



Sobre historias de las
culturas populares

Las representaciones de los sectores populares, en el cine documental de Chircales

*Mario Andrés Patiño Mogollón**

* Licenciado en Educación Básica con énfasis en Humanidades y Lengua Castellana, de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y estudiante de la maestría en Historia de la Universidad Pedagógica Y Tecnológica De Colombia. mario.patino01@uptc.edu.co

Este artículo de reflexión pretende mostrar los avances obtenidos en el desarrollo de la investigación acerca de las representaciones de los sectores populares dentro del cine político marginal colombiano entre 1968 y 1978, el cual se lleva a cabo para optar por el título de magister en historia de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC). Esta investigación se viene desarrollando bajo condiciones especiales de restricción para el desplazamiento para realizar consultas, producto de la pandemia del COVID-19, el cual limitó el acceso presencial a diferentes fuentes ubicadas en bibliotecas y archivos.





Resumen

El objetivo central de este texto, es dilucidar las características que comprenden las representaciones de los sectores populares en el cine documental “Chircales” que salió al aire en 1968 producido por Marta Rodríguez y Jorge Silva. El texto también pretende comprender las influencias ideológicas que marcó el pensamiento de estos dos documentalistas y cómo su perspectiva ideológica, evidenciaría particularidades técnicas al momento de grabar o filmar un documental⁹¹, también determinar las características narrativas que cimentarían una nueva perspectiva de hacer documental y de planear un contenido, que pretendía denunciar las desigualdades laborales y las falacias de un sistema económico capitalista, que se plantaba en la lógica de la modernidad. De igual forma, se analizarán algunos fragmentos para comprender la representación de los sectores populares, aterrizados desde el discurso de Jesús Martín Barbero, Roger Chartier, Roland Barthes y algunos críticos de cine documental que han aportado en el estudio de este clásico del cine documental colombiano.

Palabras clave: Cine documental, representación, sectores populares e historia cultural.

91 Marina Cavalcanti y Fabián Núñez, “Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método fílmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva | Cine Documental”, *revista cine documental*, 2014, 37.





THE REPRESENTATIONS OF THE POPULAR SECTORS IN THE DOCUMENTARY FILM, CHIRCALES

Abstract

The central objective of this text is to dilucidate the characteristics that make up the representations of the popular sectors in the “Chircales” documentary film, which was aired in 1968, produced by Martha Rodríguez and Jorge Silva. The script also includes the ideological influences that marked the thinking of the two documentary-makers and how their ideological perspective makes reference to the technical particularities when recording or filming a documentary. This analysis was elaborated by applying the postulates found in Jesús Martín Barbero, Roger Chartier, Roland Barthes and some critics of documentary cinema who have contributed to the study of this classic of Colombian documentary cinema.

Keywords: Cinema, documentary, representation, Chircales, popular sectors, cultural history





Introducción:

El presente trabajo de investigación se enmarca en un contexto temporal sobre finales de los años sesenta y principios de los setenta en su incidencia social y cultural dentro de la sociedad colombiana. Sin embargo, es importante comprender el contexto latinoamericano que incide con las tensiones del continente: La emergencia de los gobiernos militaristas y dictatoriales, sus presiones sociales, desapariciones de civiles y, por ende, el surgimiento de las guerrillas, como reacción a estas formas de gobierno. La ola de regímenes militares de la derecha fue una característica que tuvo lugar en los años setenta en Argentina, Chile, Uruguay y las ya instauradas dictaduras en Paraguay y Bolivia¹. Por otro lado, se puede observar la fuerte influencia de los movimientos estudiantiles de izquierda, que reconfiguraron el desarrollo cultural al interior de los sectores populares, estableciendo en sus acciones perspectivas crítica y fuertes denuncias ante las brechas de desigualdad económica entre los sectores populares y las políticas gubernamentales².

En el caso particular de Colombia, la década de los setenta para el desarrollo industrial presentaba, por un lado, la fuerte presencia de Estados Unidos respecto a la exportación de productos y, por otro lado, se evidenciaban diversas dificultades en su crecimiento debido a la falta de componentes tecnológicos importados. Las fuertes agitaciones laborales lideradas por la clase media y las agitaciones campesinas, referenciada por Marco Palacios en su texto permite comprender que, en la atmosfera política, los líderes políticos de su momento quedaron rezagados a la ser símbolos de representación de las leyes “tradicionales”³ De esta forma, de acuerdo con los planteamientos de Olga

1 Eric Hobsbawm et al., *Historia del siglo XX: 1914-1991* (Barcelona: Crítica, 1995), 437.

2 Hobsbawm et al., 437.

3 Marco Palacios, *Entre la legitimidad y la violencia. 1975-1994*, 2a ed. (Bogotá D.C., Colombia: Norma, 2003), 244,248.



Acuña, en el panorama nacional se evidenció una gradual desilusión de algunos sectores sociales -específicamente en los sectores populares-, tras la derrota del candidato presidencial Gustavo Rojas Pinilla y la evidente conciliación de los bandos políticos tradicionales del Frente Nacional, como estrategia de unión entre las elites de cada partido. La gran acogida de las mayorías que conformaban los sectores populares, que tuvo Rojas Pinilla, al ofrecer en su campaña de gobierno mejorar las condiciones de los sectores más vulnerables⁴ y la posterior pérdida de su candidatura, dejando como victorioso a Misael Pastrana por el candidato del Frente Nacional, evidenciaría un sin sabor en los sectores populares y en algunos intelectuales de su momento

En consecuencia, las inconformidades de los sectores intelectuales y en especial de los estudiantes, no se hicieron esperar, conforme a las ya mencionadas tensiones a nivel local y latinoamericano, el gremio estudiantil desarrolló un ejercicio activo que transformó la cultura de las sociedades desde distintos campos simbólicos y políticos⁵. De esta manera, el presente trabajo de investigación concentrará su análisis en el documental *Chircales*, de Rodríguez⁶ y Silva, el cual marcó un hito en las formas de elaborar un documental, desde la perspectiva antropológica que incidieron con el movimiento denominado *nuevo cine latinoamericano*. Vale la pena aclarar, que se toma al cine⁷ documental, como una fuente que sirve para el historiador, en la medida en que ésta le aporta aproximaciones a la realidad histórica que le es ajena pero que incide en sus intereses por estudiar. Es decir, este trabajo se fundamenta desde el aspecto metodológico basado en la historia cultural, con los postulados de Peter Burke⁸ al comprender que no sólo la letra

4 Olga Yanet Acuña Rodríguez, "De las urnas a la movilización popular. Elecciones presidenciales de 1970 en Colombia", *Secuencia*, núm. 96 (el 30 de agosto de 2016): 237, <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i96.1410>.

5 Hobsbawm et al., *Historia del siglo XX*, 298.

6 Allí hizo parte del Movimiento Universitario de Promoción Comunal fundado en 1959, dentro de la Universidad Nacional de Colombia, para mayor referencia consultar la biografía de Martha Rodríguez en Hugo Chaparro Valderrama, *Marta Rodríguez: la historia a través de una cámara*, 2015, 30.

7 En lo que corresponde a esta categoría, nos parece importante despejar la noción de cine aclarando que distintos estudios han contribuido a esta categoría. Sin embargo, cabe la pena aclarar que el propósito de este artículo no es ahondar en los diversos estudios que abarcan este tema. Por lo tanto, se debe comprender que esta noción de cine documental lo abarcaremos desde dos perspectivas, la primera como cine y la segunda como documental, de modo que a cada una se le otorgará u delimitará las distintas nociones que se tienen por cada una, hablar de cine no es lo mismo que hablar de cine documental. De esta manera, consideramos que, para nuestro caso de estudio, la noción que tiene Martha Jannet Chaparro que comprende por Cine como: "El cine es un arte, una ciencia, una industria y un medio de comunicación, es el séptimo arte que a su vez contiene todas las demás artes en sí: danza y música, lenguaje articulado (en verso y prosa, oral y escrito), arquitectura, pintura, escultura, ópera y teatro, y fotografía. Es una ciencia porque a la humanidad le llevo un gran recorrido descubrir el cinematógrafo, esa cámara oscura que juega con luces y sombras para proyectar imágenes ilusorias en una pantalla al público." Martha Janneth Chaparro Chaparro, "Trabajo de campo y técnicas de Observación participante.", 2021, 9.

