

The background is a solid teal color. It is decorated with several yellow-green leaves of various shapes and sizes, scattered across the page. Faint, light-colored geometric patterns, resembling traditional indigenous designs, are also visible in the background.

TEJIENDO MEMORIA (s)

**El Audiovisual como (re) constructor
de la memoria colectiva de la
Colombia invisible**

Tesis de Grado

Angy Katerine Ruiz Muñetón

DEPARTAMENTO DE
ARTES AUDIOVISUALES

facultad de
bellas artes



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

TEMA: Cine y Memoria

TÍTULO:

TEJIENDO MEMORIA(S)

El Audiovisual como (re) constructor de la memoria colectiva de la Colombia invisible

Alumna: Angy Katerine Ruiz Muñetón

Licenciatura en Artes Audiovisuales con orientación en Teoría y Crítica

DNI 94938579

Legajo: 62842/6

angiekruiz@hotmail.com

Director: Gerardo Sánchez Olguín

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a la Universidad Nacional de La Plata, a la Facultad de Bellas Artes, por abrirme sus puertas y su educación pública y gratuita; a mi tutor Gerardo Sanchez Olgún, por acompañarme durante este proceso hombro a hombro, sin su acompañamiento, generosidad, y paciencia este trabajo no sería el mismo.

A mi familia en Colombia por acompañarme y apoyarme desde la distancia a realizar mis sueños; a mi familia en Argentina porque me ayudaron hallandome el camino para seguir en pie; a mis amigos, amigas, hermanos, hermanas que se me cruzaron en estos años, y compartieron charlas, reflexiones para yo poder entenderme, y conocer mi historia.

A La Argentina, por ser tan generosa y formame más que en la academia, en la vida, la justicia social, y el trabajo colectivo. Este trabajo existe porque hubo muchos tejidos humanos en él, que me dieron luz para seguir avanzado en un camino que hoy finaliza una etapa, y se prepara para expandirse en otras.

RESUMEN

Las sociedades contemporáneas se encuentran atravesadas por los lenguajes audiovisuales éstos se han configurado en el transcurrir del tiempo como herramientas dominantes para el conocimiento del pasado. Pero solo algunos sectores de la sociedad han tenido acceso a estos lenguajes la reescritura del pasado fue quedando, así, segmentada, dejando en la periferia a algunas comunidades, como los pueblos indígenas. Partiremos del documental *Testigos de un etnocidio: Memorias de Resistencia* (2007-2011) de la directora colombiana Marta Rodríguez, para indagar sobre las estrategias audiovisuales que utiliza la realizadora en pos de reconstruir la memoria colectiva de los pueblos indígenas de Colombia. a partir de diferentes modalidades de representación. Es así como el lenguaje audiovisual se puede resignificar, en tanto herramienta de resistencia y transformación social.

Palabras clave:

Memoria colectiva – Marta Rodríguez – Audiovisual – Comunidades Indígenas – Colombia.

ÍNDICE

1. Marco General

1.1 Introducción

1.2 Estado del arte

2. Marco Teórico

2.1 Memoria es resistencia

2.2 Audiovisual, memoria e historia

3. Marta Rodríguez, un legado en el documental colombiano

4. Testigos de un etnocidio: Memorias de Resistencia (2007 - 2011)

4.1 Entre memoria y denuncias

4.2 Posible estructura de las memorias

4.3 Voces que narran

4.4 El montaje como tejedor de historias

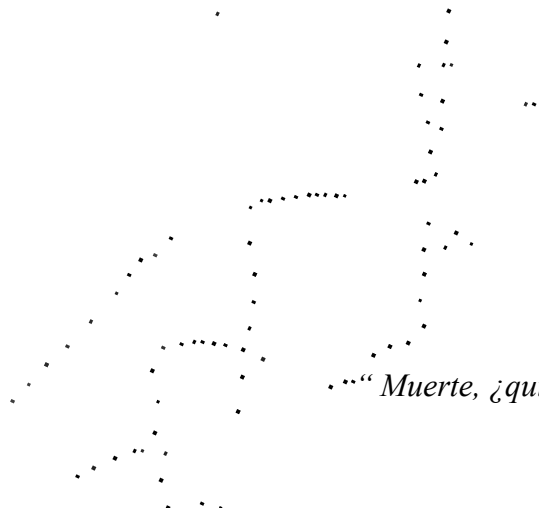
4.5 Material de archivo: huellas de la memoria

4.6 Acercamiento a los testimonios como dispositivo

4.7 Legado y transformación social

5. Conclusiones

6. Referencias



...“ Muerte, ¿quién dijo muerte? si estamos vivos, marcando con
nuestros gritos las rocas de la historia,
haciéndole grietas al tiempo
y grutas al olvido”

Hugo Oquendo



1.1 INTRODUCCIÓN

En la contemporaneidad habitamos en sociedades mediatizadas, el audiovisual como lenguaje y medio ha inundado gran parte de nuestra vida cotidiana. Resulta difícil para nosotros comprender que hace unas décadas atrás el uso de estos lenguajes no estaba tan extendido.

Gustavo Aprea (2015) afirma que los medios masivos y mediáticos conforman gran parte de nuestra historia, podríamos agregar que conservan gran parte de la historia contada por un discurso hegemónico. Una voz dominante vinculada al poder estatal o económico, que suele utilizar los medios audiovisuales para contar una sola historia. Tal como plantea Pierre Bourdieu (en Echeto & Browne, 2008), los medios ejercen un poder simbólico e invisible, al construir imaginarios que son consumidos de manera acrítica por las mismas personas que padecen esta violencia simbólica. El audiovisual se convierte entonces en un movilizador de ideas y de modelos culturales, y un instrumento de comunicación y proyección social. Dependiendo del lugar desde donde se posicionen sus realizadores y productores, sus intenciones estarán más o menos cerca de los grupos dominantes de poder o bien de las necesidades de los pueblos invisibilizados por estos poderes, como lo son las comunidades indígenas.

Octavio Getino y Fernando Solanas (en Galán, 2012) afirman que «El cine es un hecho ideológico, y en consecuencia un hecho político». (p. XX) los medios audiovisuales se pueden presentar también como agentes de cambio y de transformación social en las comunidades. Podemos decir que el audiovisual es una herramienta que puede tener diversos usos, vinculados tanto a los sectores hegemónicos como a comunidades y pueblos periféricos, que la utilizan para hacer evidente sus luchas.

