

The background of the page is a collage of black and white film strips, some overlapping and some showing sprocket holes, creating a textured, cinematic effect.

LA CODIFICACIÓN DE UNA IDEOLOGÍA DE DISIDENCIA EN EL CINE POLÍTICO MARGINAL COLOMBIANO (1966 – 1976)¹

THE CODING OF DISSIDENT IDEOLOGY IN THE COLOMBIAN MARGINAL
POLITICAL FILMS

Por:

Gloria Pineda Moncada

Diseñadora Gráfica

Universidad del Valle

glox1088@gmail.com

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo develar las formas en que un discurso lingüístico de disidencia se transcodificó en discurso audiovisual dando origen a una tendencia documentalista en Colombia, desarrollada entre 1966 y 1976, en un contexto político marcado por profundas transformaciones. La adopción de una postura ideológica de oposición a los dictámenes del gobierno pudo concretarse en un proyecto cinematográfico independiente, denominado Cine Político Marginal, para configurar una imagen de contrainformación y de denuncia. Los productos audiovisuales que emergen de este constructo ideológico hacen evidentes sus fundamentos, no sólo a partir de la selección temática, sino a través de las formas en que éstos mismos postulados se representan.

Palabras clave: Cine, cine colombiano, lenguaje cinematográfico, ideología, política.

Abstract: The adoption of an ideological stand of opposition to the dictates of the government could be nailed down as an independent film project, with the aim of setting up an image of opposite information and complaints. Audiovisual products emerging from this ideological construct make their foundations evident not only from the theme selection, but through the ways in which these same principles are represented. Both elements become therefore in representational links used to externalize a perspective on the nation and on films, in a context marked by deep social and political transformations.

Keywords: Films, Colombian films, film language, ideology, politics.

En la mayor parte de los documentos escritos sobre cine durante la década de 1960 y 1970 en Colombia y en Latinoamérica, puede entreverse la existencia de una posición ideológica², encaminada a la configuración de un proyecto audiovisual que pudiera responder a las exigencias de un contexto político, marcado por profundas transformaciones. Aquello que se inicia como un conflicto entre un grupo de cineastas y el Estado, en defensa del derecho a la libertad de expresión, termina constituyéndose en un conflicto social más amplio, motivado por la dependencia política, económica y cultural de Colombia con los Estados Unidos, y por las consecuencias sociales de la implementación de un sistema de producción capitalista industrial, dentro de un marco político de modernidad, desarrollo y progreso. En este contexto, se definen los lineamientos de un proyecto cinematográfico marginado del apoyo estatal y de los circuitos comerciales de distribución y exhibición, con el propósito de estructurar una imagen de contrainformación independiente de las instituciones de censura: este movimiento se llamaría *Cine Político Marginal*, vinculado al *Nuevo Cine Latinoamericano*.

En conjunto, los documentales analizados³ manifiestan tendencialmente, la configuración de un discurso persuasivo y abiertamente político, denunciando la inoperancia del sistema y promoviendo una revolución social, capaz de desarticular el *statu quo* y de ratificar la identidad nacional oculta tras la dependencia. No obstante, estos lineamientos temáticos son tan sólo la superficie significativa de la representación: en el lenguaje cinematográfico empleado para transmitir los contenidos, se evidencia la existencia de un proceso de transcodificación (entendido como “una operación por la cual un elemento o un conjunto significativo se transpone de un código a otro, de un lenguaje en otro lenguaje” (Gubern, 1987, pág. 348)) del discurso ideológico en discurso audiovisual, con el objetivo de defender, de forma más contundente, una perspectiva sobre el mundo, como se verá a continuación.

La objetividad como efecto discursivo

Frecuentemente exaltada en los documentos escritos durante la época, la objetividad se erige como el paradigma ético al cual se supedita la representación de la realidad histórica. Según esta perspectiva, al construirse un discurso fundamentado en la objetividad, la representación debería dotarse de un halo de certeza y verosimilitud, útil para contraargumentar y denunciar, de forma determinante y contundente, un hecho presente en la realidad. Para lograr este efecto, la comunidad de cinematografistas selecciona la plataforma documental, valiéndose de las cualidades expresivas del género (el espacio, la iluminación y el comportamiento de los actores sociales están presentes sin mayor control, exceptuando los casos de reconstrucción de un fragmento de la historia) y de la argumentación discursiva para impartir una mayor *impresión de realidad*⁴ (Metz, 2002).

El cine de los países subdesarrollados debe ser fundamentalmente el cine documental. Nos permite aproximarnos más fielmente a la realidad que urge ser mostrada. [...] pero sobre todo, permite que el realizador saque su obra de *la realidad más objetiva* (Álvarez, 1976). (Las cursivas son mías).

La argumentación, considerada como una de las principales estrategias discursivas empleadas por la *modalidad expositiva* en el documental (Nichols, 1997), se convierte pues en una herramienta idónea para autentificar el contenido de la representación. Este proceso de argumentación se logra en el medio audiovisual a partir de la complementariedad entre la banda de imagen y la banda de sonido, o de la autonomía e independencia que pueda suscitarse entre una y otra dentro de un mismo segmento.

Así pues, en la mayor parte de los segmentos analizados, la voz del *agente expositivo* (Nichols, 1997) se encarga de emitir comentarios verbales sobre la realidad histórica, mientras la imagen funciona como material probatorio de las interpretaciones que son transmitidas a través de la oralidad. Hablamos aquí de una relación de complementariedad entre ambas sustancias expresivas, que puede además presentarse tanto en un nivel descriptivo como indicativo. De esta manera, en algunos segmentos, la imagen queda facultada para ampliar la información transmitida por la *voice-over*, adicionando datos que los enunciados verbales no podrían comunicar fácilmente; mientras que en otros segmentos, la cualidad indicativa de la imagen le permite realizar señalamientos directos sobre los objetos o las situaciones referenciadas por el enunciado verbal. Por consiguiente, para ampliar estas relaciones de complemento descriptivo e indicativo se emplearán como ejemplo dos segmentos pertenecientes a *Los Hijos del Subdesarrollo* (Carlos Álvarez, 1975) y a *Camilo Torres Restrepo* (Diego León Giraldo, 1966).

