personal, en la propuesta cinematográfica de Gaviria se inicia desde el trabajo con la población, allí es donde emergen las posibilidades de tejer una historia para filmar, en muchas ocasiones con aspectos, personas, diálogos y condiciones que desde una construcción individual no ocurrirían y ni se llegarían a tomar en cuenta. En *Rodrigo D* se busca orientar la narrativa de los jóvenes que viven en

la periferia de la ciudad de Medellín, de manera que se reúnan dentro de la película, no solo, en este caso, de la cultura punk, sino de los jóvenes que delinquen, que hacen uso de las armas. De la siguiente manera, explica Gaviria qué universos halla en la investigación para *Rodrigo D*:

Buscando actores encontramos un pelado que era punkero, empezamos a descubrir que existían punkeros en Medellín, nos orientamos más a hacer una película popular. Ya había un actor que era punkero, baterista (Ramiro Meneses). Se fue transformándose el guion como acercándose a estos personajes reales que eran los actores, y tratando de acercarnos lo más posible a la vida de ellos, y empezamos a meter rasgos de Ramiro, como músico con toda su ideología punkera, y reconstruimos su familia. Y al mismo tiempo fuimos conociendo otros pelados que no eran punkeros, que venían del rock de vieja guardia. Habían sido punkeros y rockeros como dicen ellos por allá en los barrios. Ellos eran pelados distintos, la juventud de los barrios de Medellín, de las laderas. Como una juventud guerrera, como cazadores, que les gustan las armas (Gaviria, 1990, P. 31)

La cultura punk, a la que pertenecía Ramiro, jugó un papel crucial en su desarrollo personal y en sentido de vida. Esta subcultura le ofreció un horizonte para expresar su creatividad, su tiempo y su interés a través de la música, el dibujo y la escritura. De esa manera canalizaba formas de respuesta a la violencia, irreverentes y de apropiación del contexto por medio de una expresión cultural.

Ramiro era muy distinto, lo particular era que venía de lo mismo y eso fue lo que en cierto sentido a nosotros nos confundió, Ramiro se encargó de decirnos que no: “nosotros somos amigos, Víctor, pero yo no atraco, no robo, no soy un delincuente”. Es increíble cuando Ramiro recuerda que había que ir a Tiempos Modernos y allí Ramiro se hallaba entre todos ellos. ¿podrían ser amigos, a pesar de que, por ejemplo, Ramon también era un ladrón? Había todavía unos lazos comunicantes entre ellos, pero Ramiro era una persona que tenía muchas expectativas, había terminado el Bachillerato, era un artista que se manifestaba a través del punk, pintaba, dibujaba, escribía sus letras. (Gaviria, 2023, P.6)

La ideología punk, desde ese mismo entramado de respuesta de los jóvenes que viven en la periferia, les sirve como identificación y motivo de subsistencia. Antes de que se desarrollara masivamente el consumo del rock en Colombia, estos muchachos iniciaron procesos musicales autónomos en los años 83 y 84. Sus bandas, sus letras y su música son una forma de resistencia; encontraron allí una formación

cultural que no obtuvieron durante su formación en otro registro, estilo musical o referentes. En la investigación de Gaviria y lo que en particular quería Ramiro Meneses era que no se relacionara la música con la delincuencia, pues como artista hallaba en ella una justificación de su vida, un discurso contestatario y de identidad. El consumo de alcohol, marihuana y el diálogo en parches es una forma de resistencia. Esa fue la atmósfera de investigación de Gaviria, un espacio libre para conversar lo que se piensa. De acuerdo con los muchachos, las expectativas de sus vidas no eran optimistas, su vida era efusiva porque se presentía que sería corta, ese fue un punto constante de encuentro de los universos de los actores, de sus reflexiones y una constante en la categoría de no futuro, aspecto que se decide plasmar en el título de la película.

Para la creación de la banda sonora de *Rodrigo D* fue necesario contactar a las bandas y organizar jornadas de grabación y producción financiadas por Tiempos Modernos, productora a la que pertenecía Víctor Gaviria. El álbum de la película incluyó temas tanto del punk como del metal que sirven de apoyo a la narrativa de la película y como impulso al desarrollo musical de estas bandas, haciendo posible la grabación y difusión de sus temas. La comercialización del álbum superó las expectativas, convirtiéndose en un clásico, referente de los movimientos contraculturales de los años ochenta,

Como algo inédito para una película colombiana e independiente, un vinilo con la banda sonora que contenía la mayoría de canciones escuchadas en la película fue prensado y salió a la venta, convirtiéndose en una joya de colección y cuyo éxito muy posiblemente podría afirmar que superó al mismo filme.

Muchas de estas bandas desafortunadamente no llegaron a ser más que una forma de desahogo por parte de los jóvenes paisas de la época, sin que tuvieran la oportunidad de grabar un álbum. Sin embargo, estas bandas fueron referente para las nuevas generaciones de músicos y sobre todo; para los fanáticos que día a día tienen a este álbum como uno de los grandes en la historia del rock colombiano. Tan solo Pestes, Mutantex y Dexkoncierto grabarían algunos temas y tendrían cierto reconocimiento musical a nivel nacional. (Rodrigo D. No Futuro (Banda Sonora), 2014)

Uno de los rasgos característicos y un punto de análisis de la crítica internacional es que *Rodrigo D* no cuenta con un personaje central, un punto referente, un rostro frecuente, una línea secuencial en que la narrativa se pueda limitar. No hay un personaje que se lleve el protagonismo en el filme, la construcción del guion se realizó a partir de las interrelaciones reales de los personajes en las que no

existe un personaje que sea un punto de referente o un auxilio de las condiciones de vida. Los muchachos sufren en general el mismo tipo de violencia, Ramiro Meneses encarna un personaje en el que se centra la película respecto a la falta de una madre, de la monotonía, falta de valor por su familia y de apoyo para crear música. En contraparte, Jeison Gallego es un ejemplo de tantos jóvenes que quieren sobrepasar la misma ley interna de los muchachos: el falso, el vivo, que es asesinado por faltar a los códigos y por miedo a que tome muchas alas. De la misma forma ocurre con los demás personajes de la película, no hay un protagonista porque todos experimentan las mismas condiciones desiguales, es un elemento de su condición marginal. Al respecto, Gaviria menciona que:

la película es así, como que no tienen un protagonista sino que todos están ahí y todos son muy importantes y todos son protagonistas pero como corales (...) a mí esos personajes me cuestionaron mucho eso, como esa idea de una dramaturgia que está entorno a una sola persona, que es una forma de mirar la vida. Yo no encuentro otra manera, que todo el mundo está ahí inter-relacionado. Eso da una dramaturgia muy interesante que es la de una película, me parece, y creo que las personas que la van a ver en otras partes van a apreciar, que es una película que no está endulzada en ningún sentido dramático, en el sentido en que por muy miserable que sea una persona por lo menos es protagonista de su vida. (Montoya, 2019, P. 37)

Gaviria aboga por una construcción colectiva de sus narrativas, este enfoque sugiere una metodología participativa de múltiples voces en su proceso investigativo y creativo. Con *Rodrigo D* el cine de Víctor Gaviria se posiciona frente a la producción cultural dominante, al margen de las tendencias discursivas y visuales sobre la violencia. El compromiso ético del cine colombiano se manifiesta en las formas de construcción de las películas, lo que afecta la representación de la realidad social y las formas para abordar su complejidad.

Mediante lo que Gaviria llama “construcción colectiva de relatos fílmicos”, sus películas intentan resistir el simulacro y la cosificación esteticista y erotizadora del “desecho humano”, y no caer en la explicación socioantropológica. En otras palabras, esas producciones apuntan, si bien de manera irregular, a una ética y no a una estética o a una antropología políticamente correcta o testimonial (Suarez, 2002, p. 276).

Aparte de la adaptación de la crónica del muchacho que planeaba lanzarse desde un edificio en Medellín, del trabajo investigativo y la creación de un guion para realizar una película, el interés de Víctor Gaviria es mostrar en formato de cine la realidad de los barrios periféricos de la ciudad de

Medellín, la ruptura del discurso tradicional del cine y la televisión, de la indiferencia de la sociedad respecto a las condiciones marginales y sus consecuencias delictivas. Además de ello, le interesaba plasmar la cultura popular de la sobrevivencia y cómo esto se contrapone con los valores civilizados y moralizantes, pues los actores naturales de su película son muestra de ese cambio valorativo sobre el futuro:

Lo que quería era que la gente se diera cuenta que Medellín era una cosa distinta, con una parte de la ciudad completamente oscura y una parte donde viven más de un millón de personas que tienen como otra cultura, que es más una cultura popular de sobrevivencia (...) artísticamente si uno se queda pensando que esa es la realidad, por una parte queda rodeado de unas cosas oscuras que uno no logra descifrar y por otro lado que los valores nuestros no son ciertos porque son valores en donde los hijos son amados y el hijo es esperado y se les va creando una dramaturgia de que tiene futuro, como la de los valores nuestros (Gaviria, 2019, P. 31)

Lo que halló en su proceso investigativo fue un cambio del paradigma cultural, según esto, los actores naturales de *Rodrigo D* respondían a un sistema de consumo estereotipado de la supervivencia. Su identificación paternal no la obtenían a partir de sus padres, su vida no está amparada por la construcción de un futuro, de un trabajo o una carrera universitaria. Su vida es fugaz, intensa y juvenil, se justifica con los robos, la violencia y el asesinato. Hallan su referente paternal en los muchachos que les enseñan a delinquir, que los apadrinan, que les encargan asesinatos o robos, que les enseñan a quitarse el miedo y abrirse un paso entre una ciudad en la que es necesario mostrar poder por medio de las armas, de la ropa, de sus pensamientos e incluso de su forma de hablar. Todo lo anterior explica su vital forma de vivir la pobreza, de contrarrestar su emocionalidad, su tiempo libre, su falta de rumbo, la soledad de su niñez y la falta de proyectos para vivir su juventud. En palabras de Gaviria:

Ellos van recibiendo los valores de esa supremacía, esa ideología primaria de los productos, del consumo. Para estar en la ciudad hay que consumir ciertas cosas, tenés que vestirse con ciertas marcas, la televisión los va formando en eso. Que para ser de la ciudad tienen que tener esos objetos, por eso ellos matan, roban. Empiezan a robar porque para estar en la ciudad tienen que tener eso. Al mismo tiempo toda esa violencia donde el poder es las armas. Van aprendiendo que el poder de las personas son las armas, cosas que la televisión van transmitiendo, se van identificando con eso. Son imágenes como paternas de MacGyver; personas que tienen un poder personal a

través de la violencia y de las armas. A pesar de que tienen padres que les han enseñado a no robar, ellos no pueden identificarse con sus padres, porque no tienen esos valores de las armas. Se identifican es con los pillos del barrio. Con aquellos que van teniendo poder, con los mafiosos, esos que son sus verdaderos padres. Pero porque la televisión les ha mostrado que toda imagen paternal tiene que tener un poder. Si no nadie se puede identificar con un papá que no tenga ningún poder. El poder de la televisión son las armas, la violencia. La televisión les da la ideología perfecta, les enseña el poder a través de las armas, de que tienen que conseguirlo como un “traído”, como un producto. Un producto del consumo. Esta ideología la recibe todo el país (Gaviria, 2019, P. 33)

En este sentido, se puede afirmar que Víctor Gaviria no buscaba construir un filme desde una historia marginal, más que ello su propósito es construir una propuesta cinematográfica de lo marginal, entendiendo por ello la historia, el dialecto, los escenarios, los actores y un proceso investigativo para dar cuenta de todo ello. A propósito, Ruffinelly (2003) menciona que la propuesta del director antioqueño contrasta con los intereses ideológicos, estéticos y estilísticos nacionales y latinoamericanos, siendo una muestra de la ruptura y reconocimiento de un cine libre y diferente (p. 17). Por esas razones, el universo narrativo de *Rodrigo D* no se remite únicamente al pistolero, sino que profundiza en el punk como un movimiento contracultural como forma de vida de los jóvenes.

Recordemos que en Colombia se realizaban cortometrajes sobreprecio durante los años 70, que se calificaron como “pornomiseria” por el grupo de cineastas, intelectuales y literatos de Calliwood. En esas propuestas, sobre todo se buscaba la recompensa económica sobre el proceso de investigación social. Sus filmes eran una exploración morbosa sobre la marginalidad, puro superficialismo y miradas desde afuera, sin un desarrollo teórico o un diálogo interpersonal. El filme de Gaviria representa una ruptura a esos filmes que se convirtieron en un paradigma sobre la marginalidad en el cine colombiano, su exploración con actores naturales fue más allá de eso, sacó del ostracismo el personaje de la periferia de Medellín en su originalidad para presentar su universo narrativo.

La reconstrucción de la realidad en el cine de Gaviria no se refiere simplemente a lo que se muestra en las imágenes, sino el objetivo estético para rodar un filme realista y todo aquello que esté detrás de esto. Roberto Ponce Cordero (2019), lo expresa así “Gaviria prefiere centrarse en la experiencia vital de la marginalidad, o sea, en las formas en las que quienes la experimentan intentan darle sentido, o no, a sus vidas antes que en una narración que desde afuera indague, explique y suture” (p. 106). Esto es fundamental para entender la intención de hacer cine para Víctor Gaviria, pues el espectador no

debería ser un ser indiferente, menos ante la realidad de su territorio. Tampoco se trata de crear un universo ficcionario que se aproxime a la realidad marginal, el desarrollo investigativo para la creación cinematográfica de Víctor Gaviria intenta recrear por medio de *Rodrigo D* el universo enunciativo del actor natural, su propuesta nace de entender que la narrativa fílmica, en este caso, parte de la poesía de lo real, de su narrativa, de su momento histórico, de sus imágenes, de sus pensamientos, etc.

Como se ha señalado, detrás de la producción de Víctor Gaviria se encuentra un proceso de investigación social que si bien no es o hace parte de un desarrollo académico institucional es un sello y patrimonio audiovisual del discurso contrahegemónico, de la estética, de la literatura, la violencia, el abandono y la marginalidad en nuestro país. En *Rodrigo D* Gaviria busca articular los procesos de investigación social y la creación cinematográfica conjunta con actores naturales, su participación y ayuda para componer el universo de la película. Existen al respecto fuentes para construir el filme como sus testimonios, sus diarios, sus entrevistas y las audiciones que son analizados desde el compromiso de realizar un guion, desde la narrativa de los actores. En palabras de Gaviria,

Pensé que usar actores naturales era la única forma de buscar una originalidad y una verdad. Aquí en Medellín no había sino actores de teatro, muy solícitos pero que no me gustaron al no tener experiencia en cine. Eran muy de escuela, de sobreactuación. Ahora ya no es así: hay grupos muy buenos, que son capaces de pasar del teatro al cine, y a la televisión. Entonces, como existía esa pobreza actuarial en Medellín en ese momento, comencé a trabajar con la gente normal. Lo interesante era que estos tenían una vivencia. Si yo lograba que ellos como actores me dieran un testimonio de sus experiencias, me aseguraba una buena actuación, porque a los actores naturales uno no les puede pedir que actúen bien, pues obviamente están llenos de limitaciones dramáticas. Entonces, la única manera que encontré para superar esas limitaciones fue buscar personajes que formaban parte de ese mundo. O sea, si hacía una película sobre ferrocarriles, que fuera con ferrocarrileros. Cuando los encontraba, se me abría un mundo por completo, porque ellos no solamente iban a actuar, sino que poseían una vida enorme, histórica, una memoria impresionante. Yo tenía unos 29 o 30 años, y entonces dije: “hagamos una película sobre lo que está pasando aquí en esos barrios”, porque nos contaban historias impresionantes, nadie sabía realmente lo que estaba pasando aquí en Medellín. En esa época acababa de llegar el narcotráfico. La gente todavía no criticaba a los narcotraficantes, estaban en los barrios ricos de Medellín, en

las fiestas. Esos narcotraficantes fueron apareciendo, y entonces la ciudad se conmocionó, parecía una revolución. Todo el mundo empezó a decir que en los barrios había un ejército de muchachos, de bandas, que se mataban entre ellos mismos. (Gaviria, 2011, p. 7)

El proceso investigativo en el que se involucra Víctor Gaviria para la realización de *Rodrigo D* implica el alejarse de las convenciones de producción de una película de ficción para la que hay que partir de guiones y libretos estructurados y orientados por historias previas, intereses personales o comerciales. Gaviria desafió los contextos cinematográficos para la realización de cine, explorando los lugares y los testimonios en un modelo de realización fuera de lo común en el que lo determinante es buscar al actor natural, sus experiencias y su capacidad expresiva. Al hacer esto, el cine empieza a relacionar el entorno de sus habitantes, desentrañando la exploración narrativa desde adentro.

When we made *Rodrigo D. No futuro*, we did not base it on a book. When I began to make films in Colombia people would say “Man! What new book can we adapt to film?”. There was always the idea that the best way to begin was to start with written stories, which to me seemed valid at that moment. The truth is that when I began to make my short films and to do research I didn’t find anything in the libraries. I found that those who had the stories were the people. That was when I decided intuitively and clumsily to make movies not with actors, but with non-professional actors. They were the ones who had the stories. Information about what had happened had been censored, not explicitly, but because of indifference to the stories of the people. At the libraries, there were books that did not reflect any of the great quantity of things that had happened [Cuando hicimos *Rodrigo D. No futuro*, no nos basamos en un libro. Cuando comencé a hacer películas en Colombia, la gente decía: “¡Hombre! ¿Qué nuevo libro podemos adaptar al cine?”. Siempre existía la idea de que la mejor manera de empezar era con historias escritas, lo cual me parecía válido en ese momento. La verdad es que cuando empecé a hacer mis cortometrajes e investigaciones, no encontré nada en las bibliotecas. Me di cuenta de que quienes tenían las historias eran las personas. Fue entonces cuando decidí intuitiva y torpemente hacer películas no con actores profesionales, sino con actores no profesionales. Ellos eran quienes tenían las historias. La información sobre lo que había sucedido había sido censurada, no explícitamente, pero debido a la indiferencia hacia las historias de la gente. En las bibliotecas, había

libros que no reflejaban la gran cantidad de cosas que habían sucedido] (Gaviria, 2008, p. 241).

Así, el cine colombiano se aleja de su valor como entretenimiento y cobra relevancia y contundencia como documentación y expresión narrativa, finalizando los años ochenta. El método que sigue Gaviria requiere de la recolección de información narrativa tanto discursiva como visual, demandando así la inmersión en las formas de vida periféricas y la sensibilidad acerca de sus relatos, de sus cosmologías y de su relación espacial que permanece capturada dentro del filme y posibilita su lectura y acercamiento histórico. Todo ello enriquece la narrativa a la par que permite que los actores naturales representen la misma realidad de la que hacen parte y configuren un discurso en medio del velo cultural constante. Analógicamente, desde una lectura presente, permite el desentrañamiento de un fenómeno cultural como el punk o la violencia urbana de Medellín en los años ochenta.

Las rupturas narrativas que tiene el cine colombiano con *Rodrigo D* tienen que ver con los puntos que se tejen a partir de la confidencialidad y autenticidad con la que se representa la realidad social de los jóvenes que encarnan la película. Al ser acercamientos tan íntimos de sus vidas, la verosimilitud de sus actores y sus dinámicas se alejan de las convenciones narrativas de las historias preconcebidas y filmadas. Surgen así entrelazamientos entre la realidad, la ficción y el documental. A través de ellos, *Rodrigo D* esclarece la lucha contracultural y la fragilidad humana de los pistoleros, quienes se resisten a ser encasillados dentro del canon social establecido.

Gaviria intends to re-create reality in his film, *Rodrigo. D: No futuro*, and successfully simulates the turbulent world of the outskirts of Medellín, where young people resist the establishment by transgressing the rules. Such violations encompass and include the mainstream's cultural linguistics code, which they speak to distance themselves from the oppressive system, which the world seems to suggest has created the deplorable living conditions they now face [Gaviria pretende recrear la realidad en su película *Rodrigo D: No futuro*, y logra simular exitosamente el mundo turbulento de las afueras de Medellín, donde los jóvenes resisten al establecimiento transgrediendo las normas. Estas violaciones abarcan y comprenden el código lingüístico cultural predominante, que hablan para distanciarse del sistema opresivo, del cual el mundo parece sugerir ha creado las deplorables condiciones de vida que enfrentan] (Medina, 2004, p. 172).

En consecuencia, la investigación para la película amplía la comprensión de los actores sociales que se encuentran en medio del fenómeno de la violencia y la periferia en Medellín. Con *Rodrigo D* se

presenta una visión más compleja y matizada de los jóvenes, destacando las influencias culturales y artísticas en la formación de identidades como el punk, así como las dinámicas del microuniverso del pistoloco.

La película es una muestra de que el apoyo de FOCINE para la producción de cine en Colombia logró éxito, existían fuertes críticas respecto a que el cine colombiano no tendría rumbos y que había que esperar varias generaciones para que lograra impacto. En Colombia ha existido una crítica del cine nacional que se ampara desde la construcción moral y la televisión, se considera que el cine debe realizar una tarea moralizante de la sociedad y en especial de la juventud. Es cuestionable si el papel de la televisión es precisamente ese y si realmente piensan en una reconstrucción social, con *Rodrigo D* se rompe con esa tendencia, en especial por su eco internacional y su participación en Cannes. Gaviria logró que una propuesta de cine social fuera la precursora de la participación en el festival más reconocido del cine independiente en una época en la que pocos lo esperaban:

Quería que la película sirviera socialmente para algo y también ha hecho que el cine colombiano se recupere. No ha habido un ataque de los medios de comunicación contra el cine colombiano. A los cineastas se les ha acusado de que las películas no gustan, que no sirven para nada, de que no recuperan la inversión (...) En cualquier otro país las películas colombianas son decentes y decorosas. (...) Los problemas no son culpa de los cineastas, sino que la prensa es sistemáticamente destructiva bajo un falso papel paternal de que las cosas tienen que ser buenas, han creído que ellos son los que revisan la democracia. Se han tomado un papel que no debe ser y bajo ese falso papel lo único que hacen es destruir hasta el putas. (Gaviria, 2019, P. 38)

Antes de la participación internacional de Gaviria en Cannes, se pensaba en el impacto de la cinta, quizá para que llegara a ser la galardonada y por el apoyo en el cine colombiano tanto internacional como nacionalmente, reconocimiento que incluye los aportes de grandes del cine en Colombia como Marta Rodríguez y Jorge Silva, Carlos Mayolo o Luis Ospina. Aparte de ello, las características de un cine que, entre otras cosas, pretendía un diálogo social, lejos de los centros de entretenimiento o de las superproducciones, los avances técnicos o la espectacularidad del montaje. La opinión de Gaviria en esos momentos fue:

Hay gente que la ha visto aquí y me dicen que la película va a tener una resonancia, pero uno nunca sabe. Espero y hago fuerza que lo tenga, en verdad por el tema. Sería muy

bueno que el tema tuviera resonancia para que aquí en Colombia la gente pensara y actuara muchas más cosas. (Gaviria, 2019, P. 39)

Un punto de encuentro decisivo con *Rodrigo D* fue el recibimiento del público local e internacional. Aunque la cinta se construyera sobre el contexto colombiano y buscara poner sobre la mesa el diálogo nacional, la mirada de Gaviria desafiaba las percepciones preexistentes de fenómenos como la violencia o el sicariato, ofreciendo una visión cruda y auténtica sobre la condición de los jóvenes en la periferia de Medellín. Como lo indica Medina (2004),

Victor Gaviria's films walk the line between the real and the hyperreal. The director desires to capture the crude reality of Medellín's teenagers and play it "live" to the audience who in its majority has not experienced, shared or become aware of these people hurried, dangerous, violent and full of commotion life style [Las películas de Víctor Gaviria transitan la línea entre lo real y lo hiperreal. El director desea capturar la cruda realidad de los adolescentes de Medellín y presentarla "en vivo" al público, la mayoría del cual no ha experimentado, compartido ni tomado conciencia de este estilo de vida apresurado, peligroso, violento y lleno de conmoción de estas personas] (Medina, 2004, p. 169).

Para el autor, sobre todo, se pretendía generar el motivo de diálogo, apoyo de su propuesta y de quienes participaron en ella. Basta con ver la dedicatoria en la película que dice *"Dedicado a la memoria de John Galvis, Jeyson Gallego, Leonardo Sánchez y Francisco Marín, actores que sucumbieron, sin cumplir los veinte años, a la absurda violencia de Medellín, para que sus imágenes vivan por lo menos el término normal de una persona"*, dedicada tanto a los actores que fallecieron y que fueron partes imprescindibles de la película y de todos aquellos personajes que tienen en común las condiciones de marginalidad y que tendrían el mismo destino. Con el tiempo el cine de Gaviria no solo es una anécdota de la violencia, es también, en algunos casos, un registro de cómo afecta la indiferencia a nuestro país, en muchos casos sus filmes muestran esas condiciones de las que el ciudadano acomodado no quisiera hacer parte, las justificaciones para su odio, para justificar su violencia y resignarse respecto al futuro de la población en condición de marginalidad.

la realidad le va a uno demostrando a uno que no vale nada, que a los mismos actores uno sabía que les podía pasar algo y que siempre trató de ayudarles y al final no se pudo hacer nada y mucho de ellos, sobre todo los que más se fueron haciendo amigos después del rodaje, se fueron muriendo, los fueron matando en sus cosas y ya ante eso

ninguna curiosidad intelectual ni nada sirve. Que mejor dicho lo vence a uno la realidad. Ya solamente quedan tres, y va uno buscando a los otros y ya no los encuentra. Va uno por allá y le va siendo muy pesado la falta de ellos, la vaina de perder unos amigos. Uno se va dando cuenta que nada sustituye eso, ni la película. (Montoya, 2019, P. 36)

El contexto violento en que se encuentran sus protagonistas de *Rodrigo D* permanece inmerso al azar de la violencia y a los códigos de justicia internos que condenan sus decisiones, en el que sus vidas pueden ser interrumpidas en cualquier momento, ya sea por sobreponerse a las leyes internas de su grupo, por un cruce de cuentas o por caer en una vuelta. La cruda realidad a través de la película de Gaviria.

Los desafíos de la investigación de *Rodrigo D* fueron un catalizador sobre lo que Gaviria percibía como “el aire de incertidumbre que rodeaba a los jóvenes”, a menudo esto impedía que en todas las ocasiones las charlas con ellos se desarrollaran en sus entornos o que el rodaje se realizara en el barrio de origen de los actores. La falta de estabilidad en la vida de los muchachos y el peligro inminente de la violencia era la forma común en la que muchos de los actores enfrentaban su día a día. La cotidianidad de los jóvenes reflejaba una constante vulnerabilidad, obligados a confrontar un futuro incierto y poco prometedor que moldea la narrativa de la película. Como lo recuerda Gaviria,

Los pelados de Rodrigo D iban a la oficina y ahí conversábamos. Nosotros no siempre íbamos a la casa de ellos, ni nada en el barrio porque eso era peligrosísimo. La verdad es que ellos estaban envueltos en una un aire de incertidumbre y de peligro que a nosotros nos daba miedo también. Durante el rodaje con Rodrigo D ellos vivían en una casa con el asistente de dirección, pero en esa casa pasaban cosas terribles, peleas, peleas de cuchillo y todo. (Gaviria, 2023, p 3)

La denuncia que personifica *Rodrigo D* es parte de la configuración narrativa y estética tanto del equipo que acompañó a Víctor Gaviria como de los actores que la encarnan. La película contrasta con las convenciones sociales de los medios de comunicación respecto a los problemas que aquejaban a los jóvenes, así como las formas de entender la contracultura, el sicariato y a violencia de la periferia urbana de Medellín, dinámicas y contrastes a la divulgación sobre el narcotráfico colombiano. Uno de los grandes aciertos para la reflexión e impacto del cine de Gaviria es el de realizar una narrativa desde adentro del territorio, permitiendo que sus personajes hablen, actúen y representen su realidad, de esa manera no se da el lugar a las explicaciones de orden sociológico sobre los fenómenos. Como lo señala Medina (2004),

The film certainly resists and rises against the dominant culture, and denounces the current economic conditions prevalent in Colombia where violence, corruption and power struggles have led the country to the verge of turmoil and civil uprising. Gaviria succeeds precisely in showing the effect, without mentioning the causes - a task that he leaves to the audience to sort out. He merely shows, and shows masterfully [La película ciertamente resiste y se levanta contra la cultura dominante, y denuncia las condiciones económicas actuales prevalentes en Colombia, donde la violencia, la corrupción y las luchas de poder han llevado al país al borde del caos y la revuelta civil. Gaviria tiene éxito precisamente en mostrar el efecto, sin mencionar las causas, una tarea que deja al público para que lo descifre. Él simplemente muestra, y lo hace magistralmente](Medina, 2004, P. 169).

