

1977

Colombia: la memoria popular*
Entrevista con Marta Rodríguez y Jorge Silva

Nos impresionó, en el informe que ustedes dieron a la asamblea del Encuentro una frase en la cual expresaban estar buscando “la menor distancia entre lo que piensan y lo que hacen”. Nos impresionó, porque nos parecía que ustedes tenían una actitud prácticamente inversa a la que se está planteando inclusive en el marco del Encuentro, que es un poco: “hay tales oportunidades de hacer cine, y dentro de tales oportunidades, qué es lo que podemos hacer”. Algo así: “cómo no abandonar totalmente lo que pensamos, insertándonos en lo que se nos ofrece “. Nos parece que estas dos actitudes opuestas, si hemos interpretado bien. Nos gustaría que ampliaran un poco esa hipótesis de un cine popular que, según entendimos, se basa fundamentalmente en dos puntos: el rescate recuperación del pasado de clase y, de ahí la problematización del presente.

MR. En este momento el objetivo del trabajo nuestro es una búsqueda en la historia. Pero una recuperación crítica de la historia, porque estamos tomando la historia del movimiento agrario, con sus protagonistas, y cuestionándola. ¿Cómo la vamos a recuperar? A través de la memoria popular. Y hemos empezado a buscar esta memoria, los que vivieron, los que organizaron estas luchas. Hemos hecho como un equipo de trabajo con ellos, en una interacción constante, en un enriquecimiento mutuo, entre el equipo de filmación y los compañeros campesinos, indígenas. En una especie de cuestionamiento constante de la historia. Entonces trabajamos la memoria. Por ejemplo, hemos trabajado mucho en lo que fue la violencia política en Colombia, en la década del 40 al 50, del 48 hasta el 60 casi, y nos hemos puesto a recoger toda la vivencia de gente que vivió esa violencia. Muchas veces se da un nivel individual y entonces la gente te relata su experiencia. Estuvimos por ejemplo trabajando con un campesino tolimense, a quien la violencia arrastró a los diecisiete años, y nos contó cronológicamente lo que fue la violencia para él. Le cambió su vida. De ser un evangélico, pues en esa época de violencia tuvieron influencia las religiones evangélicas, a ser un militante comunista. Entonces, un día, decidimos con Jorge: vamos a cuestionar la historia, y elegimos a este

compañero para decirle, después de que nos había hecho su relato: “¿Por qué no hablamos de la historia?” Y él dijo: “Pero ¿cuál historia? Yo no conozco ninguna historia. Tal vez la que aprendí en la escuela, que fue la historia sagrada.” Entonces le dijimos: “No, compañero, vamos a empezar a ver qué fue lo que usted vivió, porque usted vivió la historia de este país.” Entonces empezó a reflexionar, y poco a poco llegó a ver quién era el protagonista de esa historia. Y al final de la charla, tratamos de que esa memoria individual se volviera colectiva, de reconocer la vivencia colectiva, para que fuéramos conscientes de su poder en la historia. Y él concluyó la entrevista diciendo: “Si yo y mis compañeros fuéramos conscientes del poder de la historia, tumbaríamos cualquier gobierno.” Entonces ¿qué hacemos con *Campesinos*? Rescatar esta memoria, esa memoria popular que muchas veces está en una vivencia individual, que no es colectiva, tratar de darle el carácter colectivo, para que la gente se haga consciente del poder que tiene en la historia, pero con una visión crítica.