8 Peter Burke, *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005), 43.



escrita logra evidenciar huellas de un pasado, sino que también la imagen en movimiento permite comprender la realidad de un contexto histórico.

Éste clásico del cine documental⁹ colombiano, ha sido objeto de estudio por la crítica cinematográfica, que permite comprender a profundidad las formas en que las desigualdades sociales se manifestaban en la pantalla a finales de los años sesenta. De esta manera, es importante comprender el pensamiento y las influencias ideológicas de Rodríguez y Silva, que se exponen en el cine político marginal que elaboraron.

De igual forma, aspectos como la representación, la denuncia simbólica, las inconformidades sociales y los precarios estilos de vida de los chircaleseros y en especial de la familia Castañeda, actores y protagonistas principales de este documental, son puntos constantes y relevantes en los distintos estudios que comprenden y exaltan la labor de Rodríguez y Silva, al realizar un ejercicio comprometido con la comunidad. Valga la pena recordar cómo se ha dicho anteriormente, que esta inmersión directa con los sectores en los cuales se grabaron los documentales, son acciones de participación devenidas de construcciones ideológicas que más adelante se explicarán¹⁰.

Antes de entrar en materia, es preciso realizar algunas explicaciones metodológicas sobre la construcción del presente documento que se inscribe en la investigación sobre las representaciones de los sectores populares en el cine político marginal colombiano producido entre 1968 y 1978. Este documento, recoge el resultado de lecturas e indagaciones sobre algunos estudios que se han realizado distintos críticos de cine y antropólogos durante

9 Como complemento a la categorización previamente mencionada, en lo que corresponde a la categoría de cine documental, nos parece relevante mencionar el aporte que desarrolla Gloria Pineda Moncada quien caracteriza al documental como: "Los argumentos que se disponen en los diferentes segmentos del producto audiovisual sirven para señalar una correspondencia entre la perspectiva ideológica de sus productores y la realidad. Esa relación se construye a partir del uso de pruebas y comentarios como elementos aglutinantes. Las pruebas son segmentos de la realidad que se seleccionan para sustentar la perspectiva, mientras los comentarios son mensajes lingüísticos que pueden expresarse de forma verbal, visual, Sonora o una mezcla de estos tres, por medio del proceso de montaje para dar una interpretación sobre las pruebas." Gloria Pineda, Moncada, *Cine Político Marginal Colombiano*, Idartes (Bogotá, 2015), 122, https://issuu.com/idartes/docs/libropremiensayocine_finalweb2014.

10 Cabe la pena aclarar que unas de las características por las que se destaca *Chircales*, refiere al ejercicio metodológico en el que se desarrolló la filmación del documental. El trabajo de campo etnográfico que se materializó por medio de la Técnica de Observación Participante, propio de la práctica etnográfica, contribuyó al ejercicio transversal que caracteriza a este cine, como un cine documental antropológico. De esta forma, en las próximas líneas se despejará la incidencia metodológica de estas ciencias sociales, en el ejercicio de la producción del *Chircales*.



los últimos diez años en relación al documental *Chircales* (1966-1971) elaborado por Rodríguez y Silva. Igualmente, es el resultado metodológico entre la historia social y la historia cultural que parte del documental como fuente primaria, para tener un acercamiento a los estilos de vida de los sectores populares y sus formas de representación dentro del séptimo arte, especialmente en este clásico que hace parte del cine documental colombiano.

Adicionalmente, los estudios desarrollados por Peter Burke, son de gran aporte en la medida que permiten comprender no sólo el lenguaje escrito, como fuente de acercamiento a una temporalidad ajena, sino también la imagen en movimiento como otra alternativa que nos permita recrear y comprender el pasado que otros han revelado y expuesto mediante la imagen¹¹ que conforma el séptimo arte. De allí, se consolidan dos aspectos fundamentales que permiten enlazarse de manera coherente, para comprender la historia de las representaciones culturales de los habitantes del país. De esta forma, se presenta un nuevo paradigma metodológico para el trabajo de los historiadores, ello implica relacionarse de una manera transversal con las demás disciplinas no sólo de las ciencias sociales, sino también de las ciencias exactas, las humanas y demás disciplinas que puedan aportar a las formas de interpretar y definir la existencia del ser humano en el tiempo¹².

Finalmente, el texto realiza una mirada hacia las formas de representación de los sectores populares¹³ en el cine documental *Chircales*, intentando realizar una mirada desde los productores y su incidencia dentro de los aportes teóricos que ofrecen Roland Barthes, Jesús Martín Barbero y Roger Chartier. Por consiguiente, el propósito del pre-

11 Burke, *Visto y no visto*, 45.

12 Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?* (PAIDOS, 2006), 77, <https://historiauniversal748.files.wordpress.com/2017/10/burke-que-es-la-historia-cultural.pdf>.

13 Guha, *Las Voces de la Historia*, 107.



sente artículo busca develar las tensiones sociales, propias de su desigualdad social, cosmovisiones, tradiciones, estilos de vida, lugares recurrentes que aparecen dentro de la narrativa audiovisual y las formas en que las relaciones económicas afectaron las formas de vida de la familia Castañeda, fabricantes artesanales de ladrillo.

Martha Rodríguez: Formación e influencias ideológicas evidentes en su narrativa documental.

Para el desarrollo del presente apartado, se partirá de la biografía realizada por Hugo Valderrama Chaparro¹⁴, escritor y crítico cinematográfico que dedica su libro para comprender la labor de Rodríguez y se tejerán las ideas allí plasmadas, bajo el contexto del historiador Marco Palacios¹⁵ y los estudios de María Victoria Uribe¹⁶ en lo que corresponde a las aproximaciones de las situaciones políticas y económicas del país, que sucedían de manera colateral al ejercicio cinematográfico que realizó esta documentalista. Aquel texto biográfico, nos permite situar y comprender las condiciones que formaron ideológicamente a Rodríguez y cómo estas particularidades inciden directamente dentro de su obra y permite comprender las posiciones ideológicas que se instauran en la voz en *off*, que se presenta en el documental. Por otro lado, los textos de Palacios y Uribe, se nos permite tener un mayor acercamiento al panorama colombiano de aquella temporalidad el cual permitirá la correlación entre los hechos mencionados por este autor durante los años en los cuales se desarrolló este documental y las formas en que se materializan propiamente en *Chircales*.

14 Chaparro Valderrama, *Marta Rodríguez*.

15 Palacios, *Entre la legitimidad y la violencia. 1975-1994*.

16 M.V. Uribe, *Matar, rematar y contramatar: las masacres de la violencia en el Tolima, 1948-1964*, Serie Controversia; 159-160 (Bogotá D.C., Colombia: CINEP, 1990), <https://books.google.com.co/books?id=edgSAQAIAAJ>.



Ante la falta de oportunidades, en medio de un país que se enmarcaba en olas de guerra entre liberales y conservadores, o como algunos estudiosos la denominan la *época de la violencia*¹⁷, Colombia no sería un lugar propicio para la formación de Rodríguez. De esta manera, Martha viaja a Europa, con el apoyo económico de su madre para formarse y proveer un mejor futuro. Su estadía en tierras extranjeras impulsaría a Rodríguez a estudiar en países como España y Francia donde allí observaría el poder franquista español y la efervescencia cultural parisina¹⁸. En 1957, adquiere formación académica de la mano de los postulados del sacerdote francés Henri Grouès, quien predicaba por una iglesia activa y en favor los sectores pobres de la sociedad. Estas ideas fundamentarían la labor ideológica de Martha, destacando la importancia del trabajo de campo con las comunidades. Tres años más tarde, enfocaría su perspectiva dirigida hacia el documental antropológico influenciado por el documentalista Jean Rouch, quien la adiestraría en el arte filmico como herramienta de participación y transformación de los sectores populares y que a la postre tendrían un mayor impacto dentro del territorio colombiano.

