

PRÁCTICAS DE SOLIDARIDAD: Los documentales de Marta Rodríguez

Juana Suárez

Marta Rodríguez is a Colombian filmmaker whose career spans over forty years. This article offers a chronology of her documentaries, underlining the most important themes of her work. At the same time, the discussion illustrates the evolution of Rodríguez's work from the times of the so called New Latin American Cinema to her recent works in video format. Later, the author moves to analyze some issues that unfold from the aesthetic treatment and thematic approach of Rodríguez's work. Central to the discussion is an elaboration on how the process of production of some of her documentaries may or may not be inscribed within the realm of possibilities and limitations of testimonial cinema. [Key words: documentary, Latin American Film, testimonio, Colombia]

Marta Rodríguez es la cineasta colombiana de mayor trayectoria y, sin duda, uno de los nombres que inmediatamente se asocian con la poco diseminada historia del cine colombiano en el extranjero. En 1990, Julianne Burton señalaba el trabajo de esta cineasta, junto al de otros que para entonces aún no recibían suficiente atención, situación que prevalece hasta la fecha. (1990b). Igual suerte corre el trabajo de documentalistas colombianos como Gabriela Samper y Carlos Álvarez, que forjaron una de las generaciones más importantes para el cine colombiano, combinando, como es el caso de Rodríguez, su formación antropológica y su interés etnográfico. Estos cineastas no sólo vinieron a continuar una tradición de documental que naciera con los noticieros de los hermanos Acevedo en los años veinte y treinta, interrumpida por la gran atención al cine de ficción en la década de los cuarenta y cincuenta, sino que su obra también insertó la producción fílmica colombiana dentro de la impronta de las corrientes del llamado Nuevo Cine Latinoamericano.

Marta Rodríguez: cuarenta años de trabajo fílmico

Marta Rodríguez empezó su labor fílmica en los años sesenta, codirigiendo documentales junto con su esposo, el fotógrafo Jorge Silva (1941-1987). Al comienzo, sus trabajos fueron animados por el optimismo con que se percibieron los movimientos de liberación nacional y el discurso de la lucha contra el imperialismo estadounidense, pero se han ido transformando: de propuestas sobre la Revolución se ha pasado a propuestas de supervivencia de grupos marginales fuertemente azotados por los diferentes fenómenos de violencia que confluyen en Colombia. En esa evolución, Rodríguez ha mantenido un interés consistente por los conflictos culturales y políticos de las comunidades indígenas y de aquellas de origen africano, en cuanto a la defensa de los derechos humanos y el reclamo de visibilidad y representación política por parte de estas comunidades. A continuación se ofrece una reseña del desarrollo de la obra de Rodríguez, estableciendo una cronología que abarca desde sus primeros trabajos en formato cinematográfico hasta los más recientes en vídeo. Posteriormente, la discusión se centrará en algunos de sus trabajos, con la intención de proponer algunas polémicas que tanto el acercamiento temático y el tratamiento estético como el proceso de producción del trabajo de Rodríguez pueden generar dentro de los límites y posibilidades de lo que podría denominarse cine testimonial.

Hasta 1987, el consorcio de Rodríguez y Silva como documentalistas fue tan estrecho que resulta imposible mencionar un nombre sin añadir el otro; además, el recuerdo de la labor fílmica y de su vida íntima al lado de Silva se caracteriza por sentimientos de gratitud y lealtad, presentes en cualquier conversación con la cineasta.¹ Rodríguez y Silva trabajaron juntos desde *Chircales* (1966), quizás el documental más difundido de la pareja, hasta gran parte de la filmación de *Amor, mujeres y flores* (1989), documental que aparece dedicado a la memoria de Silva. Si bien la división de estos dos periodos de

trabajo (con Silva y sin él) es obvia, esa cronología coincide con la evolución visual de su obra, así como con la evolución del contenido de la misma. En 1964, Rodríguez regresó a Colombia tras completar sus estudios en etnología en Francia y haber trabajado con Jean Rouch. En París, Rodríguez había hecho un par de documentales sobre el mercado de las pulgas y sobre los inmigrantes. En Bogotá, empezó haciendo un pequeño documental sobre la vida de los barrenderos de la ciudad. Su interés en adentrarse en exploraciones de las condiciones de trabajo de los obreros, el cual llevaría a la producción de *Chircales*, se incrementó al forjar una amistad con el sacerdote revolucionario Camilo Torres (Gómez, 1996).² La Alianza Francesa le encargó el cineclub y allí conoció a Silva, como aficionado y asiduo asistente al mismo. La formación autodidacta de Silva y su gran capacidad y talento como fotógrafo complementaron acertadamente la educación formal de Rodríguez. Junto a ella, Silva se acercó al cine de manera empírica, aunque el fotógrafo ya había hecho una pequeña incursión en el medio con una pieza autobiográfica llamada *Los días de papel* (1996).

Con el devenir de los acontecimientos colombianos, los documentales de Rodríguez y Silva, así como de la cineasta por su cuenta, han abarcado la problemática de las familias obreras de las ladrilleras (con un énfasis especial en la niñez trabajadora), la defensa de las comunidades indígenas, las luchas de los campesinos, las floricultoras y, más recientemente, la cuestión del desplazamiento forzoso, gran preocupación de Rodríguez. Estos temas guardan una estrecha relación con aquellos abordados de diversos modos y enfoques por cineastas y documentalistas del llamado Nuevo Cine Latinoamericano y sus varias vertientes: el cinema nôvo, el cine imperfecto, el tercer cinema y el cinema de liberación. Rodríguez reconoce que el Segundo Encuentro de Cineastas Latinoamericanos en Mérida en el año 1968 hizo que Silva y ella se dieran cuenta de que su metodología fílmica no era un acto aislado,

resultado de la búsqueda de la articulación de un lenguaje cinematográfico que desplazara el cine hacia un acto pedagógico, suplemento (o subversión) de la “historia oficial”. Por el contrario, ellos se encontraban insertos en una tendencia general en América Latina donde el denominador común cultural era una actitud sociopolítica, un deseo de hacer que la función del cine fuera servir como instrumento de cambio o, para usar el término de la década de los sesenta y setenta, una “concientización política”.³ Compartiendo postulados, teorías, influencias y propósitos fílmicos, Rodríguez y Silva concibieron su acción documentalista como acción política, rechazando el cine como un simple acto de entretenimiento. Las consignas brechtianas, cuya relación con el cine latinoamericano de los años sesenta fue resumida en *La dialéctica del espectador* del director cubano Tomás Gutiérrez Alea, se fundamentaban en la idea de que cada acción fuera consecuencia de una toma de conciencia. Esas consignas encontraron anclaje en gran parte del trabajo de Rodríguez y Silva y se puede decir que aún acompañan la labor de Rodríguez.