La película más influyente de 1990 en el cine nacional fue la polémica *Rodrigo D* de Víctor Gaviria, estrenada en el VII festival de cine de Bogotá luego de su proyección en Cannes. Antes de ello habían circulado copias piratas, distribuidas por Putamax, una productora de la ciudad de Medellín. Con ello, algunos empezaron a hablar de la película y se construyeron rumores acerca de su temática y de los personajes. Como lo menciona Juan Ramírez,

A pesar de los reconocimientos, esto es, haber sido la película más destacada de la muestra “From Magic to Realism: Colombian Cinema”, exhibida en el MoMA de Nueva York en enero de 1990, donde Kino compraría los derechos para su distribución en Estados Unidos, y de haber competido por la Palma de Oro en Cannes, llevándose los aplausos del público, el jurado y la crítica internacional, el esperado estreno de *Rodrigo D* en Colombia sería anunciado muy tímidamente por la prensa bogotana: El Tiempo, por ejemplo, lo haría en su sección “Cultura y espectáculos”, en la lejana página 4C: “El VII Festival de Cine de Bogotá, sube hoy el telón con la proyección de la discutida producción colombiana *Rodrigo D*, de Víctor Gaviria”. (Ramírez, 2019)

A pesar de los logros internacionales del filme su estreno nacional no fue el más reconocido, se opacó detrás de los diálogos de la Asamblea Constituyente nacional liderada por el presidente electo Cesar Gaviria. En Bogotá la película se proyectó la tarde del 23 de junio del año 1990 en el Teatro Colsubsidio, después de las palabras del alcalde mayor de Bogotá Juan Martín Caicedo sobre el logro del filme de Víctor Gaviria y el apenas 16 % de apoyo a la creación cinematográfica del dinero recolectado de la taquilla nacional y desembolsado por las convocatorias de FOCINE. En las afueras

del teatro, menciona Juan Ramírez, que el diario El Espectador reportaría disturbios por parte de jóvenes vestidos de negro, punks del Luna Park, Kennedy y La Fragua, algunos que lograron entrar y ver la proyección sentados en las escaleras. Durante la proyección se entregó un folleto escrito por Luis Alberto Álvarez, reconocido crítico del cine nacional, influente durante la etapa formativa de Gaviria, amigo, colaborador, colega y admirador de su obra. Desde sus declaraciones:

Rodrigo D es el primer largometraje colombiano argumental que no necesita bastones literarios, que refleja directa e inteligentemente la candente realidad urbana de Colombia, que se aleja de los vicios y clisés visuales e interpretativos y revela en cada uno de sus aspectos la concepción de un verdadero director. (Ramírez, 2019)

El reconocimiento del cine nacional con *Rodrigo D* ha sido fundamental para la creación cinematográfica nacional, no solo por su participación en el festival de Cannes, sino porque se empezó a reconocer la investigación en el trabajo cinematográfico y el lugar de enunciación de los rostros del cine nacional a través del actor natural. El cine de Gaviria es un punto relevante para entender el proceso creativo y crítico respecto al cine y su interés por un nuevo proyecto cinematográfico e investigativo en la cinematografía colombiana. En el siguiente apartado se hablará acerca de la comprensión histórica de los jóvenes de sus filmes, acorde con un análisis del no futuro, sus implicaciones y reflexiones.

3. El no futuro como forma de comprensión histórica

Por aquí no tenemos carro de basura, ni árboles en las esquinas, ni lámparas en la frente de las casas, no hay nomenclatura, no hay agua. La sed hace de las suyas cuando recibe un beso.

Nos reunimos en las esquinas, fumamos marihuana, canción, traje oscuro, niño sin cabeza, disparo en la esquina, baja como un cohete.

Se detiene la respiración cuando carcajea la noche desnudándose. Cuando amanece trastabilla el corazón. -

Helí Ramírez (1975), la ausencia del descanso

El cine colombiano en películas como *Rodrigo D* ha encontrado narrativas que reflejan la idiosincrasia de nuestro país y su gente. Un encuentro que se aleja de marcos estrictamente académicos y tradicionales que explican un hecho, una población o un testimonio. En su lugar, esta película es un ejemplo de las formas de construir una representación social acerca de la realidad de la que es testigo una sociedad. En un territorio como el colombiano en el que la imagen social de un pueblo está fuertemente influenciada por el límite y sesgo de los medios de comunicación, las representaciones sociales de *Rodrigo D* y sus ecos han distorsionado nuestros estereotipos respecto a narrativas y territorios que habían permanecido ocultos. Todo esto ha sido posible gracias a un proceso metodológico que evoca la construcción narrativa a partir de testimonios, en palabras de Gaviria (2002),

I have wanted to make a million movies and have tried to communicate to new generations that are already doing these things that there exists first-hand information which consists of the testimonials and the oral histories of people who were really there. The truth is there. I continue to collect a great quantity of these stories that I don't make into movies because there isn't money to make all these movies. There are spectacular things that could form parts of movies, stories, characters, episodes and personal experiences. These are unique things that aren't in books. I believe that an oral literature exists and that it can easily be written [He querido hacer un millón de películas y he intentado comunicar a las nuevas generaciones que ya están haciendo estas cosas que existe información de primera mano, que consiste en los testimonios y las historias orales de personas que estuvieron realmente allí. La verdad está ahí. Sigo recopilando una gran cantidad de estas historias que no convierto en películas porque no hay dinero para hacer todas estas películas. Hay cosas espectaculares que podrían formar parte de películas, historias, personajes, episodios y experiencias personales. Son cosas únicas que no están en los libros. Creo que existe una literatura oral y que se puede escribir fácilmente](Gaviria, 2008, p.. 242).

El cine colombiano sigue, en el caso de Víctor Gaviria, una línea investigativa acerca de nuestro territorio y nuestra gente, proceso y tradición intelectual que se adentra y explora la sociedad. Como lo menciona el mismo Gaviria, este enfoque ha sido materializado por Alfredo Molano, quien ha seguido una metodología de análisis a partir del testimonio y la historia oral de diferentes actores de nuestra sociedad. Tanto Molano como Gaviria buscan formas de enunciación colectiva, sugiriendo

formas de comprender las dinámicas sociales y culturales del país. El cine en este sentido hace parte de un contexto intelectual que se nutre a partir de las formas de investigación social sobre el contexto colombiano, que hacen parte a su vez de los marcos de comprensión teórica y metodológica sobre fenómenos estructurales de la realidad colombiana como la violencia, la subalternidad, el olvido o la indiferencia,

In Colombia there is an author who operates in a similar way, and he is very good. I recommend that you read his books. His name is Alfredo Molano. He is a great sociologist and has written many interesting books about guerrilla, warfare and La Violencia in Colombia. He has a polemical methodology: he takes people that don't exist or that almost don't exist and he changes their names a bit. He takes various interviews and makes a story out of them which reflects a collective voice. It is very interesting. Impressive! One of his most famous books is *Los años del tropel*, and he has other books about guerrilla warfare. People need to read his books in order to understand a lot of things about Colombia [En Colombia hay un autor que opera de manera similar y es muy bueno. Te recomiendo que leas sus libros. Su nombre es Alfredo Molano, un destacado sociólogo que ha escrito varios libros interesantes sobre guerrilla, guerra y La Violencia en Colombia. Él tiene una metodología polémica: toma personas que no existen o que casi no existen y cambia un poco sus nombres. Realiza varias entrevistas y construye una historia que refleja una voz colectiva. Es muy interesante y impresionante. Uno de sus libros más famosos es *Los años del tropel*, y también tiene otros libros sobre la guerra de guerrillas. Es importante que las personas lean sus libros para entender muchas cosas sobre Colombia] (Gaviria, 2008, p. 245).

La construcción metodológica del cine de Gaviria se enmarca en un contexto histórico y sus posibilidades de análisis sociales. Para su cinematografía, ha sido esencial comprender y aproximarse a una sociedad como la colombiana y ubicar las diversas formas de acercamiento intelectual para documentar la realidad. Es así como la influencia social, metodológica y narrativa de Alfredo Molano, Luis Alberto Álvarez o Helí Ramírez le permitió al director antioqueño encontrar su propio camino metodológico y sus búsquedas para crear narrativas cinematográficas. Se encamina de esta manera un punto de análisis por parte de Gaviria como lo es el joven de la población periférica en el caso de *Rodrigo D*, que le permite descubrir que la expresividad y potencia testimonial de las personas puede ser capturada en cámara y a partir de ella construir una historia.

El cine de Gaviria no busca ofrecer una visión definitiva de la realidad de sus actores ni simplificar la complejidad de su universo narrativo. En contraste, muestra cómo la violencia y las estructuras sociales y económicas de su entorno moldean la vida de sus actores, ofreciendo una perspectiva cruda y honesta. De esta manera, sus películas documentan e invitan a la reflexión de las dinámicas sociales y las circunstancias que permiten y en las cuales se desarrollan estas realidades. Se distancia de los análisis sociales y profundiza en la riqueza narrativa de sus actores, aspecto que ha sido construido desde que escuchó los poemas de Helí Ramírez sobre los barrios periféricos de Medellín, sus paisajes, sus dinámicas, sus normas y códigos de conducta.

Rodrigo D irrumpe en la historia de nuestro país y su cinematografía al alejarse de los marcos de comprensión y análisis académicos que han sesgado los sitios en los que se discute acerca de la realidad nacional. El largometraje trasciende el enfoque de las ciencias sociales convencionales a finales de los años ochenta e inicios de los años noventa. Con esta película se logra además cambiar la percepción tradicional del cine colombiano, tanto por su forma de abordar la sociedad como por su estilo narrativo en medio de la violencia del narcotráfico de la ciudad de Medellín. Todo ello ha contribuido a que *Rodrigo D* continúe siendo objeto de discusión, incluso a más de 30 años de su estreno, generando el interés de apuestas retrospectivas tanto en la historia del cine como en la historia de nuestro país.

El trabajo de Víctor Gaviria ha sido crucial para la comprensión histórica del cine colombiano, así como para el contexto cultural y el diálogo nacional e internacional. Con *Rodrigo D*, el cine colombiano ha superado las barreras de la superficialidad, mostrando un quiebre histórico respecto a las formas tradicionales de hacer cine en Colombia. Esta película y su particular metodología de trabajo marca un antes y un después de la narrativa cinematográfica en nuestro país. Simultáneamente, el primer largometraje de Gaviria marcó un punto de inflexión en la percepción sobre el producto cultural cinematográfico en Colombia, siendo reconocido en festivales internacionales y fomentando una comprensión más profunda local e internacional sobre la realidad social colombiana. Este enfoque ha influenciado a posteriores generaciones de cineastas que han seguido tanto la búsqueda representativa detrás de la marginalidad, así como la construcción metodológica a partir del actor natural.

Sólo las películas que han sabido trascender la superficialidad y vistosidad del conflicto y de la violencia, podrán decir algo honesto y verdadero del conflicto y la violencia. Que Víctor Gaviria se interne durante meses con sus “actores documentales”⁷ o naturales, quienes además de ser personajes contribuyen a la escritura misma del guión, hace que esa historia que cuenta y el universo que construye vaya más allá de la epidérmica

violencia de los jóvenes de las comunas de Medellín o de los traquetos del narcotráfico (Osorio, 2010, p. 27-28)

El enfoque metodológico de Gaviria muestra un trabajo innovador y comprometido con la autenticidad cultural y social que hoy hace parte de nuestra comprensión histórica acerca de la violencia y el contexto periférico de Medellín en los años ochenta. El director antioqueño ha logrado por medio de su enfoque metodológico garantizar de forma integral su apuesta representativa a partir de múltiples sesiones de entrevistas, grabadas en video que servían como antesala para que en el rodaje repitieran acentuaciones, frases, expresiones o movimientos que ellos mismos habían usado antes en esas entrevistas. Todo ello ha sido fundamental en la autenticidad y conexión con la representación del joven, su entorno y sus voces. Como lo menciona Ruffinelly (2010),

La preproducción y la filmación obligaron a Gaviria a desarrollar una metodología particular de trabajo. Además de preparar a los actores durante meses, encargándose de su subsistencia cotidiana –lo cual exigía la convivencia–, Gaviria debía controlarlos en un sistema casi de internado, para garantizar la continuidad fílmica. Dado que no eran actores tradicionales, tampoco leían guiones. Gaviria utilizaba incontables sesiones de entrevistas, grabadas en video, para que sus actores a veces repitieran ante la cámara frases y entonaciones propias que ellos mismos habían usado antes, en esas entrevistas (p. 185).

El crítico de cine Luis Alberto Álvarez (1996) destaca que *Rodrigo D* es el primer largometraje colombiano que logra reflejar la realidad urbana del país. Desde esta premisa, la película no sigue los vicios del cine convencional, sino que refleja la visión del director, sus aspectos e intereses. Con un enfoque directo y visceral, Gaviria consigue una representación auténtica de la vida urbana de Medellín, abriendo nuevos caminos, reconocimientos y posibilidades para el cine colombiano (Álvarez, 1996, p. 284). En este contexto, *Rodrigo D* se convierte en una referencia de la evolución del cine colombiano y como una narrativa que captura la realidad desde adentro, con un proceso investigativo y a partir de una apuesta de ficción con actores naturales. Con ello, Gaviria logra que el cine colombiano se distinga tanto por su narrativa como por la capacidad de retratar la vida cotidiana del joven y los desafíos de nuestro país. Todo ello configura un enfoque pionero acerca de la representación del cine nacional que dialoga con la historia de su país en el pasado, presente y futuro.

Gaviria realiza un cine de las condiciones sociales presentes del joven al finalizar la década de los años ochenta en Colombia, un reclamo por la reflexión en tiempo presente de lo que sucede en nuestro

país. Internacionalmente, se vio con *Rodrigo D* la forma de romper esquemas narrativos e iniciar una propuesta reflexiva respecto a cómo viven esos jóvenes. Todo el mérito para la construcción del cine colombiano que con Víctor Gaviria había encontrado el autor que le dio reconocimiento al cine social colombiano y a la participación mancomunada de actores naturales en la construcción de la película.

Con *Rodrigo D* Gaviria irrumpe en el panorama del cine colombiano, no solo con una apuesta estética, sino también como elementos de comprensión social y cultural que hoy posibilitan su comprensión histórica. Su forma de construir cine se relaciona con hechos presentes que capturaron por medio del cine las dinámicas y estructuras a las que se enfrentaban los jóvenes de la periferia a mediados de los años ochenta. En gran medida, esto se debe al trabajo con actores naturales; han sido luz tanto para la construcción metodológica para la cinematografía colombiana como para la comprensión histórica del joven desde la perspectiva e impacto del actor natural.

Con *Rodrigo D* Víctor Gaviria anticipó y motivó una serie de producciones culturales, artísticas y académicas enfocadas a explorar y documentar la vida de las zonas periféricas de Medellín. El filme se ha convertido en un marco de posibilidades analíticas para entender la violencia, la marginalidad y la exclusión que han inspirado novelas, ensayos y películas. A partir de *Rodrigo D* surge una nueva ola de producción intelectual que, como lo menciona Juana Suarez (2002),

La aparición de *Rodrigo D. No futuro* (1989) del director colombiano Víctor Manuel Gaviria (1955-) de cierto modo anticipa en la escena cultural colombiana una serie de novelas, ensayos y libros de crítica sobre la vida de las comunas y zonas marginales de Medellín, la marginalidad residual de las ciudades y sus flujos de violencia. A lo anterior se suma el número de trabajos analíticos producido por especialistas en “violentología”, un campo de investigación local, con expertos en el tema (sociólogos, antropólogos y comunicadores sociales) denominados “violentólogos” (ver Suárez, “Bajo el lente de Gaviria” 2000). Dentro de esa extensa producción, vale la pena mencionar el estudio-testimonio *No nacimos pa’ semilla* (compilado por Alonso Salazar, 1990) y tres novelas: *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, llevada al cine por Barbet Schroeder (*La virgen de los sicarios* 2000), *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos y, del propio Víctor Gaviria, *El peladito que no duró nada* (1991), una adaptación del guión de la película *Rodrigo D* basada en el relato de Alexander Gallego. Posteriormente, Víctor Gaviria dirigió *La vendedora de rosas* (1998), el segundo largometraje de lo que el director espera será una trilogía sobre marginalidad y violencia en la ciudad, las generaciones

“consumidas por la violencia,” la vida de los niños de la calle, la cultura del “traqueteo”⁴ y el narcotráfico. (p. 369).

El interés intelectual detrás de la nueva ola de producción intelectual explora las dinámicas y motivaciones que dirigían el actuar del joven en Colombia, incluso haciendo parte de la delincuencia común y la violencia como medios de resistencia y expresión. El alcance masivo de los medios de comunicación respecto a asesinatos y robos en las ciudades colombianas, tomaron como punto de referencia el descaro y visceralidad del sicario. Respecto a esto se cuestionaban las estructuras tradicionales de nuestro país como las de la familia, las ayudas gubernamentales o la educación. En su lugar, las búsquedas representativas sobre este fenómeno profundizaron en las condiciones a las que se enfrentaban los jóvenes en ese momento, así como sus normas de delincuencia y la búsqueda de un sentido de vida.

A partir de la investigación de Gaviria para la realización de *Rodrigo D* se empezaron a apreciar elementos frecuentes que permitieron analizar la realidad del joven más allá de la delincuencia y los estereotipos del sicario y los movimientos contraculturales. El común denominador entre los jóvenes sobre los que se realizó la película se refería a la condición de marginalidad y desamparo de muchos de otros jóvenes de la sociedad colombiana. El no futuro que da nombre a la película se refiere a una condición social, un factor determinante en la forma de vida y visibilización de oportunidades de los jóvenes. Este concepto, como es abordado en la película de Gaviria, delinea las expectativas individuales de los personajes, además de encarnar el panorama general de los jóvenes del país que comparten el mismo nivel de pobreza y marginalización. Desde este enfoque se muestran los contrastes y ambivalencias con sectores más estables y prósperos que caracterizan el centro y desarrollo económico de la sociedad.

El concepto de no futuro es fundamental para modelar la narrativa de la película y es el resultado de comprender la realidad de los jóvenes en contextos periféricos. Por medio del no futuro se canaliza la experiencia de los jóvenes que habitan sin de la promesa de un futuro estable. En su lugar, se sitúan en momentos en los que la esperanza es escasa y la supervivencia depende de las dinámicas económicas de la delincuencia común. En este entorno, los jóvenes de *Rodrigo D* se enfrentan como forma de rebelión y de supervivencia al sicariato, al consumo de drogas, a la contracultura y la música. De esta manera, el no futuro es una categoría que describe el estado existencial y social, encarnada principalmente por los jóvenes, pero que refleja la periferia, su gente y sus dinámicas.

Los jóvenes en este aspecto son conscientes de su situación, atrapados en medio de un contexto que limita sus oportunidades. El marco de comprensión Kafkiano, como se ha interpretado parte de la narrativa de *Rodrigo D*, muestra como los personajes se encuentran fuera del sistema, buscando las formas de hacer parte de una sociedad sin que se les permita entrar. La periferia representa en este sentido, por un lado, el ocultamiento de las estructuras económicas, culturales y sociales y, por otro lado, la distancia con el centro, la civilización, el apoyo y la estabilidad. Las condiciones adversas de la periferia implican que los jóvenes se hagan cargo del control de sus vidas, una carga desproporcionada de responsabilidad sin, en muchos casos, el apoyo de una red de apoyo. En su lugar se abren paso entre el azar, el peligro y la subsistencia. En palabras de Gaviria,

Esto kafkiano es super interesante porque la persona que está excluida y que está en ese mundo del no futuro y ese no acompañamiento institucional, es una persona que está afuera de todo, afuera —como los personajes de Kafka— de la ley, están tocando la puerta de la ley, pero nunca nadie les abre. Están afuera, uno no sabe realmente qué papel les tocó a ellos en la sociedad, qué papel juegan, están esperando que alguien les dé entrada en la ley. Hay una nebulosa sobre esos personajes, el no futuro es una variable kafkiana de la existencia muy interesante (p .8).

La investigación llevada a cabo por Víctor Gaviria para *Rodrigo D* permite observar las complejas relaciones entre el cine y la realidad social colombiana, particularmente en una época marcada por el narcotráfico y el sicariato que moldearon la comprensión social sobre las motivaciones de la violencia. Su enfoque permitió la representación de sectores que habían sido invisibilizados, ofreciendo una mirada íntima y humana de los jóvenes marginalizados a través de la contracultura, la música y la poesía. Por medio del pistolero Gaviria desafió las convenciones narrativas y se distanció del encasillamiento de la violencia juvenil como villanos. En contraste, optó por mostrar las complejidades subyacentes en sus vidas y motivaciones, revelando las estructuras sociales y económicas que condicionan sus acciones, valores, aspiraciones y experiencias de vida.

Esta nueva perspectiva del cine colombiano tuvo un impacto importante en nuestro cine, inspirando a nuevos directores a explorar temáticas similares y buscar formas metodológicas. La reproducción de estas películas en festivales nacionales e internacionales contrarrestó los estereotipos y prejuicios asociados al narcotráfico. Esta película abrió así un diálogo más matizado y complejo sobre los desafíos sociales de nuestro país, desafiando las narrativas de los medios de comunicación y

el estigma que permanecía y permanece sobre la juventud urbana de Medellín y la influencia del narcotráfico.

A modo de síntesis, el trabajo cinematográfico de Víctor Gaviria en *Rodrigo D* ha dejado un rastro perdurable en el cine colombiano y en la comprensión histórica y social de nuestro país. Por medio de su largometraje han convergido elementos sociales e históricos que permitieron la gestación y desarrollo de sus narrativas. A partir de su trabajo metodológico se forjó una apuesta cinematográfica y se dio lugar al no futuro como una condición y sentir general de los jóvenes de la periferia de Medellín. Esta representación, que fue moldeada por la realidad, la experiencia y el testimonio de aquellos que protagonizaron *Rodrigo D* logró trascender las fronteras de nuestro país, permitiendo la reflexión nacional e internacional. Hoy en día, *Rodrigo D* continúa siendo un referente crucial para comprender y analizar la realidad colombiana, no solo de mediados de los años ochenta, sino por sus transformaciones, preocupaciones y reflexiones que merecen ser exploradas y debatidas.

Conclusiones

A finales de los años ochenta y en medio del panorama del cine colombiano, emergía *Rodrigo D* como una obra que desafía la hegemonía de los medios de comunicación sobre la periferia de la ciudad de Medellín. Como se vio en este capítulo, la construcción de *Rodrigo D* se debe a un proceso metodológico de un cineasta que continúa y apropia la visión estética y social del neorrealismo italiano, empleando actores naturales para reflejar las condiciones y las metáforas de las condiciones de vida de los barrios marginales. Con este enfoque se cuestionan las formas de producción del cine colombiano, además de las posibilidades metodológicas para la construcción narrativa e identitaria sobre nuestra sociedad. *Rodrigo D* se configura así como acontecimiento de la historia del cine colombiano, redefiniendo y cuestionando las posibilidades del cine nacional y el cuestionamiento de sus estructuras sociales, culturales y políticas.

Hoy *Rodrigo D* ha tenido un impacto en la comprensión histórica y social de Colombia en los años ochenta, la película captura el sentimiento de desesperanza y pérdida del porvenir que encontró Gaviria entre los jóvenes de las periferias urbanas de Medellín en la segunda mitad de los años ochenta. A través del filme, como se explicó en el capítulo, Gaviria se apropia del contexto presente de la ciudad y su territorio por medio de los testimonios de los personajes que dan luz a la narrativa de la película. Desde allí se profundiza y se reclama las representaciones establecidas en los medios de comunicación sobre la vida periférica, fomentando la reflexión y el diálogo nacional.

A partir de la investigación y del trabajo con los actores naturales, Gaviria descubre las dinámicas sociales y los aspectos que configuran los años ochenta en los barrios periféricos. A través del cine se hacen visibles las estructuras sociales, económicas y políticas que están intrínsecamente ligadas al sesgo de los medios, de la falsa moral y a la ignorancia de nuestra propia cultura. Así, el cine canaliza y representa una forma alternativa de acercarse a nuestra sociedad.

Rodrigo D no se agota a una interpretación cerrada y unívoca, sino que se abre a múltiples lecturas y análisis de diferentes disciplinas. Desde la perspectiva de esta investigación, se comprende como una pieza de investigación continua que se enriquece en gran parte por riguroso trabajo metodológico y narrativo de Gaviria. Por estas razones, esta obra continúa siendo relevante y permitiendo los enlaces históricos para aproximarse a un testimonio de conexión entre el cine y la realidad colombiana.

CAPITULO QUINTO:

Hitos y evolución del
cine colombiano a
partir de *Chircales* y
Rodrigo D

Chircales (1972)

Fotografía: Jorge Silva

0000000

Capítulo quinto: Hitos y evolución del cine colombiano a partir de *Chircales* y *Rodrigo D*

Para mí es una experiencia muy linda saber que las películas que realicé están en la historia del cine colombiano y que siguen comunicando mensajes. Es un cine que obedeció a un momento y que obedeció también a un director. Hoy el cine colombiano está tomando otros caminos. (Gaviria, 2023, 189)

En este capítulo se expondrá el aporte de *Chircales* y *Rodrigo D* a la cinematografía colombiana, destacando su compromiso social e investigativo para la transición del cine de los años setenta a los años ochenta. Se mostrarán las intersecciones y puntos de conexión que marcan cambios en los paradigmas narrativos y representativos del cine colombiano, así como de su importancia y reflexión contemporánea. Se sostendrá la afirmación de que estas obras capturan las condiciones sociales, políticas y económicas de su época, contribuyendo al legado histórico de la cinematografía colombiana. Para ello este capítulo se divide en tres partes. Para ello, se ha dividido este capítulo en tres partes que se explicarán a continuación.

En la primera, se profundizará en los puntos de encuentro que posibilitaron la realización de *Chircales* y que posicionaron su visión narrativa como puntos de enlace local e internacional, así como la trascendencia simbólica y metafórica que dejó la obra en la cinematografía y el diálogo nacional. Consiguientemente, se hablará del impacto de la película en la representación de la familia Castañeda, del apoyo de Marta Rodríguez luego de la realización del documental y de los aportes de la película para la conformación del sindicato de chircaleros.

En la segunda, se explorarán de los cambios de fomento para la realización cinematográfica en Colombia, las transformaciones narrativas y las propuestas emergentes. Con ello se pretende realizar una contextualización de cómo el desarrollo cinematográfico permite el avance y apoyo para iniciar búsquedas de nuevos lazos y entrelazamientos con el público colombiano desde la propuesta de ficción con actores naturales de Víctor Gaviria en *Rodrigo D*.

En la tercera, se analizará cómo la obra de Gaviria en *Rodrigo D* se diferencia del cine político de los años setenta en Colombia, encontrando puntos de enfoque para abordar la realidad de los barrios periféricos desde la investigación social y la poesía. De igual manera, se resaltará cómo la metodología de trabajo de Gaviria con actores naturales contribuye a la representación e impacto de la realidad de los jóvenes de la ciudad de Medellín en los años ochenta.

1. Chircales como punto de inflexión documental en la historia del cine colombiano

Desde los años veinte, la cinematografía colombiana ha buscado las formas de establecer una industria de cine, aunque en pocas ocasiones ha encontrado narrativas representativas y reflexivas acerca de nuestra sociedad. En este panorama, el desarrollo y evolución del cine logró reconocimiento e impacto a partir de la propuesta marginal, política y antropológica de los años setenta, pues llamó la atención y el diálogo nacional e internacional con el documental etnográfico *Chircales* de Marta Rodríguez y Jorge Silva. Sus testimonios son hoy el registro de la memoria de la cinematografía de nuestro país, mostrando cómo el contexto suscita formas representativas de filmación, de investigación y de compromiso social.

El posicionamiento del trabajo de Marta Rodríguez y Jorge Silva en *Chircales* refleja la orientación política y el compromiso social del cine en los años sesenta y setenta. Una iniciativa influenciada por el contexto y ecos de la revolución cubana en nuestro país, así como por el pensamiento de izquierda que a través del cine desafió las comprensiones históricas tradicionales. Los cineclubes del país fueron los lugares en los cuales se compartió esta perspectiva y desde los que se motivaba la conciencia y el cambio social. Como lo menciona en nuestra entrevista Hugo Chaparro (2023):

Yo soy un heredero de la década de los sesenta con mis hermanos, los sesenta son lo político, es Cuba es la izquierda, es la guerrilla. Es todo el panorama que después se descompuso de varias maneras y ahí en ese panorama, estaba muy claramente instalada la obra de Marta Rodríguez y Jorge.

Era un encuentro inevitable tarde o temprano y se da con Cineclubs, lo que lo hacía mucho más emocionante porque ya casi era un cine de gueto político, tu veías esas películas y te daban ganas de salir y pedir un fusil. Eran unas circunstancias que te cuestionaban, en las en las certezas históricas que te habían enseñado por ejemplo en la escuela, mostrando un lado secreto que no era el que se enseñaba, el de la miseria, con todos los matices posibles por los que se interesó Camilo Torres, por los que se interesó Marta y Jorge. Se trataba de una miseria que era, digámoslo así, revivida por la cinematografía (p.161).

Siguiendo a Gloria pineda (2015), los cineastas de los años sesenta influenciados por la revolución cubana encontraron por medio del cine el recurso estratégico para denunciar las consecuencias del

capitalismo y para representar el pueblo y recuperar su soberanía (p. 287). A través del documental³⁹ se promovía la acción colectiva y la movilización social, punto de encuentro entre la reflexión intelectual colombiana y el cine de los años sesenta y setenta. En este contexto, el cineclub fue un espacio de divulgación y reflexión sobre la cinematografía colombiana en un periodo histórico en el que no existía formación académica en cine.

La influencia de Jean Rouch en la cinematografía de Marta Rodríguez y Jorge Silva fue decisiva, en especial porque de primera mano Marta recibió las reflexiones sobre la realización y búsqueda narrativa del cine para ser aplicadas en una sociedad como la colombiana. En gran medida los debates europeos, desde la influencia de Rouch, buscaban que la formación de los cineastas latinoamericanos se orientara al reconocimiento de su propio territorio y al aprendizaje técnico para lograr abrirse un espacio entre la precariedad de industrias cinematográficas como la colombiana. Este intercambio y la investigación *in situ*, como lo señala Chaparro (2023), influyó en las decisiones estéticas, eligiendo técnicas y enfoques narrativos, discursivos y visuales. Respecto a esto, *Chircales* destaca como un ejemplo, siendo el primer documental en el que se entrelazan tanto la influencia europea, como la investigación etnográfica en Colombia. Como lo recuerda Chaparro (2023),

Yo creo que el consejo que le da Rouch de decirle “mire, vaya y trabaje con los medios de producción que tienen y no solamente trabaje con los medios de producción, cuando escoja un tema trabaje como si fuera un personaje de ese tema” fue importantísimo. En *Chircales* ella hizo ladrillos, ella trabajó en el chircal para no ser una paracaidista en términos de oportunismo narrativo, sino involucrándose con la familia, que es una relación de por vida para ellos. Es la sagacidad de un realizador que descubre, a través de la sugerencia de un maestro como Rouch, entiende también como desarrollar una obra que no se vea manipulada ni reprimida por el factor del tiempo, lo cual obliga a una circunstancia de supervivencia ardua (p. 162).