Posteriormente, en 1959, ingresa a la facultad de sociología de la Universidad Nacional de Colombia, lugar en donde conoció al cura Camilo Torres, líder activista que fomentaba la participación académica en el trabajo de campo con las comunidades periféricas de la época¹⁹. Allí, Martha hizo parte del Movimiento Universitario de Promoción Comunal fundado en ese mismo año, bajo la pretensión de vincular estudiantes universitarios y profesionales con la realidad nacional. Es decir, promover y tener una relación directa con las comunidades que conformaban la miseria extrema

17 Palacios, *Entre la legitimidad y la violencia. 1975-1994*.

18 Chaparro Valderrama, *Marta Rodríguez*, 27.

19 Chaparro Valderrama, 30.



del país. En consecuencia, Rodríguez trabaja con la comunidad del barrio Tunjuelito de la ciudad de Bogotá, alfabetizando a los niños de estos sectores, quienes en palabras de ella llegaban maltratados, desnutridos, con los brazos rotos y frágiles después de varias jornadas de trabajo²⁰. Este tipo de condiciones tan precarias de vida, desarrolladas dentro de los barrios de Bogotá, le generó fuertes cuestionamientos a esta documentalista, quien encontró en el film documental una alternativa cultural, que puede intervenir en la realidad inmediata, para transformar y aportar en las desigualdades económicas y sociales.

20 Chaparro Valderrama, 33.

21 Chaparro, "TRABAJO DE CAMPO Y TÉCNICAS DE OBSERVACIÓN PARTICIPANTE", 13.

22 Chaparro Valderrama, *Marta Rodríguez*.

23 Para la explicación de esta categoría, distintos teóricos han contribuido con el diálogo que se teje entorno a los sujetos que habitan la historia desde abajo. Tal es el caso de Ranahit Guha en *Las Voces De La Historia* al referirse a los subalternos quién da cuenta de una serie de grupos que nosotros asumimos también como una tendencia de la historia desde abajo o como la historia poco corriente (Guha, *Las Voces de la Historia*, 115.) De igual forma, Hobsbawm nos permite también ver esos actores hombres y mujeres de diversas sectores sociales asumidos al pueblo, es decir, aquellos sujetos que se destacan dentro de la vida cotidiana de lo popular, aquellos que no se destacan dentro de la historia oficial (Hobsbawm et al., *Historia del siglo XX*.)

La formación ideológica de la izquierda latinoamericana de la época y las nuevas formas de intervenir en las comunidades mediante la *Técnica de Observación Participante*²¹, propio de la antropología y desde el cine, permitieron a Rodríguez y Silva desarrollar un nuevo tipo de documentales, podría llamarse *desde adentro* de las comunidades, para grabar y expresar las condiciones de vida de los sectores más vulnerables, sin que los personajes falsearan sus conductas cotidianas al convivir con una cámara que les estuviera registrando su cotidiano vivir. Mientras Rodríguez tenía fundamentos políticos e ideológicos, que hicieron parte del contenido de sus documentales, Jorge Silva desde su formación empírica como fotógrafo y una aguda sensibilidad para capturar la imagen²², así, conjugaron los nuevos estilos de hacer un documental *desde abajo*²³ para explicar teóricamente las distintas desigualdades sociales que se generaban por estos años.

De esta manera, se podrá observar el fuerte sesgo ideológico que Rodríguez y Silva tendrán dentro de sus productos audiovisuales y especial-



mente en el clásico colombiano documental de *Chircales* (1966-1971). A continuación, se analizarán las incidencias de las representaciones de los actores populares en el documental *Chircales*, a partir de algunos estudios teóricos y de crítica de cine, que logran develar las particularidades de este documental que lo convirtieron en un hito en las formas de hacer documental, tanto en su estructura narrativa como en su estructura técnica y que se podrán aterrizar a la luz de algunos teóricos que estudian la semiótica, en relación con las manifestaciones culturales.

Algunos estudios de crítica cinematográfica y de antropología visual en *Chircales* 1968:

En este apartado, se analizarán algunos de los ejes temáticos más comunes de los estudios que le han realizado al cine documental de *Chircales*, que incide en las novedades respecto a la técnica y métodos que estos documentalistas desarrollaron al momento de firmar este producto. Este profundo método que permite reconocer la realidad y exponerla ante la cámara, fue un ejercicio que se destacó a nivel latinoamericano, dentro de los distintos festivales latinoamericanos que se generaron y se promovieron durante esta parte del continente, como resultado de las nuevas alternativas simbólicas, que permitieron denunciar las desigualdades de un continente proveniente de dictaduras y sufrimientos en los sectores menos favorecidos:

(...)Cabe resaltar que el *Chircales* que fue exhibido en el festival venezolano no es la versión que conocemos hoy. Se trata de una versión de 1968, con duración de una hora y que fue proyectada en 16mm con la banda sonora en cinta magnética. Tales condiciones demuestran la opción sobre todo política de los



realizadores de llevar la obra al festival, aun en una versión sin finalizar(...)²⁴

De igual forma, la importancia social que tuvo este tipo de producciones, en la medida en que estos documentales no eran publicados abiertamente hasta que no conociera en el producto final los mismos protagonistas que participaban en su contenido. Es decir, para el caso puntual de *Chircales*, la familia Castañeda observó este producto audiovisual y fue consciente de la narrativa de este tipo de producciones, de modo que tuvo un impacto total no sólo de sus integrantes sino también en todo el gremio de productores de ladrillo, que se vieran motivados a formar el primer sindicato de chircaleros que se pudo conocer en la zona. Este tipo de nuevas manifestaciones, que permitieron organizar a este sector de trabajadores, tuvo una repercusión significativa para la época, puesto que la familia de los Castañeda fue desplazada de esta zona de trabajo junto a los productores de cine, quienes, de manera póstuma a la publicación de este documental, recibieron amenazas e intimidaciones por los dueños de estas haciendas ubicadas en el barrio Tunjuelito²⁵.

Así pues, se puede evidenciar un compromiso político de parte de los documentalistas con los sectores populares quienes son los protagonistas de sus documentales. De esta manera, el compromiso político al momento de representar a sus protagonistas, tiene un alto sentido social en la medida en que se requiere de sensibilidad para denunciar el inconformismo y las condiciones de desigualdad en las que este tipo de agremiaciones viven en su cotidianidad.

Para Gloria Pineda Moncada se destaca a los sectores populares como una agremiación colecti-

24 Marina Cavalcanti y Fabián Núñez, "Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método fílmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva | Cine Documental", *revista cine documental*, 2014, 14, 15.