El trabajo de la pareja empezó con *Chircales* (1966-1971)⁴, documental que se recuerda como uno de los grandes hitos del Nuevo Cine Latinoamericano. Este primer trabajo representó para Rodríguez la oportunidad de ejercitar el método de “observación participante” aprendido con Rouch. Éste supone “que el cineasta se integre a la comunidad, sea aceptado por ella, y se convierta en un miembro más de la familia que habíamos elegido para realizar el documental” (Ficha de *Chircales*).⁵ El proceso exigió una convivencia con la familia Castañeda (compuesta por madre, padre y doce hijos) de cinco años y, según los cineastas, tanto la cámara como la grabadora sólo se activaron una vez que el proceso de comunicación era óptimo. Todos los miembros de la familia estaban al servicio del dueño de una fábrica de ladrillos que, además de su posición como jefe, mantenía una posición de compadrazgo establecida en base al bautizo católico. Las condiciones infrahumanas de trabajo se acentúan por

el énfasis fotográfico en retratar el abuso a la niñez trabajadora y los diferentes marcos de marginalidad y alienación social de la familia.

Después de *Chircales*, Rodríguez avanzó en sus estudios de antropología (carrera que empezó una vez establecida de nuevo en Colombia, pero que terminó abandonando), mientras que Silva incursionaba en el cine con directores como Gabriela Samper y Carlos Mayolo. Durante ese tiempo, la pareja planeaba hacer una trilogía sobre el periodo de la historia colombiana conocido como *La violencia* y su relación con las luchas por recuperación de tierras que venían afianzándose desde los años treinta. Este proyecto terminó convirtiéndose en un ejercicio de reflexión sobre el método de trabajo que los cineastas venían empleando. De este modo, *Campesinos* (1970-1975), su siguiente producción, es una narrativa que recoge la experiencia de las luchas por la tierra en el suroeste colombiano y se extiende, en general, al problema agrario en Colombia. Como señala Isleni Cruz Carvajal, este documental representa un paso en su filmografía “hacia el tratamiento de un problema troncal, nacional—y continental: el agrario, que definirá sus investigaciones siguientes y tomará situaciones mucho más urgentes o en otros casos hará exploraciones más rigurosas en torno a la reconstrucción de la memoria histórica y cultural de las comunidades indígena y campesina” (2003, 208).

Los cineastas interrumpieron brevemente la filmación de *Campesinos* para trabajar en *Planas: testimonio de un etnocidio. Las contradicciones del capitalismo* (1971), un documental sobre las torturas y masacres a los indígenas guahibos en los Llanos Orientales de Colombia. La inmediatez de los asesinatos, las violaciones y las desapariciones en esta comunidad no dieron tiempo para llevar a cabo el mismo proceso minucioso de conocimiento y convivencia con la comunidad aplicado en *Chircales* ni el trabajo de recuperación de memoria ancestral y reflexión de la comunidad que se venía haciendo en *Campesinos*.

A la manera de una verdadera “narración de urgencia” (Jara y Vidal, 1986, 2), los cineastas se apresuraron con la cámara y el equipo magnetofónico para registrar los acontecimientos. Ante el acoso del ejército y la militarización de la zona, sólo tuvieron quince días para lograr el conocimiento de la comunidad. *Planas* es un documento visual extremadamente contundente cuyo clímax, según Cruz Carvajal:

son testimonios de torturas, asesinatos, encarcelamientos y humillaciones que incluyen prohibir a las víctimas llorar a sus muertos, además de estrategias perversas por parte del ejército para que los indígenas se acusen y aniquilen entre ellos. Aunque los medios permanecieron ciegos ante estas pruebas irrefutables de horror, *Planas* se consagró como el primer testimonio de una masacre después de quinientos años de exterminios sistemáticos y es la primera obra donde los indígenas aparecen como realmente son (2003, 210).

En el proceso de producción de *Campesinos*, los miembros del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) habían colaborado cercanamente con la recopilación de información (2003).⁶ Al visualizar el material filmado con la comunidad, uno de los primeros errores que ésta advirtió fue la confusión entre campesinos e indígenas. Darse cuenta de que las concepciones de tiempo, espacio y ritmo entre las dos comunidades son diferentes trajo consigo un giro temático en el trabajo fílmico, haciendo que Rodríguez y Silva se centraran más en el tema de las luchas indigenistas. De ahí nace *Nuestra voz de tierra: memoria y futuro* (1973-1980), la única producción donde estos realizadores se alejan de la estética netamente purista para apropiarse de algunos elementos teatrales con el fin de realzar la importancia de lo simbólico y lo mítico en las comunidades indígenas. Retomando el método de *Chircales*, Rodríguez y Silva se internaron en el Cauca (suroeste de Colombia) durante siete años para estar

en contacto cercano con la comunidad que les interesaba. A diferencia de ese primer documental, la comunidad jugó un papel determinante en la estructura narrativa y el montaje de *Nuestra voz*, pues nada quedaba definido en el mismo sin consentimiento de los indígenas. Este método, con grandes evoluciones, ha sido implementado tanto por la escuela indigenista de Bolivia, dirigida por Iván Sanjinés, como por la misma Rodríguez en algunas comunidades de Colombia (2003).⁷ De *Nuestra voz*, Rodríguez resalta que la puesta en escena teatral les sirvió para poder enmarcar un mundo donde coexistían el mito y la ideología política, así como la realidad y el pensamiento mágico.⁸ El resultado fue una producción fílmica de gran toque poético donde las imágenes militares renuevan los referentes de dominación asociados con la cruz y la espada en la época de la conquista. Simultáneamente, el montaje superpone metraje histórico de la memoria indígena para trazar la relación con el clero, los militares y la autoridad mientras que la comunidad reclama su derecho a la tierra.

Entre 1984 y 1989, Rodríguez y Silva se dedicaron a la realización de *Amor, mujeres y flores*. Colombia es uno de los grandes exportadores de flores (especialmente a Estados Unidos); gran parte de la industria floricultora se localiza en el altiplano cundiboyacense y genera empleo, en su gran mayoría, a mujeres provenientes de sectores rurales campesinos, dados a la familia y a la práctica de la religión católica y, por lo general, muy conservadores de sus tradiciones. La denuncia central del documental tiene que ver con el abuso de pesticidas y otros químicos que ocasionan severas lesiones tóxicas a esta población, reflejándose en enfermedades y altas tasas de abortos. Los años de producción de *Amor, mujeres y flores* coincidieron con el desgaste de las ideologías de izquierda en América Latina y los dos realizadores, sin perder el tono acusatorio y contestatario, se alejaron un poco de la militancia política y pasaron a hacer un cine más poético, basándose en el devenir cotidiano de las comunidades o grupos que les interesaban. La erupción del Volcán Nevado

del Ruiz que borrara la población de Armero en 1985 sucedió mientras se estaba documentando la situación de los cultivos de flores y los cineastas se desplazaron al lugar de la tragedia para filmar.