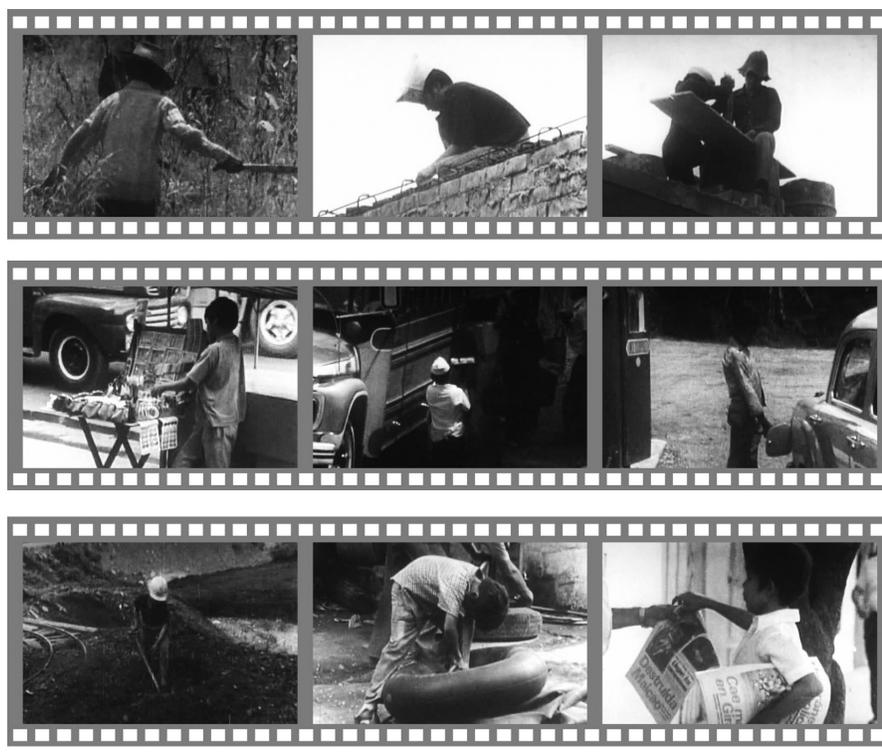


Figura 1. Los niños en el campo trabajan en la agricultura, mientras que en la ciudad trabajan en el sector de la construcción, en talleres de mecánica y comercian productos en las calles. Fotogramas del documental *Los hijos del subdesarrollo* de Carlos Álvarez, 1975 (16 mm, blanco y negro, 45 minutos).

Con el propósito de denunciar la inoperancia del sistema capitalista en el país, el agente expositivo de *Los Hijos del Subdesarrollo* establece que los niños proletarios se ven obligados a trabajar a causa de la pobreza en la que subsisten sus familias, incrementándose, así, los índices de deserción escolar. Mientras se transmite el comentario verbal, una serie de planos de corta duración muestra a los niños trabajando en el campo y en las ciudades, desempeñando oficios relacionados con el cultivo, la construcción, la mecánica y las ventas ambulantes (ver Figura 1). De esta manera, las imágenes ofrecen al espectador una descripción detallada de los oficios en los que se desempeña este segmento poblacional, complementando el comentario emitido por el agente expositivo.

Por su parte, en uno de los segmentos de *Camilo Torres Restrepo*, puede apreciarse una relación de complemento indicativo al constatarse la correspondencia entre el enunciado verbal y el énfasis sugerido por la imagen: la *voice-over* emite un comentario sobre las causas de la muerte del sacerdote Camilo Torres, acaecida durante un enfrentamiento militar con el ejército, meses después de que éste se uniera a las filas del ELN: “quien dio la orden de matarlo, dialogó con él con la engañosa amplitud de criterio de ciertos enemigos del pueblo”. Después de emitirse el comentario, se yuxtapone un conjunto de registros fotográficos de Camilo Torres reunido con varios militares en las instalaciones de la Escuela Superior de Administración Pública (ESAP), espacio en el que eran expuestos los lineamientos políticos de su partido, el Frente Unido (ver Figura 2). La insistencia del encuadre sobre uno de los militares presentes en la reunión podría responder al nombre de quien ha sido sugerido de forma verbal como el asesino del prelado: el personaje acentuado por el encuadre es el coronel Álvaro Valencia Tovar, comandante de la Quinta Brigada de Bucaramanga, quien dirigió la operación militar del 15 de febrero de 1966 donde fue asesinado Camilo Torres.



Figura 2. Un grupo de militares se encuentran reunidos con el sacerdote Camilo Torres. El movimiento descriptivo ejecutado por la cámara realiza un énfasis sobre la figura de Álvaro Valencia Tovar, sugiriendo información no enunciada verbalmente. Fotogramas del documental *Camilo Torres Restrepo* de Diego León Giraldo, 1966 (16 mm, blanco y negro, 16 minutos).



Figura 3. Varios campesinos son registrados en un plano de conjunto, mientras intentan arrojar un tronco por un barranco. Los primeros planos de sus rostros enfatizan la expresión de esfuerzo. Éste segmento podría considerarse como una representación simbólica de la desarticulación del sistema gubernamental, por medio de la acción colectiva. Fotogramas del documental *Campesinos* de Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1976 (16 mm, blanco y negro, 51 minutos).