En contextos donde es difícil que los sectores marginados hagan escuchar su voz, emergen procesos y personas que hacen posible proveer de herramientas audiovisuales a comunidades periféricas y vulneradas, para que sus denuncias

sean escuchadas. Este es el caso de Marta Rodríguez, documentalista colombiana, que ha entregado su vida a luchar por la paz y los derechos humanos de algunas comunidades vulneradas de Colombia como las indígenas, las afros y las campesinas.

Es a partir de estas reflexiones que nos sentimos interpelados a analizar en la presente investigación las modalidades de representación que asume el lenguaje audiovisual en los procesos de reconstrucción de la memoria colectiva. Nos centraremos particularmente en el documental *Testigos de un etnocidio: Memorias de Resistencia* (2007-2011), a partir del cual indagaremos sobre cómo la realizadora utiliza los recursos audiovisuales para reconstruir la memoria colectiva de pueblos originarios de Colombia como Nasa, Emberá y Kankuamo.

Para ello trabajaremos sobre tres ejes fundamentales que guiarán esta investigación:

- El concepto de Memoria colectiva vinculada al lenguaje audiovisual
- La figura y legado de Marta Rodríguez
- El análisis del documental *Testigos de un etnocidio: Memorias de Resistencia* (2007-2011)

Para hablar del audiovisual como reconstructor de la memoria colectiva, primero debemos aclarar qué se entiende por memoria, y cuáles son sus relaciones con la historia. Es por ello que en primer lugar abordaremos el concepto de memoria colectiva, que trabajaremos a partir del sociólogo Maurice Halbwachs (2004), junto con concepciones más actuales de memoria e historia propuestas por Marda Zuluaga (2014), para después vincular la cuestión de la memoria colectiva con el audiovisual de acuerdo a Gustavo Apea.

En segundo lugar presentaremos a la realizadora, daremos una breve contextualización del panorama histórico y social en Colombia durante el periodo

activo de la realizadora y analizaremos cómo se manifiesta la obra de Marta Rodríguez en este contexto. Del mismo modo, propondremos un recorrido por su trayectoria artística, entendida como legado para contribuir con los procesos de organización comunitaria en defensa de la autonomía de las comunidades. En tercera instancia, nos adentraremos en el análisis del documental *Testigos de un etnocidio: Memorias de Resistencia (2007-2011)*, partiendo de la pregunta sobre la reconstrucción de la memoria de las comunidades, por medio del uso del lenguaje audiovisual.

Haremos un análisis estético y semiótico, que nos remitirá a diferentes dimensiones del objeto de estudio. Comenzaremos con los aspectos retóricos, vinculados con las características formales del filme, como la construcción de los planos, los encuadres, el uso de sonido y la voz off. El eje temático también será importante, ya que nos presentará miradas sobre la lucha por el territorio, la resistencia de esas luchas, y el legado mismo de Marta Rodríguez. Finalmente, la consideración de los aspectos enunciativos nos permitirá comprender quiénes hablan en el filme, para qué y por qué, con lo cual daremos cuenta de la conformación de un protagonista colectivo constituido por los referentes de las comunidades indígenas de Colombia. A su vez, se buscará dar cuenta de la mirada personal de la realizadora.

Reflexionaremos también sobre las estrategias audiovisuales que pone en práctica la realizadora para reconstruir la memoria colectiva en comunidades indígenas. En primera instancia podemos considerar que este documental posee características propias de los documentales de memoria (Aprea, 2015) ya que teje importantes conexiones entre el pasado recordado y un presente más actual (dado por el momento de la filmación, y por sus resignificaciones posteriores). Así mismo se observan características de los documentales políticos y de denuncia, pues se muestra la resistencia de sus protagonistas a los procesos de invisibilización e interpela al espectador para que reflexione activamente.

1.2 ESTADO DEL ARTE

En el recorrido bibliográfico hemos encontrado que el concepto de memoria está más fuertemente ligado con las ciencias sociales. No obstante, la categorización que realiza Gustavo Aprea en su texto *Documental, Testimonios y Memorias - Miradas sobre el pasado militante* (2015) sobre los documentales de memoria, si bien no se refiere directamente al documental *Testigos de un etnocidio*, propone un interesante punto de anclaje para nuestro análisis, al vincular este concepto con el lenguaje audiovisual.

Aprea plantea que el elemento que distingue a los documentales de memoria es la utilización sistemática de las declaraciones de testigos oculares que han participado directa o indirectamente de los sucesos recordados. El filme que nos convoca para este recorrido analítico, *Testigos de un etnocidio: memorias de la resistencia* (2007-2011) posee algunas de las características que señala el autor como constitutivas del documental de memoria, lo cual nos permite incluirlo dentro de este género. En *Testigos...* encontramos una reiterada utilización de los testimonios como elemento central que articula la narración. Estos testimonios exceden lo meramente informativo, ya que a través de ellos se recogen y se remarcan las sensaciones y sentimientos de los testigos.

Las fuentes encontradas que abordan un análisis acerca del documental *Testigos de un etnocidio* desde una perspectiva estética o semiótica del lenguaje audiovisual son reducidas. En concordancia con la tipología de los textos de cine que plantea Aumont (1985), podemos afirmar que la mayoría de la bibliografía a la cual hemos tenido acceso se trata de textos orientados a un público cinéfilo, es decir, a un público que conoce y es afín al trabajo de la directora.

Estos textos nos han brindado herramientas para poder comprender y ubicar la obra de Marta Rodríguez en un contexto político y social, lo cual nos ha brindado una visión panorámica de cara al análisis del documental en cuestión. Tal es el caso de

la investigación *Los papeles tras la cámara* (2014) de la comunicadora Amparo Cadavid, el abordaje es biográfico, recopilando información en torno a la realizadora, fotografías y reseñas de toda su obra documental.

En este texto la autora nos introduce en los comienzos del cine de Marta Rodríguez, sus estudios en París con Jean Rouch, precursor del *cinema vérité*, y en Colombia, con el cura Camilo Torres, fundador de la carrera de Sociología en la UNAL y gran líder social. También refiere a la vinculación de la realizadora con diferentes movimientos sociales, tanto urbanos como campesinos e indígenas. En la cronografía de su obra introduce comentarios y breves acercamientos sobre algunos rasgos estilísticos de la directora, y da cuenta de la metodología que utilizó para producir algunos de sus documentales, la observación participante. Que consiste en vincularse estrechamente con los grupos sociales que se investigan. Este texto nos ha brindado herramientas para conformar nuestra propia cronología de la obra documental de Marta Rodríguez, y al mismo tiempo para ubicarla en el contexto histórico y social colombiano.