Amor, mujeres y flores fue editado como homenaje póstumo a Silva, quien murió repentinamente en 1987 (el documental cierra con un epílogo a su memoria). Ante esto, a Rodríguez le quedó la valerosa tarea de sobrellevar la tristeza para seguir viajando con su cámara. Además, tuvo que enfrentarse a los desafíos de los dueños de las industrias de flores, así como al temor repetido de muchas mujeres que, al visualizar el material, le pedían no incluirlo, pues tenían amenazas de perder el trabajo si seguían colaborando con el proyecto. Al mismo tiempo, Rodríguez siguió editando la historia de María Eugenia Vargas y Carlos Valderrama, dos ancianos que, al perder todo en Armero, inventaron otra manera de seguir adelante. Este proyecto intermedio se cristalizó con el título *Nacer de nuevo*, un documental que adquiere un toque altamente íntimo para la cineasta, siendo el título en sí otro homenaje a su esposo. Además, fue el último proyecto de Rodríguez en formato cinematográfico. Como documentalista, este trabajo fue simbólica y materialmente un renacer para la cineasta. Rodríguez subraya que después de entender que, aunque su pérdida personal era inmensa, las dimensiones eran diferentes a las de una tragedia natural que, en pocas horas, cobró veinticinco mil vidas y dejó seis mil damnificados, se dio cuenta de que no podía paralizar su trabajo. Este documental apuntaba a evadir (no a negar) el abuso amarillista de las imágenes de lodo y destrucción que la prensa explotó. Del metraje original, Rodríguez seleccionó aquellas imágenes que mostraban la relación entre la pérdida de la casa, que para estas personas tenía mucho que ver con una borradura tanto de su identidad como de su pasado, y, frente a eso, la búsqueda de un renacimiento, contraste que cobraba significados valiosos. En este documental también hay una denuncia contundente a la respuesta del Estado, expresada

en el hacinamiento de los damnificados en un estadio, la falta de agua y los escándalos por los robos de las donaciones internacionales recibidas para aliviar las consecuencias de la tragedia, los cuales fueron cometidos por miembros de la Cruz Roja, autoridades y personajes políticos.

Ante la cercanía de los quinientos años del “descubrimiento”, el interés del líder indígena caucano Antonio Palechor y luego de unos talleres dictados por Iván Sanjinés en la zona, Rodríguez y este director boliviano produjeron con los indígenas paeces *Memoria viva* (1992-1993), un vídeo documental sobre la masacre de Caloto sucedida el 17 de diciembre de 1991. En esta tragedia ya se divisan las funestas consecuencias de las peleas territoriales por intromisión del narcotráfico, pero es en la trilogía *Amapola, la flor maldita* (1994-1998) donde la acción del mismo sobre las comunidades indígenas queda al descubierto (Franco y Puerta, 2002).⁹ Trabajando en compañía de su hijo Lucas Silva,¹⁰ con financiación holandesa y de las Naciones Unidas, Rodríguez se dispuso a averiguar las acusaciones del gobierno según las cuales los indígenas guambianos eran cultivadores de amapola, así como los consecuentes acosos de las autoridades en operaciones policiales y fumigaciones masivas con herbicidas de alta toxicidad como el glifosfato. Lo que Rodríguez descubrió, especialmente a partir del ejercicio de visualizar con ellos una copia de *Nuestra voz de tierra y futuro*, fue una comunidad desilusionada respecto a las promesas del gobierno y una sociedad indígena descompuesta por la presencia del narcotráfico y sus trampas de dinero a cambio de la siembra de la amapola. Los otros dos componentes de la trilogía son *Los hijos del trueno* y *La flor maldita*. Aunque en *Los hijos* hay más énfasis en el mundo mítico de los paeces, el resumen que ofrece Cruz Carvajal sobre *Amapola, la flor maldita* sintetiza el tema de esta trilogía:

[*Amapola*] explica el origen de los cultivos de amapola como consecuencia de un libre mercado internacional que provocó la crisis

agrícola, con la consiguiente caída de los precios del café y del fique, mayor fuente de ingresos para el indígena campesino que entonces empieza a ser usado por los narcotraficantes para los cultivos ilícitos que el gobierno y los Estados Unidos fumigan con sustancias de elevada toxicidad, envenenando a las personas y dejando la tierra estéril. Incumplidas—por parte del gobierno—las negociaciones para apoyar otras alternativas agrícolas que permitan la subsistencia y protejan el medio ambiente, los indígenas marchan y la respuesta es, por enésima vez, decenas de muertos y desaparecidos (2003, 212).

Dados los problemas de auspicio cinematográfico comunes en Colombia, Rodríguez prosiguió su carrera en formato de vídeo, adhiriéndose a la forma en que (por sus diferencias de costos y accesibilidad) éste ha reformulado la manera de hacer cine, empezando a ocupar el lugar de los espacios de oposición del cine de los años sesenta. Entre 1999 y 2001, Rodríguez estuvo trabajando en compañía de Fernando Restrepo¹¹ en la convulsionada zona del Urabá, colaboración que resultó en *Nunca más*, un documental sobre la recuperación de la memoria de comunidades de esta región, víctimas de la expulsión violenta de sus tierras debido a diferentes actos de la guerrilla, los paramilitares y el ejército. Además de denunciar el problema del desplazamiento y las degradantes condiciones humanas en las que se hacina a las víctimas del cruce de fuego entre los tres frentes en conflicto en Colombia, *Nunca más* pone en evidencia la profundidad de la herida dejada por la guerra civil no declarada en esta zona. El documental subraya también la irrecuperable pérdida cultural de memoria y tradiciones que surge con el destierro y abandono tanto de la población colombiana de origen africano como de los indígenas de la región. En el 2004, Rodríguez y Restrepo terminaron el documental *Una casa sola se vence* sobre el problema del desplazamiento en el Chocó. Además del retrato desgarrador de las incidencias personales y familiares, este trabajo entabla una

discusión sobre las repercusiones de la violencia en la zona sufridas por familias de ascendencia africana, explicando hacia dónde va el desaforado interés global por la biodiversidad del Pacífico colombiano.

Del Nuevo Cine Latinoamericano al documental social colombiano

Se ha señalado que gran parte del trabajo de Rodríguez (en particular el producido con Jorge Silva, con excepción de *Amor, mujeres y flores*) guarda una estrecha conexión con el llamado Nuevo Cine Latinoamericano, suscitando otras instancias críticas. A diferencia del panorama de los largometrajes que se hicieron en Colombia en los años sesenta, el documental fue el género que llegó a emparentarse con los postulados del cine imperfecto, el tercer cine y el cine nòvo. En sus "Apuntes sobre el género documental y el documental en Colombia", Juan Diego Caicedo (citado por Paranaguá 2003) establece una salvedad y distancia de los primeros documentales de Rodríguez y Silva frente a otros documentales colombianos de esa época, muy marcados, según Caicedo, por el tono panfletario, característico del "cine imperfecto" postulado por el cubano Julio García Espinosa. Para él, este tipo de cine "hacía gala de muchas estadísticas, voces incendiarias en *off* y abundantes manifestaciones políticas o mítines universitarios, llegando en contadas ocasiones a una **estética propia** que no debía nada al cartel agitacional o la consigna, de los que se volvía repetición sin articulación estructural" (2003, 56, énfasis añadido). Quizás la celebración (no sólo entre la crítica sino materializada en premios) de esos primeros documentales tuvo que ver precisamente con el procedimiento de trabajo que llevó a un establecimiento de una estética propia. La observación y la convivencia con la familia Castañeda (protagonistas de *Chircales*) en las afueras de Bogotá, durante un prolongado periodo de tiempo, arrojó como resultado una gran cantidad de fotos fijas e innumerables entrevistas. La estrecha relación que se desarrolló con esta familia es quizás uno de los elementos que acentúa la naturaleza de denuncia de este documental, al poner de manifiesto, como principio ético de acercamiento

al documental, que quien elabora este tipo de trabajo testimonial no puede representar fílmicamente estas realidades si no las conoce desde el interior.

