

LA TRANSFORMACIÓN DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO DOCUMENTAL EN COLOMBIA COMO UNA REFLEXIÓN CONTRA HEGEMÓNICA

Jessica Tatiana Mejía Muñoz
tatianamejiamz@gmail.com

RESUMEN

El siguiente trabajo tiene como propósito exponer a través de un análisis comparativo, la *performatividad* del lenguaje cinematográfico documental en Colombia. Para ello se tomará una muestra de tres producciones realizadas en diferentes momentos, las cuales son: "Chircales" (1972) de Marta Rodríguez, "Agarrando Pueblo" (1978) del dueto Mayolo-Ospina y "Rodrigo D" (1990) de Víctor Gaviria, estas producciones más allá de su taxonomía documental, evidencian la flexibilidad del lenguaje cinematográfico, mostrando una evolución y reapropiación del lenguaje audiovisual al mismo tiempo que cuestiona lo hegemónico desde un tratamiento estético como decisión ético-política.

Abordando las ya mencionadas producciones cinematográficas, se pretende analizar su tratamiento estético como decisión ético-política de la y los realizadores, quienes en su momento irrumpieron con las narrativas audiovisuales establecidas, trazando una posición en su producción, la cual se encuentra definida por el ¿Qué mostrar?, ¿Cómo mostrarlo? y ¿Cuál es el papel del realizador dentro de su producción? Esto es afectado por las distintas tensiones que, generadas en la coyuntura de la realización audiovisual, materializan los diferentes cambios de percepción a través de la imagen. En "Chircales", por ejemplo, se evidencia el manejo de la imagen desde una mirada científico-social en la cual se integra el relato etnográfico; en "Agarrando Pueblo" hay un cuestionamiento frente a la imagen, al observador como observado; y, por último, en "Rodrigo D" un largometraje que, con visos documentales, mimetiza al observador sin más intermediario que la misma imagen, permitiendo que el espectador se involucre desde diferentes perspectivas.

Palabras Claves: Cine documental, cine colombiano, cine del otro, narrativas visuales.

1. REFLEXIONES EPISTEMOLÓGICAS

Lo performático en el cine documental

Hay varias aproximaciones a la conceptualización de lo que es el cine documental. Entre toda esta gama me apoyaré en la discusión que recoge Sandra Patiño, allí se realiza una anotación del documental con base en sus entrevistas. En ellas, José Luis Guerin en la 9ª Muestra Internacional recordó: "Como sea en el documental el tema no importa. Es la interpretación creativa de la realidad"¹. Por otro lado, Nichols² hace referencia a la dinámica del campo acotándolo a un conjunto de prácticas cambiantes, que se basa en registros visuales y audiovisuales, un público, una comunidad de productores y directores quienes se encuentran sujetos a cambios históricos.

Ahora bien, el considerar el documental como una interpretación creativa de la realidad evidencia su carácter performático y artístico, puesto que aprovecha la realidad como un recurso plástico y la deforma en sus mil caras. Desde esta perspectiva, puede afirmarse también que, el documental, a su vez es producto de una interpretación de la realidad, y, por tanto, es una manifestación de la realidad: nos brinda una proximidad a lo real, evidenciándose en esa instrumentalización de la realidad por el artista o en este caso el director.

Desde J. Austin³ el enunciado performativo no consiste en decir algo sino en hacer algo, es por sí mismo una acción. Un enunciado de este tipo, que contiene la fuerza suficiente para exponerse como acción, se interpretaría como "esa capacidad que tienen las imágenes para producir realidad... Es más, nos plantea una realidad que está creada a partir de la acción de la imagen o palabra."⁴ Es así como desde su aspecto performativo, el cine documental se muestra artístico, puesto que "cede hacia una cualidad expresiva que afirma una perspectiva personal muy ubicada, encarnada y vívida de temas específicos, incluyendo al cineasta en este mundo"⁵.

1. Patiño, Sandra Carolina. *Acercamiento al documental: en la historia del audiovisual colombiano*. (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009), 35.

2. Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. (Barcelona: Paidós), 42.

3. León, Christian. «Via visual.» Imagen, performatividad y subjetividad. 2009. <http://viavisual.blogspot.com.co/2009/06/imagen-performatividad-y-subjetividad.html> (último acceso: 23 de Febrero de 2016).

4. *Ibid*

5. Nichols, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. (Barcelona: Paidós, 1991), 230.

1.1 La reflexión de lo contrahegemónico en el documental latinoamericano

Para debatir acerca de lo contrahegemónico es necesario referirnos a lo hegemónico. Dicho término es tomado por el filósofo marxista Antonio Gramsci a fin de explicar cómo una sociedad aparentemente libre y diversa se encuentra dominada simbólicamente por una de sus clases sociales, la cual impone una estructura de pensamiento y relación con el mundo, a la vez que lo institucionaliza partiendo de una supuesta legitimidad, que solo beneficia a un sector de la población⁶.