Paralelamente a las relaciones de complementariedad descriptiva e indicativa anteriormente expuestas, los mensajes transmitidos por la *voice-over* pueden también ser empleados para orientar la lectura de la imagen. Aquí, como señala Roland Barthes (1986), el mensaje verbal conduce al lector a través de los distintos significados de la imagen, obligándolo a aceptar unos y a evitar otros. Definida como *función de anclaje*, esta relación permite tanto reducir la polisemia de la imagen, como asegurar el efecto de objetividad y la transmisión de una perspectiva sobre el mundo. Por ejemplo, en un segmento de *Campesinos* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1976), varios hombres, mujeres y niños campesinos son encuadrados en un plano de conjunto, registrando el momento en que intentan lanzar un tronco por un barranco (ver Figura 3). Estos registros se alternan con primeros planos de sus rostros, denotándose el esfuerzo físico requerido para moverlo. Mientras estas imágenes se suceden, la voz en *off* de un líder campesino se sobrepone al visionado de imágenes limitando su significación y construyendo, por consiguiente, una representación simbólica sobre la importancia de la acción colectiva para constituir una revolución: “los obreros y los campesinos organizados en una estrecha alianza, es lo que puede realmente hacer avanzar los movimientos y las luchas del pueblo y llevarlas hacia su objetivo estratégico: la eliminación de la explotación del hombre por el hombre”.

No obstante, la imagen puede también actuar de forma independiente a los enunciados verbales emitidos por el agente expositivo, quedando facultada para transmitir comentarios. En *Oiga Vea* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1971) las discusiones en torno al aminoramiento de la producción de cine nacional a causa de la instauración de un monopolio de exhibición norteamericano promovido por la relación entre los Estados Unidos y Colombia, se transcodifica para conformar una representación cinematográfica del fenómeno. La comisión de Cine Oficial, designada gubernamentalmente para realizar el cubrimiento de los VI Juegos Panamericanos (1971) en Cali, es tomada como referente para construir un enunciado relacionado con dicha problemática.



Figura 4. Calcomanía de la bandera de los Estados Unidos ubicada sobre la ventanilla de un automóvil, próximo a la plataforma donde se encuentra la comisión de Cine Oficial. La cámara realiza un movimiento descriptivo dentro de la misma toma, encuadrando a uno de los miembros de la comisión. Fotogramas del documental *Oiga Vea* de Luis Ospina & Carlos Mayolo, 1971 (16 mm, blanco y negro, 27 minutos).

El segmento se inicia con un primer plano de una calcomanía de la bandera de los Estados Unidos situada sobre la ventana lateral de un vehículo, ubicado justo al lado de la plataforma en donde se encuentra la comisión de Cine Oficial. Posteriormente, la cámara realiza un movimiento corto para encuadrar a los miembros de la comisión, demarcándose, así, la proximidad entre ambos espacios (ver Figura 4). Sin embargo, es la inclusión del Himno Nacional de los Estados Unidos el elemento que complementa el segmento, definiendo, posiblemente, la existencia de una relación entre el Cine Oficial, el gobierno colombiano y el país norteamericano. Aquí la imagen comporta una gran independencia con respecto a los comentarios verbales, aunque la banda de sonido no sea completamente omitida del segmento y sirva, por el contrario, para dar forma al mensaje.

Pese a lo anterior, la *voice-over* del agente expositivo no es la única voz que se reproduce dentro de la *ficción retórica*⁵. En ella también intervienen las voces de los actores sociales inmersos en la realidad histórica, y cuyos comentarios son seleccionados e incluidos con una finalidad discursiva consistente en atestiguar y reproducir verbalmente la perspectiva ideológica de quien configura el producto audiovisual. Así, el testimonio de los actores sociales se erige como un argumento empleado para autentificar una interpretación externa sobre el mundo. Por ejemplo, en *Oiga Vea* los enunciados emitidos por el agente expositivo son remplazados por los comentarios verbales de los actores sociales, connotándose una mínima interferencia del director en el espacio de registro, situación que confiere una mayor objetividad a las interpretaciones propuestas (ver Figura 5). No obstante, es la acción del montaje, en la selección y la articulación de ciertos comentarios emitidos por los actores sociales, como producto de una entrevista, el hecho que rompe la ilusión de objetividad, poniéndonos de frente a una situación a saber:

Aunque muchos films utilizan imágenes y las montan para dar una visión «real» (...), debemos recordar que en la pantalla no vemos los hechos en sí, (...) sino imágenes seleccionadas de aquellos hechos cuidadosamente montadas en secuencias para elaborar un relato o defender un punto de vista concreto (Rosenstone, 1997, pág. 36).

La persuasión y la transformación de la conciencia social

Pese a lo anterior, la construcción discursiva puede también recurrir a ciertas estrategias retóricas, en la configuración de pruebas y comentarios, para convencer al interlocutor sobre la veracidad y la objetividad de lo representado, modificando o reafirmando, así, el sentido de realidad convenido socialmente. Aquí, el uso de pruebas emocionales centradas en la exhibición de atrocidades y de turbaciones anímicas, codificadas en el lenguaje no verbal del cuerpo y el rostro de algunos actores sociales, podrían ser consideradas como estrategias retóricas que demandan una identificación y una alineación del espectador con las víctimas del agente opresor denunciado en el texto. Para tal fin, se hace imprescindible la selección de actores sociales con mayor profundidad emocional, abriendo, por consiguiente, una perspectiva subjetiva en el tratamiento audiovisual. Dichas exploraciones de subjetividad, contrarias a las presunciones de objetividad manifiestas por la ideología, aparecen de forma reiterada, dirigiendo la construcción del segmento al reconocimiento de un opresor y un sojuzgado.

La penetración de las fuerzas armadas en territorios indígenas para actuar en defensa de los intereses de los colonos y terratenientes, es uno de los aspectos denunciados en *Planas, testimonio de un etnocidio* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1972). El arribo del ejército a la comunidad indígena de Planas se representa a partir de la yuxtaposición de imágenes que originan, finalmente, un segmento de tipo plano, contra-plano: un grupo de militares en formación es encuadrado desde la distancia, haciendo uso del *zoom*. Posteriormente, estos planos se intercalan, de forma dinámica, con planos más próximos de los rostros de algunos niños indígenas que llevan una expresión de tristeza o consternación (ver Figura 6). La sincronización de un ruido de llanto infantil completa el segmento, incitando, posiblemente al espectador, a adoptar una posición empática frente a los hechos mostrados, al partirse del precepto moral que rechaza los actos violentos en contra de la población infantil. Este segmento explora la subjetividad y la persuasión al hacer énfasis en la profundidad emocional del rostro de los actores sociales y al confrontar imágenes de segmentos poblaciones disímiles que apelan a la adopción de una postura por parte del espectador.



