

LA CIUDAD SILENCIADA



entrevista con MARTA RODRÍGUEZ

LA CIUDAD SILENCIADA: ESPEJO Y PERSUASIÓN.

En una influyente y reciente publicación periódica colombiana, cuyo valioso cometido fue “preguntarse cómo las artes han leído a Colombia”, aparecen reseñados dos de los trabajos audiovisuales de Marta Rodríguez y Jorge Silva¹. En una de las reseñas, precisamente en la del documental *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, Mauricio Reina dice:

[...] La gran virtud de Marta Rodríguez y Jorge Silva, dos de las mayores figuras del documental en Colombia, consiste justamente en eso: nos cuentan algo que ya sabíamos pero que teníamos refundido en la memoria, y lo hacen con tal poder de persuasión que nunca volverá a caer en el olvido.

Están recogidas aquí las coordenadas de interés, importancia y sentido de la exposición *La ciudad silenciada. Marta Rodríguez y Jorge Silva* del Museo de Bogotá del Instituto Distrital de Patrimonio Cultural.

¹ Revista Arcadia, N° 100 del 27 de enero al 24 de febrero de 2014, p. 37 (reseña de Chircales por Ricardo Silva Romero) y p.44 (reseña de *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* de Mauricio Reina).

Primero, un ámbito de interés y de trabajo: la memoria y, por supuesto, el olvido (su espejo) y allí, un modo: la imagen documental. Esa imagen, bajo ese interés, tomará las características casi de un órgano de visión autónomo: *[...] Y entonces con el ala extendida, como una Victoria alada que se consume sobre sí misma, amalgamando en su llama la doble imagen de la vela y de la cuchilla; el pájaro, que ya no es otra cosa que el alma y el desgarrar del alma, desciende, como la vibración de una guadaña, para confundirse con el objeto de su cacería. [...]* La fulguración de la imagen, al acecho y siendo acechada, no es menos vertical en su primer asalto, antes de que establezca, a igual altura, y como lateralmente, o mejor circularmente, su insistente y larga sollicitación.

Aparece aquí (son palabras de Saint-John Perse sobre la imagen) límpido el sentido de *ver* una imagen: *ver* significa estar en el territorio de acción de un vector de fuerza en cuyos extremos están el pájaro y su presa, el alma y el desgarrar del alma. En ese territorio tal fuerza actúa *amalgamando en su lla-*

ma la doble imagen de la vela y de la cuchilla. La cuchilla estaría indicando en la imagen, en su laborío, ya no una copia servil de la realidad sino una especie de fuerza viviente que sólo puede reconocerse impregnada de verticalidad y persuasión. La vela estaría indicando en la imagen una cierta capacidad de autocombustión, de autonegación a favor de la realidad (es decir, la verdadera imagen se convierte en realidad, en un especialísimo espécimen de realidad).

Segundo, un modo del conocimiento: contar algo que ya sabíamos y hacerlo con gran poder de persuasión. Ver las imágenes de los diferentes trabajos que conforman *La ciudad silenciada* significa entregarse a su *larga e insistente solicitud*, significa estar en un campo de acción de una fuerza que transforma, que acecha y es acechada. Significa reactualizar la exigencia de R. M. Rilke a sus lectores en sus *Sonetos a Orfeo*:

Aquí, entre los que se desvanecen en el reino del fin, / se tú un cristal sonoro que ya se quebró al sonar.

Se tú un cristal sonoro que ya se quebró al sonar.. He aquí la exigencia de las imágenes de Marta Rodríguez y Jorge Silva hacia el espectador que habita ese territorio de tensión. He aquí ese descender “como la vibración de una guadaña, para confundirse con el objeto de su cacería”.

¿Qué significa entonces *ver* esas imágenes? Como quería Saint-John Perse, significa estar en el territorio de acción de un vector de fuerza en cuyos extremos están el pájaro y su presa, el alma y el desgarrar del alma; un vector de fuerza en cuyos extremos están la memoria y el olvido (su espejo) bajo la premisa de la persuasión (*se tú un cristal sonoro que ya se quebró al sonar*).

No carecerá de importancia señalar aquí, por último, la singular coincidencia entre ese cometido y la actual labor del Museo de Bogotá: ser el espacio donde actúa la fulguración de la imagen en su larga e insistente solicitud.

María Eugenia Martínez Delgado
Directora

Instituto Distrital de Patrimonio Cultural

1. ¿ CÓMO FUE TU INFANCIA Y JUVENTUD EN MEDIO DEL CLIMA DE VIOLENCIA DE LOS AÑOS 1940-1950? ¿CÓMO ESE CONTEXTO VA DESPERTANDO TU CONCIENCIA POLÍTICA?

Mi familia es de origen santandereano. Mi mamá era una maestra en Santander, en esos pueblos santandereanos y mi papá era un empresario cafetero. Aquí tenía una bodega en San Victorino, la Bodega San Gil y le iba muy bien económicamente, pero al irse a San Gil a unas vacaciones, mi papá muere súbitamente a los 33 años. Mi mamá quedó con cinco muchachitos y me estaba esperando a mí. Y la familia de mi padre le quitó todo el capital, la empresa cafetera, todo se perdió y nos quedó una finca aquí en la sabana en una zona muy fría que se llama Subachoque donde vivimos hasta que yo tenía como ocho años.

O sea, que tuvimos una formación campesina y con limitaciones económicas muy grandes porque a mi mamá le pasaban una renta muy pequeña y con cinco muchachitos.... Además para mi mamá siempre fue un duelo, el duelo de ser viuda. Nos vestían con vestidos siempre estampados de blanco y negro porque era un duelo, así era en aquellos tiempos. Entonces uno vivió siempre con esa cosa de la ausencia del padre y el eterno duelo de mi mamá. Llegamos luego a Bogotá y en Bogotá mi mamá logró ponernos en los colegios, pero yo terminé estudiando con monjas de María Auxiliadora y eso era una educación muy religiosa donde no se miraba que había un país. Ya había empezado la violencia del 48.

Ese barrio tiene una estatua de Gaitán, la Perseverancia, y eran gaitanistas y cuando matan a Gaitán vemos que bajan con machetes, que la ciudad se incendia y ahí descubre uno que hay un conflicto, que hay una guerra y que nunca en el colegio nos hablaron de eso esas monjas... eran retiros espirituales y retiros espirituales, y medio aprender cuatro cositas. Y además yo tenía un primo que era teniente y él recorría Bogotá, mi primo Alvaro, y venía y nos contaba lo que pasaba en la ciudad.

Tenía un primo piloto que manejó los primeros aviones de la FAC, iba a zonas indígenas y me contaba que había indígenas que se metían coca

y todo. Por allá se le cayó un avión en la selva y los indígenas los ayudaron a sacarlo. Entonces mis primos... tenía otro que era sacerdote, tres primos fueron como mis guías. Yo gozaba cuando llegaba mi primo de la selva, el que manejaba los aviones de la FAC a contarme aventuras de la selva y de los indios y una cantidad de cosas y nos traía animalitos. Aquí había micos, loros, como era una casona grande nos traía animales de por allá, y era



muy bonito conocer un país a través de mis primos, como informantes, como modelos. Porque mi mamá era católica, rezandera conservadora, represiva. Mi mamá era una señora de una autoridad, lo que era la familia patriarcal, la cultura patriarcal, que nos educó en un convento, que era conservadora. Mi mamá era así. Entonces uno tenía una escapatoria con mis primos, además mi primo me invitaba a cine. El era novio de una hermana y había unos cines aquí en Chapinero: el Aladino, el

Imperio y yo gozaba yendo a cine, lo que mi mamá nunca hacía. Mi señora madre era conservadora, laureanista. Cuando mi mamá se suscribió al Siglo, empezó

a llegar El Siglo con masacres. Entonces yo miraba las fotos que llegaban con masacres y empezamos a ver la violencia que se nos venía. Y mi primo Alvaro, él recorría la ciudad y él venía y nos contaba lo que pasaba. Además yo vivía ahí en la 59 y en la esquina quedaba la estación de policía y ahí oía uno unas balaceras de noche. Entonces ya empezamos a ver que en Colombia existía una violencia, que había una sociedad en que Gaitán era una

figura muy importante, que mis primos, hijos de un hermano de mi papá iban a la finca a veranear y se burlaban de Gaitán porque Gaitán le había puesto zapatos a los barrenderos. Entonces mis primos se burlaban: "ay cálceme usted don Jorge Eliécer". Mis primos eran igual de conservadores y se burlaban de Gaitán y le decían el indio, - y aquí decir indio era pues inferior-. O sea que uno se movía en una sociedad muy conservadora. Luego mi mamá decide que nos tenemos que ir a España y vende la finca de Subachoque y llegamos a Buenaventura a coger un barco, uno de esos barcos italianos. Llegamos a Barcelona en el 53, en pleno Franquismo, posguerra, Cataluña.