25 Cavalcanti y Núñez, 19.



va que, partir de un ángulo picado evidenciaría de la magnitud y el impacto de los sectores populares, invita al trabajo colectivo, a la conciencia de clase y a un papel político activo de las clases obreras que en masa se manifiestan ante las desigualdades sociales, explotados por una élite dirigen y dominan buena parte del territorio nacional. De igual forma, María Barreiro y Albert Elduque, coincide con los postulados de Pineda Moncada, al momento de evidenciar las tensiones que genera este tipo de labores y los deterioros corporales que poco se van sumando al punto de afectar distintos órganos o partes de su cuerpo, como consecuencia de una vida de trabajo forzado que desde pequeña edad se empieza a practicar como única opción laboral y sustento diario para sobrevivir:

(...)Una mujer, doblada por el peso de los ladrillos que carga, logra alcanzar con su mirada al aparato filmico. De estas miradas que atraviesan tiempos y espacios, que luchan por erguirse hacia nosotros pese al peso, el análisis pasa al cuerpo; el cuerpo trabajador que vive dentro del barro y del agua, que no se puede desprender de ellos, de su textura, ni de su olor; imposible evadirse por ser aquel que transforma esa primera naturaleza en la segunda naturaleza urbana: el hombre construyendo los polders holandeses, la mujer creando ladrillos para erguir Bogotá. Las miradas bajo el peso atraviesan la superficie del cine y se erigen en una metáfora de la representación visual del trabajo en la sociedad(...)²⁶

Una de las reflexiones que se considera relevantes de este último documento, recae respecto a las condiciones de vida de estos trabajadores quienes fabrican y construyen la ciudad y su arquitectura, pero que irónicamente no cuentan con las condiciones económicas para evitarla, disfrutarla y que en efecto hacen parte de las representaciones de los sectores populares, que históricamente se han

26 María Soliña Barreiro y Albert Elduque, "La mirada y el peso. Iconografía de la clase obrera en Chircales y Tierra Nueva", *Cinemas d'Amérique latine*, núm. 25 (el 1 de abril de 2017): 144-55, <https://doi.org/10.4000/cinelatino.4801>.



mantenido como un índice constante y recurrente bajo las condiciones de modo, tiempo y lugar. Es decir, dentro de los resultados de producción de su mismo que hacer, el trabajador en este caso del *Chircal* no gozará de su mismo producto elaborado en la medida en que el sistema económico no se lo permite, pero que, sin embargo, lo usa en la medida en que su mano de obra es fundamental para el estilo de vida de unos pocos que conforman la élite y la clase explotadora de una sociedad:

(...)La mirada de la trabajadora que carga los ladrillos se dirige a nosotros, por supuesto, pero también a esas imágenes que resultan de su trabajo y que, desde los títulos de crédito, se incorporan virtualmente en la carga que soporta cada espalda: como si una columna de ladrillos fuera ya un futuro rascacielos, que oprime no sólo por el trabajo que implica su gestación, sino también por el rol de exclusión que jugará en el devenir. Pues los chircaleseros no habitarán la ciudad que construyen, sino su periferia (...)²⁷

27 Barreiro y Elduque.

De esta manera, el producto audiovisual de *Chircales* marcó un hito en la elaboración de los documentales en la medida en que estableció un punto de encuentro entre la metodología que se materializa en la práctica etnográfica audiovisual, técnica de trabajo que se aporta desde las ciencias sociales el cual permitió generar un papel político activo y comprometedor con los sectores sociales vulnerables. Cabe la pena aclarar que el hito de este cine, fue tal dentro del gremio de documentalistas, que posteriormente existieron quienes encontraron en la documentación fílmica de las condiciones de pobreza, la forma de generar bienestar económico y renombre a nivel internacional; acciones que se distanciaban radicalmente del propósito principal y el fundamento social con el que Rodríguez y Silva desarrollaban su labor. Ante



esta nueva forma de explotar la miseria dentro de la narrativa audiovisual, generada por esta nueva “ola” de documentalistas, el denominado grupo de Cali, en representación principalmente por Carlos Mayolo y Luis Ospina, expresaron su inconformismo con este tipo de prácticas carentes de ética y respeto por las comunidades menos favorecidas por el sistema económico capitalista. De esta forma, el grupo denominó a este cine que se aprovechaba de las condiciones precarias de vida, como el cine de la *pornomiseria*, un cine que se alejaba de lo que originalmente Rodríguez y Silva habían construido y sobre el cual existían principios y causas sociales muy profundos que se desvanecían con productos alternos que nada se relacionaban con estos. En consecuencia, los sectores populares y sus representaciones no sólo hacen parte de una estrategia publicitaria ante el ojo europeo que observaba como algo exótico las condiciones de vida del tercer mundo, sino que también tienen un ejercicio serio y profundo que denuncia y pone de manifiesto las promesas no cumplidas del sistema económico capitalista²⁸:

Las representaciones de los sectores populares, una mirada metodológica desde Jesús Martín Barbero, Roger Chartier y Roland Barthes.

En el *cine político marginal colombiano*²⁹ desarrollado por Rodríguez y Silva, se encuentran distintas percepciones sobre la realidad política, social, económica y cultural de Colombia a finales de 1960 e inicios de 1970. Un nuevo aire simbólico, permitiría a estos productores de cine documental, denunciar la falsa promesa del progreso económico de un sistema económico capitalista. De esta manera, encontramos en Rodríguez y Silva una nueva forma de hacer cine documental: Un cine social,

28 Yamid Galindo Cardona, "Un juego fílmico des-montando una imagen del cortometraje agarrando pueblo -1978- a partir del documental Chircales-1971", *Historia y espacio*, 2013, 144.

29 Esta categoría la tomaremos con base en el texto de Gloria Pineda Moncada titulado *Cine Político Marginal Colombiano*. Allí esta crítica de cine comprende por cine político marginal colombiano, como una categoría emergente y contradictoria a los postulados oficiales, que propendían por exponer la versión progresista de las determinaciones gubernamentales y los avances de modernidad dentro de la nación. Sin embargo, el contenido del *cine político marginal colombiano*, tiene como característica denunciar y expresar las dificultades de los sectores marginales que habitan la nación. Este tipo de cine será desarrollado en un formato de 16 mm, a blanco y negro y con una posición política contradictoria al establecimiento estatal y generalmente inclinada por influencias de los sectores políticos inclinados por ideologías de izquierda. Para mayor información sugiero revisar este documento. Para mayor información consultar (Pineda, Moncada, *Cine Político Marginal Colombiano*).



contestatario que narraría desde *adentro* de las comunidades menos favorecidas económicamente o de los sectores *populares*, las dificultades de su diario vivir. En palabras de Natalia Vélez Rincón, en su estudio titulado “*La representación de lo popular en el documental colombiano: lo popular como pobreza, como denuncia y como cultura a partir del análisis de discurso audiovisual*” se puede observar:

(..)En el nivel mediático, los intelectuales propusieron una ruptura en torno a la relación existente entre la producción intelectual y artística y la búsqueda de los medios de expresión. Por un lado, los intelectuales asumieron la creación de editoriales y canales de difusión alternativos a la producción y distribución que estaban altamente controladas por las instituciones del Estado o por el capital privado, a través de revistas, periódicos y editoriales. Por otro lado, crearon grupos de teatro, centros de investigación y expresiones estéticas. Con las que pretendían construir vías alternas de comunicación y de contacto con ciertos sectores de la población, especialmente estudiantes y trabajadores, a los que en primera instancia se dirigió la producción simbólica alternativa(..)³⁰

Sin embargo, es importante desarrollar a profundidad y comprender las distintas categorías que inciden para la construcción de la representación y su incidencia con los sectores populares. De esta manera, es posible comprender y significar la labor que desarrollaron los documentalistas en mención, desde su ejercicio práctico influenciado por la metodología de las *ciencias sociales*.

En consecuencia, se establecerá el punto de encuentro que se destaca entre los autores Roger Chartier, Roland Barthes y Jesús Martín Barbero a la luz del documental *Chircales*.

30 Natalia Vélez, “La representación de lo popular en el documental colombiano: Lo popular como pobreza, como denuncia y como cultura a partir del análisis del discurso audiovisual.” (Bogotá, PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA, 2010), 51.