Por su parte, la reseña *Marta Rodríguez: testigo audiovisual de un etnocidio* que David M.J. Wood escribe para la publicación *Cuadernos del Cine Colombiano N° 17* (2012), es uno de los pocos textos que se aproxima desde una perspectiva más formal al discurso audiovisual que propone el documental. Se dedica a analizar de manera general utilizando un lenguaje más específico, aspectos que también han sido de nuestro interés. Uno de ellos es el abordaje que realiza sobre los usos de material de archivo, y el modo en que la realizadora pone en diálogo este material con el propósito de recuperar la memoria social de las comunidades indígenas. También se hace mención al uso de voz en off de la directora para narrar algunos de los fragmentos del documental.

El caso más llamativo desde una perspectiva académica es la tesis de maestría *Memoria viva (1993) de Marta Rodríguez y las complejidades de la antropología compartida en el proceso de montaje audiovisual* (2013), de la Universidad de

Flacso, Ecuador, de la realizadora e investigadora María Isabel Vargas. La autora se distancia de la perspectiva biográfica para centrarse en el proceso de montaje en los proyectos de antropología compartida. Aborda con mayor profundidad algunos parámetros formales y estéticos del lenguaje audiovisual como el montaje, la puesta en escena, la representación.

En este sentido, podemos relacionar este último texto con la tipología de documentales que plantea Nichols (2001) como documental participativo. Este tipo de documental tiene sus raíces en la antropología, e implica la realización de un trabajo de campo extenso, de manera que, tras convivir con determinada comunidad, los antropólogos, puedan escribir lo que aprendieron allí.

2.1 MEMORIA ES RESISTENCIA

¿Cómo se conforma la relación dicotómica entre memoria e historia? ¿Cómo hacer para dar visibilidad a los conflictos silenciados? ¿Cómo preservar las memorias de las luchas para mantenerlas vigentes? ¿Qué recursos provee el lenguaje audiovisual para que las memorias colectivas resistan? Son algunas preguntas acerca de las cuales pretendemos reflexionar.

Latinoamérica está ubicada en el escenario global en una posición que ha ido cambiando con el tiempo. En el presente, su condición de alteridad ocupa un lugar de permanente tensión y resistencia respecto de los centros dominantes del mundo occidental. En este contexto, las sociedades actuales se encuentran atravesadas por los medios audiovisuales, que se configuran como una herramienta importante para conocer nuestro pasado.

En la mayoría de los casos estos medios son utilizados por los sectores dominantes, es así que el pasado se reconstruye en manos de los sectores de la población que tienen acceso a estas herramientas audiovisuales, quedando algunas comunidades invisibilizadas y en la periferia, como son las comunidades indígenas. Es así como la memoria vinculada al audiovisual se presenta entonces, como un componente

fundacional de las identidades colectivas y como un acto de resistencia frente a las voces dominantes.

Este análisis nos convoca a reflexionar acerca de la importancia del lenguaje audiovisual para la reconstrucción de la memoria colectiva de los pueblos y comunidades periféricas. Así poder comprender la importancia y responsabilidad que conlleva acompañar estos procesos y recuperar las historias, como un recurso vital para la apropiación de estos procesos y evitar que caigan en el olvido.

Para hablar del lenguaje audiovisual como reconstructor de la memoria colectiva primero debemos abordar qué entendemos por este término, y cuáles son sus relaciones con la historia.

Trabajaremos la noción de memoria colectiva a partir del sociólogo Maurice Halbwachs, el primero en acuñar el término en sus textos *La memoria colectiva* (1950) y *Los marcos sociales de la memoria* (1925). Halbwachs (2004) afirma que la memoria colectiva es una reconstrucción del pasado desde el presente, colmada de significados, donde nuestros recuerdos individuales adquieren sentido al encontrarse contenidos en un grupo social, ya que son los otros quienes nos ayudan a recordar. La memoria es por naturaleza compartida.

La existencia de la memoria colectiva se relaciona con los recuerdos individuales, se basa en ellos, pero a la misma vez los enmarca en una memoria social [...] ya que del pasado sólo retiene lo que aún queda vivo de él o es capaz de vivir en la conciencia del grupo que la mantiene (Halbwachs, 2004)

Para que exista la memoria, ésta debe estar definida por una serie de marcos sociales, definidos por coordenada espaciales y temporales. Estos marcos están contruidos socialmente y pertenecen a determinados grupos, esto promueve que los recuerdos emerjan de forma conjunta.

Los marcos sociales son sistemas lógicos, de sentido, cronológicos, topográficos que anticipan el recuerdo, ponen a su disposición un sistema general del pasado designando el papel y el lugar del recuerdo particular (Halbwachs, 2004, p. 378).

Los marcos temporales logran situar los recuerdos, ya que definen las divisiones temporales construidas socialmente, como los meses, días, horas, etcétera. Pero también es importante considerar las diferentes concepciones que tiene cada sociedad respecto del tiempo, sobre todo las no occidentalizadas. Es así que cada grupo, puede establecer sus propios marcos con relación a sus particularidades y al contexto al que pertenecen. Por otro lado, los marcos espaciales posibilitan la existencia de los recuerdos, porque permiten que el recuerdo surja, proveyéndole de estabilidad.

En la contemporaneidad, hay otras concepciones imperantes sobre la memoria, según Enzo Traverso (2017), existe un régimen de memoria «presentista» que es propio del neoliberalismo, el cual tiende a clausurar las utopías, y a presentar al pasado como una experiencia que no propone una mirada al futuro. La despolitización del pasado intenta destruir los marcos sociales de la memoria, para convertirlos en recuerdos individuales, excluyendo la idea de acción colectiva.

A pesar de esto, se mantienen movimientos que resisten a este régimen y ponen en tensión la organización del mundo, tales como las manifestaciones artísticas, que materializan experiencias de conservación de la memoria, ofrecen una mirada alternativa del mundo. Es así como bien lo afirma Mariela Alonso (2016), el arte latinoamericano se presenta como un recorte ideológico cargado de significaciones, y como una propuesta de resistencia ante una mirada centralista.

2.2 AUDIOVISUAL, MEMORIA E HISTORIA

Para adentrarnos en el concepto de memoria vinculada al audiovisual, nos parece importante comprender las relaciones que existen entre el audiovisual, la historia y la memoria. Como afirma Aprea (2015), estos vínculos se deben a que los medios masivos y mediáticos conforman y conservan gran parte de nuestro pasado.

