



Autoría: Jorge Silva. | Marta Rodríguez y Amelia, niña de los chircales.
Bogotá, 1968. Archivo Fundación Cine Documental / Investigación Social

MARTA RODRÍGUEZ: MEMORIA Y RESISTENCIA

MARTA RODRÍGUEZ: MEMORY AND RESISTANCE

Carlos Andrés Bedoya Ortiz*

Este ensayo tiene como objetivo realizar un acercamiento a los archivos y la obra de la documentalista Marta Rodríguez, y describir cómo, en el archivo, los correlatos existentes son una posibilidad de creación audiovisual y antropológica. Allí coexisten más relatos de los conocidos hasta el presente, y su legado no es un objeto inamovible y sí reinterpretable. De este modo, la idea no es la de un pasado estático, sino uno que se extiende en la configuración del presente y del futuro.

Palabras clave: Marta Rodríguez, memoria, archivo, documental, cine, correlato, resistencia.

Este ensaio faz uma aproximação aos arquivos e à obra da documentarista Marta Rodríguez, e descreve como, no arquivo, os correlatos existentes são uma possibilidade de criação audiovisual e antropológica. Coexistem lá, mais relatos dos que são conhecidos até o presente, e seu legado não é um objetivo imóvel e sim reinterpretable. Assim, a idéia não é a de um passado estático, mas de um passado que se estende na configuração do presente e do futuro.

Palavras-chave: Marta Rodríguez, memória, arquivo, documentário, cinema, correlato, resistência.

This essay is aimed to study the documents and work of the documentary filmmaker Marta Rodriguez and to describe the way in which, in the record, the existent correlates are a possibility of audiovisual and anthropological creation. There coexist more stories than those known today, and her legacy is not an immovable object but a re-interpretative one. So, there is not a changeless past, but one prolonging itself in the configuration of present and future.

Key words: Marta Rodriguez, memory, record, documentary, film, correlate, resistance.

* Antropólogo de la Universidad de Caldas. Trabaja con Marta Rodríguez desde 2007 como investigador de archivo en la Fundación Cine Documental/Investigación Social, Bogotá (Colombia). Junto con Marta realizó el guión del documental *Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia* (2011). E-mail: bedoyaandres@gmail.com

He dedicado cuarenta años al documental, pero no únicamente como género.

Marta Rodríguez

Próxima a cumplir sus ochenta años, Marta Rodríguez (1 de diciembre de 1933), sigue realizando documentales con el mismo ahínco con el que inició su obra hace más de cuarenta años. Su filmografía comprende quince documentales que se han establecido como referentes mundiales del género, y que le han permitido posicionarse como la más reconocida documentalista colombiana. Sus obras han generado gran cantidad de documentos que interpretan y reinterpretan sus imágenes, pero más allá de lo que nos muestran sus realizaciones y las diferentes disertaciones sobre éstas, Marta ha conformado un apéndice de sus películas y su trayectoria en el campo audiovisual que constituye aún un espacio virgen de investigación: su archivo.

El universo que Marta ha creado en su colección contiene lo que no vio la luz del proyector; su obra es sólo una porción de lo que está sin verse y que espera ser descubierto. Una estela de memoria que devela objetos más profundos, que en las películas sólo quedan enunciados; en este sentido, ¿cómo se establece la relación entre la obra documental y la memoria, como objeto antropológico, contenida en el archivo de Marta Rodríguez? Esta pregunta será la guía que nos llevará por su obra en sus contextos históricos y en relación con su vigencia. De esta manera, buscaremos describir en el archivo los correlatos como posibilidad de creación audiovisual y

antropológica. Acogiendo como lineamiento metodológico,

que la relación que un creador sostiene con su obra y, por ello, la obra misma, se encuentran afectadas por el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del campo intelectual (Bourdieu, 2002: 9).

Al asumir este principio de relación entre artista y obra, y, en consecuencia, su construcción como tal, encontramos en el camino los distintos estudios, intenciones, y los soportes que los sustentan en el proceso de realización. Estos materiales y la propia obra hacen parte del archivo que va generando la documentalista en su trayecto de vida y de creación. De esta manera, nos acercamos a Marta Rodríguez, explorando el archivo como hilo conductor de lo no narrado; el archivo en su dimensión como medio de comunicación. Se trata, entonces, de un acercamiento no desde las obras, sino desde sus descartes, ensayos, registros, errores, secretos e intimidades.

ORIGEN DEL ARCHIVO

En un edificio del sector de Chapinero en Bogotá se encuentra la sede de la Fundación Cine Documental/ Investigación Social, cuya directora es Marta Rodríguez. La sede de la Fundación es a la vez la casa de Marta y las instalaciones del archivo. Casi no hay lugar en los rincones del espacio para guardar más documentos, entre periódicos, libros, revistas, postales, afiches y películas. En un

principio, pareciera que no existe un orden allí, pero sí lo hay, aunque no en el sentido de la catalogación estricta: el orden está en la memoria de Marta, y un modelo rústico ideado por ella misma, que forma un sistema de conexiones con diferentes soportes cuya columna vertebral son los diarios de campo, cuadernos que son la bitácora de los secretos contenidos en el archivo.