Ahora bien, en el caso de Latinoamérica, la reflexión contrahegemónica necesariamente se da dentro de un marco hegemónico. Con la llegada de la modernidad, la cultura europea y el imaginario propio de occidente se instalan como hegemónicos, pues establecen una tendencia dominante que termina institucionalizándose como legítima. Anibal Quijano, especifica el proceso de Latinoamérica y referencia lo hegemónico en el saber-poder colonial⁷, que, impulsado por Occidente, establece estructuras de pensamiento lógico-rationales y lineales, reduciendo la producción de conocimiento a dichas estructuras.

Estas estructuras fomentan un pensamiento dicotómico que, instaurado por la cultura occidental (en términos de lo sagrado y lo profano, lo legítimo y lo no legítimo), establece la tensión sujeto-objeto, siendo esta relevante dentro del imaginario moderno de "lo latinoamericano". Teniendo en cuenta lo anterior Castro Gómez habla referencia la modernidad con la ayuda de las ciencias sociales, evidenciando la categorización de ese *otro* como un objeto de conocimiento y estudio. Ahora bien en este caso se da un condicionamiento de la mirada de sí mismo como ese otro que parece desconocido ante los ojos de la modernidad⁸.

En contraste, se encuentra lo que, para el contexto de América Latina, Bolívar Echevarría llama *ethos barroco*: aquel conjunto de prácticas y representaciones indígenas que, mezclándose con la cultura occidental, se desarrollaron en la cotidianidad de la vida colonial como una crítica al orden del mundo impuesto por los colonos europeos en territorio americano. Desde este punto se habla de un *ethos* indígena que sobrevivió por su mezcla con lo sagrado de Occidente, y así, a través del arte, se desplegó y consolidó, convirtiéndose en un lazo secreto de comunicación con lo divino⁹. Ahora bien, a partir de una mirada actual, y con el riesgo de cometer anacronismos, puede decirse que el *ethos* barroco, al instaurarse dentro de la estructura hegemónica establecida por Occidente y, al tener contacto con lo hegemónico surge como una reflexión contrahegemónica. La cultura indígena entra en un proceso de mestizaje, llegando así a configurarse, en ciertos casos, como un producto -un mundo de vida- híbrido. De esta forma, el *ethos* barroco se enmarca en la cultura hegemónica, a la vez que se distancia de ella, en palabras de Echevarría: es "una propuesta alternativa de ella misma, dentro de sí misma"¹⁰.

En ése orden de ideas, como veremos más adelante, el documental en Latinoamérica, y, sobretudo en Colombia, asumido en los términos de una *interpretación creativa*, se convierte en un acto de re-significación orientado de acuerdo con códigos estético-expresivos (cromáticos, auditivos, icónicos, etc.) que posibilita trascender de manera reflexiva, lúdica, expositiva y, sobretudo, performativa, el sentido puramente literal del mundo empírico observable. Además de ello invita a romper con patrones narrativos dentro del canon hegemónico conocido, llevándolo a convertirse en una reflexión crítica que renueva proponiendo distintas maneras de aproximarse a la realidad y diluyendo la distancia de quien observa y es observado.

1.2 Antecedentes

Como muestra actual de ello, encontramos las vanguardias cinematográficas que surgen con el Nuevo Cine Latinoamericano, estas se oponen a la producción fílmica hegemónica: realizan una crítica a aquellas producciones en las cuales se halla una incorporación de la mirada hegemónica Occidental (¿estadounidense-europea?); mirada que valiéndose de características propias culturales, adjudica una imagen y voz a la identidad nacional, definiendo de esa forma al "pueblo latinoamericano", permitiendo y promoviendo a que este se auto-identifique a través de esa mirada hegemónica, que tendrá como propósito el homogenizar a la población.

Estos nuevos cines constituían una diversidad de posturas políticas encaminadas a impulsar procesos de resignificación de la dimensión simbólica compartida por las naciones latinoamericanas. Cuestionaban las formas de producción-reproducción de los imaginarios hegemónicos, los estereotipos implantados desde dichos imaginarios y a su vez empezaban a mostrar un universo de imágenes marginadas y marginales, extraídas del recurso más inmediato: la cotidianidad.

Por estas razones, podemos evidenciar que los procesos emancipatorios de Latinoamérica se han visto sujetos al arte, ya que este se usa como un medio de resignificación y reinterpretación del sujeto, más allá de su trascendencia política, halla en la

6. Hidalgo, Francisco. «Contrahegemonía.» *Pensamiento Latinoamericano y Alternativo*. s.f. <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=167> (último acceso: 16 de marzo de 2016).