Existen diversas opiniones con respecto a la dicotomía que presenta la relación memoria e historia en el siglo pasado Halbwachs consideraba que la memoria se oponía a la historia porque ésta se presenta como perteneciente a un grupo social, y por ello es múltiple, irregular, subjetiva y posee un movimiento continuo y orgánico a diferencia de la historia que se sitúa fuera de los grupos sociales, es objetiva, generalizada y muestra una versión única de los acontecimientos.

En la agenda académica más reciente, los conceptos memoria e historia se entremezclan, y la memoria ha pasado a tomar un lugar más predominante. Se habla de un nuevo concepto: *memoria histórica* ya que la historia deja de ser únicamente una mirada al pasado, y se actualiza desde un presente, que nos permite mirar y construir un futuro diferente, como lo plantea Zuluaga (2014):

La otrora distinción sustancial entre historia y memoria ha sido diluida. Si se habla de una memoria histórica, se está hablando de la memoria de un pasado que está vigente, que actúa y reside en el presente, pero siendo a la vez un pasado que ha empezado a tomarse como historia, algo acerca de lo cual se puede hacer historia aunque todavía esté actuando en nuestro presente (Zuluaga, p.14).

Y es en este intersticio en donde toman protagonismo los lenguajes audiovisuales, que actúan a la vez como agentes en los procesos de reconstrucción de las memorias sociales contemporáneas, pero también como fuentes para el estudio sistemático de la historia. El audiovisual entonces hoy podría presentarse como un *lenguaje de memoria histórica*, ya que recompone la memoria del pasado habitando el presente, al tiempo que se convierte en un documento histórico.

De este modo, podemos enmarcar nuestro objeto de estudio como un documental de memoria histórica, ya que vincula las memorias individuales y grupales, para unir las dentro de una colectiva. Además, pone el acento en transmitir las experiencias de luchas y resistencias entre generaciones. Reivindica la posibilidad de una memoria social más amplia, se utiliza como una herramienta de organización popular, y como un archivo que contiene material sobre la historia de Colombia, a su vez se convierte en un documento histórico en sí mismo.

En Latinoamérica hemos sido testigos de diversos movimientos de memoria histórica en la región, como lo es el caso de Argentina, con su trayectoria de cine militante, que ha denunciado también la vulneración de los derechos humanos. Un ejemplo de esto es el documental *La hora de los hornos* (1968) de Getino y Solanas, que irrumpió como una obra de agitación política, producida y exhibida de manera clandestina, y que se postulaba como un documental que sirviera para la organización popular. Así mismo los trabajos de Raymundo Gleyzer, que buscaban también denunciar los flagelos que vive la sociedad Argentina y Latinoamericana.

Entendemos que el gran potencial de los medios audiovisuales radica en el hecho de que devienen agentes de /para el cambio social, ya que intervienen y disputan los contenidos y los sentidos de representación para contribuir a la construcción de una memoria colectiva, y así combatir el olvido. Como plantea Huyssen (2009), el terror, la desobjetivación y la destrucción de lo humano pueden y deben ser imaginados, pueden y deben ser dichos, pueden y deben ser representados en imágenes y palabras. No hacerlo es caer en la negación, y en el olvido. Las imágenes son fundamentales para cualquier recordación del pasado, y la memoria es indispensable para imaginar un futuro mejor, pero reconociendo que estas imágenes deben estar acompañadas de políticas de Estado.

3. MARTA RODRÍGUEZ, UN LEGADO EN EL DOCUMENTAL COLOMBIANO

La obra audiovisual de Marta Rodríguez está ligada íntimamente con la historia reciente de Colombia, su obra ha registrado y conservado los principales sucesos de un país en conflicto desde hace varias décadas. Estos registros han reconstruido la memoria propia de la realizadora pero también del país, y de los esfuerzos de aquélla por darle voz a quienes no la tienen nos da cuenta de un compromiso de vida por la paz y por la defensa de los derechos humanos.

Marta Rodríguez Otero nació en 1933, en Cundinamarca, Colombia. Después de vivir un tiempo en Europa junto a su familia, vuelve a Colombia en 1958, año en el que conoce a Camilo Torres¹, en el MUNIPROC², movimiento que había iniciado el cura Camilo en la Universidad Nacional de Colombia. Por su participación en este proyecto conoce algunas poblaciones desplazadas, las cuales fueron protagonistas de su primer documental, *Chircales* (1966 - 1971).

En 1961 Marta vuelve a Europa, para estudiar Etnología en el Museo del Hombre en París, durante su estadía toma un seminario de cine documental con Jean Rouch³, el precursor de lo que se conoce como *Cinema Verité*. Este movimiento enfatiza la idea de que el cine se trata de la verdad de un encuentro más que de la absoluta verdad. Rouch ha sido de gran influencia en la formación técnica e ideológica de Rodríguez, así como también en su obra. En 1965 Marta regresa a

¹ Jorge Camilo Torres Restrepo (Bogotá, 3 de febrero de 1929 - San Vicente de Chucurí, Santander, 15 de febrero de 1966) fue un sacerdote católico colombiano, pionero de la Teología de la Liberación, cofundador de la primera facultad de Sociología de América Latina en la Universidad Nacional de Colombia y miembro del grupo guerrillero Ejército de Liberación Nacional (ELN). Durante su vida, promovió el diálogo entre el marxismo y el cristianismo.

Broderick, W. J (1980). *El cura Guerrillero*. Revista Semana.

² Movimiento Universitario de Promoción Comunal

³ Jean Rouch (31 de mayo de 1917 - 18 de febrero de 2004) fue un cineasta y antropólogo francés. Inspirador de Nouvelle Vague, también es conocido como el creador de películas etnográficas notables y de docuficción. Baugh, B (2009). *Sobre Jean Rouch*. Página web de Jean Rouch.

Colombia y conoce a Jorge Silva quien sería su compañero de vida y de trabajo durante veinte años.

