



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES CINEMATográfICAS

Diálogos con el cine político colombiano de los años setenta:
Activaciones del archivo fílmico para pensar, sentir, y crear otras imágenes del presente.

TESIS PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN CINE DOCUMENTAL

PRESENTA:
JUAN JACOBO DEL CASTILLO CAMARGO

TUTORA: Dra. LILIANA CORDERO MARINES (FAD)

SINODALES
Dr. ÁLVARO VÁZQUEZ MANTECÓN (UAM)
Mtro. LEOPOLDO ARTURO VALLEJO NOVOA (ENAC)
Mtra. ANAÍS HUERTA (ENAC)
Cineasta NICOLÁS ECHEVARRÍA ORTÍZ (ENAC)

Ciudad de México. Octubre de 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice:

Introducción	(3)
Problema de investigación.....	(6)
Metodología de investigación	(9)
Estado del arte	(11)
I. Rupturas políticas, culturales y cinematográficas en América Latina y Colombia (1960-1970)	(16)
Tras la búsqueda de un cine propio: Viña del Mar y Mérida	(22)
Colombia: antagonismos en el Frente	(42)
II. El <i>momentum</i> de las militancias fílmicas en Colombia	(51)
III. Enfoques para interpretar los archivos audiovisuales	(85)
IV. El (re) montaje cinematográfico como procedimiento de trabajo con archivos audiovisuales	(93)
V. Sobre la realización de <i>El film justifica los medios</i>	(102)
VI. Conclusiones: el cine como activación del archivo fílmico en el tiempo presente	(109)
Notas finales	(115)
Bibliografía	(118)

Introducción

En las últimas décadas, el uso de archivos audiovisuales en sus diferentes formatos y materialidades (fotografías, piezas gráficas y sonoras, soportes fílmicos y digitales, entre otros) ha cobrado una enorme fuerza de acuerdo a su reconocimiento como fuentes válidas e indispensables, no sólo dentro de la disciplina histórica y demás áreas de las ciencias sociales, sino también, al interior de los estudios de arte, la museografía y la teoría cinematográfica. Esto ha propiciado múltiples discusiones alrededor de las políticas del conocimiento, la divulgación y formas de acceso a los archivos fílmicos y audiovisuales, en donde son cada vez más frecuentes diversos esfuerzos desde la academia, institutos, organizaciones y entidades culturales por generar escenarios de encuentro que habiliten la democratización de estos materiales.

Como prueba de ello, no solo existen cada vez más investigaciones que exploran las posibilidades y retos de trabajar con vestigios gráficos y acervos audiovisuales¹; también resulta sintomático el constante crecimiento de entidades públicas dedicadas a la conservación y restauración del patrimonio (Archivos Nacionales,

¹Consultar la publicación del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS): *Tejedores de imágenes: propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*. México: Instituto Mora. 2014

Cinetecas, Filmotecas) y el fortalecimiento de asociaciones particulares preocupadas por la preservación de la memoria fílmica y audiovisual (British Pathè, Prelinger Archives, Archive of Modern Conflict, Third World Newsreel, etc.)². Sumado a esto, dentro del ámbito de la producción artística y cultural se experimenta un *furor de archivo*³, como lo denomina la teórica del arte Suely Rolnik, el cual ha venido contagiando las puestas en escena, prácticas curatoriales y el coleccionismo museográfico. A su vez, el empleo y compilación de archivos audiovisuales ha constituido históricamente una herramienta indispensable para la producción de documentales; ha servido de insumo formal para las creaciones del cine experimental; y desde ya hace varias décadas, estimuló la consolidación de un género cinematográfico basado en las prácticas vanguardistas de la apropiación y re-empleo de metraje encontrado (*found footage*), cuyo auge prevalece hasta nuestros días. Toda esta infinidad de usos del archivo audiovisual ha expandido las posibilidades de crear nuevas formas narrativas a la hora de acercarnos al pasado.

² <https://www.britishpathe.com>
<https://archive.org/details/prelinger>
<https://archiveofmodernconflict.com/>
<https://www.twn.org/>

³ *Furor de archivo* es el título de una ponencia que Rolnik dio en el 2009 en la Universidad Nacional de Colombia durante el VII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política. Tomado de: Revista Errata. N.1. *Arte y archivos*. Abril de 2010. Bogotá.

Sin embargo, la proliferación de este interés colectivo por dar nuevos usos y lecturas sobre los archivos y documentos no existe desde siempre; esta apertura es posible en parte gracias a un momento de discusiones que transcurrieron entre las décadas de los años sesentas y setentas, donde historiadores, filósofos y otros estudiosos de la cultura pusieron en entredicho al archivo como soporte objetivo del pasado, transformando la concepción tradicional de los mismos.⁴

Los trabajos de Michel de Certeau y Michel Foucault⁵ entre otros, expresaron cambios en el enfoque histórico e interrogantes sobre los archivos como monumentos, resultantes de un ejercicio selectivo por posicionar una visión del mundo en detrimento de otras. Los huecos, vacíos y ausencias de información en determinados archivos nos exigen una lectura crítica de los mismos y nos invitan a desplazar la mirada en busca de otros rastros. Con el *“reordenamiento ideológico y conceptual del pasado y sus personajes”*⁶ que empezaría a gestionarse en razón de las pugnas por los sentidos de la historia, Beatriz Sarlo sostiene que se le ha devuelto

⁴ Este momento alude a un proceso de discusión que tuvo lugar en el seno de las ciencias sociales cuyo momento más álgido se dio entre los años setentas y ochentas y se refiere a la apertura metodológica que llevó a los investigadores a considerar como fuentes válidas otro tipo de materiales procedentes del terreno de la oralidad y la cultura material e inmaterial como insumos para la reconstrucción de la memoria. El desarrollo de líneas de investigación como la microhistoria o los estudios culturales pusieron de manifiesto la necesidad de trasladar la mirada hacia a la literatura, la música, el cine y la fotografía, entre otras expresiones culturales, para encontrar nuevas rutas hacia la interpretación y narración de la historia.

⁵ Un texto importante que planteó de manera temprana una discusión sobre los archivos como documentos ligados a un proceso selectivo e ideológico fue *La arqueología del saber*, por primera vez publicado en 1969.

⁶ SARLO Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2012. p. 22.

la confianza al testimonio oral, así como a otro tipo de fuentes, que involucran el reconocimiento de la subjetividad como elemento constitutivo en la construcción de una memoria histórica.

Con el paso de los años, esto ha permitido que además de historiadores, grupos de víctimas, comunidades étnicas o sectores políticos subalternos puedan acercarse y emprender la tarea de buscar entre las fuentes no oficiales *documentos* que permitan la recuperación de historias ocultas. El ejercicio de volver al álbum familiar, al testimonio oral o al cine, como dispositivos subjetivos y tecnologías del recuerdo que resguardan fragmentos de la historia, ha favorecido en adelante complejizar y enriquecer la construcción de memorias colectivas.

Problema de investigación

Como resultado de los estudios adelantados en la maestría de cine documental surge el presente proyecto de investigación a través del cual analizo el surgimiento y desarrollo de las militancias fílmicas en Colombia entre los años de 1965 y 1975. Este proceso de indagación y análisis constituye a su vez parte complementaria de la realización del cortometraje documental *El film justifica los medios*, cuya materia

prima son las películas del cine militante colombiano hoy conservadas como archivos fílmicos. De acuerdo con el enfoque de la maestría cursada, este proceso de investigación/creación es posible bajo el entendido de que la reflexión teórica y la realización documental son instancias en constante diálogo.

Como historiador y documentalista principiante, encuentro sumamente relevante volver la mirada hacia este período de producción del cine político, el cual concibo, como punto de ruptura dentro de la cinematografía nacional previa y momento fundacional para la activación de un cine documental político, crítico e independiente en Colombia. A manera de hipótesis sostengo que fue particularmente en la producción de cine documental, el terreno donde un conjunto de realizadores se encontraron y forjaron un laboratorio para ensayar la construcción de un nuevo cine. A pesar de las imperfecciones y precariedades técnicas resultantes de una realización artesanal a partir de la adopción del blanco y negro y el formato de 16 milímetros, estas expresiones documentales fueron la manifestación radical y urgente de una búsqueda política y expresiva en respuesta a un contexto de violencia, movilización social, represión estatal y censura durante el régimen político del Frente Nacional. Las militancias fílmicas son la resultante de una nueva generación de cineastas que se vio abocada a otras formas de

producción que sugerían el deseo por procurar un espacio propio de lucha como continuación de la acción política a través de medios cinematográficos.

Con relación a la producción de mi cortometraje documental, esta investigación cumple una función hermenéutica y reflexiva para el proceso creativo de realización en tanto me ha ofrecido una serie de hallazgos e insumos que me han permitido interrogar, abordar y establecer relaciones entre los archivos fílmicos desde una perspectiva crítica durante el montaje. En este orden de ideas, la apuesta por realizar de manera complementaria un cortometraje documental a partir del remontaje de un conjunto de archivos audiovisuales, resulta del interés personal por el cine, no solo como fuente de conocimiento, sino también como dispositivo narrativo. Si los archivos fílmicos pueden ser una tecnología de acceso a las memorias grupales y subjetivas, tanto de los cineastas como de los sujetos y comunidades allí representadas, me interesa contar una historia a partir de un nuevo montaje de los archivos con el ánimo de que éstos puedan ser vistos y apropiados en el presente por diversas audiencias.

Metodología de investigación

Para llevar a cabo este proceso de investigación-producción, comenzaré por esbozar elementos que considero relevantes del contexto latinoamericano y colombiano en el tránsito de los años 60's a los 70's, que nos permitan entrever algunas articulaciones entre el cine y la política, así como las rupturas que se generaron en el terreno de lo simbólico con la proliferación de imaginarios comunes. De ahí se establecerán las coordenadas espacio-temporales que comprenden la fugaz trayectoria de las militancias fílmicas colombianas, en relación con sus formas de *ver*, estilos de creación y estrategias de representación empleadas, como el resultado de un umbral ideológico compartido.

Una vez expuesto el papel que jugaron los cineastas y sus películas en la disputa frente al establecimiento por generar relatos críticos dentro de un contexto de convulsión social y política, entraremos a analizar algunas piezas cinematográficas como archivos fílmicos para la construcción de una memoria histórica y cinematográfica. Se analizarán un conjunto de documentales que marcaron el inicio y desarrollo del ciclo de producción de las militancias fílmicas en Colombia entre los años 1965 y 1975. Principalmente se abordarán: *Camilo Torres Restrepo* de

Diego León Giraldo (1966); *Chircales* de Marta Rodríguez y Jorge Silva (1966-1971); *Asalto* de Carlos Álvarez (1968); *28 de febrero de 1970* del grupo “cine popular colombiano” (1971); y *Oiga Vea* de Carlos Mayolo y Luis Ospina (1971), entre otros. A su vez, para la descripción y contextualización de dichas películas, se emplearán fotografías y tiras de negativos como fuentes visuales que nos permitan identificar ciertos aspectos del proceso de producción de los filmes. Este material fotográfico fue recaudado en los acervos y archivos personales de los cineastas Carlos Álvarez, Carlos Sánchez y Marta Rodríguez y cedido por los mismos realizadores.

Cabe señalar que, a diferencia de los procedimientos empleados para examinar los acervos fotográficos como documentos, en este caso requerimos de un conjunto de herramientas propias para interrogar las imágenes en movimiento: situar en contexto la producción de cada película y analizar la función que cumplen los recursos estéticos y narrativos, las estrategias retóricas y los códigos representacionales utilizados en cada filme.

Finalmente, a manera de reflexión sobre el proceso de montaje de mi proyecto documental, se expondrán algunas propuestas en torno a la activación del archivo audiovisual que nos permitan adentrarnos en la cuestión de las estrategias de visibilización y circulación de los mismos. Entre diversas aproximaciones, me

interesa por un lado destacar la utilización del archivo audiovisual como vía para estimular una relación de conocimiento-aprendizaje a nivel histórico y epistémico con diferentes públicos; y por el otro, referirme a las propuestas que promueven ejercicios de apropiación y reorganización de los archivos fílmicos dentro de nuevos relatos cinematográficos, con el propósito de despertar tensiones, reacciones y vínculos empáticos entre las audiencias. Dentro del universo cognitivo, perceptivo y sensorial al que asistimos como espectadores de una película, resulta clave preguntarnos de qué manera los archivos pueden suscitar emociones, vínculos de identificación, reconocimiento y empatía frente a historias soterradas. Esto, con el ánimo de preguntarnos si dichos relatos pueden convocarnos en el presente a proyectar otros futuros posibles y deseables.

Estado del arte

Este proceso de investigación-creación necesariamente cruza por distintos campos de conocimiento desde los cuales varios autores/as han abonado caminos fértiles de trabajo. En el campo de los estudios cinematográficos, existen abundantes acercamientos teóricos que aportan diversas reflexiones entorno al cine documental como género y área de conocimiento, como mecanismo expresivo, creativo y testimonial de la realidad. En esta medida, destacan los aportes de

autores fundamentales como Bill Nichols,⁷ Carl Plantinga⁸ y François Niney,⁹ quienes han elaborado distintos marcos interpretativos para entender las obras documentales como discursos y dispositivos complejos, en los que intervienen distintos repertorios estéticos e ideológicos, códigos de representación y formas de *ver*, que a su vez se transforman y reactualizan con el paso del tiempo. Conceptos como *retórica*, *estrategias de representación*, *punto de vista*, *modalidades documentales* o *discursos de la no-ficción*, se tornan en herramientas imprescindibles para adelantar investigaciones relativas al cine documental.

Desde el ámbito de los estudios históricos, encontramos diversos enfoques para interpretar los archivos fílmicos y audiovisuales como fuentes y testimonios, entre ellos los aportes de historiadores como Peter Burke¹⁰ y Marc Ferro,¹¹ quienes plantean una lectura histórico-cultural del cine, concebido como fenómeno inmerso en un complejo entramado de relaciones y prácticas sociales, culturales y subjetivas ancladas en un determinado tiempo y espacio. Del mismo modo, sobresalen investigaciones recientes elaboradas por grupos inter-disciplinarios

⁷ NICHOLS Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós. 1991.

NICHOLS Bill. *Introducción al documental*. Ciudad de México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 2013.

⁸ PLANTINGA Carl. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 2014.

⁹ NINEY François, *La prueba de lo real en la pantalla*, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 2009.

¹⁰ BURKE Peter, *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, 2005.

¹¹ FERRO MARC. *Cine e Historia*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 1980.

como el Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS),¹² las cuales ofrecen herramientas metodológicas para el análisis e incorporación de fuentes fotográficas y audiovisuales a los estudios sociales.

Por otra parte, de manera cada vez más profusa, terrenos como la historia del arte y la filosofía de las imágenes han incorporado a sus objetos de estudio la cuestión de los archivos ofreciendo distintos acercamientos. Desde planteamientos tan diversos como la *archivología* concebida como una práctica creativa para desarrollar una arqueología de las imágenes propuesta por la investigadora Katherine Russell;¹³ los trabajos del filósofo Georges Didi-Huberman;¹⁴ donde se ensayan distintas lecturas para desentrañar los gestos, omisiones y destellos de verdad ocultos en la iconografía occidental; así como los aspectos micro y macro-políticos que habitan en las prácticas archivísticas estudiadas por Suely Rolnik,¹⁵ prácticas que influyen en las políticas del conocimiento y la memoria.

¹² ROCA Lourdes, MORALES Felipe, HERNÁNDEZ Carlos y GREEN Andrew, *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*. México: Editorial Mora. 2014.

¹³ RUSSELL Catherine, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press. 2018.

¹⁴ DIDI-HUBERMAN Georges. *Remontajes del tiempo padecido*. Buenos Aires: Editorial Biblos/Universidad del Cine. 2015.

¹⁵ ROLNIK Suely, <<Furor de archivo>> Errata. *Revistas de artes visuales*. N.1 Arte y archivos. Bogotá: Alcaldía Mayor. Abril de 2010.

Por último, a propósito de los estudios sobre las cinematografías latinoamericanas de los años sesentas y setentas, existe toda una vertiente de trabajos que abordan estos cines de manera panorámica, comparativa, local o regional, dependiendo del enfoque de trabajo. Dentro de las investigaciones más panorámicas se encuentran los trabajos ampliamente difundidos de Julianne Burton,¹⁶ Paulo Antonio Paranagua,¹⁷ e Isaac León Frías,¹⁸ entre otros autores, quienes han discutido los quiebres y continuidades de las cinematografías latinoamericanas problematizando la noción de *Nuevo Cine Latinoamericano*. A su vez, a partir de las últimas décadas son cada vez más prolíficos y extensos los estudios de caso que abordan las trayectorias, diálogos y rupturas de los cines como expresiones locales, nacionales y regionales; entre ellos me interesa destacar los trabajos de Mariano Mestman;¹⁹ María Luisa Ortega,²⁰ Álvaro Vásquez Mantecón,²¹ Sergio Becerra²² y

¹⁶ BURTON Julianne. *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 1990.

¹⁷ PARANAGUÁ Paulo Antonio. *Cine Documental en América Latina*. Cátedra: Madrid. 2003.

¹⁸ LEÓN FRÍAS Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Universidad de Lima: Lima. 2013.

¹⁹ MESTMAN Mariano. <<Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política>>. en MESTMAN MARIANO (Coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal. 2016.

²⁰ ORTEGA M. L. <<De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina>> en GARCÍA LÓPEZ y GÓMEZ VAQUERO, (eds.). *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio. 2009

²¹ VÁZQUEZ MANTECÓN Álvaro. *El cine súper 8 en México. 1970-1989*. Ciudad de México: Filmoteca UNAM. 2012.

²² BECERRA Sergio. <<En torno a Camilo Torres y el movimiento estudiantil>> en MESTMAN Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal. 2016.

Ana Nahmad,²³ entre otros, quienes han abordado los contextos, repertorios formales y prácticas políticas de los cines de ruptura en América Latina. Con relación al estudio de las militancias fílmicas en Colombia, me interesa retomar varios aportes de los citados autores/as a través de conceptos y categorías como *cine político, experimental y contracultural, políticas y poéticas de la representación, modernidad fílmica y collage político latinoamericano*, ejes interpretativos relevantes para entender la cuestión de los cines de ruptura durante estas décadas.

²³ NAHMAD Ana. *Imágenes en emergencia: las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana*. México: UNAM/Tesis Doctoral. 2015.

I. Rupturas políticas, culturales y cinematográficas en América Latina y Colombia (1960-1970)

Volver la mirada hacia el trance de los años sesentas en América Latina continúa siendo valioso en tanto este período hace parte de un pasado reciente compartido que todavía impregna de sentido nuestra experiencia histórica del presente. A propósito de la actual conmemoración del cincuenta aniversario del 68, en sintonía con los planteamientos del historiador Hugo Fazio,²⁴ consideramos esta fecha como punto amplio de confluencias temporales, o, en otras palabras, un “momento nodal” en el que se comprimieron una serie de sucesos y acontecimientos cuyos influjos y reverberaciones persisten al día de hoy.

No obstante, abordar este contexto por fuera de los márgenes del centro geopolítico implica si no desmitificar, por lo menos si reevaluar, como sugiere la historiadora Ana Nahmad, experiencias como las del mayo francés o el 68 norteamericano como puntas de lanza de todo un proceso de transformaciones. El arraigo de lecturas primordialmente europeas sobre el 68 ha descuidado todo un

²⁴ FAZIO Hugo. *Los setenta convulsionan el mundo. Irrumpe el presente histórico*. Bogotá: Universidad de los Andes. 2014. A través de este texto, el historiador sostiene que el tránsito de 1960 y 1970 constituye el inicio de un nuevo período histórico cuyos códigos y coordenadas hacen parte de nuestro presente contemporáneo.

entramado de movimientos telúricos que se fueron gestando años atrás. La proliferación de distintas expresiones insurgentes tras la experiencia cubana que desató el paradigma de la lucha armada en el *Tercer Mundo*, abrió como posibilidad una tentativa reconfiguración del orden mundial. Posteriormente, experiencias como las de Argelia y Vietnam plantearon a su vez un desafío al esquema geopolítico imperial al contribuir en la cimentación de un espíritu beligerante que impregnó toda esta época. De acuerdo con Nahmad, esto no quiere decir que el 68 como acontecimiento carezca de importancia, más bien constituye “*el fruto de todo un momento forjado desde el Tercer Mundo, y posteriormente decantado e interpretado por los intelectuales europeos y latinoamericanos*”.²⁵ Por esta razón, el siguiente apartado tiene como objetivo examinar algunos aspectos del acontecer latinoamericano que incidieron en la gestación y puesta en marcha de nuevas corrientes cinematográficas en la región.