Figura 5. En *Oiga Vea*, los comentarios emitidos por los actores sociales son de vital importancia. En estas imágenes se observa a Luis Ospina entrevistando a algunos habitantes del barrio El Guabal en Cali. Fotogramas del documental *Oiga Vea* de Luis Ospina & Carlos Mayolo, 1971 (16 mm, blanco y negro, 27 minutos).

Por otro lado, las consecuencias sociales del periodo histórico de la Violencia, son denunciadas en el documental *Campesinos* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1976), empleando como soporte de la argumentación un registro fotográfico y el testimonio de un actor social, reproducido en la voz del agente expositor: a partir de primerísimos primeros planos se detallan las partes compositivas de una fotografía, hasta incrementar la distancia del encuadre de forma progresiva, revelándose la totalidad de la imagen y permitiendo su reconocimiento e identificación: un niño yace muerto en el suelo, con varios impactos de arma de fuego en su cuerpo (ver Figura 7). Mientras la imagen es exhibida de manera fragmentada, la *voice-over* del agente expositivo se sobrepone para retransmitir el testimonio de un actor social de la población de Villarica, durante los episodios de violencia propiciados por la acción militar, contra los liberales y comunistas que se opusieron al envío de tropas colombianas a la Guerra de Corea. Los disidentes, resguardados en las comunidades campesinas de Cunday y Villarica, fueron atacados militarmente entre 1953 y 1957, siendo también afectada la población civil (Pecaut, 1988), como lo señala el testimonio articulado en el segmento:

El ejército estaba enviado a la pelea. Ya no se podía retroceder a buscar paz. Nos echaban más hacia la montaña, nos perseguían con mayor fuerza porque ya llegaron los aviones a Villarica en el 53. Nos bombardearon y ametrallaron desde el pueblo con tanques y desde los puestos con morteros (...).



Figura 6. A los primeros planos de los rostros de los niños se yuxtaponen imágenes de militares presentes en territorio indígena. Este segmento desarrolla la dimensión persuasiva del documental, al apelar a una identificación empática con el segmento social oprimido por los militares. Fotogramas del documental *Planas, testimonio de un etnocidio* de Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1971 (16 mm, blanco y negro, 37 minutos).



Figura 7. Por medio de primerísimos primeros planos se describe paulatinamente la imagen de un niño campesino muerto. Mientras esto sucede, el comentario verbal ubica la imagen dentro de un contexto específico. Fotogramas del documental *Campesinos* de Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1976 (16 mm, blanco y negro, 51 minutos).

La configuración de este segmento tiene por fundamento persuasivo, la inclusión de imágenes de atrocidades consideradas como un tipo concreto de prueba emocional, en donde el efecto de identificación empática del espectador deriva de las cualidades expresivas de la fotografía empleada, respaldada, además, por la intervención verbal del agente expositivo. En este caso, al igual que en el anterior, “la identificación se produce al inducir [o persuadir al espectador] a establecer un compromiso afectivo con la situación concreta de un [actor social], (...) reforzando la sensación de compromiso humano con el mundo” (Nichols, 1997, págs. 206-208), y promoviendo una toma de conciencia sobre los hechos expuestos. De esta manera se concreta una de los objetivos prácticos del movimiento: convertir al cine en “un instrumento de opinión y formación de la conciencia individual y colectiva, [para] hacer más profundo y diáfano el espíritu revolucionario y sostener su aliento creador” (Pérez & García, 1973, pág. 8).

La distancia del encuadre: de la metodología de registro a una acción colectiva.

Las imágenes que funcionan dentro del discurso como prueba o comentario se configuran individualmente a través del encuadre, procedimiento que hace referencia a la existencia de un punto de vista o de una perspectiva, capaz de seleccionar un fragmento de realidad a razón de los intereses argumentativos del documental. En el encuadre, la *distancia* con la que se configura un plano, cumple una función discursiva significativa no sólo a nivel argumentativo, sino que puede, además, servir como indicio de la existencia de un proceso de transcodificación de la perspectiva ideológica a elementos propios del lenguaje cinematográfico. De esta manera, la *distancia* del encuadre podría versar sobre dos premisas ideológicas diferentes relacionadas con la metodología de aproximación cinematográfica a la realidad histórica y con la prioridad de una acción colectiva en un marco revolucionario.

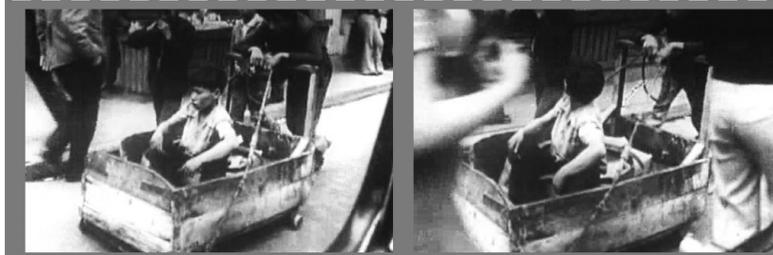


Figura 8. Los límites de la ventanilla de un automóvil, en el margen inferior derecho del cuadro, funcionan como un indicio de la distancia con la que se configura el plano. Mientras el automóvil avanza, los individuos son registrados. Fotogramas del documental *Los hijos del subdesarrollo* de Carlos Álvarez, 1975 (16 mm, blanco y negro, 45 minutos).

La *distancia* con la que se construye un plano puede suministrar cierta información referente a las condiciones en la que fue llevado a cabo el proceso de registro. Ante la imposibilidad de un acercamiento físico de la cámara al objeto, se emplea el *zoom*⁶ como estrategia para encuadrar el segmento de realidad de una forma más próxima. El empleo de este recurso técnico manifiesta el surgimiento de dificultades durante el proceso de registro, motivadas, posiblemente, por la eventualidad o por la inviabilidad de ejercer una concertación con el segmento poblacional deseado. Generalmente, este tipo de recurso es empleado para registrar al ejército y a otros actores sociales de orden político, aunque en algunas ocasiones también puede ser usado para registrar a los grupos humanos abanderados por el movimiento reproduciendo, de forma connotada, una mirada distante e indiferente, repudiada asiduamente por la ideología.