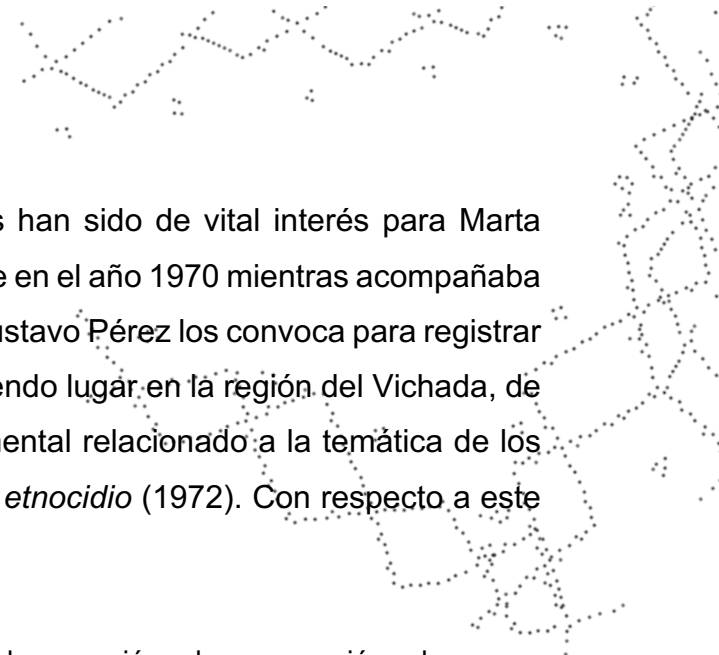
Cadavid (2014) afirma que en la obra de Rodríguez se evidencia la existencia de cuatro tipos de comunidades comprendidas en su trabajo documental: poblaciones urbanas desplazadas, campesinos, indígenas y afrodescendientes.

Entre los años 1966 y 1971 Rodríguez y Silva realizan su primer documental *Chircales*, filmado en las periferias de Bogotá en el barrio Tunjuelito, donde se encontraban poblaciones desplazadas que habían sido víctimas de la época de «La Violencia». *Chircales* es considerado como el pionero del documental social en Colombia, y además recoge aspectos de lo que se denominó el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano⁴, cuyo compromiso residía en la lucha contra la explotación y en la defensa de los derechos humanos.

Entre los años 1970 y 1975 Rodríguez y Silva comienzan a trabajar con quienes serían el segundo grupo que aparece en sus documentales, los campesinos. En estos años el movimiento agrario estaba impulsado por un espíritu revolucionario que tenía su raíz en la revolución cubana de 1959. En este contexto, y bajo el gobierno de Carlos Lleras Restrepo se crea la ANUC.⁵ Fue así como a partir de la organización y de la reivindicación por la lucha de la tierra, Jorge y Marta se vinculan con el movimiento campesino, acompañando procesos de recuperación de tierras en la costa caribe colombiana, lo cual lleva a la realización del documental *Campesinos* (1973 - 1975).

⁴ En los años sesenta nace un fenómeno de cine llamado: el nuevo cine latinoamericano. Este fenómeno está influido principalmente por el neorrealismo italiano y otros movimientos de cine social. Su función era ir en contra de los modelos estadounidenses y a favor de la conflictiva realidad. Era la esperanza y la nueva posibilidad de restablecer una cinematografía a nivel continental, un nuevo cine. Carro, N (1997) *Un siglo de cine en América Latina*. Revista Política y Cultura, núm.8.

⁵ Asociación Nacional de Usuarios Campesinos: Esta organización surgió desde el Estado, como una herramienta política del presidente para modernizar la producción agraria de Colombia, y que ha sido definida «como un instrumento de una alianza de clases dentro de la cual la iniciativa, hegemonía y dirección del proceso corresponden a la burguesía reformista». Zamosc, 1987: 31, citado en Grupo de Memoria Histórica, 2010: 214



Las problemáticas de los pueblos indígenas han sido de vital interés para Marta Rodríguez, el inicio de este compromiso surge en el año 1970 mientras acompañaba los procesos de la recuperación de tierras. Gustavo Pérez los convoca para registrar las masacres de indígenas que estaban teniendo lugar en la región del Vichada, de este registro se materializa su primer documental relacionado a la temática de los pueblos originarios *Planas: testimonio de un etnocidio* (1972). Con respecto a este documental Jorge Silva afirmaba que:

Había en el país todo un escándalo por la represión y la persecución a los indígenas guahibos. La prensa envió sus reporteros, pero a la larga no se sabía lo que pasaba. Las denuncias eran manipuladas por la prensa burguesa. Nosotros decidimos hacer una película que tratara de informar y profundizar un poco realmente en los hechos. Básicamente se hizo como un trabajo de contra-información. Para mostrar no solo lo que sucedía allí, sino en todas las comunidades indígenas del país (Silva en Valverde, 1978, p. 342).

Nos parece importante rescatar estas palabras de Silva, porque argumentan la importancia de darle voz y visibilidad a las comunidades más vulneradas, y de utilizar las herramientas audiovisuales para denunciar y conservar las memorias de los pueblos. Tal vez si Jorge y Marta no hubieran llegado hasta esos territorios con sus cámaras de cine, mucha información que conservan sus documentales estaría ya olvidada.

Entre los años 1974 y 1980 tras la fragmentación de la ANUC, surge el consejo nacional indígena del Cauca (CRIC), que aparece en el panorama nacional haciendo públicas demandas específicas, atravesadas por un fin común: el acceso a la tierra y la defensa del territorio. Marta y Jorge comienzan a acompañar los procesos de los pueblos indígenas, y realizan su documental *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974 - 1982).

En la década de 1990, Marta retoma el proceso de las problemáticas de las comunidades indígenas, pero en esta época hubo un importante cambio con respecto a las herramientas audiovisuales, ya que el cine empezó a ser reemplazado por el video. Este formato más económico y sencillo de manejar, le permitió incorporar en las realizaciones de sus documentales a los miembros interesados de las comunidades, y a la vez generar procesos de transferencia de medios.

Entre la última década del siglo XX e inicios del nuevo milenio, se da un importante giro en las problemáticas de las comunidades, tanto indígenas como afrodescendientes. Por un lado, las comunidades indígenas veían amenazada su lucha por la recuperación de tierras, por la irrupción del narcotráfico, a través del aumento del cultivo de amapola, lo que llevaba a que las guerrillas se volvieran más hostiles para con las comunidades. En este contexto, Marta realiza, junto con su hijo Lucas Silva, lo que se conoce como *La trilogía sobre los cultivos de hojas de coca y amapola*.

Por otro lado, las comunidades afrodescendientes de la región de Urabá quedaron atrapadas en medio del intento del Estado por pacificar la región, con ayuda paramilitar contra los grupos guerrilleros, esto generó un éxodo de desplazamiento forzado. En este panorama, Marta comienza a trabajar con Fernando Restrepo, su compañero de realización hasta la fecha con él emprende un trabajo que se conoce como *La trilogía de Urabá*.

Entre sus últimas producciones está el documental *Testigos de un etnocidio: memorias de resistencia* (2004-2010). Este filme hace una retrospectiva sobre los líderes sociales asesinados, que ella ha documentado a lo largo de su carrera, reflexiona sobre su obra y archivo audiovisual, que comprende más de cuarenta años de trabajo.

