



Cine Documental



Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método fílmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva¹

Por Marina Cavalcanti Tedesco y Fabián Núñez

Resumen

La documentalista Marta Rodríguez, considerada una de las pocas cineastas mujeres del "Nuevo Cine Latinoamericano" (NCL), posee una singular obra fílmica que aborda relevantes cuestiones de la sociedad colombiana desde los años sesenta. Este artículo tiene por objetivo presentar los resultados de una investigación sobre el método de trabajo desarrollado por Rodríguez, junto con el fotógrafo Jorge Silva, tomando como base seis documentales en los cuales trabajaron juntos. Un método muy particular, construido a través de la confrontación de las teorías de Cine y Antropología con el proceso de realización fílmica, sobre el cual es necesario reflexionar tanto por las innovaciones que trajo a la época como por la actualidad de algunos temas que se colocan.

Palabras clave: Marta Rodríguez; Documental; Cine Colombiano; Nuevo Cine Latinoamericano; Proceso de Realización Fílmica.

Abstract

The documentarian Marta Rodríguez, considered one of the few women filmmakers of the New Latin American Cinema (NCL), possesses a singular film work that tackles notable questions of the Colombian society since the years 1960. This article has by aim present the results of an investigation on the method of work developed by Rodríguez, together with the photographer Jorge Silva, in the course of the six documentaries that the two of them made. A very particular method, built through the confrontation of the film theories and of the anthropology with the process of realisation of films, on which is necessary to reflect so much by the innovations



Cine Documental



that brought to the period as by the actuality of some questions that puts.

Keywords: Marta Rodríguez; Documentary; Colombian Cinema; New Latin American Cinema; Process of Realisation of Films

Datos de los autores

Marina Cavalcanti Tedesco es graduada en Cine, maestra en Geografía y doctora en Comunicación. Es profesora de Teoría y práctica de la fotografía y Fotografía e iluminación en la Carrera de Cine y Audiovisual de la Universidade Federal Fluminense (UFF). Además, actúa en el Programa de Posgrado en Estudios Contemporáneos de las Artes de la misma institución. Es investigadora de la Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA), de la UFF. Entre sus principales publicaciones están los libros Cinema e movimentos sociais: as estratégias audiovisuais do Movimento dos Trabalhadores Sem Teto (2011), Brasil - México: aproximações cinematográficas (2011, organizado con Tunico Amâncio) y Corpos em projeção: gênero e sexualidade no cinema latino-americano (2013, organizado con Maurício de Bragança).

Fabián Núñez es profesor de la Carrera de Cine y Audiovisual de la Universidade Federal Fluminense (UFF), donde imparte clases de preservación audiovisual e historia del cine mundial. También actúa en el Programa de Posgrado en Comunicación de la misma institución. Doctor en Comunicación por la UFF, es investigador de la Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano (PRALA), en la misma universidad. También es miembro de la SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual) y de la ABPA (Associação Brasileira de Preservação Audiovisual). Sus temas



Cine Documental



de interés son: historia del cine, cine latinoamericano, crítica cinematográfica y preservación audiovisual.

Fecha de recepción

30 de marzo de 2014

Fecha de aceptación

5 de mayo de 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.

Al año siguiente, 1968, se produce otro evento, esta vez fue la Muestra de Cine Documental, en Mérida, Venezuela. Hacen parte del mismo mesas redondas y debates sobre las obras latinoamericanas, desde la óptica de la producción, la difusión y/o de la crítica. Sin embargo, es en 1969, nuevamente en Viña del Mar, con motivo del Festival y el Nuevo Encuentro, donde un enorme contingente oriundo de varios países, sobre todo alumnos de escuelas de cine de Latinoamérica, se reunió. De ese modo, se estableció un campo de ideas y preceptos y principalmente espacios



Cine Documental



de difusión y discusión para tales reflexiones, no solo propulsados por las Teorías de la Liberación Nacional, sino por un proceso autónomo. O sea, en el giro de los años 1960 a 1970 algunas corrientes dentro del NCL pusieron énfasis a las problemáticas autónomas. Por esto motivo no se puede considerar como mera coincidencia el hecho de que los principales textos teóricos del NCL hayan sido escritos en ese momento. El NCL se formaliza y busca postular sus preceptos y bases, constituyendo un movimiento diversificado y múltiple.