7. Anibal Quijano en *Colonialidad y Modernidad-Racionalidad habla de una relación de dominación directa política, social y cultural sobre los conquistados en Latinoamérica. Al mismo tiempo hace una referencia a la "colonización en el imaginario de los dominados. Es decir [el imaginario del conquistador -hegemónico-] actúa en la interioridad de ese imaginario. En una medida es parte de él."*

8. Castro Gómez, Santiago. «Ciencias Sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro.» En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.*, de Edgardo Lander, 145-161. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

9. Echeverría, Bolívar. «El *ethos* barroco y los indios.» *Revista de filosofía "Sophia" No 2, 2008*. En: www.revistasophia.com

10. *Ibid*

trascendencia artística y expresiva una re-apropiación de la identidad con ayuda de la imagen fotográfica y el cine. De esta manera el documental aquí, se muestra realista, y juega con realismo, se dibuja en la mirada de su autor, y es, sin pretenderlo, el contenedor de una obra de arte, es: una herramienta resignificativa y performativa.

En Colombia, por ejemplo, hacia las décadas de los 60's y 70's después de haber pasado por el periodo de La Violencia, algunas producciones audiovisuales -influenciadas por las nacientes corrientes cinematográficas- tienen la preocupación de mostrar, desde una mirada crítica, esa realidad de la cual todavía quedaron secuelas: agregan en sus producciones demandas con tinte social donde se evidenciaban las huellas que había dejado este periodo histórico en el país, acudiendo de nuevo a la instrumentalización del cine, el cual se usa como un referente estético y social.

El cine colombiano según Carlos Álvarez se ha desarrollado de manera dicotómica desde dos perspectivas. Por un lado, desde la percepción imperante, donde solo nos mostraban la cara del cine, que era besos, romances y abrazos; por otro lado, el cine como un medio de expresión que, así mismo era legítimo de usar, ignorando las imposiciones y patrones impuestos por la industria de origen imperialista. Aun así, al cine colombiano le había faltado una seria reflexión de su condición, que siempre se mostraba parcializada y poco crítica, a pesar de todos los conflictos que se desarrollaban en el país por ese entonces.

Las producciones se veían fuertemente influenciadas por esas nuevas olas de los cines de vanguardia, y muchas veces prescindían de un apoyo estatal. En otros casos, influenciadas por la mirada del Tercer cine y del Cine imperfecto, las producciones colombianas hacían uso de las herramientas más básicas para hacer cine. Como diría Glauber Rocha, "solo se necesitaba de una cámara en mano y una idea en la cabeza"¹¹: dichas producciones cinematográficas tenían una base meramente documental, por su bajo presupuesto e incipiente apoyo estatal, recurrían a actores naturales, locaciones al aire libre, luz natural y cámaras de 16 mm, lo que demostraba el tratamiento estético -de manera casi obligada- como una decisión ético-política.

En este nuevo cine se involucran los actores principales de esta realidad, lo que se hace evidente en cuanto la narración audiovisual. El documental deja de ser un medio expositivo y pasa a ser un medio participativo y expresivo, produciendo un acercamiento a esa otredad que resulta ser un espejo del sí mismo, pues, en el documental tiene lugar la disociación de las tensiones sujeto-objeto y realidad-ficción, generándose así un acercamiento íntimo a aquello que retrata y al mismo tiempo involucrándose en lo filmado.

2. REFLEXIONES PERFORMÁTIVAS DE LO CONTRAHEGEMÓNICO

Las siguientes producciones a analizar, fueron obras hito en el país, pues en ellas se muestra un cuestionamiento crítico frente al contexto colombiano a través del lenguaje del cine documental, mezclando la realidad allí expuesta con su noción de la misma; y es precisamente a través de dicha reflexión que sucede una transformación haciendo de la imagen un hecho performativo.

2.1 Chircales

En la obra documental "Chircales" de Marta Rodríguez y Jorge Silva, se muestra la cotidianidad de la familia Castañeda, compuesta por Alfredo y María con sus nueve hijos, de tal forma que se construye una narrativa cinematográfica sobre la condición de sometimiento y de alienación social en la que se encuentran atrapadas las familias que, desplazadas a razón del fenómeno de "La Violencia", llegan a la capital del país y se vinculan como mano de obra barata en el proceso de producción de ladrillo localizado en los chircales¹² de Tunjuelito.

Para esta producción, sus creadores, Rodríguez -discípula de Jean Rouch- y Silva, aplicaron una de las primeras muestras del método Investigación-Acción-Participante (IAP)¹³, razón por la cual mantuvieron un contacto continuo con los Castañeda por cerca de cinco años.