4. TESTIGOS DE UN ETNOCIDIO: MEMORIAS DE RESISTENCIA (2007 - 2011)

4.1 ENTRE MEMORIAS Y DENUNCIAS

Es posible vincular los «documentales de memoria» (Aprea, 2015) con *Testigos de un etnocidio: Memorias de Resistencia (2007-2011)*, ya que éste propone una interpretación subjetiva del pasado.

Consideramos que *Testigos de un etnocidio...*, puede asimismo ser caracterizado como un documental de denuncia, debido a que presenta el etnocidio y la vulneración de derechos humanos que padecen las comunidades indígenas.

No sólo se pone en escena las memorias como algo del pasado para ser recordado, sino como una memoria que sigue viva, latente y presente que confronta todo el tiempo con mecanismos de invisibilización y ocultamiento. Es así como este documental se presenta como un bastión de resistencia ante la hegemonía de los medios audiovisuales dominantes.

Testigos de un etnocidio reconstruye la memoria colectiva a partir de diversas voces individuales múltiples, subjetivas, que oscilan entre materiales de archivo de los años setenta hasta la actualidad, demostrando así un movimiento continuo y orgánico de los testimonios que en él se recogen. Estas voces conforman una voz colectiva que representa las memorias de las comunidades indígenas de Colombia, al mismo tiempo accedemos a la voz individual de Marta Rodríguez, que se articula con la memoria colectiva de las comunidades.

4.2 POSIBLE ESTRUCTURA DE LAS MEMORIAS

El eje central que guía la narración es la disputa constante que han tenido los pueblos indígenas por el territorio, y cómo a partir de la resistencia y organización comunitaria siguen en pie de lucha. Hemos reconocido una estructura general que

contiene el relato, la cual está dividida en cinco partes: dos partes dedicadas a la introducción y a la conclusión, respectivamente, y otras tres dedicadas a las comunidades indígenas Nasa, Embera y Kuakuamo.

En la introducción Marta Rodríguez hace una presentación general sobre el documental, a través de su *voz off* teje sus memorias personales, vinculadas a la historia reciente de Colombia. Además destaca el audiovisual como una herramienta importante para la organización popular, y como un legado para las luchas venideras. En la conclusión, Rodríguez cierra increpando a la sociedad colombiana por la indiferencia que ha demostrado a lo largo de estos años, en donde el etnocidio ha sido sistemático.

Las siguientes partes del relato, están dedicadas a la problemática del territorio en tres comunidades indígenas, éstas representan a las treinta y cuatro comunidades que se encuentran en crisis en Colombia. Las memorias de resistencia, como lo indica su nombre, aparecen a modo de anotaciones que buscan dar un panorama de lo que se ha vivido en el país, reconstruyendo las memorias que se plantean como denuncias desde un ámbito colectivo.

4.3 VOCES QUE NARRAN

El tipo de mirada que se construye en el filme es personal, algo que evidenciamos en el modo como se aborda el universo al que se hace referencia, esta construcción de subjetividad se da a partir de la presencia de la realizadora desde los primeros minutos del filme a través de su *voz off*. Esta voz ayuda a guiar el relato, aparece en primera persona, y va variando sus intenciones mediante comentarios, reflexiones y denuncias, y además va vinculando su historia personal con la lucha de las comunidades indígenas.

Esta locución de Marta Rodríguez se va integrando y articulando con las otras voces que aparecen en filme, y así va construyendo también su enunciatario. Podemos

reconocer algunos receptores diversos, como lo son las comunidades indígenas, a quienes se dirige con una intención de movilización de una conciencia crítica sobre sus memorias que sustenten las luchas venideras, que puedan efectuar y profundizar la organización popular y comunitaria. También se dirige a los actores que perpetúan el conflicto armado en Colombia (Estado, paramilitares y guerrilla). En un fragmento específico [43:65 – 44:55] Marta Rodríguez cuestiona directamente a Alfonso Cano quien en ese momento era el comandante en jefe de FARC-EP. Su *voz off* recuerda sus estudios juntos en la Universidad Nacional, y le reclama que hoy él asesine a las comunidades indígenas por las que un día quiso hacer la revolución.

Reconocemos también otros dos receptores Marta Rodríguez le habla directamente a la sociedad colombiana, haciendo evidente los reclamos por la indiferencia frente a las masacres de las comunidades. Por su parte, el público internacional es importante, ya que la realizadora es una exponente internacional, cuya obra filmica ha tenido un importante recorrido mundial a lo largo de los años, y debido a sus filmes, muchas injusticias que suceden en Colombia han podido tener eco en el exterior. Tal es el caso de *Chircales* (1996-1971) y de *La voz de los sobrevivientes* (1980) filmes con los que intenta contrarrestar al cerco mediático de información que recae sobre la región.

4.4 EL MONTAJE COMO TEJEDOR DE HISTORIAS

La lógica del montaje en *Testigos de un etnocidio* conforma una articulación fragmentada, entrelazando los relatos de modo que se diluyen los ordenamientos temporales, tanto de la evocación como del material documental, lo cual genera unos límites difusos entre el presente del rodaje y el material de archivo.

De manera homóloga a como se difumina el orden temporal encontramos una fragmentación a nivel espacial podríamos argüir que esto se debe al engranaje tiempo/espacio con que se vincula la narración. En general, tenemos pocos planos

contextuales que nos den información sobre el lugar en que las acciones o los testimonios ocurren no hay gráficos extradiegéticos que nos ubiquen espacialmente. La secuencia más clara en ubicarnos en el espacio es la ceremonia de la comunidad Nasa, en donde la directora, a partir de un montaje pausado, nos muestra en planos generales dónde ocurre la ceremonia, para después tejer estas imágenes con primeros planos, para dar cuenta de los detalles del ritual.

Tal como afirma Bellour (1979) entendemos que el plano es la unidad base que divide al espacio según la ley de sucesión, y que instala el cambio de planos como condición del discurso cinematográfico. El espacio filmico en el documental se construye a partir de planos que no se corresponden inmediatamente, pero que se responden al transcurrir el filme, generando una estructura general y una coherencia narrativa, que no se ve trastornada por los saltos temporales y espaciales. Este ordenamiento se relaciona con el «montaje por correspondencias» que plantea Amiel (2007) en donde hay una intención asociativa de vincular planos, en este filme abundan las citas a películas anteriores de la realizadora, esto construye un fenómeno intertextual, ya que se relacionan las imágenes.