Particularmente, Marta ha conservado muchos elementos de su existencia, tanto personales como de su trayectoria de investigación. Su archivo se podría dividir en dos grandes partes: personales y de investigación.

- *Archivos personales:* en éstos está su intimidad y familia en cartas, fotografías, cine, video y audio, que traen a la memoria de Marta alegrías y tristezas, y que van describiendo cómo se formó su carácter en el transcurso de los años.
- *Archivos de investigación:* éste es el grueso del archivo y contiene su manera de producción audiovisual e investigativa en una amplia gama de soportes que se clasifican en impresos (revistas, prensa, libros, afiches, postales, dibujos, diarios), fotográficos (fotos, diapositivas, negativos), fílmicos (cintas de 16 mm, 35 mm, 8 mm) video (betacam, HI8, video 8, mini dv, dvcam, 3/4, VHS), audio (*uher*, nagra, casete) multimedia (CD, DVD) y digital (discos duros).

Volvamos al origen del archivo, es decir, a la vida personal y familiar de Marta. Hija de doña Conchita Otero y don Juvenal Rodríguez, Marta es huérfana desde antes de nacer, su

padre muere a los 33 años contando la señora Conchita con seis meses de embarazo. Las diferencias con un hermano del señor Juvenal por la herencia, exilian a la familia a un pequeño terreno a las afueras del casco urbano de Subachoque (Cundinamarca). Obtienen una subvención insuficiente para sobrevivir con sus cuatro hermanos (Guillermo, Mariela, Conchita y Lucy). Una infancia rural y humilde, en medio de fincas de recreo de familias burguesas de la región que discriminan lo pobre, indígena y campesino. Afortunadamente para su familia, cuenta con la ayuda de una mujer, maestra de escuela, que les apoya y da consuelo en estos duros años.

Con la colaboración de la maestra, trabajos, venta de madera y ahorros, toda la familia Rodríguez Otero migra hacia Bogotá, construye dos casas y vive de la renta de una de éstas, años después, adquieren una casona en Chapinero, hace ya setenta años, que Marta habita en este sector de la ciudad.

La educación básica de Marta fue dada por monjas en el colegio María Auxiliadora, relación que nunca fue la mejor, siendo apodada como “La Muda” por su silencio en clase. La educación femenina en los años cuarenta del siglo pasado era triste: la mujer era formada para ser ama de casa y su voluntad era doblegada por la severidad de las monjas y del modelo educativo. Estando en el colegio vivió el 9 de abril de 1948. Mientras en las calles el país convulsionaba, en los muros de la institución no se podía hablar de lo que pasaba, era un tema vetado. Fue un primo policía el que le describió lo que estaba pasan-

do en la ciudad, con él hablaba largamente, su mutismo desaparecía cuando le contaba del conflicto que se desencadenó en el Bogotazo y de la violencia que sufría el país.

Finaliza el colegio a los diecisiete años, tiempo después, su madre vende la finca en Subachoque, compra un pasaje de barco para España y se embarcan al encuentro de Guillermo, el hermano mayor, que estudia medicina en Madrid; llegan a Barcelona en 1953.

Arriban a la España de la posguerra durante la dictadura franquista, sin distinguir los bandos en contienda, cosa que aprende con la práctica. En un principio, Marta intenta estudiar filosofía, pero por desconocimiento de latín y griego no puede estudiar, se trata de idiomas que nunca enseñaron en el colegio en donde estudió. Entra como asistente a la universidad, donde acude a historia del arte y literatura. En los ratos libres visita el Museo Nacional del Prado en Madrid, deleitándose con Velázquez y el Greco, y cultiva su sentido artístico. Decide estudiar sociología en el instituto León XIII, en cuyo *pénsum* está excluido el marxismo u otras tendencias que vayan en contra del Estado establecido por la dictadura. Vive un año en París con una beca para estudiar francés y retorna a España para terminar sociología.

Hasta este momento, la vida de Marta está muy relacionada con su

familia y con el peso de su madre, quien está siempre pendiente de sus hijas; aún no se ven trazos de la documentalista que logrará ser con el tiempo. Este periodo, en el archivo, está documentado por fotografías familiares que van desde las fotos de boda de sus padres, momentos de la niñez y de sus primeros años de juventud en tierras españolas. En 1957 hay una ruptura, Marta vuelve a París, pero esta vez sola, sin su madre y sus hermanos.