Sin embargo, aclaramos que en el seno del NCL este periodo de los sesenta a setenta fue marcado por la disputa entre el "cine industrial" y el "cine clandestino". 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. El origen de esa vertiente es que la cultura popular, siguiendo las ideas de Frantz Fanon, se define como el conjunto de acciones practicadas por un pueblo en su proceso de liberación nacional.

Al mismo tiempo, lo que está en juego en el "industrialismo" es también el combate por un cine nacional popular. La última intención de sus adeptos dentro del NCL fue la creación de una industria cinematográfica nacional, entendiendo esa acción 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



Cine Documental



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.

De acuerdo con nuestro análisis, evaluamos que el "cine clandestino" predomina en la historiografía sobre el NCL debido en parte a su exaltada retórica revolucionaria y a lo explícito de sus películas, coadyuvado por la radicalización política del inmediato post-68. Destacamos que el Cinema Novo brasileño es el primero en sistematizar la línea "industrialista", convirtiéndose posteriormente en su principal propagador. La línea del "cine clandestino" es impulsada por el NCL apoyado en la repercusión de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968).

Para tales discusiones, el Festival de Mérida de 1968 es sintomático. La exhibición de la primera parte de *La hora de los hornos* moviliza varios debates, a los cuales se suman los cuestionamientos sobre la eficacia política de un cine de denuncia, en especial marcado por la urgencia, entendiéndolo como un "cine político voluntarista". El cineasta boliviano Jorge Sanjinés metió el dedo en la llaga al cuestionar (a partir de una autocrítica) la relevancia de una producción que solo expone los agravios de nuestras sociedades (Sanjinés, 1968). De acuerdo con su argumento, para las capas populares explicitar la miseria y el hambre no agrega en nada, una vez que ellas las sufren a diario. Puede ser importante en términos culturales y psicológicos el efecto de la representación de los sectores populares y sus conflictos en las pantallas, pero lo que les interesa, de acuerdo con los espectadores de sus películas, es comprender los mecanismos de opresión a la cual están sometidos. Según Sanjinés, sería necesario partir hacia una nueva etapa, para un momento más agresivo; es



Cine Documental



decir, realizar un "cine ofensivo" donde se expusiera quiénes son los "enemigos del pueblo" y la realidad de nuestros países.

Por otra parte, la necesidad de denunciar, como postura contra-hegemónica, está atada a la difundida idea de un cine urgente, y muchas veces asociada a la obra del cubano Santiago Álvarez. No pretendemos detallar este debate, pero podemos afirmar que la crítica a un cine de denuncia se vincula a un cuestionamiento fundamental en cualquier cine que se proponga político: ¿para quiénes se hacen las películas? A partir de ese tópico, se discute sobre los procedimientos estético-narrativos que serán emprendidos, lo que abre espacio para varios aspectos. Es innegable que *La hora de los hornos* y el *Testimonio* de Sanjinés son dos puntos claves de los debates que se realizaron en el certamen venezolano. Así mismo, otra película tan importante como el largometraje argentino para la consolidación del NCL tampoco pasó desapercibida en Mérida. Se trata de *Chircales 68* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1968).²

Para resumir la recepción de la película de estreno de la pareja colombiana nos basamos en el artículo *Problemas de la elaboración* (1968), publicado en la revista venezolana *Cine al día*, en el dossier dedicado al certamen de Mérida. Su autor, Alfredo Roffé, redactor jefe del periódico, cuestiona sobre cuál forma fílmica sería la más adecuada para el cine latinoamericano en aquel momento: la que traería al público un conocimiento de la realidad objetiva o la que hace proposiciones sobre la realidad objetiva. El crítico reformula la pregunta con otras palabras: ¿*Chircales 68* o *La hora de los hornos*? En otras palabras, ¿qué significa una producción "adecuada" a nuestra realidad latinoamericana? Ante este punto central podrían haber dos tendencias constitutivas: ¿informar y denunciar o agitar y hacer propaganda? Entonces, si uno de los polos (¿informar o agitar?) tiene más "validez" que el otro, eso significa que el otro polo es



Cine Documental



“menor”, ¿es un período todavía inmaduro del NCL o, más aún, sería realmente el NCL? Roffé identifica el criterio de la valoración de la obra en un elemento fundamental: el espectador. En otras palabras, es el espectador que en última instancia, va a “regular” lo que será narrado y cómo será narrado; es decir, es el punto de referencia. Es evidente que para un cine político su relevancia es “medida” gracias a su grado de agitación y concientización del público. Es decir, según Roffé, la película, teóricamente, solo existe a partir del momento en que se dialoga con el espectador.³