Aunque Rodríguez ha enfatizado en varias entrevistas que parte del método de trabajo en *Chircales* consistía en familiarizar a la comunidad con la cámara, dejándola activa hasta que se perdiera la curiosidad por la misma, la interpolación de voces en el documental y la manera en que un narrador omnisciente preside el texto fílmico con una cita de Carlos Marx relegan la voz de los Castañeda a un segundo plano y enfatizan la afiliación política de los cineastas. Junto a esa cita, los textos leídos por el narrador establecen los lineamientos ideológicos y este marco teórico marxista acompaña la descripción minuciosa de la tecnología de donde se deriva el sustento, en este caso la producción semi-industrial del ladrillo. Para Caicedo, los trabajos de Rodríguez y Silva, pese a que algunas veces aparezcan afectados “por la convencionalidad de la denuncia, impuesta verticalmente a la realidad analizada sobre todo por el tratamiento sonoro”, devinieron en “obras ejemplares por su rigor estructural, sus aciertos plásticos y fotográficos” y señala que dicha propuesta de trabajo, basada en la observación y convivencia con las personas acerca de las que se habla, “empalma con una propuesta visual consistente, ajena al tráfico de consignas” (2003, 56). Dicha imposición vertical también tiene que ver con la ausencia del sonido directo. Paranaguá recuerda que el advenimiento del mismo genera la gran ruptura, la auténtica revolución en este género. Según el crítico, “hasta entonces, el documental podía describir al otro, pero no brindaba acceso a su palabra. La voz cantante, la voz dominante, la voz en *off* equivalía a la voz de su dueño para no decir la voz de Dios. Las nuevas tecnologías favorecen una liberación de la palabra, descubrimiento inédito que introduce un poco de polifonía en discursos perfectamente controlados y unívocos” (2003, 53-54).

Chircales sentó un procedimiento que, con variaciones según el tema,

se hace presente en la mayoría de la producción de Rodríguez y Silva. Éste consiste en incorporar elementos representativos de los aparatos ideológicos del estado, tales como escenas de las elecciones presidenciales, desfiles y allanamientos militares, debates en el Senado o en la Cámara Representantes, intervenciones eclesiásticas o imágenes religiosas e intercalarlos con segmentos que describen y narran las situaciones de opresión en cuestión. Simultáneamente se van construyendo instancias para que la comunidad dé cuenta de un proceso de autorreflexión que la podría llevar, la ha llevado o la llevará a la organización. Ante la ausencia de sonido directo, Julianne Burton explica la confluencia de voces superpuestas y los modos jerárquicos de dirección del discurso que imperan en *Chircales*; éstos abarcan la superposición de voces, las simulaciones de sonidos incidentales (como el de las palas o el del arreo de las mulas) hasta el recurso de la voz de Dios, pero que no impiden que, en la mayor parte del documental, las imágenes hablen por sí mismas (Burton, 1990a). La vigencia del impacto visual de este trabajo fílmico y su capacidad de apelación perseveran no sólo por la ausencia estatal de resolución a los conflictos allí planteados (la explotación latifundista y el abuso a la niñez trabajadora, por ejemplo) sino porque el montaje logra que estas imágenes intercalen una discusión substancial sobre las consecuencias del atavismo político y religioso. Dichas consecuencias se conjugan allí con el desconocimiento de la familia Castañeda respecto a otras alternativas de vida. Entre ellos, la opresión parece operar bajo una especie de convencimiento de que su único destino es el trabajo pesado y el sufrimiento.

El periodo inicial de trabajo (hasta *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*) no oculta la simpatía de Rodríguez y Silva con los movimientos políticos de izquierda. Como tal, la ideología subyacente en los documentales está entroncada en las dicotomías inherentes a la Guerra Fría y los movimientos de liberación nacional. Al igual que otros tantos intelectuales, artistas, activistas

y académicos, Rodríguez y Silva compartieron una fascinación de vieja data con el marxismo, radicada parcialmente, como anota Jean Franco, en el hecho de que éste facilitaba una explicación racional a la desigualdad y ofrecía una meta de liberación del imperialismo, tanto formal como informal (2002).¹² Esa fascinación también es inseparable del optimismo que la Revolución Cubana exudó en gran parte para los sectores intelectuales y progresistas de los años sesenta. Como muchos de esos intelectuales, Rodríguez y Silva se fueron alejando si no en la teoría, sí en la praxis, de la simpatía con la izquierda. Muchas de las razones de este distanciamiento son también explicadas por Jean Franco a lo largo de su discusión sobre la evolución cultural en América Latina en relación a la Guerra Fría. Cabe subrayar que, en el escenario colombiano, entra en juego la represión y persecución establecida por los grupos militares, guerrilleros y paramilitares y sus correspondientes alianzas con el narcotráfico. Desde comienzos de los años ochenta, este factor (el narcotráfico) ha aumentado crecientemente el hostigamiento que esos grupos ya ejercían hacia aquéllos cuyo trabajo trasluce cualquier agenda de defensa de derechos humanos o de aquellos cuya agenda de trabajo se asocia con la oposición. Al estigma de “comunistas” que quedó rodeando negativamente a muchos intelectuales cuyas carreras empezaron en los años sesenta, se sumó, en Colombia, la instauración del terror en los años climáticos del narcotráfico, que convirtió a los militantes de izquierda, aglutinados en el denominado partido político Unión Patriótica, en su principal blanco. Así se logró, en última instancia, la desaparición del mismo y se menguó toda posible forma de organización política y participación democrática de la oposición, invertida hasta ese momento en los partidos políticos de izquierda.

Dentro de esa tónica, Rodríguez comenta que ellos fueron conscientes de la crisis de la izquierda y su discurso político, víctimas de persecuciones de diversa índole, derivando entonces su trabajo hacia una búsqueda de la poesía

(Gómez, 1996). Sin dejar de ser consecuentes con su ideología, en *Amor, mujeres y flores* se avizora un cambio en el tono. Lógicamente, hay también un cambio en el telón de fondo, centrando las denuncias y discusiones en el contexto actual de la globalización. Las alusiones visuales a los aparatos ideológicos del estado presentes en trabajos previos son reemplazadas por la narración y descripción que hace el dueño estadounidense de las industrias floricultoras, explicando las óptimas condiciones de la Sabana de Bogotá para su propósito de inversión de capital; la mano de obra barata es obviamente parte de esas características idóneas.