Autoría: Desconocida. | Marta Rodríguez, 1953. Archivo Fundación Cine Documental / Investigación Social

Cuando Lucy deja la familia Rodríguez, siendo la primera en liberarse, anima a Marta a buscar suerte lejos del hogar, y ésta viaja a Francia sin nada en las manos y con un destino incierto. Busca refugio en un sitio de caridad donde reparten comida y arriban obreros españoles muy pobres; en este espacio ocurre su primer acercamiento a las

organizaciones políticas de izquierda, conoce el movimiento de curas fundado por el Abate Pierre que creó los Traperos de Emaús¹.

El cura español Antonio Luterano le propone a Marta enseñarle español a un grupo de monjas francesas, a cambio de ello, vivirá en una habitación en la cárcel de mujeres de La Roquette. Estudia en la Sorbona lenguas y civilización francesa, pero su tiempo está más dedicado a trabajar con los curas de izquierda en la acogida de obreros que llegan de España para las cosechas de remolacha y las minas de carbón. El movimiento de curas de izquierda toma fuerza y empieza a escuchar sobre el cura Camilo Torres, éste estudia sociología en Lovaina, Bélgica, y hace lo mismo que ella: ayudar a los obreros que llegan buscando trabajo.

La beca de la cual gozaba para estudio termina y debe regresar a Colombia. Nuevamente toma un barco y llega el 11 de noviembre de 1958 a Cartagena, en esta ciudad conoce a otra persona que le cambiaría la vida: el sacerdote Gustavo Pérez. Este había sido compañero de Camilo Torres en Lovaina y ambos trabajan haciendo intervención social, Gustavo le ofrece vincularse con su labor siendo investigadora, gracias a su título de sociología. Su trabajo es hacer encuestas y entrevistas en Bogotá.

En 1959 empieza a estudiar sociología en la Universidad Nacional, Camilo Torres es maestro en esta escuela. Constantemente las clases se dictan fuera de las aulas, incentivando a los estudiantes a tomar acción. Camilo funda el Movimiento Universitario

de Promoción Comunal (Muniproc) en el barrio Tunjuelito al sur de Bogotá. A Tunjuelito llegan muchas familias desplazadas de la violencia de 1948; las condiciones de vida son mínimas. Marta hace parte de este movimiento alfabetizando; es en este lugar donde tiene su primer contacto con los chircales. A sus clases llegan los niños en las más tristes condiciones, con los brazos rotos, golpeados por sus padres y desnutridos, la curiosidad por saber de dónde vienen estos infantes tan maltratados la impulsan a seguirlos hasta sus casas; pasa la avenida Caracas, sigue unas cuadras más y ve, desde la distancia, cómo estos niños son, literalmente, mulas de carga. Esta imagen, este momento es el que la impulsa a hacer cine: alguien debe contar esta historia, alguien debe denunciar lo que ahí está pasando.



Autoría: Enrique Forero. | Marta Rodríguez con su esposo Jorge Silva en la filmación de *Chircales*. Bogotá, 1970. Archivo Fundación Cine Documental / Investigación Social



Autoría: Juan José Vejarano. | Marta Rodríguez y su hijo Lucas Silva, 1992.
 Archivo Fundación Cine Documental / Investigación Social

Marta había dejado la sociología en la Universidad Nacional y había entrado a estudiar etnología en una escuela que existía en el Museo Nacional, allí dictaban clases Paul Rivet y Virginia Gutiérrez de Pineda; permaneció en esta institución hasta 1961. En este año volvió a Europa, primeramente para casarse con un suizo que era su novio. Llegó a España y en este punto su vida dio un giro: cambió los pasajes de Suiza para volver nuevamente a París con la firme intención de estudiar cine.

Han pasado veintiocho años de la vida de Marta Rodríguez, su trasegar la ha llevado a conocer varios países y personas que le han empezado a cambiar su forma de comprender el mundo, más sensible y comprometida con causas sociales, más próxima

a ideologías de izquierda. Su posicionamiento en el campo intelectual ha empezado a tomar ruta y las relaciones que ha cultivado la han acercado al origen de su obra como documentalista; ya existe la intención de hacer *Chircales* y su decisión de estudiar cine, revelándose a ser ama de casa y esposa de un extranjero. En París conoce al que sería su maestro y mayor influencia para su obra posterior, el antropólogo y documentalista Jean Rouch.

En 1961, estando en París, se forma la documentalista. Durante cuatro años Marta estudia cine etnográfico, la Ciudad Luz vive un momento de esplendor, el existencialismo está de boca en boca en los círculos intelectuales, el cine entra en la revolución de las cámaras portátiles y del

sonido sincrónico, cineastas como Godard sacan las cámaras a las calles, el documental toma un nuevo aire con Jean Rouch, los documentados empiezan a tener voz en las películas, se expresa la subjetividad de los personajes como posibilidad de investigación. El documental retoma a Flaherty y a Dziga Vertov, el primero propone la metodología y el segundo su fundamento teórico. Jean Rouch los une y adiciona la perspectiva del sujeto del documental como una disyuntiva entre la subjetividad, el arte y la ciencia.