Roffé afirma que la variedad de juicios se debe al tipo de público al que se dirige el realizador, lo que “condiciona” la intención que mueve el audiovisual. Pero, como bien señala el redactor, “en la relación contenido-forma, en el doble proceso de la elaboración y la recepción, es necesario diferenciar varios extractos: el ideológico, el práctico, el afectivo, el sensorial” (Roffé, 1968:14). De modo que los criterios de evaluación, según Roffé, no pueden ser solamente la mera adecuación entre la forma y el contenido, sino también la postulación clara de sus criterios ideológicos y prácticos y de los criterios sensorial y emotivo en el cuestionamiento de los modelos estéticos impuestos. Es aquí donde Roffé postula, a partir de ciertos presupuestos teórico-estéticos que tal tipo de discusión es en su opinión, la más relevante para el documental del NCL (recordemos que el artículo no aborda el cine ficcional):

En Mérida, la discusión se centró más bien en la relación forma (en el sentido un tanto confuso ya anotado de forma-lenguaje-técnica)-público. Posiblemente habría sido más fructífera si se hubiera orientado a la relación contenido-público. Por ejemplo, (...) en *Chircales 68*, se discutieron algunos aspectos de la forma, como el ritmo, cuestionando si el ritmo extremadamente lento y reiterativo del film era el más apropiado. Marta Rodríguez afirmó que un ritmo diferente habría imposibilitado la comprensión del film por el público obrero. Es decir, hizo una referencia a la relación forma-público. Por otra parte también explicó que el film fue visto por la comunidad que es representada en el film y que no les interesó. Aquí la referencia es a la relación contenido-público. Ahora bien,



Cine Documental



es evidente que si el film tenía como objetivo la formación de una conciencia en el grupo de obreros que trabajan en condiciones similares a las representadas en el film, el problema no estaba en la utilización de un ritmo que hiciera el film comprensible, pero inefectivo, sino en la selección de un contenido que si fuera efectivo en la formación de conciencia. Una vez determinado este contenido la elaboración de la forma final habría debido ser el lógico momento siguiente (Roffé, 1968: 15).

Esa discusión en torno a la primacía del contenido sobre la forma motivada en último lugar por el público, puede parecer un raciocinio simple, pero posee una coherencia lógica. Sin embargo, lo que nos interesa es subrayar la interesante contraposición postulada por Roffé entre *La hora de los hornos* y *Chircales 68*, lo que comprueba el grado de impacto suscitado por las dos películas en Mérida. A pesar de que utilice un procedimiento estético teórico-metodológico que puede ser cuestionado (la división entre "forma" y "contenido") y también por eso, simplificarlo al ponerse en contrapunto los largometrajes argentino y colombiano, creemos que este artículo es importante en el sentido de que se esfuerza por especular en términos generales; es decir, analiza el NCL como un movimiento estético. Cabe resaltar que el *Chircales* que fue exhibido en el festival venezolano no es la versión que conocemos hoy. Se trata de una versión de 1968, con duración de una hora y que fue proyectada en 16mm con la banda sonora en cinta magnética. Tales condiciones demuestran la opción sobre todo política de los realizadores de llevar la obra al festival, aún en una versión sin finalizar.

Aunque no tengamos acceso al material visto en la época, creemos que los debates que provocó pueden naturalmente ser identificados en el corte final de la producción. Entre otros puntos, destacamos el singular proceso de realización de la película (tema reiterado en el artículo de Roffé), una de las características fundamentales que encontramos a lo largo de la filmografía de Marta Rodríguez y Jorge Silva.



Cine Documental



Sobre la construcción y la consolidación de un método

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. El hecho de ser una construcción a dos no nos lleva a ignorar la formación de Rodríguez.

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 período en los años 1950 y 1960 fueron fundamentales para el modo como Rodríguez y Silva realizarían sus películas - como se puede percibir en la propia duración del proceso de *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1964-1971), *Campesinos* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1970-1975), *Nuestra Voz de Tierra: Memoria y Futuro* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1974-1980) y *Amor, Mujeres y Flores* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1984-1989). Retomaremos tal punto más adelante.