Ahora bien, no sólo se trataba de exponer una problemática como aquella exótica situación aislada. La intención de los autores era la de comprometer la mirada del espectador como una especie de cómplice de la realidad allí retratada; buscaban involucrarlo de alguna forma con esta situación. Por ello Rodríguez, como antropóloga, tiene un acercamiento desde las ciencias sociales y, aunque denota un acercamiento íntimo, es delatada por su *habitus*¹⁴ cientificista, el cual, sin quererlo, sigue evidenciando una distancia, en tanto narrativa audiovisual, de sujeto/científico social y objeto de estudio, que sitúa a la producción cinematográfica en un saber hegemónico desde el uso de un método científico. Lo anterior se muestra con "la interpolación de

11. King, Jhon. *El carrete mágico*. (México: Tercer Mundo editores, 1994), 145.

12. Terrenos húmedos de los que se extrae la arcilla implementada en la elaboración artesanal de ladrillo.

13. Este método, es en principio propuesto por Fals Borda a manera de llevar las ciencias sociales y humanas más allá de datos cuantitativos, caracterizándolo no sólo como una "metodología de investigación sino al mismo tiempo como una filosofía de la vida que convierte a sus practicantes en personas sentipensantes" y de esa manera se permite el involucramiento del investigador con su objeto de estudio, permitiendo un ejercicio de un nivel profundo de comprensión.

14. Esto puede explicarse en términos de Bourdieu desde el *habitus que se entiende como el modo de pensar y actuar de un agente en un campo*. Ahora bien, lo que este autor expone como campo es un espacio de juego históricamente determinado en el cual se generan tensiones y luchas generadas por los agentes quienes tratan de cuidar una posición dentro del campo.

voces en el documental y la voz en off que preside de modo omnisciente el texto filmico con una cita de Carlos Marx, relegan la voz de los Castañeda a un segundo plano y enfatizan la afiliación política de los cineastas.¹⁵

Inclusive, teniendo en cuenta el papel de directora/antropóloga desempeñado por Marta Rodríguez, podría pensarse que las narrativas biográficas contadas por la familia estudiada son fragmentos de entrevistas (¿quizás estructuradas y/o semiestructuradas?) realizadas por Rodríguez y Silva. Esto, sin pretenderlo, muestra un distanciamiento del observador como sujeto y el observado como objeto, lo que pronuncia la relación de poder del científico social con el objeto de estudio, aunque la intención que se expone en Chircales es clara, no puede pasarse la labor antropológica de Rodríguez y su intento de exponer una objetividad.

Paralelo a esto, podemos observar que los autores/directores de la película "Chircales" elaboran en ella una interpretación crítica y reflexiva de una manifestación particular de la realidad latinoamericana: a través de la observación de la vida cotidiana de la familia Castañeda. Rodríguez y Silva explicitan la existencia social e histórica de un ser latinoamericano no-civilizado, tradicional, alienado, culturalmente atrasado e inferior al sujeto occidental/moderno.

El papel de Rodríguez y Silva como directores tiene una dimensión política, al mismo tiempo que evidencia una dimensión ética con lo allí capturado y los lineamientos del naciente cine documental. Así, dentro del plano político se hace visible al plano ético y a la manera en que éste afecta al plano estético: las imágenes en blanco y negro, los detalles y la forma de introducir el discurso político. Además de ello, reconociendo la labor científica que da cuenta de una investigación y un acercamiento a la familia Castañeda, también se denota un tratamiento plástico que, a través del manejo de la relación dialogo-imagen, deja de lado las estructuras tradicionales de índole expositivo, y a su vez le otorga al filme algunas herramientas performativas. Como lo explicita Juana Suárez con ayuda de Julianne Burton:

"la confluencia de voces superpuestas y los modos jerárquicos de dirección del discurso que imperan en Chircales ... abarcan la superposición de voces, la simulación de sonidos incidentales (como el de las palas o el arreo de las mulas) hasta el recurso de la voz en off, pero que no impiden que, en la mayor parte del documental, las imágenes hablen por sí mismas.¹⁶"

Este tratamiento plástico de la imagen muestra la manera como la objetividad se encuentra moldeada, si se quiere, por una subjetividad que, en este caso, posee tintes de índole científica. Lo anterior se explica porque en la segunda mitad del siglo XX, "Chircales" se encontraba enmarcada en un subcampo fílmico heterónimo cuyos principios de estructuración interna no eran definidos exclusivamente por cineastas, sino también por científicos sociales, o por lo menos, eran definidos de acuerdo con criterios propiamente artísticos y parámetros interpretativos específicos del campo de las ciencias humanas y sociales. De ahí que el discurso presentado por Rodríguez y Silva en la película, basado en planteamientos de Marx y en reflexiones de una figura política como Camilo Torres, haya sido considerado como una perspectiva interpretativa compatible con las prácticas cinematográficas de ese momento histórico; y más exactamente, como una perspectiva interpretativa crítica que accede a la verdad objetiva de la realidad social sin dejar de lado un enfoque artístico, es decir, sin dejar de lado un lenguaje que desenvuelve a las pulsiones emocionales y muestra la trascendencia de lo humano.