A lo largo de todo el documental se utiliza el recurso de sobreimpresión de ilustraciones o palabras sobre las imágenes filmadas, este recurso se emplea diferente en todos los casos. En las imágenes iniciales, durante la marcha del Congreso Itinerante de los Pueblos en la ciudad de Cali, aparecen palabras como: Minga, unidad, camino, sueño (Véase imagen 1); complementado la *voz off* de Marta, que habla sobre las luchas de las comunidades, funcionando como una arenga poética.



1. Palabras sobreimpresas en imágenes de marcha

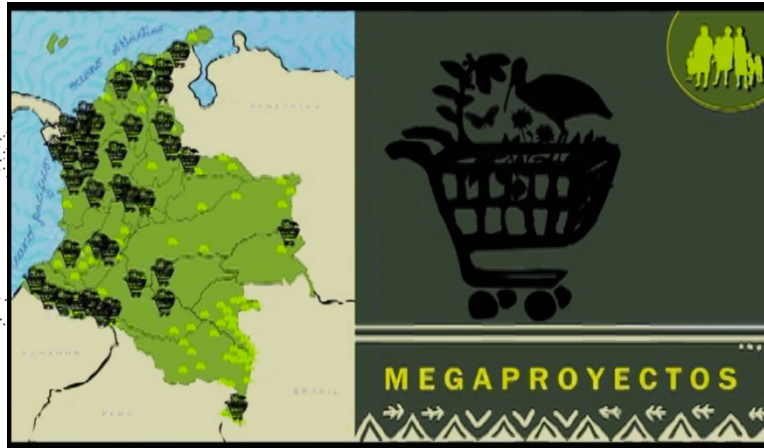
Asimismo, aparecen ilustraciones animadas de trípticos de maíz, peces que van de un lado hacia otro en la pantalla, ilustraciones de personas de las comunidades, entre otras (Véase imagen 2). Este material se utiliza como conector y pausa entre el cambio de una comunidad a otra.



2. Animaciones ilustradas sobre imágenes funcionan como conector entre secciones.

En la última secuencia del documental y a modo de conclusión, aparecen placas con gráficos ilustrativos sobre Colombia y los problemas que la aquejan:

fumigaciones, minería, agricultura, desplazamiento, etcétera. Este material funciona como informante sobre la temática del territorio. (Véase imagen 3).



3. Gráficos de imágenes informantes

4.5 MATERIAL DE ARCHIVO: HUELLAS DE LA MEMORIA

El filme está conformado en su mayoría por material de archivo múltiple, trabaja con materiales en B/N que forman parte de la filmografía de la directora desde los años setenta, pero también aparecen materiales propios más actuales a color y en video. Así mismo se trabaja con material de archivo periodístico de los medios colombianos, es esta utilización de diferentes materialidades en las imágenes la que genera una unidad estilística.

La utilización del material propio de la realizadora, tanto su archivo personal en B/N como su material más actual, reafirma la posición de resistencia del documental ante la realidad que atraviesan las comunidades. A lo largo del filme podemos evidenciar una operación recurrente que se constituye así en un criterio de unidad: el entrelazamiento de imágenes similares (gestos, acciones, puesta en escena) del archivo en B/N con imágenes más actuales. Esta repetición funciona como conexión entre el presente y el pasado, pero también refuerza la idea de que las comunidades que reclaman, resisten y denuncian hoy, son herederas de las luchas pasadas.

El material de archivo de medios periodísticos de la televisión colombiana da cuenta del silenciamiento por parte de la hegemonía mediática en Colombia, ya que presenta a las comunidades indígenas como «terroristas» que agreden el orden público. De igual manera opera, por ejemplo, la difusión de algunos discursos como los del expresidente Álvaro Uribe, quien insiste sobre la idea de que los indígenas son los responsables de sus propios sufrimientos y de la represión que reciben por parte del ejército. Este material fortalece la idea que hemos planteado con anterioridad sobre una sola versión de los hechos, y refuerzan la tensión existente entre memoria e historia, en donde la historia se presenta como una voz hegemónica y objetiva, que generaliza al mostrar una sola versión de los acontecimientos.

Tal como plantea David Wood (2012), la gran sutileza con que la realizadora entreteje los materiales de archivo, las imágenes, la materialidad en ellas, su estatuto como índice fotoquímico y no como un registro incuestionable, generan un diálogo entre sí.

4.6 ACERCAMIENTO A LOS TESTIMONIOS COMO DISPOSITIVO

Los testimonios se presentan en los documentales de memoria como una característica fundamental, ya que éstos aparecen como una mediación que nos permite reconstruir los acontecimientos evocados. A través de las palabras de los testigos, el pasado se trae al presente de una forma personal su importancia no radica únicamente en la exposición de informaciones, sino en la transmisión de las experiencias vividas y los puntos de vista respecto a ello.

La rememoración actúa como un marco que refuerza las denuncias del relato y de los hechos que son presentados. Se construye un protagonista colectivo a partir de algunos rasgos estilísticos en la puesta en escena de los testimonios, que se repite

a lo largo del filme, y que consolida la idea del testimonio coral y colectivo, lo cual contribuye también a conformar una estética propia.

A continuación, daremos cuenta de las principales características que sobresalen en el documental, las cuales conforman esta unidad que hemos planteado, y veremos a través de algunos ejemplos cómo se repiten ciertos rasgos tanto en el material de archivo como en el material más actual.

En la mayoría de los casos los testigos hablan directamente a cámara, y son identificados con textos extradiégeticos en pantalla, que nos indican quién es la persona que habla y a qué comunidad indígena pertenece. Una característica que se repite en los testimonios consiste en una puesta en escena sencilla, donde sólo vemos el testigo que habla en un primer plano cerrado, observamos el «busto parlante» que interpela al espectador a medida que habla, se modifica el encuadre constantemente recortando la cabeza o la barbilla.

Comprendemos que hay un interés de la realizadora por develar el dispositivo audiovisual, ya que no se ven como registros sin mediaciones, sino que con ello plantea que los filmes al igual que la historia, son construcciones, y que depende quién sea el narrador pondrá los acentos donde más le interese. (Véase imagen 4).