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.⁴

Fue ahí donde se crea el Movimiento Universitario de Promoción Comunal, formado por sociólogos, arquitectos, abogados, psicólogos.



Cine Documental



Camilo me dice: Martha [sic], ¿usted qué sabe hacer? Yo le digo: Soy maestra, alfabetizo niños. Entonces hacemos una escuelita dominical (en Tunjuelito) y me empiezan a llegar todos estos niños con manitas fracturadas. Yo me fijo de donde vienen y ahí nace Chircales. (...) Y yo veo esas imágenes de los chircales que no olvido... Sobre todo los hornos, porque ponían unas rampas de madera y a los niños, a la edad en que pudieran caminar, los hacían subir por esa rampa con una cincha en la cabeza para sostener en la espalda el ladrillo. Había que mostrar esa realidad (Gómez apud Arboleda; Osorio, 2002: 225).

No fue por casualidad que justamente una frase de Camilo Torres fue escogida como cierre de la primera película de Marta Rodríguez y Jorge Silva ("La lucha es larga; empecemos ya").

Por fin, es menester mencionar la relevancia de Jean Rouch para el método Rodríguez-Silva. A fin de capacitarse en la producción de imágenes en movimiento, Rodríguez retorna a Francia, donde estudia con el antropólogo-cineasta en el Museo del Hombre.

Ferraz (2010) divide la amplia filmografía de Rouch en dos grandes ejes, desarrollados paralelamente: "eje película de posesión" y "eje fabulación" (como la propia autora destaca, se trata de una clasificación sólo para fines explicativos y analíticos, puesto que muchas veces aparecían mezclados en las obras).

Por lo que relata la realizadora o el maestro francés enfatizó al primero de ellos o fue esto lo que pareció más relevante para ella. Él "hablaba de un cine que utilizara el artificio cinematográfico sin violentar la vida de la gente, filmar sin alterar sus comportamientos, sus gestos, sus actividades. Nos hablaba de la cámara como de un ojo observador que participa de la vida de ellos" (Cuadernos de Cine Colombiano apud Arboleda; Osorio, 2002: 227).

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



Cine Documental



confirmándose posteriormente. “Junto a Jorge trabajábamos como *toderos*, es decir hacíamos de todo: cámaras, edición, etc. Pero la investigación la hacía yo mientras que Jorge hacía la fotografía. El resto lo hacíamos todo entre los dos. Con el paso del tiempo Jorge consiguió un sonidista: Ignacio Jiménez, porque hacer sonido, hacer imagen, dirigir y en fin hacer todo era muy complejo” (Rodríguez, 2012: 203).

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, la tomaremos como punto de partida para la reflexión aquí propuesta.

Como se ha visto anteriormente, Rodríguez ya conocía los chircales. Había estado allá por un tiempo como integrante del Movimiento Universitario de Promoción Comunal. Aun así, el contacto no parecía haber sido suficiente. Por eso durante los meses iniciales de las visitas casi diarias, nada fue filmado. “Marta y Jorge trabajaron seis meses seguidos con el único objetivo de establecer una relación con la comunidad, conocer sus problemas y registrar, en fotografía o material magnético, entrevistas y personajes de esta comunidad de chircaleros. A veces fingían usar la cámara para que ellos se fueran acostumbrando a este artefacto y no molestara en el desempeño de su cotidianidad” (González *apud* Arboleda; Osorio, 2002: 231).



Cine Documental



Este procedimiento ya apunta para algunos puntos esenciales de lo que vendría a ser la práctica cinematográfica de los directores y el método que ellos defenderían en tantas oportunidades: 1) la necesidad de comenzar con una investigación profunda, inspirada en la observación participante desarrollada en el área de la Antropología; y 2) el intento de mezclarse tanto a aquel universo que su presencia se convirtiera en irrelevante (películas de posesión de Rouch).

Para cumplir este segundo objetivo -mezclarse tanto a aquel universo que su presencia se convirtiera irrelevante- Silva y Rodríguez contaban tanto con el respeto adquirido a través de trabajos anteriores (las protagonistas de *Amor, mujeres y flores*, por ejemplo, quisieron asistir a *Chircales* para sentir más confianza y permitir el acceso de los cineastas a sus cotidianos) como con el espacio concedido a las comunidades dentro del proceso de realización.