Los festivales de cine de los años sesenta fueron fundamentales como medios en los cuales Colombia se reconoció internacionalmente, permitiendo que surgieran nuevas lecturas y reflexiones sobre nuestro país. Esto fue un aspecto que enriqueció a Marta y a Jorge, quienes aprovecharon estos espacios de diálogo internacional para nutrirse del contexto cultural y cinematográfico que influenciaría la reflexión y construcción de sus siguientes películas. Como lo menciona Chaparro (2023), estos

³⁹ no solo *Chircales*, también *Planas: testimonio de un etnocidio* (1971) de Marta Rodríguez y Jorge Silva o *Asalto* (1968) y *¿Qué es la democracia?* (1971) de Carlos Álvarez.

festivales, en su mayoría de orientación izquierdista, hicieron posible la representación colombiana para sí misma y para el recibimiento europeo y latinoamericano, generando nuevas discusiones y perspectivas sobre nuestro país. En sus palabras

Esos festivales que mencionas como Oberhausen, Viña del mar, Mérida fueron grandes encuentros continentales donde cada país se estaba descubriendo a través de esas miradas que tu precisamente las defines es como la mirada de lo que “no se veía de otra manera si no era a través de esas películas”. Eso también establece un diálogo acerca de lo que te estoy ofreciendo y cómo me están mirando, cómo me estoy representando y cómo quieres que yo me represente ante ti. Si haces un gran panorama de los documentalistas de la época que son interminables, todos ellos estaban reconociendo un continente a través de las películas y eso es algo que abrió unas puertas, pero en una circunstancia que se miraba con cierto recelo en el momento porque eran festivales de izquierda. Entonces la derecha que siempre ha tratado de hipotecar mentalmente al país estableciendo los códigos culturales, agradecida a los triunfos, pero los miraba con un cierto recelo en el sentido de se nos están colando en la fiesta los invitados que no son precisamente los que nos interesan. Lo fascinante es que era todo el mundo de izquierda teniendo un lugar de privilegio continental y transcontinental como en Oberhausen, demostrándole al país que había otro punto de vista que merecía ser narrado. Eso yo creo que es en gran parte gracias al cine de Marta y de Jorge (p. 166)

El hecho de que *Chircales* lograra obtener galardones en festivales internacionales como Oberhausen y Leipzig fomentó la reflexión y el diálogo sobre el cine colombiano. Estos reconocimientos ayudaron a que el documental marcara un hito cultural, además de que logró que el cine colombiano se visibilizara a nivel local y global. Simultáneamente, *Chircales* posicionó a Marta Rodríguez y Jorge Silva dentro del panorama internacional de la cinematografía documental, aspecto que ubicó al cine colombiano, proponiendo nuevas posibilidades narrativas para el cine local. De la misma manera, enfatiza en las búsquedas narrativas y las apuestas metodológicas para explorar nuestra sociedad que con el tiempo han llegado a posicionarse como registros de la memoria de nuestra sociedad, rastros de un trabajo cinematográfico etnográfico, humano y estético sin precedentes en la filmografía nacional.

Chircales es una propuesta representativa de los sectores populares colombianos a través de una familia, sectores que comparten elementos comunes y recurrentes en una sociedad como la

colombiana en los años sesenta y setenta. Se trata, como lo menciona Patiño (2021), de una gran parte de la sociedad que, pese a trabajar y hacer parte de una cadena de producción, se beneficia de su mano de obra apenas para sobrevivir (p. 180). Los Castañeda están inmersos dentro del eslabón de una cadena que privilegia la clase explotadora de la sociedad. La película refleja con esto la paradoja del producto del trabajador y el sistema económico colombiano desde un análisis marxista. Como lo menciona Pineda (2015),

En el cine político marginal colombiano desarrollado por Rodríguez y Silva, se encuentran distintas percepciones sobre la realidad política, social, económica y cultural de Colombia a finales de 1960 e inicios de 1970. Un nuevo aire simbólico, permitiría a estos productores de cine documental, denunciar la falsa promesa del progreso económico de un sistema económico capitalista. De esta manera, encontramos en Rodríguez y Silva una nueva forma de hacer cine documental: Un cine social, contestatario que narraría desde adentro de las comunidades menos favorecidas económicamente o de los sectores populares, las dificultades de su diario vivir (pp.185-186).

A través de *Chircales* se comprende una perspectiva ideológica, disruptiva y decisivamente influenciada por el marxismo, su análisis se apoya en el anclaje de estos postulados para entender y construir una narrativa sobre la desgarradora realidad de los alfareros en el sur de Bogotá. Todos ellos elementos presentes en la cultura intelectual de los años sesenta y consolidados en formas de lucha y resistencia como la cubana que lograron permear el pensamiento político de la realización documental en Colombia. Con el documental *Chircales*, siguiendo a Cruz (2013), se enfatiza los mecanismos ideológicos de la sociedad colombiana que, entre otras cosas, permiten la condición precaria de alfareros como la familia Castañeda (p. 208). Por medio de la realización y construcción de la película se entiende cómo el subdesarrollo afecta la sociedad colombiana, así como la forma en que una familia es víctima y parte de un sistema económico, elementos comunes de muchas familias obreras.

La realización de *Chircales* implicó el registro, archivo y análisis de hechos sociales de primer orden de la época a nivel nacional. Con esto, la intimidad de una familia se contrasta con el desarrollo institucional y mediático colombiano. La mirada documental, por ende, implicaba un compromiso político, así como de un proceso reflexivo acerca de la sociedad y de las formas en las que podría ubicar una familia dentro del contexto nacional. Como afirma Bedoya (2011),

El archivo que acompaña a Chircales es muy nutrido, en este encontramos fotografías, periódicos, entrevistas y filmaciones. Adicionalmente en este periodo se filmaron otros acontecimientos de la ciudad que se enmarcan en esos años, como la toma del Ejército a la sede de la Universidad Nacional en 1966 en la visita del magnate Rockefeller, y la formación del barrio Policarpa (p. 206).

La documentación sobre la realidad de la familia Castañeda interfiere tanto en la forma en la que se logra una narrativa en el documental *Chircales* como las maneras y puntos visibles del público respecto a la realidad de la periferia alfarera de Bogotá. En tal sentido, la sensibilidad de la imagen lograda por Jorge Silva pone en juego la representación de un pueblo, no solo de sus precarias condiciones sociales, sino a sus marcos de comprensión religiosa, laboral y hasta gubernamental. Por medio de las imágenes se empieza a materializar una construcción discursiva sobre una base marxista, visibilizando y teorizando sobre la cotidianidad de una familia, pone en cuadro la intimidad de los Castañeda y sus correspondencias a un contexto como el colombiano.

Además de registrar los hechos de una época y construir una narrativa que invitara a la lucha y el cambio social, Marta y Jorge se interesaron en que sus películas lograran prolongar sus reflexiones a futuras generaciones. Mediante el contraste con las lecturas oficiales de la época, la denuncia y el registro audiovisual, la pareja de cineastas apuesta por una aproximación histórica a los hechos y los matices para comprender una sociedad. Se construye así un testimonio y se asegura que no extinga la reflexión histórica, empleando como instrumento catalizador, abierto y continuo el cine documental. Como lo expresa Chaparro (2023):

algo que le preocupa mucho a Marta y a Jorge, que está vivo aún a través de su cinematografía, es una proyección en la memoria no solo inmediata de lo que era el momento del estreno de sus películas, el momento del cine de urgencia que era el alegato, la denuncia, la preocupación de dejar un registro visual sobre la tragedia que no mostraban oficialmente las fuentes estatales. Después de que pasa esa primera instancia de la memoria inmediata es la prolongación en la memoria del futuro, que se recuerde qué país estuvo antes, es decir, recordar, lo digo en un sentido metafórico para generaciones que no vivieron esa época. A través de las películas se recuerda de una manera muy viva, ese me parece que es el gran legado, una memoria que ya no se pierde por la parte visual (p. 163).

Desde *Chircales* el cine de Marta Rodríguez se caracterizó por profundizar y buscar las formas de una construcción narrativa que permaneciera en el tiempo. Junto a Jorge Silva matizó la intimidad de una familia, desafiando las convenciones académicas y, acorde con su metodología de trabajo, eligiendo las formas de representar elementos comunes a nuestra sociedad. Por esta razón, su cine no se agota en la denuncia o el alegato político, encuentra aspectos humanos que establecen puntos de encuentro con su público. Su prolífera obra cinematográfica contiene múltiples elementos que conservan la memoria de un pueblo, capturados al margen de los medios de comunicación o de los análisis y construcciones académicas que inició y se consolidó desde la investigación para *Chircales*.

Tú puedes llegar a un personaje para referirnos concretamente a Marta y tienes dos opciones: hacer la nota periodística para el próximo domingo o hacer un texto que permanezca en el tiempo, y para que permanezcan en el tiempo tienes que ofrecerle al lector un panorama completo del personaje desde el detalle de una intimidad secreta de una circunstancia vital íntima, hasta de qué manera esa intimidad refleja un país. No es solamente el país político el que importa, es la manera cómo comemos, bailamos, nos amamos, nos besamos, nos desenamoramos, como nos enfrentamos.

También hay una forma de intimidad que se ha matizado y que la logró muy claramente Marta y Jorge en *Chircales*, donde la intimidad refleja un país, la intimidad refleja en *Chircales* lo que va a pasar en la Plaza de Bolívar, las elecciones, las manipulaciones políticas, las ilusiones a través del radio transistor. Todas esas circunstancias están ahí matizando esa intimidad (p. 165).

La vigencia e impacto del cine de Marta Rodríguez y Jorge Silva se debe en gran parte a la potencia y atemporalidad del símbolo y la metáfora. En su filmografía estos elementos se construyen a partir de la investigación y la consolidación de una apuesta discursiva y visual que configura el sentir, pensar y reflexionar de una sociedad fuera del lugar común de los medios de comunicación. Aunque sus registros audiovisuales se enfocan en periodos y lugares concretos, la comprensión histórica de su cine trasciende la una época en específico, reflejando el devenir de la sociedad colombiana y abriendo posibilidades interpretativas sobre nuestros rastros. Con el tiempo, la permanencia de imágenes icónicas como las del niño cargando ladrillos en *Chircales* reflejan la representación social de las dinámicas, el contexto y la situación de una sociedad que regresa, cuestiona y desentraña. En palabras de Chaparro (2023),

la potencia del símbolo es extemporal, tiene una cronología que se desliza en el tiempo y no solo esa imagen del niño cargando ladrillos, los indígenas con el cepo en *Campesinos*, la imagen del jinete mágico en *Memoria de tierra, memoria y futuro*. Siempre el símbolo y la metáfora tiene una proyección en el tiempo que no se revela del todo. Por eso la poesía en sus metáforas logra una permanencia en el inconsciente que no deja que se empobrezcan esas imágenes y eso me parece también que fue algo muy atento de Marta cuando Jorge le señaló que buscarán la poesía

Es la metáfora, un título, por ejemplo, “una casa sola, se vence”, ese tipo de imágenes son muy fuertes y no hay que agregar mucho para que se convierta en una metáfora portátil de la memoria de ese espectador que regresa y se pregunta por qué, mientras que los alegatos, el eslogan o la desesperación retórica se va deteriorando muy fácilmente en la repetición. “La tierra es para el que la trabaja”, hemos oído durante toda nuestra vida como espectadores políticos de un país que se llama Colombia y pues uno entiende que la tierra es para el que la trabaja, pero uno esperaría que se retóricamente se inventaran lugares comunes nuevos, mientras que el niño, cargando los ladrillos nunca va a ser el lugar común porque es una metáfora, lo mismo que tantas imágenes que hay en el cine de Marta y de Jorge. Lo simbólico de nuevo es lo que va a lo profundo de la conciencia para inquietarle. (p. 171)

La familia Castañeda se convirtió a través de *Chircales* en el símbolo de la explotación laboral y del abandono gubernamental de los sectores obreros desprotegidos. En este sentido, su imagen contrapuntea las estructuras sociales, políticas y económicas de un país, solidificando puntos de identificación humana. Desde esta perspectiva, la reflexión sobre nuestra realidad histórica no solo es retrospectiva y determinada temporalmente, sino continua y abierta. Por otro lado, la frase que finaliza *Chircales*, “La lucha es larga, comencemos ya”, immortaliza el personaje que influenció en gran parte el documental, así como el símbolo de la lucha y cambio social de una generación. Como lo afirma Medina (2015), esta cita adquiere simbolismo al ser una invitación a la lucha popular, así como de los posibles sentidos que pueda suscitar (p. 300). Hoy esta frase invita a una reflexión continua sobre nuestra historia y la búsqueda presente de ejercer formas de lucha política.

La importancia histórica y cultural de Marta Rodríguez ubica la figura femenina a lo largo de su obra cinematográfica, elemento que muestra tanto la resistencia y compromiso artístico como la particularidad de su mirada. Marta ha sido pionera del cine etnográfico en Colombia y Latinoamérica,

muestra del cine hecho con convicción, enfrentándose al machismo y las imposiciones de una época. Su cine es un ejemplo de cómo sus historias surgen y se desarrollan en un contexto adverso, de la misma forma que un punto de referencia para la realización cinematográfica femenina. Siguiendo a Chaparro (2023),

Son mujeres que siempre han sido conciencias muy individuales frente a lo masivo masculino para llegar a encontrar un lugar en el mundo de la república de cine en la cual ellas han sido creativas. El caso de Marta de nuevo, ya que te interesa en términos resistencia, es una resistencia que no es solamente en artística, es más resistencia en términos totalmente vivenciales y obviamente en el arte lo vivencial y lo artístico son un diálogo perpetuo, siempre están encontrándose. Esa forma de independencia creativa desde lo femenino creo que le da un matiz muy especial al cine a Marta por una razón que es notable en su cinematografía y es que la mujer siempre es una protagonista: en Chircales, en la trilogía de Urabá, en *Amor, mujeres y flores*, ves en *Nacer de nuevo* que la mujer hace que renazca la vida (p. 169-170).

Las condiciones de vida de la familia Castañeda durante su época como alfareros fueron fundamentales, determinaron las formas en las que se ganarían la vida y sus posteriores consecuencias. A pesar de la exposición mediática, la familia Castañeda continuó enfrentando los desafíos derivados de su oficio como chircaleseros. Después de la película, la familia logró encontrar una vivienda y mejorar sus condiciones de vida en buena medida gracias al apoyo de Marta Rodríguez,

actualmente parte de la familia vive en Ciudad Bolívar en una casa construida por ellos durante cuarenta años en la que cada integrante de la familia tiene un espacio, la señora María murió hace tres años, el padre don Luis Alfredo murió a los pocos años de finalizada la película, haciendo el único oficio que sabía realizar: chircalero. Varios de los hermanos han sufrido enfermedades relacionadas con el monóxido de carbono de los hornos para ladrillos. (Bedoya, 2011, p. 207)

Además de capturar la vida y lucha de la familia Castañeda como alfareros, por medio del documental se logró forjar un movimiento de formación política y sindical del gremio de chircaleseros. Este esfuerzo empoderó a los trabajadores y les proporcionó un lugar para defender sus derechos y confrontar las formas de control impuestas por los terratenientes. A causa de esta organización, se enfrentaron a intimidaciones orientadas a silenciar su voz de reclamo y mantener el *status quo*. Siguiendo a Patiño (2021),

para el caso puntual de Chircales, la familia Castañeda observó este producto audiovisual y fue consciente de la narrativa de este tipo de producciones, de modo que tuvo un impacto total no sólo de sus integrantes sino también en todo el gremio de productores de ladrillo, que se vieran motivados a formar el primer sindicato de chircaleros que se pudo conocer en la zona. Este tipo de nuevas manifestaciones, que permitieron organizar a este sector de trabajadores, tuvo una repercusión significativa para la época, puesto que la familia de los Castañeda fue desplazada de esta zona de trabajo junto a los productores de cine, quienes, de manera póstuma a la publicación de este documental, recibieron amenazas e intimidaciones por los dueños de estas haciendas ubicadas en el barrio Tunjuelito.

Los *Chircales* donde se rodó el documental de Marta y Jorge finalmente fueron clausurados, marcando un punto de inicio para la transformación de las dinámicas del territorio, como lo documenta Patino (2021):

Los chircales de este sector fueron cerrados en 1996 por disposiciones de la Secretaría del Medio Ambiente de la Alcaldía Mayor. Esta decisión dejó cesantes a muchos de los trabajadores del ladrillo; varias de las familias alfareras compraron los lotes donde vivían a la familia Pardo Morales, dueños de la hacienda, otra porción de la tierra fue invadida por urbanizadores piratas (Diana Turbay, Los Puentes, El Rosal) y otra cantidad fue vendida a planes de interés social del Gobierno y la Alcaldía (las urbanizaciones Molinos I, II y III). Aún existen lotes de la familia Pardo Morales en disputa con invasores, y el parque ecológico distrital de Montaña Entrenubes, ubicado en las localidades de San Cristóbal, Usme y Rafael Uribe Uribe en parte es de la misma familia. La vieja casona de la hacienda fue tomada como patrimonio de la ciudad, y está en espera de ser un centro cultural para la localidad.

Finalmente, después de la realización del documental y su expulsión de la hacienda Los Molinos, Marta Rodríguez capturó algunos hechos importantes de la familia. Su compromiso ético y político integró a los Castañeda dentro de su vida, apoyando e incorporando a su grupo de trabajo algunos miembros a lo largo de su trayectoria. En palabras de Bedoya (2011)

Si salimos del periodo de filmación de *Chircales* y continuamos con la familia Castañeda, nos encontraremos con que después de ser expulsados de la hacienda Los Molinos, donde estaba la fábrica de ladrillos, en el archivo se hallan fotografías del proceso de

construcción de la casa donde se instalaron los Castañeda, cuyo lote fue pagado en parte por las ganancias de la película. En video HI 8, en 1992, está el entierro de uno de los integrantes de la familia, muerto de forma violenta en Ciudad Bolívar mientras trabajaba. Marta nunca dejó de tener contacto con la familia Castañeda, y los ha considerado su familia; Alcira Castañeda es en este momento su mano derecha y quien la ha acompañado por cuarenta años. (pp. 206-207).

La década de los años setenta fue contundente para la gestión y apoyo de la cinematografía nacional. En el siguiente apartado se analizan las problemáticas y las dinámicas internas del cine en nuestro país, resaltando los cambios narrativos y sus nuevos puntos de relacionamiento social.

2. La evolución del cine colombiano entre los años setenta y ochenta

En el año 1983, Luis Alberto Álvarez (2017) encabezaba las discusiones sobre el cine colombiano por medio de sus reflexiones en el diario *El colombiano*. Desde su perspectiva, se esperaba en Colombia un cine que “sea vehículo y reflejo de la realidad nacional, un cine con colombianos de carne y hueso, tridimensionales y no caricaturas de un pueblo” (Álvarez, 2017, p. 4). Este tipo de cine no buscaba el acercamiento social o llegar a ser visto por grandes masas; en su lugar, se indaga las formas en que por medio de la cinematografía se reconociera a la gente, sus dinámicas, su mundo. En medio del discurso estereotipado de los medios de comunicación, el cine social era una puesta que se tejía lentamente y que, para Álvarez (2017), hace parte de las grandes apuestas para que el público empezara a reconocerse en la pantalla y reflejar las dinámicas y realidades de un país (pp. 5-6).

Acorde con Luis Alberto Álvarez (1996), el cine colombiano de los años sesenta e inicios de los setenta logró que el Estado empezara a apoyar la realización de cine, presionando y resaltando que no se podría competir con el monopolio y distribución del cine comercial (p. 279). Como paso a ese periodo y gracias a los avances de la cinematografía de nuestro país, se implementó la Ley del Sobreprecio, gestionando la realización a partir del precio de las entradas y la exhibición de cortometrajes nacionales en cada función. Sin embargo, la cinematografía se orientó hacia a la producción masiva de cortos de baja calidad, documentales que exponían aspectos marginales de la sociedad, sin cuidado y análisis. Esto generó, acorde con Álvarez (1996), la percepción negativa del cine colombiano, en sus palabras

La palabra “película colombiana” se convirtió en maldición para millones de espectadores, obligados a la fuerza a ver las cosas más ineptas y carentes de interés. Esta

generación de cineastas, algunos de ellos educados en escuelas de cine del exterior, fueron la primera generación con que contó luego Focine para la producción de nuevos largometrajes en Colombia. (p. 279)

Tiempo después de la realización de cortos con el apoyo de la Ley del Sobreprecio, la cinematografía colombiana tomó otro aire en 1978 con el apoyo FOCINE, logrando nuevos financiamientos, encuentros y búsquedas narrativas (Álvarez, 1996, p. 281). Un ejemplo de ello es el largometraje de ficción *cóndores no se entierran todos los días* de 1984, dirigido por Francisco Norden y adaptado de la novela homónima de Gustavo Álvarez Gardeazabal. En esta película se tejen elementos de la realidad colombiana en época de La violencia, además de que con ella se participó por primera vez en la sección oficial de Cannes *Un certain regard*, una instancia no competitiva que puso al cine colombiano en el círculo de exhibición y diálogo internacional.

Uno de los referentes de la historia de la cinematografía colombiana en tiempos de FOCINE es el entusiasmo y las apuestas narrativas del grupo de Cali, formado en los cineclubes de la ciudad y con referentes como Luis Ospina, formado en el exterior. De estos cineastas surgen largometrajes como *Pura sangre* en 1982, *Carne de tu carne* en 1983 y *La mansión de Araucaíma* en 1986, filmes que muestran el avance técnico y puntos representativos de la realidad colombiana. Estos autores han sido testigos del avance profesional, técnico y narrativo del cine colombiano desde la Ley del Sobreprecio, dejando una huella de reflexión sobre la cinematografía colombiana en la revista *Ojo al cine*.

Para Luis Alberto Álvarez, la imagen que ofrece la televisión y el cine comercial de los años ochenta es una lectura caricaturesca de Colombia. Según él, estas producciones no han logrado confrontar verdaderamente la realidad colombiana, sino que son representaciones superficiales de nuestro territorio y nuestra gente, en sus palabras:

El público va a ver estas películas movido por un afán muy legítimo, el de buscarse a sí mismo de alguna manera. Y ese público termina por aceptar un espejismo: buscándose a sí mismo encuentra sólo la imagen familiar y casera que la televisión le ha dado de la realidad y la acepta, convencido de haber encontrado la propia imagen (Álvarez, 2017, p. 6)

Consecuentemente, se esperaba que en Colombia el cine lograra realizar producciones identitarias en las que el espectador reconociera su sociedad, aunque este reto implique luchar contra la incompreensión y señalamiento (Álvarez, 2007, p.6). Bajo esta premisa, el cine debía superar las barreras

del entretenimiento y el espectáculo, aspecto que incumbe tanto a los realizadores, como a los productores y empresarios para que las películas logren mejores condiciones de distribución e impacto local. El fomento cinematográfico, acorde con Álvarez (2007), radica en hacer posible este tipo de filmes, superando las barreras y angustias económicas, aspecto que es permanente en el contexto cinematográfico colombiano.

La televisión fue un punto de apoyo para la realización de trabajos por parte de los cineastas, contribuyendo al afianzamiento y aprendizaje técnico y narrativo en la realización de documentales en 16 mm. Lastimosamente, como lo afirma Álvarez (1996), la atención de estos productos fue limitada, quedando oculta tras los éxitos comerciales (p. 282). Durante este periodo, los trabajos de Víctor Gaviria *Retratos* contribuyeron a su trayectoria, forjando iniciativas con nuevos puntos de reflexión que el autor trabajará a fondo en su largometraje *Rodrigo D*, como se verá en el próximo apartado.

Según Luis Alberto Álvarez (1996), la realización cinematográfica se enfrentó a una serie de desafíos que reflejan las problemáticas persistentes en la historia de la cinematografía nacional (p.285). En este sentido, estos desafíos requieren de una creatividad y enfoque que permitan al cine superar las barreras y contribuir a la reflexión y la expresión artística nacional. Aspectos que hacen parte de la reflexión actual sobre el cine y que, desde la perspectiva de Víctor Gaviria, son puntos de encuentro histórico respecto a la evolución social y narrativa del cine colombiano. Las reflexiones al final del siglo XX hoy continúan siendo rastros de la necesidad de explorar y enfrentar los desafíos de la realización cinematográfica en Colombia. En palabras de Álvarez (1996):

Comenzando la última década del siglo XX, es necesario comprender que todas las estructuras mediales y audiovisuales están estrechamente interrelacionadas y que, si bien no se puede pretender crear un cine colombiano en el sentido de las cinematografías tradicionales, sí es absolutamente indispensable una reflexión medial a fondo y una organización racional de la expresión artística, la información y el entretenimiento que utilizan los canales cada vez más perfeccionados y cada vez más difíciles de controlar adecuadamente de la comunicación. Es posible que ya no tengamos muchas películas colombianas en los teatros de cine o en festivales internacionales, pero es necesario que haya imágenes colombianas pensadas, útiles expresivas, que nuestro presente y pasado esté documentado y siempre presente audiovisualmente, que el talento nacional deje de estar sumido en la perpetua frustración. Comenzando la última década del siglo XX no podemos darnos el lujo de ignorar estas necesidades. (p. 285).

A modo de conclusión, como lo señala Luis Alberto Álvarez (1996), FOCINE fue un punto de apoyo para la realización de cine en Colombia, así como un aporte para el acervo fílmico en los años en los que estuvo activo su fomento (p. 282). Sin embargo, este impulso fue interrumpido por los líos burocráticos, la inestabilidad y la dificultad creativa de sus directores, problemáticas que contribuyeron a que no se consolidaran un proyecto de largo aliento, llevando a muchos directores a optar por la realización de cine comercial para recuperar sus inversiones. A pesar de lograr filmes representativos para la realidad colombiana, la finalización de FOCINE en el año 1992 es una evidencia de la falta de la aplicación práctica y permanente de apoyo para la realización de cine en Colombia, sometida a las dinámicas nacionales del contexto político, económico, social y cultural. Por otro lado, esta situación resaltó la necesidad de nuevas propuestas para el fomento del cine en Colombia, acorde con la diversidad y complejidad de la sociedad colombiana como el FDC (Fomento Para El Desarrollo Cinematográfico) actual que rige desde el año 2003.

3. La transformación narrativa de *Rodrigo D* para la cinematografía colombiana

La cinematografía de Víctor Gaviria no continúa las dinámicas del cine político de los años setenta, su proceso no se debe al fervor político y a la perspectiva sobre la lucha y el cambio social. En su lugar, es una muestra del cambio de los marcos de análisis para comprender la realidad en nuestro país desde la cinematografía, dejando de lado la búsqueda representativa de la lucha popular. Esto implica un cambio en el régimen discursivo que posibilita nuevas miradas y sectores por investigar, como lo afirma Jáuregui y Suarez (2002),

Algunas de las prácticas del *Nuevo Cine Latinoamericano* persisten en el trabajo de Gaviria pero, en términos generales, puede decirse que se aleja de muchas de las premisas políticas y de compromiso de éste, y que el “neorrealismo” de Gaviria corresponde mejor a la fractura que a las propuestas y agendas de liberación y representación popular de los sectores de izquierda de los años sesenta y setenta. En las películas de Gaviria, por ejemplo, ya no será posible hablar del imperialismo cultural, ni en términos de (neo)colonialismo o dependencia cultural. Como se sabe, el *Nuevo Cine Latinoamericano* insistió en los antagonismos entre la burguesía y el proletariado, entre el opresor y el oprimido y, sobre todo, entre el imperialismo norteamericano y la cultura nacional. Los personajes de Gaviria no establecen una relación contestataria de este tipo sino que, más bien, proceden a estrategias de apropiación cultural, como ocurre en el caso de la música rock o la cultura “punk” en *Rodrigo D* (p. 372)

Con *Rodrigo D* se posiciona el cine de Víctor Gaviria como una forma de enunciación colectiva, más allá de la visión de su director. Por medio de su metodología de trabajo con actores naturales, se incorpora una red de relaciones culturales y sociales que aportan a la realización y reflexiones posteriores sobre el filme, lo que deja la obra inmensa en un campo abierto. De esta manera, *Rodrigo D* representa un cambio en el cine colombiano, explorando e interpretando la realidad colombiana de mano de los sectores más invisibilizados y controversiales. Influenciado por referentes como Luis Alberto Álvarez y Helí Ramírez, Gaviria desarrolló un estilo cinematográfico característico que captura la realidad más cruda de la vida urbana de Medellín, a la par que reflexiona sobre sus motivaciones metodológicas y reflexivas como director e intelectual colombiano.