Este fenómeno puede apreciarse en la construcción de algunos planos de *Los hijos del subdesarrollo*, en donde los niños que habitan en las calle son registrados desde la distancia (ver Figura 8). En contraste, cuando se opta por un acercamiento físico de la cámara a los objetos e individuos, pareciera revelarse al análisis, la existencia previa de un proceso de concertación con el segmento social seleccionado, permitiendo la inmersión transparente de la cámara dentro de la realidad histórica. Esta forma de encuadre permite la construcción de planos más estables⁷ reduciéndose de forma considerable las constantes miradas de los actores sociales a la cámara, cuando éstos advierten su presencia, como sucede de forma contraria en un proceso de registro no concertado. Para ejemplificar estas dos formas de aproximación a la realidad histórica que emergen de forma connotada en la distancia del encuadre, se tomarán como referente un mismo sintagma de *Chircales* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1972).

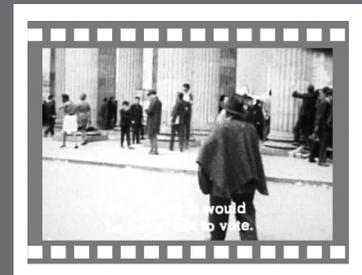
En el primer segmento de *Chircales*, se realiza una representación detallada de las elecciones presidenciales de 1970, se registran tanto la concurrencia de la Policía Militar en la Plaza de Bolívar, como la participación electoral de la población civil, tomando como referente el caso de Alfredo Castañeda, un obrero de la comunidad chircalera representada. Ante la inviabilidad de acercarse de forma distendida al espacio en el que se encuentran los policías militares, se recurre al *zoom* para denotar su presencia y detallar el armamento y el equipo portado por los mismos: fusiles, revólveres, cinturones de municiones y equipos de comunicación militar son encuadrados a través de éste recurso, incorporando un sutil movimiento al plano (ver Figura 9). Posteriormente, se abre un segundo segmento en donde se registra a Alfredo Castañeda buscando su mesa de votación dentro del Capitolio Nacional, hasta el momento de sufragar (ver Figura 10). Este segmento puede ser considerado, en términos compositivos, diferente al anterior, principalmente por la forma en que son tratados los hechos: la cámara ingresa al espacio de registro, obteniendo planos estables y muy próximos al actor social, con una disminución considerable de las miradas al lente de la cámara. Estos resultados son producto de un proceso de investigación emprendido por los cineastas siete meses antes de iniciar la filmación, tiempo en el cual pudo la población habituarse a la presencia cotidiana del aparato de registro, lo que revela de antemano la existencia de un proceso de concertación previo. Estas dos formas de aproximación a la realidad histórica – contingente y concertada– que logran entrecruzarse a través de la distancia en el encuadre, reproducen de forma connotada las directrices ideológicas estipuladas en torno a estas cuestiones: la actividad documentalista debería partir de una comprensión objetiva de los hechos, obteniendo una gran cantidad de datos sobre el fenómeno. Pero si no fuese posible realizar esta investigación, deberían tomarse decisiones rápidas durante la filmación, previendo una configuración más elaborada durante el montaje (Navicela, 1968, pág. 2).

Ahora bien, la distancia del encuadre puede también constituir formas específicas de plano, empleadas para entablar un discurso sobre la prioridad de una acción revolucionaria. En esta dimensión, los planos de conjunto⁸ componen una imagen en donde los actores sociales habitan un mismo espacio compositivo, exhibiendo, además, una marcada caracterización, útil para identificarlos y definirlos como grupo. Así, los segmentos sociales exaltados por la ideología y definidos como los artífices de la revolución –obreros, estudiantes, campesinos e indígenas– son representados como grupos con una clara conciencia social, situación que les permite participar en reuniones y manifestaciones en defensa de sus derechos, exhibiendo un actitud contestataria. Esta concepción puede observarse en documentales como *Camilo Torres Restrepo, Campesinos y Planas, testimonio de un etnocidio* (ver Figura 11), al representar a través de planos de conjunto los encuentros, las discusiones y las manifestaciones de estudiantes, campesinos e indígenas, respectivamente. Este recurso expresivo codifica la premisa ideológica que confiere al cine y a la revolución un carácter colectivo insoslayable: “el cine revolucionario no puede ser sino colectivo en su más acabada fase [así] como colectiva es [también] la revolución” (Sanjinés, 1976, pág. 6).

Figura 9. Haciendo uso del zoom, la cámara detalla el equipamiento militar del ejército, durante el desarrollo de los comicios electorales de 1970 en la Plaza de Bolívar. Fotogramas del documental *Chircales* de Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1971 (16 mm, blanco y negro, 41 minutos).



Figura 10. El actor social registrado emite su voto durante las elecciones presidenciales de 1970. Su dedo índice permanece sumergido en la tinta indeleble durante varios segundos, mientras la cámara consigue la toma. Posteriormente, se sigue al sujeto hasta la salida del Capitolio Nacional. Fotogramas del documental *Chircales* de Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1971 (16 mm, blanco y negro, 41 minutos).



1

2

3



Figura 11. 1. Manifestación estudiantil después de la muerte del sacerdote Camilo Torres. Fotograma del documental *Camilo Torres Restrepo* de Diego León Giraldo, 1966 (16 mm, blanco y negro, 16 minutos). **2.** Manifestación campesina que cuenta con la presencia de la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC) y de diferentes delegaciones regionales. Fotograma del documental *Campesinos* de Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1976 (16 mm, blanco y negro, 51 minutos). **3.** Reunión de un grupo de indígenas Guahibos, para discutir un asunto comunitario. La imagen se inserta en el visionado de imágenes, al anunciar la constitución de la Cooperativa Agropecuaria de San Rafael de Planas. Fotograma del documental *Planas, testimonio de un etnocidio* de Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1971 (16 mm, blanco y negro, 37 minutos).