Son cuatro años en Francia estudiando cine y etnología, Marta Rodríguez toma clases con Claude Lévi-Strauss y otros intelectuales de la época, pero la admiración por Jean Rouch es grande, éste le ense-



Marta Rodríguez. | Carné de identidad como estudiante en Francia, 1958

ña a su grupo a hacer cine con las herramientas más básicas, un cine artesanal; la mayoría de compañeros retornan a sus países de origen y no encuentran las mismas facilidades para trabajar, hecho que es cierto cuando en 1965 retorna Marta a Colombia; en nuestro país la industria del cine es precaria, se carece de casas productoras, equipos y técnicos. En Francia queda su primer documental realizado en un mercado popular, un ejercicio de clase que está conservado en algún anaquel de archivo del Museo del Hombre en París.

ARCHIVO DE INVESTIGACIÓN: CINE

En 1965, año en que Marta Rodríguez regresa de Francia, se instala nuevamente en Chapinero, logra conseguir trabajo en la cinemateca de la Alianza Francesa, e inicia estudios de antropología en la Universidad Nacional. En el cineclub de la

Alianza conoce a Jorge Silva (1941-1987), él será su compañero de creación durante veinte años, esposo y padre de sus dos hijos, Lucas y Sara. Jorge fue un autodidacta que se formó en las salas de la biblioteca Luis Ángel Arango, y era un asistente asiduo de los cineclubes de la ciudad. Cuando ambos se conocieron, Jorge ya había realizado un corto silente llamado *Los días de papel* (1963), al lado de Enrique Forero y Hernando Oliveros, película en 16 mm reversible que reposa en la sede de la Fundación Cine Documental/Investigación Social. Marta y Jorge empiezan el archivo de investigación con *Chircales* (1971).

En los sesenta no existían aún en nuestro país escuelas de cine, oficinas profesionales en donde se pudieran procesar películas, y la nación era muy débil en cine, especialmente en documental. El país permanecía atrasado con respecto al resto de América Latina. México estaba muy desarrollado y de allí llegaron pro-

ducciones que comenzaron a formar una industria, en tanto la televisión fue instaurada por primera vez durante el gobierno de Rojas Pinilla (1953-1957), y desarrollada por técnicos cubanos.

En 1970 Gustavo Pérez Ramírez, sacerdote sociólogo compañero de Camilo Torres Restrepo, crea el Instituto Colombiano de Desarrollo Social (Icodes), y se instala una infraestructura mínima para la industria del cine y la televisión, siguiendo a Venezuela y Argentina que contaban ya con trayectoria.

Bajo el concepto de *cine antropológico* y la influencia de su maestro Jean Rouch, Marta Rodríguez y Jorge Silva realizan *Chircales* (1971). Esta película se hace siguiendo durante cinco años a una familia de alfareros. Eran los años del Frente Nacional. Después de la Violencia de 1948, Bogotá se había transformado en una ciudad de migrantes y barrios subnormales en los cuales buscaban refugio los desterrados por la violencia. Es en un barrio de estos, al sur de la capital, en una zona de ladrilleras artesanales donde se realiza este documental, proceso que dura desde 1966 hasta 1971. Su terminación se lleva a cabo en las salas de montaje de Icodes.

Los materiales de descarte de *Chircales*, tanto en cine como en audio, y que no fueron incluidos en el corte final —originalmente la película duraba noventa minutos y fue reducida al tiempo que tiene ahora, cuarenta y dos minutos—, fueron desechados por dos motivos: uno comercial y el segundo por contenido. Comercialmente y por consejos de otros reali-

zadores, no tendría salida si era tan larga, hecho que Marta lamentó, pues salió material que era muy valioso para la obra, aún así, varios críticos consideran que es muy lenta, pero igualmente así era la vida de los chircales. Los descartes por contenido fueron por la violencia que se vivía en los chircales y que fue filmada y registrada durante los cinco años de realización, material que por respeto no fue incluido.

Originalmente, la familia que protagonizaría la película era otra, pero esta familia se fue y no pudo continuarse con ellos, ahí conocieron a los Castañeda que serían finalmente los protagonistas. El archivo que acompaña a *Chircales* es muy nutrido, en este encontramos fotografías, periódicos, entrevistas y filmaciones. Adicionalmente en este periodo se filmaron otros acontecimientos de la ciudad que se enmarcan en esos años, como la toma del Ejército a la sede de la Universidad Nacional en 1966 en la visita del magnate Rockefeller, y la formación del barrio Policarpa.