Víctor Gaviria ha sido uno de los directores de cine en Colombia que más impacto ha logrado nacional e internacionalmente, sus filmes han aportado a la comprensión de la sociedad colombiana y han generado tanto el apoyo de su narrativa como el rechazo. En su propuesta se tejen historias que vinculan la ficción y el documental, allí formas de hacer cine que parecen tan distintas encuentran su lugar de correspondencia. Aunque se realiza un guion ficcional, su metodología de trabajo reconstruye la realidad de los actores que dan vida a la historia, de sus diálogos e incluso los lugares que frecuentan. Hoy continúa hablándose de las formas en las que se construye cine en Colombia, de cómo se integra un proceso de investigación social a un proceso artístico, sus narrativas, formas de plasmarlo y su incidencia en el reconocimiento social gracias al aporte del director antioqueño en películas que marcaron un punto de inflexión como *Rodrigo D* o *La vendedora de Rosas*.

Los actores naturales que acompañan los filmes de Víctor Gaviria han sido parte fundamental del reconocimiento del cine colombiano en los festivales internacionales, sus vidas, sus problemas, sus expectativas, sus sueños, anécdotas y demás han sido la fuente para la creación cinematográfica, incluso aseguraría que la realidad marginal de los actores naturales crea un aura de particularidad y genera el reconocimiento y comprensión del contexto colombiano tanto nacional como internacionalmente⁴⁰. El cine colombiano ha mostrado que puede realizarse una producción acorde con la realidad desde el actor natural y los discursos contrahegemónicos de la producción fílmica nacional y del entretenimiento internacional que continúan haciendo parte cultural y discursiva de la creación cinematográfica colombiana. En nuestro país se han realizado filmes con actores naturales

⁴⁰Nótese el reconocimiento del actor natural en el realismo italiano y las recientes premiaciones y festivales en los que se postulan actores no profesionales, se han aclamado las producciones que reconstruyen el valor del personaje y su relación fiel con su historia de vida y sus condiciones sociales.

en toda la producción, parcialmente o como apoyo en alguno de los papeles secundarios⁴¹, en el cine de Víctor Gaviria el actor natural es decisivo y esencial en la propuesta estética desde *Rodrigo D*, hace parte de toda su producción fílmica

El punto de conexión entre el cine y la investigación social, tomando como punto de análisis la propuesta cinematográfica de Víctor Gaviria en *Rodrigo D*, encuentra conexión entre lo documental y lo ficcionario. Más allá de ello puede inclusive verse desde un enfoque interdisciplinar que versa sobre la conexión entre la creación y la investigación, sobre la realidad y la construcción del guion, sobre el cine como un espacio de encuentro de creación social. Dentro de la hegemonía de los medios de comunicación tradicionales, ha logrado visibilizar y generar un diálogo social intergeneracional, mostrando las huellas y ecos del narcotráfico, la violencia política, el consumo de drogas, la periferia y demás elementos que se encuentran en sus películas y procesos investigativos sobre la realidad colombiana.

Lamentablemente la obra de Víctor Gaviria en algunos casos pasa inadvertida, es molesta o se toma como el registro cliché de la marginalidad de nuestro país o de la denominada pornomiseria. El desinterés de conocer a profundidad el cine del director antioqueño y de apreciar en conjunto su obra no pasa únicamente con el cine de Gaviria sino la apuesta social sobre la marginalidad. Algunas críticas a la obra de Gaviria señalaron que las imágenes de su cine eran crudas, inaceptables y moralmente indebidas, que mostraba la precariedad colombiana y que el cine daba también la oportunidad por resaltar los valores de la sociedad colombiana. Desde la perspectiva de Gaviria el cine no fue solo una forma de denuncia social, sino de un retrato de la realidad social de Medellín tal cual es, asunto que no fue tratado en el cine con tanta crudeza e impacto como en los filmes *Rodrigo D*.

La producción cinematográfica del director antioqueño es el resultado de un proceso de investigación, apreciación, análisis y enseñanza en el que se integran las voces, actuación y escenarios de la población marginada que participa en los filmes como actor natural. Por estas razones, desde que Gaviria inició su producción fílmica se interesó por realizar una apuesta por un cine elaborado al margen de los discursos dominantes de su época, por crear formas de contar una historia al margen y con el apoyo coautoral de los actores naturales inmersos en la realidad marginal de la ciudad de Medellín. Esto es lo que convierte al cine de Gaviria en un producto irreverente, nuevo, testimonial y

⁴¹ En la televisión colombiana se han realizado producciones desde el actor natural, socialmente hablando pueden rescatarse la serie *Pandillas, guerra y paz* (1997) que ha sido un proceso de investigación social de la mano de Gustavo Bolívar y en la que incluso llegaron a ser parte algunos actores de la *Vendedora de rosas* en papeles esporádicos

desesperanzador que en algunos casos ha recibido críticas y que ha logrado captar la atención del público local e internacional en filmes que hoy se reconocen en el patrimonio audiovisual colombiano.

Detrás de la producción de Víctor Gaviria se encuentra un proceso de investigación social que si bien no es o hace parte de un desarrollo académico institucional es un sello y patrimonio audiovisual del discurso contrahegemónico, de la estética, de la literatura, la violencia, el abandono y el rechazo de la marginalidad en nuestro país. Incluso se puede asegurar que la obra del director antioqueño puede dar cuenta de elementos para comprender la juventud marginada, los inicios del movimiento punk en Medellín, las problemáticas del consumo de drogas en niños, la delincuencia, el parlache, los pensamientos de los jóvenes acerca de su futuro, la violencia de género, etc. La producción cinematográfica de Víctor Gaviria en sus largometrajes ha sido acompañada desde su primer largometraje *Rodrigo D: no futuro* (1990) por la participación de actores naturales que nutren la historia, que participan en ella, que hacen parte de la investigación social que genera guiones, personales, historias, escenarios y con todo ello reconoce y reconstruye la realidad social de nuestro país.

Rodrigo D logró superar las expectativas de la crítica de cine respecto a la representación social y los puntos de conexión y reflexión nacional. La participación de la película en festivales internacionales como Cannes apoyó y enriqueció el diálogo sobre los temas sociales y culturales de Colombia, contrastando las narrativas simplistas sobre el narcotráfico y el sicariato. Así, el enfoque de Gaviria ofrece una perspectiva crítica sobre las dinámicas de la marginalidad, las divisiones sociales y gubernamentales que afectan las áreas periféricas de Medellín. En este sentido, el parlache de *Rodrigo D* juega un papel crucial al mostrar un aspecto auténtico de la vida urbana, reflejando la naturaleza humana de un contexto en específico y sus dinámicas.

La vida de Víctor Gaviria cuenta con puntos de encuentro con la teología de la liberación y la invitación al cambio social desde la influencia de Camilo Torres en los años setenta, tanto en el colegio como en la universidad. Sin embargo, su línea de trabajo se aleja de esos marcos de transformación, adoptando un enfoque diferente. En sus palabras (2023):

Yo no hice eso propiamente eso, venía de algunos colegios que hacían acción social y conocí al final toda la teología de la liberación y el concepto de educación para la liberación de Paulo Freire, yo sí fui a esos barrios cuando estaba en el colegio. Estaba por ahí en quinto o sexto de bachillerato, lo que es decimo y once ahora, yo fui a esos barrios a hacer alfabetización y tuve ese trabajo. Se trataba de algo que estaba, digámoslo, contaminado de religión. Cuando llegamos a la universidad era una

educación a través de la revolución y por la política. Todo mundo era revolucionario y eso de ir a los barrios yo no lo hice, cuando nosotros hacemos *Rodrigo D* no hacemos ese tipo de trabajo, lo que hicimos es invitar a los muchachos y conversar con ellos en nuestra oficina.

Gaviria reconoce que intelectual y culturalmente se empiezan a tejer nuevos puntos de análisis teórico y metodológico sobre la realidad colombiana en los años ochenta. Según esto, uno de estos referentes es Alfredo Molano, quien encuentra en los testimonios nuevas formas de analizar y reflexionar nuestra sociedad, al margen de los libros y del análisis meramente académico. A esta línea pertenece la realización metodológica y la apuesta narrativa de *Rodrigo D*:

Hay una diferencia que se ve en los años ochenta, empiezan a aparecer historias de vida porque los sociólogos, los periodistas y demás se dan cuenta de que cuando entrevistan a una persona se empieza a entender la presencia de una realidad testimonial que no está en los libros, que no puedes consultarla. Se empiezan a publicar esas historias de vida y ahí empieza la metodología no de Camilo torres sino de Alfredo Molano, ese es el cambio, el cambio son los testimonios. El empieza a escribir sus libros a partir de testimonios. Lo que se ve en el universo de *Rodrigo D: No futuro* es una construcción realizada con base en narradores, en eso se basa mi metodología (Gaviria, 2023, p. 180).

Gaviria toma como punto de referencia el testimonio para entender la sociedad colombiana y permitir un punto de enunciación humano y nacional. En su trabajo cinematográfico integra esto, buscando que la poesía del testimonio ayude a la construcción de una película:

Como poeta yo venía haciendo esas entrevistas seguramente no desde bajo la teoría y los códigos de Molano, sino desde los códigos de la poesía que yo había leído y en la que había creído, una literatura nadaista, nicaragüense, europea, alguna también chilena con Nicanor Parra en donde aparecía la posibilidad de una poesía narrativa. Yo tomo eso y construyo las películas en base a una lectura poética de esos narradores. (Gaviria, 2023, p. 181)

Como investigación social, el cine de Víctor Gaviria recurre a los actores naturales para que ellos compongan el universo de la película con sus testimonios, sus diarios, su dialecto, sus rostros, sus lugares, su realidad. Durante el proceso de rodaje, el actor no deja de mostrar esa realidad marginal en la que vive. Se trata de un proceso en el que el director apuesta por disponer de todos los elementos

de la producción para que los actores reconstruyan su vida. Como género ficcional y no documental, la propuesta de Gaviria guarda el entramado de una historia, los propósitos de una narración y la preparación para que los actores naturales puedan entrar al rodaje, con nombres, algunos libretos, situaciones y demás elementos de la producción. Sin embargo, en el cine de Gaviria se aprecia la construcción de la realidad de sus actores como un testimonio fidedigno de sus vidas, es esta quizá la razón principal por la que el director antioqueño ha obtenido el reconocimiento internacional y que incluso marcó un momento especial en la producción fílmica colombiana.

Uno de los aspectos más destacables de Gaviria es que su postura intelectual por medio del cine implicó el involucramiento y análisis social de la realidad colombiana, asunto poco común en el cine de ficción. A partir de *Rodrigo D*, el autor antioqueño encontró un lugar de interés intelectual que le permitió ser uno de los voceros en contra del discurso de exclusión sobre los barrios periféricos. En su lugar, emprendió un camino para profundizar en las experiencias y emociones de sus habitantes, resaltando las complejidades y matices de sus actores naturales. Como lo menciona en nuestra entrevista:

con *Rodrigo D* nos habíamos entusiasmado mucho, por lo menos yo empecé a teorizar y me quedé ahí. Mis amigos que son más cineastas, que son más nómadas, porque el cineasta es nómada, pasa de hacer una película a otra, su esencia es ser nómada. Yo no me moví de ahí, empecé a hablar de exclusión y todo lo que implicaba. De alguna manera mis amigos se aburrieron de eso, a ellos les gustaba hacer cine no teorizar la realidad de Medellín (Gaviria, 2023, p. 183)

La importancia de *Rodrigo D* para la cinematografía colombiana reside en su capacidad para superar las formas tradicionales de producción, creación, distribución y exhibición en nuestro país, logrando un alcance multitudinario sin precedentes. Como lo afirma a Alberto Álvarez (1996), el largometraje refleja la realidad nacional de forma auténtica, además de encontrar formas de conexión y reflexión social con el público, en sus palabras,

esta discusión sería de importancia secundaria, si olvidáramos que “Rodrigo D. No Futuro” ha sido la única película colombiana de todos los tiempos que ha adquirido importancia como producto de comunicación social. Ha sido vista espontáneamente en copias piratas y sin ninguna promoción publicitaria en niveles que parecerían imposibles para otro cine: barrios, escuelas públicas, colegios de todas las clases, sindicatos, universidades y en su exhibición comercial ha sido vista de modo

relativamente masivo por un público que, por primera vez, se reconoce, reconoce su espacio, su lenguaje, el mundo en el que vive. Este hecho es atribuible a la función de reflejo que la película cumple con su exactitud documental. Ello es el fruto de un delicado e importante trabajo, una búsqueda de autenticidad en lenguaje y comportamiento que nadie había realizado hasta ahora en este país (285)

El impacto de *Rodrigo D* se extendió significativamente en varios países de Latinoamérica, la construcción narrativa y el trabajo metodológico de Gaviria permitieron que otros cineastas encontraran puntos de conexión y motivación cinematografía en sus territorios. El uso de actores naturales permitió una representación cercana y humana de las formas de vida cotidiana de los sectores populares, ofreciendo con ello una visión profunda y matizada de gran impacto en los festivales de cine. El enfoque de Gaviria genera una nueva perspectiva en la forma en la que se retratan la marginalidad en el cine, inspirando a nuevos cineastas a explorar narrativas genuinas, investigativas y reflexivas sobre la realidad latinoamericana. En palabras de Gaviria:

Con *Rodrigo D*, mi primera película (de un cineasta desconocido y de una cinematografía desconocida como la colombiana), tuvimos la oportunidad de llegar a México, Chile y Argentina. Yo creo que en todo Latinoamérica la película impactó, sobre todo en México, impactó a todos los cineastas que estaban empezando, por el poder que tiene *Rodrigo D* de permitir una película de comunicar con un contexto, con un alrededor cultural inmediato.

Mis películas en general son películas que por los temas y sobre todo por los actores naturales permiten que cuando tu inmediatamente salgas del teatro leas la realidad de los códigos de la película y que no haya un corte de la experiencia cinematográfica y de ver la realidad. Pareciera que la película se continua en la realidad, te da elementos y no sé, como que eso no había ocurrido mucho.

En el libro que publicaron sobre la retrospectiva de mis películas algunos mexicanos lo dicen, de la película lo que más les sorprendió es que entendieron de qué barrios venían, ellos salieron del teatro para el barrio y empezaron a ver quiénes eran esos muchachos que apenas veían de reojo y con miedo. Ahora podían verlos un poco más y decir: “Ah, esos pelados son así”. Eso disparó muchas vocaciones cinematográficas.

Recientemente, el cine colombiano ha sufrido múltiples cambios, alejándose de las narrativas influenciadas por el trabajo de Víctor Gaviria en *Rodrigo D*. A partir de ese cambio, el cine colombiano reconfigura el lugar de la víctima y el victimario, así como la lectura acerca de la violencia. Estas nuevas apuestas matizan y reinterpretan los discursos tradicionales, explorando nuevos personajes y temáticas. Como lo reflexiona Gaviria en nuestra entrevista (2023),

Se empieza un camino, de lo que inicia con *Rodrigo D No futuro*, de arrebatarle el protagonismo a estos victimarios y pasárselo a las víctimas y tratar de sobrepasar ese homenaje de gloria que tienen los victimarios de narrar sus aventuras y de alguna manera también sus grandes logros. El cine colombiano empieza a buscar otro tipo de personajes

Yo soy un cineasta que pretendo hacer lo mismo que he hecho, que es narrar, construir mundos complejos de universos, pero la verdad es que el cine colombiano como la sociedad colombiana está buscando otros rumbos a la violencia. Es un cine que se va a abrir a muchísimas cosas, a muchísimas, en cuestión de años van a ver películas donde no hay ni trazos de la violencia. Van a ser películas que van a existir por sus personajes mismos, películas que surgen de pequeñas y significativas búsquedas (p. 189)

El destino de los actores de *Rodrigo D* lamentablemente se enfrentó a la trágica trayectoria delincriminal de sus actores, que en la mayoría de los casos murieron antes de que la película se estrenara en Cannes. De todos ellos Ramiro Meneses es quien logró encontrar con la película la motivación para elegir ser actor y abrirse un camino en producciones icónicas para la televisión colombiana como *Los Victorinos*. Después de la película, el Trapia, Alacrán, Rata Mona y el Burrito continuarían la delincuencia común⁴², algunos llegando a ser parte de bandas organizadas hasta que por los códigos de la violencia de los años ochenta fueron asesinados por cobro de cuentas o gracias al azar de la violencia. La muerte temprana de estos muchachos ha dejado un legado y una desconsolada huella respecto a la comprensión de la realidad de los barrios populares de Medellín en los años ochenta, así como de las reflexiones históricas respecto a la realidad de la época.

Conclusiones:

Muchos son los cineastas que plantaron las bases para la creación de cine en Colombia y que han apoyado el desarrollo de una industria cultural. Tal es el caso de Marta Rodríguez y Jorge Silva y Víctor

⁴² La vida de ellos ha sido capturada en el documental de Gaviria *Yo te tumbo, tume tumbas* (1990).

Gaviria, referentes de la cinematografía colombiana. El filme *Chircales* de 1972 ha sido una pieza fundamental para entender el compromiso político del cine en los años sesenta y setenta y su trabajo de denuncia sobre las condiciones laborales de las ladrilleras en la periferia de la ciudad de Bogotá, gracias a su participación en Oberhausen, Mérida y demás festivales de cine. Por su parte, Víctor Gaviria y su película *Rodrigo D. No futuro* logró la participación en la selección oficial del festival de Cannes en el año 1990, una narrativa con actores naturales en la periferia de Medellín, abordando temas como el sicariato y la contracultura. Gran parte de la representación social de nuestro cine se debe al impacto y la verosimilitud de las narrativas de estas películas, pues han sido el resultado de dinámicas internas para el desarrollo de nuestro cine, piezas que han mostrado reflexivamente la particularidad de una sociedad como la colombiana.

Una parte significativa de la representación social de nuestro cine se debe al impacto y la verosimilitud de la narrativa de estas dos películas, así como al compromiso de sus cineastas y su trabajo metodológico. A partir de ello se construye la autenticidad con la que estas obras retratan la vida cotidiana, los desafíos y las realidades de sectores marginados de nuestra sociedad. Además, estas películas fomentan una reflexión crítica sobre los problemas sociales y políticos del país, contribuyendo así al diálogo y la conciencia colectiva. A través de la realización de estas películas se construye una red de relación que permiten encontrar un testimonio histórico de los años sesenta, setenta y ochenta en la cinematografía colombiana, así como los cambios y marcos de análisis intelectual para describir las dinámicas internas de la sociedad colombiana.

Marta Rodríguez y Víctor Gaviria son cineastas activos que continúan con una metodología de trabajo que mantiene su esencia, que no ha cambiado las formas de investigación para la creación cinematográfica. Siguen vigentes tanto en sus rodajes y gestión cultural como en los procesos de restauración de sus filmes, las retrospectivas a sus obras y los homenajes realizados a la importancia de su trabajo en festivales de cine, proyecciones en cineclubs y otros espacios. El posicionamiento de su cine inicia con *Chircales* y *Rodrigo D*, obras que los consagraron como los referentes de un cine novedoso, social y reflexivo de impacto local e internacional. Para estos cineastas, la realización de su primer largometraje influye en su compromiso social con el cine en Colombia, así como en sus próximos filmes y en el reconocimiento continuo de su trabajo y filmografía.

El cine de estos cineastas sigue vigente tanto en sus rodajes actuales como en la restauración de sus filmes, las retrospectivas a sus obras, proyecciones en cineclubs y otros espacios de la cultura cinematográfica. En este panorama, además del filme, el archivo generado a partir de sus obras,

permite que nos aproximemos a la construcción discursiva, simbólica y metafórica que se encuentra detrás de películas. Se encuentran puntos de enlace histórico y nacional por medio de las imágenes que muestran la falta de ayuda gubernamental o las ambigüedades de la vida en nuestro país por medio de actores como la familia Castañeda o los jóvenes de los barrios populares de Medellín, metáforas que ilustran y construyen un diálogo perpetuo con nuestra historia a partir de la cinematografía colombiana.

A través de estos dos filmes se observan los cambios en las formas de representación y los marcos de análisis intelectual de la sociedad colombiana, pasando de un análisis político de los años sesenta y setenta en *Chircales* a una propuesta testimonial y poética sobre la realidad de los años ochenta en *Rodrigo D.* Esto ilustra cómo las formas de construcción intelectual colombiana y el fomento de la realización cinematográfica influyen en las formas de representación de las dinámicas internas de la sociedad colombiana. De la misma manera, la estructura interna del cine colombiano que en los años setenta emerge el cine documental como una propuesta ante la urgencia de exponer las precarias condiciones de nuestra sociedad, el incipiente aprendizaje técnico para realizar cine y la falta de incentivos para la realización cinematográfica gracias al interés y compromiso de Marta y Jorge. Con el pasar de los años, el cine de ficción con actores naturales se realiza gracias a la solidificación del aprendizaje técnico, la llegada e influencia de cineastas formados en el exterior y el fomento estatal para el cine que permitió que se llegase a realizar *Rodrigo D.*

CONCLUSIONES

Como me calmo yo,
todo rechazo
Ya no consigo
más satisfacción.
Ya ni con drogas
Ni con alcohol
Ya no consigo
ninguna reacción.
No, como me calmo yo
Ya no consigo
ninguna reacción
No, no, no

(Mutantex, Sin reacción)

Rodaje Rodrigo D. No futuro
Fotografía de Eduardo, La Rata
Carvajal



Conclusiones

En esta investigación hablar de la cinematografía colombiana implicó profundizar en cómo se ha abordado el cine teórica y metodológicamente desde la disciplina histórica y cómo las dinámicas internas de nuestro cine que permiten identificar y entrelazar los filmes *Chircales* y *Rodrigo D*. Explorar académicamente cómo se ha trabajado el cine desde el punto de vista de la historia permitió encontrar un rumbo y un marco de análisis para depurar la búsqueda y trazar puntos de encuentro para la realización de un estudio pertinente. Esto permitió analizar las prácticas cinematográficas en un momento concreto de la historia de la cinematografía colombiana, revelando sus interrelaciones con los procesos investigativos y las apuestas representativas de los cineastas Jorge Silva, Marta Rodríguez y Víctor Gaviria.

En este caso se encaminó la investigación desde los filmes *Rodrigo D* y *Chircales*, mostrando la configuración interna de cada una de las obras y reconstruyendo las metodologías y los marcos de comprensión de sus directores. Se eligió la historia de los acontecimientos como un enfoque que no solo permitió comprender los contextos de producción de la obra, sino la configuración social e histórica de estos filmes para la cinematografía colombiana y sus puntos de entrelazamiento y respuesta a las estructuras económicas, culturales y sociales de nuestro país en dos épocas concretas. Esto indicó que el cine hace parte de un proceso reflexivo y relacional con la realidad nacional y no un movimiento artístico aislado, encontrando y conexiones históricas y sociales contrastantes de la cinematográfica colombiana.

Tomando como referentes *Chircales* y *Rodrigo D*, la configuración de un acontecimiento en la cinematografía colombiana mostró la huella perdurable de la apuesta social de los filmes, a la par que abrió nuevas apuestas interpretativas y puntos de encuentro como el de la historia. A pesar de haber surgido en momentos específicos, las obras suscitan la reflexión sobre su relevancia e incidencia en la cultura cinematográfica colombiana. Su trabajo persiste en gran parte por la reproducción y distribución del formato cinematográfico en la cultura colombiana, fomentando un diálogo continuo sobre las representaciones sociales de nuestro cine. Otra de las razones de su impacto ha sido el compromiso y labor social de sus directores, huellas permanentes de su cine que han configurado la relación entre el público y el cine nacional.

Los cambios culturales y los paradigmas de realización cinematográfica se transforman de los años setenta a los años ochenta, sugiriendo nuevas formas de producción y representación social. Al

respecto, la obra de Gaviria ilustra cómo cambian y evolucionan las narrativas, así como la construcción metodológica para acercarse a la realidad. Desde una formación arraigada a la poesía, el autor antioqueño emplea una metodología para sumergirse en una perspectiva poética de los barrios populares de Medellín y de la riqueza de su universo narrativo. En contraste, la obra de Marta Rodríguez y Jorge Silva se centra en la denuncia política y social, adoptando una metodología que subraya las injusticias y propone la movilización social y la conciencia política. De esta manera, los cambios narrativos explican las dinámicas internas de un país a partir de su cinematografía, cómo desde la realidad se crean apuestas narrativas y metodológicas para representar la realidad concreta de una época.

Los cambios en las formas de representación de la realidad colombiana, a partir de *Chircales* y *Rodrigo D*, ilustran los avances en la industria cinematográfica del país. Por un lado, el documental de Marta y Jorge hace parte de una propuesta que no interfiere o altera la realidad, sino que se acerca a ella para registrarla de forma fiel. Para ello emplea una metodología de investigación y registro etnográfico que refleja la lucha política y social intelectual de los años sesenta y setenta. Por otro lado, *Rodrigo D* adopta un enfoque sobre la realidad, testimonios y experiencias de los barrios populares para una construcción ficcional. Los actores naturales que se eligen para protagonizar los filmes hacen parte fundamental de la realización del guion, a la par que se familiarizan con sus roles y con el registro de la cámara, seleccionando momentos de sus vidas para configurar una narrativa a la que ellos mismos pertenecen. En ambos casos se desarrolla e inicia un filme desde la idea de sus directores, ajustándose durante el proceso investigativo y eligiendo las formas de representar la diversidad y las dinámicas internas de una sociedad como la colombiana en momentos específicos de su historia.

A través del contexto de estas películas se pudieron ver los estímulos y apoyos para la realización, exhibición y comercialización que configuran la estructura económica interna de la cinematografía colombiana. En concreto, esto ha afectado transversalmente las formas en las que se construyen las películas, optando por el cine documental como forma narrativa en el caso de *Chircales* entre los años sesenta y setenta y por la ficción en el caso de *Rodrigo D* en los años ochenta. Esta elección narrativa refleja los cambios en las formas de producción en Colombia, del aprendizaje técnico y del apoyo financiero (como el de FOCINE) para el crecimiento cultural del cine que facilitó la circulación y exhibición. De la misma forma, se entiende el devenir del cine colombiano como un proceso que busca establecer las prácticas, financiamiento y desarrollo de una industria de largo aliento para la que

hay que solidificar búsquedas narrativas, aprendizajes técnicos y formas de distribución y circulación del cine colombiano.

La estructura social y política ha suscitado el surgimiento de los filmes *Chircales* y *Rodrigo D*, en ellos se canaliza la situación coyuntural del país, interesándose en abordar investigativamente las dinámicas en las que se encuentra y representándolas a través de una película. Por medio de temáticas como la precariedad laboral o la exclusión de los barrios populares se contrasta y contrapuntea el discurso de los medios oficiales, configurando los cambios de sociales por medio de la cinematografía colombiana de una época a otra. De la misma forma, muestra que por medio del cine se tejieron puntos de enlace de las preocupaciones intelectuales del país y su correspondencia de las ciencias sociales, la literatura que nutren de manera significativa el cine colombiano.

La estructura cultural de la cinematografía colombiana permitió profundizar en el entrelazamiento de las temáticas y dinámicas sociales en dos periodos específicos. Esta configuración se realizó a partir de la historia de vida de sus cineastas, sus interacciones reflexivas en festivales, el material de archivo sobre la crítica de cine y los puntos de conexión social sobre la sociedad colombiana en la cinematografía colombiana. Dentro de este panorama cultural, *Chircales* y *Rodrigo D* representan momentos de inflexión respecto a las narrativas y la construcción metodológica para la realización de cine que han influenciado nuevos cineastas y que son esenciales para la construcción nacional histórica de la cultura cinematográfica.

Los cambios en las formas representativas de estos cineastas responden a momentos puntuales de la historia de nuestro país que configuran los enfoques de análisis de la realidad de la sociedad, así como sus búsquedas narrativas. En este caso, el proceso se teje partir del desarrollo cultural del cine local e internacional, las experiencias individuales y los referentes sociales. La mirada del cine documental de Marta Rodríguez y Jorge Silva y el cine de ficción de Víctor Gaviria surgen como acontecimientos de este proceso de relaciones culturales y sociales, abriéndose un camino propio en sus formas representativas y marcos de lectura de la realidad por medio de la cinematografía.

El poder metafórico y simbólico de *Chircales* y *Rodrigo D* reflejó las problemáticas dinámicas de la sociedad colombiana en dos momentos y lugares específicos: la explotación laboral de la familia Castañeda entre los años sesenta y setenta y la condición social de los jóvenes de los barrios populares de Medellín en los años ochenta. La aproximación a la imagen en este sentido adquirió un valor que trasciende el momento específico de la producción de las películas, siendo referentes del encuentro cultural que produce en cine a nivel local e internacional. Por medio de esto se evocaron situaciones

críticas de la vida en nuestro país entre las que destacan la falta de apoyo institucional, el señalamiento y la invisibilización de estos personajes que hacen parte del señalamiento moral y la desconexión cultural de nuestra sociedad.

El cine colombiano se enfrenta a una constante búsqueda de renovación, impulsado por una reflexión sobre sus prácticas y narrativas pasadas. Esta evolución busca hacerse campo entre las estructuras y formas de distribución y producción contemporáneas, así como de las formas de construir una narrativa que represente y motive la reflexión nacional. En este sentido, no solo se buscan formas de representar el presente o el pasado, sino de construir narrativas transtemporales que involucren el compromiso continuo de entender y reinterpretar las dinámicas de una sociedad como la colombiana.

Finalmente, el trabajo y la propuesta de esta investigación desencadenaron una reflexión intergeneracional respecto a cómo el cine deja huellas históricas que trascienden el pasado y que resuenan continuamente respecto a las esperanzas y expectativas de la realidad colombiana. En este análisis se confirmó la función social del cine, encontrando formas de reflejar las condiciones sociales del país. De igual forma, sembró las bases para el análisis de otras obras de la cinematografía nacional, de los puntos de encuentro y contraste con filmes latinoamericanos y de encuentros interdisciplinarios.