El modo de “observación participante” nunca se abandonó por completo, pero se fue conjugando con otros modos del documental como el interactivo, el reflexivo y hasta el performativo, pues, desde *Nuestra voz de memoria, tierra y futuro*, se vienen incorporando la música, los mitos y textos de las tradiciones orales en la composición de los documentales. La construcción de autoridad también ha cambiado: la voz superpuesta y los intertítulos han sido reemplazados por voces de miembros de la comunidad que leen o recitan textos relacionados con su cosmología y su manera de entender los problemas y procesos. En el último trabajo de Rodríguez, *Una casa sola se vence*, una detallada descripción del Pacífico colombiano ilustrada por mapas (en una técnica que recuerda el documental educativo) y un balance de la riqueza del sector advierten y explican las razones del interés foráneo en la zona, así como la manera voraz en que los denominados megaproyectos transforman desde la composición social hasta la ecología de la región. El trasfondo es de cantos lúgubres interpretados por el grupo musical “Colombia negra”, acompañados por el tambor de Paulino Salgado. Con la entereza y frontalidad que ha caracterizado el trabajo de Rodríguez, este último documental es una defensa de los derechos humanos, pero también una explicación crasa de los móviles económicos que han hecho que el conflicto armado se haya recrudecido en la

Cuenca del Pacífico. En lugar de establecer una macronarrativa sobre los móviles económicos, el documental echa mano de fotografías del periodista Jesús Abad Colorado para mostrar la fragmentación del núcleo familiar. Estas imágenes se interpolan con la historia de Marta Palma, contada por ella y por su familia. Para su comunidad, Palma murió de pena moral ante la desolación de la violencia y el dolor del desplazamiento. La historia va de lo particular a lo general, de lo íntimo a lo colectivo, sin editar todas las interrupciones de Rodríguez para hacer preguntas a quienes rinden su testimonio y participan en el documental.

Cine testimonial y prácticas de solidaridad

Al repasar en conjunto el trabajo tanto de Rodríguez y Silva como de Rodríguez sola es casi imposible no asociarlo con la discusión del género del testimonio, que, para muchos de nosotros que navegamos en dos aguas (las de la academia estadounidense y latinoamericana), ya aparece demasiado tamizada por los resultados y diferentes publicaciones que han circulado desde la creación del premio en la categoría de testimonio del concurso de Casa de las Américas en 1970. Tampoco podemos soslayar que dicha discusión se ha generado predominantemente en torno a textos literarios y sólo recientemente se ha extendido el mismo marco teórico a otros productos culturales como el cine, la fotografía, el performance y la pintura. En el caso del documental, la brecha puede hacerse más amplia por la naturaleza visual del lenguaje fílmico, que encuentra continuidades y divergencias con la literatura. Y de ahí puede desprenderse bien sea el carácter dúctil o el inflexible de dicho compendio de discusión sobre el testimonio literario y su plausible aplicabilidad a documentales (algunos de ellos realizados antes de que la discusión sobre el género testimonial estuviera tan en boga). En el trabajo de estos cineastas, las concatenaciones entre los predicados del Nuevo Cine Latinoamericano y el testimonio residen en gran parte en el hecho de que, según John Beverley, este último cobrara gran importancia y se hiciera popular en “varias formas de

contracultura de los años sesenta como una forma de autenticidad personal, catarsis y liberación” (1993, 73).¹³ Al igual que muchos documentales y largometrajes de la época, los testimonios surgían con “la urgencia de comunicar un problema de represión, pobreza, subalternidad, encarcelaciones, luchas por supervivencia, implicadas en el acto de la narración en sí” (Beverley, 2004, 32). Además, la grabación y filmación de entrevistas como recurso primario (no único) para la producción de este tipo de documentales políticos y de denuncia crea un puente que emparenta las producciones del Nuevo Cine Latinoamericano con corrientes fílmicas posteriores, ya sea en formato de vídeo o de cine, extendiéndose también a largometrajes de ficción.

Al corpus teórico sobre el testimonio, se añade la escisión que la controversia entre Rigoberta Menchú y David Stoll generó y que parece haber dividido la discusión sobre testimonio latinoamericano en un antes y después de la misma. Es bien sabido que Stoll argumenta haber encontrado discrepancias en su corroboración de los hechos relatados en *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Beverley aclara que las acusaciones de Stoll no señalan que Menchú haya mentido, sino representado erróneamente y elidido aspectos de su historia que para Stoll eran importantes. Concomitantemente, para Stoll, Menchú no puede ser objetiva por ser una parte interesada en los eventos que describe, encontrando la prueba de la falta de objetividad de la líder guatemalteca en las ausencias y discrepancias que él identifica en su relato. Para Stoll, éstas se derivan de la agenda política radical que ella está tratando de promover (Beverley, 2004). Cabe mencionar esta controversia¹⁴ pues representar, elidir (¿podríamos decir “editar” ya que estamos hablando de lenguaje cinematográfico?) y lograr objetividad son, sin duda, tres acciones inherentes a la labor del documentalista, pero que también trazan coordenadas con problemas teóricos y posicionales del testimonio como categoría literaria, al igual que con sus consecuencias y/o posibilidades de movilización, entre las

que se incluye su rol en los movimientos de liberación.

El mismo Beverley establece un paralelo entre el trabajo del “compilador” o “activador” del testimonio y el de un productor de cine, argumentando una suerte de borradura de “la función” y, como tal, de “la presencia textual del autor” (2004, 35) que constituye una gran diferencia entre la literatura y el cine testimonial. La mediación, intervención y presencia del autor (el documentalista) es, valga el juego de palabras, completamente visible en el documental. Sobra decir que el trabajo fílmico testimonial es imposible sin la presencia tanto de la grabadora como de la cámara. En el caso de Rodríguez, repensar su trabajo a la luz de problemas del testimonio, renueva interrogantes inherentes al documental etnográfico, tales como: ¿cuáles son los límites de la cámara para definir al “otro”?; ¿cómo se establece la definición de relaciones de dominación cultural puesto que es inevitable que la cámara marque la polarización del conocimiento y acceso a la tecnología que asocian al documentalista directamente con la cultura dominante?; ¿es posible evitar toda la mediatización invertida en el trabajo de cámara en procesos posteriores como la edición?