4.1 Roger Chartier: Algunos aportes desde la interdisciplinariedad histórica para el estudio del cine documental³¹

Por lo tanto, para tener un mayor acercamiento y mejorar la comprensión respecto a las formas en que se representaron los sectores populares dentro del ya mencionado producto audiovisual, a la luz de los estudios históricos, es pertinente direccionar y despejar algunas categorías que se adaptan y se materializan en las narrativas de estos documentales. Para los estudios históricos, comprender el cine documental como una fuente material e histórica, le permite ampliar la perspectiva de la realidad del pasado para comprender de una manera más precisa, los propósitos políticos que motivaron a estos documentalistas, a realizar un cine contestatario y divergente.

Así pues, la historia opta por encontrar en el cine nuevas formas de percibir, leer y comprender las sociedades del pasado, con base en la imagen en movimiento la cual también significa y representa inquietudes o perspectivas de quienes construyen su misma narrativa. De esta forma, el objeto de estudio, que le interesa y le motiva: Al respecto Roger Chartier desarrolla algunas reflexiones, en relación al ejercicio del historiador y al impacto de las nuevas disciplinas, como herramientas, que contribuyen a comprender con una perspectiva más amplia, el tiempo u objeto de estudio, que le interesa y le motiva:

(..)Los rasgos característicos de la historia cultural así definida, que articula la constitución de nuevos campos de investigación con la fidelidad a los postulados de la historia social, son la traducción de la estrategia de la disciplina que se daba una legitimidad científica renovada

31 Por respeto a los derechos de autor, sugerimos que las imágenes a las cuales aquí hacemos referencia en los próximos apartados, las pueden encontrar en el documental publicado dentro de la página web oficial de M. Rodríguez: <https://martarodriguez.com.co/chircales-1966-1971-1>, de modo que su lectura sea más significativa en su análisis.



(garantía del mantenimiento de su centralidad institucional) recuperando para su beneficio las armas que habrían debido derribarla. La operación fue, tal como sabemos, un rotundo éxito que fortaleció una estrecha alianza entre la historia y las disciplinas que, durante un tiempo, habían parecido sus más peligrosas competidoras(...)³²

Es decir, que, bajo el amparo de la historia cultural, con nosotros consideramos relevante el trabajo interdisciplinario que la historia y el cine pueden ofrecer para comprender las razones que motivaron a los documentalistas Rodríguez y Silva, para representar a los sectores populares y de paso a denunciar y transformar su contenido, en un cine crítico y por lo tanto marginal de los comunicados oficiales que por la década de los años setenta imperaban. De esta manera se propone, no solamente es comprender el documento en su aspecto formal, sino también comprender la intención, el contenido, el contexto, la funcionalidad del documento y por ende cuestionarlo desde su misma naturaleza: “Esta es la razón por la que deben reconstruirse las formas de leer particulares de cada comunidad de lectores, cada una de esas *interpretive communities*”³³; de esta manera, el historiador requiere de un ejercicio crítico y reflexivo sobre su quehacer. También es declarar, que las nuevas fuentes documentales para el historiador -particularmente en nuestro caso- no se basan exclusivamente en la lengua escrita, sino también acuden al lenguaje en movimiento y especialmente al séptimo arte, de modo que logremos tener una mayor comunidad de la sociedad y la época representada³⁴.

En otras palabras, el contenido principalmente del documental Chircales, ofrece a sus espectadores dentro de los primeros cinco minutos una

32 Roger Chartier y Claudia Ferrari, *El mundo como representación estudios sobre historia cultural* (Barcelona (España): Gedisa, 2005), 47.

33 Chartier y Ferrari, 55.

34 Secuencia fílmica, minuto 02:15. Chircales: Plano en detalle, que destaca el proceso electoral desarrollado en 1966, el cual se legitima mediante la huella del votante, como garantía de su derecho y ejercicio al voto. Este encuadre destaca en un plano cerrado, la complicidad y aprobación de quién acaba de votar para ser capturado por la cámara. Esta imagen se encuentra acompañada de una voz en Off, la cual explica la razón de su voto: “Nosotros somos liberales porque somos hijos de héroes. Entonces, todos los Castañeda hemos sido liberales y mi papá Juan, mi papá Pastor y todos, y los Castañeda, todos, que somos bastantes, ninguno se ha volteado. Liberales hasta la tierra que ya tendremos que comer. Y eso es lo que nosotros hemos sabido que es la política...” Para estas elecciones saldría victorioso Carlos Lleras Restrepo. Para mayor información consulte Palacios, *Entre la legitimidad y la violencia. 1975-1994*.



voz en *off*, que reflexiona y guía el sustento ideológico y la perspectiva con la que se desarrollará la narración a lo largo del documental. Se explica las incidencias que ocurren en de las votaciones electorales a la presidencia, y cómo estas inciden posteriormente en el desarrollo económico de los Chircaleros, quienes vivencian desigualdades y atropellos laborales para construir una ciudad de ladrillo, que, muy probablemente no van a habitar³⁵:

De lo anterior, podemos entender que mediante el cine documental se logran expresar las diversas tensiones que hacen parte de una sociedad y que logran identificar y generar el denominado conciencia de clase. En este sentido, por ejemplo, *Chircales* es claramente una denuncia social contestataria sobre las desigualdades del gremio que trabaja en la construcción de ladrillo y que no cuenta con un respaldo estatal, se resguarde las condiciones dignas de trabajo³⁶.

Cómo se observa en el fragmento mencionado, se percibe que los niños y jóvenes, dentro del documental, para los años setenta se insertan en los trabajos de los chircaleros. De la lectura de sus trajes podemos inferir las condiciones de vida de ellos y de su familia; en que todos participan de diversas maneras, incluso los infantes, que se presentan como trabajadores pertenecientes de este gremio.

Chircales marca un hito en las formas de representar y de filmar la realidad colombiana de su momento, y se convierte en un clásico del cine documental al dejar en evidencia las condiciones de vida de un sector de la sociedad, que sufre las desigualdades económicas, pero que encuentra en el simbolismo que ofrece el cine las formas de resistir al olvido, que expresa y devela las sombras

35 Barreiro y Elduque, "La mirada y el peso. Iconografía de la clase obrera en Chircales y Tierra Nueva".

36 Secuencia filmica, minuto 06:39. Chircales Plano conjunto, presentado de manera estable, el cual logra comprender la complicidad Y aprobación de los menores que se encuentran dentro del recuadro. Allí se observa tres menores extrayendo el barro de la tierra, para molerlo y compartirlo posteriormente en ladrillo.



de un estado “moderno” que oculta la realidades de la gente del común: «Nuestra perspectiva desea comprender a partir de los cambios en el modo de ejercicio del poder (generadores de formaciones sociales inéditas) tanto las transformaciones de las estructuras de la personalidad como las de las instituciones y las reglas que gobiernan la producción de obras y la organización de las prácticas.»³⁷

Así pues, se puede comprender que es uno de los aportes de los estudios de Chartier, que radica en la importancia de contemplar en el cine, las formas de acercarse a una realidad que se da mediante la imagen en movimiento, la cual expresa y representa los estilos de vida de un pasado que son dinámicos y que en algún momento se intentaron ocultar; sin embargo, que el registro del lente de Rodríguez y Silva conserva y rememora una realidad alterna a las disposiciones oficiales que expresan otras condiciones de vida.

37 Chartier y Ferrari, *El mundo como representación estudios sobre historia cultural*, 62.

6.2 Analizando el cine documental de Chircales aportes desde Roland Barthes.

Al momento de comprender para Roland Barthes desde una secuencia técnica los distintos significados que se plasman en el *cine político marginal colombiano*. Por lo tanto, es necesario desmontar la imagen y comprenderla desde un plano frío para lograr identificar los rasgos que caracterizan a los sujetos protagonistas de la narrativa que comprende a *Chircales*.