Como hemos visto, la distancia con la que se configura un plano, funciona como una cualidad expresiva del lenguaje cinematográfico, empleada para evocar de forma simbólica, algunos de los constructos de la ideología. En efecto, el uso del *zoom* y el acercamiento directo de la cámara al fragmento de realidad deseado, recuentan las directrices metodológicas estipuladas para la aproximación del realizador a la realidad histórica; mientras que los planos de conjunto enfatizan la prioridad revolucionaria desde la dimensión de lo colectivo, codificándose, así, desde la misma estrategia discursiva, los lineamientos prácticos instaurados por la ideología.

El montaje en paralelo y el contrapunto audiovisual en función de la contraargumentación y la denuncia

La disidencia ideológica en contra del gobierno colombiano y estadounidense, manifestada por el grupo de cineastas inscritos al movimiento, conlleva a la concreción de un objetivo práctico: denunciar la inoperancia del sistema y contraargumentar la idea de *desarrollo* y de *progreso* promovida institucionalmente. Para tal fin, se emplean estrategias discursivas propias del lenguaje cinematográfico, seleccionando, además, algunas problemáticas sociales que sirven para contradecir la perspectiva institucional. En esta dimensión, el montaje en paralelo y el contrapunto audiovisual emergen como mecanismos empleados para connotar la existencia de un discurso contraargumentativo y de denuncia, generado a partir del contraste de dos o varias pruebas tomadas de la misma realidad histórica:



Figura 12. Los planos que registran el trabajo campesino se contraponen a una serie de imágenes que muestran a un grupo de personas adineradas reunidas durante el desarrollo de un banquete. Este montaje en paralelo es empleado para denunciar la explotación del trabajo campesino enunciada verbalmente por la musicalización. Fotogramas del documental *Campesinos* de Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1976 (16 mm, blanco y negro, 51 minutos).

por un lado, el *montaje en paralelo* realiza una comparación entre dos imágenes disímiles (Aumont, Bergala, Marie, & Vernet, 1996), mientras que el *contrapunto audiovisual* permite que los elementos sonoros –palabras, ruidos y musicalización– participen en igualdad de condiciones con la imagen, y de modo bastante autónomo respecto a ella, con la intención de contradecirla (Chion, 1998), como se verá a continuación.

En *Campesinos*, la inequidad en la distribución de la riqueza se convierte en el eje temático de uno de los segmentos, configurando un montaje en paralelo centrado en la contraposición de dos segmentos poblacionales. El trabajo del campesino se ilustra con un primer plano de las manos de una mujer pelando unas semillas, seguido de un plano general de un niño campesino rodeado por un cultivo de maíz y de un primer plano de las manos de un hombre agricultor, que extrae un tubérculo de la tierra. Estas imágenes se alternan con una serie de planos que muestran a un grupo de personas adineradas en un entorno lujoso, durante un banquete (ver Figura 12). La contraposición de ambas representaciones es reforzada por la musicalización, en cuyos enunciados verbales se define, finalmente, el sentido con el que debe interpretarse la imagen:

*Como son los campesinos,
los que engordan a los ricos.
El trabajo de los pobres
es la mina de los ricos.*

El montaje en paralelo es también usado en *Asalto* (Carlos Álvarez, 1968), con el objetivo de señalar la disparidad entre el equipo militar empleado por el ejército y los rudimentarios elementos de protección usados por los estudiantes de la Universidad Nacional, durante los enfrentamientos de 1967: a un primer plano de las máscaras antiguas portadas por la Policía Militar, se yuxtapone una imagen que muestran los pañuelos empleados por los estudiantes después de la explosión de un gas lacrimógeno (ver Figura 13). De tal forma, las dos imágenes se contrastan conformando un montaje en paralelo.



Figura 13. A la imagen de un policía portando una máscara antigás se yuxtapone un plano de dos estudiantes usando pañuelos para cubrir su nariz, durante un enfrentamiento en la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá. Fotogramas del documental *Asalto* de Carlos Álvarez, 1968 (16 mm, blanco y negro, 9 minutos).

No obstante, el paralelismo suscitado por este tipo de montaje, puede también reproducirse dentro de un mismo plano, valiéndose de la cercanía de dos o más objetos dentro del espacio de registro. En *Los hijos del subdesarrollo*, la cámara encuadra dos entornos dentro de un mismo plano, para contraargumentar la banalidad de los proyectos de desarrollo urbano emprendidos por el gobierno: se registra en primer plano, una placa conmemorativa perteneciente al “Puente de la Transformación Nacional”. Posteriormente se desplaza el eje de visión de la cámara para encuadrar un conjunto de viviendas marginales ubicadas sobre la orilla del río, edificadas detrás del puente (ver Figura 14). Así, ambas imágenes se confrontan, demarcándose la inoperancia del sistema de desarrollo en ciertos sectores urbanos, y rebatiéndose el progreso generado por las políticas estatales.

Por su parte, en *Oiga Vea*, presenciamos la complejidad de un contrapunto audiovisual, que tiene por fundamento temático la denuncia de un suceso vinculado a los VI Juegos Panamericanos. La disposición de un conjunto de sustancias expresivas de diferente naturaleza, coadyuvan a emitir una denuncia: la cámara encuadra a varios deportistas, de diferentes delegaciones, mientras participan de las competencias de tiro al blanco. Estos registros se alternan con un plano inserto de una caja de municiones *Remington*, articulándose, momentáneamente, cuando el deportista ejecuta un disparo (ver Figura 15).

En esta secuencia de imágenes se sincroniza una transmisión radial de *Todelar*, que advierte sobre la muerte de un deportista cubano que cayó desde la azotea del edificio desconociéndose sus causas. La independencia entre la imagen y el enunciado verbal configuran un contrapunto audiovisual, que podría estar emitiendo un comentario sobre las causas de la muerte del deportista, que fue “de forma tan misteriosa que más bien pareció [ser] arrojado” (Caicedo, 2009, pág. 433). La repetida aparición de la caja de municiones se presenta como un indicio de la existencia de un enunciado visual, pues al superar el nivel material de la prueba y trascender a la procedencia misma del objeto —caja de municiones norteamericana—, la imagen podría estar sugiriendo al espectador la existencia de un culpable.