Si consideramos el 68 como una atmósfera donde confluyeron múltiples estallidos desencadenados por años de frustraciones previas, podemos urdir un hilo conductor entre los movimientos de liberación nacional en el sudeste asiático, los estallidos locales en casi toda la región suramericana, hasta las cuantiosas

²⁵ NAHMAD Ana. *Imágenes en emergencia: las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana*. México: UNAM/Tesis Doctoral, 2015, Pág. 154.

movilizaciones locales de carácter civil, étnica, obrera y estudiantil que se ofrecieron como paisaje representativo de esta década y cuyos saldos más trágicos fueron tal vez el 2 de octubre mexicano y la primavera de Praga en 1968. A diferencia de otros procesos históricos previos de semejante tenor político para la historia del siglo XX,²⁶ todos los acontecimientos que sobrevinieron entre la década de los años sesentas y setentas contaron casi sin excepción con un amplio registro cinematográfico. A través de películas y noticiarios fílmicos el mundo tuvo noticia de las revueltas en Japón, Checoslovaquia, México, Alemania y Francia; se conoció el surgimiento de varios movimientos contra-culturales que denunciaron la guerra de Vietnam y otras incursiones imperiales en el *tercer mundo*; se advirtió el bombardeo a la casa de la Moneda durante el golpe militar chileno y se expusieron los rostros inertes del Che Guevara en Bolivia y el de Camilo Torres, el cura guerrillero colombiano.

Esta marea de acontecimientos marcó de manera decisiva las formas de hacer y pensar la política, y dentro de este clima, ciertas expresiones críticas del arte y la cultura se fueron radicalizando como la continuación de un ejercicio de

²⁶ Revoluciones como la mexicana y la bolchevique, o el período de entreguerras europeo como antecedente de la Segunda Guerra Mundial.

intervención política, generando una mixtura que también dejaría una profunda huella en la realización cinematográfica.

En este contexto fue vital la necesidad de construir y afirmar subjetividades compartidas como soporte identitario. Esto puede encontrarse por ejemplo en la formulación de grandes categorías como el *“tercermundismo”* e incluso el *“latinoamericanismo”*; nociones que parten de delimitaciones geopolíticas que fueron rápidamente apropiadas y convertidas en proyectos/idearios comunes marcados por *“un renovado sentido emancipador o liberador, bajo la influencia de la Revolución cubana.”*²⁷ La construcción y articulación de horizontes de expectativas comunes contribuyó en la proliferación y fortalecimiento de los movimientos obreros, estudiantiles y anti-imperialistas en el continente, por citar algunos ejemplos, como entidades reales, subjetivas y disidentes capaces de concretar alianzas temporales expresadas en movilizaciones y huelgas generales. Al interior de distintos tipos de organizaciones, sectores políticos o comunidades, de acuerdo a sus propios intereses, debates y necesidades, se tejieron alianzas con jóvenes realizadores y cineastas experimentados para generar todo tipo de materiales; desde el cortometraje de agitación hasta relatos fílmicos más complejos que

²⁷ MESTMAN Mariano. <<Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política>>. en MESTMAN MARIANO (Coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal. 2016. p.7.

sirvieron de crónica y análisis de los acontecimientos. La importancia y protagonismo concedido al cine como un fenómeno de masas, proyector del mundo, vehículo de comunicación o arma política, lo erigió como un campo de expresión eficaz, cada vez más accesible y deseable.

A su vez, el desarrollo tecnológico en Francia, Canadá y Estados Unidos a principios de 1960, fue determinante ya que con la invención de cámaras livianas de 16 milímetros como la *Bolex* de cuerda y la *Eclair*, o dispositivos portátiles para el registro sonoro como la *Nagra* y la *Uher*, no sólo se desarrolló toda una corriente del *cine directo*, sino en general, se sentaron las bases para que la producción cinematográfica ganara cierto grado de autonomía frente al sistema industrial.²⁸ La combinación entre un mayor acceso a los medios de producción fílmicos y la gradual politización del gremio, contribuyeron a finales de los años sesenta, al fortalecimiento de un cine de corte estudiantil en México, Colombia, Chile y Uruguay; al brote de los cines *de la base* en Argentina, del cine *indigenista* en Bolivia; al nacimiento de distintos colectivos de mujeres cineastas, o de manera más abarcadora, la posibilidad de un proyecto continental como el *Tercer Cine*.²⁹

²⁸ ORTEGA María L. <<Notas en torno a un concepto>> en ORTEGA María L. y GARCÍA Nohemí (Ed.). *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores, 2008, Pág. 22.

²⁹ La noción del “tercer cine” fue originalmente planteada por los realizadores argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino para referirse a un cine del tercer mundo. En países como Colombia y

Todavía embrionarias, todas estas expresiones cinematográficas operaron a nivel regional y fueron artífices de las imágenes y relatos que servirían de representación visual dentro de la reconfiguración de estas subjetividades colectivas. La reestructuración de estas categorías identitarias subalternas se fraguó al calor de estos años en torno a un espíritu romántico e impulso anti-capitalista que recorría el mundo, en el que se compartía un deseo utópico de desvío a través del pasado para alcanzar otros proyectos de futuro; que en palabras del historiador Michel Lowi, tuvo que ver con que *“la nostalgia del paraíso perdido se invistió de la esperanza de una nueva sociedad.”*³⁰

Dentro del maremágnum de tendencias políticas de izquierda que coexistieron en toda la región, a partir de experiencias históricas concretas como la revolución cubana y el desarrollo de diversas tradiciones del marxismo latinoamericano, — desde Mariátegui hasta las teorías de la dependencia—, se tejieron algunos horizontes ideológicos compartidos que permitieron efímeras alianzas y la construcción de líneas de acción comunes. Una parte del gremio cinematográfico también estuvo contagiado por este ambiente y es bajo esta coyuntura que se

México fue apropiado el término por parte del realizador Carlos Álvarez y el artista Alberto Híjar para referirse a un tercer cine colombiano y mexicano respectivamente.

³⁰ LOWI Michael. <<El romanticismo revolucionario de mayo del 68>>, *Revista Sin permiso online* (2018)

< <http://sinpermiso.info/textos/el-romanticismo-revolucionario-de-mayo-del-68>> [Última consulta 24 de abril de 2018].

organizan dos festivales importantes que permiten el encuentro de varios cineastas en la región con el ánimo de atender problemáticas similares. Además de una nutrida selección de películas exhibidas, ambos eventos abrieron debates sobre el quehacer de un oficio en situación de *subdesarrollo, dependencia*, y en otros casos de *insurrección*.³¹

Tras la búsqueda de un cine propio: Festival de Viña del Mar y Muestra de Cine Documental Latinoamericano de Mérida

Con el surgimiento del Nuevo Cine Latinoamericano como parte de un proyecto político y cinematográfico común tras el festival de Viña del Mar en 1967, - proyecto hoy sabido fragmentario, selectivo, fugaz e inacabado-, por primera vez se generaron durante estos años algunos vínculos e intercambios entre cineastas de toda la región. En el lapso de tres años, entre el primer encuentro de Viña del Mar (1967), la muestra de cine documental en Mérida, Venezuela (1968) y el segundo encuentro de realizadores en Viña del Mar (1969), se delinearon en buena medida los planteamientos y objetivos de un anhelado proyecto continental.

³¹ MESTMAN Mariano (Coord.). Op. Cit., Pág.7.

El tránsito entre las dos ediciones de Viña del Mar, de 1967 a 1969, resulta fundamental no solo por el momento de tensión y agitación política que vivía la región, sino porque se da el paso decisivo hacia la puesta en práctica de un nuevo cine latinoamericano, esto es, “*el paso de las olas nacionales a un cine regional, continental, en el marco de proyectos y procesos políticos comunes o en sintonía.*”³²

La selección de películas exhibidas en 1969 da cuenta de un espectro de exploraciones estéticas e ideológicas de los cines políticos de la región en aquel momento. Entre el conjunto de películas proyectadas, destacaron: *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968, Argentina), *Memorias del subdesarrollo* (Tomás Gutiérrez Alea, 1968, Cuba), *79 Primaveras* (Santiago Álvarez, 1969, Cuba), *El chacal de Nahualtoro* (Miguel Litín, 1969, Chile), *Antonio das mortes* (Glauber Rocha, 1969, Brasil) entre otras. El grado de efervescencia política durante el encuentro llegó al punto de tomar como decisión el nombramiento del Che Guevara, asesinado dos años atrás, como presidente honorario del certamen por parte de una comitiva de cineastas argentinos. El tono solemne que fue tomando el encuentro dio pie a una discusión entre el cineasta chileno Raúl Ruiz y el documentalista argentino Fernando Solanas, donde el primero criticaba al segundo por el talante

³² PINTO Iván. <<Crítica y crisis en el nuevo cine>> en MESTMAN, Mariano (Coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: AKAL, 2016, p. 193.

parlamentario de su discurso, lleno de lugares comunes acerca del imperialismo y la cultura. Acto seguido, Ruiz se retiraría del salón invitando a la audiencia que quisiera discutir sobre cine a acompañarlo a la sala contigua³³.

Esta pequeña controversia puso de manifiesto un escenario de discusión más amplio donde tenían presencia no sólo los temas políticos latinoamericanos, sino una preocupación por pensar y discutir el cine a nivel discursivo, como recurso formal y expresión artística. Hubo matices: desde quienes asumieron la posición de "guerrilleros del cine" ³⁴ al tomar la producción de películas como una extensión de la lucha armada, hasta quienes optaron por la exploración estética y narrativa como finalidad prioritaria. El contenido político se encontraba estrechamente relacionado con la idea de una renovación formal del cine como lenguaje, como quedó consignado en la creación de varios manifiestos cinematográficos durante estos años. Textos como *La estética del hambre* (Glauber Rocha 1965), *Por un cine imperfecto* (Julio García Espinoza 1969), *Hacia un Tercer Cine* (Fernando Solanas y Octavio Getino 1969), *Por un cine militante* (Cine popular colombiano 1970), o las reflexiones del grupo boliviano Ukamau consignadas posteriormente en el texto *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* (Jorge Sanjinés 1979), formaron parte de la

³³ PINTO, Iván. *Op.cit*, p.195.

³⁴ FRANCIA, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: Ediciones Chileamérica,1990. p.169.

necesidad sentida por varios realizadores de crear teoría en sintonía con sus realidades más cercanas. Como señalaría el realizador cubano García Espinoza años después: *“No fueron teorías a partir de las cuales se hicieron las películas. Al contrario, fueron los filmes los que motivaron dichas reflexiones. Tales teorías resultaron estimulantes en la medida en que también contribuyeron a la diversidad del movimiento.”*³⁵



Fuente: Archivo personal Carlos Álvarez. Fotografía de la Muestra Documental de Mérida (Venezuela) Septiembre-1968. Allí aparecen los realizadores colombianos Carlos Álvarez, Jorge Silva, Gabriela Samper y Alberto Mejía. Los acompaña el director de la Muestra Carlos Rebolledo.

³⁵ GARCÍA ESPINOZA Julio. *La doble moral del cine*. Bogotá: Editorial Voluntad, 1995. p.152.

El otro certamen de profunda relevancia fue la Primera Muestra de Cine Documental Latinoamericano, celebrado en Mérida a finales de septiembre de 1968. De acuerdo con la investigadora María Luisa Ortega,³⁶ la importancia de este evento consistió en buena medida en dar continuidad a las reflexiones del encuentro de realizadores en Viña del Mar el año previo, donde se había adquirido conciencia sobre la gestación de un cine todavía por construir. Pero más importante aún, fue su doble naturaleza, como Muestra de Cine *documental* y *latinoamericano*, que ponía de manifiesto el interés por discutir las posibilidades y potencialidades de un género que empezaba a despertar interés y cobrar protagonismo en la región.

Además de la participación de cineastas renombrados, el carácter local de la Muestra realizada dentro de un ambiente universitario por la Facultad de Comunicación de la Universidad de los Andes en Mérida, permitió la llegada de jóvenes cineastas que apenas incursionaban en el oficio, como fue el caso del estudiante de cine Leobardo López Arretche de México, quien participó con su cortometraje *Catarsis* (1968), además de llevar *Testimonios de una agresión* (1968), película colectiva realizada por integrantes del Consejo Nacional de Huelga de la

³⁶ Ver el artículo de ORTEGA M.L. <<Mérida 68. Las disyuntivas del documental>>en MESTMAN Mariano (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal. 2016.

UNAM a propósito de las acciones represivas del gobierno del presidente Díaz Ordaz frente a las movilizaciones estudiantiles.

Para el caso de esta investigación, me interesa resaltar que la Muestra sirvió como un estímulo para el nacimiento de una vertiente del cine documental independiente y crítico en Colombia. En la foto que introduce este apartado, aparecen retratados cinco jóvenes realizadores colombianos que asistieron a Mérida con sus primeras películas: Carlos Álvarez con el cortometraje *Asalto* (1968); Jorge Silva y Marta Rodríguez con una copia en positivo de *Chircales* (1966-1971) proyectada sin banda de sonido; Alberto Mejía con su *collage* documental *Bolívar, ¿Dónde estás que no te veo?* (1968); y la cineasta Gabriela Samper con *El páramo de Cumanday* (1965). No es gratuito que el encuentro de Mérida fuese el primer certamen latinoamericano en el que participaba una selección de cine colombiano. A propósito de una entrevista reciente al cineasta Carlos Álvarez, nos comentaba:

Por primera vez tuvimos la oportunidad de encontrarnos con gente que sabíamos que existía, pero que nunca habíamos conocido. De alguna manera descubrimos que estamos haciendo lo mismo, en el sentido de la temática. Pero si yo nunca he hablado con Geraldo Sarno, el documentalista brasileño, por poner un ejemplo. Resulta que nos muestra su

*trabajo, y nos damos cuenta que estamos haciendo un cine sobre un mismo carril; no igual, pero eso nos permite pensar que había una estructura política que hace que nos acerquemos sin conocernos realmente.*³⁷

Esta necesidad de reconocimiento mutuo expresaba no sólo una suerte de hermandad latente donde se compartía un compromiso social y político. La Muestra evidenciaba sobre todo la urgencia que tenían muchos cineastas por encontrarse, dialogar, intercambiar experiencias y conocer distintas prácticas fílmicas a la hora de registrar la realidad. Eran tiempos donde muchos teóricos y cineastas arriesgaban definiciones o líneas de acción para un nuevo cine. Como ejemplo, a manera de balance tras el festival de cine en Pesaro, Italia, realizado dos meses antes de Mérida, donde hubo presencia importante del cine latinoamericano, se señalaban como puntos comunes: *“la existencia de un cine al margen de estructuras industriales o gubernamentales, en su mayoría rodado en 16 mm, cuya imperfección es proporcional a la libertad lograda y a la expresión directa y personal sin mediaciones...”*³⁸ Y con mayor énfasis se promovía la irrupción de lo real en las narraciones cinematográficas: *“ante la concepción tradicional del arte como algo*

³⁷ Entrevista del autor con Carlos Álvarez (05/12/2017)

³⁸ ORTEGA M.L . *Op.Cit.* p. 367.

superior a la realidad, se erige la investigación sobre un lenguaje contingente, actual. De la dialéctica entre la expresión y lo real, nace el más interesante cine nuevo de hoy”.³⁹

Sumado a las apreciaciones sobre un cine de compromiso, que se arriesgara a navegar entre las aguas de la expresión artística, la investigación e interpretación de la realidad, resultaba fundamental la idea de acercarse a formas de producción austeras y coherentes al contexto propio. Como quedó consignado en la editorial de la revista venezolana *Cine al día*, una vez concluido el encuentro de Mérida, se reivindicaba la idea de, “*un cine que nace en condiciones de producción imposibles y sólo gracias a la infinita pasión de sus autores, [surge] como un acto de fe.*”⁴⁰

La diversidad de documentales que participaron en la Muestra deja entrever la coexistencia temprana de múltiples estilos y modalidades de un cine concebido como “*documento*”. Películas como *Sucedido en Hualfín* de Argentina (Gleyzer y Prelorán, 1966), *Estampas del carnaval de Kanas* de la “Escuela del Cúzco” (Chambi y Figueroa, 1965) y *Chircales* de Colombia (Rodríguez y Silva, 1966-1971), mostraban una elección por lo testimonial y lo etnográfico, un tipo de cine directo con planos de larga duración. Por otra parte, cortometrajes como *Asalto* y *Bolívar ¿Dónde estas*

³⁹ *Ídem*, p. 367

⁴⁰ *Ibidem*, p. 360.

que no te veo? de Colombia (Álvarez y Mejía, 1968) o el compendio de cortos del cubano Santiago Álvarez *Now, Cerro pelado y Golpeando en la Selva* (1965, 1966, 1967) compartían elementos comunes como piezas de montaje, de raigambre experimental y de agitación, en contraste al largometraje *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968) donde se mezcla la voz expositiva dentro de una estructura ensayística.

Si bien entre la variedad de películas exhibidas en la Muestra se encontraba latente la aspiración por lograr un lenguaje propio, descolonizado de los códigos narrativos y de producción de la industria norteamericana, o en algunos casos de la marcada tendencia del cine autoral europeo, resulta evidente que todas aquellas propuestas documentales latinoamericanas dialogaron y sostuvieron préstamos con “los cines de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, los realismos de entreguerras, el neorrealismo italiano y los nuevos cines europeos.”⁴¹ No obstante, estas películas también sostuvieron una relación estrecha con discursos que aludieron al *Tercer Mundo* como lugar de lucha y pertenencia, además de otros relatos contemporáneos característicos del imaginario *latinoamericanista*, en donde cada corriente cinematográfica aspiraba a ocuparse de su realidad concreta y abordar las disyuntivas culturales propias de su contexto. Como resultado de la Muestra

⁴¹ MESTMAN Mariano (Coord.). *Op. Cit*, p.14.

Documental de Mérida se fortaleció la convicción por hacer un cine de la realidad, habilitado para la narración y el ejercicio de análisis, para proyectarse así mismo como discurso, postura o visión del mundo. Este espíritu impregnó la idea del documental como una práctica que empezaría a desarrollarse con fuerza en el contexto inmediato de Colombia y otros países.

La fuerza y novedad inherente al Nuevo Cine Latinoamericano como proyecto emergente tras la Muestra de Mérida y el Festival de Viña del Mar, radicó en haber desatado un proceso de renovación fílmica, o, en otras palabras, el tránsito hacia una modernidad cinematográfica. A través de una reflexión consciente sobre sus propias prácticas y el alcance social y político de sus narrativas, los directores y sus películas se ubicaron históricamente por fuera del paradigma tradicional de los cines nacionales previos, generando nuevas dinámicas que contribuyeron a redefinir los límites estrechos de lo político en la realización cinematográfica al explorar modos alternativos de producción y circulación.⁴² De acuerdo con estos postulados, si establecemos que con la irrupción de estas cinematografías se sentaron las bases para el desarrollo de una *modernidad fílmica*, surgen como disyuntivas centrales la cuestión de la realidad como valor estético y político y las

⁴² PICK Zuzana M. *The new latin american cinema. A continental project*. Austin: University of Texas Press. 1993. p.3.

formas de representación del pueblo, como ejes transversales dentro de su producción.

La historiadora Ana Nahmad retoma la discusión planteada décadas atrás por el filósofo Gilles Deleuze en su texto *La imagen-tiempo*⁴³ a propósito de las formas de exposición del pueblo como asunto central para el tránsito de un paradigma cinematográfico a otro. Si las formas de representación clásicas del cine político previo (cine soviético y europeo del período de entreguerras) se caracterizaron por elaborar la imagen del pueblo como una entidad dada, abstracta, silente o idealizada, con la llegada de los sesentas, el dilema de las cinematografías periféricas consistiría en repensar e inventar la imagen de *un pueblo ausente* de los relatos fílmicos.

De acuerdo con Nahmad, mientras los años sesenta marcaron un giro político donde emergieron las clases oprimidas y sectores subalternos en los discursos intelectuales, estéticos y cinematográficos, *“la década siguiente fue determinante para la producción cinematográfica del Nuevo Cine Latinoamericano y para una configuración*

⁴³ DELEUZE Gilles. << Cine y política. Función fabuladora y producción de enunciados colectivos >> en *Imagen-tiempo*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004, Pág. 286.

de las imágenes del pueblo, basada en un acercamiento distinto a los sujetos que configuraban esa imagen.”⁴⁴

A pesar de la infinidad de representaciones sobre el pueblo a lo largo de la primera mitad del siglo XX en los cines nacionales del continente, los acercamientos y retratos que se hicieron de éste, –salvo algunas excepciones- estuvieron plagados de una impronta folclórica y costumbrista que respondía al deseo por educar sentimental, cívica y culturalmente a las nacientes audiencias como parte de los proyectos de estado-nación.