Por último, puede afirmarse que el papel de cineastas/antropólogos desempeñado por Rodríguez y Silva en "Chircales" corresponde a una manifestación concreta de una tensión entre arte y ciencia presente durante todo el documental; tensión que permitiría considerar a ambos directores como *intelectuales*: la obra aquí referida es resultado de un proceso de investigación y de creación independiente (llevado a cabo por Rodríguez y Silva sin mayor apoyo institucional) que desembocó en una producción audiovisual en la que, bajo ciertas estrategias de objetividad epistémica, se visibiliza el carácter político y ético del cine, o mejor, del quehacer cinematográfico; y en la que, al visibilizar de manera estéticamente performativa una de las situaciones específicas de la marginalidad "oculta" de las sociedades latinoamericanas y al mismo tiempo abre la posibilidad de iniciar la consecución de identidades latinoamericanas emancipadas de la dominación colonial que surgió con la modernidad.

2.2 Agarrando Pueblo

Agarrando Pueblo marca un hito en la realización audiovisual en Colombia: muestra el cuestionamiento y la crítica al lenguaje visual propio del campo de la producción audiovisual en el país. Este manejo del lenguaje cinematográfico denota la ausencia de encausamiento del cine nacional y cuestiona el propósito del cine y sus realizadores.

La producción en cuestión, tiene lugar en el año de 1978. En ese momento, el campo cinematográfico del país se encontraba en construcción. La imagen del país que estaba circulando con Chircales había sido saturada por las producciones siguientes a esta, las cuales aprovechaban el canibalismo mediático de las realidades marginales y lo usaban como una forma incursionar de manera fácil en el medio.

La expresión "Agarrando Pueblo", que en el argot colombiano significa valerse o aprovecharse del pueblo, da cuenta del contenido intencional del film realizado por Mayolo y Ospina: mostrar una mirada sobre los procesos de marginalidad y miseria, y cómo, de manera inclemente, esos procesos son usados como mercancía simbólica, y se los lleva al extremo por el tratamiento burlón, que alcanza ribetes realmente esperpénticos en el film. En otras palabras, en "Agarrando Pueblo" se muestra la crisis

15. Suárez, Juana. *Cinemaburgo Colombia*. (Cali: Universidad del Valle programa editorial, 2009)

16. *Ibid*, 91

del documental social que surge como paradigma de cine latinoamericano a partir de los años 60's. De esta manera, Mayolo y Ospina evidencian cómo con el crecimiento de las ciudades y el imaginario de la modernidad, crea un margen de diferenciación entre la población, apoyado en el discurso de ese otro como marginal, convirtiendo a su vez a "lo marginal" en la condición de latinoamericana.

Este imaginario contribuyó en la creación de las primeras políticas públicas constituidas para la proliferación del cine, las cuales carecieron de direccionamiento. Ejemplo de ello se muestra con la *Ley del Sobreprecio*¹⁷ que surge en la década de los 70's con el fin de incentivar la producción cinematográfica en Colombia. Como consecuencia de lo anterior se dio un salto cuantitativo en la naciente industria del cine en el país, pero, su tratamiento estético y el exagerado uso de las realidades marginales de varias producciones, se mostraban algo reprochables, puesto que dichas producciones exacerbaban, sin criterio político o social alguno, las condiciones de la vida marginal en la población, reduciendo y desacreditando el cine colombiano.

Tras las consecuencias de la Ley el Sobreprecio, *Agarrando Pueblo* se muestra como una crítica al papel ético del director frente a las circunstancias de la paupérrima industria, a la vez que lo interpela como observador. Y, evidencia la distancia del observador y el observado, marcando la diferencia entre sujeto-objeto, explicitando el tratamiento visual de un otro que se encuentra al margen de su propia imagen.

Sus creadores dicen que *Agarrando Pueblo* es una muestra de cómo no hacer cine documental en América Latina. Pero al mismo tiempo la manera como está elaborado acerca al espectador a ser cómplice de ese consumo de miseria, y así no solo cuestiona el papel del director como observador, sino que a su vez cuestiona el papel del público consumidor.