Si salimos del periodo de filmación de *Chircales* y continuamos con la familia Castañeda, nos encontraremos con que después de ser expulsados de la hacienda Los Molinos, donde estaba la fábrica de ladrillos, en el archivo se hallan fotografías del proceso de construcción de la casa donde se instalaron los Castañeda, cuyo lote fue pagado en parte por las ganancias de la película. En video HI 8, en 1992, está el entierro de uno de los integrantes de la familia, muerto de forma violenta en Ciudad Bolívar mientras trabajaba. Marta nunca dejó de tener contac-

to con la familia Castañeda, y los ha considerado su familia; Alcira Castañeda es en este momento su mano derecha y quien la ha acompañado por cuarenta años.

Chircales nos sirve como un primer ejemplo de cómo lo que no vemos, que está en el archivo, nos genera correlatos dispuestos para ser interpretados y reinterpretados. ¿Qué pasó con la familia Castañeda y la hacienda Los Molinos? La familia Castañeda, gracias a *Chircales*, se volvió el signo de la explotación la-



Autoría: Carlos Andrés Bedoya Ortiz. | Marta Rodríguez, 2011. Archivo personal

boral y del abandono del Estado de los sectores más desprotegidos, actualmente parte de la familia vive en Ciudad Bolívar en una casa construida por ellos durante cuarenta años en la que cada integrante de la familia tiene un espacio, la señora María murió hace tres años, el padre don Luis Alfredo murió a los pocos años de finalizada la película, haciendo el único oficio que sabía realizar: chircalero. Varios de los hermanos han sufrido enfermedades relacionadas con el monóxido de carbono de los hornos para ladrillos.

Los chircales de este sector fueron cerrados en 1996 por disposiciones de la Secretaría del Medio Ambiente de la Alcaldía Mayor. Esta decisión dejó cesantes a muchos de los trabajadores del ladrillo; varias de las familias alfareras compraron los lotes donde vivían a la familia Pardo Morales, dueños de la hacienda, otra porción de la tierra fue invadida por urbanizadores piratas (Diana Turbay, Los Puentes, El Rosal) y otra cantidad fue vendida a planes de interés social del Gobierno y la Alcaldía (las urbanizaciones Molinos I, II

y III). Aún existen lotes de la familia Pardo Morales en disputa con invasores, y el parque ecológico distrital de Montaña Entrenubes, ubicado en las localidades de San Cristóbal, Usme y Rafael Uribe Uribe en parte es de la misma familia. La vieja casona de la hacienda fue tomada como patrimonio de la ciudad, y está en espera de ser un centro cultural para la localidad.

Esta información hace parte del archivo que se relaciona con la obra. En cuarenta años después de *Chircales*,

Marta ha conservado toda la información que ha surgido del sector, de los alfareros, de los Castañeda y de los Pardo Morales.

Filmando aún *Chircles*, el problema indígena salta a la luz pública y los medios se ocupan de registrarlo alrededor de dos masacres: la de los cuibas y la de los guahivos o siquanis en la región del Vichada. Esto da lugar al segundo documental cuyo título es *Planas, testimonio de un etnocidio* (1970-1971) producido por la empresa Icodes y la Fundación Cine Documental/Investigación Social.

Planas, testimonio de un etnocidio no tiene la misma metodología de largo tiempo de *Chircles*: fue una urgencia que no daba espera y el riesgo era máximo. Este documental está más próximo al reportaje. Los Silva fueron filmados con el Ejército y los colonos detrás: se estaban exterminando a los indígenas sicuanis por sus tierras y organización; el Estado consideraba a los indígenas menores del edad y los colonos los consideraban como seres irracionales, en ese momento esta práctica se llamó *guajibiar*, que en otras palabras, más crudas, significa salir a cazar a indígenas.

La película deja fuera material cuyo contenido ayudaría enormemente a los pueblos indígenas del Vichada a recuperar la memoria de este oscuro y siniestro acontecimiento, permitiría vislumbrar lo que pasó, serían documentos de análisis del conflicto de las tierras sobre cómo el paramilitarismo no es un fenómeno reciente, y que esta práctica se ha perpetuado en contra



Marta Rodríguez | Turbo (Antioquia). Filmación de *Nunca más*, 2000.
Archivo Fundación Cine Documental / Investigación Social

de los pueblos indígenas; el etnocidio no se ha detenido. Lastimosamente, este material fue guardado por Icodes, ya desaparecido, y no reposa en el archivo de Marta.

La década del setenta es la década del movimiento agrario. En la presidencia de Alberto Lleras se crea la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (ANUC), a su vez, los indígenas del Cauca crean, en 1971, el Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC), la primera organización de resistencia indígena frente a la violación de sus derechos. En este periodo surgen otras dos películas: *Campesinos* (1970-1975), idea original de Arturo Alape, que registra las movilizaciones de campesinos e indígenas de aquella época y cuenta las luchas agrarias en los años treinta. Al mismo tiempo, se realiza el documental *Nuestra voz de tierra: memoria y futuro* (1974-1980), buscando la combinación del registro

documental y la puesta en escena con un grupo indígena del Cauca, para mostrar la complejidad de un proceso que va de la sumisión a la organización y a la lucha por la supervivencia como cultura. Por último, en esta etapa se desarrolla el documental *La voz de los sobrevivientes* (1980) a petición del CRIC, que denuncia el asesinato de sus líderes.