Pero yo me fui a vivir a Madrid. Allá mi hermano mayor estudiaba medicina y nos tocaba estudiar porque en ese momento Ictex tenía dólares para estudiantes que eran a dos con cincuenta, (una cosa muy económica) y entonces había que inscribirse a una universidad oficialmente. A mí me interesó la filosofía pero en España pedían griego y latín. Pero apareció el Instituto León XIII donde había una carrera de sociología, muy frecuentada por sacerdotes y monjas, y ahí sí me pude inscribir porque no me pedían ningún requisito. Y empecé a estudiar sociología. Algo aprendí de economía política, pero en España hablar de marxismo era un delito, eso no se podía mencionar. Y yo no aguanté, me

quedé en España del 53 al 57, cuando me fui a vivir a París. Yo me iba a la Universidad en Madrid y tomaba clases como asistente de historia del arte, de literatura. Además, yo vivía al lado del Museo del Prado, donde tenía una posibilidad de ver pintura.

Luego nos dieron unas becas para ir a estudiar francés en el Instituto Católico y me fui un verano con mi señora madre y mis hermanas y luego yo no resistía más España. Una hermana mía se había volado cuando estuvimos y se fue a trabajar con una familia cuidando niños. Ella se voló del convento al que llegamos ahí en la Rue Vaugirard y yo me fui y me quedé un año. Y como no tenía residencia, me encontré con unos curas obreros españoles. En ese momento ya se hablaba de la teología de la liberación, y un cura me dijo: "usted no tiene dónde vivir, camine vive en la prisión de mujeres de París" la Roquette y, allá viví un año. Me dijo: "usted le da clases de español a las monjas y me ayuda con un centro de asistencia a obreros españoles" -que emigraban a las minas de carbón y a recoger remolacha-.

Entonces nos levantábamos a las cinco de la mañana a la Gare de Austerlitz a recibir obreros españoles que iban para Bélgica y los recibía Camilo Torres y, ahí empieza mi relación con Camilo y con los curas españoles que eran curas ya de la teología de la liberación. Y de ver que llegaba gente tan pobre de España, traían el

colchón, el botijo, cinco chinos y no sabían nada, entonces nosotros les ayudábamos a conectar los trenes. Con esos curas que habían roto con esa España católica, empecé a conocer y estaba el abate Pierre y los Traperos de Emaús y Camilo estaba en Bélgica; entonces ya me liberé de la autoridad de mi señora madre. Yo regreso en un barco en el 58 y es cuando aparece Camilo, la facultad de sociología de la Nacional y Tunjuelito. Yo regresé en el 58 y me encontré con el sacerdote Gustavo Pérez Ramírez, que era el compañero de Camilo y quien crea la primera empresa de cine. Yo llegué en un barco el 11 de noviembre, me bajé en una residencia y estaba Gustavo Pérez Ramírez ahí y me dice: “usted estudió sociología, trabaje con nosotros”. Me puse a trabajar con el padre Gustavo y Camilo, yo hacía encuestas, y Camilo empieza con Orlando Fals Borda el proyecto de abrir la primera facultad de sociología. Yo dije “todo eso que aprendí en España, eso no es nada, ahora sí voy a estudiar sociología”, entonces entré ahí. Y ahí es cuando Camilo nos dice: muchachos, yo no quiero que se queden aquí en la cafetería.

Es que veníamos de la violencia del 48 y la ciudad crecía porque llegaba mucha gente desplazada y se habían creado estos barrios: Tunjuelito, San Carlos, San Benito, Usme. Era gente que llegó y se asentó en esos barrios y como eran esas montañas

de greda, ahí encontraron una fuente de trabajo que eran los chircales. Entonces Camilo decía que los que quisiéramos, debíamos ir a conseguir una casa en Tunjuelito y Muniproc y hacíamos un movimiento para ayudar a esos barrios donde llegaba gente muy pobre que no tenía ninguna ayuda. Había sicólogos, ingenieros y yo conocí un suizo arquitecto que adoraba el cine y era de izquierda. Yo fui novia de él como cuatro años y con él y con Camilo trabajé allá en Tunjuelito. Lo llamaban el doctor Tunjuelito porque nos la pasábamos allá con Camilo. Era gente muy pobre que llegó allá... yo tenía mi escuelita y una biblioteca infantil y yo miraba esos niños que llegaban porque yo los sábados les compraba libros de cuentos, de historias, lápices, cuadernos y esos niños eran como si les hubieran abierto el cielo con esos libros que miraban, porque esos niños sólo cogían barro. Y la violencia con los niños era tremenda. Al niño le decían: “El que no trabaja, no come”. Como Alcira, que cuando apenas caminó, su papá le dijo: tome un ladrillo, cójalo y aprenda a cargarlo.

Ahí Camilo empezó su labor porque estaba muy de moda la acción comunal que era un trabajo de ayuda a los barrios. Era un trabajo de la alcaldía de Bogotá y él empezó a arreglar los andenes, el barrio, a ayudarles en muchas cosas comunitarias. Incluso a bautizar muchachitos.

Cada rato me decía: Marta, hágame de madrina. Y llega otro sacerdote, un cura español, Laín, un vasco. Son curas que llegan y terminan todos en la guerrilla. Llegan Laín y el cura Pérez a esos barrios marginales y terminan creando la guerrilla de los Elenos y Laín muere en la guerrilla...el frente Laín...ese cura que llegó a echar pala en los chircales como cualquiera.



2. ¿ CÓMO TE VAS ACERCANDO AL CINE?

Después de que entré a sociología en la Nacional, yo me retiré porque había mucha estadística. No era lo que yo quería y, aquí en el Museo Nacional había una escuela de antropología nocturna. Yo tenía esa vocación, por lo que me pasé a esa carrera. Y entonces me fui a Europa en diciembre del 61. Yo me iba a casar con el señor suizo. Me fui a Madrid con mi mamá pero yo no era capaz de irme a Suiza a una cultura que no era la mía. Cogí un tren para París a estudiar cine. Y entonces llegué a París y me inscribí en el Museo del Hombre y empecé a estudiar etnología. Estaban André Leroi-Gourhan y Roger Bastide, grandes etnólogos que fueron maestros míos. Y yo quería estudiar cine, pero dónde?. En la escuela de Altos Estudios de Cine no, porque eso era cine de ficción y era una carrera de cine. Y un día veo un letrero de un seminario de cine etnográfico y ahí aparece el maestro Rouch que fue realmente una maravilla, fue un gran maestro, un gran amigo. Rouch era una maravilla de persona. Y empecé a estudiar cine con él. Además con él no era sólo aprender teórico, era práctico. El nos daba una cámara Bell and Howell, esas cámaras de la guerra del cuarenta y pico y nos decía: "vayan y filmen". Había un maestro de imagen y otro de sonido, entonces maneje la cámara, aprenda a editar, haga un documental. Y Rouch era muy visionario. Había mexicanos, estaba

Paul Leduc, Tomas Pérez Turrent y este gran fotógrafo cubano Almen-dros, que luego fotografió el gran cine francés. Y entonces como éramos brasileros, colombianos, africanos, él nos decía: "en el tercer mundo no hay cine, tienen que aprender todo, si van a volver, ustedes tienen que saber hacer un documental solos". Por eso logré hacer Chircales.



3. ¿QUÉ PASABA EN LA VIDA DE JORGE SILVA DURANTE ESOS AÑOS?

La mamá de Jorge, - porque padre no tuvo que lo reconociera-, era una mujer que emigró del Huila. Ana Silva, una mujer casi analfabeta que vino a trabajar como empleada de servicio doméstico a Girardot y conoció a un hombre, Tovar, que tenía una cosa de abastos en la plaza de mercado y que tenía muchos hijos y uno de ellos fue Jorge. Pero él nunca se interesó en ese niño, pues tenía muchos muchachitos. Y como era tan pobre Anita, Jorge empezó a estar enfermo por ese clima y la pobreza y a Anita le dijeron que se viniera a Bogotá.

Jorge escribe ese cuento. Cuenta que llegó a Bogotá en tren con su mamá a una ciudad helada y Anita consigue un puesto como empleada de servicio doméstico en la Candelaria, pero en esa casona hay una abuela que es muy mala, muy horrible que los insulta: " indios miserables", y a Jorge le quitan el nombre y le ponen José, porque el hijo de la señora era Jorge. Entonces Jorge era el que cuidaba los pájaros y hacía los mandados. Anita luego tiene otro hijo que nunca me contó, que era hijo de un pariente de esa casa, una hermana de Jorge, Marina. Entonces la señora le dice dos no, saque su muchachito de aquí y Anita lo manda para el amparo de niños y allá Jorge vive como unos cuatro, tres años y aprendió a leer y salió a trabajar como albañil para ayudar a Anita. Sin embargo, él empezó a estudiar por su cuenta. Y



aquí había un movimiento de cineclubes muy importante. Entonces se la pasaba en los cineclubes y en la Luis Ángel leyendo, donde se formó de manera autodidacta. Es cuando él decide con su amigo el negro Forero, -igual de pobre como él y todo-, hacer una película sobre su infancia. Yo no lo conocía. El decide hacer una película y con amigos se consigue una cámara y hacen "Los Días de Papel". Yo creo que él tenía el cine como una vocación, de los cineclubes, del neorrealismo, porque era lo que se veía aquí. De ver ese cine.

4. ¿CÓMO SE CONOCEN CON JORGE Y DECIDEN REALIZAR CHIRCALES?