No obstante, con la puesta en práctica de un cine marcadamente testimonial, en muchos casos documental, irrumpieron nuevas voces que demandaban un lugar en la historia. A lo largo de la década de 1960, se produjeron filmes que insinuaron quiebres y acercamientos novedosos al problema de la representación visual y retórica del pueblo, al abordar las vicisitudes de su acontecer cotidiano como el nodo central de su discurso.

⁴⁴ NAHMAD Ana. *Imágenes en emergencia: las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana*. UNAM/Tesis Doctoral. 2015. México D.F. Pág. 325

Entre un conjunto amplio de películas vale la pena destacar ejercicios precursoros como *Tire Dié* de 1960, cortometraje documental pionero en el género del cine de investigación realizado de manera colectiva por Fernando Birri y los estudiantes de la Escuela Documental de Santa Fe en Argentina; *Chircales*, el primer documental de los colombianos Marta Rodríguez y Jorge Silva, realizado entre 1966 y 1971, que narra desde una aproximación etnográfica participante las formas de explotación laboral a la que se ve sometida una familia campesina recién llegada a la ciudad; *Ocurrido en Hualfin*, de 1965 de los argentinos Raymundo Gleyzer y Jorge Prelorán donde se aborda la memoria de tres generaciones de habitantes del valle de Hualfín al norte de la república; o, *Ahora te vamos a llamar hermano*, cortometraje dirigido en 1971 por el chileno Raúl Ruiz y fotografiado por el uruguayo Mario Handler, a propósito del encuentro entre Salvador Allende y las comunidades mapuches al sur de Chile. Cada una de estas películas expresa a su manera cambios en las formas de acercamiento a los sujetos filmados, acercamiento que posibilitaron la configuración de otra imagen de los pueblos. A través de un interés genuino por establecer contacto y la capacidad de escucha, muchos de estos cineastas construyeron una opción política y estética en las voces de los oprimidos como forma de conjurar décadas de ausencia y silenciamiento.⁴⁵

⁴⁵ NAHMAD, Ana. *Op. Cit*, Pág. 328.



El tránsito de una forma de representación clásica de los pueblos a otro tipo de representaciones dentro de las cinematografías latinoamericanas, no operó de manera gradual, simétrica ni armónica; no estuvo exenta de contradicciones y constantes reelaboraciones, dadas las tensiones entre las funciones políticas y sociales y las relaciones estéticas y culturales derivadas de aquellas nuevas imágenes. Cabe mencionar que la cuestión por repensar las imágenes de los pueblos no sólo respondió a una ruptura de orden epistemológico, sino que estuvo anclada al desarrollo de acontecimientos históricos concretos donde el rol del pueblo resultaba determinante para vislumbrar formas alternativas de poder. Desde la revolución cubana, pasando por los procesos de radicalización del peronismo en Argentina, los intentos de insurrección de los tupamaros en

Uruguay, las disputas por la tierra en Colombia y Bolivia, o el ascenso al poder de la Unidad Popular en cabeza de Salvador Allende.

En este orden de ideas, la disputa por las imágenes tuvo un carácter crucial para las militancias fílmicas de estos años. En tensión con las formas de representación publicitarias y del cine comercial, la imagen de los oprimidos generada por las militancias fílmicas se caracterizó casi siempre por proyectarse de manera defensiva. Las imágenes del pueblo estuvieron vinculadas al territorio, concebido como espacio de defensa y vínculo identitario que pudo desarrollarse a través de los planos generales y la profundidad de campo: *“Las voces populares emergieron y tuvieron un correlato en el uso de los planos secuencia como fundamento de una nueva objetividad que intentaba dejar actuar y hablar a esos sujetos que habían estado tergiversados y manipulados por medio del montaje de los cines clásicos.”*⁴⁶

⁴⁶ *Ídem*, p. 329.



Fotograma ampliado de la película "*Campesinos*" de Marta Rodríguez y Jorge Silva (1970-1975)

Fueron imágenes en emergencia, como las nombra Nahmad, ya que estuvieron atravesadas por la contingencia política y amenazadas bajo el riesgo constante a desaparecer. De tal suerte que las películas sirvieron como respuestas políticas y cinematográficas dentro de un campo en disputa por posicionar visiones críticas sobre la realidad. Dentro de este escenario se ampliaron los horizontes de intervención, donde se fueron visibilizando distintos temas y formas de abordarlos de acuerdo a las propias trayectorias e idiosincrasias de cada región del continente.

Mientras el *cine de la base* y el *cine de liberación*⁴⁷ producido en distintas ciudades capitales de Argentina les daba mayor atención argumentativa a las reivindicaciones obreras de acuerdo a su propia tradición histórica, Jorge Prelorán filmaba ensayos testimoniales, o *bio-etnografías* como el mismo los nombraba, recogiendo aspectos de la cultura popular rural al norte de Argentina. Si en las zonas rurales de influencia andina hubo cercanías en las formas de representar la organización comunitaria de los pueblos indígenas a propósito del cine de Jorge Sanjinés, Marta Rodríguez y Jorge Silva, en los centros urbanos se hacían visibles otros rasgos en común entre los cortometrajes de agitación que alentaban la lucha estudiantil en Montevideo, Bogotá y Ciudad de México. Los puntos de encuentro y divergencias entre las temáticas y estilos cinematográficos estuvieron más anclados a una concepción amplia del territorio, de alcance trasnacional, más allá de los contextos locales.

⁴⁷ Ambos fueron colectivos creados para producir y distribuir películas del cine militante en Argentina años antes de la dictadura militar. El cine de la base fue el grupo fundado por el cineasta desaparecido Raymundo Gleyzer, cercano al Partido Revolucionario de los Trabajadores; el grupo Cine de liberación fue fundado a final de los 60's por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, cercanos a la izquierda peronista.

AMERICA LATINA: Vigencia del documental político



Un alto en la filmación de *Campeños*.

Recorte de la revista venezolana *Cine al día*. N.6 Nov/1968.
Nota sobre la Muestra Documental de Mérida

Dentro de un amplio repertorio de estilos, discursos y estrategias narrativas, de acuerdo con Mariano Mestman,⁴⁸ los discursos y factura de los cines rupturistas latinoamericanos de los años sesentas y setentas orbitaron entre lo político, lo contracultura y lo experimental como ejes de producción. Estas definiciones nos permiten ubicar y entender ciertas características de dichas militancias fílmicas. En tanto las formas de producción de los cines políticos pudieron también ser

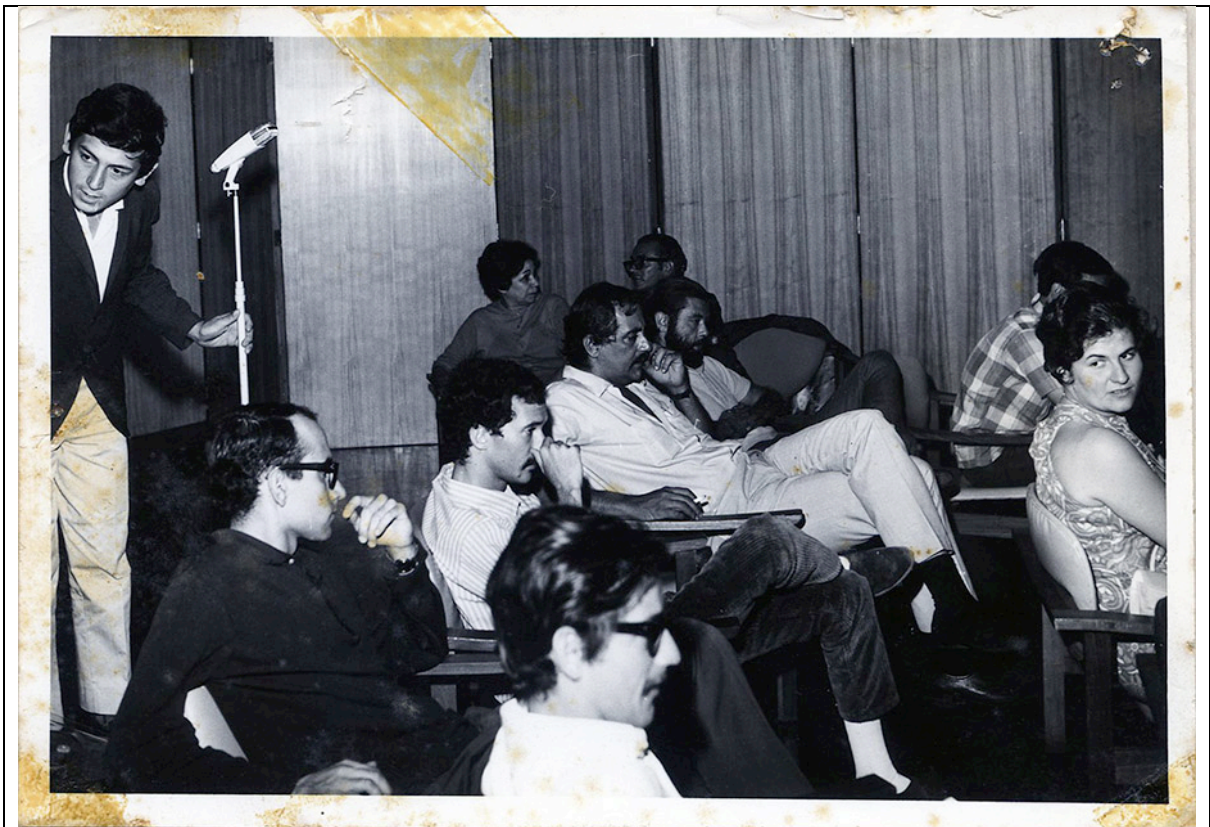
⁴⁸ MESTMAN, Mariano. *Op. cit*, pág.7

pensadas como vías de intervención directa y denuncia, concebidas como acciones insurgentes dentro de un clima de radicalización tercermundista; la producción contracultural se orientaba más como la manifestación de expresiones contestatarias que surgieron de una sensibilidad propiamente “sesentista”; y la producción de corte experimental, fue la resultante de una búsqueda formal y discursiva alentada desde una visión crítica. No obstante, con la revisión del caso de las militancias fílmicas en Colombia, al igual que como ocurrió en otras geografías, veremos como estas prácticas y estilos de producción no estuvieron necesariamente escindidas; por el contrario, al verse inmersas en procesos de creación subjetivas se mezclaron y diluyeron, creando nuevas improntas de acuerdo al tipo de discursos que se pretendían construir y a la audiencia objetiva a la que se quería llegar.

La importancia de la irrupción de lo real dentro de estas nuevas expresiones fílmicas, así como los múltiples estilos que exigía su tratamiento, permitió desestabilizar la organicidad de la obra artística y cinematográfica previa, incitando a la gestación de nuevas estéticas.⁴⁹ Con el desarrollo del siguiente apartado en el que abordo el papel de las militancias fílmicas y prácticas documentales en Colombia entre 1965-1975, sostengo como hipótesis que fue a

⁴⁹ ORTEGA M.L . Op.Cit., p. 356.

partir de estas formas de producción como varios cineastas intentaron desacralizar el oficio y ensayar la construcción de otros cines capaces de disputar un conjunto de representaciones sobre la realidad frente al establecimiento.



Fotografía tomada del archivo de Carlos Álvarez. Encuentro de realizadores durante la Primera Muestra de Documental Latinoamericano. Septiembre de 1968. Mérida, Venezuela.

Colombia: antagonismos en el Frente

En Colombia, la larga década de los años sesenta se presenta como un período excepcional en la medida en que se desarrolla y culmina el proyecto político del Frente Nacional, un pacto gubernamental entre los partidos tradicionales (liberal y conservador) a través del cual se instaura un régimen de gobierno bipartidista que dura 16 años concebido como un intento de pacificación concertado por las élites para frenar el ciclo de violencias iniciadas desde el año 1948. Como señala la historiadora Isabel Restrepo,⁵⁰ la complejidad de este período histórico no sólo reside en la desaparición de una oposición ejercida por alguno de los partidos tradicionales en nombre de una “unidad nacional” basada en la coalición bipartidista, sino también, en la total exclusión de expresiones políticas alternativas, generalmente de izquierda, que amenazaran el *status quo*. Dentro del contexto de la Guerra Fría, el gobierno colombiano adoptó el modelo de modernización desarrollista alentado a partir de la administración Kennedy mediante la ejecución de un programa denominado *Alianza para el Progreso* (ALPRO) como mecanismo de cambio social, gradual y controlado que no afectara los intereses del capital y mantuviera lejana cualquier posibilidad de un desvío político y económico.

⁵⁰ RESTREPO, Isabel. <<Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional>> en ORDÓÑEZ L. (coord.). *Cine y política. Miradas disidentes sobre nuestra realidad*, Bogotá: Cinemateca Distrital. 2015. p. 61.

En este contexto, resulta interesante el papel y la orientación por la que optaron distintos cineastas frente a su propio contexto: por un lado, se realizaron películas promovidas por entidades o institutos públicos encauzadas a la reproducción de una imagen oficial, positiva y publicitaria alrededor de una visión de país en vías de modernización; por el otro lado, se hicieron cortometrajes documentales de diverso carácter que cuestionaron, ironizaron y combatieron respectivamente aquellos discursos e imágenes oficiales. En el seno de estas disputas entre sentidos y representaciones antagónicas sobre la realidad colombiana surgieron distintas articulaciones entre el cine y la política.

Sumado a esto, la efervescencia de diversas expresiones culturales durante estas décadas jugaron un papel fundamental. Mientras el fenómeno de una cultura de masas emergía lentamente gracias a la llegada y expansión de la televisión, la creación de radiodifusoras y la proliferación de teatros urbanos, paralelamente nacían grupos locales de teatro, revistas literarias y de crítica cinematográfica, cine clubes y demás actividades culturales cuyo epicentro fueron universidades, cafés y sindicatos, en los que se respiraba cierto aire contestatario. Las militancias fílmicas nacen de la intersección de todos estos movimientos.

Antes de los años sesenta, en Colombia no se realizaban más de tres o cuatro películas al año,⁵¹ dejando hasta el momento una historia muy escueta en materia cinematográfica. No obstante, a partir de 1960 y en adelante, con la creación esporádica de revistas dedicadas a la crítica cinematográfica que intentaban superar las breves notas dominicales sobre cine publicadas en los periódicos tradicionales, empezaría un ejercicio crítico de reflexión alrededor de la necesidad de robustecer y trazar caminos para una cinematografía todavía en ciernes. En revistas como *Guiones* (1961) y *Cinemes* (1965) se formaron críticos como Hugo Barti, Héctor Valencia, Abraham Zalzman y el joven Carlos Álvarez, quien para entonces tildaba al cine colombiano como “*una ingenua ilusión*”.⁵²

A la par de la crítica cinematográfica, a falta de escuelas de cine, crecía aceleradamente la actividad de los cineclubes como espacios de aprendizaje y epicentros de discusión, los cuales fueron determinantes para la formación de los futuros cineastas; espacios como el cine club universitario de Medellín, el universitario de Bogotá, la Tertulia en Cali, o los cineclubes de Palmira e Ibagué mostraban una creciente demanda a nivel regional. Generalmente se proyectaban copias de 16 milímetros. y lograban exhibirse algunas obras de los nuevos cines

⁵¹ Tomado del artículo titulado <<El cine colombiano: esa ingenua ilusión>> publicado en el Magazine dominical del periódico El Espectador, 29 de enero de 1967, en ÁLVAREZ Carlos. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1989.p.27.

⁵² ÁLVAREZ Carlos, *Op.cit*, p. 29.

Europeos que eran vetadas por el Comité de Clasificación y Censura⁵³ para circular en los teatros comerciales. Por estos años el *cineclubismo* se desarrolló como una actividad de vital importancia, tanto en espacios culturales autónomos como dentro de los campus universitarios en toda América Latina. Desde espacios pioneros de proyección en la Universidad Nacional Autónoma de México como el *Cine debate popular* realizado desde 1961 en el Auditorio de Humanidades o el cine club de la Facultad de Economía de 1964,⁵⁴ hasta el cine club de Viña del Mar fundado en 1962 por el chileno Aldo Francia, como espacio precursor cinco años antes del Primer Festival Latinoamericano de Cine de Viña del Mar en 1967.⁵⁵ La importancia de estos espacios radicó en haberse constituido como incubadoras para la gestación de cines de ruptura, en la medida en que, buena parte de los cineastas que hicieron películas a finales de la década, comenzaron escribiendo en las revistas o participaron como cinéfilos asiduos a estos circuitos alternativos de exhibición.

⁵³ PINEDA Gloria. *Cine político marginal colombiano. Las formas de representación de una ideología de disidencia*. Bogotá: IDARTES. 2015. p. 62.

⁵⁴ RODRÍGUEZ Gabriel. <<Raíces y metamorfosis del cineclubismo universitario>>, *CineToma* online, N.32, enero 2014. <<https://www.filmoteca.unam.mx/pages/articulos-revista-toma/raices-y-metamorfosis-del-cineclubismo>> [última consulta: 20 de septiembre 2018].

⁵⁵ PINTO Iván. <<Crítica y crisis en el nuevo cine>> en MESTMAN, Mariano (Coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: AKAL, 2016, p. 192.

En el lapso de cinco años, entre 1962 y 1967, pese a que las únicas películas con relativo éxito comercial en la taquilla colombiana fueran comedias o *westerns* fallidos, todas coproducciones con México y Venezuela con títulos como *Semáforo en rojo* (1964), *El detective genial* (1965), *Un ángel de la calle* (1967) y *Aquileo Venganza* (1968), empezaban a vislumbrarse otras expresiones que planteaban rupturas con esta tradición fílmica.

En el artículo *Secuencia crítica del cine colombiano*⁵⁶ publicado por la revista *Ojo al cine* en el año 73, espacio donde se formaron buena parte de los directores y críticos de cine caleños más interesantes del momento, Carlos Mayolo y Ramiro Arbeláez se referían a la producción cinematográfica nacional de estos años a partir de distintas categorías. Además de los ya referidos largometrajes de coproducción, señalaban con sospecha un conjunto de películas filmadas por “los maestros”,⁵⁷ nombre que le asignaron a una generación de cineastas colombianos que se formaron en escuelas de cine en el extranjero y que contaban con los recursos y el

⁵⁶ MAYOLO Carlos y ARBELÁEZ Ramiro. <<Secuencia crítica del cine colombiano>>. Revista Ojo al Cine. Número 1. Cali: Ediciones Aquelarre. 1974. p. 17-32.

⁵⁷ *Maestros* fue el nombre con el que se denominó coloquialmente a un grupo de realizadores colombianos que estudiaron en distintas escuelas de cine extranjeras y empezaron a producir a principios de la década de los sesenta. De acuerdo a su estatus y reconocimiento, pese a la inexistencia de una industria cinematográfica nacional, contaron con el apoyo de entidades públicas para la producción de sus filmes. Entre ellos estaban Francisco Norden y Jorge Pinto, ambos formados en el IDHEC de París, Guillermo Angulo formado en Roma y Julio Luzardo que había estudiado en Estados Unidos.

reconocimiento institucional que les permitía filmar a color, en 35mm y proyectar sus obras en salas comerciales. Varios de ellos hicieron cortometrajes documentales de corte turístico e institucional como *Las murallas de Cartagena* (1962), *Bellas Artes* (1962), *Arte colombiano* (1963) y *Los balcones de Cartagena* (1966); documentales en apoyo a las obras gubernamentales como *Frutos de la reforma* (1963) y *Se llamaría Colombia* (1970); o ficciones como *Ella* (1964), *Tres cuentos colombianos* (1964) y *El río de las tumbas* (1965).

Mayolo y Arbeláez se referían al cine de los "maestros" como:

Un tipo de documental turístico-publicitario, en su mayoría financiado por empresas privadas, oficiales o compañías extranjeras. Teniendo al alcance las facilidades técnicas y económicas, su estilo, de un marcado europeísmo trasnochado, cuida mucho de lo simplemente formal, y se caracteriza como un estilo <tieso>, muchas veces paisajista del que se deduce fácilmente que lo único que aprendieron fue que la cámara es más importante que lo que se filma.⁵⁸

En otra publicación, el entonces crítico de cine Carlos Álvarez iba más lejos, al señalar que las películas de los "maestros" eran "*otras producciones blandas y suaves*

⁵⁸ MAYOLO y ARBELÁEZ. Op.Cit. p. 19.

en momentos en que el cine colombiano exige definiciones radicales”,⁵⁹ responsabilizándolos de hacer un cine estéticamente escapista que deformaba la realidad nacional, y concluyendo categóricamente que como generación “*nunca tuvieron nada que expresar*”.⁶⁰

Con la producción de un conjunto de obras, que en el caso de algunos filmes de ficción como *El detective genial* de René Cardona (1965), *Un ángel de la calle* de Zacarías Gómez (1967) o *Aquileo Venganza* de Ciro Durán (1968) optaron por la adaptación de novelas, el reciclaje de géneros y formatos de la industria mexicana; cortometrajes como *Tres cuentos colombianos* dirigida por Julio Luzardo (1962) que ofrecieron una visión folclórica y pintoresca de la idiosincrasia nacional; o en el caso de los documentales, materiales como *Educación para el desarrollo* de Julio Luzardo (1968) y *Se llamaría Colombia* de Francisco Norden (1970) que reprodujeron visiones publicitarias cuyos contenidos se centraron en justificar medidas de gobierno como la reforma agraria, el turismo, las políticas económicas dirigidas a la urbanización y la planificación tecnificada⁶¹, se configuró una expresión comercial y hegemónica de la cinematografía nacional del momento. En el ámbito

⁵⁹ Tomado de un artículo titulado: <<Colombia: una historia que esta comenzando> publicado originalmente por la Muestra del Nuevo Cine en junio de 1968. En ÁLVAREZ Carlos. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1989. p.41.