Campesinos y *Nuestra voz de tierra* se relacionan directamente, comparan imágenes que nutren el discurso de cada una de las imágenes de archivo que se extienden en otras de las obras sobre los pueblos indígenas realizadas por Marta.

Campesinos cuenta con un modo de producción diferente, en este caso, Jorge y Marta son dirigidos por los campesinos en un proceso de recuperación de la memoria. En la película la lectura de un texto de 1930

de los castigos de las haciendas cafeteras dirige la línea argumental, pues de este se deduce cómo los campesinos, por medio de la organización, se liberaron del yugo de los terratenientes. Los castigos son recreados y los Silva solamente dan consejos técnicos y filman, luego en la mesa de montaje respetan las indicaciones de los campesinos.

Un archivo, que podría llamarse de la *infamia*, es donado a la fundación;

el acervo de la Fundación Cine Documental/Investigación Social.

Para el rodaje de *Campesinos* y de *Nuestra voz de tierra*, Marta y Jorge recorrieron varias regiones del país donde se estaban dando recuperaciones de tierras por campesinos e indígenas. He tenido personalmente el honor, gracias al archivo, de escuchar a juglares de Sucre cantar sus luchas en décimas, y entrevistas de estos campesinos sobre cómo lle-

rras y la recuperación de la memoria, en este caso con el mito de la Huecada. Su diferencia radica en el modelo de producción: con los pueblos indígenas era el yo colectivo, los Silva siempre fueron acompañados por miembros del CRIC en todo el tiempo de la producción y posproducción, con constantes interrogantes y sugerencias que ponían a los realizadores en conflicto con sus propios conocimientos de cine y la metodología de investigación antropológica.



Marta Rodríguez | Turbo (Antioquia). Filmación de *Nunca más*, 2000.
Archivo Fundación Cine Documental / Investigación Social

una colección de fotografías de la Violencia llega a manos de Marta y Jorge. Precisamente una de esas fotos es usada en la película, acompañada de un relato de un campesino de Villarica. La cámara recorre unos caminos hasta que toda la imagen es develada: es un niño de entre diez y doce años asesinado. Esta colección aún está en

garon a las tierras que eran improductivas y tomarlas, con el lema: “La tierra para quien la trabaja”.

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro, aunque comparte mucho material con *Campesinos*, es bien distinta. El tema en el fondo es el mismo, la problemática y la lucha por las tie-

En relación con *La voz de los sobrevivientes*, este trabajo cuenta con un archivo que es más amplio que el cortometraje. Esta obra es una seguidilla de testimonios sobre la violencia ejercida contra los pueblos indígenas del Cauca, pero detrás de estos testimonios queda un documental inconcluso; uno de los líderes fundadores del CRIC, Benjamin Dindicue, asesinado en 1979, sería un personaje de un do-

documental que relataría la creación del Consejo, pero su asesinato llevó a la denuncia directa. El documental es dedicado a este líder, cuya memoria aún es conservada en cintas de nagra, fotografías y en rollos de dieciséis milímetros.

En la década del ochenta, Marta y Jorge se interesan por los problemas del medio ambiente y el uso de pesticidas en la industria de la flori-



Autoría Marta Rodríguez | Bogotá. Desplazados en la Toma del Milenio, 1999. Archivo Fundación Cine Documental / Investigación Social

cultura, lo cual tiene su desarrollo en los terrenos fértiles de la Sabana de Bogotá. Realizan el documental *Amor, mujeres y flores* (1984-1989), recolectando testimonios e investigando sobre el tema. Esta obra genera mucho impacto en la sociedad: las exportaciones de flores se ven afectadas y compradores internacionales dejan de adquirir flores colombianas hasta no cambiar el modelo de producción. Actualmente, la industria de la floricultura ha cambiado su trato hacia las empleadas, se respetan los derechos laborales, han mejorado las formas de producción y de seguridad de sus trabajadores. Aunque se continúa con el uso de pesticidas de alta peligrosidad, estos ya no son esparcidos con los empleados dentro de los invernaderos.