Por último, es importante considerar el lugar de enunciación y posicionalidad de quien dirige un documental, ya que aquí, a diferencia de casos literarios, no podemos divagar mucho sobre quién es el autor. El entendimiento de ese lugar pierde mucho en la traducción, no sólo lingüística sino de marcos teóricos, y difiere ampliamente de la nuestra, esos “intelectuales liberales” que bien sitúa Beverley en los “upper reaches of the American academy” (2004, 3). Probablemente Alicia Partnoy nos recordaría nuevamente que en su absoluto privilegio de la Verdad, la academia se resiste fuertemente a la solidaridad (2003). Por esto, es importante mencionar uno de los principales problemas encontrados al redactar este ensayo. Al pedirle a Rodríguez que

leyera un borrador, la cineasta objetó el uso de la palabra *subalterno*, término que, para ella, era inconcebible de asociar con su trabajo, independientemente de cuál fuera el enfoque de análisis. Debo aclarar que Rodríguez no intervino en la edición del texto ni propugnaba una u otra posición sobre el mismo. Solamente quería leer el borrador para cerciorarse de que no se revelaría ningún nombre o dato que pusiera en entredicho la privacidad y seguridad de muchas personas cuyos nombres salieron a la luz en las conversaciones y que debían ser protegidas. En realidad, en el curso de nuestra transacción cultural, Rodríguez me señaló varias veces que la manera cómo abordábamos nosotros (en las universidades estadounidenses) la discusión sobre testimonio era una revelación para ella. Su inversión de conocimiento está en otros temas, teorías filmicas y discusiones sociales, antropológicas y de activismo social y político, ampliamente marcadas por la posibilidad de generar agencia y movilización entre las comunidades con que trabaja, no necesariamente afines con nuestra discusión académica sobre el testimonio.

Beverly define “subalterno” como aquel “as always-already subject to the authority of the state” (2004, 2); en inglés (específicamente dentro del campo de estudios poscoloniales) es posible esa definición. Para Rodríguez es simplemente imposible encasillar a los “compañeros¹⁵ campesinos, indígenas, líderes, mujeres y obreros que trabajan en forma horizontal, mano a mano; personas que hacen la película con uno”¹⁶ con el término subalterno, una palabra que, en su primera acepción en español, sea como sustantivo o adjetivo, tiene la connotación de inferioridad. Ésta, que parecería ser una anécdota irrelevante de intercambio cultural, es para mí un ejemplo de las aporías que resultan de la transculturación de términos teóricos y conversiones académicas que se han afianzado en la traducción literal y no en la negociación semántica.¹⁷ Pero también delinea una distancia más: un problema de recepción. Beverly nos recuerda que, como académicos, somos sólo un tipo de audiencia del

género testimonial, quizás uno que participa en ese proyecto *complementario* que el testimonio puede generar al crear “formas de diálogo, cooperación y coalición entre intelectuales, científicos, educadores, artistas y movimientos sociales del subalterno, cruzando límites previos tanto étnicos como de clase y género” (2004, 6). Como académicos nos preocupan los procedimientos de obtención de verdad y verificación de la misma. Sin embargo, en el proceso de deposición de testimonio de un intelectual orgánico o miembro de la comunidad que rinde su historia ante una cámara o una grabadora, mediatizado por un intelectual proveniente de la ciudad letrada, la ansiedad y urgencia de este último (el/la documentalista en este caso) tiene que ver con *una* verdad del otro. Esto no justifica la intervención o la presencia de diferentes bifurcaciones políticas (o de otra índole) que pueden acompañar un documental, pero quizás pone en evidencia parcialmente la diferencia de propósitos entre académicos y cineastas.

En la revisión de la producción de Rodríguez, se manifiesta claramente la evolución del rol del documentalista, la participación de la cámara y la manera en que ésta puede polarizar las posibilidades de conocimiento. Queda claro que, en los primeros documentales, la intervención (manipulación) de Rodríguez y Silva es imposible de ocultar y se hace conspicua en el uso de íntertítulos junto a la voz superpuesta que narra y describe las situaciones plasmadas en *Chircales*. En trabajos como *Nuestra voz* escuchamos a los indígenas articulando un discurso abiertamente político donde los filtros de campañas de educación sobre organización, sindicalismo y activismo, muchas veces haciendo eco de terminología marxista, son explícitos. El ejercicio fílmico, tal como es concebido por Rodríguez y Silva, apunta a ser un acto restitutivo, tropo que, para Beverley, es inherente al testimonio como “la voz de aquellos que no la tienen” (2004, 19). Coincide que Cruz Carvajal y otros críticos entienden el trabajo de Rodríguez y Silva como una denuncia

de aquellos que no tienen voz ni ante los medios ni ante el Estado (2003). Por tanto, los cineastas se posicionan, al mismo tiempo, como miembros de la ciudad letrada (y tecnológica) y como traductores de una serie de teorías económicas que, paradójicamente, corresponden con la “urgencia” de contar y de proporcionar herramientas para que las comunidades puedan denunciar los atropellos de los que son víctimas. Es decir, mientras que existe la necesidad inmediata de dar a conocer los problemas de estas comunidades al resto de la “ciudad letrada”, igualmente existe la “urgencia” de educar a la comunidad cuya identidad está fuera de dicha ciudad letrada con teorías provenientes de la misma para que puedan adelantar sus movilizaciones y luchas por procesos revolucionarios o de democratización. Sin embargo, las plausibles intervenciones o imposiciones ideológicas que podrían hacer sospechoso un elevado manejo de “terminología de izquierda” de aquellos intelectuales orgánicos que cobran protagonismo en documentales como *Nuestra voz* recuerdan que el proceso de autoconocimiento y autorreflexión que Rodríguez y Silva consideran fundamental en la metodología de aproximación a la comunidad produce cierto resultado epistemológico. Éste es similar a los postulados políticos de los movimientos de izquierda de los años sesenta y setenta (e incluso anteriores): una afirmación de los valores ideológicos, costumbres, tradiciones, lenguas y, principalmente, del derecho a la tierra.

Visto así, hay una continuidad entre el trabajo intelectual de estos cineastas y una tradición ya larga de luchas relacionadas con colonialidad, poder y territorio en América Latina. Por lo tanto, las persecuciones por parte de los terratenientes (y de los mecanismos de poder que los protegen) no han estado ausentes ni para las comunidades ni para los cineastas. Cruz Carvajal observa la proclividad del trabajo de Rodríguez a recibir amenazas por “ser prueba de multitud de violaciones contra los derechos humanos en Colombia” (2003, 206) y añade en una nota a pie de página: “Ya con *Chircales* ocurrió

que las personas fueron amenazadas y finalmente expulsadas por colaborar en el documental. Marta Rodríguez se ha referido muchas veces a fuerzas desconocidas que han allanado su casa. Varios han sido los casos en que policías, militares o paramilitares han decomisado y destruido copias de sus películas que estaban en poder de las comunidades” (2003, 206). En el mismo epílogo de *Amor, mujeres y flores*, la voz de Rodríguez relaciona los quebrantos de salud de Silva con la presión ocasionada por la persecución derivada de la elaboración de este documental. Resulta interesante que, a diferencia de polémicas sobre posibles elementos elididos por quien depone o apartes manipulados por el compilador de un testimonio literario, la intención hegemónica de decomisar este material tiene un fin radical en el caso del documental: evitar la circulación de imágenes. Quizás, entonces, el carácter irrefutable de la imagen gana cierta supremacía sobre la palabra y, en la búsqueda de esta censura de divulgación de textos fílmicos, paradójicamente se afianza el capital de *verdad y/o la veracidad de los hechos* que los documentales representan.