En *Chircales*, "su colaboración consistía en la organización de los materiales y la estructuración de la película en conjunto con los realizadores" (Arboleda; Osorio, 2002: 232). En *Planas: Testimonio de un Etnocidio* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1971), algunos indígenas fueron a Bogotá para participar activamente de la post-producción del material captado -discutiremos por qué ellos se integraron efectivamente al proceso solamente después de las grabaciones. Por otro lado, en *Campesinos* la participación se dio en distintas áreas, tales como guión y dirección de arte y de producción.⁵

A pesar de esta situación, es necesario destacar que aunque la integración de los sujetos retratados provoque el efecto antes indicado, no ocurre principalmente por esta razón. En primer lugar, consiste en el mejor camino, según la evaluación de Rodríguez y Silva, para intentar no imponer su visión de mundo y



Cine Documental



presupuestos o dejar de percibir algo importante para el grupo (lo que no siempre es posible).

Como narra la directora: "Y que pese a que trabajamos bastante tiempo [en los chircales], la fuerza de esa realidad, el grado de explotación de la gente, hizo que reevaluáramos todo el trabajo, pues había prejuicios nuestros... Y luego, hubo otras correcciones cuando mostramos el copión a la gente" (Rodríguez; Silva, 1980: 27).

Además, la pareja nunca vio sus películas como terminadas. En realidad, posiblemente es correcto afirmar que si había algo más importante era el camino que sería recorrido y los cambios que podrían ocurrir a lo largo del mismo. Al llegar en los chircales, por ejemplo, encontraron en las zonas rurales inmigrantes desorganizados, debilitados y no calificados trabajando en condiciones precarias al extremo e involucrados en relaciones de compadrazgo.

Con el desarrollo de la película las absurdas relaciones laborales comienzan a ser desnaturalizadas, y los mecanismos de explotación quedan explícitos. Los chircaleros comenzaron a protestar. El documental fue colocado como el gran responsable por tales cambios y por esto intentan interrumpirlos expulsando de la región a los cineastas y a la familia Castañeda, protagonista de la obra.

Los resultados no fueron los esperados. Gracias al apoyo recibido de los otros habitantes del lugar *Chircales* pudo ser terminada. Además, se creó un sindicato de los fabricantes artesanales de ladrillos.

Es por esto y considerando los avances recién mencionados, los cuales fueron conquistados a través de un largo proceso cinematográfico no convencional, (tanto en lo que se refiere a su duración como al grado de participación de las personajes), que



Cine Documental



Marta Rodríguez critica cierto tipo de producción política - opinión compartida por Jorge Silva.

La propia hechura de la cinta es un proceso que se desencadena en la comunidad. Cuando llegamos había un nivel político muy primario, nuestra presencia fue cuestionando los mecanismos de explotación. Esto forma parte de nuestro trabajo, que más tarde se plasma en obtener un nivel organizativo más alto: un sindicato. Es un trabajo paralelo ¿no? No creo que se pueda hacer cine político en forma voluntarista (Rodríguez; Silva, 1980: 27).

A pesar de esta forma de pensar, el mismo año en que esta entrevista fue concedida, los realizadores se vieron deparados con condiciones objetivas que les obligaron a trabajar de otra manera. Aquí el caso emblemático es *Planas*, su segunda película.

La organización de los indígenas guahibo de la región de Planas, Departamento de Meta, en forma de cooperativa empezó a dificultar la explotación nacional e internacional de su mano de obra, hecho que no tardó en recibir una respuesta extremadamente violenta: asesinatos, desplazamientos, incendios de poblados enteros, torturas, violaciones, en fin, todos los elementos que componen un verdadero masacre.

Rodríguez y Silva tomaron conocimiento de los hechos a través de los curas que compartían la Teología de la Liberación (Arboleda; Osorio, 2002) y demostraron interés en filmar en la región. Como se puede imaginar, esta región estaba ocupada por fuerzas militares y por este motivo, pudieron permanecer solo dos semanas en campo.

Tratamos de superar algunos asuntos a nivel teórico y de investigación, pero cada caso implica una metodología distinta. *Planas*, por ejemplo, fue una película de contra-información. En ese momento se asesinaba indígenas en Planas y fuimos a tomar testimonios sobre el terreno. No pudimos quedarnos sino dos semanas porque el ejército tenía la zona ocupada y había requisas. Allí el trabajo de investigación fue posterior (Rodríguez; Silva, 1980: 28).