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

Yo estudiaba antropología y no teníamos moviola como la que tengo aquí. Entonces, en la Embajada de Francia me prestaron un moviscope como ese que tengo aquí, lo saqué y yo edité Chircales, con una tablita y con la mano yo editaba la película. Y la familia venía y la veía, Benjamín y los hermanos y yo les decía: ¿les parece

bien que yo edite religión con trabajo?, y discutíamos. Ellos la veían y así se fue haciendo la película.

Y luego aparece en el año 68 en Mérida, Venezuela, un encuentro que fue muy importante y marcó la historia del nuevo cine latinoamericano. Fue un encuentro



de cine político. Fuimos con Jorge y llevamos Chircales y era encontrarme con el cine cubano, brasileño, boliviano, todo el movimiento latinoamericano de cine político que ya había tenido un festival en Viña del Mar, en Chile. Este era el segundo. Y ahí digo yo, ya no estamos trabajando solos, hay todo el movimiento de cine político y ahí es cuando nosotros nos quedamos dentro del movimiento de cine político latinoamericano. Chircales causó mucho impacto por ser el trabajo de una antropóloga con un fotógrafo, como una nueva forma de narrar el documental y empezó como a interesar mucho. Y luego, en el 70, el sacerdote Gustavo Pérez Ramírez crea la primera empresa de cine, ICODES.

Inicialmente cuando los conocimos, ellos tenían mucho miedo porque los patrones, los Pardo Morales,

eran unos señores muy autoritarios, muy explotadores. Los tenían muy sometidos y esos señores los vigila-

ban. Todas las semanas llegaban en una camioneta a mirar qué pasaba en la hacienda. Vigilaban mucho, controlaban mucho. A mí me tocó pedir per-

miso con ellos para entrar, me lo consiguió un periodista y les dije que yo venía de estudiar de Francia, que acá venía a hacer una película sobre lingüística y así me dejaron entrar. Pero empezó el roce con ellos, sobre todo cuando vieron la grabadora y que nosotros preguntábamos: ¿ustedes no tienen prestaciones sociales? Y la gente empezó a interrogarse porque al llegar Jorge y yo a una comunidad tan cerrada, -porque ellos vivían encerrados en ese chircal-, era el mundo de ellos, ese mundo del chircal, traer esas cámaras mágicas, una grabadora, ver el cine, ver la imagen, empezaron a cuestionarse, a cambiar, a decir : "pero por qué somos tan explotados", y además les proyectábamos allá en las escuelas de Tunjuelito lo que filmábamos para que vieran. Y entonces empezó un proceso y

empezaron a decir que nos fuéramos. No nos daban más permiso de estar allá. Un día llegamos y había muerto un obrero. La semana anterior estaba ahí echando pala y era joven, y se murió y fuimos a filmar el entierro. Además, la comunidad empezó a rebelarse porque subieron el precio



del carbón y hubo un encuentro por allá en una iglesia en Barrancas, por allá en el norte y, en ese encuentro estaba un alcalde conservador, Isnar-do Ardila que dijo: “Marta Rodríguez está invadiendo los barrios del sur” y me acusó que éramos comunistas. La gente se nos vino encima a atacarnos y ya se puso la situación muy pesada, además, nos hicieron un atentado a bala. Una noche que salíamos de un cine doble por ahí por la Cinemateca, como a las 11 de la noche, frente al Planetario, sentimos dos balazos cerquita. Y ya empezaron a amenazarnos. Nos pusieron un tipo que nos seguía por toda la ciudad y me llamaban diciendo que me iban a demandar. Entonces nos echaron y nos fuimos con la familia a lo que es hoy Ciudad Bolívar. Había un barrio, Méjico, Meissen, pero era pequeño. Hoy es la

gran Ciudad Bolívar y llegaron a una zona de fábricas de ladrillos, una zona casi despoblada. Ahí nacen Martica, Nelson, había once y quedaron como quince.

Filmamos el día que los echaron. La cámara se dañó, claro, entonces con fotos reconstruimos el trasteo cuando

se fueron. Igual la primera comunión. La cámara que nos dieron no servía, entonces con fotos reconstruimos la primera comunión. Jorge no tenía cámara, claro, Jorge no tenía nada, y entonces hay un maestro, Hernando Oliveros, que tiene un estudio y entra a trabajar ahí para aprender fotografía y él nos presta una cámara. Y yo veo las primeras fotos de Jorge y digo: “qué encuadre tan interesante tiene, que interesante cómo asume la imagen”. Yo digo: “aquí hay un fotógrafo” pero Jorge no sabía manejar la cámara. El no había tenido acceso a una cámara y yo le enseñé. Mire Jorge, esta cámara se abre así, se coloca el rollito así, así se enhebra la película y él aprende conmigo.

Las primeras tomas de Chircalles que él hacía eran un paneo con la cámara. Como la cámara era prestada



por la televisión, de la 45 mandaron a un viejito a que vigilara y el viejito le decía a Jorge: "vea muchacho, mueva la cámara así". Y él aprendió así, haciendo Chircales. Y luego cuando el cura Gustavo Pérez abre ICODES, hacemos la edición final de Chircales, porque había un copión de hora y medio y quedó de 42 minutos la edición final. En ese momento nos invitan, -en el año 71 que la acabamos-, a Alemania, a Leipzig, y es cuando nos ganamos los premios de la Paloma de oro, la Federación de la crítica y, toda le gente decía: un clásico, un clásico. Nunca esperamos que una película casi artesanal tuviese ese impacto.



5. ¿CUÁLES FUERON LOS LINEAMIENTOS ESTÉTICOS QUE PACTARON LOS DOS PARA EL TRATAMIENTO DE LA IMAGEN EN SU TRABAJO A PARTIR DE CHIRCALES?

De lo que yo había visto en cine con Rouch, se encuentran las Hurdes, el documental de Buñuel, que fue como un modelo. El usaba mucho la dialéctica en los diálogos, cuando les pican las víboras. Entonces les ponen unas curaciones que les infectan y era como en el chircal cuando la señora le daba el seno a la niña y “que se vayan esos hijueputas”. Era como esa contradicción constante. Y yo veneraba a Jean Vigo, para mí era un maestro y cuando hacía Chircales, en la Embajada había un libro sobre él. Como su padre fue anarquista y estuvo preso, también se educó en un amparo de niños. Murió de 28 años, muy joven. Había hecho una película de una campesina que se casa en una embarcación por el Sena y ese vestido blanco que flotaba y la primera comunión en Chircales era un homenaje a Vigo. Yo veneraba a Vigo, a Flaherty y la observación participante.

6. ¿CÓMO FUE SU EXPERIENCIA DE VIVIR Y DOCUMENTAR LA MEMORIA CONFLICTIVA DE BOGOTÁ?

Tal era la mirada de Bogotá que yo no quería hacer Campesinos, yo quería hacer Gamines. Jorge había tenido una vida casi de gamín y conocía mucho el mundo de los gamines y yo le decía: “la próxima película va a ser Gamines”. Casi teníamos un guión. Por ahí hay un guión. Esa violencia del 48 dejó muchos niños huérfanos en la ciudad pero no eran delincuentes ni niños como los ñeros, eran niños que se robaban parabrisas o así y estaban en la ciudad. Y yo me acercaba a través de los relatos de Jorge. El me contaba que dormía en la Media Torta, en un sitio donde se podía esconder o, se quedaba en un café hasta muy tarde o se metía a un cine doble, el Lux, donde podía tener un abrigo. Entonces yo empecé a conocer y mi pensamiento era hacer Gamines pero apareció la gente del partido comunista y dijo que los Silva éramos importantes para la cultura. Nos conquistaron. Llegó Arturo Alape fundador de la guerrilla de las FARC, cronista de la guerra y Jorge se apasionaba por la violencia. Entonces Arturo Alape nos lleva a la zona de Viotá Cundinamarca a hacer Campesinos y luego nos metemos en el movimiento agrario de los 70-80. Sin embargo, primero hacemos Planas con este cura Gustavo Pérez que la produce y vamos al Vichada a filmar la primera masacre de los indígenas. Ahí me vinculo en serio con el movimiento indígena.

7. ¿CÓMO HA SIDO EL CONFLICTO DE USTEDES COMO REALIZADORES AL CONFRONTARSE CON LA FALTA DE APOYO Y DE RECEPCIÓN DE SU TRABAJO EN COLOMBIA?

Aquí se manejaba la cultura por amistades, pero no una persona experta en cine o en sociología o historia que quisiera dejar una memoria, entonces le dan millones a un caleño para que haga Gardel en Popayán... El apoyo por parte de la institucionalidad ha sido difícil porque es la historia negada, entonces los guiones de Jorge han sido rechazados aquí, mientras que en Europa sí nos apoyan porque les interesa mucho el trabajo y la fotografía de Jorge. Nos produce la televisión ZDF de Alemania, Pan para el mundo, Terre des Hommes, mucha gente nos ayuda y hay casas en Holanda, en Suecia, en Berlín que distribuyen nuestro cine y nos ayudan mucho, nos apoyan. Más que todo el apoyo era de afuera.

8. ¿QUÉ OPINAS DEL FENÓMENO AUDIOVISUAL RECIENTE QUE PRETENDE RESCATAR UNA MEMORIA CONFLICTIVA DEL PAÍS?