El 6 de noviembre de 1985 un comando guerrillero se toma el Palacio de Justicia, por horas el combate se mantiene hasta que finalmente los

colombianos y el mundo entero ven cómo el edificio es consumido en llamas. Una semana después de la toma del Palacio, el municipio de Armero, Tolima, es borrado del mapa por una avalancha, resultado del deshielo del volcán Nevado del Ruiz. Este mes fue llamado *noviembre negro*. Todos los medios se desplazan para cubrir la tragedia en Tolima. En este contexto de desolación, Marta encuentra la historia de dos ancianos en un campo de refugiados que viven en una carpa en la cancha de fútbol del municipio de Honda, Tolima. Pasan los meses y los refugiados se van yendo a las diferentes soluciones prestadas para los damnificados, finalmente, en la cancha quedan sólo dos carpas, las de los dos ancianos. La edad de cada uno los excluye de cualquier auxilio de vivienda, pero sus vidas continúan, por ellos, el título de la película *Nacer de nuevo* (1987). Esta es la obra más íntima de Marta Rodríguez, y es un homenaje a su compañero Jorge Silva, quien

murió a la edad de cuarenta y seis años el 28 de enero de 1987.

Aparte de este documental, existen tres crónicas inéditas sobre mujeres armeritas, historias rodadas paralelamente y que se enmarcan bajo el nombre de las *Mujeres del volcán*. Existe, además, un extenso trabajo fotográfico realizado por Lucas Silva sobre los campos de refugiados.

ARCHIVO DE INVESTIGACIÓN: VIDEO

El problema del narcotráfico incide directamente en las comunidades indígenas, cuando los narcotraficantes del Valle llegan buscando nuevas tierras y mano de obra barata e ingenua; el dinero fácil debilita la autoridad de los cabildos y afecta profundamente a las comunidades indígenas al provocar una descomposición cultural profunda, ocasionada por la droga, las armas, la corrupción, la violencia indiscriminada y las enfermedades venéreas. El seguimiento de este fenómeno da como resultado cuatro documentales: *Memoria viva* (1993), donde los indígenas cuentan la masacre del Nilo; *Amapola-la flor maldita* (1998), que analiza la problemática del cultivo de amapola con el pueblo Misak; *Los hijos del trueno* (1980) recuerda la avalancha del río Páez en donde mueren 1.500 personas; y *La hoja sagrada* (2001), reivindicación de la hoja de coca como alimento y planta sagrada.

En la realización de estos documentales se recolectaron testimonios de este periodo, de cómo el dinero del narcotráfico los estaba

afectando como pueblos indígenas, pero también sus estrategias para hacerle frente al problema. La avalancha del río Páez trajo consigo la reflexión de los sabedores que leen en la naturaleza a los culpables de la tragedia: los propios indígenas, por dejar de cultivar lo tradicional y dejarse engañar por el dinero; el sufrimiento del pueblo era un castigo de una madre herida por sus propios hijos. Este material en su mayoría fue filmado en HI 8 y video 8, que ya se encuentra digitalizado, igualmente una extensa colección fotográfica autoría de Marta que devela otra faceta de esta documentalista.

En 1998 empieza un nuevo éxodo a Bogotá, que se llena con población desplazada por la agudización de la guerra. Los primeros son los campesinos del sur de Bolívar, mineros del oro de la Serranía de San Lucas, que se refugian en la Universidad Nacional y con los que se adelanta una investigación que toma testimonios de la arremetida paramilitar en esta zona.

Cuando se crea la zona de distensión, en la región cocalera del Cauca, muchas familias huyen para que la guerrilla no les quite a sus hijos. La barbarie paramilitar en Caquetá, la masacre de Mapiripán y las sucesivas masacres en Sucre, Córdoba y los Montes de María, hacen que gran cantidad de población busque refugio en Bogotá. Es cuando la sede de la Cruz Roja Internacional es tomada por una parte de estas familias que permanecen allí durante tres años en lo que se llamó *la toma del milenio*. Este proceso fue filmado recogiendo testimonios de personas que venían de diversos puntos del país, de donde el conflicto los había desterrado. Este



Autoría Marta Rodríguez | Bogotá. Toma de los Jardines del Ministerio del Medio Ambiente, 1999. Archivo Fundación Cine Documental / Investigación Social

es un material inédito existente en el archivo de la Fundación, y de esos tres años existe igualmente un trabajo fotográfico realizado por Marta Rodríguez que refuerza lo filmado.

La población del Bajo Atrato es concentrada en el Coliseo de Turbo al ser expulsada violentamente de sus territorios por la Operación Génesis en 1997. Desde 1999 hasta 2005 se realiza un seguimiento de la comunidad, recogiendo la memoria de este desplazamiento forzado. Esto da como resultado una serie de tres documentales: la trilogía de Urbabá, *Mujeres en la guerra: nunca más* (1999-2001), *Una casa sola se vence* (2003-2004) y *Soraya, amor no es olvidado* (2006). Esta trilogía ha sido realizada con Fernando Restrepo que es el escudero y compañero de Marta en estos últimos años.

La última película de Marta, *Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia* (2011), recurre al archivo como fuente de investigación.