JS. Claro que la clase dominante, en tanto que poseedora de los medios de producción, posee también los medios de divulgar e institucionalizar toda una serie de concepciones acerca de la historia del pueblo, que le permiten perpetuar un estado de dominación. Es decir, en ese sentido, en el terreno de la historia, si nos ponemos de acuerdo sobre este primer aspecto, las ideas dominantes son las de la clase dominante, en tanto que es esta clase la que tiene en sus manos los medios de modificar todas esas concepciones burguesas de la historia. La película intenta básicamente, por un lado, recuperar críticamente algunas experiencias del movimiento campesino del 30 hasta hoy, pasando por la época de la violencia, que es crucial para la comprensión del estado actual del país. Respecto a esa época de la violencia, realmente el país está todavía muy lejos de hacer una síntesis analítica, teórica, de clase, de lo que fue ese momento. Desde luego, por intereses políticos, no le conviene a la clase dirigente de hoy, que es la misma de esa época, que se problematice ese periodo, y que se diga claramente qué fue ese periodo, en la medida en que los que están allá en esa época están todavía hoy, en los partidos tradicionales. Es un intento de comprender críticamente cómo, de qué manera un pueblo, que tenga control sobre su pasado, puede tener la capacidad de analizar en una forma muy concreta su presente, y derivar de allí lecciones que le permitan planificar su futuro. Pero ¿qué respuestas buscamos en la historia, por qué buscar la historia? No por el prurito naturalista e idealista de historiar, porque es bonito, por la época y todo eso, sino para problematizar esa historia y también entrar en la discusión,

en el terreno mismo de la historia como una forma de investigación. Hay una anécdota. Por la época en que nosotros estábamos trabajando en esto, estrenaron en la televisión una novela de García Márquez. La prohibían, no la prohibían, hubo un escándalo con el primer capítulo. Entonces Gabo respondió muy bien, diciendo que él siempre había pensado que el problema era que en esas polvorientas academias de la historia se manejaba la historia colombiana, y que era importante tener una academia de la historia clandestina. Y nuestro trabajo partió un poco de esta sustentación.

Cultura del explotador y cultura del explotado

Nos pareció que, al referirse a lo popular, ustedes lo caracterizan muy precisamente en sentido clasista. Podría decirse que cuando no hay en la tradición popular un sentido de clase, lo que se obtiene es un tipo de expresión dominada, sometida a la ideología dominante. Nos parece entender por esto, que ustedes no se plantean un rescate, por decirlo así arqueológico, sino de despertar una cultura popular, de estimular el descubrimiento de su carácter de clase.

JS. Claro, intentando rescatar, desde luego, formas culturales, porque la clase dominante maneja también ese proyecto de la cultura nacional, en abstracto. Pero, ¿cuál cultura nacional? La cultura de los de arriba, de los de abajo... Eso es problemático, es complejo. Allí se habla, desde los institutos oficiales de cultura, del rescate de los valores nacionales, pero tomados en abstracto, como si fuera un todo coherente la cultura del explotador y la cultura del explotado. Hay también una literatura terrateniente, una literatura que es coherente con el sector burgués terrateniente, y hay también expresiones culturales que nacen del pueblo acompañando los momentos de su lucha. Esas separaciones culturales en sí mismas están expresando una necesidad de lucha, son las que prioritariamente nosotros queremos rescatar.

Es una recuperación crítica de la cultura, no la recuperación de una cultura tomada como algo en que no hay contradicciones.

MR. Inicialmente, la película parte del análisis de las dos culturas, porque la primera parte es una historia de la cultura patriarcal y poco a poco, por una práctica social, vamos llegando a una cultura revolucionaria. Por ejemplo, ahora que se está dando un proceso de renacimiento de la lucha de campesinos e indígenas, asistimos a un renacimiento de las culturas, que es una cosa estrechamente ligada, por ejemplo, a la lucha por la recuperación de la tierra, por la recuperación de la economía. Se recupera la

tierra y se recupera la cultura.

JS. No es una lucha en el terreno de las superestructuras, de los valores, no es una lucha en el terreno de la cultura aisladamente, sino como una forma de acompañar, por ejemplo, ese proceso de la recuperación de la tierra por parte de las comunidades indígenas, al levantarse nuevamente ese problema de la cultura, pero dentro de las comunidades indígenas, al levantarse nuevamente ese problema de la cultura, pero dentro de otra perspectiva. Hay la concepción tradicional de los antropólogos, de que las comunidades tienen que continuar más o menos aisladas y defender su cultura, pero las culturas no se defienden sino a partir de la defensa de un nivel muy concreto, como lo es la lucha por la recuperación de la tierra, la defensa de un nivel muy concreto, la lucha por la base material. La defensa de la cultura pasa por la lucha política, hay una interacción. Nosotros hemos investigado un poco todos estos problemas, y éste es el proyecto.