Este documental usa la ficción como marco de una realidad social, política y ética de la Colombia de los años 70's y del campo cinematográfico, usando un recurso estético diferente a los convencionales. Al hacer uso de la ficción y la realidad, difumina el paso de la una a la otra en cada momento, lo que le facilita enunciar una participación continua de quienes son retratados allí, colocando la crítica de los directores en un plano sarcástico y objetivo, al mismo tiempo que evidencia su subjetividad en tanto mezcla los relatos de las diferentes personas filmadas, unas al parecer con un guion, y otras no, adjudicando una participación más activa de quienes son observados.

A través del marco de ficción, las personas filmadas a tono de documental, se muestran intimidadas ante la observación, en donde resulta que el observador es observado y perseguido. Así, los procesos de representación se muestran como construcciones sociales y con estas percepciones se evidencia constantemente la tensión sujeto-objeto. El director como sujeto y observador adquiere la potestad frente a la imagen de ese otro observado que termina siendo objetualizado, y, al mismo tiempo, hace uso de esta imagen a su conveniencia. En el caso de *Agarrando Pueblo*, tal enunciado se muestra en el diálogo del director y el taxista:

-Taxista: "¿Eso para qué están haciendo esas películas?"

-García (Carlos Mayolo): "Eso es para mandar a la Televisión alemana"

-Taxista: "¿Para que vean como la gente vive en Cali? ¿O qué?"

-García: "No, es para mostrar todas esas escenas de pobreza"¹⁸

Aquí, es explícito que este referente de cotidianidad no es lo que realmente interesa, pues lo que impacta es la imagen de la miseria que se instala a través del documental. Y este referente de cotidianidad al que se vuelve una y otra vez es la realidad que, en este caso, a través de Cali: el taxista, al especificar el papel de la cotidianidad, da cuenta que ésta compone algo más que las imágenes de miseria que se filman, y, aunque esta no deja de ser una cara de Cali, no lo representa en su totalidad, y, por ende, muestra una realidad parcializada.

Finalmente, dicho acceso a la realidad se ve afectado por una serie de elementos que codifican socio-culturalmente al individuo en una posición en la que se resalta su rol de personaje marginal, al mismo tiempo los directores muestran cómo un contexto cultural se convierte en un marco de significados, el cual permite la identificación de las convenciones en la imagen documental, pues no sólo crean y recrean otras realidades, sino que abstraen al individuo de su espacio-tiempo, condicionando así sus emociones, por lo que se convierte en un juego alquímico entre la percepción y la visión, en este caso la marginalidad y la burla de la misma.

2.3 Rodrigo D. No Futuro

A diferencia de los anteriores documentales, este es un largometraje de ficción. En él se relatan las historias de algunos jóvenes que se encuentran inmersos en la violencia absurda que reclamaba las calles en las comunas de Medellín, entre los años 80's y 90's. La película se desarrolla en cuatro días incluyendo sus noches, en las que el argumento adquiere un giro y muestra la otra cara de una realidad subestimada e ignorada. Personajes como Adolfo, Ramón y el propio Rodrigo D son muestra de una

17. "El 6 de septiembre de 1972 se publicó la Resolución 315 de la Superintendencia de Precios, que fijó una tarifa para la exhibición de los cortometrajes y largometrajes colombianos. La entidad autorizó cobrar un sobreprecio especial por cada boleta de entrada a los teatros que presentaran películas colombianas con el fin de fomentar la industria cinematográfica nacional." (Higueta, Ana 2013)

18. *Agarrando Pueblo*. Dirigido por Carlos Mayolo y Luis Ospina. 1978.

población marginada que, a partir de esta condición, se adhieren a un sistema capitalista desde la incompreensión, delinquiendo como su sustento diario, al mismo tiempo que se burlan del mismo y se confrontan constantemente con este.

Este largometraje podría verse como un documental ficcionado, ya que cuenta con la co-creación de los actores/personajes¹⁹, quienes, al lado de Víctor Gaviria -el director-, realizan el guion, y, al mismo tiempo, aportan pautas para la dirección, haciendo que el relato adquiera un carácter auténtico. Además de ello, en su narrativa visual muestra un distanciamiento geográfico que evidencia la brecha que hay entre la ciudad y su margen. Para el guion, Gaviria admite el uso del *parlache*²⁰, el cual genera en el espectador un distanciamiento frente al lenguaje de sus personajes, y que, en los años de su exhibición, era muy poco conocido por el público. Es así como se hace constante énfasis en el margen, mostrándose como un límite distanciado de la ciudad que a su vez se representa en una esfera impermeable para estos personajes, y quienes paradójicamente, independiente de su condición de marginalidad, ya no les interesa ser incluidos.