⁶⁰ ÁLVAREZ Carlos. *Op.cit*, p. 41.

⁶¹ RESTREPO Isabel. *Op.cit*, p. 66.

específico de la realización documental, éstas y otras películas que contaron con el beneplácito institucional cumplieron la función de amplificar el discurso hegemónico a través de la producción de imágenes, y al rededor de su factura, podemos señalar por lo menos cuatro aspectos característicos.

En primera instancia, una aceptación más o menos voluntaria de parte de los cineastas frente a las limitaciones y los discursos dominantes; la preponderancia de una visión de cambio social carente de conflictos, íntimamente ligada a los parámetros desarrollistas del gobierno; la participación activa de las películas como dispositivos legitimadores del proceso hegemónico de modernización;⁶² y en el ámbito técnico y formal, el uso reiterado de película a color, filmada en 35mm, con emplazamientos estáticos y encuadres académicos, aplicados con la ambición de consolidar una representación estable e ilusoria de la realidad colombiana. En contraposición a esta vertiente, en el referido artículo *Secuencia crítica del cine colombiano*, Mayolo y Arbeláez avizoraban con cierto grado de optimismo a principios de los años setenta, el surgimiento de otra serie de documentales que denominaron como marginales, cuya fragilidad técnica, espíritu contestatario y cruda honestidad planteaba interrogantes y proponía nuevos insumos para las futuras producciones. Se referían a los cortometrajes universitarios *Camilo Torres*

⁶²*Ídem*, p. 61.

Restrepo (Diego León Giraldo. 1966), *Asalto* (Carlos Álvarez. 1968), y al mediometraje *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva 1966-1971).



Tira de negativo del cortometraje *28 de febrero de 1970*. Tomada del archivo personal de Carlos Álvarez.

II. El *momentum* de las militancias fílmicas: entre la denuncia, la contracultura y la representación de los oprimidos como ejercicio político de la imagen.

A espaldas del proyecto del Frente Nacional el país se iba fracturando poco a poco. A lo largo de 1960 nos encontramos con imágenes de diversa factura y procedencia que revelan realidades disímiles.

Mientras las imágenes oficiales daban fe a través de los noticiarios y la propaganda fílmica del arribo de figuras como el Papa Pablo VI, el presidente Kennedy o el magnate Rockefeller como representantes de un progreso anhelado por la clase política tradicional, realizadores *amateurs* y cineastas críticos optaban por cubrir otra clase de acontecimientos. Entre los barrios y universidades, veredas y zonas rurales, cineastas poco experimentados fueron siguiendo el trazo de los estudiantes, comunidades indígenas y campesinas en sus procesos organizativos. Antes de alcanzar el año de 1970, ya habían nacido tres de las organizaciones guerrilleras más beligerantes, y gradualmente iba decantándose un paisaje de

protestas y huelgas en los centros urbanos del país.⁶³ El cine y los cineastas fueron testigos y partícipes de primer orden de estos acontecimientos.

De acuerdo con el investigador Sergio Becerra,⁶⁴ conviene situarnos entre los años de 1966 y 1971 para entender el intersticio fundacional de las militancias fílmicas en Colombia, ya que es allí donde arranca el interés decidido por incorporar dentro del relato fílmico a los estudiantes y sectores populares del campo y la ciudad como protagonistas y aliados.

Como antecedente inmediato se registra el tránsito clandestino por Colombia de dos cineastas franceses en el año de 1965, quienes llegaron auspiciados por el Partido Comunista Francés (PCF) para documentar los procesos de insurrección en el tercer mundo,⁶⁵ razón que los llevó a internarse en las montañas del sur-occidente para documentar el nacimiento y conformación de las autodefensas

⁶³ ARCHILA, Mauricio. *Idas y venidas. Vueltas y revueltas. Protestas sociales en Colombia 1958-1990*. Bogotá: Cinep, 2003.

⁶⁴ BECERRA Sergio. <<En torno a Camilo Torres y el movimiento estudiantil>> en MESTMAN Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal. 2016. Pág. 221.

⁶⁵ Como bien queda documentado en el artículo de Sergio Becerra, el PCF comisionó a cineastas de renombre, entre ellos Joris Ivens, quien en el momento se encontraba en Vietnam. Por esto, llegaron al país Bruno Muel y Jean-Pierre Sergent, quienes colaboraban de cerca con Chris Marker en el grupo Medvevkin. Como parte de su trabajo en Colombia realizaron un documental sobre la naciente guerrilla de las FARC llamado *Río Chiquito* y una entrevista filmada al cura Camilo Torres Restrepo meses antes de tomar las armas.

guerrilleras campesinas que más tarde se convertirían en la guerrilla FARC –EP,⁶⁶ y realizar la única entrevista filmada al cura Camilo Torres meses antes de su ingreso a las filas del Ejército de Liberación Nacional (ELN).⁶⁷

El 15 de febrero de 1966, con la muerte en combate del cura guerrillero, la figura de Camilo Torres se convertiría en objeto de múltiples representaciones por parte de los cines disidentes como ícono revolucionario compartido que marcó un punto de no retorno dentro del movimiento estudiantil, e inició el arco dramático de la radicalización de las militancias fílmicas en el país.

Pocos meses después de la muerte de Camilo Torres Restrepo, el Consejo Superior Estudiantil de la Universidad Nacional comisionó a Diego León Giraldo, amigo y ex alumno de Camilo Torres en la facultad de sociología de la misma universidad, para realizar un documental a manera de semblanza sobre el cura guerrillero, en el que el autor decide reivindicar su memoria y legado. Filmado en 16mm., y con película en blanco y negro, esta pieza de 21 minutos de duración fue la primera película de Diego León Giraldo, en la que reúne materiales gráficos, recortes de

⁶⁶ Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia – Ejército del Pueblo

⁶⁷ Esta entrevista inspirada en la actividad de los curas obreros franceses circuló bajo el nombre de *Camilo Torres*, que, junto a *Río Chiquito* y *Viernes Santo en el Policarpa*, circuló en Francia como una película titulada *Trois aspects de la lutte en Colombie* (Tres aspectos de la lucha en Colombia).

prensa, fotografías y fragmentos de archivo, además del registro directo del propio autor, en un intento de *collage* documental que buscaba interpelar al espectador en sus fibras más sensibles. La película inicia con el acontecimiento mediático de su muerte y se desarrolla con la reconstrucción de distintas facetas de la vida de Camilo, como sociólogo, católico practicante de la teología de la liberación y líder popular.



El carácter urgente y coyuntural de la pieza editada aseguraba su eficacia como material inédito, además de lograr enunciar por primera vez el sentimiento colectivo de un estudiantado que clamaba por justicia. Ante la imposibilidad de poder recrear los últimos días de vida de su personaje, el joven cineasta no dudó

en emplear diversos retazos de materiales para crear un *collage*, que en ese contexto le sirvieron como una fabricación metafórica de la realidad.⁶⁸

No es gratuito que una de las secuencias más importantes del corto, en donde Giraldo filma el entierro simbólico que hacen los estudiantes a partir de una multitudinaria manifestación sobre una de las arterias más importantes de Bogotá, fuese utilizada una década más tarde por Chris Marker en la secuencia de montaje que da inicio al largometraje documental *Le fond de l'air est rouge*.

Ese mismo año, a comienzos de 1966, Marta Rodríguez y Jorge Silva iniciaban el proceso de investigación/filmación con la familia Castañeda, proceso que duraría alrededor de cinco años y culminaría con la película documental *Chircales*. Al igual que Giraldo, Marta Rodríguez había sido cercana a Camilo Torres durante su estancia como profesor, y participaría junto a él en las jornadas de trabajo comunitario que desarrollaba en la periferia de Bogotá con las poblaciones rurales recién llegadas a la ciudad, bajo un proyecto denominado MUNIPROC (Movimiento Universitario de Promoción Comunal), desde el cuál le apostaban al

⁶⁸ ORTEGA M. L. <<De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina>> en GARCÍA LÓPEZ y GÓMEZ VAQUERO, (eds.). *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio. 2009. Pág. 66.

fortalecimiento de las organizaciones comunitarias como insumo para su emancipación.⁶⁹ Por influencia de Camilo Torres, Marta Rodríguez y Jorge Silva llegarían al sector popular de Tunjuelito al suroriente de la ciudad, donde se vivían violentos mecanismos de control, explotación y subyugación laboral que “ponían de manifiesto el anacronismo de modelos urbanos excluyentes, ajenos a toda modernidad, en plena proletarización de Bogotá”.⁷⁰

En contraste con otras expresiones del cine militante en el país que afrontaban la realización cinematográfica de manera urgente al calor de los acontecimientos, el proceso de producción de la pareja Rodríguez-Silva solía tardar varios años en función de la importancia que le otorgaron al proceso de investigación, trabajo de campo, inmersión y convivencia con las comunidades que filmaban. De raigambre etnográfico, el estilo y estructura de *Chircales* demanda varias dimensiones de análisis de acuerdo con la diversidad de elementos que intervienen en la construcción narrativa de la película. A su vez, las estrategias formales empleadas en éste y otros documentales latinoamericanos, plantean combinaciones en el uso de los dispositivos retóricos, hoy clasificados bajo un cuerpo de *modalidades*

⁶⁹ CHAPARRO Hugo, *Marta Rodríguez. La historia a través de una cámara*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá, 2015. p. 63.

⁷⁰ BECERRA Sergio. *Op.cit*, p. 227.

documentales desarrolladas por Bill Nichols⁷¹. En este sentido, veremos a continuación, como a través del acercamiento y modo de filmación etnográfico identificado con el estilo observacional donde sólo intervienen elementos del universo diegético de la película en aras de una invisibilidad de la narración, se entremezcla la voz analítica y expositiva de un narrador, para posteriormente, durante la instancia del montaje, organizar el discurso global de la película desde una estructura dialéctica donde se evidencia una tesis, antítesis y síntesis.

Mediante un registro directo y cotidiano, en *Chircales* la cámara acompaña las arduas jornadas laborales de la familia Castañeda alrededor de la producción artesanal de ladrillos, proceso de producción en donde todos los miembros de la familia participan en condiciones de miseria. Lejos de posicionarse en un lugar cómodo o paternalista, la cámara de Jorge Silva, fotógrafo también de origen proletario, capta el transcurso de una cotidianidad no exenta de contradicciones, donde se intercalan experiencias fugaces de alegría con episodios de violencia que producen una amarga sensación de frustración y postración. No obstante, entre las junturas de este entramado dramático, la intervención en *off* del testimonio directo de la familia, además de otros elementos sonoros que provienen del fuera de

⁷¹ En el conocido texto *La representación de la realidad* (1991), Nichols define cuatro modalidades de representación como formas básicas de organización del cine de no ficción a partir de rasgos o convenciones comunes (expositiva, de observación, interactiva y reflexiva).

campo como las radionovelas, el correr del agua o el silencio de las montañas, proporcionan en su conjunto un tapiz sonoro que acompaña y enriquece las imágenes.

De acuerdo con M. L. Ortega,⁷² como resultado de la necesidad, la carencia de medios técnicos y la metodología empleada durante la filmación, la disociación entre el discurso visual y el discurso sonoro en *Chircales* demuestra por parte de los realizadores una elección estética y discursiva eficaz que nos permite ir descubriendo con el desarrollo de la historia, los mecanismos de alienación mediática, religiosa y productiva a los que se encuentra sometida la familia Castañeda. A propósito de la importancia de los recursos sonoros en el montaje de la película, a través del ensayo titulado "*Cine verdad*" escrito a mediados de los años sesenta por Marta Rodríguez, la realizadora describía a partir de una relectura del cine de Vertov, elementos que años más tarde usaría en sus propios trabajos:

Vertov no concebía un montaje de imágenes sin un contrapunto con elementos sonoros.

A falta de disponer de palabras o ruidos, él los reemplazaba por títulos tomados como

⁷² ORTEGA M. L. "De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina". En: García López y Gómez Vaquero, (eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Ocho y Medio. Madrid. 2009. Pág. 133

*elementos fundamentales de sus películas mudas, concebidas como poemas ópticos o como alfabetos de imágenes.*⁷³

Este conjunto de operaciones entre el discurso visual y sonoro se acentuaban en la instancia del montaje, asumido por Marta Rodríguez y Jorge Silva no sólo como un procedimiento de empalme para asegurar contrapuntos en la narración, sino como un trabajo reflexivo donde se organizaba y construía su propio discurso. Según los propios autores,⁷⁴ la apuesta por un montaje dialéctico de la película les permitía develar de manera más o menos orgánica y explícita, por un lado, las dificultades de la familia para establecer vínculos solidarios con sus pares en aras de organizarse y exigir sus derechos pese a saberse explotados y sometidos, y, por el otro, evidenciar las contradicciones y fisuras del discurso gubernamental que por esos años pregonaba las bondades de la modernidad y el progreso. En este orden de ideas, no es gratuito que el documental inicie con una secuencia de montaje sobre una jornada de elecciones presidenciales donde un hombre campesino acude desorientado a las urnas en medio de la avasalladora propaganda electoral y un fuerte cerco militar que resguarda la Plaza de Bolívar; y, finalmente la película

⁷³ CHAPARRO Hugo, *Op.cit*, p. 73.

⁷⁴ Entrevista que el joven crítico de cine Andrés Caicedo realiza a Marta Rodríguez y Jorge Silva. Publicada en la revista Ojo al Cine. Número 1. Ediciones Aquelarre. Cali. 1974. Pág.35-43.

cierre con un fundido a negro donde se lee la cita del cura guerrillero Camilo Torres: *la lucha es larga, ¡comencemos ya!*



Frente a los interrogantes que pocos años atrás el mismo Carlos Álvarez planteaba en sus escritos donde se preguntaba: *¿Qué cine debe hacerse?* y *¿Cómo y de dónde saldrá la gente que haga este cine?*,⁷⁵ surgieron como respuesta estas películas, experimentos que expresaban un deseo político y una búsqueda formal urgente y descarnada. Si con estas primeras aventuras cinematográficas se exploraba el

⁷⁵ Tomado del artículo <<Colombia: una historia que está comenzando>> publicado originalmente por la Muestra del Nuevo Cine en junio de 1966. en ÁLVAREZ Carlos. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1989.

potencial de la denuncia todavía de manera tímida, con el paso de los años se llegaría a la certeza de que el cine debía radicalizarse. La producción de un cine crítico se tornaría en la forma de dar continuidad a una lucha por otros medios.



Negativo ampliado del cortometraje *28 de febrero 1970*. Concentración estudiantil en la Plaza de Bolívar de Bogotá el 28 de febrero de 1970. Tomado del archivo personal de Carlos Álvarez.

Para definir este momento histórico, político, estético y cinematográfico, conviene citar una fórmula que utiliza de forma ingeniosa el investigador Sergio Becerra⁷⁶ a manera de metáfora: una creciente *masa* crítica de estudiantes, obreros, mujeres,

⁷⁶ BECERRA Sergio. *Op.cit*, p. 222.

indígenas y campesinos, filmados a una *velocidad* de 24 cuadros por segundo, equivalen al surgimiento de un *movimiento* cinematográfico sin precedentes en el país.

La aparición de nuevos sujetos fílmicos, hasta el momento sub-representados e históricamente ausentes de las pantallas de cine colombianas, contribuyó a una apropiación del medio para distintos fines: como vehículo de investigación, como instrumento de expresión y como arma política.

Tal vez uno de los factores más interesantes en la producción de documentales críticos e independientes en el tránsito de 1960 a 1970, a pesar de las distintas adversidades que tuvieron que sortear, fue la variedad de temas y estilos elegidos.

Desde grupos interdisciplinarios como *La Rosca* y *Crítica 33* que hicieron documentales de corte investigativo bajo la premisa de la acción participativa con las comunidades; pasando por un conjunto de realizadores que trataron el tema de la alienación religiosa con cortometrajes como *Un día yo pregunté* (Julia Sabogal. 1970), *Los santísimos hermanos* (Gabriela Samper. 1970), *Monserate* (Carlos Mayolo y Jorge Silva. 1971), o *Padre, ¿dónde está dios?* (Crítica 33. 1972); hasta materiales de

carácter analítico con una tónica más militante como *La proclama* (Carlos Sánchez. 1971), *Qué es la democracia* (Carlos Álvarez. 1971) o *Planas: testimonio de un etnocidio* (Rodríguez y Silva. 1972).

Dentro del rubro del cine universitario de agitación, discurso contra-informativo y factura artesanal, de acuerdo con las características del blanco y negro el formato de 16 mm, vale la pena detenernos en los cortometrajes *Asalto* y *28 de febrero de 1970* como expresiones representativas. En junio de 1967, el campus de la universidad nacional era invadido por contingentes del ejército en un claro acto de violación a los estatutos de autonomía universitarios a manera de represalia frente a una creciente ola de movilizaciones estudiantiles tras la muerte de Camilo Torres. Como resultado de esta incursión, durante varios días se desencadenó una confrontación entre estudiantes y militares que logró ser capturada por Carlos Álvarez, joven crítico de cine y profesor de diseño de la Facultad de Bellas Artes de la misma universidad. Como resultado surgió *Asalto*, una pieza de montaje de 9 minutos de duración terminada en el año 68, que a través de fotografías aborda el enfrentamiento campal entre estudiantes y militares, equiparándolo a través del montaje con las revueltas en Rio de Janeiro, Berlín y París. Formalmente inspirada en *Now* (1965) de Santiago Álvarez, esta pieza expresa total correspondencia con el espíritu del 68 sintonizándose con otras formas de producción del cine

universitario en el continente como *Me gustan los estudiantes* (1968) del uruguayo Mario Handler y *Testimonios de una agresión* (1968) del Consejo Nacional de Huelga en México.

Como respuesta a los hostigamientos y agravios cometidos durante los años anteriores, el 28 de febrero de 1970 salen a las calles estudiantes, trabajadores y maestros de universidades públicas y privadas con el ánimo de ejercer presión a través de una demostración de fuerza contra el que aparentemente sería el último gobierno del Frente Nacional. Pocos meses antes de este acontecimiento, con la convicción por “visualizar y sonorizar todo lo que no conviene al sistema opresor”,⁷⁷ surgió el grupo *cine popular colombiano* como iniciativa colectiva que operó fugazmente para la producción de filmes políticos haciendo un llamado al desarrollo de una cultura revolucionaria en contraposición a la tradición cultural reaccionaria del país.

Entre los participantes de este colectivo se encontraban Carlos Álvarez, el productor Alberto Mejía, la cineasta Gabriela Samper, así como los camarógrafos Fernando Vélez y los hermanos Pepe y Carlos Sánchez. De esta unión contingente nació *28 de febrero de 1970*, cortometraje que reúne el registro de todos estos

⁷⁷ Cine Popular Colombiano. <<Por un cine militante>>, *Cine del Tercer Mundo*, núm. 2. Montevideo: noviembre de 1970. Pág 67-70.