Una de las principales estrategias que se puede emplear al momento de congelar la imagen, como bien lo anuncia Roland Barthes, consiste en comprender las unidades de sentido sintagmáticas que se presentan al interior del documental y con las cuales se tendrá una mayor aproximación, para



comprender las intenciones y locutivas y perlocutivas de los documentalistas. Barthes, comprende algunas unidades sintagmáticas como la escena, la secuencia, el sintagma alternante, el sintagma frecuentativo, el sintagma descriptivo y el plano autónomo como elementos mínimos y básicos del cual podemos partir para comprender la intención del documentalista y así, afianzarnos en la significación de la imagen³⁸.

A partir de lo anterior podemos comprender, por ejemplo, que la escena que se ofrece dentro del contenido ya referenciado, se representa una de las costumbres religiosas de los sectores populares. Este plano recoge no sólo los miembros que componen la numerosa familia que trabaja en el Chircal, sino también nos expresa el contexto en el que este ritual es celebrado, la vestimenta que acompaña a cada uno de los integrantes y en especial a la homenajeadada, y la estabilidad de la cámara nos permite comprender el vínculo de proximidad de los productores para tener acceso a la intimidad de esta familia, en sus celebraciones: «La escena reconstituye, por medios ya filmicos, una unidad que todavía se siente como concreta, y como análoga a las que nos ofrece el teatro o la vida (un lugar, un momento, una pequeña acción particular y concentrada)»³⁹

Por otra parte, como se puede observar dentro de la secuencia del minuto 33:58 del documental, se puede apreciar un ángulo picado, el cual reduce al tema del encuadre y a su vez expresa las condiciones físicas del protagonista de la narración: Un infante. Se expone las difíciles condiciones de su corporalidad; el desplazamiento del menor, quien encuentra sin el porte de sus zapatos y quien a su vez se desplaza apoyando las manos sobre el suelo

38 Secuencia filmica, minuto 30:19. Chircales: Plano conjunto, ángulo normal que logra evidenciar la estabilidad de la cámara y por ende el encuadre perfecto del filmador de esta escena. Ello expresa claramente, el acuerdo implícito que existe entre los sujetos protagonistas del documental y los documentalistas que prepararon el montaje de esta escena. Se observa en la imagen, la celebración tradicional de prácticas religiosas, tales como la primera comunión que es celebrada por Alcira, la mayor de las hijas de los Castañeda.

39 Roland Barthes et al., *Análisis estructural del relato* (Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1966), 148.



mientras sostiene una de sus piernas amarradas a sus hombros para permitirle la movilización de un lugar a otro. Desde luego hay que reconocer que la narrativa no nos ofrece las causas o el origen de su condición de discapacidad; sin embargo, es evidente la exposición de las bajas condiciones de salud y la falta de asistencia estatal, que permita y resguarde no sólo los derechos del menor sino sus condiciones de vida óptimas: «Dentro de la secuencia hay hiatos diegéticos, aunque repetidos insignificantes, al menos en el plano de la denotación (los momentos saltados son sin importancia para las historias)»⁴⁰ Si bien es cierto, no existe una relación directa narrativa con esta secuencia que se expresa, se puede comprender implícitamente la denuncia que la imagen desde su naturaleza misma logra expresar.

40 Barthes et al., 148.

De igual forma, dentro de las imágenes que se expresan durante el minuto cinco y seis del documental, se puede apreciar el ejercicio comparativo de los contraplanos del sintagma alternante el cual, en palabras de Barthes, conecta de una forma paralela dos escenarios aparentemente independientes, pero se genera desde el plano sarcástico la vinculación de ambos escenarios, en la medida que existe una voz en *off* anunciada por Carlos Lleras Restrepo (Ilustración 5) -quién aparece enfocado al lado izquierdo de la imagen- anunciando el siguiente discurso:

Porque no tenemos castas, castas hereditarias ni divisiones sociales, que pasen de generación en generación, con esa estratificación rígida de otros países... Aquí no tenemos desigualdades monstruosas de fortunas, no tenemos esa supuesta oligarquía de cincuenta familias, que dominan todo el país... Y quienes están hablando de que un 3% de gentes son poseedoras del 60% o el 70% de las tierras en



Colombia son, lo repito ahora, simplemente, gente ignorante, mal informada. La realidad agraria y la realidad económica del país es completamente distinta⁴¹

Y a medida que este discurso va terminando, se nos presenta en la escena siguiente el contexto laboral y familiar de los chircaleros, en que podemos observar en el sector derecho de la ilustración 5. Asimismo, se logra comprender en la ilustración 6, los rasgos del sintagma descriptivo, al percibirse la imagen estable, qué se compone dentro de la narrativa como el éxodo de la familia Castañeda de su lugar de trabajo, que a su vez es el mismo lugar de vivienda, quién es despojado de sus pertenencias se ubican fuera del discurso lineal: “En el sintagma descriptivo, por el contrario, la sucesión de las imágenes en la pantalla corresponde únicamente a series de *coexistencias espaciales* entre los hechos presentados (observemos que el significante es siempre lineal y consecutivo, en tanto que el significado puede serlo o no)”⁴², este cambio radical genera un giro en la narrativa, puesto que ha transformado sus vinculaciones laborales a un nuevo estado de desempleo con el cual el documental cierra en sus últimos minutos.

En conclusión, podemos observar cómo la imagen en frío, a partir de las luces que brinda partes para la comprensión de los sintagmas y sus significados, permite develar y comprender las formas de desigualdad y precariedad en las que viven dentro de su cotidianidad la familia Castañeda, y por ende, buena parte de los sectores populares que convivían durante los últimos años de la década de los sesenta e inicios de los setenta. Existe, tal vez, un lenguaje planeado y profundo desde los documentalistas, quien es mediante el empleo de planos, ángulos, voz en *off* y desplazamientos de

41 Martha Rodríguez y Jorge Silva, *Chircales* (1972), 16 mm (Bogotá, 1972), <https://vimeo.com/315754784>.

42 Barthes et al., *Análisis estructural del relato*, 150.



la cámara permiten, acentuar la significación de la imagen, y, por lo tanto, permiten acentuar la posición política e ideológica que conforma la narrativa de un clásico documental como es *Chircales*.

6.3 La representación de los sectores populares de *Chircales* y su incidencia en Jesús Martín Barbero.

Los *sectores populares*, son un tema recurrente en el cine político marginal colombiano, de Rodríguez y Silva. Estos documentalistas encuentran una nueva forma de gestionar la identidad colombiana, a partir de una historia común y de una historia local, que permite comprender las nuevas formas del sentir colombiano. Es decir, el cine que proponen estos dos documentalistas es un cine que se crea, a partir de la cultura y expresiones de los de *abajo* como lo refiere Burke.

Ahora bien, cuando se hace referencia a los sectores populares, se puede comprender algunas particularidades que le son propias a la marginalidad, la periferia y la desigualdad social. Jesús Martín Barbero, comprende que este tipo de comunidades presentan características divergentes, que le son propias de sus condiciones de vida:

(...)En la periferia aparecieron los barrios de invasión y en el centro la ruptura ostensible de las formas de urbanidad. La ciudad comenzaba a perder su centro. A la dispersión que implican las invasiones de la periferia por los pobres—favela, villas miseria, callampas— respondían los ricos alejándose hacia otra periferia. Y la masa siguió invadiendo todo(...)⁴³

De esta manera, este autor incide directamente con el contenido del cine documental al presentar estos documentalistas las condiciones periféricas en las que los chircaleros trabajan y viven, como

43 Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones* (Barcelona: Gustavo Gili S.A, 1987), 172, https://www.academia.edu/12193887/De_los_medios_a_las_mediaciones_-_Jes%C3%BAs_Mart%C3%ADn_Barbero.



forma de sustento y desarrollo de su cotidiano vivir. Claramente se puede observar esta durante los últimos segundos del documental, mediante un plano panorámico las condiciones de marginalidad, no sólo por las características propias del paisaje sino por las condiciones simbólicas que podemos hacer de esta imagen, así pues, se acentúa el carácter de marginalidad contemplando la distancia geográfica entre en espacio laboral en el que laboran -el chircal- y la ciudad propiamente dicha, la cual es ausente en la narrativa y nos indica el carácter simbólico de la distancia social, estatal y económica entre el gobierno y los protagonistas de este film.