ANEXOS



TEMAS ORIGINALES
DE LA PELÍCULA

RODRIGO D.
NO FUTURO

MEDELLIN 1988

Rodrigo D. No futuro (Banda sonora)
Álbum producido a propósito de la película por
Tiempos Modernos

Anexos

Los siguientes anexos complementan y enriquecen el análisis realizado en esta investigación. Por medio de ellos se llevó a cabo parte de la investigación, sirviendo de apoyo reflexivo en distintos momentos del proceso. Estos archivos amplían la comprensión sobre el trabajo llevado a cabo que contribuye como guía e instrucción. Entre estos se encuentran:

Las entrevistas realizadas a Hugo Chaparro y Víctor Gaviria en el año 2023. En ellas se recogen las reflexiones respecto a la cinematografía nacional, en especial desde el punto de vista social.

Un cuadro que define las categorías utilizadas en esta investigación, en las que se especifica cada una, se explica su objetivo, alcance y subcategorías. Esto orientó el marco teórico y metodológico de esta investigación y el análisis y conexión de la información obtenida.

Un listado de películas colombianas que emplean actores naturales, acompañado de sinopsis, año de producción, director, género y póster. Este cuadro ha sido actualizado hasta el año 2020, sirve como referencia de la cinematografía colombiana, así como recurso para investigaciones futuras sobre la representación social del cine colombiano.

Estos anexos ofrecen a lectores y académicos una herramienta para explorar los temas abordados en esa investigación y profundizar en ellos.

A photograph of a man with dark, wavy hair and glasses, wearing a brown jacket over a dark shirt. He is sitting at a wooden desk, looking off to the side with a thoughtful expression. His hands are resting on the desk, and he appears to be holding a pen. The background is a plain, light-colored wall.

CINE, PASIÓN Y TRAYECTORIA

Entrevista con
Hugo Chaparro

Marta Rodríguez: aventuras de una cámara
(conversatorio con Hugo Chaparro 2023)
Fotografía: Alexis Tafur/Cinemateca de Bogotá

1. Cine, pasión y trayectoria (Entrevista con Hugo Chaparro a propósito de *Marta Rodríguez La historia a través de una cámara*)

Lunes 23 de octubre de 2023, 5 pm

De mano del escritor y crítico de cine Hugo Chaparro esta entrevista profundiza en la obra de la una de las directoras de cine más apasionadas e influyentes de América Latina como lo es Marta Rodríguez. En este caso, se toma como referente la biografía *Marta Rodríguez, la historia a través de una cámara*, escrita por Hugo Chaparro y desde allí se amplía el interés investigativo y creativo de la directora con su historia personal, sus influencias y su contexto social y cultural. La entrevista se orienta sobre los inicios de la cineasta y de su trabajo para la realización de *Chircales*, así como sus metodologías de trabajo y reflexiones respecto a sus obras. Esta entrevista surge en medio de la retrospectiva sobre Marta Rodríguez *A mí no me doblega nadie* realizada en la Cinemateca distrital de Bogotá entre septiembre y octubre del año 2023.

Nixon Cónguta:

Hugo, ¿Cómo llego a la invitación para realizar parte del trabajo biográfico de Marta Rodríguez?

Hugo Chaparro:

Marta Rodríguez ganó el premio Obra y vida, yo había trabajado mucho a Marta Rodríguez y Jorge Silva en sus documentales, había escrito mucho sobre ellos. Esos premios siempre se han sustentado con un libro que fue el que se publicó, era necesario escribir esa biografía como muchas otras que aún no se han inscrito y que tampoco se han publicado.

Me parece que hay tres memorias con el cine, una dinámica en la cual las tres se comparten y se enriquecen mutuamente. La primera es la visión que es la memoria del espectador de esa visión. La anterior a esa visión es la realización de la película que ya está dándote una memoria de una época, un tiempo y un espacio. En este caso los *Chircales* o, para no limitarnos solo a la primera película, un país que se llama Colombia. Tú abres una Cámara y estás haciendo un registro antropológico de una época y un tiempo a través de ese espacio. La tercera es la memoria escrita sobre ese diálogo entre el espectador, que puede ser el biógrafo, la película que le interesa a ese potencial biógrafo y el resultado final que es la escritura de un libro.

La precariedad editorial en cuanto al cine colombiano yo creo que va muy emparentada con la precariedad de producción que se ha ido cada vez incrementando, más a partir de los años sesenta

porque ahora hay otra forma de producción, de difusión y de reflexión. De algo que es una forma de moldear cada vez más la cinematográfica tanto narrativa como estética. Eso, en el caso de Marta, fue la consecuencia de la posibilidad de ilustrar el premio Vida y obra, esa fue la circunstancia.

Nixon Cónguta:

¿Antes de realizar la biografía, cómo llegó al cine de Marta Rodríguez a tu vida?

Hugo Chaparro:

Era inevitable para cualquier interesado en el cine colombiano observar una de las obras más sólidas que hay en de la segunda mitad del siglo XX en el cine nacional. Nosotros tenemos una historia que abarca esa bisagra del siglo XIX al XX y hay una serie de películas que son paródicas al principio del siglo, del melodrama italiano, del melodrama norteamericano. Cuando empiezas con esa curiosidad van resonando nombres. Yo soy un heredero de la década de los sesenta con mis hermanos, los sesenta son lo político, es Cuba es la izquierda, es la guerrilla. Es todo el panorama que después se descompuso de varias maneras y ahí en ese panorama, estaba muy claramente instalada la obra de Marta Rodríguez y Jorge.

Era un encuentro inevitable tarde o temprano y se da con Cineclubs, lo que lo hacía mucho más emocionante porque ya casi era un cine de gueto político, tu veías esas películas y te daban ganas de salir y pedir un fusil. Eran unas circunstancias que te cuestionaban, en las en las certezas históricas que te habían enseñado por ejemplo en la escuela, mostrando un lado secreto que no era el que se enseñaba, el de la miseria, con todos los matices posibles por los que se interesó Camilo Torres, por los que se interesó Marta y Jorge. Se trataba de una miseria que era, digámoslo así, revivida por la cinematografía.

Nixon Cónguta:

¿Cuánto tiempo te llevó realizar la biografía de Marta Rodríguez y cómo lograste conectar tanta información, tantos registros diferentes, tantos momentos distintos de la obra no solo fílmica Marta Rodríguez, sino también su experiencia de vida, que se ve muy reflejada en las películas?

Hugo Chaparro:

Yo siempre he trabajado los ensayos en un término y reportería raza, esa enseñanza de escribir siempre se lo agradeceré a los periódicos para los que he trabajado y para los que sigo escribiendo. Se trata de entender que una fuente no es suficiente si no la contrastas con otras, sobre todo en este

momento de las *fakenews*, para mí la certeza de que la fuente sí te está diciendo la verdad es cuando por lo menos otras cinco coinciden.

Cuando yo empecé a trabajar en la en la biografía de Marta desarrollé un plan de trabajo de su cronología cinematográfica y de su cronología histórica, también de cuál era su familia y cuál era el repertorio humano que la acompañó a ella en ese recorrido, tanto en Colombia como en Francia. Eso es lo que a mí me parece apasionante de hacer una biografía y es que te vas obligando a abrir el panorama, si eres atento como un cronista que se fija en el detalle y no en lo que está en el paisaje general, ese detalle hace de tu escritura como una pelota de pinball, empiezas a tener una serie de aristas inesperadas que te llevan a personajes que te revelan otro matiz del personaje central.

Ese era el paralelo que me interesaba: conozcan a Marta Rodríguez con sus películas, con su política, con sus puestas en escena y con sus historias, pero también conozcan el país que propicia esa política cinematográfica. Entonces mi directorio de personajes fue bastante amplio en ese sentido y espero que esté reflejado en el libro, en esa manera como se encuentran las dos vertientes con las que se desarrollan la escritura y la biografía.

Nixon Cónguta:

Hay una influencia, por un lado, muy fuerte en Marta Rodríguez del contexto socio político colombiano y, por otro lado, una gran herencia de lo que era el cine de Jean Rouch y el proceso etnográfico para la realización de cine en un contexto como el latinoamericano, ¿cómo se vinculan en Marta esos dos campos para hacer cine en Colombia?

Hugo Chaparro:

Yo creo que el consejo que le da Rouch de decirle “mire, vaya y trabaje con los medios de producción que tienen y no solamente trabaje con los medios de producción, cuando escoja un tema trabaje como si fuera un personaje de ese tema” fue importantísimo. En *Chircales* ella hizo ladrillos, ella trabajó en el chircal para no ser una paracaidista en términos de oportunismo narrativo, sino involucrándose con la familia, que es una relación de por vida para ellos. Es la sagacidad de un realizador que descubre, a través de la sugerencia de un maestro como Rouch, entiende también como desarrollar una obra que no se vea manipulada ni reprimida por el factor del tiempo, lo cual obliga a una circunstancia de supervivencia ardua. En Colombia, por ejemplo, ellos ni siquiera tenían cámaras, las pedían prestadas, pero a la televisión nacional y en ese préstamo tecnológico se desarrolla una forma de producción.

Chircales tiene siete años de rodaje y en la concepción de a qué momento llegas a la versión final de un proyecto en el que no solamente estás narrando algo específico, sino el respeto por los protagonistas que te comparten esa narración la cual va a ser un tema de tu documental. Eso me parece que es algo muy afortunado que Marta haya sido alumna de Jean Rouch porque en ese momento aquí el único maestro que había era la improvisación y en la improvisación hubo muchas circunstancias para líderes. Y es cuando se habla, por ejemplo, de la generación de los maestros que es Marta Rodríguez que estudió en París, Francisco Norden, Luis Ospina que estudió en California y varios que empiezan a tener un aprendizaje académico informado de lo que es hacer cine, no con el maestro de la improvisación. Fue una gran apertura para ella.

Nixon Cónguta:

Algo característico en cine Marta Rodríguez es que, aunque su fin sea realizar una película, el proceso está acompañado de una investigación bastante ardua, se requiere de un registro fotográfico, crónicas, un diario, investigación de archivo, ¿cómo todo ello enriquece la narrativa de las películas?

Hugo Chaparro:

La enriqueceré definitivamente porque no es simplemente la situación que está frente al lente, sino la información que tienes y cómo esa realidad que está enfrente al lente te decide el encuadre, te decide los temas, te decide incluso la puesta en escena. Algo que a mí me gusta y me ha enseñado tanto es la reportería, algo que enseña el periodismo es a ser atento a las historias de los otros, donde tu historia no es la que importa, lo que importa es lo que te está hablando alguien. El narrar y el escuchar en términos periodísticos se descubren en la faceta de complementar a un personaje de una forma profunda.

Tú puedes llegar a un personaje para referirnos concretamente a Marta y tienes dos opciones: hacer la nota periodística para el próximo domingo o hacer un texto que permanezca en el tiempo, y para que permanezcan en el tiempo tienes que ofrecerle al lector un panorama completo del personaje desde el detalle de una intimidad secreta de una circunstancia vital íntima, hasta de qué manera esa intimidad refleja un país. No es solamente el país político el que importa, es la manera cómo comemos, bailamos, nos amamos, nos besamos, nos desenamoramos, como nos enfrentamos.

Todo eso construye la fase de un personaje, esa cualidad que no llega en la inmediatez de la ignorancia o de la reportería en términos de “tienes que salir inmediatamente a cubrir algo”, donde no caes a una realidad que estás observando por primera vez, sino es una realidad aún más sosegada a la

que te enfrentas con esa información histórica. Marta tiene una memoria absolutamente fotográfica a través de sus investigaciones en la biblioteca de la historia de un país y en la biblioteca visual que ha sido también el resultado de esa biblioteca narrativa de los historiadores.

Nixon Cónguta:

La influencia del cine de Marta Rodríguez va muy acorde al trabajo investigativo que ella realiza, a decir en nuestro país hacen falta producciones desde cualquier tipo de fuentes, de cualquier tipo de iniciativa se preocupen por investigar a profundidad los fenómenos sociales, intentar sacar de ellos no simplemente la mirada trágica, sino también intentar explorar cómo viven, cuáles son sus necesidades, cuál es su vida, cuáles son sus rituales, cuál es su alegría. Para mí el legado de Marta Rodríguez está allí, ¿en tu caso cómo estás viendo el legado a Marta Rodríguez en estas generaciones, en el documental en Colombia?

Hugo Chaparro

¡Ah muy buena pregunta! Porque algo que le preocupa mucho a Marta y a Jorge, que está vivo aún a través de su cinematografía, es una proyección en la memoria no solo inmediata de lo que era el momento del estreno de sus películas, el momento del cine de urgencia que era el alegato, la denuncia, la preocupación de dejar un registro visual sobre la tragedia que no mostraban oficialmente las fuentes estatales. Después de que pasa esa primera instancia de la memoria inmediata es la prolongación en la memoria del futuro, que se recuerde qué país estuvo antes, es decir, recordar, lo digo en un sentido metafórico para generaciones que no vivieron esa época. A través de las películas se recuerda de una manera muy viva, ese me parece que es el gran legado, una memoria que ya no se pierde por la parte visual.

Nixon Cónguta:

He visto mucho que se está trabajando el documental desde un modo investigativo, desde un modo también de acercamiento etnográfico, donde el cine no se hace una forma inmediata, ni tampoco tiene que obedecer a los sistemas de rodajes, obedecer a los afanes de la producción, sino empezar a darle espacio a sus actores, que son directamente quienes hacen parte y quienes brindan el universo por el cual se realiza la película, en el sentido del cine colombiano eso bastante fuerte. Desde mi parecer eso es un eco directo del cine de Marta Rodríguez, demostrar cómo se hace con entusiasmo, con esfuerzo y con unas herramientas muy escasas cine Colombia. La particular forma de la cinematografía de Marta Rodríguez en ese aspecto es mostrar eso, la recursividad, que no se puede esperar tener un gran grupo

de trabajo para poder realizar cine, sino intentar salir a otros lugares. ¿Cómo se ve esa invitación desde, por ejemplo, el activismo de Marta Rodríguez como una cineasta que no ha parado, que continúa?

Hugo Chaparro:

Estás hablando de dos generaciones, por ejemplo, si nos ubicamos en la generación que empezó a hacer documental en Colombia en los noventa y en estos años que van del siglo XXI que tiene una competencia formal y utilizó el término competencia en este sentido. La laboriosidad tecnológica en el sesenta era épica prácticamente, era titánica, esa laboriosidad técnica en este momento continua, el cine sigue siendo una apuesta tecnológica exigente.

El documental va a tener una apuesta muy peculiar en el sentido en que el azar decide el rumbo en la narración de una historia y de la filmación, porque la realidad te sucede inmediatamente y es el momento de la captura que el azar generosamente te sugiere ese contraste también de, por ejemplo, los modos de producción yo creo que en este momento también para las generaciones que vienen observando el trabajo de Marta Rodríguez desde la cinematografía, de realizadores que entienden la obra de los realizadores que los han recibido no solamente se remite a Marta Rodríguez, sino a otros muchos documentalistas que han enseñado que el documental puede ser un cine con un equipo de producción muy pequeño, un sonidista y un camarógrafo, tres personas.

Afortunadamente la cultura cinematográfica de Colombia que en los años setenta y ochenta era en gran parte leída antes que vista, donde se conocían a través de la historia del cine nombres del cine míticos como Truffaut o Bergman. Las copias de que llegaban al país o que se conseguían eran de una precariedad muy grosera para hacerse una idea real de una hora completa, era como ver *Crimen y castigo* sin Raskolnikov o sin el hacha, algo tan precario. Tenía solamente ideas bocetadas, en este momento me parece que la cultura cinematográfica es mucho más intensiva porque tiene muchas plataformas, tienen sentido universal de YouTube, tienes Movie. Para no citar empresas específicas, tienes un gran repertorio que esa generación tenía si viajaba porque la exhibición local dependía de las embajadas, de la bondad cultural, de sus agregados culturales, de los encuentros a través de festivales.

Hay una forma de producción en Marta y en Jorge clarísimo que es la menos invasiva que se le puede hacer a un personaje narrado en el documental, pero no es una lección que sea exclusiva de ellos, el documental norteamericano de Frederick Wiseman, de los hermanos Maysles es muy pequeño y eso también es una lección de producción a beneficio de un documentalista porque diez años pagándole a un gran grupo humano eso no lo sostiene nadie. También hay una forma de intimidad

que se ha matizado y que la logró muy claramente Marta y Jorge en *Chircales*, donde la intimidad refleja un país, la intimidad refleja en *Chircales* lo que va a pasar en la Plaza de Bolívar, las elecciones, las manipulaciones políticas, las ilusiones a través del radio transistor. Todas esas circunstancias están ahí matizando esa intimidad por ejemplo del pensamiento mágico, me habla la imagen del Sagrado Corazón de Jesús. Insisto en que es un aprendizaje muy astuto por parte de los documentalistas entender que pueden firmar con recursos mínimos humanamente hablando. Diego García, por ejemplo, tiene una obra que prácticamente ha hecho en términos unipersonales, “prácticamente”, no quiero enfatizar en ello porque nadie se debe a sí mismo, sino todo el equipo humano que lo rodea, sonidistas, productores, etcétera.

Nixon Cónguta:

Algo que tiene el cine de Marta Rodríguez es que permite visualizar a Colombia desde otros lugares. La participación de festivales como Oberhausen, Mérida, Leipzig y obtener una labor destacada dentro de esos festivales es algo bastante importante para el cine colombiano porque es son las primeras ocasiones en las cuales no solo se ve cine colombiano, sino se ven también las problemáticas sociales de nuestro país. ¿Cómo entiendes ese diálogo desde una mirada extranjera acerca de la realidad social de nuestro país?

Hugo Chaparro:

Eso que tocas es algo que abrió mucho la mentalidad continental, como suele suceder los latinoamericanos nos encontramos en la multiplicidad de ciudades como París, como Madrid, como Ciudad de México, mientras que nuestras zonas estamos de alguna forma insularizados en nuestros países. Esos festivales que mencionas como Oberhausen, Viña del mar, Mérida fueron grandes encuentros continentales donde cada país se estaba descubriendo a través de esas miradas que tu precisamente las defines es como la mirada de lo que “no se veía de otra manera si no era a través de esas películas”. Eso también establece un diálogo acerca de lo que te estoy ofreciendo y cómo me están mirando, cómo me estoy representando y cómo quieres que yo me represente ante ti. Si haces un gran panorama de los documentalistas de la época que son interminables, todos ellos estaban reconociendo un continente a través de las películas y eso es algo que abrió unas puertas, pero en una circunstancia que se miraba con cierto recelo en el momento porque eran festivales de izquierda. Entonces la derecha que siempre ha tratado de hipotecar mentalmente al país estableciendo los códigos culturales, agradecida a los triunfos, pero los miraba con un cierto recelo en el sentido de se nos están colando en la fiesta los invitados que no son precisamente los que nos interesan. Lo

fascinante es que era todo el mundo de izquierda teniendo un lugar de privilegio continental y transcontinental como en Oberhausen, demostrándole al país que había otro punto de vista que merecía ser narrado. Eso yo creo que es en gran parte gracias al cine de Marta y de Jorge.

Nixon Cónguta:

Ese encuentro con otros lugares sugiere también la denuncia, el basta ya, no queremos que continúen las condiciones de explotación del obrero, del niño, de la mujer, estamos buscando una denuncia que sea pública, que se reproduzca. En nuestro país no es suficiente, por ende vamos a buscar en otros lugares. Así es como llegan a nuestro país esos tipos de denuncia, cual hay películas que muestran que la realidad en nuestro país es demasiado cruda para los demás y que para nosotros también debería serlo, no debemos normalizar ese tipo de violencia que se está realizando sobre nosotros mismos.

Hugo Chaparro:

Eso fue algo que sucedió con *Amor, mujeres y flores*, el gran escándalo para los floricultores nacionales que asistieron a la primera función en Londres esperando ver la tarjeta postal que no era. Fue el gran escándalo radial, la denuncia de lo que sucede siempre en un país tan acomplejado como Colombia, porque hay que decirlo: somos un país profundamente acomplejado frente al mundo al otro lado de la frontera, lo que me parece es realmente inverosímil que a estas alturas en la que estamos conversando de la segunda década del siglo XXI continúa ese complejo. Lo voy a ilustrar con el ejemplo de Botero, en la insistencia de que él no nos hizo quedar nunca mal, de que siempre fue una manera de mostrar y labrar la tragedia nacional a través del hijo pródigo que tiene un juego internacional. Nuestras desgracias permanecen y se van a seguir filmando hasta que no se resuelvan. Por eso algo que es doloroso, yo me atrevería a adjetivar lo del espectador nacional frente al país y es el rechazo que siempre siente ante el deterioro del país, interesándose con tarjetas postales como marco, por ejemplo, *Colombia magia salvaje*, los bonitos animales, la flora y el paisaje. Pero es que el paisaje está lleno de seres y entonces ¿cómo se muestran esos seres humanos o cómo se invisibilizan? Porque la memoria que hay en ese documental son los tigres, las aves y demás, ¿pero ¿qué pasa con los seres humanos? Hay que reaccionar frente a esas tarjetas postales con un cine que continúe poniendo en evidencia el material del cual está hecho un país, hecho un desastre, donde nos seguimos asesinando, donde vivimos continuamente una guerra civil, aunque esa retórica nacional insista en no llamarlo así, que no es una guerra civil, pero sí es una guerra civil. Cuando hay asesinatos no sé qué

otra manera se llama una masacre, el resultado de una masacre, de una circunstancia de canibalismo perpetuo. Entonces sí es un gran valor de denuncia en el mejor de los sentidos.

Nixon Cónguta:

Y es algo que tiene que ver con el impacto de las secuelas de la guerra, del ajetreo que ha tenido nuestra generación, pues somos herederos de eventos completamente trágicos. Yo quería vincular esto un poco con una pregunta respecto a cuál es el valor de ver los filmes de Martha Rodríguez y de no buscar dentro del cine eso que está esperando la gente ver para intentar comprender que nuestro país no es tan malo como queremos que sea cuando la realidad es que nuestro país tiene unas características que debemos afrontar, debemos comunicar esos eventos desastrosos que han tenido una huella en nosotros y también reflexionarlos, porque a pesar de que nuestra realidad haya sido traumática, no debemos quedarnos en ello. ¿Cómo en cine de Marta Rodríguez y en particular su mirada, que a veces es bastante cruda, permite esos diálogos reflexivos actualmente?

Hugo Chaparro:

Somos un país donde la crueldad se ha vuelto una profesión, esa profesión de la crueldad siempre atenta contra la especie y contra el ser humano que habita a un país. Por supuesto que está bien que existan esas películas, yo siempre me pregunto, ¿quiénes ven esas películas? ¿El espectador de gueto, en cinematecas, festivales, seminarios de cine político? ¿El país está recordando a Marta Rodríguez, a Jorge Silva y a la Fundación Cine Documental en la dimensión que están proponiendo esas películas? No es un cine popular, no son cine popular porque es un cine al que fácilmente el poder le da la espalda, el bienestar de una burguesía totalmente establecida en sus poderes económicos le da la espalda porque no le interesan las denuncias sino vivir en la burbuja de su bienestar. El eco del cine de Marta ha sido importante no lo niego, es esencial y es un privilegio que exista, pero ¿cuántos espectadores ven ese cine y cuántos espectadores tienen esa memoria que quiere sugerirle esa cinematografía?

Ahí se fragmenta, me parece, la proyección de esa memoria, porque el espectador cinematográfico ve lo que quieras y asiste a las salas en las circunstancias más adversas de lluvia, truenos, eso se llama pasión, para no reducirlo a anécdotas banales, pero sería mucho más afortunado que el país se apropiara del cine de Marta Rodríguez. No se ha apropiado porque lo está denunciando y ha sido siempre así y mientras no se denuncie pues seguiremos con la crueldad como profesión, como hábito, como rutina, en nuestra masacre perpetua. Ella lo denuncia así, denunció en *Planas* el exterminio

indígena, pero pues el exterminio ha continuado, el racismo ha continuado, por eso es por lo que me vuelvo a preguntar: ¿si esos espectadores racistas ven esas películas con una mente abierta, el mundo ideal, realizando una propuesta? Quizás el diálogo sería más matizado, pero el radicalismo de la violencia no admite diálogos.

Veo que es un cine de casas de la cultura, en barrios populares, es un cine de nuevo en los guetos cinematográfico, un cine para espectadores ya formados. Sería maravilloso hacer una especie de guerra de guerrillas donde estás anunciando un blockbuster de una película y engañamos al público y cerramos las salas y les ponemos *Chircales* cuando estaba esperando ver Spielberg. Un mundo ideal, como un happening surrealista, a ver qué sucedería. Lamentablemente no creo que sea una presencia masiva el cine de denuncia.

Nixon Cónguta:

¿Eso hace ver el cine de Marta Rodríguez como la resistencia...?

Hugo Chaparro:

Absolutamente, resistencia temática, resistencia política, resistencia en la contradicción de los temas, del deber ser que es la tarjeta postal que ella nunca ha mostrado. Ella nos muestra la tarjeta postal del deterioro que hay detrás de la imagen escénica, su resistencia ha sido permanente desde que se negó a obedecer los mandatos de su madre. Siempre la persistencia ha definido su modo de ser humano y, por supuesto, en la prolongación cinematográfica.

Nixon Cónguta:

Marta Rodríguez es una mujer que no hace una producción de cine actual, sino que lleva más de 50 años haciendo cine de manera consistente, permanente, que no ha cambiado sus principios para hacer cine, que denuncia, que construye memoria, explora la historia de nuestro país. ¿Qué ventajas, consejos y qué miradas tiene la perspectiva femenina en la generación en la que emergió y cómo se puede buscar un paralelo con quienes están buscando hacer cine hoy como mujeres?

Hugo Chaparro:

Imagínate un recorrido que cumple tantos años, en un mundo que ha sido en esencia misógino, en un mundo donde seguimos contando la escasez de la presencia femenina versus el torrente irrefrenable de la testosterona creativa en todos los órdenes del arte. En el cine siempre hemos estado llenos y voy a reducir el paisaje humano al latinoamericano para no hablar de cine en todas sus fronteras —que las

hay también—. Estamos llenos de heroínas aisladas. en Argentina, en Venezuela, en Colombia, son personajes que han tenido una actitud muy heroica frente a su feminidad y a su feminidad en lo político, María Luisa Bemberg, Fina Torres, mujeres para las que las listas se agotan y tú las puedes encontrar mucho más plenas y exactas en la bibliografía de cinematográfica del resto de continente.

Son mujeres que siempre han sido conciencias muy individuales frente a lo masivo masculino para llegar a encontrar un lugar en el mundo de la república de cine en la en la cual ellas han sido creativas. El caso de Marta de nuevo, ya que te interesa en términos resistencia, es una resistencia que no es solamente en artística, es más resistencia en términos totalmente vivenciales y obviamente en el arte lo vivencial y lo artístico son un diálogo perpetuo, siempre están encontrándose. Esa forma de independencia creativa desde lo femenino creo que le da un matiz muy especial al cine a Marta por una razón que es notable en su cinematografía y es que la mujer siempre es una protagonista: en Chircales, en la trilogía de Urabá, en *Amor, mujeres y flores*, ves en *Nacer de nuevo* que la mujer hace que renazca la vida.

Es una memoria muy terrenal, siempre he creído que la mujer está en el mundo, entre muchas otras cosas que vive su sabiduría, para evidenciarle al hombre la insensatez en la que vive y aterrizarle. “La guerra también tiene unos argumentos que las mujeres entendemos de otra forma y de la defensa de nuestra especie, llámese hijos, llámese esposos, llámese la solidaridad entre mujeres”. Marta es una forma heroica de la ética femenina con una Cámara enfrente.

Nixon Cónguta:

El hecho de que ya se haya sacrificado por hacer cine, se haya esforzado, que continúe haciéndolo con todas las situaciones adversas que hay en nuestro país es un ejemplo para que las otras mujeres vean que una mujer no debe estar en el rol pasivo del cine, sino empoderarse, realizar cine, hacerlo bajo las circunstancias que da el contexto.

Hugo Chaparro:

Son personajes que son totalmente inspiradores porque abren puertas en algo tan elemental como pensar que “si ella pudo ¿por qué yo no? Además, que habría que mencionar alrededor de Marta qué otras mujeres estaban trabajando como Gabriela Samper, aunque pocas estaban allí. Por eso en la segunda charla en la cinemateca me interesé en enfatizar tanto en la presencia crítica de Margarita de la Vega porque era una mujer hablando sobre otra mujer y porque los críticos hombres en su mayoría

escribieron sobre Marta, pero había una pequeña logia femenina que se estaba comunicando a través del cine y eso me parece que es muy valioso y que en la literatura también se hacen presentes.

Nixon Cónguta:

Ayer en la en el cierre de la retrospectiva Marta Rodríguez Pedro Adrián Zuluaga decía que las imágenes logran pasar las barreras temporales y en particular la imagen del niño cargando ladrillos en *Chircales* había sobrepasado los años sesenta y empezaba a obtener ecos. Él decía que la imagen regresaba y tomaba importancia respecto a lo que era la vida de los Castañeda, pero en el caso actual se reflexionaba acerca de qué ha pasado con nuestro país respecto cómo se ha transformado ese tipo de memoria, qué estamos haciendo actualmente. ¿Cómo la imagen en el caso particular de Marta Rodríguez permite esos acercamientos reflexivos respecto a qué ha ocurrido, cómo ocurrió y por qué una imagen nos dice tantas cosas?