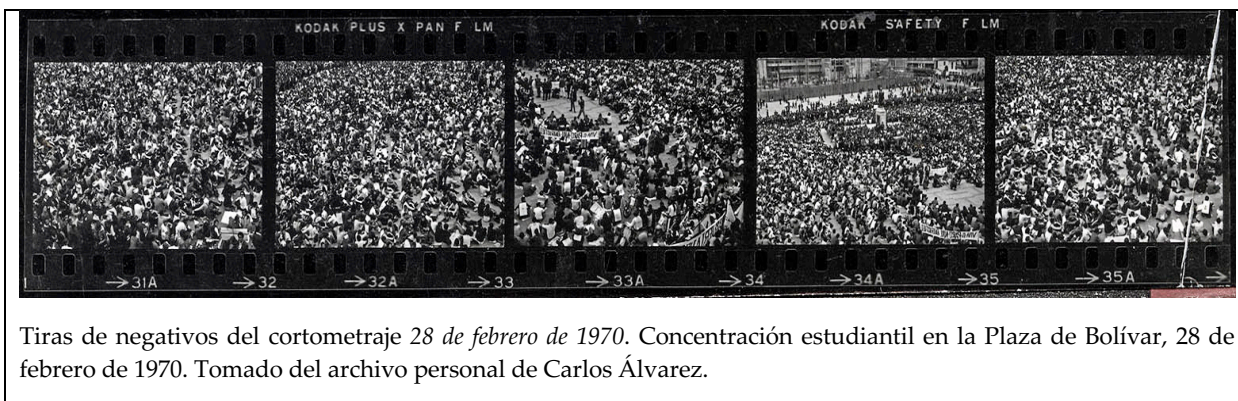
cineastas que salieron a cubrir la movilización ciudadana desde distintos puntos de la ciudad. Si bien a nivel de contenido el cortometraje se limita a reconstruir el trayecto de la masa estudiantil del campus universitario a la plaza pública, y por lo tanto no sobresale necesariamente por sus planteamientos narrativos y formales, si logra poner de manifiesto una de las cualidades más radicales del cine, su potencialidad como práctica colectiva. A propósito de este cortometraje, el cineasta Carlos Mayolo señalaba;

"En un acto inmenso de masas, los cineastas interesados en este tipo de material se encuentran. Se decide hacer una película con el material de todos. Se revela a mano. Se ve el negativo como copión, y se procede a montarlo." ⁷⁸

Aquellas imágenes inestables pero potentes son el espejo de un conjunto de cineastas todavía inexpertos; jóvenes con cámaras que producen un acervo audiovisual e intercambian sus imágenes bajo la lógica de compartir una afinidad fílmica y política. La emergencia de estas imágenes constata la aparición de una praxis cinematográfica colectiva que surge bajo la convicción de apropiarse de los

⁷⁸ MAYOLO Carlos y ARBELÁEZ Ramiro. "Secuencia crítica del cine colombiano". Publicado en la Revista Ojo al Cine. Número 1. Ediciones Aquelarre. Cali. 1974. Pág. 27.

medios para desacralizar técnica y temáticamente, un oficio reservado hasta el momento a un gremio con infraestructura y recursos.



Entre el corte de una secuencia a otra, vemos a los cineastas entrar y salir de cuadro, los vemos no sólo como realizadores sino como sujetos partícipes de los acontecimientos captados por la cámara. Los cineastas participan de las tensiones sociales allí descritas, y mediante el ejercicio posterior de montaje de los materiales, al emplear textos y contrapuntos musicales, de-construyen la retórica visual oficialista evidenciando su artificio.

Tanto *Asalto* como *28 de febrero de 1970*, no sólo comparten la cuestión estudiantil como temática común; como quedó referido previamente, a partir de su factura y formas de producción, establecen claros vínculos con otras expresiones del cine

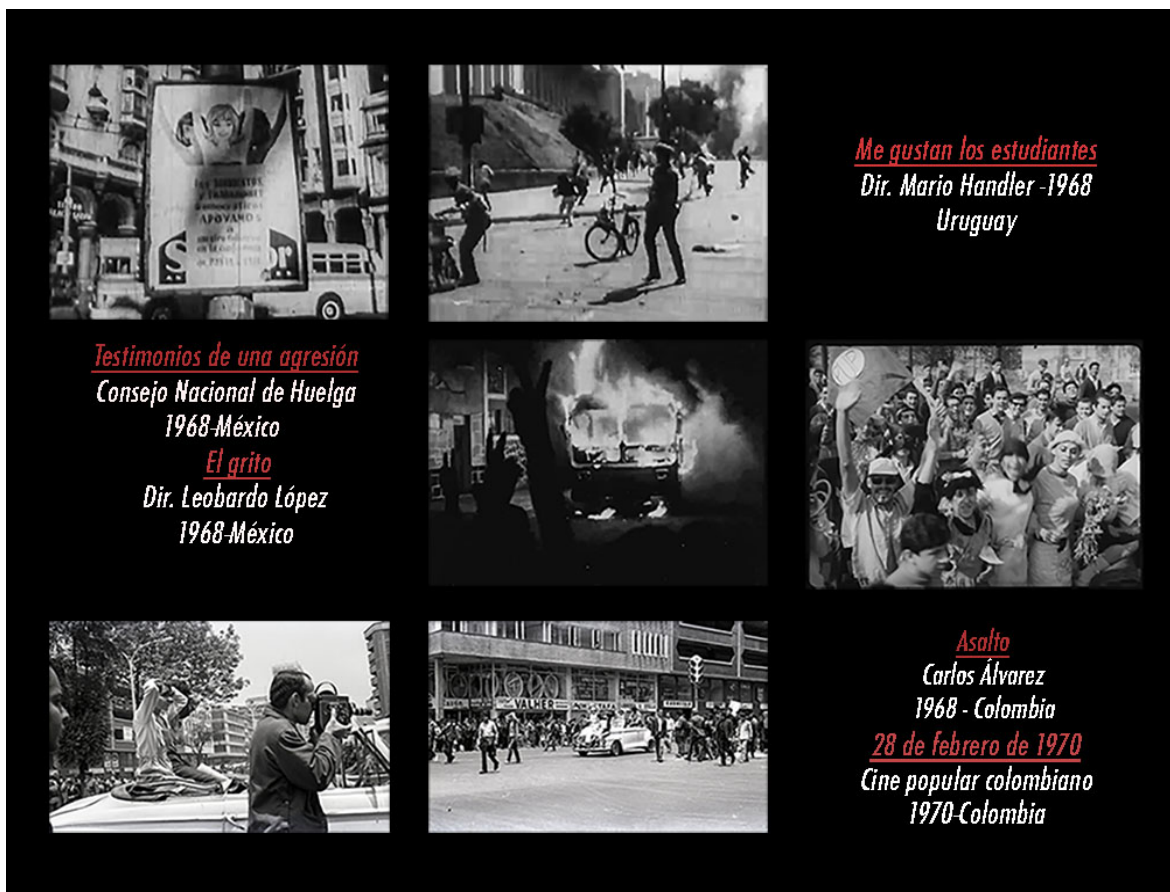
militante uruguayo y mexicano realizado durante el año 68. Entre los cortos de Mario Handler, *Me gustan los estudiantes* y *Liber Arce, liberarce* realizados respectivamente en 1968 y 1969 y *Asalto* de Carlos Álvarez, existen puntos de encuentro que van desde la selección musical como contrapunto de la imagen (ambos acuden a la canción protesta chilena para musicalizar sus cortos), hasta una apuesta por el discurso contra-informativo de corta duración. Sin haberse conocido previamente, Handler y Álvarez compartían el impulso del *tercer cine* que abogaba por la urgencia y eficacia de esta expresión como vía de contagio para el despertar colectivo. En sus cortometrajes ambos emplearon un estilo de montaje dialéctico similar, ágil, parecido a la lógica del videoclip contemporáneo, con el ánimo de provocar a los espectadores.

Por otra parte, piezas fílmicas como *Testimonios de una agresión* que hicieron parte de los comunicados del Consejo Nacional de Huelga mexicano a través del cual se documentaron las vicisitudes del movimiento estudiantil meses previos al 2 de octubre, o *El grito*, largometraje del estudiante Leobardo López que recopila y narra todo el devenir de la masacre, advierten parentescos con el cortometraje *28 de febrero de 1970*. Filmadas en película de blanco y negro con cámaras *Bolex* de cuerda, cada uno de estos documentales representa un testimonio al interior del movimiento en donde los cineastas replican por momentos algunas prácticas

organizativas durante el proceso de producción de sus filmes. Fuesen brigadas fílmicas universitarias o grupos autónomos, la organización colectiva detrás de cámara, fracturaba la noción de una autoridad individual,⁷⁹ revelando en la práctica un reacomodamiento de lo artístico en función de la contingencia social y la eficacia comunicativa.

De la misma manera, así como hubo una marcada impronta militante, el proceso de edición de estas películas exigió un momento de reflexión y traducción entre las voces del movimiento, la cronología de los hechos y el punto de vista de los realizadores, a partir del cual, éstos últimos optaron en ciertos casos por darse licencias creativas para experimentar narrativamente con el ánimo de otorgarle mayor fuerza y densidad al relato.

⁷⁹ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. <<México. El 68 cinematográfico>> en MESTMAN Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal. 2016. Pág. 294.



Fotogramas de las películas *Me gustan los estudiantes* (Handler. 1968.Uruguay); *Testimonios de una agresión* (Consejo nacional de huelga. 1968. México); *El grito* (López.1968. México); *Asalto* (Carlos Álvarez.1968. Colombia); *28 de febrero de 1970* (Cine popular colombiano.1970. Colombia)

A principios 1971, en la ciudad de Cali, al sur occidente del país, los estudiantes de la Universidad del Valle declaraban la huelga general exigiendo la renuncia del rector Ocampo Londoño, además de la expulsión de los cuerpos de paz norteamericanos⁸⁰. Junto al paro estudiantil se unían las exigencias de sindicatos y otros gremios que expresaban un malestar social de repercusiones nacionales. El 26 de febrero de este año se propiciaría el punto de confrontación más álgido cuando

⁸⁰ GONZÁLEZ Katia. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura. 2012. p.109.

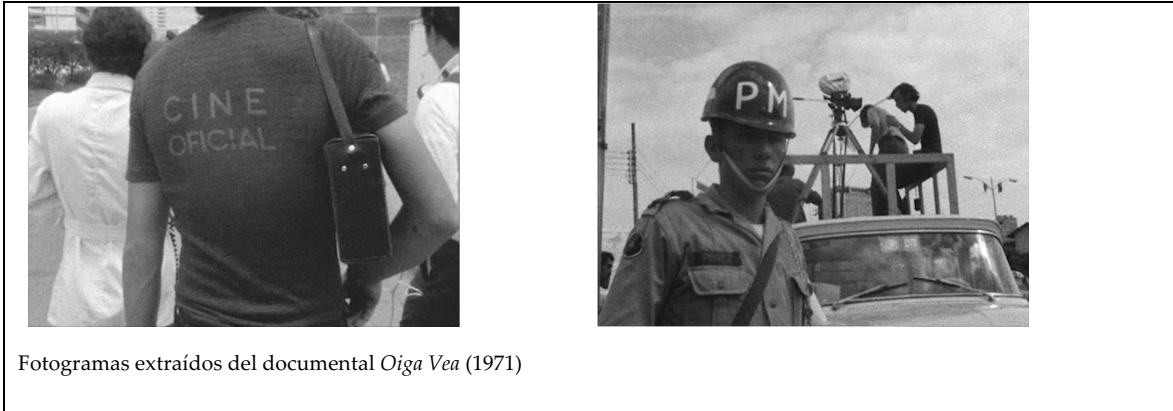
los militares cercaron la universidad generando un choque con los estudiantes que dejó un saldo de ocho muertos según la prensa local. En las horas de la noche de ese mismo día, el presidente Misael Pastrana declaraba el estado de sitio a pocos meses de realizarse en Cali la VI versión de los Juegos Panamericanos. A escasos tres años, en Colombia parecía repetirse el libreto de la masacre de Tlatelolco, en menores proporciones.

Durante la primera semana de agosto de 1971 se llevó a cabo dicho certamen en medio de fuertes tensiones sociales. Al igual que en la XIX versión de los Juegos Olímpicos de México en 1968, el evento deportivo en Cali constituyó una oportunidad para el gobierno colombiano por desplegar toda una infraestructura mediática y publicitaria que le mostrara al mundo una cara armónica del país. Con este propósito fue comisionado un equipo de producción y filmación para realizar el documental institucional *Cali, ciudad de América* conformado por un numeroso *crew*, que contó con 64 técnicos colombianos, camarógrafos suizos y franceses, nueve cámaras de 35 milímetros traídas de Bogotá y Ciudad de México, además de la asesoría de Antonio Reynoso, fotógrafo del documental de 1969 *Olimpiada en México*⁸¹

⁸¹GONZÁLEZ Katia. *Op.cit*, p. 77.

La contraparte marginal y crítica de la versión cinematográfica oficial, fue el cortometraje documental *Oiga vea*, filmado en blanco y negro y 16mm., por los jóvenes caleños Luis Ospina y Carlos Mayolo, quienes, al ver restringida su posibilidad de ingreso a los Juegos, tomaron la *Bolex* y una grabadora *Uher* prestada, y se fueron en búsqueda de los habitantes de la ciudad popular, que, como ellos, fueron excluidos del espectáculo.

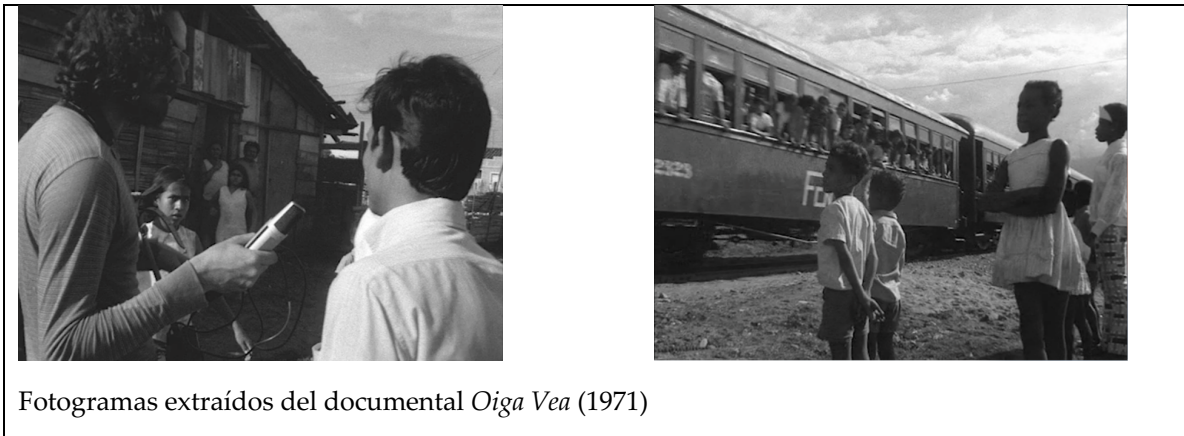
Oiga vea esta dividido en dos bloques: en el primero, cámara y micrófono en mano, los realizadores registran en directo todo el movimiento que acontece por fuera de los recintos deportivos mientras se llevan a cabo los Juegos. A través de planos secuencia vemos niños que juegan al béisbol con palos de madera, vendedores ambulantes que se rebuscan la vida, transeúntes que escuchan la radio para no perderse las competencias. En el recorrido de la cámara, la cual se comporta como un ojo en constante búsqueda, entra a cuadro reiteradas veces el *crew* de técnicos que realizan el documental institucional. Escoltados por un contingente policial, portan camisetas que dicen *Cine oficial*.



En el segundo bloque, los cineastas abandonan la ciudad céntrica y blanca, la de los estadios, polideportivos y recintos competitivos, para sumergirse en el barrio el Guabal, sector periférico de Cali donde las familias habitan a los costados del cause del río. En este segmento vemos a los realizadores conversar con varios vecinos que exponen su visión de la ciudad real, la ciudad que no estaba lista para los Juegos. En una secuencia muy lúcida en la que parece revelarse cierto homenaje al *Tire Die* (1960)⁸² de Fernando Birri, vemos a los vecinos del Guabal amotinándose para subir al tren de cercanías, transporte que la alcaldía destinó exclusivamente durante los Juegos para que los sectores populares pudieran viajar al centro. En un plano-contraplano, mientras la cámara se aleja al interior del tren, abajo, los niños corren intentando alcanzarlo inútilmente, ya que la máquina corre demasiado

⁸² *Tire Die* fue un cortometraje precursor del documental de investigación en América Latina. Realizado por Fernando Birri junto a los estudiantes de la facultad de cine de la Universidad del Litoral en Santa Fe, Argentina en el año de 1960. El cortometraje nos muestra a un grupo de niños que corren a un costado del tren que viene de Buenos Aires pidiendo por 10 centavos a los pasajeros.

rápido. Al igual que el mal llamado “progreso” promovido por el gobierno, el tren pasa de manera violenta y fugaz restringiéndoles el acceso.



Como un documental de encuesta, con un tono satírico y estilo contra-informativo, *Oiga Vea* ofrece una etnografía urbana que, de acuerdo con sus autores, buscaba mostrar “paso a paso cómo el deporte sirve de instrumento de alienación para distraer a los colombianos de sus verdaderos problemas”.⁸³ La ausencia de cualquier tipo de texto o voz en *off* explicativa potencia el estilo directo e interactivo en donde vemos sin mayor artificio el encuentro entre realizadores y pobladores.

⁸³ MAYOLO Carlos y ARBELÁEZ Ramiro. <<Secuencia crítica del cine colombiano>>. *Revista Ojo al Cine*. Número 1. Cali: Ediciones Aquelarre. 1974. p. 29

Pero es tal vez el montaje a cargo de Luis Ospina donde se logra una concreción y síntesis aguda de todo el discurso. Con solo una hora total de filmación, Ospina logró conformar un material de 27 minutos en el que integra recursos sonoros (canciones populares, discursos presidenciales, publicidad radial) como ejes narrativos a contrapelo del registro directo. El ritmo del montaje le otorga al material una entonación burlona e irónica que rompe totalmente con la pretendida solemnidad del evento deportivo, sin dejar de abandonar un espíritu crítico y de denuncia. Frente al discurso aséptico de las autoridades que llamaban a la civilidad y el orden, frente a la ciudad postal de las estatuas y las grandes obras de infraestructura, los realizadores caleños oponen las imágenes de una cultura popular desbordante, la de la salsa y el bullicio, en una interesante confrontación que nos permite hablar de un cine de carácter contracultural que también participa en el ámbito de la expresión política.⁸⁴

A lo largo de los años setenta fueron realizados otros documentales claves como *Colombia 70* (1970) y *¿Qué es la democracia?* (1971) de Carlos Álvarez; *Planas:*

⁸⁴ Investigadores como Álvaro Vázquez Mantecón, en su análisis sobre la cinematografía del 68 en México, han contribuido a ampliar la idea del cine contracultural, no sólo como un género validado por códigos estéticos o discursos de una época particular, sino por su capacidad confrontativa hacia las expresiones de la cultura dominante. En este contexto el autor propone recuperar esta expresión como una forma de producción política. VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. <<México. El 68 cinematográfico>> en MESTMAN Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal. 2016. Pág. 294.

testimonio de un etnocidio (1971) y *Campesinos* (1975) de la pareja Rodríguez-Silva; o el célebre *Agarrando Pueblo* (1978) de Mayolo y Ospina, entre otros. Del año 1975 en adelante, la producción de las militancias fílmicas empezaría a perder intensidad y diluirse con el tiempo. Entre los factores que explican su posterior estancamiento podemos destacar la entrada en operación a partir de 1971 de la ley de sobreprecio, la cual incentivó la producción y exhibición de cortometrajes de más de 7 minutos financiados por el sector privado mediante la exención de impuestos. Con esto, la independencia política y exploración estética se vieron fuertemente constreñidas, mientras proliferaban cortos de estilo publicitario, turístico y comercial. Mientras que para Carlos Álvarez se trataba de una “*contra-revolución cultural, instrumentada por el cortometraje de sobreprecio, [que ejerció] una fuerza disociadora apabullante*”⁸⁵, para el grupo de Cali consistía en “*un atentado peligroso, [que tenía como objeto] seguir desfigurando, a más bajo costo y a costillas nuestras, la realidad colombiana*”⁸⁶

Otro fuerte golpe fue el encarcelamiento de los cineastas Carlos Álvarez, Gabriela Samper, Julia Sabogal, Manuel Vargas y Jorge Morante en agosto de 1972, acusados de “*filmar y procesar cintas cinematográficas en las que se hacía apología a la revolución y proselitismo, que era proyectadas a grupos estudiantiles, sindicatos de obreros*

⁸⁵ Tomado del artículo: <<Hacer cine>> publicado originalmente en el boletín *Segundo Tranco* en su primer número en noviembre de 1980. En: ÁLVAREZ Carlos. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1989. p. 135.

⁸⁶MAYOLO Carlos y ARBELÁEZ Ramir. *Op.cit*, p. 27.

y campesinos".⁸⁷ Una vez liberados, la censura y persecución les costaría el exilio a Julia Sabogal y Carlos Álvarez, así como un fuerte cáncer a Gabriela Samper que le quitó la vida años después.



Foto tomada del archivo personal de Carlos Álvarez. "Libertad para Carlos Álvarez". Cartel expuesto durante el Festival de Oberhausen en 1973 en solidaridad por la detención del cineasta colombiano.