Ello confirma que el archivo ofrece la posibilidad de creación e investigación antropológica y de reinterpretación de la obra; esta película retoma *Planas: testimonio de un etnocidio* para dar introducción al conflicto actual colombiano, señalando directamente a los responsables de la crisis humanitaria que atraviesan los pueblos indígenas. En esta obra, el archivo adquiere gran importancia, pues éste es el que nos permite seguir el camino de la memoria de Marta Rodríguez, y, con su propia voz, con el peso de los años y la experiencia nos pregunta: “¿Acaso con nuestro silencio hemos sido cómplices de la tragedia?”.

CONCLUSIONES

El objeto de la ciencia social es una realidad que engloba todas las luchas, individuales y colectivas, que apuntan a conservar o a transformar la realidad, y en particular aquellas cuyo asunto en juego es la imposición de la definición legítima de la realidad y cuya eficacia estrictamente simbólica puede contribuir a la conservación o a la subversión del orden establecido, es decir, de la realidad.

Pierre Bourdieu

La obra de Marta Rodríguez busca transformar la realidad haciéndola evidente, y ha sido por medio la antropología y el cine que ha expresado su crítica social, señalando la inequidad y la discriminación del sistema, directamente

desde las imágenes y testimonios de las bases populares y las organizaciones de los pueblos, en un constante ejercicio de preservación de la memoria y exaltación de la resistencia.

Toda obra es el resultado de un archivo, es decir, es un medio del cual se derivan relatos, discursos que son expresados por el realizador en un objeto con sentido para él mismo, y de interpretación de la crítica y el público. En el archivo coexisten más relatos y su legado no es un objeto inamovible, es reinterpretativo, no es de un pasado estático: éste se extiende en la configuración del presente y del futuro. En este sentido, para Derrida el archivo es un porvenir: “[...] la cuestión de una res- puesta, de una promesa y de una

responsabilidad para mañana. Si queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir” (Derrida, 1995: s/p).

Este esfuerzo por el porvenir del archivo de Marta Rodríguez ha sido apoyado por el Ministerio de Cultura. Por medio de la dirección de cinematografía, el archivo ha sido beneficiado con la Beca de Gestión de Archivos, que ha permitido verificar, catalogar, preservar y digitalizar los diferentes soportes que se encuentran en el acervo, de esta manera, es posible devolver la memoria de la obra de Marta Rodríguez; en un futuro será un centro de documentación que permitirá así llegar al ideal del archivo: la accesibilidad.



NOTA

¹ En la actualidad, el movimiento Emaús sigue fiel a su fundador. Está presente en treinta y seis países de todos los continentes. Emaús Internacional continúa la obra del Abate Pierre, defendiendo los derechos humanos fundamentales, siempre con un doble objetivo: el trabajo cotidiano junto a los más excluidos y la lucha contra las causas de la miseria.

REFERENCIAS
BIBLIOGRÁFICAS

- BONNET, María, 2006, *Martha Rodríguez, mi vida es mi obra. Vivencias de una documentalista*, Bogotá, Universidad Javeriana.
- BOURDIEU, Pierre, 2002, *Campo de poder, campo intelectual, itinerario de un concepto*, Buenos Aires, Montessor.
- _____, 2007, *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- CADAVID, Amparo, 1985, *En búsqueda de la memoria popular: el cine de Marta Rodríguez y Jorge Silva*, Bogotá, Unesco.
- CINEMATECA Distrital, 2008, *Jorge Silva/Marta Rodríguez, 45 años de cine social en Colombia. Retrospectiva integral*, Bogotá, Imprenta Distrital.
- CRUZ, Isleni, 2003, “Marta Rodríguez y Jorge Silva”, en: Antonio Paranaguá (ed.), *Cine documental de América Latina*, Madrid, Cátedra.
- DERRIDA, Jacques, 1995, *Mal de archivo*, Buenos Aires, disponible en: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/mal+de+archivo.htm>>, consultado en agosto de 2011.
- FUNDACIÓN Patrimonio Fílmico Colombiano, 2010, *Principios y técnicas en un archivo audiovisual*, Bogotá, Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano.
- LES Podcasts de la Sorbonne Nouvelle, 2008, *Cineastes Colombiens: Marta Rodríguez*, disponible en: <http://webcast.univ-paris3.fr/podcasts/pistes/Entr%C3%A9es/2008/10/4_Cin%C3%A9astes_colombiens_%3A_Marta_Rodr%C3%ADguez_-_1_Les_ann%C3%A9es_de_formation.htm>, consultado en agosto de 2011.
- MINISTERIO de Cultura, 2009, *Premio nacional vida y obra 2008*, Bogotá, Kimpres.
- PATIÑO, Sandra, 2009, *Acercaamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia.
- ROLNIK, Suely, 2010, “Furor de archivo”, en: *Revista de Artes Visuales Errata*, No. 1, Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño, abril, p. 48.