Aquí surge una especie de pseudo-cultura del narcotráfico que crea una serie de valores de la estética, de la imagen... lo que hace Víctor Gaviria con sus películas. El dinero fácil, esa imagen de los traquetos. Me acuerdo que Cali se transformó con los Rodríguez Orejuela. Yo iba a Cali en los 60 y era un pueblito provinciano, había un festival de arte y nos quedábamos allá un mes y eran unas casas como de pueblito y de pronto edificios, torres, plata, narcotráfico y llegan los traquetos que tienen unos zapatos tenis de plataforma, cadenas de oro, carrazos, y entonces cambia la estética que se ve en los seriales de ahora. Se vuelven productos que venden las historias de los traquetos, del narcotráfico, y empieza a haber esta pseudo-cultura y son las series que vemos ahora. Ayer estaba viendo el mexicano y llegan ya a cosas de sadismo, horribles, a una pérdida de valores, de ética, de moral, de todo. En eso que fue El Capo, había un personaje femenino que era una chica sicaria y ahora en los barrios del sur y en Medellín hay chicas que están siguiendo ese modelo.

Yo estuve en las comunas de Medellín, la comuna 13 donde hay delincuencia, microtráfico y todo el alimento lo toman de esas telenovelas. La Perris se llamaba esa heroína, que era una sicaria y ya hay muchas chicas pandilleras con el mismo nombre. Entonces si la televisión es un servicio público...en cualquier rancho de



Ciudad Bolívar encuentras un aparato de estos y: ¿qué ve la gente? ¿Qué ve la gente donde hay tanta delincuencia? donde hay tanto joven sin empleo que está atracando y haciendo toda clase de delitos...Ahí está la escuela, ahí tienen la escuela del crimen, de todo. ¿El crimen te da prestigio, eres famoso, da dinero?

9. ¿CÓMO PERCIBES EL FUTURO DE LA RELACIÓN ENTRE IMAGEN Y MEMORIA?

Yo creo que queda mucho más bien a nivel de fotógrafos. Ha habido fotógrafos que han dejado una memoria como Nereo y el viejito Manuel H. En las escuelas de cine no les dan una formación política ni sociológica de la historia del país. Pueden enseñarles a manejar todos esos aparatos de la nueva tecnología, esa magia, pero si uno les pregunta ¿usted sabe la historia de la casa Arana?, responden ¿y eso qué fue?, no conocen la historia. Ahora por eso la reforma de la educación. Uno ve que a los muchachos las escuelas no les están dando un conocimiento de la historia ni del conflicto, a menos de que sea un muchacho que quiera leer, estudiar... y además los jurados que dan los premios aquí...lo que me acaba de pasar a mí con el guión que tengo de los niños del Cauca que están muriendo por las armas antipersonales. Ese guión me lo rechazaron porque doy mala imagen, entonces mi cine da mala imagen. Aquí me ignoran en Cinematografía, nunca me llaman a ser jurado, yo no formo parte de nada, yo soy la guerrillera, la señora conflictiva y ando de pelea con ellos. Mi guión me lo rechazaron.

Yo creo que los que están haciendo memoria son del equipo de Gonzalo Sánchez, los de Memoria histórica. Ayer lanzaron el libro de la historia de las FARC y fue mucha gente. Se está creando un movimiento de memoria como la casa de memo-



ria. En Medellín se creó el Museo de la memoria. Aquí hay un trabajo de memoria pero a nivel de sociólogos, antropólogos e investigadores sociales de las masacres. Memoria histórica ha hecho un recuento de la masacre de Trujillo, de la masacre de Bojayá, de Bahía Portete y tiene toda una serie de publicaciones. Yo creo que ahí sí hay un trabajo de memoria y en este momento hay un gran interés por su

recuperación, pero a nivel de que se han creado casas de memoria, instituciones. Sin embargo en el cine, de las obras que vemos, de las últimas, yo no veo historiadores. Si hacemos un gran recuento del paramilitarismo o del desplazamiento, de cómo cambió el país con el desplazamiento, todos los cambios sociales, todo eso ¿dónde se está viendo?

**CARTA-PONENCIA DE
MARTA RODRÍGUEZ
A LA MESA SOBRE
REALIZACIONES DE
LA MUJER EN EL CINE
COLOMBIANO. BOGOTÁ.
ABRIL 8/84.**

“Cineastas, por favor abrid los ojos”.

Dziga Vertov

Estimados amigos;

En primera instancia me parece importante señalar que mi obra no se sitúa dentro de la perspectiva de un cine estrictamente feminista, aunque en mis películas siempre ha sido relevado y potenciado el rol de la mujer al interior de las realidades filmadas.

“Chircales” es esencialmente un film muy personal, retrato de la vida de las mujeres, y en “Nuestra voz de tierra, memoria y futuro” se destacan el retrato de dos mujeres que traté de comunicar cinematográficamente de manera muy afectiva; Gertrudis Lame y Esther Yaci.

He intentado un cine más universal. Pienso que mi obra cinematográfica co-realizada siempre con Jorge Silva, realizador y fotógrafo, es esencialmente una propuesta metodológica para un cine que desde las ciencias sociales, y en particular la Antropología Cultural, asuma la realidad colombiana de una manera artística y creadora, en la perspectiva de la educación popular y la reflexión crítica.

Debo decir que mi profunda admiración por el arte cinematográ-

fico, y un gran amor por la creación a través de un lenguaje visual con tanta capacidad para penetrar en los niveles más profundos de poetización, fue ganando terreno en mi vida de antropóloga social. Encontré entonces que la Antropología aplicada al cine me abría grandes perspectivas para el análisis y conocimiento de la sociedad.

Cuestionando métodos tradicionales de investigación y de realización cinematográfica, encontré que era un campo intensamente rico, o lo que Godard llamaría en cierto momento, “El maravilloso país de las salas oscuras”, e intenté entonces, hace ya quince años, un cine que basado en el rigor de las ciencias sociales, fuese operación de conocimiento creador de la realidad, para la transformación de esa misma realidad.

Era necesario cuestionar los métodos tradicionales de la investigación antropológica, porque con frecuencia he pensado que los investigadores ven al ser humano como un concepto, como un dato frío, como un objeto que hace las veces del “informante”, pero sin acceder al encuentro del ser humano en toda su riqueza, su complejidad, su belleza, su pobreza. En la búsqueda de la “objetividad”, olvidan al ser humano y desaparece

cualquier posibilidad de acercamiento poético a la realidad.

Era necesario también cuestionar profundamente los métodos tradicionales de realización cinematográfica en el campo del documental, y recoger la experiencia de los maestros del documental, como Joris Ivens, Robert Flaherty, Dziga Vertov, Eisenstein, el mismo Buñuel o Jean Vigo, Jean Rouch y tantos otros.

Veo mi trabajo en el cine, como una propuesta en la búsqueda de un método, para un cine fundado esencialmente en la observación previa de larga duración, la observación participante, y la participación conciente, activa y creadora, de los hombres, comunidades o grupos sociales, filmados, en la realización del film.

Sin la participación conciente del protagonista del film, no es posible para mí su realización, porque la película para mí, es el producto de una relación, de una interacción entre el equipo de filmación y grupo filmado. Esta es para mí una inter-acción que enriquece tanto al uno como al otro.

Es entonces, en contacto afectivo y vivencial con un universo dado, y a partir del conocimiento sistemático de las múltiples determinaciones

que constituyen la realidad, de donde resulta el film.

Sin embargo este método no es un sistema fijo, ni absoluto, en realidad debo decir, a partir de la experiencia, que cada película es un método diferente de trabajo.

CHIRCALES.

El trabajo inicial consistió esencialmente en la búsqueda de una familia representativa de la situación que vivía la comunidad, y establecer con ellos un nivel de comunicación y de amistad, antes de intentar cualquier filmación. Les explicamos los objetivos de nuestro trabajo, porqué y para qué se hacía a película.

Les pedimos su colaboración conciente. Una vez ganada su confianza y amistad iniciamos el trabajo, la investigación sobre la parte tecnológica, que era a nuestra manera de ver, la forma más cotidiana, la menos molesta, para iniciar las entrevistas.

A medida que esta etapa se realizaba, avanzaba la identificación de nosotros con ellos, y de esa manera fue posible adentrarnos en la vida social, las relaciones familiares, religión, etc, formas de representación cultural e ideológica.

Hasta que no se logró un nivel muy bueno de comunicación, no se introdujeron a la comunidad los equipos cinematográficos.

Partimos de la investigación sobre la tecnología, porque la hipótesis básica que guiaba el trabajo, era una hipótesis de Marx, según la cual, "a un determinado nivel de desarrollo tecnológico, corresponde igualmente un nivel de representaciones ideológicas." Con esto no quiero decir, que la hipótesis existiese para nosotros antes de comenzar el trabajo, sino que paralelamente a la observación de la realidad, fuimos realizando un trabajo de investigación teórica, de cual fue apareciendo esa hipótesis de trabajo, a partir del cual estructurar una línea narrativa.

En resumen: la investigación previa duró seis meses. La filmación duró un año.

La primera versión duraba dos horas. Como no teníamos financiación, la primera versión no tenía sonido. Sin embargo, en esas condiciones fue presentada a la comunidad, lo cual nos permitió percibir los problemas, errores o carencia de la primera versión.