Volver al tránsito entre estas dos décadas (1960-1970), a este momento histórico, político y cinematográfico en el que se configuraron manifestaciones de un cine disidente, nos permite entrever varias conclusiones y lanzar preguntas a la luz de un presente que permanece en trance. En primer lugar, destacamos la llegada de esta generación al cine y su inclinación deliberada por realizar documentales como

⁸⁷ Ver nota del periódico El Espectador: "Revelaciones sobre la subversión, quién es quién en la red." Publicado el 25 de agosto de 1972.

la expresión del deseo por desacralizar un oficio y medio donde hasta entonces el culto a la cámara dejaba en segundo plano lo que acontecía frente a ella. La experimentación formal y el ímpetu por salir al encuentro de la realidad en aras de una verdad fílmica motivada por el compromiso ideológico, posibilitó como resultado imágenes frágiles y potentes que buscaban ser una vía de contagio para el despertar colectivo. Lo político y lo estético, la convicción y la precariedad técnica entraron en un complejo maridaje que proyectaba intensidad, fuerza y honestidad como valores que intentaban combatir la inercia del cine nacional previo:

“El cine en 16 mm., en blanco y negro y con pocos recursos económicos, que quiere decir técnicos, es una conclusión apabullante, no el elogio de la precariedad. Pero fue la posibilidad real y cierta de hacer cine, no de hablar más sobre el cine. Los caminos eran : o llorar sobre el cine que no podemos hacer, o hacer el cine que pudiéramos, que nos diera el pellejo” .⁸⁸

⁸⁸ ÁLVAREZ Carlos. *Op.cit*, p. 138.

Más que un elogio al carácter urgente, marginal e imperfecto de su factura, esta forma de producción fílmica fue concebida como medio y fin, como un mecanismo poderoso y profundamente contemporáneo. La adopción del formato de 16 mm y la cinta en blanco y negro facilitaba una producción de bajos costos que proporcionaba un mayor grado de autonomía económica, política y creativa. Desde la utilización de equipos ligeros operados por grupos reducidos de filmación que habilitaba un desplazamiento ágil en locaciones abiertas, hasta la capacidad de realizar procedimientos sencillos de revelado y copiado de la película reversible monocromática a partir de la construcción de laboratorios artesanales.

Si las imágenes oficiales consagradas en documentales como *Se llamaría Colombia* (1970) de Francisco Norden o *Los niños primero* (1974) de Gustavo Nieto, entre otras, filmadas a color, en 35 milímetros. y reveladas en laboratorios extranjeros, promocionaban representaciones definidas y estables del progreso del país, a manera de respuesta estuvieron las imágenes evocadas por las militancias fílmicas, cuyos planos desaturados, inestables y fragmentados, como resultado de las cámaras de cuerda donde la duración del registro no podía superar los 30 segundos, encarnaban la visión agitada de los realizadores sobre el devenir del país.

A diferencia de los documentales oficiales donde narrativamente la voz de autoridad provenía de los discursos institucionales y el punto de vista de los realizadores se diluía en ellos⁸⁹, las militancias fílmicas optaron como apuesta política por buscar la voz de autoridad en los sujetos entrevistados, sin ocultar su afinidad política o el proceso de construcción de su discurso.



Fotografía tomada del archivo de Carlos Álvarez. Travelling humano durante la producción del documental *“Los hijos del subdesarrollo”* 1975. Pepe Sánchez levanta en hombros a Carlos Álvarez mientras filma a un campesino cargar un ataúd. Fotografía de Gustavo Barrera.

⁸⁹ RESTREPO, Isabel. <<Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional>> en ORDÓÑEZ L. (coord.). *Cine y política. Miradas disidentes sobre nuestra realidad*, Bogotá: Cinemateca Distrital. 2015. p. 79.

Cabe mencionar también que dentro de aquellas expresiones del cine político hubo contradicciones, disputas internas y críticas constantes desde distintas direcciones. No hubo unidad estética, programática o ideológica, más bien puntos de encuentro e intercambio. Sin embargo, sí hubo un diálogo entre las películas y otros campos del conocimiento.

En Bogotá, espacios como la Casa de la Cultura fundada en 1966, que posteriormente se llamaría Teatro de la Candelaria, o el Taller 4 Rojo fundado en 1972 por artistas plásticos, y en Cali, Ciudad Solar como espacio de creación contracultural y artístico, fueron epicentros de un movimiento cultural crítico y beligerante propiamente *sesentista* que influyó tanto en cineastas, como actores, fotógrafos, músicos y artistas. A su vez, en el terreno de las humanidades y ciencias sociales, se fue consolidando un sector de intelectuales que aportaron a la elaboración de un pensamiento crítico en el país fuertemente vinculado a la acción política. Desde los trabajos sociológicos de Camilo Torres a propósito de la *violencia y el cambio social*,⁹⁰ los estudios sobre la problemática agraria desarrollados por el economista marxista Antonio García Nossa, hasta una investigación precursora

⁹⁰ TORRES Camilo. <<La violencia y los cambios sociales. Introducción para los profanos>> en MONCAYO Victor Manuel (Coord). *Antología del pensamiento crítico colombiano contemporáneo*. Buenos Aires: Clacso, 2015.

para la memoria social del conflicto en el país que apareció bajo el nombre de *La violencia en Colombia. Estudio de un proceso social* a mediados de 1962,⁹¹ se fueron forjando insumos analíticos para interpretar aquel momento histórico. Estas lecturas sirvieron en algunos casos como insumos teóricos dentro de la producción de los documentales. Como ejemplo de ello se pueden ubicar varios filmes de la pareja Rodríguez-Silva, siendo tal vez *Campesinos* (1970-1975) el caso más representativo. Además de este diálogo con otras disciplinas, he intentado subrayar a través de las citas a los propios realizadores, que las películas también fueron oportunidades para reflexionar sobre la marcha en torno al quehacer cinematográfico, donde surgieron constantemente interrogantes por los horizontes que debían alcanzar o transgredir.

De acuerdo con el investigador Sergio Becerra, no fue la ideología o adhesión militante a determinado grupo, partido o vertiente lo que hizo de estas propuestas una cinematografía de ruptura. Fue el intento por ejercer nuevas prácticas filmicas que propiciaron desde entonces una reconfiguración visual de lo sensible. Fue “*su capacidad de transformar por el montaje la materia de lo visual, generando rupturas*

⁹¹ Este texto precursor para la historia y sociología en el país fue escrito por el sociólogo Orlando Fals Borda, el abogado Eduardo Umaña Luna y monseñor Germán Guzmán Campos, párroco del Líbano, Tolima. Se publicó originalmente por la Editorial Iqueima en Bogotá en 1962.

*inequívocas de lenguaje y nuevos usos, contraculturales y contra-informativos”.*⁹² Estas reconfiguraciones del lenguaje a través de las prácticas documentales fueron el resultado de una convicción por parte de los cineastas por solventar un espacio propio de lucha como continuación de la acción política a través de medios cinematográficos.

Volver a estas imágenes a la luz de nuestros días resaltan su vigencia, en la medida en que todavía nos convocan e increpan. De la variedad de estilos, prácticas y discursos que se conjugaron alrededor de estas primeras realizaciones documentales críticas en Colombia, se desprenden también una variedad de posibles lecturas e interpretaciones estableciendo un ejercicio de traducción, de militancias fílmicas a archivos fílmicos. De ahí la necesidad de interrogarlos como archivos vivos, para que sigan hablando, y puedan revelarnos más de lo que muestran.

A lo largo de esta investigación he intentado de manera más o menos exhaustiva, situar en contexto histórico, político y cinematográfico la fugaz trayectoria de las militancias fílmicas colombianas. Este ejercicio es importante en la medida en que

⁹² BECERRA Sergio. *Op.cit*, p.244.

nos permite comprender mejor las coordenadas espacio-temporales de las cuales surgieron los documentales previamente analizados, y así, acceder de manera parcial a aquello que fue registrado por la cámara, y conectarlo, con las *formas de ver* y los estilos de creación de quienes produjeron dichas imágenes.⁹³ Esto, con el ánimo de entrever desde sus relieves y justas dimensiones los posibles cambios y rupturas que pudieron suscitar dichas películas dentro su contexto y medio, así como las limitaciones, obstrucciones y dificultades en las que se vieron inmersas.

Como quedó señalado en la introducción, esta investigación acompaña el proceso de producción y creación de un largometraje⁹⁴ cuya materia prima son justamente estas películas, recuperadas como archivos fílmicos y, apropiadas a partir de un ejercicio de montaje que propone una puesta en diálogo y relectura de las mismas frente a su contexto y nuestro tiempo presente. El deseo de acercarme a un conjunto de obras producidas hace ya medio siglo e incorporarlas a un relato audiovisual, responde a la necesidad de incursionar por otras formas narrativas

⁹³ Sobre los niveles de análisis entre la mirada y el referente que se desprenden de la construcción de fuentes audiovisuales para el estudio histórico y social, son muy valiosos los aportes metodológicos del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) consignados en el texto: *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*, México: Instituto Mora, 2014.

⁹⁴ Titulado *El film justifica los medios*, este largometraje hace parte de mi proyecto de investigación bajo la modalidad de tesis fílmica como resultado de los estudios cursados en la maestría de cine documental del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM.

que amplíen las vías de acceso a las memorias fílmicas disidentes y críticas capaces de interpelar el estado actual de nuestros tiempos.

A continuación, expongo un conjunto de nociones, enfoques y procedimientos de trabajo con los archivos fílmicos y audiovisuales que me han servido como aparato crítico, heurístico y reflexivo para el proceso de escritura y montaje del proyecto documental.

III. Enfoques para interpretar los archivos audiovisuales

Cada vez más, los archivos han dejado de ser concebidos como inmuebles herméticos e inertes, como contenedores de vestigios de información; por el contrario, son recuperados como espacios vivos en continua tensión y construcción a los que acudimos para obtener conocimiento de nuestras sociedades, historias y culturas. De acuerdo con nociones básicas planteadas por el LAIS⁹⁵ respecto al proceso de configuración de un archivo, se requieren una serie de prácticas y operaciones previas, de descarte y selección, y posteriormente de preservación, conservación, clasificación y difusión gestionadas desde distintos ámbitos: el colectivo, el familiar o el institucional.

Para el caso que nos concierne, los archivos fílmicos que he incorporado a mi investigación reposan en su mayoría en manos de los propios realizadores quienes se han preocupado por organizarlos y conservarlos de forma más o menos cuidadosa. En cuanto a las películas de los cineastas que ya murieron, la mayoría se encuentran almacenadas en Patrimonio Fílmico, entidad gubernamental

⁹⁵Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS), *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*, México: Instituto Mora, 2014.

dedicada a la preservación, restauración y difusión de la cinematografía colombiana. Dado el carácter artesanal y a veces marginal de estas películas, con contadas excepciones,⁹⁶ el interés por restaurar y difundir este tipo de cine por parte de las entidades culturales públicas ha sido escaso. Si bien la mayoría de estos documentales fueron digitalizados en resoluciones aceptables para su consulta, reproducción y divulgación, pocos de ellos han sido restaurados, y sus soportes originales, negativos de 16 milímetros, se encuentran en mal estado o perdidos, en parte por el descuido de los autores o por el desinterés de las instituciones.

Corroboramos entonces que la existencia de los archivos es posible por cuenta de un conjunto de prácticas, instauraciones y disputas entre diversas concepciones sobre su valor y relevancia. En el caso de los archivos fílmicos y audiovisuales, su valor puede ser histórico, comercial, familiar, epistémico, político o estético; y, es a la hora de configurarlos como fuentes, donde empieza una mediación entre los elementos contextuales de producción que los rodean, la mirada, el análisis y las intenciones del investigador que los reconstruye. De ahí que compartamos con los

⁹⁶ Como parte de un convenio público-privado entre Pro-imágenes y la Fundación Patrimonio Fílmico, de manera oficial hasta el momento solo han sido restaurados y digitalizados en alta definición ocho cortometrajes de Carlos Mayolo y Luis Ospina. De los otros documentales que pertenecen a esta época, solo *Chircales* cuenta con una copia digital en 2K hecha por una fundación alemana.

investigadores del LAIS que la rigurosidad y capacidad de interrelación requerida para interpretar y trabajar con fuentes audiovisuales en aras de alcanzar algún tipo de explicación histórica, social o cultural, hace parte sobre todo de un proceso creativo.

Establecido esto, entramos al terreno de la lectura, interpretación y manipulación de los archivos audiovisuales como fuentes o testimonios. A propósito de los diversos enfoques para leer una fuente fílmica o audiovisual, el historiador Peter Burke⁹⁷ sostiene que para evaluarla debe desarrollarse un tipo de crítica que contemple las características propias de su medio, que entienda y desentrañe los códigos del lenguaje de la imagen en movimiento. En este sentido, son varios los métodos que existen para leer una imagen, y en su estudio, Burke discute por lo menos cuatro: el enfoque psicoanalítico, que concentra la atención en los símbolos y significados inconscientes; el enfoque semiótico o estructuralista, que contempla la imagen como un sistema de signos, y por ende, fija su atención en su composición interna para extraer el subtexto discursivo (contradicciones, puntos ciegos, ausencias y omisiones); el enfoque pos-estructuralista, donde el foco de interés recae en la polisemia de significados que rodean las imágenes; y por último, su propuesta de una lectura histórico-cultural de las imágenes, que sitúa los

⁹⁷ BURKE Peter, *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, 2005.

símbolos y códigos de representación dentro de un complejo entramado de relaciones y prácticas sociales, culturales y subjetivas ancladas a un determinado tiempo y espacio.

Además de esta variedad de enfoques interpretativos, habría que añadir que la diferencia entre soportes, el fotográfico o cinematográfico, y las respectivas lógicas que se desprenden de la imagen fija o de las que están en movimiento, exigen también métodos diferentes de abordaje. Mientras el trabajo con fotografías demanda un tipo de análisis pre-iconográfico, iconográfico e iconológico⁹⁸ que permite establecer con cierto grado de exactitud el rastro que ésta ha dejado, la experiencia de trabajo con archivos fílmicos no necesariamente centra toda su atención en el carácter indicial de las imágenes. Articuladas bajo el principio del montaje, la sucesión de imágenes y sonidos cobran sentido en su interacción, para convertirse en relatos, estrategias retóricas o exposiciones discursivas donde interactúan múltiples temporalidades y códigos de representación. En este orden de ideas, vale la pena establecer provisionalmente categorías comunes e identificar

⁹⁸Estos tres niveles de análisis constituyen pautas metodológicas que ofrecen los investigadores del Laboratorio Audiovisual de Investigación Social (LAIS) para el trabajo con fuentes visuales. El análisis pre-iconográfico alude a la identificación del significado fáctico a partir del reconocimiento de elementos concretos que conforman la imagen. Posteriormente, el análisis iconográfico exige una lectura de los códigos y convenciones culturales propios del contexto histórico y geográfico en los que se inscribe la imagen. Por último, de acuerdo a nuestra propia experiencia y conocimiento, el análisis iconológico demanda una interpretación ideológica del contenido de la imagen.

puntos de encuentro transversales entre las películas con las que queremos trabajar, para así descubrir qué es lo que realmente queremos que nos cuenten y ajustar el tipo de interrogantes por formular.

En primer lugar, las películas que han sido abordadas a lo largo de esta investigación pertenecen al terreno de la producción documental; entre varias razones, la elección por este género evidencia el interés de los creadores por *documentar* y a su vez *expresar* una postura sobre el mundo y su entorno inmediato.⁹⁹ A su vez, todas orbitan alrededor de un contexto particular de convulsión política y social que las inscribe como respuestas expresivas elaboradas desde distintos lugares de enunciación: la denuncia, la ironía, la poética, la crítica o el llamado a la intervención. De acuerdo con su formato (16mm.) y corta duración, la mayoría de estos documentales fueron pensados para una rápida circulación por circuitos paralelos y alternativos a la televisión y las salas de exhibición comerciales que solo proyectaban copias en 35 milímetros. Si bien el formato y duración limitaba la posibilidad de exhibiciones masivas, permitía un mayor grado

⁹⁹ En el texto *Retórica y representación en el cine de no ficción*, (2014) Carl Plantinga retoma la reflexión sobre las especificidades y potencialidades del cine documental, planteando una relación positiva entre el registro, la interpretación, el principio de realidad y la expresión como elementos complejos que hacen parte de las estrategias retóricas del cine documental. De esta manera, sostiene que la diferencia entre cine de ficción y documental no reside en la forma o estilo, sino en la predisposición de este último por construir un discurso asertivo sobre el mundo histórico que lo rodea.

de autonomía para sostener una posición crítica y adoptar una función contra-informativa en tiempos de censura. Ahora bien, si la intención por repensar el oficio cinematográfico hacia un ejercicio de resistencia frente a los discursos oficiales pudo reunir a un conjunto de documentalistas bajo un horizonte contingente, cada uno de los realizadores optó por caminos distintos de trabajo.

Mientras los medimetrajes de Marta Rodríguez y Jorge Silva eran el resultado de investigaciones fílmicas donde el registro directo, pausado y contemplativo, cobraba mayor preponderancia; los cortometrajes de Carlos Álvarez y el grupo “cine popular colombiano” combinaban formas del montaje de compilación y el *collage*¹⁰⁰ con discursos unas veces didácticos y otras veces analíticos, para instruir y agitar a las audiencias. La diferencia de aproximaciones produjo distintos resultados. En el caso de la pareja Rodríguez-Silva, el peso de la narración toma un enorme valor en función de la construcción de un meta-discurso sobre la problemática del campesinado y los pueblos indígenas. Por otra parte, los cortometrajes de Álvarez de factura rápida inspirados bajo la lógica inmediateista

¹⁰⁰ A propósito de la relación entre *collage* y documental tomamos la definición que ofrecen Laura Gómez Vaquero y Sonia García López: “un procedimiento compositivo en el que el montaje trasciende su dimensión puramente técnica de yuxtaposición de planos para alcanzar una dimensión estética en la que subyace una voluntad evidente de enfatizar la heterogeneidad de los materiales utilizados [para] hacerlos entrar en conflicto, y establecer una relación dialéctica...”. En GARCÍA LÓPEZ y GÓMEZ VAQUERO, (Eds.) *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio. 2009. p. 26.

del *tercer cine*, procuraban la agitación política alrededor de acontecimientos concretos.

Lejos de Bogotá, en diálogo con referentes del cine contracultural norteamericano, desde el grupo de Cali se optaba por un tipo de registro directo e interactivo que posteriormente alteraban con operaciones de montaje cargadas de contrapuntos sonoros y visuales que les permitía ofrecer un tono burlesco e irónico para cuestionar los discursos oficiales.

Si bien resulta difícil ubicar de manera categórica cada una de estas películas bajo una sola de las modalidades documentales desarrolladas por Nichols, si es posible entrever combinaciones y rasgos compartidos. Mientras algunas películas se acercan a la modalidad expositiva de acuerdo con el uso de una voz explícita y didáctica, al mismo tiempo rompen con la pretensión de sobriedad de esta modalidad al poner en evidencia el artificio como instrumento retórico de representación. Otras películas optan por una construcción dramática más realista y cronológica propia de la modalidad observacional, hasta el momento en que en edición dislocan dicha continuidad espaciotemporal para posicionar una tesis o punto de vista.

En su mayoría, este grupo de documentales se aleja de un estilo puro de narración realista basado en la construcción de un *ilusionismo representacional*,¹⁰¹ a partir de la invisibilidad del montaje. Por el contrario, en casi todas las expresiones de las militancias fílmicas colombianas, hubo mayor sintonía hacia la herencia del cine de Vertov, donde *“el montaje se convertiría en instrumento de un cine que no deseaba mostrar la realidad tal y como era percibida, sino como era comprendida en términos de análisis y acción política.”*¹⁰²

¹⁰¹ De acuerdo con María L. Ortega un sector del documental político latinoamericano de los sesentas, en donde cabe insertar la experiencia colombiana, no siguió el legado de Flaherty basado en un estilo narrativo de corte naturalista anclado al desarrollo del arco dramático del cine de ficción. Ver: ORTEGA M. L. <<De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina>>. en GARCÍA LÓPEZ y GÓMEZ VAQUERO (Eds.), *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio. 2009. p. 102.

¹⁰²ORTEGA M. L. *Op.cit*, p.117.

IV. El (re) montaje cinematográfico como procedimiento de trabajo con archivos audiovisuales

Más cercana al enfoque histórico-cultural propuesto por Peter Burke para interpretar el cine como testimonio histórico, esta investigación ha intentado establecer puntos de conexión que vinculan el contexto histórico y político de Colombia durante el tránsito de los años sesentas a los setentas, con las prácticas cinematográficas e imaginarios subjetivos que permitieron la acción e impulso de creación de las militancias fílmicas. Ahora bien, ya que el interés por aproximarme e interrogar estos archivos fílmicos surge también desde la realización de un documental, cabe preguntarnos por los tipos de conocimiento que podemos extraer y las vías narrativas que se abren a partir de esta forma de trabajo. Si bien entre la producción cinematográfica y la producción en las disciplinas sociales existen varios puntos comunes, —la realización cinematográfica requiere de un ejercicio estructurado de investigación y teorización, y la investigación y escritura de la historia también demanda una capacidad creativa e imaginativa para la articulación de una narración histórica—, también es cierto que como vehículos comunicativos operan a través de distintos lenguajes.