Hugo Chaparro:

Porque la potencia del símbolo es extemporal, tiene una cronología que se desliza en el tiempo y no solo esa imagen del niño cargando ladrillos, los indígenas con el cepo en *Campesinos*, la imagen del jinete mágico en *Memoria de tierra, memoria y futuro*. Siempre el símbolo y la metáfora tiene una proyección en el tiempo que no se revela del todo. Por eso la poesía en sus metáforas logra una permanencia en el inconsciente que no deja que se empobrezcan esas imágenes y eso me parece también que fue algo muy atento de Marta cuando Jorge le señaló que buscarán la poesía en la miseria de las historias que estábamos buscando, muy duro en la miseria humana, era del latifundista amenazando a los campesinos, a los obreros.

Es la metáfora, un título, por ejemplo, “una casa sola, se vence”, ese tipo de imágenes son muy fuertes y no hay que agregar mucho para que se convierta en una metáfora portátil de la memoria de ese espectador que regresa y se pregunta por qué, mientras que los alegatos, el eslogan o la desesperación retórica se va deteriorando muy fácilmente en la repetición. “La tierra es para el que la trabaja”, hemos oído durante toda nuestra vida como espectadores políticos de un país que se llama Colombia y pues uno entiende que la tierra es para el que la trabaja, pero uno esperaría que se retóricamente se inventaran lugares comunes nuevos, mientras que el niño, cargando los ladrillos nunca va a ser el lugar común porque es una metáfora, lo mismo que tantas imágenes que hay en el cine de Marta y de Jorge. Lo simbólico de nuevo es lo que va a lo profundo de la conciencia para inquietarle.

Nixon Cónguta:

Cada proceso trae un aprendizaje, en el caso de la biografía de Marta, ¿qué aprendizajes obtuviste a partir del trabajo que se realizó para sacar el finalmente este libro?

Hugo Chaparro:

¡Muchísimos aprendizajes! Fue fascinante porque fue sumergirme al otro lado de la pantalla y de las películas que había visto una y otra vez, con el diálogo con Marta permanente, porque está biografía fue escrita con el diálogo perpetuo hasta el punto final. Una historia viva que sospechaba y aquí (refiriéndose al libro) confirmé: la manera como las explicaciones del pasado y de ese lugar común de “hay que conocer la historia para no repetir los errores en un futuro” ¡No! Los políticos son muy astutos y saben que conocer la historia les permite repetir los errores para manipular a una población. Me parece ese siempre ha sido un lugar común dudoso, precario e intelectualmente muy fácil porque los errores del pasado se continúan repitiendo y quienes conocen esos riesgos los hipotecan para su interés, como ser un populista pues ya tienes a Hitler, cómo se un racista y ahí tienes a Mussolini. Todo está en el pasado y el pasado no entre la perversidad del futuro, entonces no es que no se repitan, es que nos interesa que se repitan dependiendo desde dónde, sobre todo desde el poder.

La acumulación de la memoria histórica, como la aprendí con Marta, una forma vivencial, demostraba que todos éramos resultado de una historia conocida o desconocida, mucho mejor si la conocemos porque la explicamos con más argumentos. La inocencia de la ignorancia es muy peligrosa porque está repitiendo lo que no sabe y entonces la ignorancia como es tan vanguardista se inventa lugares comunes que están dichos desde muchos años atrás. Cuando no se tiene el contraste se piensa que se están haciendo hallazgos, con Marta maticé esos hallazgos de un personaje como Camilo Torres, la Fundación de las FARC, el no dar el transcurso de la historia a un hecho específico, un carácter monolítico, sino que un carácter matizado que, según los personajes que están alrededor de ese hecho histórico en ese momento, lo van comprendido e hipotecando para sus intereses según cada cual lo quiera utilizar. Eso fue para mí muy pedagógico y muy ilustrativo porque una cosa es que te sepas las fechas, los momentos y los lugares y otra cosa son los matices de las personas que estuvieron en esos momentos, en esas fechas y en esos lugares. Una cosa es que leas una biografía de Camilo Torres y otra cosa es que conozcas a alguien que fue formado por Camilo Torres. Eso lo agradezco muchísimo y te agradezco la pregunta porque no había pensado en eso.

Y aprendí mucho de chocolatería porque a Marta le gustaba mucho, yo le llevaba para consentirle chocolates y tinto

Nixon Cónguta:

He tenido la oportunidad de acercarme a Marta Rodríguez desde sus documentales, desde su trabajo y me llama mucho la atención que ella procura darle la voz a los demás, un poco mostrando que el cine no es simplemente del director, es también de quienes participaron ahí. La familia Castañeda la última vez en la apertura del DICDEH estaba hablando acerca de lo que había sido su vida después de realizar los *Chircales*, de cómo Marta Rodríguez les había ayudado a construir una vida, ¿cómo te contó que se había dado ese proceso?

Hugo Chaparro:

Me lo contó de una forma muy cotidiana. Yo le pregunté, Marta, ¿y qué pasó con esa familia? Dijo “pues es que aquí viene todavía una niña que aparecía en la película, todavía trabaja conmigo”. Me lo contó como una consecuencia que humanamente era inevitable, si alguien te entrega 7 años de tu vida para contar tu historia, tú no le puedes dar la espalda a ese personaje que te contó esa historia porque está cifrado por una de las mejores dimensiones que puede tener el ser humano, no en términos lastimosos, sino solidarios, la compasión, el sufrir con el otro, el entender al otro pero sin sentimentalismos. Era inevitable que esa película no terminara en el rodaje, ni en el montaje, ni en la posproducción, sino en la vida misma.

Tuvieron mucha fortuna los Castañeda en el encuentro con Marta porque fue un diálogo que tuvo retribuciones mutuas, ella hizo la película y ellos tuvieron una fortuna económica de agradecer gracias a la generosidad de Marta. Mas allá de ser un personaje, los Castañeda se convirtieron en una persona que forma parte esencial de la vida de Marta.

Nixon Cónguta:

¿Por qué recomendar y continuar el proceso de mostrar que existen películas en Colombia que reflejan la realidad de nuestro país, que existen directores que se sacrificaron y que hicieron un arduo trabajo en Colombia, no solo Marta Rodríguez, muchos cineastas que intentaron mostrar que en Colombia se puede hacer cine de otras formas, ¿por qué hacer esa esa invitación?

Hugo Chaparro:

Te lo voy a responder si me lo permites ampliando el panorama no solamente en el motor cinematográfico, sino en lo que es la dimensión imaginaria de un país. Cuando un país tiene un interés por la dimensión imaginaria, por el país con el que en el que existes y en el que los noticieros te dan una versión, los periódicos te dan otra versión, el rumor te da otra versión, el asesinato te da otra versión, las masacres te dan otra versión, el caos te da otra versión, las trincheras del arte también te dan otra visión desde aspectos como los que te decía que se refieren a los simbólico y al metafórico.

Me sorprende mucho que Colombia sea un país tan suspicaz consigo mismo, donde los escritores nacionales, los realizadores nacionales me remitieron a circunstanciada infantil que me parecía dudosa y que pareciera que todavía permanece cuando llegas a un restaurante y te dicen “el vino es importado”, es decir, cuesta más porque viene el prestigio y el otro es nacional, todavía es ese arribismo inconsciente que me parece muy perjudicial. Por eso te decía en el transcurso de la entrevista, ¿cuánta gente ve el cine de Marta Rodríguez? ¿Es popular realmente o no? ¿Es popular más allá de las comunidades directamente sobre las que ella está trabajando y con las que ya está dialogando para hacer sus películas?

Sucede en todos los órdenes creativos, hay siempre un velo de incertidumbre con el artista local de parte de los locales o hay una curiosidad paternalista. Frases tan patéticas como “es que como es cine colombiano” que ya te están editorializando el gusto, que ya te están haciendo una crítica coloquial muy perjudicial porque no es argumentativa, sino una forma de la resignación. Si se invierte la actitud, la única manera, me parece a mí, de confiar en la dimensión imaginaria del país o imaginativa, que no es imaginaria porque existe, es yendo a las salas, leyendo los libros que se escriben. Bien o mal, tener un interés en el sentido de cómo te están representando, porque si tú le das la vuelta, la espalda a tu generación y a tus contemporáneos y pues no hay cómo pedir mucho para recibir generosamente otras épocas de la historia creativa del país.

Me parece que es fundamental hacerlo casi, en términos religiosos, de una forma apostólica, llevar las películas al público y ver el público qué hace. Es muy curioso, ha sido mi experiencia en cineclubs donde muestras películas colombianas y hay otra respuesta de parte de la resignación y es: “no sabía que el cine colombiano podría llegar a tener ese tipo de producciones”. Ya no es “bueno como es una película colombiana”, sino el de una perplejidad que toma por asalto el candor del espectador y dice “en el cine colombiano están sucediendo cosas”.

¿Cuáles son los lapsos de conocimiento y disposición del espectador, el lector, el visitante a una galería? En salas comerciales el cine colombiano tiene 5 días y de esos días, ¿qué tanto público lo ve?

El público de una cinemateca no es un termómetro porque es un público cautivo. Es la espontaneidad con la que se dice “vamos a entrar a ver esa película”, pero sin temores ante una posible perversión de lo que es la diversión cinematográfica porque la diversión también tiene niveles de inteligencia. Ver la crueldad no es una forma de divertirse, por supuesto, pero sí de enaltecerse como un espectador que puede tener un diálogo inteligente con una película y no en el diálogo desde el prejuicio.

Entonces sería motivo de lo que siempre sucede, de difusión y educación y una pedagogía para demostrarle a un país que el arte no es tan patético como lo suele pensar el promedio y pues que hay éxitos comerciales masivos que no hablan bien del artista sino mal del público. No voy a nombrarlos por delicadeza, pero es el efecto búmeran: si lo logras en Miami, si lo logras en el mercado del pop en Estados Unidos, pues lo empiezas a respetar porque el arribismo está muy referido al mundo en inglés específicamente. Ese efecto búmeran refleja crea una especie de terapia con la vergüenza Nacional.

Para terminar, te voy a contar una anécdota que me pasó en una librería aquí en Bogotá, era una librería en inglés y siempre se lanzaban autores que escribían en inglés. Alguna vez vino un colombiano y entonces fui al lanzamiento. Era un chico que había lanzado una novela en Nueva York, que no quiere decir más ni menos si se lanza Nueva York. El caso es que al final, pues hubo mucho interés por la novela, hubo muchas preguntas al autor y la dueña de la librería me dijo ¿Si ves? Porque tú no quieres escribir en inglés. ¿Tenemos también que metamorfoseados para condescender con la vergüenza de no cruzar el umbral y a quien estamos consintiendo, a nosotros mismos, a nuestra honestidad pervertida o al mercado del exotismo que estaba esperando de nosotros en un ámbito como el anglosajón? yo creo que hay que ir a ver esa perspectiva.

Nixon Cónguta:

Te agradezco profundamente por el espacio, por la entrevista, por los comentarios, porque aparte del interés investigativo que uno tiene, también tiene interés reflexivo y personal, respecto a por qué se hacen las cosas, cómo pueden hacerse y seguir los ejemplos de intelectuales colombianos que han podido tener una oportunidad, un lugar, una divulgación y también un trabajo propio que se nutre de muchos espacios. Para mí eso es lo más importante de hacer esta investigación realmente. Yo te agradezco profundamente también por el trabajo que realizas desde la crítica, desde la literatura, desde todos los medios que permiten un poco sacar un poco al colombiano de la ceguera respecto a qué se hace desde Colombia, que me parece es fundamental. Te agradezco profundamente.

Hugo Chaparro:

No gracias a ti Nixon, muy buena la entrevista y a ver qué sucede en unos años.

RETRATOS DE LA REALIDAD COLOMBIANA EN EL CINE DE VÍCTOR GAVIRIA

Entrevista con
Víctor Gaviria

Realidad, desasosiego y belleza
(Retrospectiva a Víctor Gaviria 2023)
Fotografía: Cinemateca de Bogotá

2. Retratos de la realidad colombiana en el cine de Víctor Gaviria: una reflexión sobre los actores de *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas* (entrevista con Víctor Gaviria)

Miércoles 12 de julio de 2023, 10:17 AM

Junto a las reflexiones del cineasta Víctor Gaviria esta entrevista profundiza en la realización y testimonio de sus obras. Se toman como puntos referentes la vida de los actores naturales de sus producciones, los cambios y perspectivas de la investigación social en Colombia y el protagonismo del cine para comprender la realidad social colombiana. A partir de ello se encontraron puntos que permiten hablar de los procesos transicionales de la violencia y cómo han evolucionado a través del cine colombiano. Esta entrevista se realizó en ocasión de la retrospectiva de la obra de Gaviria *Realidad, desasosiego y belleza* realizada del 4 al 11 de julio en Bogotá.

Nixon Cónguta:

Aunque no puede resumirse la suerte de todos los actores naturales de tus producciones a un destino trágico, muchos de ellos no lograron salir de las prisiones de la condición social marginal. ¿Cómo se da ese proceso posterior al rodaje de las películas? ¿Qué pasó con los actores?

Víctor Gaviria:

Con *Rodrigo D* y luego con *La vendedora de rosas* estábamos ante una situación social que no era solamente de estas 40 o 50 personas, sino que ellos eran los representantes de una situación social de cientos de miles de personas en Medellín. El cine lo que hizo evidente fue cómo vivían ellos, cuál era la situación personal, existencial y social de ellos.

Cuando terminamos *Rodrigo D* se les pagó a los pelados por su actuación y demás, se trataba de unos sueldos que no iban a solucionar los problemas de nadie sinceramente. Ellos fueron muy consientes en el caso de *Rodrigo D* y luego con la *Vendedora de rosas* de que la película podría ser importante internacionalmente en festivales, pero ellos no alcanzaron a ver eso, especialmente los actores de *Rodrigo D*. Cuando se separaron de la película para ellos no fue traumático realmente, ellos terminaron la película y siguieron su vida —que nunca la habían dejado—, una vida muy apremiante, de seguir robando, de escapar a la policía que los estaba persiguiendo, de unirse a otras bandas.

De alguna manera ellos habían tenido un paréntesis durante el rodaje, durante esos 10 meses que estuvimos con ellos. Cuando se terminó la película ellos volvieron a caer en la droga, esperando ver

qué pasaba, quién los contrataba, si se vinculaban a bandas. El Alacrán, por ejemplo, fue una persona que unió a una banda que se llamaba Probien, que era una banda que quedaba muy cerquita a lo que se llamaba *La terraza*, con miembros que eran tanto de Probien como de *La terraza*. El Alacrán empezó con esa gente a incursionar y matar policías en los CAI, empezaron a cobrar el dinero y ya el Alacrán se mantenía con una metra, se mantenía con unos maletines que podían tener un millón de pesos. Ellos escalaban a una delincuencia mucho más profesional, no tan casual como cuando estábamos en *Rodrigo D*, que era más casual o por lo menos así aparecía en la película, allí no hay gente que los contrata, no hay mafiosos, que no sé si los había, es una pregunta que yo me hago.

Cuando ellos ya terminan la experiencia de estar en el rodaje retoman sus cosas, fíjate en Jeisson, ese muchacho tan especial que hizo de Ramon, ese actor tan berraco que se encuentra en *El pelaito que no duró nada*. Eso fue lo que él empezó a vivir, esa última parte de lo que era matar a alguien, de tener una deuda de muerte, ese pecado, ya lo estaban persiguiendo. Se fue a fumar bazuco por allá en una plaza, y alguien le ofreció que matara a un delincuente del barrio, ya ese muchacho subió en todos los códigos de violencia del barrio, subido totalmente.

En *La vendedora de rosas* no hubo esos reclamos de ellos, en parte porque después del rodaje seguimos siendo una familia todos. Nos reuníamos en un bar que se llamaba La Rosa y Erwin Goggel les brindó a ellos la posibilidad de estar en una casa como quien dice terminando de hacer la transición del trabajo de ficción de la película y sus vidas. Estuvieron un mes en una casa y en esa casa ellos seguían en un desorden vital, embalados, drogados, peleando o enamorándose, porque era una convivencia entre niñas y niños que daba para esas cosas. Pero de todas maneras eso les sirvió para ir saliendo, para ir desprendiéndose de la experiencia un poco paternal y de cuidado en donde nosotros los habíamos cobijado, los habíamos abrigado, donde ellos tenían un hogar, una casa. Esa separación de ellos se hizo con una transición.

Nixon Cónguta:

Respecto al proceso de investigación con el actor natural, *Rodrigo D* inició con un proceso de inmersión cultural en los barrios periféricos y en *La vendedora de rosas* hay un proceso de inmersión no con muchachos sino con niños. ¿Existen algunos cambios en el proceso investigativo del trabajo que se realizó con *Rodrigo D* a los que se realizó con *La vendedora de Rosas*?

Víctor Gaviria:

Los pelados de *Rodrigo D* iban a la oficina y ahí conversábamos. Nosotros no siempre íbamos a la casa de ellos, ni nada en el barrio porque eso era peligrosísimo. La verdad es que ellos estaban envueltos en una un aire de incertidumbre y de peligro que a nosotros nos daba miedo también. Durante el rodaje con *Rodrigo D* ellos vivían en una casa con el asistente de dirección, pero en esa casa pasaban cosas terribles, peleas, peleas de cuchillo y todo.

Con *La vendedora de Rosas* estábamos con niños y todo parecía un poquito más suave, el desorden de ellos era un desorden como más personal, más vital, pero no trascendía en violencia. En ese sentido ayudó lo que tu decías, el hecho de haber tenido una casa, en la que ellos convivían, en ocasiones nosotros llegábamos y ellos estaban despertando, desayunando. Con las niñas la relación era una cosa distinta, era una cosa muchísima más suave. Fue muchísimo más cercano orgánico el trabajo para la vendedora de rosas.

Nixon Cónguta:

De tus películas sobresale la participación internacional del cine colombiano en festivales, al respecto nosotros comprendemos desde adentro la realidad que se representa en los filmes, desde nuestro territorio porque es nuestra realidad, ¿cuál fue el recibimiento extranjero a la película, no solo a la producción con actores naturales sino a la realidad de nuestro país en la década de los noventa que era sumamente álgida y reconocida por figuras que representaban la violencia en nuestro país y el narcotráfico? ¿Cómo se involucraron las películas con el juego discursivo de la identidad colombiana en esos momentos?

Víctor Gaviria:

Cuando fuimos a Cannes con *Rodrigo D* la gente estaba esperando una película sobre Pablo Escobar, que el cartel apareciera. Fíjate la decepción que tuvo todo el mundo, la película nunca y no sé por qué nunca tuvo esos personajes de fondo, un policía, un narcotraficante o el cartel de Medellín. No sé si también nos daba miedo profundizar en esas relaciones y porque ellos nunca nos hablaron de esas relaciones, eran unas relaciones un poco casuales. En todo caso *Rodrigo D* fue un fracaso en Cannes respecto a eso, que no se hablara de Pablo Escobar.

Con la vendedora el discurso nuestro era más claro, un discurso de exclusión. En cierto sentido nos salimos del discurso que todo el mundo estaba esperando que fuera el narcotráfico, nos salimos y hablamos de exclusión. Cuando Lady salió y estuvo en Europa fue una comunicadora de ese mundo de los niños con una consecuencia tremenda, como si fuera una novela ella explicó su vida y amplió

cosas que aparecen en *La vendedora de rosas*. Eso fue algo recibido por todo el mundo, por los periodistas como un parte social del país. La gente dijo “nosotros vivimos así, nosotros somos así, mi vida es así”. Impactó mucho ese testimonio de ella en Francia, en España, en la película se vio que era un país sin derechos humanos, un país sin cuidado de los niños, un país que impactó por la condición de calle.

Nixon Cónguta:

Las películas que has realizado se desarrollan en Medellín, pero en nuestro país la violencia marginal de los barrios periféricos no afecta solo a Medellín. En particular siento que hay particularidades de cómo surge la delincuencia en Medellín y cómo se desarrolla, ¿cuál es la particularidad de esa violencia en Medellín? ¿Cuál es la particularidad de los jóvenes que hacen parte de tus producciones respecto a las realidades de otros tipos de territorios como por ejemplo Bogotá, Cali y demás?

Víctor Gaviria:

Me preguntaste una cosa que en cierto sentido no sabría responderte. Se trata de una violencia que se replicó en todo el país, creo que se replicó en el sentido en que no sé si se tomó como modelo la violencia que ocurría en Medellín. Te lo digo no solo por los actos de violencia, sino por el parlache que acompañaba todos esos grupos, como si de alguna manera en Medellín esa violencia encarnara en una cultura. Ese parlache, que viene de la cárcel, llega a las calles y era ya el lenguaje de todos estos grupos, ese parlache envolvía la delincuencia de la violencia de Medellín de una manera particular. Eso se replicó, creo yo. Cuando iba a Neiva o Ibagué mucha gente se quejaba, nos decían “ustedes los paisas tienen tantas cosas buenas y no nos mandan sino lo malo”, tenemos tanto y exportamos la delincuencia a todo el país, a todas las ciudades del país. Llegaban como combos de paisas y se instalaban en estas ciudades y empezaban a desarrollarse una violencia que era muy propia de Medellín.

Nixon Cónguta:

Se piensa que de alguna forma la persona que se interesa en el sicariato toma como referencia otros lugares, reproduce otras imágenes, en este caso la imagen del sicario de Medellín.

Víctor Gaviria

Tenía como una personalidad, esa personalidad no solo está en *Rodrigo D*, está también en *No nacimos pa' semilla*. No creo que las películas sean la matriz para que la gente empezara a hablar con términos como “gonorrea”, es una dinámica propiamente social. La película fue una manifestación, con el tiempo se empezaron a visualizar las cosas, porque en la película se veía la construcción de la

violencia paisa con esos códigos, con esa lengua y ese parlache que ya estaba en *No nacimos pa' semilla*. Se trataba de algo que había quedado en la sociedad delincuencial de Medellín, no se replicó únicamente por *Rodrigo D*, sino por una propia dinámica interior a la delincuencia.

Nixon Cónguta:

Te quiero preguntar en particular por el caso en Ramiro Meneses, a diferencia de los otros actores de Rodrigo D que murieron por las condiciones de violencia de Medellín, que continuaron por ese camino, Ramiro fue un actor que logró sobrepasar esa violencia, un actor que logró encontrar perspectivas de vida en el arte, en el dibujo y la música, por esas cosas por las que es reconocido hoy, ¿cuáles son las particularidades de Ramiro en el tiempo en que se realizó la película respecto a los demás actores?

Víctor Gaviria:

El hecho de que Ramiro haya llegado con los otros pelados, acompañado de Ramon, con el grupo de Rata mona, John Galvis, del Alacrán, del Burrito, de Trapia para nosotros en principio era como si fuera la misma gente, fue una casualidad. Fíjate que tú mismo me recuerdas que Ramiro fue porque le ofrecieron un casete. Ramiro podría no haber ido. A Ramiro no le gustaba estar con los muchachos que eran delincuentes, no le gustaba que lo reconocieran como tal, que lo confundieran con ese tipo de personas. Para él eran odiosos estos personajes, eran personajes que agredían a la comunidad, eran violentos.

Ellos venían de una infancia barrial, de una adolescencia que los había pintado y en un momento dado se habían separado, en algún momento todos habían compartido juntos, en el parque, coqueteaban con las mismas muchachitas, estudiaban en la misma escuela hasta que casi todos se desescolarizaron. Los unía también el Rock vieja guardia. Hubo también un momento en el que ellos se separaron, unos como delincuentes y otros que venían de familias donde había un acompañamiento y había también unos referentes de ejemplo, una moral, una moralidad de conducta como el caso de Ramiro. Personajes como estos nunca atracaron, no tenían esa experiencia traumática de atracar al ciudadano.

Ramiro era muy distinto, lo particular era que venía de lo mismo y eso fue lo que en cierto sentido a nosotros nos confundió, Ramiro se encargó de decirnos que no: “nosotros somos amigos, Víctor, pero yo no atraco, no robo, no soy un delincuente”. Es increíble cuando Ramiro recuerda que había que ir a Tiempos Modernos y allí Ramiro se hallaba entre todos ellos. ¿podrían ser amigos, a pesar de

que, por ejemplo, Ramon también era un ladrón? Había todavía unos lazos comunicantes entre ellos, pero Ramiro era una persona que tenía muchas expectativas, había terminado el Bachillerato, era un artista que se manifestaba a través del punk, pintaba, dibujaba, escribía sus letras.

En ese sentido si uno dice que Ramiro escapó a la realidad social de esos barrios es verdad y es mentira, él hacía parte de ese barrio, su mamá era la que mantenía su familia, su papá se había ido. Su mamá una vez fue despedida porque ella tenía la costumbre de llevar carne, de llevar comida a la casa y la descubrieron una vez que le revisaron la cartera. Cuando fui a la casa de Ramiro me percaté de que era gente muy pobre. Sí escapó a esa realidad del barrio, siempre fue una persona que nunca entró en esa cosa extraña de pensar que se podría vivir de agredir al prójimo, él nunca hizo eso.

Nixon Cónguta:

Los olvidados ha servido para ver la realidad de la alteridad, en este caso en México y ver la importancia de comprender un territorio como el latinoamericano. Todas las proyecciones que se han realizado de *La vendedora de Rosas* y *Rodrigo D* en su momento sirvieron para comprender la realidad latinoamericana y particularmente la colombiana, ¿cómo se recibieron esas obras en Latinoamérica?

Víctor Gaviria:

Con *Rodrigo D*, mi primera película (de un cineasta desconocido y de una cinematografía desconocida como la colombiana), tuvimos la oportunidad de llegar a México, Chile y Argentina. Yo creo que en todo Latinoamérica la película impactó, sobre todo en México, impactó a todos los cineastas que estaban empezando, por el poder que tiene *Rodrigo D* de permitir una película de comunicar con un contexto, con un alrededor cultural inmediato.

Mis películas en general son películas que por los temas y sobre todo por los actores naturales permiten que cuando tu inmediatamente salgas del teatro leas la realidad de los códigos de la película y que no haya un corte de la experiencia cinematográfica y de ver la realidad. Pareciera que la película se continua en la realidad, te da elementos y no sé, como que eso no había ocurrido mucho.

En el libro que publicaron sobre la retrospectiva de mis películas algunos mexicanos lo dicen, de la película lo que más les sorprendió es que entendieron de qué barrios venían, ellos salieron del teatro para el barrio y empezaron a ver quiénes eran esos muchachos que apenas veían de reojo y con miedo. Ahora podían verlos un poco más y decir: “Ah, esos pelados son así”. Eso disparó muchas vocaciones cinematográficas.

Nixon Cónguta:

La tendencia de investigación en los años sesenta y setenta en Colombia estaba orientada por la IAP y por figuras como las de Camilo Torres, Orlando Fals Borda y el cine de Marta Rodríguez y Jorge Silva. ¿Obras como *Chircales* que son tan importantes para nuestro país, pues en ocasiones encuentran mucha similitud con la investigación social emergente en los años setenta en Colombia pueden tener similitudes en cómo se realizan tus películas? ¿existen esos ecos, hay rastros de esas formas de investigación?

Víctor Gaviria:

Yo no hice eso propiamente eso, venía de algunos colegios que hacían acción social y conocí al final toda la teología de la liberación y el concepto de educación para la liberación de Paulo Freire, yo sí fui a esos barrios cuando estaba en el colegio. Estaba por ahí en quinto o sexto de bachillerato, lo que es decimo y once ahora, yo fui a esos barrios a hacer alfabetización y tuve ese trabajo. Se trataba de algo que estaba, digámoslo, contaminado de religión. Cuando llegamos a la universidad era una educación a través de la revolución y por la política. Todo mundo era revolucionario y eso de ir a los barrios yo no lo hice, cuando nosotros hacemos *Rodrigo D* no hacemos ese tipo de trabajo, lo que hicimos es invitar a los muchachos y conversar con ellos en nuestra oficina.

Hay una diferencia que se ve en los años ochenta, empiezan a aparecer historias de vida porque los sociólogos, los periodistas y demás se dan cuenta de que cuando entrevistan a una persona se empieza a entender la presencia de una realidad testimonial que no está en los libros, que no puedes consultarla. Se empiezan a publicar esas historias de vida y ahí empieza la metodología no de Camilo Torres sino de Alfredo Molano, ese es el cambio, el cambio son los testimonios. Él empieza a escribir sus libros a partir de testimonios. Lo que se ve en el universo de *Rodrigo D: No futuro* es una construcción realizada con base en narradores, en eso se basa mi metodología

Como poeta yo venía haciendo esas entrevistas seguramente no desde bajo la teoría y los códigos de Molano, sino desde los códigos de la poesía que yo había leído y en la que había creído, una literatura nadaísta, nicaragüense, europea, alguna también chilena con Nicanor Parra en donde aparecía la posibilidad de una poesía narrativa. Yo tomo eso y construyo las películas en base a una lectura poética de esos narradores.

Nixon Cónguta:

En el cambio generacional de *Rodrigo D* a *La vendedora de rosas* hay casi 10 años de diferencia de una producción a otra, la metodología de investigación con actores naturales en particular también explica unos cambios que produce la misma violencia respecto a cómo viven los jóvenes, ¿notaste esos cambios generacionales, de unos muchachos de periferia que estaban iniciando todo ese proceso del sicariato a unos muchachos más desamparados que estaban en condiciones más precarias de consumo? ¿cómo entiendes ese proceso de transición de una generación a otra?

Víctor Gaviria:

También de una población a otra, nosotros con *Rodrigo D* nos habíamos entusiasmado mucho, por lo menos yo empecé a teorizar y me quedé ahí. Mis amigos que son más cineastas, que son más nómadas, porque el cineasta es nómada, pasa de hacer una película a otra, su esencia es ser nómada. Yo no me moví de ahí, empecé a hablar de exclusión y todo lo que implicaba. De alguna manera mis amigos se aburrían de eso, a ellos les gustaba hacer cine no teorizar la realidad de Medellín.