De esta forma la realidad se apropia desde una narrativa casi etnográfica en donde los personajes van tomando fuerza desde sus roles más comunes, al hablar principalmente de los jóvenes quienes son interpretados sin pretensión hiperbólica, aun así, su representación es condenada por mostrar esa cara oculta. Ruffinelli, refiriéndose a Víctor Gaviria hace referencia de como exponer lo oculto puede representar la estigmatización de quien lo muestra: "Cuando filmó *Rodrigo D. No futuro ...* Gaviria sufrió el ostracismo. La ciudad visible le hizo saber que no le perdonaba la visión que había dado de su sociedad. Lo mismo le había sucedido a Luis Buñuel con *Los Olvidados* (1950) cuatro décadas antes, en México."²¹

Víctor Gaviria, dice que el cine es una herramienta de exposición de lo oculto, al tiempo que desde su forma y contenido puede moldear un discurso contra-hegemónico, o, en sus términos, dominante:

"El método que se usa entre nosotros es el de imaginar una historia primero y luego, como si se tratara de algo que puede construirse como un escenario de estudio, imaginar el sitio donde esa historia va a ocurrir. Alentados por la estructura cinematográfica dominante lo que hacemos es adaptar la historia al sitio donde la filmación sea técnicamente más factible o más cómoda. Pensamos, en cambio, que el procedimiento tendría que ser a la inversa: un río, una carretera polvorienta, una casa, el cielo mismo, tendrían que bastarse a sí mismos. Sólo de esta manera la mirada del director podrá pasar sobre cosas vivas, que destellan, que poseen intención. Sólo entonces se tendrán personajes que harán algo más que simplemente representar."²²

El discurso de lo moderno queda confrontado y muere en cada uno de los personajes de esta película. En ella se contradice el discurso hegemónico evidenciando su discontinuidad, y, a su vez, la imagen es usada como recurso de divulgación de esa realidad a la que se le prefería hacer "la vista gorda". Es lo opuesto de ver aquella clase marginal como esclava, se convierte en un peligro que termina alimentando el discurso de cuidado y seguridad en la ciudad.

De esta manera, la representación del otro en este film sale a la luz desvaneciendo la tensión de sujeto y objeto ¿Quién es el observador y el observado en este filme? En este caso puede decirse que son el mismo: el observador se observa para ser observado, difuminando la distancia que imparte la cámara, al mismo tiempo que reposiciona el papel del director. La participación de los actores/personajes permite una transformación de percepción y recepción induciendo a la vez nuevas lógicas desde la imagen, transgrediendo patrones de realidad, y, por lo tanto, permitiendo la ruptura de estigmas y convirtiéndola en tendencias narrativas.

El acercamiento al otro desde la cámara impone una jerarquía, pues quien es observado no dimensiona quien lo observa y su imagen capturada queda a merced de quien la ha tomado. En *Rodrigo D*, a diferencia de *Agarrando Pueblo* o *Chircales*, la voz del sujeto observador no parece condicionante en la labor de observación, que, en contraste con el documental, es naturalizada y se complejiza en el espectador. *Rodrigo D* implica un cambio de narrativas en el cine colombiano: lo complejiza y a su vez lo obliga a romper las estructuras hegemónicas de la narración cinematográfica. Un ejemplo de ello, es la exposición de la cotidianidad, la cual ya no es sobredimensionada en relatos fantásticos o en la exageración de su entorno, sino que, por el contrario, trata de ser una aproximación auténtica.

3. REFLEXIONES FINALES

Las producciones anteriormente analizadas se convierten en un ejemplo de cómo las narrativas visuales transgreden los cánones establecidos, disolviendo los límites de la realidad y la ficción, y, de esta forma, permitiendo acercar al espectador

19. Analizándolo en términos de Goffman, cada quien representa un personaje que es consecuente con su actuación: "Socialmente el personaje que se interpreta es el <<sí mismo>>, esto se considera como algo que está alojado dentro del cuerpo de su poseedor... Este sí mismo se deriva de todo el escenario de su actividad, siendo un producto de la escena representada y no causa de ella." (Goffman, Ervin 2009)

20. El Parlache, es una jerga usada por los jóvenes de las comunas de Medellín, este término se ha ampliado a las zonas marginales del área urbana de Colombia. Juana Suárez, realiza una aclaración respecto al lenguaje usado en el largometraje, refiriendo un Diccionario del Parlache el cual devela la relación del lenguaje con las armas, la muerte, el robo, el consumo de drogas y la violencia en general.

21. Ruffinelli, Jorge. *Víctor Gaviria. Cuadernos de cine colombiano (Cinemateca Distrital)*, n° 3 (2003): 4-56.

22. Gaviria, Víctor, y Luis Alberto Álvarez. «El cine colombiano visto desde la provincia: Las latas en el fondo del río.» Cinefagos. s.f. <http://cinefagos.net/paradigm/index.php/otros-textos/documentos/423-el-cine-colombiano-visto-desde-la-provincia> (último acceso: 13 de Julio de 2015).

con lo capturado. Paulatinamente encontramos un involucramiento de la realidad como elemento objetivo y su interpretación como elemento subjetivo, haciendo que el enunciado se transforme por sí mismo dentro de las cambiantes narrativas cinematográficas documentales. De esta manera, su carácter expresivo-performativo se muestra involucrando a la cámara como un personaje inmerso.