Cine Documental



Lo irónico es que fue gracias a un premio recibido por *Planas*, que Rodríguez y Silva se vieron impedidos de seguir el método que consideraban ideal - y que precisamente por eso acabaron acercándose a lo que denominaban "cine político voluntarista" -, en la que consiguieron recursos para la confección de una nueva versión de *Chircales*, que tendría su duración reducida de una hora y media a 42 minutos.

En el aspecto político los resultados también fueron positivos. La obra participó de una campaña de solidaridad a los gahibos que consiguió incluso que por la primera vez un masacre de indígenas fuese tema de debate en el Senado (Rodríguez, 1971).

A pesar de no haber sido la forma estándar del hacer cinematográfico de Marta Rodríguez y Jorge Silva, hubo otra producción que se acerca metodológicamente a *Planas*: la película *La voz de los sobrevivientes* (Marta Rodríguez y Jorge Silva, 1980).

Mientras se investigaba y registraba el proyecto de *Nuestra Voz...* Rodríguez y Silva, haciendo un paréntesis urgente, rodaron *La Voz de los Sobrevivientes* a petición de los mismos indígenas del CRIC [Consejo Regional Indígena del Cauca], que aquí denuncian ante delegados de Amnistía Internacional como la recuperación de tierras les ha costado la vida de sus líderes más valiosos. Este documental es un homenaje a Benjamin Dindicue, líder paez asesinado en 1979 (Paranaguá *apud* Rodríguez, en internet).

Un aspecto relevante del método desarrollado por los cineastas y que necesita ser abordado es su constante evolución. Existen bases y procedimientos seguidos en la medida de lo posible, pero no una inmovilización. La declaración de Rodríguez refuerza nuestra constatación: "nunca tuve un esquema rígido, antropológico" (Rodríguez, 2012: 200).

Lo mismo se puede decir de los resultados que el método produce, muchas veces bastante distintos entre sí. Tomemos el caso de *Nuestra Voz de Tierra: Memoria y Futuro*. La observación participante del cotidiano indígena demostró la coexistencia de



Cine Documental



“mito, ideología, política, realidad y fantasía, pensamiento mágico y procesos políticos contemporáneos” (Cuadernos de Cine Colombiano *apud* Arboleda; Osorio, 2002: 245). Por consiguiente, se hizo necesario, en la opinión de los directores, mezclar la “realidad” con la “cosmología” de la comunidad, lo que se dio a través de la combinación de “registros documentales” con la “puesta en escena”⁶ del mito *La huecada*.

Fue este mito, donde el diablo se disfraza de capataz, latifundista u otras figuras que oprimen a los indígenas en su cotidiano para robar sus vacas, que llamó la atención de Rodríguez y Silva hacia la necesidad de comprender los procesos de resistencia de la población local a través de su propia lógica.

Cabe destacar, además de la observación participante, que lo que contribuyó para tal inflexión en la filmografía de los realizadores es el “trauma” de la recepción de *Campesinos*.

Quando nosotros presentamos *Campesinos* a los compañeros indígenas del CRIC la película no les gustó. No se reconocían a sí mismos. En la película hay imágenes que los confundían, por ejemplo, cuando en la Plaza de Bolívar aparece hablando un campesino, y en las imágenes estaban los indígenas, parecían que carecieran de su propia voz y tuvieran que tomarla de un campesino (...). Un líder indígena nos dijo “¿Por qué revuelve indígenas y campesinos?, eso es como revolver mulas con caballos”. Los indígenas nos hicieron caer en la cuenta que la película narrativamente atentaba contra su forma de ver la realidad. (...) Nos dimos cuenta que tenían otro sentido del tiempo, del espacio, del ritmo que era necesario conocer. Por eso nos fuimos a convivir con ellos, para abandonar los prejuicios (Cuadernos de Cine Colombiano *apud* Arboleda; Osorio, 2002: 241).

Por lo tanto, se percibe que la construcción de un método tan singular no es algo simple o inmune a errores. La década del ochenta, con sus diversas crisis (la de la izquierda, la de los partidos políticos tradicionales y la del propio socialismo), los cuestionaría al respecto del lenguaje y el estilo utilizados hasta entonces. ¿Sería el hacer cinematográfico desarrollado por ambos adecuado para estos supuestos nuevos tiempos? Una pregunta que



Cine Documental



recibió y sigue recibiendo una respuesta afirmativa a lo largo de los años, ya sea a través de los trabajos con Jorge Silva o el realizado de forma individual, a partir de la muerte del compañero en 1987.