Pasó mucho tiempo antes de que el documental pudiese ser termi-

nado, debido a la falta de producción. De todas maneras, la película se distribuyó mucho aún sin sonido. Esta confrontación de la película con sus protagonistas, fue muy enriquecedora, para ambas partes.

Al equipo de filmación le permitió definir una construcción narrativa final, y a la comunidad la fue haciendo conciente de la explotación infrahumana que vivía, y le ayudó a percibir de una manera muy concreta, los mecanismos de dominación semifeudal que se encontraban en ellos.

Una vez terminada, podemos decir que la película contribuyó a generar, por primera vez en muchos años, un proceso organizativo muy importante. La película sirvió también para, gracias a la distribución en el exterior, conseguir apoyo solidario concreto para la comunidad, y para la lucha que desarrollaría el Sindicato de trabajadores del ladrillo, organización que nace como resultado del trabajo realizado a partir de la película.

Es importante comentar aunque sea esquemáticamente, el hecho que muy frecuentemente se presenta, cuando un investigador o un cineasta va a una comunidad, extrae de ella información, termina su libro o su película, pero el producto de su trabajo,

nunca regresa a servir a las comunidades, constituyéndose así en otra expropiación más.

Para nosotros fue muy importante que una vez terminado, "Chircales" retornase a la comunidad donde había sido realizado, para servir a ellos, en la medida de las posibilidades, para propiciar la toma de conciencia de los trabajadores, en su lucha por la transformación de la realidad analizada en la película.

A partir de esta primera experiencia vemos cómo nuestras películas han estado insertas siempre en mayor o menor grado, en procesos organizativos y de educación popular.

Tal vez deje de lado aspectos importantes del método, pero en gracia a la brevedad, me permito exponer aquí las líneas generales del desarrollo de esta experiencia.

(...)

Documental, puesta en escena documental, puesta en escena, socio-drama, (registro frío y distante) pero también toma de posición frente a la realidad. La significación última surge es de la realidad misma. Desde Chircales busco un cine de lo cotidiano. Desde el punto de vista del equipo humano, debo decir que hemos trabajado Jorge Silva y yo, en un plano de igualdad intelectual, porque los dos somos realizadores, pero también los dos somos investigadores. En el plano de la técnica, montamos las películas los dos, y en filmación he hecho el sonido y Jorge la fotografía y la operación de cámara.

Festival Universitario

CINE VERDAD

MARTHA RODRIGUEZ OTERO

Ediciones Helios
Bogotá D. E. 1.965

12

Ediciones Helios

Director *Gerardo Andrade González*

apartado aéreo No. 51-43 Bogotá - (Col.)

Títulos Públicos

- 1 - *Julio Arboleda* - Discurso de posesión
- 2 - *Hermes Tovar Pinzón* - La Voz sobre la tierra
- 3 - *Alvaro Cifuentes* - Sobre la violencia en Colombia
- 4 - *Vicente Pérez Silva* - "Este" . . . Antología
- 5 - *Gerardo Andrade González* - Fuego y Viento
- 6 - *Teodoro Gómez* - Ensayos Literarios
- 7 - *Gerardo Andrade González* - Apemario
- 8 - *Margarita de Castro* - Análisis a Hora de Tinieblas
- 9 - *Aquilino Velasco* - Las Rosas de Plomo
- 10 - *Luis Alberto García* - Cuentos
- 11 - *Gerardo Andrade González* - Francisco José de Caldas
- 12 - *Martha Rodríguez Otero* - Cine Verdad

10-10.

M A R T H A R O D R I G U E Z O .

C I N E E T N O G R A F I C O Y
S O C I O L O G I C O

- C i n e V e r d a d -

Martha Rodríguez

EDICIONES HELIOS
BOGOTÁ D.E. 1965

Se terminó de imprimir esta
obra el 30 de Septiembre de
1965., en Ediciones Helios .

C I N E V E R D A D

CINE - OBIIL , CANDID EYE, FREE CINEMA,
CINEMA - VERITE , CAMARA ESTILOGRAFO...

La importancia que toma a partir de 1960 el
El cine verdad es uno de los auxiliares más valio-
sos que puede emplear el científico, el sociólogo
o el antropólogo. Este viene a reemplazar en el
campo de experimentación e investigación al cua-
derno de notas, llegando a ser el cine verdad una
cámara estilógrafo.

Como vemos, la importancia del cine verdad debido
a la facilidad con que se puede lograr objetivos
vivos de las experiencias o investigaciones que
el sociólogo o el antropólogo, por ejemplo pue-
den obtener por este medio, su puesto debe estar
y de hecho está en la universidad y en los cen-
tros de investigación. En la universidad el cine
etnográfico sociológico cumple su papel. Se logra
por medio de esta nueva técnica del cinematógrafo,
la relación de las ciencias sociales etc. con
las audio visuales, llegando a determinar aún más
la finalidad del científico, o de la ciencia que
trata. De ahí la necesidad de Cines Forum.

En Colombia tenemos un material muy rico, para
representarlo en los centros docentes; éste ha
sido elaborado en Francia por especialistas en
la materia y por el "Office National du filme du
Canada". A través de dicho material cinematográ-
fico, nosotros podemos hacer nuestro propio cine
verdad. Nosotros podemos llegar a alcanzar si nos
proponemos, una avanzada en este tipo de trabajo,
Colombia posee desde luego la materia viva en
todas sus gamas y no hay que desperdiciarla. Ea !
pues, un vasto campo para desarrollarse.

. Pero después de 1960, cuando nace la cámara viva (Living camera), "expresión creada por Lea cock llamando la serie de películas destinadas a la T.V. Americana; este avance de lo que en el 20 era un rudimento ahora, era capaz de grabar el sonido y la imagen sin ser visto, o al menos sin trastornar el comportamiento de los hombres que ella observa. Y mañana tal vez como una grabadora de las que utilizamos hoy llue a ser la Cámara Viva, un artefacto que se lleve en el bolsillo, entonces, permitirá grabar las imágenes de una realidad visual objetiva; será por su puesto como "los micrófonos corbatas" una "cámara corbata" con la cual se puedan hacer los reportajes en la calle a semejanza de lo que hacen los encuestadores de la radio. El mérito de Vertov fué el de imaginar hace 40 años las posibilidades abiertas por los futuros desarrollos técnicos. El se proclamaba futurista ruso y supo anunciar y describir los tiempos futuros. (1).

-10-

No fue Vertov, un etnólogo, sino un cineasta de la "película sociológica" aquella que proscribía del cine todo aquello que no ha sido aprendido sobre lo vivo, según expresión de Georges Sadoul.

Es interesante notar que esta teoría, incorpora a aquella que defienden hoy un cierto número de etnólogos para quienes la no participación del cineasta, constituye las exigencias fundamentales de la autenticidad sociológica.

Para la escuela de Vertov, la cámara es un ojo, es necesario rechazar todos los elementos de la puesta en escena, actores, maquillaje, estudio; la intervención cuidadosa del cineasta, no debe permitirse ^{al nivel} al nivel del montaje.

MONTAJE DE GRABACIONES.

Vertov comienza a practicar el montaje con elementos sonoros. Este joven poeta y músico fu-

(1). Sadoul, Georges, Cahiers du cinéma, junio 1963.

turista crea en 1916, "un laboratorio del oído", -- Vertov graba y combina ruidos de máquinas, de cascadas, para ensayar la creación de lo que hoy -- nosotros llamamos la música concreta.

Después de la revolución de Octubre de 1917, Vertov pasa de los ruidos a las imágenes; siendo redactor del primer semanario de películas soviéticas, él monta cada semana los documentos grabados sobre el frente durante la guerra civil. Así realiza él y concibe los primeros largos metrajes de montaje (Historia de la guerra civil etc.)

CREAR ARTE POR EL MONTAJE.

La reunión, o el collage de elementos grabados o preexistentes en los cuales el artista no había intervenido personalmente, permanecía como Idea en todos los medios. Así vemos; durante los años 1910-1920 "les papiers collés" de Picasso; los poemas conversaciones (montaje de frases escuchadas) de Apollinaire, y las esculturas reuniendo objetos manufacturados u otros; los poemas subrealistas-dadaístas compuestos de títulos de periódicos, de frases, mensajes o telegramas. -11-

Vertov no concebía un montaje de imágenes sin un contrapunto con elementos sonoros, a falta de -- disponer de palabras o ruidos, él lo reemplaza por títulos tomados como elementos fundamentales de -- sus películas mudas; concebidas como poemas ópticos, o como alfabetos a imágenes.

Vertov rechazaba estudio, decorados, actores, maquillaje, escenarios considerados como perversiones burguesas y reaccionarias, no admitiendo más que la realidad objetiva.

!Para Vertov el cine ojo debe ser móvil como el ojo humano. Combinando el "cine ojo" y la "radio oreja" el aparato soñado por Vertov anuncia la cámara viva, cuya técnica ~~ha~~ adoptado a partir de 1960, algunos cineastas privilegiados (Leacock, Jean Rouch, Mario Ruspoli).