Puesto que, en nuestra opinión un cineasta no puede pelear en todos los frentes, pensamos que ustedes se habrán planteado unas prioridades, que por demás se perciben en su trabajo. Ahora, ¿ustedes se han planteado este tipo de cine como una escogencia personal o como una prioridad política?

JS. Básicamente, lo que nosotros nos planteamos como esencial en este momento es contribuir, de la manera más efectiva que podamos, a un trabajo de educación, y lo hacemos así no en una forma voluntarista. Lo hacemos a partir de una caracterización o de un análisis del contexto muy preciso dentro del cual este cine actuaría o actúa. A partir de una caracterización de la situación actual de la izquierda colombiana, pensamos en la posibilidad de contribuir en este trabajo de educación a través del cine. Este planteamiento, visto así determina obviamente que el cine, para nosotros, debe enriquecerse lo más que pueda con unos instrumentos de análisis de tipo científico, que le permiten hacer una aprehensión concreta de la realidad. La perspectiva de contribuir a la educación en el interior de este proceso.

Esto es lo que nos hace parecer que la posición de ustedes se encuadra en la concepción por la cual la lucha antimperialista, la lucha por la liberación nacional no puede sustentarse sino en la conciencia de clases, en la lucha de clases. Lo que nos parece ver en el trabajo de ustedes es que cierta orientación que podría plantearse como influida por el hecho de que Marta es antropóloga, no responde a una posición profesional sino a una estrategia política, en la cual se plantea la conciencia de clases

como prioritaria respecto a la conciencia nacional.

MR. Sí. Buscamos una identidad cultural, y quizás porque yo estudié antropología y me vi obligada a cuestionar la antropología, que generalmente se enseña en las universidades. En la práctica política, esos conceptos de la antropología como aculturación, deculturación, todos esos conceptos son completamente revaluados: la observación participante, la participación militante... Ya todos esos conceptos no son válidos, no se sostienen dentro de una praxis política. Entonces buscamos una identidad cultural. Rescatar los valores de la cultura, todo dentro de un proceso de cualificación política, como está ocurriendo con la clase campesina y con la clase indígena, que ya están dentro de una recuperación de su cultura, por un proceso de lucha de recuperación de la tierra. Por ejemplo, el programa del CRIC: recuperar la tierra, recuperar la cultura, son objetivos estrechamente ligados. Todo esto nos va a llevar hacia una lucha contra el imperialismo, contra el dominador, pero afianzados en una conciencia de la identidad cultural. No es cosa voluntarista, no es cine voluntarista, es buscando un lenguaje. Lo que dijimos en el foro, lo hemos estado discutiendo con Sanjinés y con quienes tratamos de plantear una problemática común, porque estamos todos en la búsqueda de un lenguaje. ¿A qué nivel de eficacia nosotros podemos trabajar por nuestro cine para un proceso de liberación? ¿Cómo puede ser más eficaz el lenguaje? Ese es el problema casi primordial que estamos ahorita tratando de resolver. Lo estuvimos discutiendo mucho con Jorge: muchas veces uno tiene posiciones subjetivas en cuanto a la estética, todavía nos quedan esos resabios y tenemos que luchar para que estas posiciones subjetivas se revisen, veamos si son válidas o no son válidas, si son eficaces, si no son eficaces. Cuando vemos las películas de Sanjinés, vemos que renuncia bastante a la estética subjetiva, por una mayor eficacia.

JS. En esta interrelación, este tipo de cine en comunidades campesinas e indígenas, dentro de un proyecto político, de un proceso, comienzan a levantarse problemas en términos de la formación del gusto que uno tiene y por el cual uno puede llegar a narrar así, o a cortar de esta manera, desde un punto de vista muy personal y de acuerdo a la formación estética que uno ha tenido, pero que muchas veces es incomprendida. Pero al poner el cine como una forma más de lucha en el terreno de lo ideológico, se da un proceso complejo y largo de interacción constante con la gente. Es por eso que nosotros decíamos que a ese nivel, lo que estamos haciendo es plantearnos una serie de hipótesis de trabajo e intentar desarrollarlas en la práctica todo lo que podamos. Nuestra hipótesis

de trabajo es alrededor de un cine popular. No hemos resuelto todos los problemas que nos hemos planteado, sería muy lindo que los hubiéramos resuelto: todos los días van surgiendo nuevos problemas, nuevos cuestionamientos, y las obras se irán resolviendo en términos visuales y en términos de creación cinematográfica de una manera probablemente más apartada de los modelos.