De acuerdo con el teórico François Niney:

*...a diferencia del discurso histórico, el lenguaje audiovisual se presta mal a las exposiciones y arquitecturas conceptuales [tal y como se conciben en un discurso académico]. Favorece ciertamente al relato, pero retrocede ante las clasificaciones, los cuadros, las entidades abstractas (nación, clase, fuerzas productivas). Es por el contrario representacional... [...]... Su materia prima son efectivamente los tejidos de la memoria fijados y falsificados por medio de las imágenes en movimiento, reveladas y deformadas por el comentario de la época y la palabra de hoy. Si pierde con eso en objetivación conceptual, la película tiene la capacidad, que no tiene lo escrito, de actuar a partir del distanciamiento entre aquello que se dice y aquello que se ve, entre aquello que dice un testigo, cómo lo dice o contradice, de hacernos volver a sentir aquello que se decía y mostraba ayer, a la luz de aquello que ahí se escucha resonar en la actualidad.*¹⁰³

A propósito de los elementos sensoriales y emotivos que subraya Niney como cualidades a la hora de articular un relato histórico mediante el uso de imágenes y sonidos, vale la pena retomar los aportes de Georges Didi-Huberman y Catherine Russell, quienes continuando con la tradición *benjaminiana* de una lectura crítica de las imágenes, ofrecen respectivamente dos experiencias metodológicas de trabajo con archivos audiovisuales donde el ejercicio del re-montaje opera como eje transversal. Las propuestas son *el conocimiento por el montaje y la archivología*.¹⁰⁴

¹⁰³ NINEY François, *La prueba de lo real en la pantalla*, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 2009. p.382.

¹⁰⁴ El término originalmente en inglés que propone la autora es *Archiveology*, ampliamente desarrollado en su más reciente publicación titulada bajo el mismo nombre. Allí, ofrece un

Como una preocupación latente que permea varios de sus trabajos, Didi-Huberman trabaja la idea del montaje interpretativo como un sistema de pensamiento y recurso formal desarrollado a principios del siglo XX de manera *“transversal en todas las artes de la representación ... [...]... como método de conocimiento y procedimiento formal nacido de la guerra, que toma acta del desorden del mundo”*.¹⁰⁵

Como procedimiento dialéctico y aparato crítico, sostiene que esta noción de montaje proviene de la obra de autores como Bertolt Brecht, Aby Warburg y Walter Benjamin, y como procedimiento técnico y formal, fue el eje rector de las películas de Vertov o Eisenstein, y de manera posterior, influyó en las obras de los cineastas Peleshyan, Godard y Farocki. A manera de reactualización, Didi-Huberman propone un ejercicio de de-construcción y recomposición de los archivos visuales a través de un montaje interpretativo que nos permita situar la mirada entre las junturas, en los choques y relaciones de las imágenes entre sí para extraer conocimiento. Advierte que el significado ontológico de una sola imagen como tal no sirve; más bien, se requiere de su encadenamiento con una segunda y tercera imagen para entrever su relación con lo real. En analogía con el vuelo de la

seguimiento histórico y conceptualización de prácticas de *collage*, recopilación y apropiación de archivos en el trabajo cinematográfico de varios artistas y cineastas.

¹⁰⁵ DIDI-HUBERMAN Georges, *Cuando las imágenes toman posesión*. Madrid: A: Machado. 2008. p. 98.

mariposa, propone entender las imágenes como entidades vivas y en constante movimiento que sólo nos muestran aspectos de su realidad de manera momentánea y fugaz a través de pequeños gestos. Si pensamos entonces la imagen como gesto, ésta “no solo se lee a través de los símbolos o códigos que la componen, sino a través de su capacidad expresiva [permitiéndonos generar] una reacción en el cuerpo”.¹⁰⁶

Siguiendo este orden de ideas, concordamos con Catherine Russell cuando sostiene que la particularidad del trabajo con archivos audiovisuales reside en que éstos generan un exceso de temporalidades, sentidos y afectos que el montajista debe administrar y aprovechar para explorar nuevas narrativas históricas.¹⁰⁷ En su más reciente investigación, la autora rastrea y reflexiona en torno a un conjunto de prácticas de compilación, apropiación y reciclaje de archivos audiovisuales por parte de artistas visuales y cineastas, agrupándolas bajo la categoría de *archivología*. Desde una orientación por las historias subalternas, Russell propone pensar estas prácticas como ejercicios de arqueología con las imágenes, cuyo potencial radica en traer el principio del re-montaje a la escritura de la historia, habilitando nuevas asociaciones de los archivos fílmicos que permitan reconstruir memorias colectivas soterradas.

¹⁰⁶ Ver la entrevista del artista Pedro G. Romero a Georges Didi-Huberman en el marco del Curso de Apreciación del Arte Contemporáneo: *Cuando las imágenes tocan lo real*.

En: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141>

¹⁰⁷ RUSSELL Catherine, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press. 2018. p. 18.

Cabe mencionar, que este conjunto de prácticas con archivos fílmicos y *metrajes encontrados* no es del todo reciente. Han estado presentes en la producción cinematográfica autoral e independiente norteamericana y europea desde hace décadas, así como en ciertas corrientes de los cines latinoamericanos, utilizadas como procedimientos de re-lectura y cuestionamiento de la iconografía y los discursos oficiales.¹⁰⁸ A su vez, dichos ejercicios de reciclaje, apropiación y re-montaje, no nos eximen de asumir una posición ética en torno a las posibles distorsiones de los contenidos y sentidos originales de las películas; por el contrario, nos exige hacer explícito el procedimiento de manipulación, que en mi caso, es concebido como el préstamo de unos archivos para dar continuidad a discursos previos de resistencia.

Uno de los enfoques rectores de mi trabajo con los archivos ha sido el re-montaje de las películas entre sí. De esta manera, las películas dejan de ser unidades autónomas aisladas para convertirse en fragmentos fílmicos de un nuevo relato.

¹⁰⁸ORTEGA M. L. *Op.cit*, p.113.

Secuencias de montaje:

[Viernes santo en el Policarpa]:¹⁰⁹niños, madres y abuelos cargan literalmente las casas a sus espaldas durante la conformación de asentamientos ilegales que darían pie a la fundación del barrio Policarpa en abril de 1966; detrás de ellos se esparce lentamente una mancha urbana al sur de Bogotá. **[Chircales]:** Entre chimeneas humeantes yacen los chircales, espacios artesanales de producción, donde las familias recién llegadas del campo elaboran los ladrillos para la urbanización de la ciudad. **[Camilo Torres Restrepo]:** En este mismo año, en las montañas del nororiente colombiano es asesinado Camilo, el cura guerrillero, quien años atrás participaba en asociaciones para el desarrollo comunitario en los nacientes barrios obreros de Bogotá. **[Asalto]:** Con la muerte de Camilo Torres, el estudiantado empezaría a radicalizarse cada vez más en las universidades de Bogotá, Medellín, Cali y Bucaramanga. En medio de un frenético movimiento de tanques y explosivos, los jóvenes hacen del campus universitario trincheras de batalla. Como respuesta a la ocupación militar de la Universidad Nacional en los años de 1967 y 1969, el **[28 de febrero de 1970]** profesores, trabajadores y estudiantes colman la plaza de Bolívar con banderas y pancartas en un acto de ensordecedor silencio... **[Qué es la democracia]:** El 20 de abril de 1970, un día después de las elecciones presidenciales, en las calles de la capital se encuentran mujeres, estudiantes, sindicatos, organizaciones indígenas y campesinas denunciando fraude electoral.

¹⁰⁹ Los títulos en negritas y corchetes son algunos de los nombres de los documentales con los que estoy trabajando.

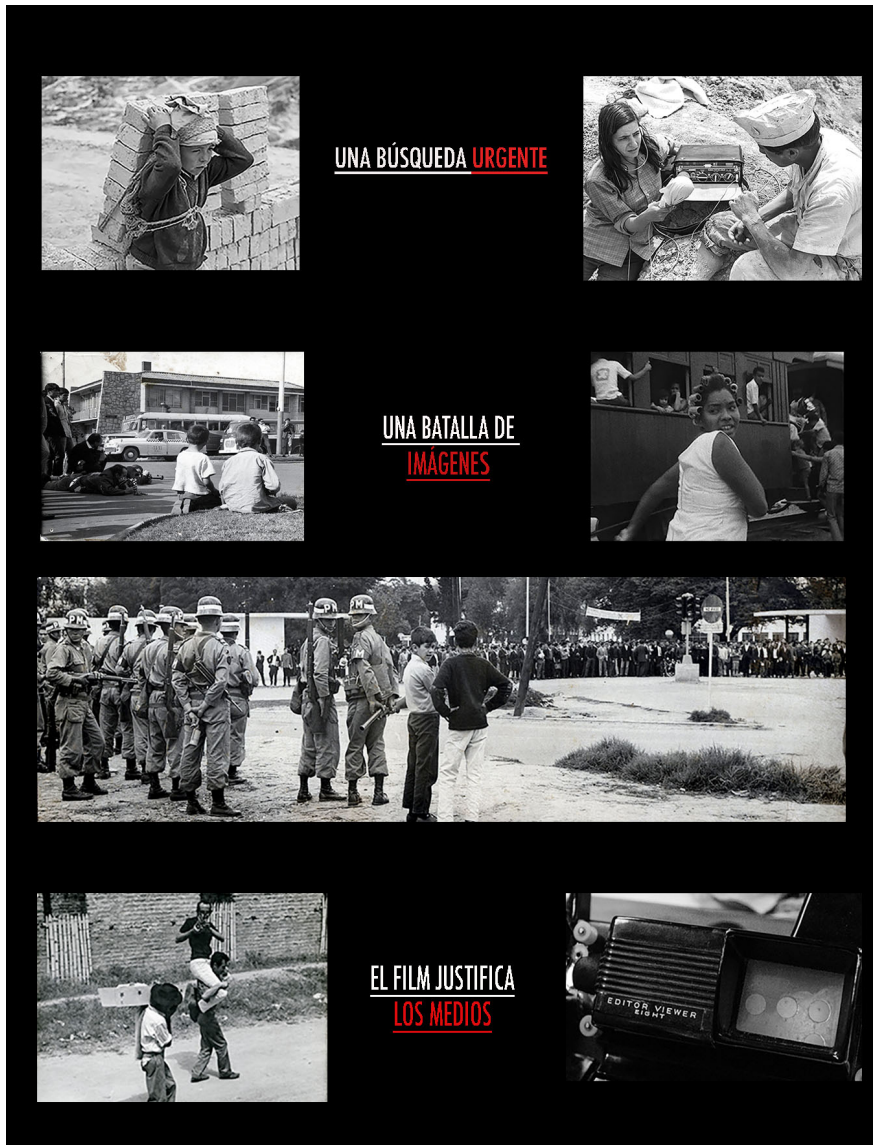
En el corto lapso de cinco años, al tiempo en que se desarrollaban los acontecimientos previamente descritos, se hacían sobre la marcha las películas, que además de ofrecer una crónica de estos años, intervinieron de manera activa en la gestación de estos procesos. Episodios como la fundación del barrio Policarpa; la muerte en combate de Camilo Torres; la ocupación militar de la Universidad Nacional; o el fraude electoral del 19 de abril de 1970, no tienen necesariamente una relación causal entre sí. Sin embargo, como secuencias sueltas que hacen parte de estos documentales (y de la realidad misma), cobran una relevancia histórica gracias al itinerario y recorrido de quienes filmaron estas imágenes, permitiéndonos hoy, de manera más amplia, construir nuevos relatos a partir de un ejercicio de re-montaje. Las memorias de estas militancias fílmicas forman parte del reverso crítico y subjetivo de la narrativa oficial sobre el Frente Nacional colombiano. Entre sus imágenes se abren posibilidades de incursionar por la memoria de los estudiantes, de las organizaciones indígenas y campesinas, o de los procesos contradictorios de expansión urbana, historias que permanecieron ausentes de la historiografía y el cine oficial durante aquellos años.

Con el re-montaje de estos fragmentos fílmicos surge un primer vaso comunicante entre el pasado y el presente, en tanto son las preguntas, afectos, contradicciones e intereses actuales los que nos convocan a movilizar esfuerzos por articular y

activar distintas piezas desmembradas como partes de una memoria colectiva. De acuerdo con François Niney:

*“la memoria no es un problema de acumulación de información, sino de asimilación y de olvido, de condensación y desplazamiento (como el montaje de una película): sin ese trabajo afectivo de integración, pero también colectivo de objetivación de la historia, con sus rechazos y hallazgos, con sus puntos ciegos y descubrimientos, no habría actualización del pasado”.*¹¹⁰

¹¹⁰ NINEY François, *La prueba de lo real en la pantalla*, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 2009. p.380.



Fotogramas de las películas: *Chircales* (Marta Rodríguez y Jorge Silva. 1966-1971. Colombia); *Asalto* (Carlos Álvarez. 1968. Colombia); *Oiga vea* (Carlos Mayolo y Luis Ospina. 1971. Colombia).

V. Sobre la realización de *El film justifica los medios*

En el lapso de dos años, para el proceso de creación de esta película, acudí al encuentro de tres cineastas veteranos que pertenecieron a la época de producción de las militancias fílmicas colombianas: Carlos Álvarez, Carlos Sánchez y Marta Rodríguez. Como parte fundamental del trabajo de campo, así como recurso posterior utilizado para el rodaje, se realizaron ocho sesiones de conversación grabadas (entrevistas), en donde cada realizador relató aspectos de su trayectoria personal, así como experiencias de su participación grupal durante la creación de documentales entre las décadas de los años sesentas y setentas.



Fotogramas de las entrevistas durante el rodaje. De izquierda a derecha: Carlos Álvarez, Marta Rodríguez y Carlos Sánchez.

Con aproximadamente 15 horas de material, las entrevistas fueron organizadas en edición bajo criterios temáticos por bloques en diferentes líneas de tiempo. Esto me permitió posteriormente articular un solo entramado narrativo en donde las tres voces fueron conformando un discurso coral que se desarrolla progresivamente hasta desencadenar en el conflicto: de las primeras incursiones fílmicas a la radicalización del medio cinematográfico como continuación de la lucha política.

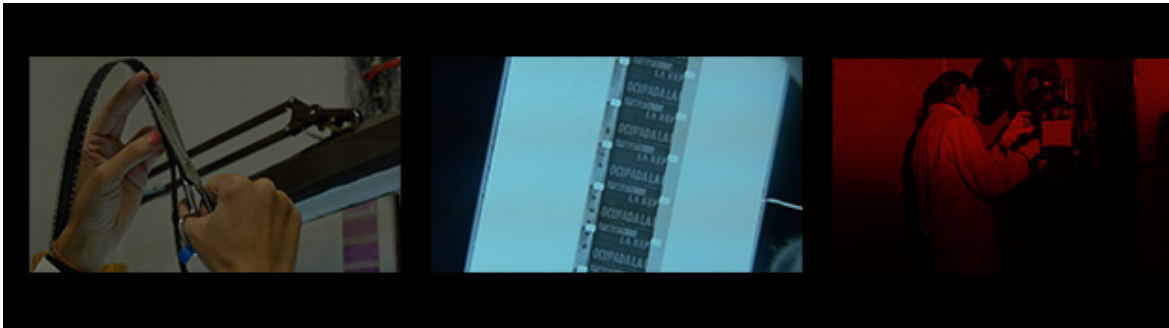
Además de los testimonios, el recurso narrativo principal para la elaboración del documental fueron las películas mismas, razón por la cual, desde la instancia de pre-producción se tuvo que gestionar, recopilar y conformar un amplio corpus fílmico como insumo primordial para hilvanar el tejido de esta historia. Entre los archivos personales de los directores que participan en esta película, la fundación Santiago Álvarez en el ICAIC en Cuba,¹¹¹ y los acervos de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, localicé 14 películas¹¹² como fuentes e insumo principal,

¹¹¹ Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográfica. En la colección de obras del cineasta cubano Santiago Álvarez conseguí el reportaje documental “Golpeando en la Selva”, crónica sobre la guerrilla colombiana del ELN realizada por el periodista mexicano Mario Menéndez y editada por Santiago Álvarez para el noticiario del ICAIC en 1967.

¹¹²Las películas elegidas para el montaje documental fueron: *Viernes santo en el Policarpa* (1966), *Chircales* (1966-1971), *Camilo Torres Restrepo* (1966), *Golpeando en la Selva* (1967) *Asalto* (1968), *28 de Febrero de 1970* (1970), *Colombia 70* (1971), *Se llamaría Colombia* (1970), *Qué es la Democracia* (1971), *Campesinos* (1970-1975), *Oiga vea* (1971), *Esperando el milagro* (1973), *Monserate* (1973) *La ópera del Mondongo* (1975).

además de fotografías, recortes de prensa, revistas, archivos sonoros y copias de los *rushes* (negativos de descarte) de algunas películas.

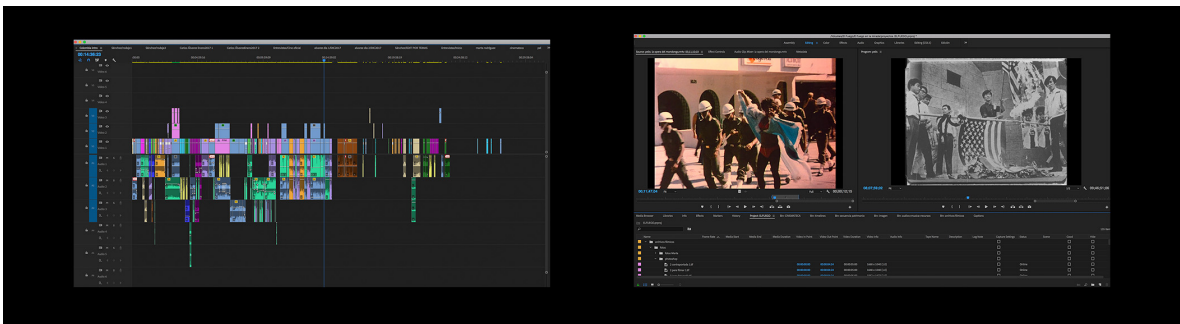
Una vez recaudados los testimonios y archivos fílmicos y sonoros, durante el proceso de estructuración narrativa surgió la pregunta por la tecnología, o el conjunto de técnicas a través de las cuales se filmaron las películas, en razón de que todas ellas comparten características similares de producción. Para entender la naturaleza beligerante y artesanal de este cine, así como su azarosa sobrevivencia en el tiempo, hubo que acercarse a los procedimientos empleados, a los procesos analógicos de producción característicos de la época. Del soporte fílmico en película blanco y negro de 16 milímetros, casi siempre sin registro de sonido sincrónico, pasando por un proceso rudimentario de copiado y revelado a positivo, la calidad de las imágenes del cine político colombiano nos muestra una historia llena de vicisitudes, limitaciones e ingenio para sortear las dificultades. Al final de la investigación, tuve la oportunidad de acompañar y grabar el proceso de restauración y digitalización de *Asalto*, cortometraje de Carlos Álvarez realizado en 1968, por parte de la Filmoteca de la UNAM en México.



Procesos de restauración e impresión de película de 16mm realizados en la Filmoteca de la UNAM.

Desde la restauración por deterioros químicos, catalogación, identificación y reparación de deterioros físicos, hasta la sincronización, impresión, revelado y digitalización, al pasar por cada uno de estos procedimientos, pude establecer una proximidad con la materia fílmica que me permitió comprender otra parte de la historia. Con el registro de estos procesos, pude vislumbrar el nivel de paciencia, precisión y fragilidad que caracterizan los mecanismos de manipulación de aquellos materiales. Elementos que posteriormente en montaje, me sirvieron como recursos para describir, a manera de metáfora, el grado de dificultad y el riesgo que sufrieron estas películas, no sólo por cuenta de su producción urgente y artesanal, sino por los caminos que tuvieron que sortear para sobrevivir y poder exhibirse hoy en día. A pesar de la inestabilidad e incertidumbre que han acompañado a través de los años las formas de conservación y reproducción técnica de estas películas, paradójicamente, sus contenidos y discursos parecen obstinarse a no desaparecer.