Figura 14. Dentro de un mismo plano se genera un paralelismo con el propósito de contrastar el nombre del puente —Puente de la Transformación Nacional— con las viviendas marginales ubicadas en la orilla del río. Fotogramas del documental *Los hijos del subdesarrollo* de Carlos Álvarez, 1975 (16 mm, blanco y negro, 45 minutos).

Por consiguiente, ambos constructos del lenguaje audiovisual posibilitan la definición de un discurso en paralelo fundamentado en el contraste de sustancias expresivas y en la oposición retórica de las mismas, con el objetivo de establecer un comparativo entre informaciones disímiles para, finalmente, contraargumentar o denunciar una perspectiva ideológica, evaluada generalmente como inapropiada.

La musicalización como expresión de la identidad nacional

Con el propósito de establecer un discurso sobre la identidad nacional, los documentales pertenecientes al movimiento seleccionan un tipo de musicalización representativo de las prácticas culturales de las comunidades representadas. Por ejemplo, un grupo de investigación sobre música tradicional de las comunidades indígenas y campesinas, conformado por Jorge López Palacios y Benjamín Yépez de la Universidad Nacional de Colombia, reconstruye una canción popular entablando relaciones discursivas con la imagen dentro de algunos segmentos del documental *Campesinos*.



Figura 15. La transmisión radial sumada a la acción ejecutada por los deportistas y a la procedencia de la caja de municiones, reproducen, en conjunto, un comentario sobre las tensiones ideológicas existentes entre los Estados Unidos y Cuba. Fotogramas del documental *Oiga Vea* de Luis Ospina & Carlos Mayolo, 1971 (16 mm, blanco y negro, 27 minutos).

De igual forma, en *Oiga Vea*, la salsa, el son cubano y el porro colombiano, son incluidas dentro de la argumentación, en un intento por demarcar el nexo cultural entre la gente de Cali con estos ritmos. Los vínculos culturales que se extienden entre la música y las prácticas sociales se complementan, además, al advertir que las piezas musicales seleccionadas, recuentan en sus versos algunas historias sobre las personalidades regionales, las actividades culturales y las tradiciones deportivas: *Pachito E'Ché* (1950) de Alex Tovar fue designado como himno del equipo de fútbol Deportivo Cali, mientras que *Amparo Arrebato* (1968) de Richie Ray & Bobby Cruz, fue una canción dedicada a la bailarina de salsa Amparo Arrebato, oriunda de Cali. Esta última pieza musical recrea, además, en su composición lírica, las actividades tradicionales de esparcimiento en los ríos de la ciudad, sirviendo como complemento para la representación dentro del documental: las imágenes que representan la integración familiar en las orillas de los ríos, el consumo de alimentos, los bailes ejecutados por los adultos, la práctica de algunos deportes acuáticos y el bronceado de los cuerpos (ver Figura 16), son articuladas con un fragmento de la canción, consolidando, finalmente, la escena:

*A Juanchito me voy
a pescar al río)
oye, que yo me voy
pa Juanchito a pescar al río*

Esta misma perspectiva aparece también en *Los hijos del subdesarrollo* y *Camilo Torres*. En estos documentales se sincronizan piezas instrumentales de dos compositores colombianos, Blas Emilio Atehortúa y Lucho Bermúdez, con la intención de resaltar la singularidad de la música colombiana y reconocer la existencia de un rasgo de identidad.



Figura 16. Actividades realizadas por la gente de Cali durante las excursiones al río. Fotogramas del documental *Oiga Vea* de Luis Ospina & Carlos Mayolo, 1971 (16 mm, blanco y negro, 27 minutos).

Por otro lado, la musicalización permite también la construcción de una identidad a partir de la diferenciación, dibujando límites con expresiones culturales foráneas, principalmente, norteamericanas, apropiadas por las clases dominantes del país. La música *rock* es empleada para definir las formas de vida de las clases adineradas, especificando tanto sus tendencias políticas conservadoras (en *¿Qué es la democracia?* (Carlos Álvarez, 1971)), como los hábitos alimenticios de los niños de estratos altos (en *Los hijos del subdesarrollo*). De esta manera se hace un énfasis en la diferencia de clases y en la penetración imperialista, situación que es definida como el origen de una dependencia cultural insoslayable. De igual forma, el Himno Nacional de los Estados Unidos, *The Star-Spangled Banner*, y algunas piezas musicales de marcha como *Washington Post* (1889) de John Philip Sousa, se usan para señalar la existencia de una alteridad ideológica frente a la cual se ejerce una oposición directa. Por ejemplo, en *Un día yo pregunté* (Julia Sabogal, 1970), se emplea el Himno Nacional de los Estados Unidos para demarcar un posible vínculo entre este país, las instituciones religiosas y la clase dirigente colombiana, al articularse la pieza musical, durante el desarrollo de una procesión religiosa en donde participan sacerdotes y algunas personas adineradas.

Como se ha expuesto, la musicalización dispuesta en algunos segmentos permite reconstruir una de las premisas ideológicas del movimiento, consistente en la restitución de la identidad nacional y en demarcar una frontera con la tradición cultural extranjera. Para ello, se emplea tanto una musicalización acorde con las prácticas culturales de las poblaciones representadas, como una musicalización característica de la cultura foránea, definiéndose a partir de la diferencia, lo propio y lo representativo de nuestra identidad como nación.

Descubrir y profundizar en las similitudes y particularidades, comprobar que por encima de estas últimas existen eslabones históricos, culturales y económicos que encadenan una identidad propia, (...) ha sido uno de los aportes que este cine latinoamericano ha ofrecido al enriquecimiento y cohesión de la cultura latinoamericana, en tanto fuente de afirmación de los valores de los pueblos que la integran, y arma de resistencia frente a los que han tratado de ignorar o deformar nuestra historia.
(Palacios & Pires, 1974, pág.188).