Una nueva forma de comunicación

En este sentido, se registra un cambio de Chircales a campesinos. Se nota, por una parte, una mayor elaboración. Se nota un determinado ritmo y un cuidado muy especial de la belleza de la imagen. Quisiéramos saber cómo trabajan estos elementos en la confrontación con el público específico para el cual ustedes trabajan con la aspiración de haberlo convertido además en co-autor. ¿Este ritmo particular, esta belleza visual están respondiendo a la sensibilidad de esos protagonistasautores?

MR. Por ejemplo hay un trabajo que fue muy difícil, que es un relato de un campesino. Él narra que en un éxodo, los padres se veían obligados a matar a los hijos. Como la película es de reconstrucción histórica, nos planteamos con ellos: ¿Cómo hacemos, compañeros, para reconstruir una cosa así? Y era muy difícil. Teníamos la foto del niño, el niño muerto que aparece en la primera secuencia. Nos pusimos a trabajar esa foto con el relato. Estuvimos dos meses observando la foto, buscando. Hacer una reconstrucción naturalista era imposible. Fuimos al campo con ellos, volvimos a hablar una y otra vez. Ese fue un éxodo, una marcha de miles de campesinos, que queremos hacerlo alguna vez, si logramos hacer la película sobre la violencia ya con más posibilidades. Comenzamos a trabajar la fotografía con un grupo de experimentación musical y con la narración. Al fin, quedó una historia de tres minutos, y se la proyectamos a los campesinos de Tolima que nos narraron la historia. Y estaba el campesino con su mujer, junto con otros campesinos. Yo estaba oyendo. El le decía a su mujer: Mira, esa sangre en el camino, la gente —explicaba—y la niebla del Himalaya, y esa es la caseta de no sé qué. Y para nosotros fue una confirmación de que nos habíamos aproximado un poquito a una cosa que era muy compleja de hacer en cine. Sin embargo, la identificación fue muy buena.

JS. Sí. Sin embargo, en otros sectores, con esas mismas imágenes, la gente no lo ha captado así, y les ha parecido que hay un excesivo trabajo sobre la foto. Pero cuando se la proyectamos al relator, él identificaba e incluso veía en la foto cosas que no estaban en la foto. Identificaba completamente toda la atmósfera que creaba el sonido con el

relato, todos los medios los identificaba como si estuviese transportado a esa realidad. Hay gente que dice que es un poco lento. Inclusive, la película no es todavía lo suficientemente lenta para los campesinos. Es decir, cuando este cine se refiere al tipo de público al cual nosotros estamos tratando de dirigirnos prioritariamente, que es el campesino indígena, puesto que se trata de que la obra sea importante para ellos, y útil, la obra va estar referida a una sensibilidad muy particular, que no es la sensibilidad del espectador cinematográfico habituado a tal tipo de tratamientos visuales. Son gente que por lo general, o no han ido al cine, o no van por costumbre. Hay muchos grados de determinación cultural a nivel de la percepción visual misma, que no se pueden generalizar. Son ritmos internos que tienen que ver con la actividad física con la cual uno inclusive trabaja. Es decir, ritmos mentales, que tienen que ver con el medio donde se vive, que determina la sensibilidad también, en términos de captación visual. A ese nivel de ritmo y de narración, por ejemplo la primera parte a veces ha resultado un poco difícil para ellos mismos. Es por esto que nosotros no terminamos toda la obra de inmediato, todas las dos horas y media que puede tener la película finalmente. Queríamos ver con la primera parte qué pasaba, cómo era recibida, en la perspectiva de la elaboración final de la obra.