El cine ojo sobreentendía todos los procedimientos del cine, todos sus medios de representación,

todo aquello que puede servir para descubrir y mostrar la verdad. Pero con la verdad de medios y posibilidades es decir por el cine verdad

Por la filmación al improvisado, para mostrar gracias a ella, las gentes sin maquillaje; para sorprenderlas con el ojo de la cámara. Su fin: el cine como posibilidad de volver visible lo invisible, de poner a la luz del día aquello que está escondido, la mentira por la verdad en el momento en que las gentes actúan dejando al desnudo sus pensamientos: esto es el cine verdad! (2)

Pero es falso mostrar en la pantalla pedacitos de verdad, planos fragmentarios disociados de la verdad. Es necesario organizar estos planos fragmentarios de la verdad en disociación, siguiendo un tema para que nos sea posible recibir la verdad del conjunto. Este objetivo es el más difícil de alcanzar. Sobre esta cuestión los estudios teóricos son muy raros. Será necesario multiplicar las experiencias para llegar a ser maestro en este dominio de la creación cinematográfica.

-12-

Vertov insistía que la verdad es función de conjunto y que pequeños fragmentos de verdad, no conducen a la expresión de una verdad. Ellos pueden según el montaje, los comentarios, etc. servir para demostrar todas las verdades o todas las mentiras que uno desea.

La cámara viva que es capaz de ver, escuchar y grabar en silencio, sin intimidar con un grupo de técnicos numerosos, es un instrumento que ha entrado en la vida corriente; un maravilloso instrumento pero no "una máquina de hacer la verdad automáticamente o al azar". En manos de un etnólogo o un sociólogo, y con los mismos temas que él trata, el cine verdad se plantea problemas particulares de orden moral. En efecto es difícil filmar con gentes poco apegadas al cine verdad, Ruspoli y Leacock, tienen por costumbre de

(2). Sadoul, Georges. Obra cit.

de vivir con aquellos que van a filmar, y de hacerse aceptar poco a poco; otros como Rouch van hacia el psicoframa.

Pero nada garantiza los abusos que pueden ser cometidos en este dominio. Las películas valen lo que valen los hombres.

Edgar Morin nos dice a este propósito después de sus experiencias en cine verdad con la película "Crónica de un Verano".

La cámara no dispone de la movilidad del ojo humano, bien que ella grave con más precisión.

La verdad a la cual puede llegar el cine no puede hacer abstracción del testigo o del investigador (es decir no puede escapar al trabajo de abstracción que el espíritu humano opera sobre lo real para comprenderlo.) Esto nos permite eliminar el sueño de aquellos que esperaban una documentación cinematográfica, una investigación cinematográfica, una sociología cinematográfica liberada de la humanidad, de la subjetividad, de la personalidad del cineasta. El problema se desplaza del documento filmado al cineasta mismo; es de su propia honestidad, de sus rigos, de su inteligencia, que depende, la validez objetiva de su película. El da la siguiente definición de la película, porque para Morin: una película científica es una película hecha (filmada y montada en un espíritu de aclaración y verificación científicas). (3)

Esta definición elimina el ideal imposible de un cine extrahumano.

Pero los problemas subsisten, no solamente los problemas planteados por toda operación intelectual, "y toda película es una obra intelectual", sino los problemas específicos planteados por la búsqueda cinematográfica de la verdad.

Hay los problemas estéticos al nivel de la imagen; la imagen lleva en sí las cualidades de la vida, y sus cualidades estéticas, por ejemplo, la imagen de la danza estará cargada de una poesía que es por antonomasia la de la danza. Hay en la vida siempre una poesía dada, que la imita

(3), Morin Edgar. Cine y Ciencias Sociales. Unesco.

exalta a menudo, y que el operador tiende a exaltar por sus propios medios, encuadre etc.

El peligro no está en esta poesía dada, sino en la tentación de embellecer, es decir de privilegiar las imágenes agradables al ojo descuidando las otras. El embellecimiento conduce a la película trucada, a la imagen por la imagen, Lo pintoresco tiende naturalmente a destruir la verdad. Este es el peligro que encuentran etnólogos y sociólogos que han partido en busca de la verdad y que se han dejado seducir por la estética; a menudo la estética más convencional.

Hay problemas estéticos al nivel del montaje estos nos llevan a la conclusión; los problemas de montaje en materia de cine verdad, deben ser totalmente revisados.

En este campo, la tentación de embellecer se une a una posibilidad ilimitada del truco; a estos se unen los problemas gramaticales a nivel del montaje. Hay una gramática de montaje, que está constituida en función de necesidades comerciales etc. Esto obliga al cineasta a obedecer a esta retórica; y si aún hay la ambición de comercializar su película corre el riesgo de hacer concesiones más graves; ejemplo: agregar una historia artificial a su película.

Un etnólogo sobre el terreno, perturba la vida que él desea estudiar en su naturalidad; con una cámara se nos plantea el problema: No transforma él la realidad?; Lo real no va a endomingarse y perder aquello que era su esencia, la vida espontánea para volverse mecánico?

O bien de este encuentro (cámara-real) no pueden hacer un nuevo tipo de cine verdad, que sería diálogo entre el observador y el observado; donde el observador pediría al observado el revelar aquello que no podría surgir sin este encuentro.

LA ~~DOCTRINA~~ CAMARA. participante:

Llegamos a la tradición de Flaherty o la cámara participante.

Un método más fecundo que el empleado por Dziga Vertov para estudiar la realidad social., consiste en obtener la colaboración efectiva de aquellos con quien el cineasta desea expresar las pasiones, los trabajos, la vida cotidiana.

En esta perspectiva los hombres se vuelven los actores de su propia condición humana. No se trata esta vez de captar en su pura espontaneidad ideal la realidad objetiva; sino de la participación activa del obrero, del campesino, en la construcción de la película; esta se elabora más a la filmación que al montaje; la película en esta perspectiva, es a la vez descripción y ensayo de comunicación, ella busca el diálogo por medio de la cámara. Así concebida es más que nunca un lenguaje, no el puro reflejo de la realidad.

Este arte del cual Flaherty inventó el método; y del cual ha continuado siendo el maestro; simplifica el lenguaje acordando más importancia a la realidad que a las virtudes expresivas del montaje. En 1920 a 1921, durante 15 meses; la duración media de una encuesta etnográfica, Flaherty filma una película en la bahía de Hudson; su tema: el héroe Nanook, un esquimal como tantos otros; pero este hombre desconocido vino a ser el héroe de una verdadera epopeya, fue el primer actor benévolo mostrando voluntariamente sin artificios su propia condición de hombre.

Flaherty entabla un diálogo con Nanook, le pide su colaboración para el retrato sociológico que él pretende y observa minuciosamente a Nanook y su familia, después de haber sido adoptado por ellos. Esta actitud resume la investigación etnográfica:

Flaherty crea un escenario, como un etnólogo redacta una monografía, y obtiene para la filmación la ayuda afectiva, la participación consciente de Nanook, su mujer e hijos.

Inventa en oposición radical al cine veracidad de Vertov un nuevo método, un nuevo estilo documental.

El cineasta participa en la vida del grupo,

ensaya de integrarse, aplica el método de la observación participante.

Marcel Griaule,— insistía en su curso de etnografía en la Sorbonne, sobre la necesidad de hablar, interrogar, para completar, aclarar, profundizar, o introducir la observación directa.

Estos dos métodos fundamentales, encuentran su equivalente en el campo de la grabación cinematográfica, fundiendo así los dos métodos de acercamiento al fenómeno humano; en el primero la cámara se hace discreta; apenas visible; en el segundo ella participa en la vida social, provoca reacciones, dialoga, plantea preguntas a las cuales un informador transformado en actor responde.

La cámara participando al estilo Flaherty merece ser comparada al socio-drama; por ejemplo en las técnicas dramáticas utilizadas por los discípulos de Moreno; el personaje no cuenta su situación; él la representa y resucita gracias a los auxiliares que le asisten en la representación, en las interpretaciones que le ligan a su medio:

El arte de Flaherty consiste en desarrollar su descripción etnográfica dentro de los grandes ritmos naturales y vitales; verdad y poesía son los dos polos de su obra.

Es necesario reflexionar sobre el tipo de verdad que se investiga, en el caso de la película de ciencias sociales, sobre los resultados que provocan los diferentes niveles de lo social.

Según Edgar Morin nosotros podemos ver que:
a. Hay una sociabilidad ritual, ceremonial: en este caso, la vida está teatralizada; ejemplo el oficiante de un culto, está ya en situación teatral, y en este caso la película no perturba esto que está socialmente puesto en escena.

b. Hay la sociabilidad intensiva guerra, encuentro deportivo: en este caso, la pasión realmente en juego es tan intensa que la cámara puede ser olvidada o ignorada por los participantes.

c.- Hay la sociabilidad técnica gestos del trabajo sobre instrumentos o máquinas, en este caso las manos, el cuerpo no son perturbados en sus operaciones esenciales pero el rostro del obrero y las condiciones sociales del trabajo en algunos casos no serán auténticas.

Y tenemos el resto, lo más difícil, lo más secreto: en todas partes en donde los sentimientos humanos son estudiados, donde el individuo es directamente interesado, donde hay relaciones interindividuales de autoridad, de camaradería, de amor; es decir todo aquello que concierne el tejido afectivo de la existencia humana. He aquí el gran campo del cine sociológico o etnológico, del cine verdad.

Es hacia esta meta que se dirigen hoy múltiples corrientes de investigación en numerosos países, Francia, Inglaterra, América del Norte, Italia.