La codificación de una ideología de disidencia

En este movimiento, la singularidad temática tan sólo conforma la superficie significativa de la ideología. En los recursos del lenguaje cinematográfico empleados para representar dichos temas, puede avistarse un proceso de transcodificación de los principales postulados de ideología definidos por el movimiento. De esta manera, la objetividad en la construcción del discurso, las metodologías de aproximación a la realidad histórica, la prioridad de una acción colectiva, la intencionalidad de denuncia y la ratificación de la identidad nacional, llegan a transcodificarse en el mismo lenguaje cinematográfico, conformando un producto meramente disidente.

Notas

- ¹ El presente artículo es un producto académico del proyecto de investigación abordado por la autora, denominado “Cine Político Marginal. Las formas de representación de una ideología de disidencia (1966-1976)”.
- ² Se entenderá la noción de ideología como una perspectiva -un “¿desde qué lugar se ve esto?” (Žižek, 2008:19)- empleada para observar, analizar e interpretar la realidad histórica. El resultado, la configuración de un universo simbólico en que las ideas que se tiene sobre el mundo coexisten con una alteridad ideológica definida como adversario (Manheim, 2004).
- ³ Los documentales seleccionados para el análisis fueron aquellos que suponían una independencia económica en el proceso de producción: *Camilo Torres Restrepo* (Diego León Giraldo, 1966), *Asalto* (Carlos Álvarez, 1968), *Un día yo pregunté* (Julia Sabogal, 1970), *¿Qué es la democracia?* (Carlos Álvarez, 1971), *Oiga Vea* (Carlos Mayolo & Luis Ospina, 1971), *Chircales* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1972), *Planas, testimonio de un etnocidio* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1972), *Los hijos del subdesarrollo* (Carlos Álvarez, 1975) y *Campesinos* (Marta Rodríguez & Jorge Silva, 1976).
- ⁴ No obstante, la representación generada por el filme no debe ser confundida con aquello que pretende representar, pues “la representación se trata no de crear un objeto que reproduzca a otro, sino un objeto –la imagen- que reproduzca las apariencias del primero” (Aumont, 1992:117). Empero, es el alto *nivel de iconicidad* (Moles, 1975) conferido por el material fotográfico y por el movimiento, los elementos técnicos que terminan envistiendo a la representación cinematográfica de una ilusión de realidad.
- ⁵ Noción empleada por Bill Nichols (1997), homologable a la noción de *diégesis* en el argumental.
- ⁶ La utilización de este recurso imparte a la imagen un ligero movimiento.
- ⁷ Pese a que estos planos puedan considerarse como fijos, es decir sin movimiento aparente, la mayor parte de los planos configurados por los filmes inscritos al movimiento, presentan un movimiento sutil, resultado ineludible al utilizar la cámara en mano y sin soporte.
- ⁸ Este tipo de encuadre incluye en el plano a varios personajes que interactúan entre sí en un mismo espacio que es, además, visualizado por el espectador.

Referencias

Artículos

- Álvarez, C. (1976). El Tercer Cine colombiano. En C. Álvarez, *Sobre cine colombiano y latinoamericano* (1989) (págs. 91-104). Bogotá, Colombia: Empresa Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Navicela, A. (noviembre de 1968). ¿De dónde sacar el cine? *Cinesi*(6), 2.
- Palacios More, R., & Pires Mateus, D. (1974). Declaración de los cineastas latinoamericanos. En R. Palacios More, & D. Pires Mateus, *El cine latinoamericano: o por una estética de la ferocidad, la magia y la violencia* (1976). Madrid: Ediciones SEDMAY, S. A.
- Pérez, M., & García Espinosa, J. (1973). El cine y la educación. Ponencia presentada al I Congreso Nacional de Educación y Cultura. *Cine Cubano* (69-70), 5-17.
- Sanjinés, J. (1976). Problemas de la forma y del contenido en el cine revolucionario. *Ojo al cine* (5), 5-10.

Libros

- Aumont, J. (1992). *La imagen*. España: Ediciones Paidós.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., & Vernet, M. (1996). *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. España: Ediciones Paidós.
- Barthes, R. (1986). Retórica de la imagen. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces* (págs. 29-47). Ediciones Paidós Iberoamérica, S.A.
- Caicedo, A. (2009). Oiga vea de Luis Ospina y Carlos Mayolo. En A. Caicedo, *Ojo al cine* (págs. 432-442). Colombia: Grupo Editorial Norma S.A.
- Chion, M. (1998). *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. España: Ediciones Paidós.
- Gubern, R. (1987). *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Manheim, K. (2004). *Ideología y utopía*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968) Volumen I*. Barcelona, España: Ediciones Paidós.
- Moles, A. A. (1975). *Teoría de la información y percepción estética*. Madrid: Júcar.
- Nichols, B. (1997). *Representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. España: Paidós.
- Pecaut, D. (1988). *Crónica de dos décadas de política colombiana 1968-1988*. Bogotá: Editorial Siglo XXI.
- Rosenstone, R. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Editorial Ariel S.A.
- Žižek, S. (2008). *Ideología: un mapa de la cuestión*. (F. d. S.A., Ed.) Argentina.

Documentales

- Álvarez, C. (Dirección). (1968). *Asalto* [Película].
- _____. (Dirección). (1971). *¿Qué es la democracia?* [Película].
- _____. (Dirección). (1975). *Los hijos del subdesarrollo* [Película].
- Álvarez, J. (Dirección). (1970). *Un día yo pregunté* [Película].
- León Giraldo, D. (Dirección). (1966). *Camilo Torres Restrepo* [Película].
- Mayolo, C., & Ospina, L. (Dirección). (1971). *Oiga Vea* [Película].
- Rodríguez, M., & Silva, J. (Dirección). (1972). *Chircales* [Película].
- _____. (Dirección). (1972). *Planas, testimonio de un etnocidio* [Película].
- _____. (Dirección). (1976). *Campesinos* [Película].

Recibido: octubre 30 / **Aprobado:** noviembre 15 de 2013