A pesar de las represalias, el ejercicio de producción de algunos de estos documentales ha tenido consecuencias positivas, logrando parcialmente los objetivos de proyecto *complementario* que atribuye Beverley al testimonio. Por ejemplo, más allá de lograr que Rodríguez y Silva pudieran imprimir una especie de marca registrada de carácter etnológico desde el comienzo de sus producciones, *Chircales* dio paso a la organización de un sindicato de ladrilleros y contribuyó en diferentes círculos a propiciar discusiones sobre la niñez trabajadora en América Latina. Tal como es registrado en algunos de sus documentales, las incursiones fílmicas de los cineastas en la zona del Cauca han estado estrechamente ligadas a la creación y funcionamiento del Consejo Regional Indígena del Cauca. Otro ejemplo es la organización de las trabajadoras de la industria floricultora, aunque desafortunadamente, tal como lo evidencia *Amor, mujeres y flores*, resultó ser un esfuerzo sindical

sofocado por las autoridades. Las posibilidades de trascender el mero acto de representación y desplazar el ejercicio de deponer a un acto de autorreflexión sobre los imperativos de organización de las comunidades evitan que el trabajo de Rodríguez y Silva caigan en lo que para Beverley sería una especie de “costumbrismo posmoderno” y que, por el contrario, aspire, como dice el crítico citando la distinción marxista, no sólo a interpretar el mundo sino también a cambiarlo (2004, xvi). Aun más, cuando la posibilidad de cambio que estos proyectos pueden sostener es proclive a lo efímero y los mismos se convierten en blanco continuo de silenciamientos forzados por el poder hegemónico (en el caso de Colombia, habría que aunar el poder y coerción que ejercen los grupos guerrilleros y los grupos paramilitares), entonces, cabe pensarlos dentro de la propuesta de Alicia Partnoy de concebir que la forma testimonial debe servir “como una herramienta para construir solidaridad con las víctimas” (2003, 175). En el trabajo de Rodríguez hay, sin duda, una evolución no sólo en el tratamiento estético y en el formato fílmico sino también en el abandono de una posición vertical de superioridad presidida por la cineasta para dar paso a una situación horizontal que, tal como lo describe Beverley en el caso de los zapatistas, ya no busca una conquista del poder estatal sino que persigue “crear circuitos locales y globales de concientización, resistencia y posibilidades de poder de la sociedad civil” (2004, xvii).

Beverley advierte que él sigue viendo en el testimonio “un nuevo modelo para una nueva forma de política, que también quiere decir una nueva manera de imaginar la nación” (2004, xvii). Esta propuesta es completamente afín a la insistencia y preocupación de Rodríguez por las dimensiones humanas, políticas y éticas de los derechos humanos de las comunidades indígenas, de trabajadores y campesinos y, en sus últimos trabajos, de las comunidades de origen africano. No es coincidencia que Rodríguez haya tenido un interés constante por insertar visual y literalmente otra cartografía de la nación desde

los Llanos Orientales hasta el suroeste colombiano, desde las afueras de la Bogotá de los años sesenta hasta los rincones vedados de Urabá y Turbo, no sólo dando voz sino también dando espacio para contar historias y mostrando rostros que la construcción de un discurso hegemónico sobre la violencia en el país pretende ignorar y traducir a cifras abstractas. Muchas veces la pregunta que cabe no es si el “subalterno” puede hablar sino ¿qué pasa cuando habla?, ¿quién lo escucha? o, mejor, ¿quién quiere ver el rostro del “subalterno”?

El trabajo reciente de la cineasta pone de presente la timidez y evasión con que el país y el Estado se asoman al gran espejo que puede ser el cine, rehusándose a reconocerse en los horribles tatuajes y cicatrices que van quedando en sus mujeres, sus campesinos y sus indígenas. Éstas son resultado de una guerra donde concurren viejos intereses económicos, sociales y políticos creados por los denominados “actores del conflicto armado”. De este modo, en lugar de cerrar una discusión, muchas más se abren, porque trayectorias de trabajo como la de Rodríguez desestabilizan las categorías comúnmente utilizadas para construir los discursos históricos sobre el cine y el concepto de “lo nacional” y el lugar que el documental, que no es un subgénero ni un hermano menor del largometraje o cortometraje de ficción, ocupan dentro de los cinemas nacionales. ¿Dónde ubicar, entonces, el trabajo de aquellos que siguen haciendo cine explícitamente político sobre subdesarrollo, opresión, hambre, explotación, analfabetismo, abusos e ignorancia mientras que se acomodan a las cambiantes condiciones de un cine latinoamericano que poco a poco va dejando de ser cine marginal?

Notes

¹ Partes de este texto provienen de diferentes conversaciones y entrevistas con la cineasta, así como la visualización conjunta de su material fílmico. La recopilación de material para esta investigación fue hecha gracias al *Summer Research Excellence Award* (2003-2004) de la Universidad de Carolina del Norte en Greensboro, así como a la *Linda Arnold Carslile Research Grant* (2004) del

Departamento de Estudios de Género y de la Mujer de la misma universidad.

² Algunos datos biográficos han sido tomados de esta entrevista de Santiago Andrés Gómez a Marta Rodríguez.

³ Entrevista personal con la autora. Junio del 2003.

⁴ Debido a discrepancias en las fechas de realización de los documentales según varias fuentes bibliográficas, utilizo, tanto en el texto como en la filmografía, los datos de las fichas técnicas y sinópticas facilitadas por Marta Rodríguez. Este material es de uso interno de la Fundación Cine Documental y no está publicado. Cuando se hace necesario, me refiero a ellas como “Ficha” seguido del nombre del documental.

⁵ Ficha de *Chircales*. Fundación Cine Documental. Material sin publicar.

⁶ Cruz Carvajal señala en una nota a pie de página que el CRIC “fue fundado en 1971 por los indígenas de dicha región para la recuperación de sus tierras. El CRIC tiene un departamento de comunicaciones con el que Marta Rodríguez ha coproducido parte de sus documentales” (211). En cuanto a la discrepancia ortográfica: Cruz Carvajal lo reseña como “Concejo”, mientras que en la página de Internet aparece como “Consejo.” Me adhiero al segundo pues el CRIC es una organización tanto administrativa como consultiva, definición que se ajusta a la palabra “Consejo”.

⁷ Entrevista personal con la autora. Junio del 2003.

⁸ Entrevista personal con la autora. Junio del 2003.