En fin de cuentas, el gran mérito de la búsqueda de la verdad no es de aportar la verdad sino de plantear el problema de la verdad. (4)

-17-

(4). Morin, Edgar. Cine y Ciencias Sociales. Unesco.

Revisión Crítica de 10 años de trabajo Cinematográfico -

Iniciamos nuestro trabajo cinematográfico el año de 1966 - este año marca realmente el primer paso para nosotros en nuestra búsqueda de una "Metodología para la realización de cine Documental de investigación dentro de un contexto Latinoamericano" no pero si este año significó el inicio de la investigación Antropológica y el trabajo de campo para la realización de "etnográficos" es necesario remontarnos a antece que preceder el como y el por que decidimos en noviembre de 1966 irnos a convivir con una comunidad de El Farones y realizar con ellos un Documento cinematográfico que mostrara su nivel de explotación y de Miseria infrahumana, hecho que si que si es tan estético y natural que ~~lo~~ ha a nadie sorprende (y ni siquiera en muchos años intento registrarlo).

Antecedentes: Si nos remontamos al por qué de nuestra vocación etnográfica esta se remonta a un hecho muy particular hecho que parte del año 1959 cuando con el padre Camilo Torres trabajamos 3 años en el barrio de Tiquelitz: en "Mani pupé" Movimiento Universitario de Promoción Comunal y esto marca el inicio de nuestra incorporación a las luchas de la clase obrera y el conocimiento de sus condiciones de explotación - naturalmente que dentro de este trabajo en el barrio hay muchos elementos de críticas planteados por el mismo Camilo pero era un paso muy importante entonces en 1959 año en que se crea en Colombia la 1ª Facultad de Sociología de la Universidad Nacional

esal Comilo era profesor de Metodología
sacan los estudiantes de la Universidad
y Metodos en un barrio obrero y en
una zona de etnicales a hacer un
trabajo con la clase obrera: Es por
esto que aquí en eventos el punto de
partida del pon que decidimos en
noviembre de 1966; hiznos con una
libreta de Notas inicialmente, mas
tonde con un grabador y finalmente
con una camara de 16 milímetros
a analizar esa realidad que
habiamos conocido a travez de
nuestro trabajo con Comilo Torres
e Muniproc tenia unq casa en el
barrio de Triunfante barrio obrero
al Sur de Bogotá allí se
prestaban servicios médicos ~~que~~
juridicos - planos para vivienda
yo me encargaba de una escuela
y biblioteca Dominical, donde
iban los niños que no podian
asistir a la escuela durante
la semana por tener que
trabajar; por eso conocí los

niños de los chincas; pues allí
en la zona de Itejaeros que
estaba situada arriba del
barrio en las matanzas
quedosas y separada por una
canebrera de este; los niños
se incorporan a la producción
desde que pueden sostener una
herramienta o un ladrillo en
las manos y generalmente
nunca van a la Escuela -
asi como grupos de niños
que venían a estudiar solamente
los domingos y para quienes
un libro de dibujos en colores
o un simple cuaderno para
aprender a escribir los
mandiballant y buscaban todos
los medios para que esos
libros fueran de ellos y que
no se quedaran allí en una
pequeña biblioteca infantil
que intentábamos organizar
sin ningún medio - X

Edición de
1980 Nuestras Voz
Mando de la Rca
La entrada a la clínica
La D.V. Macalá
de reposo
K. S. (fines)

" OPERA PRIMA "

Yo no sabía que después de tanto tiempo volvería a recorrer las mismas calles , las mismas viejas nuevas calles, y que todavía son el zigzagueante caminar evadiendo por el anden los mismos rostros que buscan el primer telefono, presurosos, sonrientes, acudiendo a tantas citas a la misma hora en que la calle es también un paraíso ardiente que en estado de gracia, entre semaforos y monedas de veinte y boleritos agridulces y epicos, por entre mesas de cafeterias, ruidos de registradoras y tazitas desportilladas, esperas palidecidas, recorren de la mano a veces fria, sudorosa, tersa, ya cayendose el esmalte rosadito de las uñas , la misma pareja siempre igual y siempre llamados, distinto, pero con el mismo reproche, con el mismo brillo en los ojos sobre los que se sobreimponen las luces de los coches, y siempre la entrada ritual a las salas oscuras, donde al final del dia se separaban de la vida flotando en esa gloriosa y rosada poesia de hirvientes proyectores disparando sin clemencia, bombardeando en hacez de luz un sueño pegajoso entre olor a mani dulce y besitos en la oreja, tus labios ...tus labios se escapan ...se me escapan por culpa de Bruce lee o de Robert Redford ...papel celofan crepitante cubriendo de dorados sueños o delirantes utopias, esa ignominia diaria que termina por dejar a cualquiera en la soledad apretujada del bus de media noche, pegajoso y maloliente, aturdidos ahora, los dos , camino de su vecindario, aturdidos con la repetición de los goles y candidos e inutiles analisis de lo que ocurrió " esta noche en el campo de juego

La misma calle despues de tanto tiempo. Los mismos farolitos en " El fegonazo ". todo tan igual y tan distinto. recorrí los sitios asoman me a las puertas de Chesa, el Florida, esa chocolatería donde uno siempre cree que aparecerá Umberto D dandole las sobras del chocolate a su perro ...Dino ? era dino ? Unmberto D y De sicca disolviendose por eso musos pringosos. De sicca a donde llegaste ...terminaste hecho

Yo no sabía que después de tanto tiempo volvería a recorrer las mismas calles, las mismas viejas nuevas calles, y que todavía son el zigzagueante caminar evadiendo por el andén los mismos rostros que buscan el primer teléfono, presurosos, sonrientes, acudiendo a tantas citas a la misma hora en que la calle es también un paraíso ardiente que en estado de gracia, entre semáforos y monedas de veinte y boleros agris dulces y épicos, por entre mesas de cafeterías, ruidos de registradoras y tazas desportilladas, esperas palidecidas, recorren de la mano a veces fría, sudorosa, tersa, ya cayéndose el esmalte rosadito de las uñas, la misma pareja siempre igual y siempre llamados distinto, pero con el mismo reproche, con el mismo brillo en los ojos sobre los que se superponen las luces de los coches, y siempre la entrada ritual a las salas oscuras, donde al final del día se separaban de la vida flotando en esa gloriosa y rosada poesía de hervientes proyectores disparando sin clemencia, bombardeando en haces de luz un sueño pegajoso entre olor a mani dulce y besitos en la oreja, tus labios... tus labios se escapan... se me escapan por culpa de Bruce Lee o de Robert Redford... papel celofán crepitante cubriendo de dorados sueños o delirantes utopías, esa ignominia diría que termina por dejar a cualquiera en la soledad apretujada del bus de media noche, pegajoso y maloliente, aturdidos ahora, los dos, camino de su vecindario, aturdidos con la repetición de los goles y candidos e inútiles análisis de lo que ocurrió " esta noche en el campo de juego

La misma calle después de tanto tiempo. Los mismos farolitos en " El fogonazo ". todo tan igual y tan distinto. recorrí los sitios asomando a las puertas de Chesa, el Florida, esa chocolatería donde uno siempre cree que aparecerá Umberto D dándole las sobras del chocolate a su perro... Dino? era Dino? Umberto D y De sicca disolviéndose por eso musos pringosos. De sicca a donde llegaste... terminaste hecho mierda, haciendo pelucitas, sin nada que decir, y sin querer decirlo. mejor dicho, acretinado y bobo.

Solo breves segundos antes habias dejado el jeep en el mismo garaje en que soliamos dejarlo, en la calle 23. bajaste rapidamente hasta atravesar la septima, y te fuiste abandonando a fuerza de fatiga y somnolencia, a todo el vibrar de esta calle mayor sabanera y pacata, el marte a las ocho de la noche. no supiste nada de lo que pasó a partir de ese momento...entre vendedores de marlboro, oiste algo como Maldoror...Maldoror... si hubiese encontrado a mariela por Ej...hubiera podido preguntarle por toño o algó así y de esa manera haberme distraído en algo...o si me hubiese encontrado con Nora drufovka, uno hubiese podido preguntarle por su clase de ballet, o por su hermana...siempre quisiste hablar con su hermana...no. no encontraste a nadie.

Tantos soñadores de cine Foro, tanta niña por allí en trance de vivir aquella crónica de tinticos, cigarrillos al menudeo, apartamentos nunca al día, la vida siempre ~~pendose~~ a pique entre remontadoras, compraventas, cascara de huevo, robandole papel higienico al Monte blanco para meter entre los zapatos cuando llovía, cines continuos y empleos provisionales y tantos sueños entre los bolsillos y esa calle siempre llegando hasta el amanecer en el agujero y maravillosos amores desechos rapidamente...todo ese vaho, todo ese aliento que te tira a la cara esacarrera septima.

Y todo fue volviendose silencio, porque para ese momento ya estaba allí, frente a un letrero. " Hoy...La cinemateca ...Presenta,

"Chircales" de martha Rodriguez y Jorge S:
Paloma de Oro...1.972.