Nos gustaría insistir en estos aspectos formales, con referencia a un punto más. Por ejemplo hay un encuadre de un campesino narrando, en contraluz, apoyado en una pared y tomado de forma tal que un determinado gesto que hace con su brazo derecho puntuando lo que dice, se extiende con justeza dentro del marco de la imagen. Esto determina una importante apreciación de la belleza y la expresión de ese gesto, y que parece surgir de ustedes más que la interrelación entre cineasta y protagonista por la cual ustedes buscan las soluciones de la realización cinematográfica. No parece surgir tampoco de una exigencia sugerida por el tipo de percepción del campesino, sino de una exigencia estética de ustedes. Esto tiene cierta relación con una observación hecha por la compañera del Grupo Ukamau, que contaba cómo los indios, en un momento dado, habían rechazado el primer plano. Evidentemente, los puntos de partida del cineasta y de este tipo de espectador son distintos, y sería interesante saber si ustedes han tenido tropiezos con los campesinos en el caso de estas imágenes, en las que se detienen sobre aspectos plásticos.

JS. No, hasta ahora no. Este tipo de problema, con el primer plano o la detención excesiva probable de la cámara sobre ciertos aspectos, hasta ahora no lo hemos tenido.

Más bien, los que sí han habido son problemas en términos de la unidad narrativa, más bien aspectos que tienden a problematizar la narración.

MR. El hecho de alternar presente y pasado, por ejemplo. Hubo una manifestación muy grande en la cual ellos participaron y duró tanto tiempo. Al verla fragmentada, tampoco les gusta. Ellos quieren ver su manifestación completa, como fue, con toda la gente que había.

Entonces es toda la estética del montaje que se encuentra frente a un rechazo.

MR. Ellos han estado cuestionando sobre todo el montaje final de la obra. Por ejemplo, una toma de tierras, que la hemos estado desarrollando partiendo de la historia y volviendo a la historia, retomando la historia para explicar por qué se toma la tierra, se encuentra frente a esto. Ellos estaban felices cuando les proyectamos la toma de tierras, porque estaba toda, la vieron toda. Y ahora nos cuestionamos: ¿se podrá fragmentar? Si lo hacemos, será a través de un diálogo muy estrecho con ellos, para descubrir si ellos lo ven, para que orgánicamente funcione esa relación dialéctica que queremos establecer con la historia.

JS. Desde luego que hay un terreno ahí delicado. Hay algunos problemas respecto a la gramática del montaje y a todas esas cosas que ya son reglas de oro desde hace mucho tiempo. Muchas veces ellos hacen unos comentarios que tienen que ver con el problema de la narración y del montaje. Si nos parece válido, nosotros lo aceptamos, pero si nos parece que no lo es... Es que hay que tener mucho cuidado, porque muchas veces se quieren simplificar demasiado las cosas del cine en relación con sectores populares, y se quiere llegar a un populismo de la izquierda. Que si la gente no lo entiende así, no podemos hacerlo sino de esta determinada manera. A veces nosotros entramos en discusión con ellos, les decimos por qué razones hemos montado así. Y si uno les explica, lo entienden y lo aceptan. Muchas veces, en la relación de uno con sectores populares, se simplifica demasiado cuando se dice que todo lo que diga el pueblo es verdad. Eso es mentira. El pueblo ha internalizado, por muchos años de dominación, la ideología de las clases dominantes. Entonces, muchas veces es peligroso alinearse a esta perspectiva y uno tiene que filtrar muy bien. Una vez estábamos intentando hacer una reconstrucción, por ejemplo, y los diálogos que ellos planteaban, la forma toda de hacer la reconstrucción tenía mucho que ver con la telenovela. Nos dimos cuenta de que allí había televisión y que la gente veía la telenovela, y los diálogos que ellos planteaban eran típicos de telenovela y radionovela. Si nos ponemos a aceptar

en una forma seguidista estas opiniones, vamos a repetir concepciones que vienen de la clase dominante. Hay que asumir todo lo que viene en una perspectiva crítica. No se puede mistificar al pueblo ni sublimar al pueblo tampoco.

NOTAS

* Tomada de *Cine al Día*, núm. 22, Caracas, noviembre de 1977.