⁹ En esta entrevista con Adrián Franco y Fernando Puerta, Rodríguez y Sanjinés alternan sus puntos de vista sobre las similitudes y diferencias de la producción de vídeo indigenista en Colombia y Bolivia respectivamente. Hay bibliografía más extensa sobre el tema en relación a Bolivia. En ese mismo texto, Rodríguez subraya las dificultades de trabajo debido a la corrupción y degradación que el narcotráfico, los paramilitares y la guerrilla han causado en el interior de diferentes grupos indígenas en Colombia, ocasionando una marcada diferencia con Bolivia en cuanto al cultivo y usos de la hoja de coca.

¹⁰ Lucas Silva Rodríguez, hijo mayor de Marta Rodríguez y Jorge Silva, incursionó en el documental en compañía de su madre una vez fallecido Silva. Posteriormente, realizó algunos documentales sobre tradiciones musicales de origen africano como *Los reyes criollos de la champeta* (1997), *La champeta* (1998) y *Los hijos de Benko* (1998). En la actualidad, Silva reside en Francia, donde está dedicado a la promoción de esta tradición musical.

¹¹ La Fundación Cine Documental que dirige Marta Rodríguez ha servido como escuela de documental no sólo para su hijo Lucas Silva sino para otros jóvenes colombianos como Fernando Restrepo y Alejandro Chaparro. Junto a Restrepo, Rodríguez hizo *Nunca más y Una casa sola se vence*. Chaparro ha trabajado como productor en *La hoja sagrada*, *Nunca más y Una casa sola se vence*. Dentro de la misma línea de interés por el desplazamiento forzado, Restrepo realizó un vídeo documental llamado *Los calabazos del sol* (2002).

¹² Aunque sólo se cita el capítulo “Communist Manifestos”, a lo largo de este libro Jean Franco

ofrece una lectura de discusiones y movimientos culturales que se originaron en América Latina en relación a la cultura de la guerra fría, brindando también un análisis de la suerte y transformaciones que corrieron muchos de ellos.

¹³ Todas las citas de Beverley en español han sido traducidas por la autora de este artículo.

¹⁴ Para un panorama general de los visos que tomó la controversia entre Menchú y Stoll, se sugiere la colección de ensayos editados por Arturo Arias en *The Rigoberta Menchú Controversy* de Arturo Arias. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

¹⁵ Palabra de su preferencia.

¹⁶ Entrevista personal con la autora. Mayo del 2004.

¹⁷ Este mismo sentido de extrañeza ante el uso en español del término “subalterno” para referirse a poblaciones en el margen me fue expresada por el cineasta colombiano Víctor Gaviria luego de participar en discusiones sobre su trabajo en diferentes universidades estadounidenses. A pesar de mi insistencia en ambos casos de que la palabra “subalterno” tenía que ver con una relación del individuo frente al Estado, en las dos situaciones, los cineastas expresaron desacuerdo absoluto con el término para referirse a alguien que haya participado o que haya sido representado en sus trabajos.

Filmografía

1. *Chircales*. 1966-1971. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva.
Subtitulada en inglés.
Distribuye: LAVA *
<http://www.lavavideo.org>
124 Washington Pl.
New York, NY 10014
(212) 243 4804
(212) 243 2007 fax
info@lavavideo.org
* Información válida para referencias subsiguientes
2. *Planas: testimonio de un etnocidio. Las contradicciones del capitalismo*. 1971. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva.
3. *Campesinos*. 1970-1975. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva.
4. *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*. 1973-1980. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva.
5. *Amor, mujeres y flores*. 1984-1989. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva.
Subtitulada en inglés.
Distribuye: Women Make Movies
<http://www.wmm.com>

JUANA SUÁREZ

462 Broadway Suite 50 WS
New York, NY 10013
(212) 925-0606
(212) 925 2052 fax
info@wmm.com

6. *Nacer de nuevo*. 1986-1987, presentada en 1991. Dir. Marta Rodríguez.

Distribuye: Fundación Cine Documental **

Carrera 8 #65-99 Primer piso

Santa Fe de Bogotá

(57-1) 249 43 16

** Información válida para referencias subsiguientes

7. *Memoria viva*. 1992-1993. Dir. Marta Rodríguez e Iván Sanjinés.

Subtitulada en inglés.

Distribuye: Fundación Cine Documental

8. *Amapola, la flor maldita*. 1994-1998. Dir. Marta Rodríguez.

(Trilogía con *La hoja sagrada** y *Los hijos del trueno*).

Subtituladas en inglés.

**La hoja sagrada*.

Distribuye: Fundación Cine Documental

9. *Nunca más*. 1999-2001. Dir. Marta Rodríguez y Fernando Restrepo.

Subtitulada en inglés.

Distribuye: LAVA

10. *Una casa sola se vence*. 2004. Dir. Marta Rodríguez y Fernando Restrepo.

Subtitulada en inglés.

Para aquellos documentales en que no se ofrece información de distribución, se puede poner en contacto con la Fundación Cine Documental o:

Proimágenes de Colombia

Calle 35 #4-89

Santa Fe de Bogotá-Colombia

(57-1) 287 0380

(57-1) 288 4828

info@proimágenescolombia.com

Obras citadas

Arias, Arturo. ed. 2001. *The Rigoberta Menchú Controversy*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Beverly, John. 2004. *Testimonio*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- . 1993. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Burton, Julianne. 1990a. "Democratizing Documentary: Modes of Address in the New Latin American Cinema, 1958-1972". En *The Social Documentary in Latin America*, ed. Julianne Burton, 49-84. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- . 1990b. "Toward a History of Social Documentary in Latin America". En *The Social Documentary in Latin America*, ed. Julianne Burton, 3-30. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Cruz Carvajal, Isleni. 2003. "Marta Rodríguez y Jorge Silva". En *Cine documental en América Latina*, ed. Paulo Antonio Paranaguá, 206-213. Madrid: Cátedra.
- Franco, Jean. 2002. "Communist Manifestos". *The Decline and Fall of the Lettered City*, 57-85. Cambridge: Harvard University Press.
- Franco, Adrián y Fernando Puerta. 2002. "La cámara: un tronco lleno de abejas. Entrevista con Iván Sanjinés y Marta Rodríguez". *Kinetoscopio* 13, no. 61: 70-78.
- Fundación Cine Documental. Fichas técnicas de documentales. Material sin publicar.
- Gómez, Santiago Andrés. 1996. "El cine de Martha Rodríguez y Jorge Silva: futuro vivo". *Kinetoscopio* 7, no. 40: 89-99.
- Jara, René y Hernán Vidal. 1986. "Prólogo". *Testimonio y literatura*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Paranaguá, Paulo Antonio. 2003. "Origen, evolución y problemas". En *Cine documental en América Latina*, ed. Paulo Antonio Paranaguá, 13-78. Madrid: Cátedra.
- Partnoy, Alicia. 2003. "On Being Shorter: How Our Testimonial Texts Defy the Academy". En *Women Writing Resistance: Essays on Latin American and the Caribbean*, ed. Jennifer Browdy de Hernández, 173-192. Cambridge, Mass.: South End Press.