Tantos dias pasando sobre uno, y tantas que cosas que se dejaron así pasar...con la mayor fresura, como cuando a solas caminabas por los Pasadizos de Icodes y llegabas a editar el negativo, ya cuando todo el mundo se habia ido, llegabas tú. siempre viviendo a contra corriente. A fuerza de estar frente a la pantalla de la moviola, fuiste tu mismo emergiendo de la pantalla, entonces supiste que era dificil montar ese documental, porque lo que realmente estabas montando en tu cabeza

era tu propia vida nada más. afuerza de pasar y repasar imagenes, de construir y desbaratar hipotesis para un esquema narrativo, terminaste por verte emerger a ti mismo.

Hubise podido ser como aquel voltearse de los fusiles del Potemkin, ¿ te acuerdas ? hubiese podido ocurrir, si el operador de camara fuese alguien distinto a ti, tan decidido repentinamente a mover la camara hacia ti y Hacia mi, y a filmar nuestros rostros sorprendidos pero ya irremediabilmente captados por el lente, como un Magrite al amanecer, pero sobre todo aquel del tronco que al menor descuido saca sus raices para inmovilizar el hacha amenazante.

Tantas cosas mas allá ...detras de dos nombres en una cartelera. tantas cosas sobre las cuales la camara nunca se posó. parte de esa necesidad latente fue aflorando talvez en la ultima filmación de Canáan. tantas cosas atrás ...tu viejo abrigo parisino que ahora cuelga en un gancho torcido en la cocina, o tus ojos silenciosos y abandonados en esa laxitud de las primeras fotos que te hize durante filmación, o por esos meses, tanta alegria cuando para esa epoca tu te re-encontras con la mirada fatigada de este pais, a traves de una vieja camara prestada entre récriminations " porca madonna "...o todos aquellos largos dias sumergidos en esa helada buhardilla de la embajada francesa , cuando veiamos y reveiamos ese maravilloso manifiesto sobre la memoria, sobre la " inconsolable memoria " de Resnais, como lo definiria despues, y en relacion a otras cosas, talvez, pero significando lo mismo, Bernabé hernandez.

Amigos y cartas recibidas y huellas que nos fueron creando un espacio, que fueron fundando lentamente toda esta inextricable geografia que nos acompaña hasta ese " Confieso que he vivido ".

Uno puede decir muchisimas cosas hoy, puede decir " muchisimas cosas hemos dicho " pero no por eso precisamente dar en el clavo. puede decir finalmente algo como " poesia...porqué me buscas si yo no me he perdido ".

Después de tantos "fuegos Grandes" y de tantos amaneceres y amargas recriminaciones no puedes hacernada más que lo que hiciste, frente al cartel de la cinemateca, anunciando esa "opera prima". fuera del tiempo, ballanceandote allí en ese espacio infinito, como en el sueño recurrente que te acompaña durante toda tu vida.

Te diste cuenta así... que habías corrido presuroso durante tanto, como para que al llegar allí, no supieras que hacer, después de todo. tantas cosas habían ocurrido, tal sucesión de cosas mas allá de dos nombres, que cualquier gesto por lo inútil...

Dudaste mucho si entrar o no, pensaste que tal vez al entrar a la sala encontrarías la mirada de Amelia en la pantalla... pero el portero te dijo. " la sala está llena ". De manera propuesta te dejaste sumergir en todos esos niveles de realidad de la calle a esa hora. Te llevo a mi lado, aunque no me lleves a tu lado, te llevo como al solar vacío, como lo que desde el rincón de la memoria te acompaña, una niña jugando a colgarse del carro de la leche.

Nunca has escrito, digamos, de manera seria, lo que has hecho realmente es caminar y darle vueltas a las cosas en busca de no se cuales extrañas certidumbres que dices haber vislumbrado en los sitios mas extraños, cuando acumulaste en tu cuerpo un cumulo de sensaciones y de muros blancos ordenando grandes espacios de un paisaje onirico que te dejaba los mas grandes temores acerca de ti y de las cosas, sorda, larvada y soterrada epica cotidiana de batallas de media noche entre cafetines, festivales, mesas de billar y agotarse rapidamente en todo para cuando fuera hora de caminar las ciudades en ese vagar de infancias y sueños iracundos.

A esta hora lucas y Milena duermen. la vida de la gente haciendose y reciclandose a fuerza de cotidianidad hecha golpe a golpe. el paraguero en la entrada de la casa. El sombrero de un cow-boy introvertido pintor y poeta de nueve años, que cual guerrero noctambulo, se fue dormi en su cama pintada y a estas horas debe andar entre millones de carcajadas rodando a los pis de Buster Keaton. A esta hora duermes

MARTA RODRÍGUEZ

Marta Rodríguez, bogotana de origen, vive en la capital hasta 1951 cuando viaja con su familia a España donde realiza estudios de filosofía y sociología. Luego decide radicarse en París entre 1963 y 1965 donde estudia cine etnográfico con el antropólogo y cineasta Jean Rouch. Posteriormente regresa a Bogotá con el conocimiento adquirido como documentalista y la necesidad de expresar su conciencia política militante a través del cine.

A mediados de los años sesenta, conoce a Jorge Silva y este encuentro es decisivo para el desarrollo de sus proyectos documentales, la definición de un horizonte afectivo, ético, estético y político que se deja entrever desde Chircales, su primer documental realizado en binomio.

El conjunto de su trabajo documenta, denuncia y analiza el conflicto sociopolítico del país y sus complejas derivaciones sociales cuestionadas a partir de las temáticas de la explotación laboral, la marginalización social, la ocupación conflictiva del territorio y el desplazamiento.

Esa mirada pionera y transparente sobre la realidad del país indisociable de su erosión moral, política y social, los define como los precursores del movimiento documental militante en Colombia. Su trabajo audiovisual tiene como objetivo generar mecanismos de recuperación de la memoria y de rehabilitación histórica.

En su trabajo cinematográfico se destaca el interés recurrente por documentar la memoria de los movimientos agrarios, las comunidades indígenas, los grupos estudiantiles y sindicalistas y toda forma de marginalización o explotación. Actualmente Marta Rodríguez, junto con su hijo Lucas Silva, trabaja en nuevos proyectos ligados a la documentación de la memoria indígena y el conflicto en departamentos como el Cauca y Chocó compartiendo también su experiencia a través de talleres de video que buscan sensibilizar a estas comunidades sobre la necesidad de documentar su realidad y crear mecanismos de protección de su memoria.

JORGE SILVA

Jorge Silva nació en Girardot en 1941 y murió en Bogotá en 1987.

Su infancia estuvo marcada por la pobreza, el abandono de sus padres y la dureza de un periodo en un orfanato. Sin embargo, su curiosidad y avidez de conocimiento lo llevaron a formarse como autodidacta, frecuentando bibliotecas, cineclubes, la Cinemateca Distrital y la Alianza Francesa donde conoció a Marta Rodríguez.

Desde Chircales, su primer mediometrage con Marta Rodríguez, demostró su talento como fotógrafo y camarógrafo así como su interés recurrente por retratar la dolencia de la infancia marginalizada, esa que él mismo experimentó y que inspiró también *Días de papel*, su primer trabajo cinematográfico realizado artesanalmente en 1963.

Su experiencia personal lo sensibiliza particularmente a fotografiar todas las formas de opresión y marginalización. Esto se evidencia a través de sus series

fotográficas sobre los habitantes de la calle, la contracultura hippie, los paisajes urbanos conflictivos, los movimientos sociales de los años sesenta y setenta, los movimientos agrarios, la recuperación de tierras y la denuncia del problema ambiental en los cultivos de flores.

Las imágenes fotográficas o cinéticas de Jorge Silva convocan la estética del neorrealismo italiano que él admiraba y conjugan la urgencia de la reportería gráfica con el tono de la fotografía humanista.

FILMOGRAFIA DE MARTA RODRIGUEZ Y JORGE SILVA

CINE 16 MM:

- 1964/1971 Chircales (42 min)/Marta Rodríguez_Jorge Silva
- 1970/1971 Planas: testimonio de un etnocidio (40 min)/Marta Rodríguez_Jorge Silva
- 1970-1975 Campesinos (52 min)/Marta Rodríguez_Jorge Silva
- 1974/1980 Nuestra voz de tierra, memoria y futuro (90 min)/Marta Rodríguez_Jorge Silva
- 1980 La voz de los sobrevivientes)/Marta Rodríguez_Jorge Silva
- 1984-1989 Amor, mujeres y flores (52 min)/Marta Rodríguez_Jorge Silva
- 1986-1987 Nacer de nuevo (30 min)/Marta Rodríguez_Jorge Silva

VIDEO:

- 1992-1993 Memoria viva (30 min)/Marta Rodríguez_Iván Sanjinés
- 1994-1998 Amapola: la flor maldita (32 min)/Marta Rodríguez_Lucas Silva
- 1994-1998 Los hijos del trueno (56 min)/Marta Rodríguez_Lucas Silva
- 2001 La Hoja Sagrada (52 min)/Marta Rodríguez
- 1999-2001 Nunca Más (56 min)/Marta Rodríguez_Fernando Restrepo
- 2003-2004 Una Casa Sola Se Vence (52 minutos)/Marta Rodríguez_Fernando Restrepo
- 2006 Soraya, Amor no es Olvido (52 minutos)/Marta Rodríguez_Fernando Restrepo
- 2007-2011 Testigos de un Etnocidio: Memorias de Resistencia, (52 min)/Marta Rodríguez