El cine nos hace preguntarnos constantemente por la realidad y nos sumerge en una ambigüedad en la cual no estamos seguros de nuestra posición. Con la imagen la realidad adquiere una cualidad plástica que permite ser modificada con la intención de quien la crea y nos lleva a interrogarnos por la construcción social de lo real y la construcción social de la ficción. En "Chircales" sus directores elaboran un conjunto de enunciados audiovisuales direccionados a transformar y transgredir esa condición marginal que ha llegado a naturalizarse como parte constitutiva de la identidad latinoamericana.

En Agarrando Pueblo se evidencia un doble condicionamiento, el que se documenta desde la realidad y aquel fragmento de realidad que se maneja con ayuda de la ficción. De otro lado, en Rodrigo D este condicionamiento se diluye en la cotidianidad representada a través de la incorporación de los actores-personajes, dejando expuesta una realidad desde una historia de ficción que se basa en un hecho real. Es así como la ficción y la realidad se retroalimentan constantemente para la creación de nuevas realidades: la recreación del otro a través de la ficción con el fin de comprender la realidad.

BIBLIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

- Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili, 1987.
- Bericat, Eduardo. «Imagen y conocimiento: retos epistemológicos de la sociología de lo visual.» *Empiria* (22), 2011: 113-140.
- Castro Gómez, Santiago. «Ciencias Sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro.» En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.*, de Edgardo Lander, 145-161. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.
- Colmenares, Ana Mercedes. «Investigación-acción participativa: una metodología integradora del conocimiento y la acción.» *Voces y Silencios: Revista Latinoamericana de Educación*, 2012: 102-115.
- Echeverría, Bolívar. «El ethos barroco y los indios.» *Revista de filosofía «Sophia» No 2*, 2008.
- Foncuberta, Joan. *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- García Espinosa, Julio. *La doble moral del cine*. Bogotá: Editorial Voluntad S.A, 1995.
- *Rodrigo D*. Dirigido por Víctor Gaviria. 1990.
- Goffman, Ervin. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- Hidalgo, Francisco. «Contrahegemonía.» *Pensamiento Latinoamericano y Alternativo*. s.f. <http://www.cecies.org/articulo.asp?id=167> (último acceso: 16 de Marzo de 2016).
- Higuera González, Ana María. «El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978.» *Historia y Sociedad*, 2013: 107-135.
- King, Jhon. *El carrete mágico*. México: Tercer Mundo editores, 1994.
- León, Christian. «Imagen, performatividad y subjetividad.» 2009.
- *Agarrando Pueblo*. Dirigido por Carlos Mayolo y Luis Ospina. 1978.
- Mitchell, W.J. *Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal S.A, 2009.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Paranguá, Paulo Antonio. *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de cultura Económica, 2003.
- Patiño, Sandra Carolina. *Acercamiento al documental, en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.
- Quijano, Aníbal. «Colonialidad y modernidad/racionalidad.» En *Los conquistados y la Población indígena de América Latina*, de Heraclio Bonilla. Colombia: Tercer Mundo, 1992.
- Rocha, Glauber. «La estética del hambre.» En *Dossier de Glauber Rocha*. 1965.
- *Chircales*. Dirigido por Marta Rodríguez y Jorge Silva. 1972.
- Ruffinelli, Jorge. «Víctor Gaviria.» *Cuadernos de cine colombiano* (Cinemateca Distrital), nº 3 (2003): 4-56.
- Suárez, Juana. *Cinemaburgo Colombia*. Cali: Universidad del Valle programa editorial, 2009.

CURRÍCULO

Jessica Tatiana Mejía Muñoz

Socióloga de la Universidad Nacional, investigadora en el área de Ciencias Sociales con experiencia en cultura visual, imagen, cine y estudios culturales, con acercamientos a la sociología del cuerpo y las emociones. Realizadora neófita de corto-documentales y ganadora en la Muestra Internacional de "Vídeo-danza Butoh 0.0" con *Composición de un Latir*. Entre sus trabajos colaborativos se encuentran: un proyecto ganador de la convocatoria de "Miradas Documentales", avalado por el instituto de patrimonio, con la propuesta *El Gancho* en el 2013 y, un proyecto finalista titulado *Cadencia*, en la categoría videoclip en el marco de la primera muestra de cortos psicoactivos "Échele Cabeza", en el 2014. Actualmente se encuentra trabajando en el proyecto transmedia de SOLFA.