Yo me voy con ese concepto de exclusión que es fundamental y la encuentro después de *Rodrigo D* en una segunda etapa de exclusión muchísimo más intensa y clarividente, más clara, más directa en los niños de la calle. Era la misma exclusión mucho más exagerada, en los niños de la calle la exclusión estaba desnuda; en los pistoleros la exclusión había que descubrirla, me parece que eso lo hace la película.

Entonces yo le dije a mis amigos y a mí mismo: “vamos a hacer un segundo capítulo de la exclusión, pero ahora directa, con el niño que está tan excluido que ni siquiera tiene casa, que ni siquiera tiene familia y ese retrato va a ser más impactante todavía.”

Nixon Cónguta

En ocasiones se habla de una trilogía, de *Rodrigo D*, *La Vendedora de Rosas* y de *Sumas y restas*

Gaviria

De acuerdo con mi periodización *Sumas y restas* es una exclusión que tiene forma de empresa delincriminal y que de alguna manera no es como en *Rodrigo D* o *La vendedora de rosas* en donde el azar es un factor determinante como lo entiende Octavio paz. Ellos no merecen eso, les caen esas cosas, el azar les da esa exclusión y ellos la convierten en destino. Mientras que en *Sumas y restas* el narcotráfico, que también nace de lugares de exclusión, se convierte en destino de empresa delincriminal, de empresa económica.

Mira la diferencia de estilo entre las dos primeras películas y la tercera, si tu miras lo que las distingue a nivel de la narración es la causalidad. En las dos primeras no hay causalidad, empieza a haber unas situaciones que construyen el momento de códigos de exclusión, pero no hay causalidad, tú ves que en *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas* no hay causalidad, no están como en *Perro come perro* siguiendo unas líneas de acción. Cuando cambiamos a *Sumas y restas* inmediatamente entra la película de acción, la película de mafia entra la película de cine negro y entra la acción-reacción, la causa-efecto. En *Sumas y restas* ves que se trata de una película distinta a las otras, tu vez que es una cosa detrás de otra porque allí sí hay causalidad, es un tercer capítulo de la exclusión convertido en empresa delincuencia

Nixon Cónguta:

He escuchado comentarios como si se abordara una continuidad del punk, de las comunidades contraculturales de la periferia a partir de películas como *Los nadie* de Juan Sebastián Mesa, ¿ves una continuidad de *Rodrigo D* en esa obra en particular?

Víctor Gaviria:

Hay una continuidad en los punkeros, pero la temática es totalmente distinta, se trata de una aparición de la juventud de clase media en los barrios populares como en *Los días de la ballena*. Empiezan a haber familias con grandes conflictos y demás, se empieza a ver que los jóvenes reciben dinero de algún familiar que está en el exterior, hay una gran moralidad y hay un miedo terrible de la clase media de caer en la pobreza total, de caer en la droga, de ser víctimas de la violencia.

La marihuana irrumpe y en cierto sentido libera a todos esos jóvenes como de ese abrazo desesperado de la religión, esos jóvenes son los que se imponen, pero son jóvenes que no ejercen violencia. ¿Qué es lo que yo hice en *Rodrigo D*? Esa violencia que en *Los nadie* está fuera de cuadro, en donde los grupos violentos están fuera de cuadro, solamente los ven de vez en cuando, se cruzan de vez en cuando con ellos y al final son los que calvean y motilan a este pelado. La película no está sobre estos pelados que son los que hacen la violencia, mientras que en *Rodrigo D* la violencia está en los punkeros y en los pistoleros, esa es la diferencia, una diferencia que tiene sus consecuencias en las películas.

Nixon Cónguta:

Respecto al no futuro he visto una relación kafkiana de desamparo institucional, burocrático, de participación social. Hay personas que consideran que aún vivimos en el no futuro, que esas

condiciones de alguna forma no han cambiado, ¿cómo se ve esa relación del no futuro en los jóvenes de *Rodrigo D*?

Víctor Gaviria

Esa relación kafkiana es muy interesante y yo te estaba diciendo ayer que lo desarrollan Deleuze y Guattari para hablar de una literatura menor, ellos toman a Kafka y lo proyectan como literatura menor del tercer mundo. Esto kafkiano es super interesante porque la persona que está excluida y que está en ese mundo del no futuro y ese no acompañamiento institucional, es una persona que está afuera de todo, afuera (como los personajes de Kafka) de la ley, están tocando la puerta de la ley, pero nunca nadie les abre. Están afuera, uno no sabe realmente qué papel les tocó a ellos en la sociedad, qué papel juegan, están esperando que alguien les dé entrada en la ley. Hay una nebulosa sobre esos personajes, el no futuro es una variable kafkiana de la existencia muy interesante.

Nixon Cónguta:

Muchos colombianos se quejan de la visión estereotipada del sicariato y del narcotráfico, de que la violencia sea la única forma de comprender nuestra realidad, algunas veces tus películas han sido tildadas de mostrar esas imágenes, ¿cómo entran a discutir tus películas con esos estereotipos que crea el mercado?

Víctor Gaviria:

Cuando nosotros hicimos *Rodrigo D: no futuro* se trataba de la respuesta a una serie de artículos que habían aparecido desde la muerte de Lara Bonilla, cuando aparece este muchacho llamado Byron Velázquez. Cuando se desata, los periodistas van a Medellín a decir que allí existe la cultura de la muerte y empiezan a hablar del sicariato como un personaje que define toda esa cultura. Nosotros queríamos mostrar que eso no era tan estereotipado, el pistolero aparece en *Rodrigo D* como un intento de responder. Nosotros entramos muy profundamente en esa juventud y pudimos descubrir de que se trataba porque no era solo sicariato directo y desnudo. Había como unos contextos conceptuales, nosotros el pistolero lo opusimos al sicario, esa fue nuestra respuesta.

Nixon Cónguta:

Hay que reconocer que en nuestro país se está realizando grandes apuestas cinematográficas en las que el cine de realidad de Víctor Gaviria es una referencia para comprender nuestro contexto. Desde

tu punto de vista, ¿qué propuestas se están realizando y cómo se acercan a la realidad colombiana? ¿Qué películas y qué directores podrías recomendar?

Víctor Gaviria

Hay un momento después de *Rodrigo D: no futuro*, a eso de los años 2001 y 2002 empiezo a notar un fastidio de los críticos de cine y de los cineastas por hacer películas que en cierto sentido se habían disparado después de hacer *Rodrigo D*, en donde la trama y los personajes principales eran victimarios. Se empiezan a hacer películas de paramilitares, a tomar el sicario como personaje, hubo un momento en el que el cine colombiano se sacudió y dijo: “nosotros estamos ignorando una gran realidad de este país que son las víctimas”. Aparece entonces una película como *Los colores de la montaña*, en la que los grupos armados están muy al fondo, no están en primer plano. La familia de campesinos son los que están en primer plano, esa película toma, digámoslo, una emoción distinta y se vuelven un poco más convencionales, ya no enfrentan la alteridad. Sin embargo, la trama de la película es esencial porque se realiza sobre las víctimas.

Se empieza un camino, de lo que inicia con *Rodrigo D No futuro*, de arrebatárle el protagonismo a estos victimarios y pasárselo a las víctimas y tratar de sobrepasar ese homenaje de gloria que tienen los victimarios de narrar sus aventuras y de alguna manera también sus grandes logros. El cine colombiano empieza a buscar otro tipo de personajes y mira que ahora, por ejemplo, Simón Mesa hace una película que se llama *Amparo*, en la que la cámara está todo el tiempo sobre la víctima, una muchacha madre de un hijo que se van a llevar al ejército. La cámara todo tiempo está con ella, sacando de cuadro a los victimarios como ya había hecho *Los colores de la montaña*.

Lo que se privilegia ahora son las víctimas, antes habíamos tomado el camino contrario, estábamos narrando los victimarios, eso como *El vuelco del cangrejo* o *La sirga* que es como un segundo capítulo de este tipo de narrativas. Esta película que habla de un hombre perdido, ya la descripción de una comunidad no se hace entorno al victimario, el tipo que maneja el pueblo, que posee poder y territorio. La víctima no sabe que está pasando, se encuentra como en un episodio kafkiano también y quiere irse de allí. Ya cambia todo, se va profundizando, lo ves también en *La sombra del caminante*, ya las víctimas y los victimarios conversan, hay una conclusión. En esta película uno lleva a otro en una silla y conforme avanza la película confiesa, comenta que ha sido el victimario. Todo se vuelve más complejo sinceramente. Y termina con los *Reyes del mundo*, fíjate que los victimarios no aparecen, se borran completamente.

Nixon Cónguta:

A propósito de tu retrospectiva que ha tenido lugar desde la semana pasada, ¿cuáles son los cambios del recibimiento e impacto de la obra de Víctor Gaviria de los años noventa a el año 2023? En su momento *Rodrigo D* y *La vendedora de rosas* hablaban de una realidad presente, muy necesaria de conocer, hoy hablan desde la historia y la memoria de los años noventa, ¿qué diálogos se están construyendo en esta retrospectiva y el impacto de las películas?

Víctor Gaviria

Para mí ha sido una sorpresa ver tanta juventud, me da la impresión de que se trata de juventud proveniente de barrios populares que han sentido una gran identificación con mis películas porque se han visto allí, han visto sus entornos, sus barrios. Es como un cine que les ha permitido ver el entorno de la realidad colombiana, me ha extrañado mucho la vigencia de esas películas y el hecho de ser tomados ya como referentes de una realidad que se ve sin moralidad, sin juzgar, con sinceridad, sin moralismos, con una intención de verdad directa muy clara. Me ha sorprendido la vigencia que tienen las películas

Nixon Cónguta

Alguna vez leí en una entrevista en la revista *kinetoscopio* a propósito de *Rodrigo D* en la que mencionabas que no hay que dejar decantar el tiempo, que algunas veces caemos en el error de que hay que dejar pasar el tiempo para comprender la realidad y de lo que se trata es de ver la emergencia de contar las cosas que pasan en el presente. Hoy con procesos de transición del conflicto armado, ¿qué temáticas podrían ser claves para realizar cine?

Víctor Gaviria

Todas esas temáticas que se están dando respecto a los victimarios que reconocen sus crímenes, el perdón que dan las víctimas, esa posibilidad de reconciliación a pesar de los crímenes, la verdad, las consecuencias que la lucha guerrillera trae sobre las comunidades y el valor de campesino. A mí me encantaría hacer esas películas que antes de los acuerdos de paz no nos atrevíamos a hacer, que era y es muy peligroso hacer.

Yo siempre quería hacer una película sobre los reclutamientos guerrilleros, sobre los milicianos, no solo de la vida en el campamento, sino del guerrillero que vive en la comunidad camuflado. Todas esas cosas son las que hay que tocar ahora, esas son las cosas sobre las que no hay que dejar pasar el

tiempo, hay que hacerlas ya. Eso lo decía Zavattini, el guionista que trabajaba con Vittorio de Sica, él decía con mucho orgullo: “el neorrealismo es un cine que es contemporáneo, que muestra las cosas que están ocurriendo ya”.

Nixon Cónguta:

Para finalizar, en nuestro país hay un enfoque hacia la memoria y se ha mencionado al respecto que no se ha logrado una conciliación, pues las víctimas han sufrido la violencia, han pasado por miles de eventos traumáticos. ¿cómo se puede iniciar un dialogo histórico, de transición hacia lo que hoy se habla como la no repetición? ¿cómo desde el cine se propone un diálogo hacia otros rumbos y no solamente al recuento de lo ocurrido?

Víctor Gaviria:

Eso es lo que todo el mundo quisiera hacer ahora, hay personas que piensan que de alguna manera no se han propuesto cambios. Yo he escuchado últimamente cuando hablo con otras personas intentos por hacer historias con en donde los resultados y el devenir de los personajes tienen otros finales, que no sea la muerte, la violencia, sino la construcción de paz, de costumbres. Dejar a un lado las dificultades de la vida y de nuestra existencia y pensar que la violencia nos ha hecho muy lejanos de todas las sutilezas de lo que es la condición humana, de la paz y la comunidad. La violencia nos ha aturrido y nos ha dejado tener la sensibilidad para entender esas cosas.

Pedro Adrián Zuluaga ha escrito sobre eso, cuando el escribe sobre *Matar a Jesús*, se detiene en la secuencia cuando la muchacha va a matar al victimario de su padre y no se atreve y arroja el revolver. Le parece que son películas que invitan a ver otras posibilidades, que no sean solo los círculos de la violencia. Pasa también en *Un varón* cuando al muchacho lo retan para que asesine y no lo logra, no se atreve, termina llorando y hablando con la mamá por teléfono, un momento de humanidad total y de afecto. Eso es lo que el cine colombiano está buscando.

Nixon Cónguta:

El cine colombiano actualmente es muy rico en propuestas, en abrir el diálogo, en hablar de nuestra realidad.

Víctor Gaviria:

Ese nuevo cine colombiano está privilegiando a las víctimas, está poniendo fuera de cuadro los victimarios y está remplazando esa narrativa de violencia que es una narrativa de acción-reacción por una narrativa más sutil.

Nixon Cónguta:

Un cine que está hablando desde otros territorios, otras comunidades, otras prácticas, otras lenguas, es un cine que ha hecho mucho para esa reconstrucción social

Víctor Gaviria:

¿Cuál es la película que más te llama la atención en ese sentido?

Nixon Cónguta:

De lo que he visto recientemente me ha gustado un documental que se llama *Mis dos voces*, habla no desde adentro del país, sino de migrantes que llegaron a Canadá, que buscan reestructurar de alguna manera su vida, no hallan la conciliación con esa época de violencia que vivieron en Colombia y encuentran una necesidad identitaria como migrantes. Hablan de que en Colombia pasaron momentos que no dejan a un lado, aun cuando retoman su vida en Canadá desde otras prácticas y otros roles como cultivando o aprendiendo otros idiomas. Para ellas ha sido muy complicado eso porque en Colombia está su familia, sus costumbres, los lugares por los que transitaban. Reflexionan sobre su vida en Canadá porque sus familiares reconocen sobre todo al país donde viven y no a Colombia, existe una pérdida de la matriz identitaria. La película invita a reflexionar acerca de que el problema tiene que ver también con aquellos que no están aquí por los mismos efectos de la violencia.

Víctor Gaviria:

Yo la vi, es una película de Lina Rodríguez

Yo soy un cineasta que pretendo hacer lo mismo que he hecho, que es narrar, construir mundos complejos de universos, pero la verdad es que el cine colombiano como la sociedad colombiana está buscando otros rumbos a la violencia. Es un cine que se va a abrir a muchísimas cosas, a muchísimas, en cuestión de años van a ver películas donde no hay ni trazos de la violencia. Van a ser películas que van a existir por sus personajes mismos, películas que surgen de pequeñas y significativas búsquedas.

Nixon Cónguta:

Todo ello se debe también a que antes no existía una producción de cine como la de hoy, no había escuelas de cine, lugares o institutos en los cuales capacitarse. Hoy en día están y responden a ese diálogo y emergencia nacional por rescatar otro tipo de narrativas.

Víctor Gaviria

Hoy por ejemplo hay películas como *El alma quiere volar* de Diana Montenegro, sobre eso trabaja el cine colombiano, una familia de mujeres, todo en una casa con una violencia distinta, violencia de genero. Aparecen los mitos, el pensamiento irracional, el pensamiento que aglutina una cultura, muestra qué somos distintos al final de la historia de la narrativa de la violencia. Otro tipo de cine.

Otra película hecha por otra mujer que están dando ahora en la cinemateca se llama *Tierra quebrá*, sobre la profunda realidad campesina en el Cesar, con un tono muy similar a García Márquez, una película hecha con otros elementos, más poética, más compleja, con otras estructuras de la condición humana. Ese es el cine que va a surgir.

Para mí es una experiencia muy linda saber que las películas que realicé están en la historia del cine colombiano y que sigue comunicando mensajes. Es un cine que obedeció a un momento y que obedeció también a un director. Hoy el cine colombiano está tomando otros caminos.

Nixon Cónguta

Finalizando, agradezco sinceramente la oportunidad de esta entrevista, la cual no solo representa un encuentro valioso, sino también la posibilidad de reflexionar sobre el impacto significativo que tu cine ha tenido en la narrativa cinematográfica de nuestro territorio. Tus películas han abierto nuevas perspectivas, explorando territorios inexplorados del lenguaje cinematográfico, especialmente en momentos críticos. Tu contribución ha sido fundamental para el reconocimiento del cine colombiano, trascendiendo fronteras y abriendo paso a nuevas formas de expresión cinematográfica en respuesta a las demandas urgentes de un diálogo social. Gracias por ser un pionero que no solo dirige películas, sino que también ha allanado el camino para una generación de cineastas que buscan narrar historias auténticas

3. Categorías, definición, objetivo, alcance y subcategorías

Categoría	Definición	Objetivo	Alcance	Subcategorías
-----------	------------	----------	---------	---------------

Investigación social en el cine colombiano	enfoque metodológico utilizado por cineastas colombianos que se caracteriza por explorar y analizar la realidad social de sectores no visibilizados, con el fin de capturar sus testimonios en una narrativa cinematográfica	Rastrear las motivaciones y particularidades de la investigación social desarrollada por los cineastas colombianos Marta Rodríguez, Jorge Silva y Víctor Gaviria en la producción de las películas Chircales y Rodrigo D y su influencia en la construcción narrativa cinematográfica	Establecer relaciones entre, el interés particular de cada cineasta por acercarse a la realidad social, la metodología de investigación social y el contexto social, cultural y político colombiano	Métodos de producción Participación, interacción y colaboración de la comunidad Influencias culturales, artísticas y sociales Localizaciones (lugar de enunciación) Problemáticas sociales
Representaciones sociales en el cine colombiano:	Herramientas que reflejan las diversas realidades, problemáticas y conflictos de la sociedad colombiana por medio del lenguaje cinematográfico	Comprender cómo construyen las representaciones sociales del cine colombiano, a partir del análisis de las películas Chircales (1972) y Rodrigo D (1990)	Precisar cuáles las representaciones sociales en las películas Chircales y Rodrigo D	Estilo narrativo Influencias Identidad del cine colombiano Temáticas Ética y trabajo del cineasta Conciencia social

Prácticas cinematográficas en Colombia	Procesos de producción, tendencias y enfoques que definen las formas de hacer cine en Colombia	Comprender los procesos de producción cinematográfica en Colombia tomando como referencia las películas Chircales y Rodrigo D y sus influencias sociales, políticas y culturales	Se identifican las tendencias y desafíos de la industria cinematográfica colombiana en el contexto de las películas Chircales y Rodrigo D	Métodos de producción Contexto político, cultural y social Apreciaciones de la crítica de cine Impacto de las películas Recepción nacional
Historiografía del cine	Campo que analiza cómo se ha investigado y interpretado y reflexionado sobre el cine a lo largo del tiempo	Estudiar la historiografía del cine, destacando su desarrollo en Colombia y así guiar el análisis de las películas Chircales y Rodrigo D.	Contextualizar las discusiones teórico-metodológicas de la historiografía del cine en el caso colombiano	Tendencias el cine colombiano Metodologías de investigación histórica Épocas y periodos del cine colombiano Historia del cine colombiano

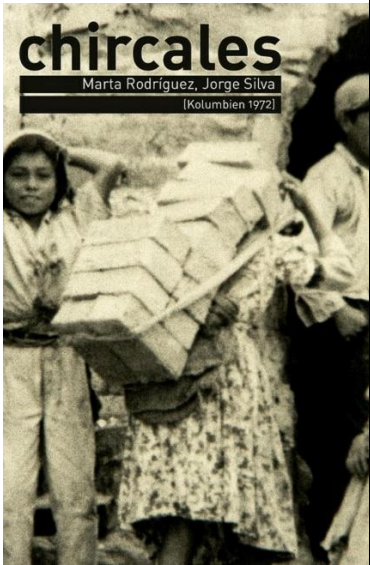
Acontecimientos en el cine colombiano	Sucesos particulares del cine colombiano, definidos por límites espaciotemporales que permiten comprender el desarrollo y evolución de estructuras sociales, políticas, culturales y económicas.	Profundizar en el contexto de las películas 'Chircales' (1972) y 'Rodrigo D', destacando su relevancia para desarrollo del cine colombiano y descifrando su desarrollo interno	Hallar las dinámicas y rastros de los acontecimientos con las estructuras, tomando como referencia Chircales (1972) y Rodrigo D (1990)	Representación histórica Significación simbólica Impacto cultural y social Popularidad y recepción Originalidad estética y narrativa
Problema de investigación	Objetivo general	Objetivos específicos	Preguntas específicas	Instrumentos de investigación
Esta investigación aborda la relación entre la historia de los acontecimientos y el cine, centrándose en cómo las películas <i>Chircales</i> (1972) y <i>Rodrigo D. No futuro</i> (1990) logran capturar y reflejar la realidad social de su época. Para ello se emplean tres categorías que orientan,		Examinar las formas en las que se construyen las representaciones sociales del cine colombiano, a partir del análisis de las formas de producción de las películas <i>Chircales</i> (1972) y <i>Rodrigo D</i> (1990)	¿Cómo se construyen las representaciones sociales en las películas <i>Chircales</i> y <i>Rodrigo D</i> ?	Entrevista semiestructurada y exploración de fuentes

sintetizan y complementan las particularidades de estas obras en el cine colombiano: representaciones sociales, practicas cinematográficas e investigación social, características fundamentales tanto para el devenir del cine colombiano como para los cineastas Marta Rodríguez, Jorge Silva y Víctor Gaviria. Desde allí se construye un marco metodológico interdisciplinario que permita la lectura del pasado a partir del cine y una reflexión actual sobre cómo aproximarse al cine como fuente histórica.				
--	--	--	--	--

	Realizar un análisis desde la perspectiva de la historia de los acontecimientos de las películas <i>Chircales</i> y <i>Rodrigo D</i>	Rastrear las motivaciones y características de la investigación social desarrollada por los cineastas colombianos Marta Rodríguez, Jorge Silva y Víctor Gaviria en la producción de las películas <i>Chircales</i> y <i>Rodrigo D</i> y su influencia en la construcción narrativa de las películas	¿Cuáles son las motivaciones y características la investigación social y como ellos influye en la manera de abordar y representar el contexto colombiano en las obras <i>Chircales</i> y <i>Rodrigo D</i> ?	El análisis del archivo, la observación de retrospectivas y conversatorios y la realización de entrevistas semi estructuradas
		Comprender los procesos de producción cinematográfica en Colombia tomando como referencia las películas <i>Chircales</i> y <i>Rodrigo D</i> y sus influencias sociales, políticas y culturales	¿cómo se llevan a cabo las prácticas cinematográficas en Colombia y de qué manera influye en contexto en su desarrollo y evolución, tomando como referencia las películas <i>Chircales</i> y <i>Rodrigo D</i> ?	El análisis del archivo, la observación de retrospectivas y conversatorios y la realización de entrevistas semi estructuradas

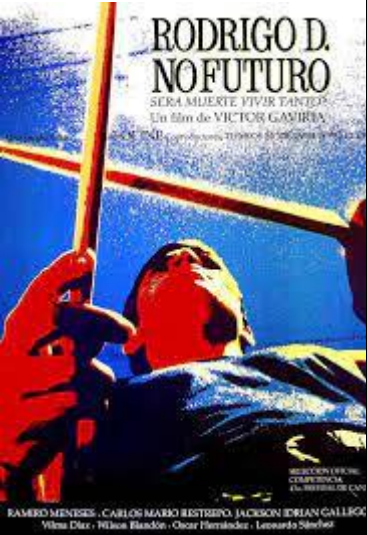
4. Películas colombianas realizadas con actores naturales

Número	Filme	Director	Año	Género	Trama	Póster ---
--------	-------	----------	-----	--------	-------	------------

8	Chircales	Marta Rodríguez y Jorge Silva	1972	Documental	Chircales es la búsqueda de una metodología adaptada a las condiciones sociopolíticas de América Latina. Su filmación se inicia en el año 1966 al sur de la ciudad de Bogotá en un barrio llamado “Tunjuelito” donde existían grandes haciendas cuyos dueños arrendaban sus tierras para la producción artesanal de ladrillos.	 The image shows the cover of a film titled 'chircales'. At the top, the title is in a bold, lowercase font. Below it, the names 'Marta Rodríguez, Jorge Silva' are listed, followed by '[Kolumbien 1972]' in a smaller font. The main image is a black and white photograph of a woman in a patterned dress carrying a large, heavy bundle of bricks on her back. She is walking, and another person is partially visible behind her. The background is slightly blurred, showing an outdoor setting.
---	-----------	-------------------------------	------	------------	---	--

					Colombia viene de vivir la violencia del año 48 y grandes masas de población campesina migran a las ciudades, refugiándose en estas zonas sub-urbanas. Agricultores en su mayoría llegan a la ciudad con muy pocas herramientas para su subsistencia. (FILMAFFINITY)	
--	--	--	--	--	---	--

7	Gamín	Ciro Durán	1977	Documental	Documental sobre el tema de la vida de los “gamínes”, palabra que se refiere a los niños de la calle en Colombia, que han roto todo lazo familiar y que, reagrupados, tratan de sobrevivir diariamente en las calles de la ciudad. El film ilustra con imágenes impactantes el desamparo y las condiciones en que viven la vida estos niños latinoamericana	
---	-------	------------	------	------------	--	---

					nos. (FILMAFFI NITY)	
2	Rodrigo D: no futuro	Víctor Gaviria	19 90	Drama	Rodrigo no tiene todavía 20 años. Está en una ventana del último piso de un céntrico edificio en Medellín. Va a saltar sobre esa ciudad que lo opprime, lo llama, lo margina. No tiene otra opción, le grita a la ciudad. El tiempo se detiene y ahí está todo lo que ha sido su vida y lo que la rodea. (FILMAFFI NITY)	

1	La vendedora de rosas	Víctor Gaviria	1998	Violencia	La película, basada en el cuento de Andersen "La pequeña cerillera", es un crudo reflejo de la realidad que sacude a los niños callejeros de la ciudad colombiana. Participaron en ella incluso, chicos que realmente vivieron allí y que desafortunadamente, después del rodaje, acabaron en la cárcel o murieron debido a las duras condiciones	
---	-----------------------	----------------	------	-----------	--	---

					a las que se enfrentaban día a día. (sensacine)	
5	La virgen de los sicarios	Barbet Schroeder	2000	Crimen/drama	Tras una ausencia de treinta años, el escritor Fernando Vallejo vuelve a Medellín (Colombia), ciudad donde creció. No queda gran cosa de lo que había dejado: sus padres están muertos, una parte de la ciudad ha sido destruida, la mafia de la cocaína siembra el terror mediante bandas de	

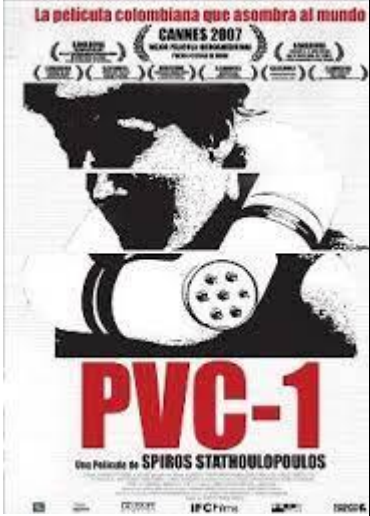
					asesinos... En un burdel de chicos encuentra a Alexis, de dieciséis años. Alexis forma parte de estos asesinos que matan a sueldo y que a su vez son asesinados. En esta ciudad de horror, Fernando va haciendo lo imposible para salvarlo. (FILMAFFINITY)	
--	--	--	--	--	---	--