Bibliografía mencionada

Arboleda Ríos, Paola; Osorio Gómez, Diana, (2002), *La presencia de la mujer en el cine colombiano*, Facultad de Comunicación Social, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín. pp. 222-260.

Ferraz, Ana Lúcia Marques Camargo (2010), "A experiência da duração no cinema de Jean Rouch", en *Revista Doc On-line*, n. 08, pp. 190-211.

Rodríguez, Marta (1971), "Planas: Testimonio de un Etnocidio 40min". Disponible en:

[http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Planas Testimonio de un Etnocidio %281971%29.html](http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/Planas%20Testimonio%20de%20un%20Etnocidio%2040min.html)

Rodríguez, Marta (1980), "La Voz de los Sobrevivientes (1980) 16min". Disponible en:

[http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/La Voz de los Sobrevivientes %281980%29.html](http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/La%20Voz%20de%20los%20Sobrevivientes%201980.html)

Rodríguez, Marta (2012), "El amor eficaz en el cine indígena. Una entrevista a Marta Rodríguez - Por Leonarda de la Ossa y Damián Duque", en *Revista Chilena de Antropología Visual*, n. 20, pp. 196-207.

Rodríguez, Marta (1993), "Conversation with Marta Rodríguez by Dennis West and Joan M. West", en *Jump Cut*, n. 38, pp. 39-44.

Rodríguez, Marta; y Silva, Jorge (1980), "Entrevista concedida a Isaac León Frías" en *Hablemos de cine*, n. 71, pp.27-29.

Roffé, Alfredo (1968), "Problemas de la elaboración", en *Cine al día*. Caracas, n. 6, pp. 10-15. Sanjinés, Jorge (1969), *Testimonio en*



Cine Documental



Mérida (Venezuela): 1969-1970. Disponible en:

<http://www.cinelatinoamericano.org/biblioteca/assets/docs/documento/497.pdf>

¹ Texto extraído de la ponencia presentada en el IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, realizado en Marzo de 2014, en Rosario, República Argentina.

² Trataremos, más adelante, de por qué el crítico se refería a *Chircales* como *Chircales 68*.

³ Podemos encontrar ese argumento en el concepto de "Cine-acto", del Grupo Cine Liberación, que desplaza de la pantalla para la butaca el fundamento de la película. Como afirman Solanas/Getino, un espectador que se arriesga para asistir a una proyección clandestina, o sea, que conscientemente infringe las leyes del sistema, ya no es más un simple espectador, es un actor, quizás más importante que lo que los que aparecen proyectados en la pantalla. Es un agente involucrado en el proceso de liberación nacional.

⁴ Esta es la versión más difundida de cómo Rodríguez comienza a tornarse cineasta. Encontramos una declaración suya de 1993 donde cuenta otra versión de la historia: "One of my sisters and I left for Paris to find work taking care of children. That was in 1957. One day at the Sorbonne I met a Spanish workers' priest, Antonio Hortelano, who asked me if I would like to work with him. He put me to work in the La Roquette women's prison, where I actually lived for a year. And I collaborated with this priest on another very important project - offering assistance to the many poor Spanish itinerant workers who were arriving almost daily from Andalucía. They arrived in Paris very, very poor - with their wives, their mattresses, their earthen jugs, their kids - with all their stuff. There was tremendous poverty in Spain at the time; so many poor Spanish laborers came to France and Belgium to work in the coal mines and agriculture. This is when I became interested in cinema..." (Rodríguez, 1993).

⁵ En las palabras de Marta Rodríguez: "Él [Domingo Monroy, morador de El Tequendama] nos ayudó a reconstruir el vestuario de la época, a encontrar locaciones, fue un hombre con un interés asombroso: se puede decir que nos hizo de jefe de producción. Monroy construyó los cepos a partir de diseños de la época que recordaba, llamaba a la gente a lista, cuidaba de que todo lo que apareciera fuera auténtico. Se encargaba hasta del guarapo y el dulce de miel que se les repartía a los trabajadores" (Cuadernos de cine colombiano apud Arboleda; Osorio, 2002: 239).

⁶ En el sitio de la Fundación Cine Documental encontramos los términos "registro documental" y "puesta en escena", los cuales optamos por mantener.