Así pues, el cine mediante su lenguaje audiovisual permite reconstruir un pasado local, en el que habitaron los sectores populares en la ciudad de Bogotá, y que permite

descubrir y comprender las dificultades que son propias de estos sectores marginales. En estas narrativas, las personas y en especial los infantes adquieren un valor protagonista en la medida que son ellos quienes reflejan de una manera crítica las condiciones de vida de sus familias. De esta manera consideramos importante establecer un paralelo entre la función social del cine y las formas en que ésta se materializan. En palabras de Barbero en relación con el fragmento de *Chircales* mencionado anteriormente, se considera al cine como un *medio vital* para la constitución de una nueva experiencia cultural, la cual denomina como popular urbana. Esta constitución expresa y visibiliza las condiciones propias de sus formas de vida, sus rostros, modos de hablar y caminar, los paisajes y sus colores, es decir sus condiciones de vida⁴⁴.

44 Barbero, 181.



Ahora bien, dentro de desarrollo del minuto 18:28 se pone en común la puesta en escena que evidencian las condiciones precarias de vida, sus comportamientos, sus lenguajes, sus cosmovisiones y preocupaciones diarias, que logran generar desde los postulados culturales, identidades colectivas que se reflexionan al contemplar un clásico como éste:

(...)Lo popular se expresa también en la ambientación —oscilando entre la esquina de barrio, el callejón de vecindario o la bodega con su carga manifiesta de violencia, y los interiores de hogar, la salita con sus flores de plástico— y sobre todo en el lenguaje: en el palabreo. Que es la palabra hecha arma e instrumento de revancha, estratagema que al confundir al adversario lo desarma. Un uso del lenguaje que se sitúa en el extremo opuesto al de la información: se juega con las palabras, se desplazan sus significados, se produce un desorden verbal mediante el cual se busca desconcertar al otro(...)⁴⁵

45 Barbero, 257.

Los sectores populares y sus representaciones en el cine político marginal colombiano o mejor dicho en el cine documental, encuentran en los postulados de Martín Barbero un sustento filosófico que permite comprenderlo para tener un mayor acercamiento a la realidad, que a la luz del historiador le interesa como parte de su estudio crítico y analítico. El cine de Rodríguez y Silva, se encuentra en inmerso y permeado de las distintas tensiones, en las que en la cotidianidad de los sectores populares se desarrollaba y la convertía en el tema principal de sus narrativas, para sensibilizar a las distintas sociedades no sólo de América Latina sino del mundo, respecto a las condiciones de vida tan precarias y desiguales que existieron durante la década de los sesenta y setenta y que aún siguen existiendo. Es decir, el impacto cultural que generaron estos documentales en que se apre-



cia el papel político, que tiene el arte en relación con desarrollo de la sociedad.

Así pues, el historiador a la luz del documental logra comprender la sociedad del momento de su estudio y tener un mayor acercamiento a los propósitos e intenciones con las que surgen los documentos, y así comprender las tensiones o los puntos de encuentro en los que las clases sociales se relacionan, a partir de los intereses particulares que cada uno demandaba. Este cine genera una perspectiva alterna a los comunicados oficiales y permite conocer las historias locales de quienes no aparecen en la historia oficial, pero que contribuyen a la conformación de la nación, desde su propia naturaleza de trabajo con la cual los gobiernos alimentan el ego de progreso que se ha de mostrar en los campos internacionales:

(...)No se trata de rescatar ancestros, sino de investigar la feria en cuanto frente cultural: espacio en que las clases sociales se tocan —comparten significantes— y luchan desde y por significados diferentes, por dotar de sentido a la fiesta. Luchan “no necesariamente por establecer relaciones de dominio o explotación, sino por resaltar ciertos valores, prácticas y concepciones que son representados en virtud de un proyecto determinado de legitimidad cultural(...)⁴⁶

46 Barbero, 252.

Vemos como esta idea anterior se relaciona directamente con los contenidos que expresan las tensiones de la familia Castañeda, el impacto de las determinaciones estatales y el abandono que existe el gobierno por este tipo de comunidades, al punto que estas clases sociales las cuales conviven dentro de la misma ciudad, presentan tensiones unas por conservar el poder y otras por hacer un llamado al cambio, que desde lo simbólico por ejemplo se puede gestionar hasta la materialización de los ideales.



Así, se observa la función social y política del cine político marginal de Rodríguez y Silva y su densidad de incidencia no sólo con la familia Castañeda sino con los trabajadores del *Chircal* en la toma de conciencia y en la importancia de un trabajo digno.

Conclusiones generales.

La incidencia de Jesús Martín Barbero visto como punto medio entre los postulados de Roger Chartier y de Roland Barthes. Es decir, encontramos en Martín Barbero el encuentro técnico e ideológico, que toma al cine como un recurso para el historiador que, desde su contenido técnico, le permite tener un mayor acercamiento a la realidad y a la comunidad que estudia desde las perspectivas de los documentalistas. La forma de generar cambios y transformaciones en la sociedad desde una perspectiva antropológica en lo metodológico, y su incidencia política formada desde la izquierda con influencias del marxismo y la puesta en práctica de estos ideales de la mano de Camilo Torres, Jean Rouch, Henri Grouès entre otros, permearían evidentemente las narrativas, inquietudes y perspectivas que estos documentalistas produjeron en contrapeso al cine que se venía promoviendo por las directrices gubernamentales.

Es interesante realizar el ejercicio comparativo entre los postulados de Barbero y las formas en que las nociones de los sectores populares y sus tensiones se materializan desde la imagen en movimiento que transmite *Chircales*, y comprender los puntos de encuentro entre el rigor académico de Jesús Martín y la sensibilidad artística del documental. De esta manera, se logra materializar la simbología que en ocasiones eleva el discurso en el aire, pero que se aterriza transversalmente al



referir aspectos puntuales de los sectores populares como sus características de marginalidad, pobreza, desigualdad social. Es decir, se comprende que en estos dos productos (el de Barbero y el de Rodríguez y Silva), un análisis y lectura sensible ante las promesas en falso de un progreso con base en la sociedad capitalista y los daños colaterales que traen estas falsas corrientes que sistematizan las conductas de una sociedad.

Por otro lado, en lo que corresponde a la representación de los sectores populares, podemos decir que las formas en que se manifiestan dentro del film *Chircales*, se logran determinar mediante la comprensión de la imagen detenida, para comprender la construcción de la escena, el contenido del mismo recuadro y las formas en que estas desde su composición armónica develan las condiciones de vida de los trabajadores. Allí se logra develar las tensiones que hacen parte del diario vivir que caracteriza a los sectores populares, como bien lo expresa Barbero y que, por ende, encuentra en el cine una clara forma metodológica proveniente del trabajo de campo etnográfico el cual se materializa en la antropología visual y que permite expresar las condiciones de desigualdad social. Este tipo de narrativas, permiten comprender y tener un mayor acercamiento a la temporalidad que se estudia, de manera que el consumo de este documental, permite al público el ejercicio de inmersión en aquella realidad que se denunciaba y que al historiador generar reflexiones conforme el discurso narrativo de este cine documental.

A este tipo de narrativas, empujadas por Martha Y Jorge, que logran vislumbrar las condiciones de vida de los sectores populares mediante la *Técnica de Operación Participante*, se les exalta y univer-



saliza, en la medida que *Chircales* no solo desarrolla, como ya lo mencionamos en las páginas previas, una narrativa en términos históricos bajo las teorías de Edward Thompson *desde abajo*⁴⁷, en donde se destaca y se visibiliza a los sectores populares, que frecuentemente se olvidan de la historia oficial sino también nos permitimos agregar una lectura a este film, que se desarrolla *desde adentro* de los sectores populares.