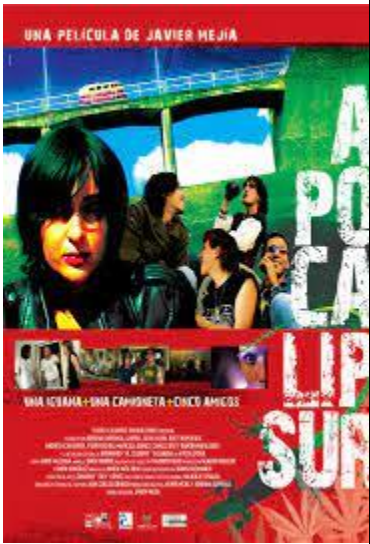
25	Los niños invisibles	Lisandro Duque Naranjo	2001	Drama	Tres niños se obsesionan con la idea de hacerse invisibles. Para poder lograr este objetivo deben robarse una gallina y sacarle la molleja, sacrificar un gato y extraerle el corazón y quitarle a un escapulario la foto de la Virgen del Carmen para colocar allí las vísceras de los animales sacrificados. A medianoche de un día de luna llena en	
----	----------------------	------------------------	------	-------	---	---

					un cementerio, el escogido para este experimento deberá ponerse el escapulario, y así, con la ayuda de las fuerzas de oscuridad, logrará hacerse invisible. (FILMAFFINITY)	
9	Sumas y restas	Víctor Gaviria	2004	Crimen/drama	Medellín, Colombia, en pleno apogeo de los “cárteles” de la droga. Santiago, ingeniero de clase media, casado y de buena familia, tiene serios problemas	

					financieros. A través de un amigo de la infancia conocerá a Gerardo, dueño de un taller mecánico y “traqueto” (traficante de cocaína). Fascinado por el ambiente de fiestas decadentes, droga y mujeres fáciles, Santiago se verá atrapado en una vorágine de lucro rápido, narcotraficantes y sicarios. Poco a poco, su situación familiar y	
--	--	--	--	--	---	--

					profesional se irá deteriorando , hasta verse esclavo de una espiral de violencia sin salida. (FILMAFFINITY)	
16	La sierra	Scott Dalton	2005	Documental	Scott Dalton y la periodista colombiana Margarita Martínez Escallón, se pusieron en la tarea de describir por medio de un documental la situación de los jóvenes colombianos afectados por el conflicto, específicamente los que	

					viven en el barrio La Sierra de Medellín. (FILMAFFINITY)	
4	PVC-1	Spiros Stathoulopoulos	2007	Drama/Suspense	A través de un plano secuencia de 85 minutos, narra la historia de Ofelia, una inocente mujer del campo que lucha contra el tiempo por su vida, cuando un grupo de delincuentes comunes encabezado por Benjamín le pone un collar bomba para extorsionar a su marido	

					por una insignificante suma de dinero. (FILMAFFINITY)	
17	Apocalipsis	Javier Mejía	2007	Drama	En 1991 Medellín es un lugar peligroso para vivir, y hasta los policías tienen su precio. Al Flaco le toca huir hacia Londres por amenazas contra su madre. A pesar del miedo que se siente en las calles y la inseguridad en cualquier sitio, sus amigos y su novia, Malala, le	

					hacen una gran despedida. Tras unos meses, el Flaco regresa y en la ciudad las cosas no parecen haber cambiado: la guerra continúa y las bombas estallan. Junto a sus amigos Pipe, un inválido adicto a los psicoactivos, y la Comadreja, un perdedor inescrupulos o, van por el Flaco al aeropuerto en Bola de Nieve, camioneta en la que han	
--	--	--	--	--	---	--

					recorrido juntos muchos kilómetros y se ha convertido en el refugio de todos. (FILMAFFI NITY)	
13	La sociedad del semáforo	Rubén Mendoza	20 10	Rubén Mendoza	Raúl Tréllez, dios de la mugre, el único, el irreparable, un reciclador enajenado por la terquedad, la libertad absoluta y los caramelos, está empeñado en lograr con sus pocos conocimient os e improvisado s dispositivos,	

					que la duración de la luz roja del semáforo pueda ser controlada por él, el tiempo que quiera, para poder montar actos más largos entre malabaristas, lisiados y vendedores ambulantes y otros habitantes de un cruce de calles. En medio del delirio y la fantasía, el halo circense que recubre sus vidas se va convirtiendo en una sinfonía al	
--	--	--	--	--	--	--

					desespero, a la desesperanza y a la anarquía. (FILMAFFINITY)	
15	Los colores de la montaña	Carlos Cesar Arbeláez	2010	Carlos César Arbeláez	Manuel, un niño de nueve años, que juega al fútbol todos los días en el campo con una vieja pelota, sueña con llegar a ser un gran guardameta. Su alegría es enorme cuando, Ernesto, su padre, le regala un balón nuevo; pero, desgraciadamente, un accidente inesperado	

					hace que el balón caiga en un campo minado. A pesar del peligro que supone, Manuel, que no está dispuesto a renunciar a su balón, convence a sus dos mejores amigos, Julián y Poca Luz, para que le ayuden a recuperarlo. En medio de las aventuras y los juegos infantiles, los signos de un conflicto armado empiezan a perturbar la vida de los habitantes de	
--	--	--	--	--	---	--

					La Pradera. (FILMAFFI NITY)	
12	La playa D:C	Juan Andrés Arango	20 12	Juan Andrés Arango	Tomás, un joven negro que ha huido de la costa pacífica colombiana a causa de la guerra, trata de abrirse camino en Bogotá, una ciudad racista de 8 millones de habitantes. Buscando a Jairo, su hermano menor, que ha desaparecido en las calles, Tomás iniciará un viaje que pondrá a prueba su valor para	

					enfrentar el miedo, la nostalgia y las heridas del pasado, para volver a empezar a 2.600 metros de altura sobre el nivel del mar. (FILMAFFINITY)	
27	Jardín de amapolas	Juan Carlos Melo Guevara	2012	Drama	Enmarcada por los hermosos paisajes del sur de Colombia, los niños Simón y Luisa protagonizan una historia en la que el amor surge entre la violencia generada por el mercado de sustancias	

					narcóticas y el desplazamiento forzado. (FILMAFFINITY)	
6	La estrella del sur	Gabriel Gonzales Rodríguez	2013	Drama/Suspense	Vivir en Estrella del sur no es fácil. Allí, las vidas de cuatro adolescentes se han cruzado desde siempre en un entorno violento y carente de una esperanza en el futuro. Sus sueños, frustraciones, conflictos, y los duros golpes de su realidad serán compartidos	

					por la nueva profesora de literatura que llega a su colegio mientras una limpieza social azota su barrio, amenazando con acabar con lo poco que les queda, sobre todo su sueño de conocer el mar. (FILMAFFINITY)	
20	Los hongos	Oscar Ruiz Navia	2014		Cada noche después del trabajo, Roberto pinta grafitis en distintos muros de su barrio al oriente de Cali. Durante el día es	

					obrero de construcción y el hijo de María, una dulce mulata que emigró a la ciudad proveniente de la selva del pacífico. Roberto no ha vuelto a dormir y está empezando a soñar despierto. María sufre por esto pues piensa que alguien lo ha embrujado y el chico terminará en la locura. Un día Roberto pierde su trabajo por robar varios tarros de pintura con los que venía	
--	--	--	--	--	---	--

					haciendo un gran mural en el lote contiguo a su casa. Sus vecinos están cansados de sus imágenes, piensan que está promoviendo malos modales y el desjuicio. Sin un peso para ayudar a su madre, atraviesa la ciudad en busca de Eduardo, otro joven grafitero estudiante de bellas artes, que por esos días vive unos días difíciles tras la	
--	--	--	--	--	--	--

					desintegración de su familia y el cáncer que padece su abuela. Los jóvenes irán sin rumbo fijo por la ciudad, y como dos hongos contaminarán su entorno, esta vez de inmensa libertad. (FILMAFFINITY)	
19	Gente de bien	Franco Lolli	2015	drama	Erick, un niño de diez años abandonado por su madre, se encuentra viviendo de la noche a la mañana con Ariel, su padre a quien	

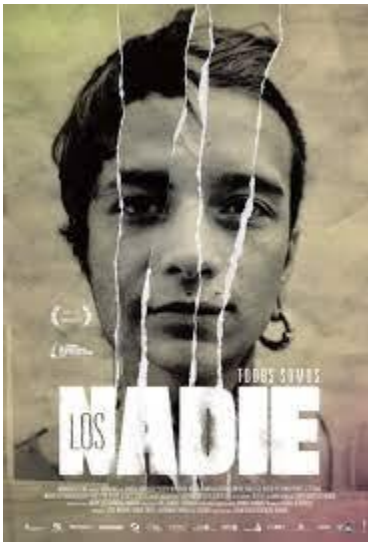
					apenas conoce. Al hombre le cuesta mantenerlos a flote y crear una relación con su hijo. Conmovida, María Isabel, la mujer de clase alta para la que Ariel trabaja como carpintero, decide ayudarlos, y los invita al campo a pasar las Navidades con ella y su familia. Pero al tomar al niño bajo su ala, no mide del todo las consecuencia s de sus actos...	
--	--	--	--	--	--	--

					(FILMAFFINITY)	
23	Las tetas de mi madre	Carlos Zapata	2015	Drama	Martín, un niño de 10 años que trabaja junto a su madre como repartidor de pizza, quiere llevar a esta a Disneylandia . Una noche pide usar el baño de un burdel donde entrega una pizza, y por error entra en una cabina de striptease. Allí ve a una mujer desnuda por primera vez. Días más tarde, Martín regresa al burdel, sólo que esta vez	

					ve algo que nunca esperaba ver... (FILMAFFINITY)	
28	Alias María	José Luis Rugeles	2015	Drama	A través de los ojos de María, una niña guerrillera de 13 años de edad, veremos el desolador panorama del conflicto armado en Colombia. Una guerra peleada por niños	

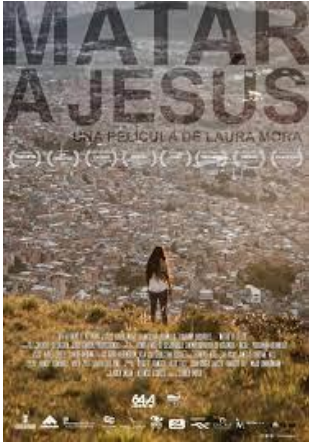
3	La mujer del animal	Víctor Gaviria	2016	Drama	Tras ser descubierta disfrazándose de Virgen, Amparo huye por miedo a su padre del internado de monjas donde la acogían. Llega a un barrio marginado de Medellín a vivir de "arrimada" donde su hermana. Cuando su cuñado la introduce a la familia, el primo Libardo queda infatuado con ella, la rapta en un rito	
---	---------------------	----------------	------	-------	--	---

					matrimonial para luego obligarla a vivir bajo su mismo techo; la familia del Animal, testigo de su cautiverio. La comunidad, amedrentada por Libardo, no intercede en favor de Amparo quien es abandonada a la vigilancia permanente. Forzada a convertirse en la mujer del Animal, Amparo tiene sin poder evitarlo una niña. ¿Podrá, por medio	
--	--	--	--	--	---	--

					del amor y la templanza, detener la repetición del ciclo del que también fue víctima su madre, sobrevivir y salvar a su hija? (FILMAFFI NITY)	
21	Los nadie	Juan Sebastián Mesa	20 16	Drama/doc umental	Amores, odios, promesas rotas y cinco hermanos de calle que se conocen en medio de una ciudad hostil. Los nadie, jóvenes unidos por las ansias de viajar, encuentran en el arte callejero y la música el	

					lugar donde refugiarse y una oportunidad para escapar. (FILMAFFINITY)	
14	Poner a actuar pájaros	ERWIN GOGGEL	2017	Erwin Goggel	Doce años antes de comenzar la escritura del guión de “La vendedora de rosas”, Víctor Gaviria, en un hogar de niñas abandonadas, conoció a Mónica Rodríguez, una niña de 6 años muy despierta e inteligente. Ella despertó en Víctor la idea de recrear el cuento de	

					Andersen, “La vendedora de cerillas”, en cine. Cuando se puso en la tarea de hacerlo, Mónica ya era muy grande para hacer el papel de la vendedora, pero aportó historias, personajes, situaciones, actrices y asistencia de dirección vitales para la realización de la película. Esta es su historia y la de los otros niños y jóvenes que participaron en el rodaje.	
--	--	--	--	--	--	--

					(FILMAFFI NITY)	
11	Matar a Jesús	Laura Mora Ortega	20 18	Drama/Sus penso	Paula, una joven estudiante de 22 años, presencia el asesinato de su adorado padre, un popular profesor de ciencias políticas de una universidad pública de la ciudad de Medellín. Desde la distancia, logra ver al asesino mientras se aleja a toda velocidad en una motocicleta. Devastados por el dolor tras los	

					hechos, Paula y su familia tendrán que enfrentar la indolencia oficial. Las autoridades no harán ningún esfuerzo por esclarecer lo ocurrido y el caso pronto quedará archivado y suspendido. (FILMAFFINITY)	
24	Pájaros de verano	Ciro Guerra, Cristina Gallego	2018	Drama	Basada en una historia real que explica el origen del narcotráfico en Colombia, la película se sitúa en los años 70 cuando la juventud	

					norteamerica na abraza la cultura hippie y con ella a la marihuana. Esto provoca que los agricultores de la zona se conviertan en “empresarios ” a un ritmo veloz. En el desierto de Guajira, una familia indígena Wayuu se ve obligada a asumir un papel de liderazgo en esta nueva empresa. La riqueza y el poder se combinan con una guerra	
--	--	--	--	--	---	--

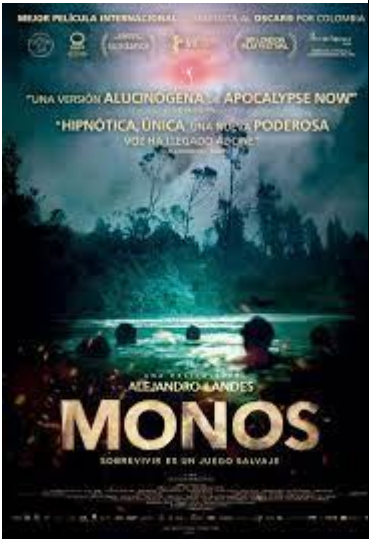
					fratricida que pondrá en grave peligro a su familia, a sus vidas y a sus tradiciones ancestrales. Premios 2019: Premios Platino: Mejor dirección artística. 6 nominaciones	
10	Rio Seco	Pedro Hernández	2019	Drama/Suspense	Al costado de una solitaria y árida carretera de Colombia, en el desierto de la Tatacoa, bajo un sol inclemente y abrasador, Alirio y Raúl trabajan en	

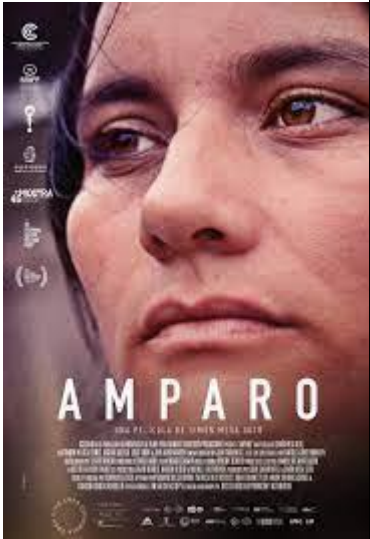
					un rancho de tablas convertido en taller de neumáticos y hogar. Su única compañía es la de Capitán, su perro, y una radio que nunca calla. Ambos han llegado allí huyendo de problemas del pasado, un pasado que desconocem os y del que nada intuimos. Un día, sin previo aviso, llega Carmen, la hermana menor de Alirio, removiendo	
--	--	--	--	--	---	--

					viejas heridas y generando tensión pero también, reactivando en estos dos hombres las ganas de hacer y vivir. El incomparabl e fondo de aridez y desazón que brinda el desierto es el reflejo perfecto de estos dos hombres que a pesar de sus bromas y juegos – algunos no tan inocentes- arrastran con ellos el vacío de los secretos que esconden y el	
--	--	--	--	--	--	--

					desarraigo que estos les han generado. Río seco es una conmover a película que habla de incomunicación y soledades, de los secretos que no decimos y las mentiras que nos decimos para poder seguir adelante.	
--	--	--	--	--	--	--

18	Los días de la ballena	Catalina Arroyave Restrepo	2019	Ficción / Drama	Cristina y Simón son dos jóvenes artistas del grafiti que se dedican a pintar los muros de la ciudad en la que viven: Medellín (Colombia). Ambos adolescentes deciden desafiar a una banda local cubriendo una de sus amenazas con el mural de una ballena, lo que genera una serie de problemas y de conflictos relacionados con la pobreza, el mundo de la	
----	------------------------	----------------------------	------	-----------------	--	---

					droga y con la propia adolescencia. (FILMAFFINITY)	
22	Monos	Alejandro Landes	2019	Drama	En la cima de una imponente montaña, donde lo que a primera vista parece un campamento de verano, ocho muchachos guerrilleros apodados “Los Monos» conviven bajo la estricta instrucción de un sargento paramilitar. Su única misión es la de cuidar a	

					"la doctora" (Julianne Nicholson), una mujer norteamericana a la que han tomado como rehén. Cuando esta misión empieza a peligrar, la confianza entre ellos empezará a ser cuestionada. (FILMAFFINITY)	
26	Amparo	Simón Mesa Soto	20 21	Drama	Colombia, 1990's. Una madre soltera intenta mantener unida a su familia después de que su hijo es reclutado por el ejército y asignado al	

					frente en la zona de guerra más peligrosa del país. Para ello, emprende un viaje contra el tiempo en una sociedad dominada por los hombres, la corrupción y la violencia.	
--	--	--	--	--	---	--

Filmografía

Arzuaga, J. M. (Director). (1967). *Pasado el meridiano*. MUBI. Recuperado el 23 de junio de 2023, de

<https://mubi.com/es/co/films/passing-the-meridian>

Arzuaga, J. M. (Director). (s.f.). *Raíces de piedra* [Vídeo]. YouTube. Recuperado el 23 de diciembre de

2022, de https://www.youtube.com/watch?v=ZwfJoBc_DeY

Buñuel, L. (Director). (1950). *Los Olvidados* [Película completa]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=bSGlpXcLtY8>

De Sica, V. (Director). (s.f.). *Ladrón De Bicicletas - Película Completa (Ita Subs español)* by

Film&Clips [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=6GqiTgJOAek>

Gaviria, V. (Director). (1990). *Rodrigo D. No futuro* [Película]. Tiempos Modernos. Recuperado el 23 de

junio de 2023, de <https://rtvcplay.co/peliculas-ficcion/rodrigo-d-no-futuro>

Gaviria, V., Henao, C., & Ospina, D. (2012). *La Vendedora de Rosas: Guion Cinematográfico*. Medellín:

Eafit.

Mayolo, C. (Director). (1986). *La mansión de Araucaíma* [Película]. FOCINE

Mayolo, C. J. (Director). (1983). *Carne de tu carne* [Película]. Colombia: FOCINE.

Norden, F. (Director). (1984). *Cóndores no se entierran todos los días* [Película]. FOCINE

Ospina, L. (Director). (1982). *Pura sangre* [Película]. Colombia: FOCINE.

Silva, J., & Rodríguez, M. (Directores). (s.f.). *Chircales* [Documental]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=iaxF8FCeIII>

Solanas, F. P., & Getino, O. (Directores). (1968). *La hora de los hornos* [Película]. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=Ts7WeqG0xyk>

Referencias

- Acosta, L. (2007). “De aficionados a cibernautas: investigación sobre cine en Colombia”. *Cuadernos del cine colombiano*. 13: 1-29
- Acosta Jiménez, W. A. (2020). *Cartografía fílmica del narcotráfico: miradas y lecturas para la enseñanza de la historia*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional
- Álvarez, C. (1989) *Sobre el cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Álvarez, L. (1988) *Páginas de cine*. Bogotá: Universidad de Antioquia.
- Álvarez, L. A. (1996). El cine en la última década del siglo XX: imágenes colombianas. En J. O. Mel (Ed.), *Colombia hoy* (Cap. 9)
- Becerra, S. (2007). “Presentación”. *Cuadernos del cine colombiano*. 13: 1-29
- Bedoya Ortiz, Carlos Andrés. (2011). Marta Rodríguez: memoria y resistencia. *Nómadas*, (35), 201-212.
- Retrieved June 23, 2024, from http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-75502011000200013&lng=en&tlng=es
- Belvedresi, R. (2021). ¿Qué define a un acontecimiento histórico? La comprensión del pasado y la vida de las comunidades sociales. *Cuadernos de historia* (Santiago), (55), 21-36.
- <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-12432021000200021>
- Betancourt Martínez, Fernando. (2013). El saber histórico como acontecimiento: circularidad y operación sistémica. *Historia y grafía*, (41), 79-114. Recuperado en 30 de abril de 2024, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272013000200004&lng=es&tlng=es.
- Burke, P. (2013). *Lo visto y lo no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

- Cabrera, S. (Director). (1993). *La Estrategia del Caracol* [Película]. Facebook. Recuperado de <https://www.facebook.com/U.PUBLICA.COL/videos/la-estrategia-del-caracol-1993-sergio-cabrera/818589171968840/>
- Caicedo, A. (1974). *Ojo al cine*. DEBOLSILLO.
- Carrión, M. G. (2015). De espectador a historiador: cine e investigación histórica. *Historia y cine*, 99-116 <https://producciocientifica.uv.es/documentos/63c9ede19bb1c6154be587ea>
- Cavalcanti Tedesco, M. y Núñez, F. (2014). Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método filmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva. *Cine Documental*, 10, 27-44. Disponible en <https://goo.gl/ZQt2BK>
- Centro. Universo Centro. <https://universocentro.com.co/2021/03/03/john-galvis-el-actor-intangible-de-rodrigo-d/>
- Chaparro Valderrama, H. (2015). *Marta Rodríguez, La Historia a través de una cámara*. Secretaria de Cultura Recreación y Deporte.
- Chaparro, H. (2023, octubre 23). *Cine, pasión y trayectoria: Entrevista con Hugo Chaparro a propósito de Marta Rodríguez La historia a través de una cámara*. Entrevista no publicada. Disponible en los anexos de la tesis.
- Concha, A. (2014). *Historia social del cine colombiano, tomo 1*. Bogotá: Black María.
- Cuadernos de Cine Colombiano No. 13: Investigación e historiografía. (s. f.-b). Idartesencasa. <https://idartesencasa.gov.co/artes-audiovisuales/libros/cuadernos-de-cine-colombiano-no-13-investigacion-e-historiografia>
- De Pablo Contreras, S. (2001). Cine e historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma? Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=150041>

- Dosse, François. (2013). El acontecimiento histórico entre Esfinge y Fénix. *Historia y grafía*, (41), 13-42. Recuperado en 30 de abril de 2024, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-09272013000200002&lng=es&tlng=es.
- Duque, P. (1992). *La aventura del cine en Medellín*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia
- Eisenstein, S. M. (1925). *El acorazado Potemkin* (sub. español) [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=stQpfCE9VRQ>
- Endara, L. (2018). Fotografíar a los invisibles. El cine de Víctor Gaviria. *Fuera de cuadro*, 4(1).
- Ferro, M. (1991). Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. *Film-historia* 18-28 <https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12148>
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Forero, C. I. M. (2020). Producción historiográfica del cine colombiano 1960-1980. Una revisión crítica. Utadeo.
- Fregoso, M. B. (2012). Relación cine y prensa del zapatismo con breves coyunturas del anarquismo argentino, español y brasileño. En A. Lusnich (coord.), *Representación y revolución en el cine latinoamericano del período clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*. Madrid: Fundación Carolina.
- García, A. P. (2005). El acontecimiento histórico, hacia una categorización. *Dialnet*. 243-260 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2274197>
- Gaviria, V. (1990). El cine colombiano tiene futuro / entrevistado por Montoya, C. *Kinetoscopio*.
- Gaviria, V. (2023, julio 12). *Retratos de la realidad colombiana en el cine de Víctor Gaviria: una reflexión sobre los actores de Rodrigo D y La vendedora de rosas*. Entrevista no publicada. Disponible en los anexos de la tesis.

Gaviria, V. (Director). (1990). *Rodrigo D. No futuro* [Película]. Tiempos Modernos. Recuperado el 23 de junio de 2023, de <https://rtvcplay.co/peliculas-ficcion/rodrigo-d-no-futuro>

Goyeneche-Gómez, E. Diciembre de 2012. Las relaciones entre cine, cultura e historia:

Higuita González, A. M., & López Díez, N. (2011). *Memoria e imagen: cine documental en Colombia, 1960-1993* (Doctoral dissertation, Historia).

<https://revistes.ub.edu/index.php/filmhistoria/article/view/12152>

Hueso, Á. L. (1991). *Planteamientos historiográficos en el cine histórico*. Film-Historia 13-24
<https://www.semanticscholar.org/paper/Planteamientos-historiogr%C3%A1ficos-en-el-cine-Hueso/4c5199f0e61deb5cf5f733f36806038f2e45210a>

King, J. (1994). *El carrete mágico: Una historia del cine latinoamericano*. Tercer Mundo Editores.

Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler*. Barcelona. Princeton University Press

Lang, F. (Director). (1927). *Metrópolis* [Película completa]. YouTube.
<https://www.youtube.com/watch?v=LKmuKdf7fY0>

López, H. L. & López, H. L. (2018). *Silencios y olvidos de las obras chircales y amor, mujeres y flores en el cine documental de Marta Rodríguez*. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/20.500.12010/4544>.

Maillé, E. (Director). (s.f.). *Rosario Tijeras* [Película]. Prime Video. Recuperado el 23 de junio de 2023, de
<https://www.primevideo.com/-/es/detail/Rosario-Tijeras/0M6NZPI405UR3BZ9Y3R9KZOU3H>

Martínez, H. (1978). *Historiografía del cine colombiano*. Bogotá: América Latina.

Martín-Flórez, C. (2016). Apuntes para una historia del cine latinoamericano. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, 31(Otoño-Invierno), 39-53. Universidad Iberoamericana.

- Medina, M. F. (2004). Simulacrum and representation: Erasing borders between reality and imagination in Rodrigo D: No futuro by Víctor Gaviria. *Altertextos*, 4(2), 67-80.
- Miguel Gaggiotti, The corruption of non-professional performance: Pasolini and Salò,
- O'Rawe, C. G. (2020). The Non-Professional Actor in the Reception of Italian Cinema Abroad. *Cinergie - Il cinema e le altre arti*, (18). <https://cinergie.unibo.it/article/view/10925>
- Osorio, O. (2007). "La saga atrasada de un cine que camina lento: historiografía del cine colombiano". *Cuadernos del cine colombiano*. 13: 1-29
- Ospina, L. (Director). (1982). *Pura sangre* [Película]. Colombia: FOCINE.
- Paranaguá, P. (ed.) (2003), *Cine documental en América Latina*. Madrid: Catedra. Elena A y Mistan, M. (2003). Para un observador lejano: el documental latinoamericano en España. En Paranaguá, P.A. (Ed.). *Cine documental en América Latina* (pp. 79-92). Madrid: Cátedra.
- Patiño Mogollón, M. A. (2021). LAS REPRESENTACIONES DE LOS SECTORES POPULARES, EN EL CINE DOCUMENTAL DE CHIRCALES. *Nuevas Lecturas de Historia*, (41).
- Piedras, P. (2012). Las narrativas sobre la Revolución en el cine de Fernando de Fuentes y Emilio Fernández. En A. Lusnich (coord.), *Representación y revolución en el cine latinoamericano del periodo clásico-industrial: Argentina, Brasil, México*. Madrid: Cealci-Fundación Carolina.
- Pineda, G. (2015). *Cine político marginal colombiano: las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976)*. Bogotá: IDARTES
- Radetich, L. (2008). Clío se deja ver y oír. El cine como fuente y como recurso de la historia. *V Jornadas de Sociología de la UNLP*, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina. En Memoria Académica

Ramírez Arango, J. F. (2021, marzo 3). John Galvis: el actor intangible de Rodrigo D. *Universo Centro*.

Recuperado de <https://universocentro.com.co/2021/03/03/john-galvis-el-actor-intangible-de-rodrigo-d/>

Ramírez Arango, J. F. (s.f.). Rodrigo D en Cannes, Juan Fernando Ramírez Arango, Rodrigo D: No futuro, crítica cinematográfica mundial. *Universo Centro*. Recuperado el 23 de diciembre de 2022, de <https://www.universocentro.com/NUMERO107/Rodrigo-D-en-Cannes.aspx>

Ranalletti, M. (1999). La construcción del relato de la historia argentina en el cine, 1983-1989. *Filmhistoria online*, 9(1), 3-15.

Reinaga, R (2011) *Entrevista con el director colombiano Víctor Gaviria*. Revista Imagofagia (ASAECA) www.asaeca.org/imagofagia

Rodrigo D. No Futuro (banda sonora). (2014, octubre 26). *Enciclopedia del rock colombiano*. Recuperado el 23 de junio de 2023, de <https://enciclopediaelrockcolombiano.blogspot.com/2014/10/rodrigo-d-no-futuro-banda-sonora.html>

Rodríguez, M., & Silva, J. (2014). *La ciudad Silenciada: Marta Rodríguez y Jorge Silva*. Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

Rosenstone, R. (1997). *La historia en imágenes*. Barcelona: Ariel.

Rosenstone, R. (2013). *Cine y visualidad. Historización de la imagen contemporánea*. Santiago: Finis terrae

Ruffinelli, J. (2003). Víctor Gaviria. *Cuadernos de cine colombiano*, 3, 4-55.

Salazar, O. (2012). Bogotá Fílmica. Ensayos sobre el cine y el patrimonio. En Jaramillo-Contreras, M., Bernal, X., López, Y., Barón, A., & Ramírez, J. (2012). Bogotá Fílmica. Ensayos sobre el cine y el patrimonio.

Salcedo, H. (1981). *Crónicas del cine colombiano: 1897-1950*. Bogotá: Carlos Valencia Editores

Serna, J. (2015). El régimen del padre: Víctor Erice, Frankenstein y «El espíritu de la colmena». En M.

Bolufer Peruga, J. Gomis Coloma, & T. M. Hernández (eds.), *Historia y cine: la construcción del pasado a través de la ficción* (pp. 63-80). Institución «Fernando el Católico».

<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/35/23/05serna.pdf>

Sorlin, P. (1991). *Historia del cine e historia de las sociedades*. *Film-Historia*, Vol. I, No.2 73-87

Sorlin, P. (1992). *Sociología del cine*. México D.F: Fondo de Cultura Económico Ediciones Universidad FinisTerae.

Sorlin, P. (2008). Cine e historia: una relación que hay que repensar. *Dialnet*. 18-28

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3165390>

Suarez, J. (2007). “Miradas desde el norte: la academia estadounidense y el cine colombiano”. *Cuadernos del cine colombiano*. 13: 1-29

una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra Clave* 15 (3), 387-414.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64924872003>

Villegas, A., & Alarcón, S. (2017). Historiografía del cine colombiano 1974-2015. *HISTOReLo. Revista de historia regional y local*, 9(18), 344-382.

https://www.academia.edu/43533654/Producci%C3%B3n_historiogr%C3%A1fica_del_cine_colombiano_1960_1980_Una_revisi%C3%B3n_cr%C3%ADtica

Zubiaur Carreño, F. J. (1). El cine como fuente de la Historia. *Memoria Y Civilización*, 8, 205-219.

<https://doi.org/10.15581/001.8.33743>



CHIRCALES



RODRIGO D.
NO FUTURO