Durante la etapa de montaje, tuvieron que realizarse fichas técnicas de todos los documentales respectivamente, para después, a través de varios visionados, ir encontrando de manera general algunas premisas, bloques temáticos, conflictos y momentos de clímax dentro de un arco narrativo. En el software de edición (Adobe Premiere Pro CC 2018), las películas fueron reorganizadas y fragmentadas dentro de distintas secuencias por categorías temáticas y cronológicas: acontecimientos históricos (muerte de Camilo Torres, elecciones presidenciales de 1970); producción de cine oficial; producción de cine disidente; cine y guerrillas; cine y estudiantes; vida cotidiana y cultura popular, entre otros.



Captura de pantalla del software de edición Adobe Premiere Pro

A grandes rasgos se utilizaron dos rutas para la edición de los materiales: a) se fragmentaron por separado los planos de cada película para posteriormente reensamblarlos entre sí con el objeto de lograr una sola secuencia de montaje unificada como bloques temáticos o históricos (*cine y estudiantes, cine disidente, cine*

oficial); b) se extrajeron secuencias enteras y sin cortes de varias películas para hacer referencia sobre las mismas.

Para la reconstrucción de los contextos históricos específicos se armaron distintas secuencias de montaje, en las que se eligieron fragmentos fílmicos cuya naturaleza permitiera describir, ambientar y denotar la singularidad de aquellos acontecimientos; para esto, además del carácter indicial e informativo de las imágenes utilizadas como material probatorio de un momento, se buscó complementariamente a través del uso de ciertos íconos y archivos sonoros, acentuar la sensación de un paisaje que nos sumergiera en la atmósfera del contexto.



Fotogramas de la película *Camilo Torres Restrepo* (Diego León Giraldo. 1966. Colombia)

Para la elaboración de secuencias de clímax o mayor valor dramático en las que se buscaba significar una premisa o imaginario, por ejemplo, para describir la ruptura y desacralización que propiciaron los documentales del cine militante frente a otras expresiones del cine oficial de la época, partí de la idea de la *búsqueda* como *leitmotiv* o figura retórica. A propósito de la dificultad que tiene el lenguaje audiovisual para representar conceptos o categorías como previamente nos recordaba Niney, la decisión de someter los archivos bajo una estructura dramática me permitió abordar la noción de “ruptura” a través acciones, gestos, estímulos visuales y sonoros sin necesidad de recurrir solamente a las palabras. En este orden de ideas, se eligieron planos de múltiples personajes de cada documental, cuyos cuerpos corren, escapan de la policía, persiguen un tren o protestan en las calles; personajes anónimos en movimiento que encarnan el espíritu de una búsqueda urgente, y al mismo tiempo, son perseguidos por una cámara inquieta que acompaña todas sus acciones. En este caso, a través de un tratamiento expresivo y metafórico de los archivos se intentó acentuar la intensidad de aquellos acontecimientos.

VI. Conclusiones: el cine como activación del archivo fílmico en el tiempo presente

Además del principio de conservación y preservación de los archivos como activos del patrimonio histórico colectivo, resulta indispensable pensar en diferentes vías de circulación y puesta en acceso de dichos materiales. Hacer una película con archivos fílmicos constituye entonces el esfuerzo por propiciar un diálogo entre diversas audiencias y las diferentes manifestaciones del pasado mediante un proceso de identificación, empatía y un ejercicio de lectura crítica. El archivo permanece como un dispositivo parcialmente inerte hasta el momento en que se encuentra con un lector o espectador que construye una interpretación personal y lo convierte en parte de su patrimonio común¹¹³.

Por cuenta de su factura artesanal, del discurso crítico y condición de marginalidad frente a los aparatos oficiales de comunicación, varios de los documentales realizados en la década de los años sesentas y setentas en Colombia, siguen ausentes de la cultura política y cinematográfica del país. Descubrir o reencontrarse con películas que abordaron por primera vez los conflictos sobre la tenencia de la tierra; que se acercaron a los mitos, relatos y tradiciones de los

¹¹³ DIDI-HUBERMAN Georges, *Remontajes del tiempo padecido*. Buenos Aires: Editorial Biblos/Universidad del Cine. 2015.

pueblos indígenas y campesinos; o que documentaron el ingenio cotidiano de los sectores populares en su afán por sobrevivir en la ciudad naciente, pueden suscitar a primera vista, lazos entre un pasado desconocido y un futuro incierto.

Nos plantean interrogantes, toda vez que varias de las problemáticas expuestas en sus relatos permanecen vigentes o irresueltas. Los grupos en el poder no han cambiado y los discursos empleados hace cinco décadas sobre el desarrollo económico, el orden, progreso y el bienestar social siguen siendo imprescindibles para el sostenimiento del *estatus quo*. Sin embargo, la confrontación mediática ya no es la misma. Con la revolución en las tecnologías de la información, el espacio autónomo y disidente que había creado para sí la producción cinematográfica en 16 mm, hoy la ocupan diversas formas del registro digital, así como plataformas virtuales por internet que posibilitan la masificación de contenidos. La renovación generacional e irrupción de diversas comunidades en la producción audiovisual han permitido el posicionamiento de nuevas agendas, así como la re-elaboración de representaciones y narrativas más acordes a los tiempos actuales.

A pesar de la relevancia que sigue teniendo la producción documental independiente en el posicionamiento y debate de temas sensibles para la sociedad, el cine ya no tiene necesariamente el mismo papel protagónico como medio de

expresión beligerante y contra-informativo, y entre varias de las causantes, podríamos identificar un gradual desplazamiento de las audiencias hacia otras plataformas de contenidos audiovisuales y ventanas de exhibición. Paradójicamente mientras aumenta nuestro acceso a la información, así como la producción de materiales audiovisuales que documentan diversas temáticas sociales, ambientales y políticas al punto en que desbordan sus propias barreras de circulación, las audiencias parecen estar cada vez más compartimentadas, aisladas, y a su vez ávidas de consumir nuevos contenidos.

*Todas las razones para hacer la revolución están ahí. No hace falta ninguna... [...]... Todas las razones están reunidas, pero las razones no son lo que hacen las revoluciones, son los cuerpos. Y los cuerpos se encuentran frente a las pantallas.*¹¹⁴

En tiempos inciertos como los actuales, donde la incredulidad, el escepticismo o descrédito en torno a cualquier horizonte de futuro dificultan la construcción de redes de solidaridad, confraternidad o formas de acción colectiva, paradójicamente, ejercicios como el recuerdo y la conmemoración de sucesos históricos traumáticos, nos traen del pasado imágenes cargadas de una actualidad

¹¹⁴ COMITÉ INVISIBLE. *Ahora*. Ed. Pepitas de calabaza: Logroño. 2017. p. 7.

desgarradora. De esta manera, el archivo audiovisual situado en un nuevo contexto adquiere la capacidad de generar experiencias sensibles que interpelan y activan nuestros cuerpos a través del extrañamiento, la empatía o la identificación.

Sobre los impactos que pueden llegar a generar los archivos audiovisuales en su contacto con el público, como señala la filósofa Suely Rolnik,¹¹⁵ existen por lo menos dos dimensiones en constante tensión por las que navegamos como espectadores. Por un lado, la dimensión perceptiva, que interpela el campo de la conciencia y el intelecto a partir de la construcción de significados sobre representaciones y juicios que corresponden al mundo de lo visible y lo decible; por el otro, la dimensión sensorial, que nos remite al campo subconsciente de las experiencias corporales y subjetivas.

Rolnik sostiene que buena parte del cine y las artes políticamente comprometidas producidas al calor de los años sesentas y setentas en América Latina, —de acuerdo a sus propios imaginarios, posibilidades y estrategias—, buscaron tener un mayor impacto dentro del campo perceptivo del público al cual pretendían persuadir. Desde una concepción macro-política de la explotación y la

¹¹⁵ ROLNIK Suely, <<*Furor de archivo*>> Errata. Revistas de artes visuales. N.1 Arte y archivos. Bogotá: Alcaldía Mayor, abril de 2010. p. 38-53.

dominación, las militancias fílmicas casi siempre optaron por repertorios de representaciones ya existentes a través de mensajes claros y directos que lograran despertar conciencias críticas. No obstante, en el terreno sensorial fueron pocas las incursiones, dada la ausencia de lecturas micro-políticas que reivindicaran la potencialidad de las sensaciones como dispositivos capaces de activar nuestros cuerpos en su capacidad de resonancia.¹¹⁶

Con el paso de los años, cada vez más artistas y cineastas se han preocupado por retomar aquellos repertorios de representación y abrirlos hacia nuevas lecturas y tratamientos. A manera de ejemplo me interesa señalar dos documentales latinoamericanos recientes que abordan el impacto y resonancia de los años sesentas en el mundo, y particularmente en América Latina. En *No intenso agora* (2017) de Joao Moreira Salles y *Cinema Novo* (2016) de Eric Rocha, vemos distintas propuestas narrativas, estilos de montaje y usos del archivo fílmico: de un tratamiento poético de las imágenes silentes que corren a 48 cuadros por segundo, hasta la exposición de la brutalidad policial como documentos fácticos impresos en los fotogramas, cada realizador intenta transmitir, en el lapso de lo que dura cada película, la fuerza, creatividad o nostalgia que resultó del espíritu *sesentista* a través de la reapropiación de imágenes ya conocidas.

¹¹⁶ ROLNIK Suely, *Op.cit*, p. 48.



Fotograma tomado de la película *No intenso agora* (Joao Moreira Salles. 2017. Brasil)

En mi caso, para trabajar con cada una de las películas, fue necesario descomponerlas, desmembrarlas y apropiárselas como materia prima. Durante el proceso de re-ensamblaje fue posible desnudar gradualmente las entrañas, juntas y suturas con que fueron elaborados dichos *filmes*, proceso en el que intuitivamente fui descubriendo varios de los recursos formales y narrativos empleados, así como los discursos, sentidos e intenciones que impregnaban los materiales. Este ejercicio me abrió un acceso temporal al terreno subjetivo de la mirada de quienes crearon estas películas; miradas que lejos de ser neutrales, objetivas o pasivas, fueron la expresión de deseos, búsquedas y de una toma de posición histórica y política determinada.

Como lector e interprete contemporáneo de estos archivos, sujeto a mi propio sesgo político e histórico, a través del ejercicio desmontaje y re-ensamblaje que

implicó la creación de este proyecto, quise expresar la fuerza, intensidad y beligerancia de una mirada colectiva como huella o síntoma común que comparten todas estas películas. Me interesa ofrecer una narración sobre la trayectoria de las militancias fílmicas colombianas a través de sus gestos y emociones, trayectoria que se encuentra íntimamente entrelazada con un conjunto de acontecimientos traumáticos y relevantes para la historia contemporánea de Colombia, en la que el cine y sus artífices fueron activos participantes.

Notas finales

Casi medio siglo después de la producción de estas películas, la beligerancia de sus críticas y el ánimo por ampliar los discursos sobre la realidad del país, resultan más vigentes que nunca. Tras la firma reciente de un acuerdo de paz cuyo propósito fue el intento de poner fin a un largo conflicto armado entre el Estado y los grupos insurgentes, y con el más reciente cambio de gobierno, las posibilidades de construir memorias plurales, restablecer distintas verdades y alcanzar algún grado de reconciliación social en el país se encuentran seriamente amenazadas. Con la imposición de una narrativa histórica por parte del nuevo grupo de turno en el poder, el cual niega la existencia del conflicto armado interno en el país, y desconoce los testimonios y experiencias de múltiples sectores que no concuerdan

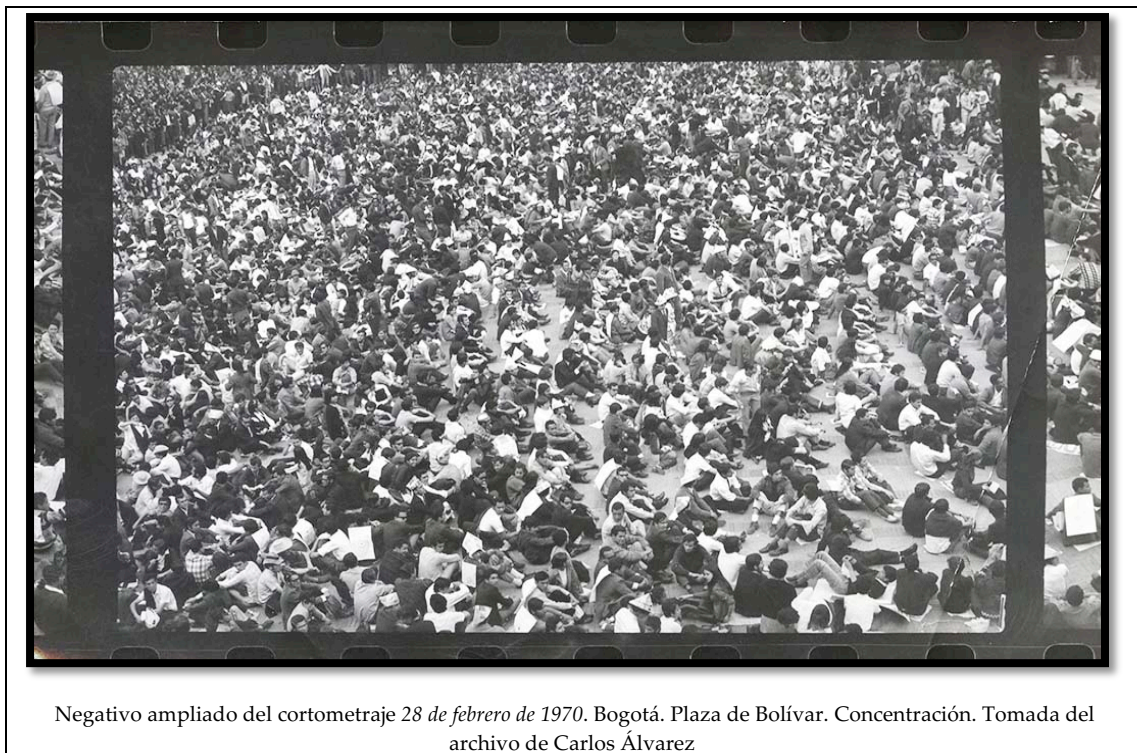
con su relato oficial, las controversias políticas y subjetivas alrededor de la memoria se vuelven cada vez más agudas, reactivando viejos escenarios de confrontación.

En el proceso que va desde la producción de información oficial, pasando por la contra información y las estrategias de censura, la recuperación y preservación de este tipo de obras dan cuenta de la persistencia de la memoria como objeto de disputa encarnada en su recorrido por la historia contemporánea colombiana. La relativa invisibilidad que han tenido las obras de las militancias fílmicas en la historiografía del cine colombiano, así como las maneras precarias como se han preservado para la posteridad llegando hasta nosotros a pesar de los intentos de censura de las que fueron objeto, nos permite entender las políticas de la memoria audiovisual colombiana como la continuación de las disputas a las que aluden las obras mismas.

El ejercicio de recuperación y apropiación de estas obras a partir de la realización de *El film justifica los medios*, comparte con muchos otros esfuerzos creativos, el interés por ampliar los canales de difusión y crear fisuras dentro de las políticas de la memoria y el patrimonio audiovisual en el país; fisuras que nos permitan

recobrar el sentido de estos *films*, como expresiones dialécticas de la historia fijadas en una cinta fotosensible.

De esta manera, si la cuestión política y estética primordial en tiempos de las militancias fílmicas durante los años sesentas y setentas, consistió en crear un repertorio de representaciones en lucha como opción de cambio dentro de un contexto de represión social, hoy, con menos certezas y mayores incertidumbres, lo que definirá el tenor político y carácter disruptivo del trabajo con estos archivos dependerá de aquello que logremos provocar en los nuevos espectadores de estas imágenes.



Bibliografía

ÁLVAREZ Carlos. *Sobre cine colombiano y latinoamericano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. 1989.

ARCHILA, Mauricio. *Idas y venidas. Vueltas y revueltas. Protestas sociales en Colombia 1958-1990*. Bogotá: Cinep, 2003.

BECERRA Sergio. <<En torno a Camilo Torres y el movimiento estudiantil>> en MESTMAN Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal. 2016. Pág. 221.

BURKE Peter, *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica, 2005.

BURTON Julianne. *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press. 1990.

CHAPARRO Hugo, *Marta Rodríguez. La historia a través de una cámara*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. 2015.

CINE POPULAR COLOMBIANO. <<Por un cine militante>>, *Cine del Tercer Mundo*, núm. 2. Montevideo: noviembre de 1970.

COMITÉ INVISIBLE. *Ahora*. Ed. Pepitas de calabaza: Logroño. 2017

DELEUZE Gilles. <<Cine y política. Función fabuladora y producción de enunciados colectivos>> en *Imagen-tiempo*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2004.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Cuando las imágenes toman posesión*. Madrid: A: Machado. 2008.

------. *Remontajes del tiempo padecido*. Buenos Aires: Editorial Biblos/Universidad del Cine. 2015.

FAZIO Hugo. *Los setenta convulsionan el mundo. Irrumpe el presente histórico*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2014.

FERRO MARC. *Cine e Historia*. Barcelona: Ed. Gustavo Gilli, 1980.

FRANCIA, Aldo. *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: Ediciones Chileamérica. 1990.

GARCÍA ESPINOZA Julio. *La doble moral del cine*. Bogotá: Editorial Voluntad. 1995.

GONZÁLEZ Katia. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de Cultura. 2012.

LOWI Michael. <<El romanticismo revolucionario de mayo del 68>>, *Revista Sin permiso online* (2018)

< <http://sinpermiso.info/textos/el-romanticismo-revolucionario-de-mayo-del-68>>

MAYOLO Carlos y ARBELÁEZ Ramiro. <<Secuencia crítica del cine colombiano>>. *Revista Ojo al Cine*. Número 1. Cali: Ediciones Aquelarre. 1974.

MESTMAN Mariano. <<Las rupturas del 68 en el cine de América Latina. Contracultura, experimentación y política>> en: MESTMAN Mariano (Coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal, 2016.

NAHMAD Ana. *Imágenes en emergencia: las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana*. México: UNAM/Tesis Doctoral, 2015.

NICHOLS Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós. 1991.

----- . *Introducción al documental*. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 2013.

NINEY François, *La prueba de lo real en la pantalla*, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 2009.

LEÓN FRÍAS Isaac. *El nuevo icne latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Universidad de Lima: Lima. 2013.

ORTEGA M. L. <<De la certeza a la incertidumbre: collage, documental y discurso político en América Latina>> en GARCÍA LÓPEZ y GÓMEZ VAQUERO, (eds.). *Piedra, papel y tijera. El collage en el cine documental*. Madrid: Ocho y Medio. 2009

----- . <<Mérida 68. Las disyuntivas del documental>>en MESTMAN Mariano (coord.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal. 2016.

----- . <<Notas en torno a un concepto>> en ORTEGA María L. y GARCÍA Nohemí (Ed.). *Cine directo. Reflexiones en torno a un concepto*. Madrid: T&B Editores. 2008.

PARANAGUÁ Paulo Antonio. *Cine Documental en América Latina*. Cátedra: Madrid. 2003.

PICK Zuzana M. *The new latin american cinema. A continental project*. Austin: University of Texas Press, 1993.

PINEDA Gloria. *Cine político marginal colombiano. Las formas de representación de una ideología de disidencia*. Bogotá: IDARTES. 2015.

PINTO Iván. <<Crítica y crisis en el nuevo cine>> en MESTMAN, Mariano (Coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal. 2016.

PLANTINGA Carl. *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. 2014.

RESTREPO, Isabel. <<Cine colombiano y cambio social: hegemonía y disidencia en el Frente Nacional>> en Cuadernos de Cine colombiano, No. 23. Bogotá: Cinemateca Distrital. 2015

ROCA Lourdes, MORALES Felipe, HERNÁNDEZ Carlos y GREEN Andrew, *Tejedores de imágenes. Propuestas metodológicas de investigación y gestión del patrimonio fotográfico y audiovisual*. México: Editorial Mora. 2014.

RODRÍGUEZ Gabriel. <<Raíces y metamorfosis del cineclubismo universitario>>, *CineToma* online, N.32, enero 2014. <https://www.filmoteca.unam.mx/pages/articulos-revista-toma/raices-y-metamorfosis-del-cineclubismo>

ROLNIK Suely, <<Furor de archivo>> Errata. *Revistas de artes visuales*. N.1 Arte y archivos. Bogotá: Alcaldía Mayor, Abril de 2010.

RUSSELL Catherine, *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press. 2018.

SARLO Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2012.

TORRES Camilo. «La violencia y los cambios sociales. Introducción para los profanos» en MONCAYO Victor Manuel (Coord). *Antología del pensamiento crítico colombiano contemporáneo*. Buenos Aires: Clacso, 2015.

VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. «México. El 68 cinematográfico» en MESTMAN Mariano (coord.). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal. 2016.