Es decir, la contribución que realizan esta dupla de documentalistas, se destaca en la medida que el compromiso social tuvo tan alto valor en su fuero, que el desarrollo de un film como *Chircales*, exigió la convivencia de estos con la familia Castañeda, involucrando experiencias, sentimiento y vivencias que desde luego pueden afectar las narrativas de un documental en apariencia “sobrio” pero que enriquece y deja entrever las intimidades una familia en condiciones de exclusión que por lo general son omitidas.

De esta forma, lograr permear mediante el lente el diario vivir de una comunidad como esta, no se adquiere solamente contemplando el valor de estas comunidades como faltos de una voz que los exponga, sino también exigió el compromiso social y la convivencia con los mismos: Un compartir en la interioridad de cada uno de los personajes que aparecen en la pantalla y que destaca el fundamento ideológico de los documentalistas al tratar las imágenes con la sensibilidad que el documental demandaba. De ahí que consideramos importante destacar el concepto *desde adentro*, porque no solo su posición ideológica fue hacia la contemplación de los sectores populares, sino que este ejercicio les implicó involucrarse con ellos y sentir desde la vivencia de ellos mismos. Este ejercicio de inmersión

47 Thompson, *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Distintos autores han realizado referencias a la categoría a la cual hacemos referencia, sin embargo consideramos pertinente, retomar y destacar los postulados de Thompson, puesto que el concepto *desde abajo*, hace alusión las nuevas formas de elaborar la historia, desde los sujetos que conforman las ciudadanía comunes, es decir, los obreros, campesinos y gente de la vida cotidiana, que generalmente no protagoniza las páginas de la historia oficial, pero que determinan importantes aportes para la construcción del entramado social. De esta forma, consideramos que la noción *desde abajo*, es pertinente, en la medida que incide con las narrativas tratadas en *Chircales*, en donde los protagonistas no solo son sujetos que conforman las ciudadanía comunes, sino que se encuentran en un estado de marginalidad, ante el cual el gobierno les olvida y les invisibiliza.



permite comprender que es una narración íntima entre las vivencias de esta comunidad y el trabajo técnico quien manipula una cámara.

De esta manera, logramos observar en el documental, por ejemplo, planos y ángulos que describen perfectamente la cotidianidad de una vida familiar. El compartir el descanso de una cama, las condiciones en las que se “descansa” para afrontar un nuevo día laboral, la preparación de la alimentación, el ritual religioso de la primera comunión sin olvidar desde luego, las confesiones y expresiones de sentimiento de algunos de los personajes como es el caso de Alcira y su Madre, quienes expresan ante la cámara las tensiones de su vida cotidiana y la cosmovisión propia de su mundo. Es menester precisar que este tipo de tomas, comprendiendo la intimidad misma de la escena, el manejo de luz, el espacio y la escenografía donde se lleva a cabo este tipo de narraciones visuales, no es posible sin la plena confianza y autorización de los protagonistas propios del film, lo cual nos puede indicar el grado de confianza que existió entre la familia Castañeda y los documentalistas. Imágenes que parten desde el diario vivir de los sujetos propios de la narración y la sensibilidad de la persona quien se encarga de capturar el momento con toda la tranquilidad y confidencialidad del instante. Imágenes que contrario al inicio del mismo film, se encuentran en un forzoso movimiento, al capturar, por ejemplo, los momentos de las votaciones y en especial, los agentes policiales que resguardan la Casa de Nariño, al momento de garantizar las elecciones en plena normalidad. Se puede observar claramente que estas imágenes al no ser concertadas con los elementos principales del encuadre, son imágenes con fuertes movimientos que permiten compren-



der de la lejanía de quien captura el momento y los sujetos quienes son capturados por la cámara.

La representación de los sectores populares en el cine político marginal *Chircales*, que puede dilucidar un riguroso trabajo narrativo que expresa no sólo las características que se tienen de los sectores populares, sino que explica las razones de sus condiciones de desigualdad, las razones económicas y filosóficas que explican las condiciones de su vida, aspecto que se ha permeado por los años y que origina en esta perspectiva sensible, la universalidad de los sectores populares, en la caracterización de sus precarias condiciones de vida, ante la desigualdad y explotación de un sistema capitalista manipulado por unos pocos. De esta forma, el documental termina con la reflexión en torno a las desigualdades sociales que se expresan puntualmente en la familia Castañeda, la cual, en medio de su cotidianidad laboral, económica, familiar logran expresar las dificultades propias y comunes de los sectores populares que habitaron las zonas periféricas de una ciudad “moderna” como Bogotá.



Bibliografía.

- Acuña Rodríguez, Olga Yanet. “De las urnas a la movilización popular. Elecciones presidenciales de 1970 en Colombia”. *Secuencia*, núm. 96 (el 30 de agosto de 2016). <https://doi.org/10.18234/secuencia.v0i96.1410>.
- Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili S.A, 1987. https://www.academia.edu/12193887/De_los_medios_a_las_mediaciones_-_Jes%C3%BAAs_Mart%C3%ADn-Barbero.
- Barreiro, María Soliña, y Albert Elduque. “La mirada y el peso. Iconografía de la clase obrera en Chircales y Tierra Nueva”. *Cinemas d'Amérique latine*, núm. 25 (el 1 de abril de 2017): 144–55. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.4801>.
- Barthes, Roland, A J Greimas, Claude Bremond, Jules Gritti, Violette Morin, Christian Metz, Tzvetan Todorov, y Gérard Genette. *Análisis estructural del relato*. Argentina: Tiempo Contemporáneo, 1966.
- Burke, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* PAIDOS, 2006. <https://historiauniversal748.files.wordpress.com/2017/10/burke-que-es-la-historia-cultural.pdf>.
- Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.
- Cardona, Yamid Galindo. “Un juego filmico des-montando una imagen del cortometraje agarrando pueblo -1978- a partir del documental Chircales-1971”. *Historia y espacio*, 2013, 25.
- Cavalcanti, Marina, y Fabián Núñez. “Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método filmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva | Cine Documental”. *revista cine documental*, 2014.
- Chaparro, Martha Janneth Chaparro. “Trabajo de campo y técnicas de Observación participante.”, 2021, 27.
- Chaparro Valderrama, Hugo. *Marta Rodríguez: la historia a través de una cámara*, 2015.
- Chartier, Roger, y Claudia Ferrari. *El mundo como representación estudios sobre historia cultural*. Barcelona (España): Gedisa, 2005.
- Guha, Ranahit. *Las Voces de la Historia*. Crítica/ Historia y Teoría. Barcelona: Crítica, 1982.
- Hobsbawm, Eric, Juan Faci, Jordi Ainaud, y Carme Castells. *Historia del siglo XX: 1914-1991*. Barcelona: Crítica, 1995.

- Palacios, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia. 1975-1994*. 2a ed. Bogotá D.C., Colombia: Norma, 2003.
- Pineda, Moncada, Gloria. *Cine Político Marginal Colombiano*. Idartes. Bogotá, 2015. https://issuu.com/idartes/docs/libropremioensayocine_finalweb2014.
- Rodríguez, Martha, y Jorge Silva. *Chircales (1972)*. 16 mm. Bogotá, 1972. <https://vimeo.com/315754784>.
- Thompson, Edward. *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. 1a ed. España: Entrelíneas, 1963.
- Uribe, M.V. *Matar, rematar y contramatar: las masacres de la violencia en el Tolima, 1948-1964*. Serie Controversia; 159-160. Bogotá D.C., Colombia: CINEP, 1990. <https://books.google.com.co/books?id=edgSAQAIAAJ>.
- Vélez, Natalia. “La representación de lo popular en el documental colombiano: Lo popular como pobreza, como denuncia y como cultura a partir del análisis del discurso audiovisual.” PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA, 2010.