4. Luis Alberto mira a cámara, primer plano que corta cabeza y barbilla.

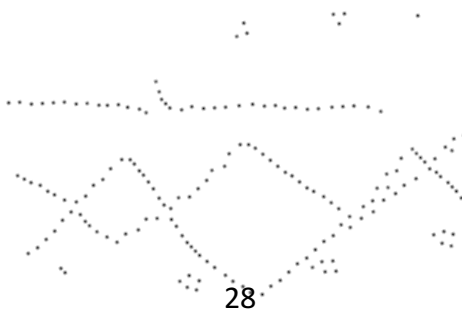


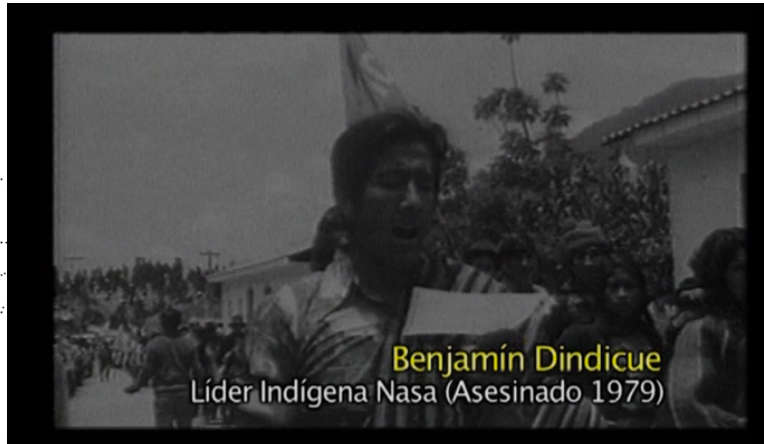
Esta misma puesta en escena se repite en los testimonios más actuales, por ejemplo el de la lideresa Nasa Avelina Pancho, con un primer plano del rostro que se va modificando mientras habla. Esta composición otorga un ritmo incluso dinámico en el plano, los eventos traumáticos no se muestran ni ficcionalizan, sólo se narran. Estos testimonios terminan de adquirir sentido a través de la relación con otros materiales que conforman el texto fílmico. (Véase imagen 5).



5. Testimonio actual comparte mismos rasgos estilísticos con el material de archivo.

El filme cuenta también con otros tipos de testimonios, más informales, en donde se pone en evidencia el cambio de contexto y de las condiciones de producción, ya que se generan situaciones no tan planificadas, sino más bien espontáneas, las cuales se pueden dar cuando el testigo debe referirse a la comunidad, ya sea en una marcha o en una ceremonia; como en algún acto político, también se hace evidente a la realizadora como solicitante de la información, con un tono informal que comenta sobre lo que dicen los testigos. (Véanse imágenes 6 y 7).





6. Líder indígena es registrado mientras se dirige a la comunidad en una marcha



7. Entrevistas informales, Marta aparece como interlocutora con su voz.

En *Testigos de un etnocidio* el uso del testimonio es un componente central, pero la importancia no radica únicamente en quiénes o en cómo recuerdan de forma personal sino que el interés principal se encuentra en construir un testimonio coral del movimiento indígena en Colombia, de manera que se muestra cómo el etnocidio y la vulneración de los derechos humanos en las comunidades indígenas se ha dado de manera sistemática a lo largo del tiempo.

4.7 LEGADO Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL

El legado de Marta Rodríguez se evidencia en el acompañamiento que ha realizado durante cuatro décadas a diferentes comunidades campesinas, indígenas y

afrodescendientes. Este encuentro con esos mundos diversos se plasma en su filmografía. Siguiendo la categorización de Nichols (2001), podríamos inscribir a la obra de Rodríguez dentro del documental participativo.

En el caso de *Testigos de un etnocidio*, la participación similares> se manifiesta de una manera más indirecta, debido a que este filme trabaja en su mayoría con material de archivo, como lo hemos mencionado con anterioridad. No obstante, podemos destacar en una de las últimas secuencias del filme la participación de dos videastas indígenas formados por Rodríguez: Daniel Mestre y Daniel Piñacue, quienes expresan que el trabajo de la directora no finaliza con su obra, sino que se sigue tejiendo en diversas direcciones [51:55 – 52:90].

En el documental somos partícipes del interés de las comunidades indígenas de Colombia por generar un vínculo entre sus memorias del pasado y sus luchas actuales. La realizadora Marta Rodríguez aparece como un eslabón que nutre estas luchas, acompañándolos con sus cámaras de cine, encontrando en el audiovisual la capacidad de contrarrestar el silenciamiento de una larga guerra. Como dice Wood (2012) refiriéndose al trabajo de Marta, «su propio testimonio perdura en su obra, pero su trabajo asegura que mientras haya violencia, habrá quien la atestigüe» (p. 56).

A lo largo del análisis pudimos identificar diversas modalidades de representación utilizadas por la realizadora para reconstruir la memoria colectiva de las comunidades indígenas. Conforma por ejemplo un protagonista colectivo a partir del testimonio coral, construyendo una pluralidad de voces que poseen un objetivo en común: visibilizar sus denuncias por el territorio y la vulneración de sus derechos, lo que se propone también como un recurso para la movilización y la organización popular. Es así como el lenguaje audiovisual se presenta como una herramienta de reflexión y de transformación social.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de mi proceso analizando este objeto de estudio, me encontré inmersa en varios de sus tejidos tal vez sin darme cuenta, este objeto me mostró más de mí y de las memorias de Colombia, que lo que efectivamente se ve en las imágenes del documental.

Este proceso ha sido largo y lento, parecido a los tiempos del cine, y mientras reflexionaba sobre este documental, el contexto social y político de Colombia y Latinoamérica siguió dando sus tumbos, siguió su devenir hoy con la posibilidad de mirar atrás, entiendo que este documental se resignifica cada día. Así como Marta Rodríguez volvió a sus antiguos archivos fílmicos para mostrarnos a través de sus memorias que la historia de Colombia se repite, que los luchadores asesinados en los años setenta en el Cauca hoy toman voz en las nuevas generaciones que se erigen furiosas para seguir luchando, yo vuelvo a mis antiguos esbozos y escritos, para entender por qué llegué a este documental, y cómo adquiere otros significados.

Cuando empecé este camino hubo algunas voces que me preguntaron: ¿Para qué sirve la memoria? ¿Sirve para algo? Y en esa sintonía también surgieron preguntas que yo también me hacía: ¿El lenguaje audiovisual puede reconstruir la memoria de los pueblos? En ese momento también yo buscaba algunas de esas respuestas con seguridad no puedo decir que hoy las tenga, pero entiendo que han aparecido algunas luces al respecto.

Zambullirme en esta investigación me llevó directamente a conocer sobre mi pasado, y no personal, sino social y político, de una historia de Colombia que ha estado por muchos años silenciada, incluso en las aulas. Comprendí que esta sensación de ignorancia sobre la historia de Colombia no era única, sino que varias personas cercanas a mí se sentían igual, empecé a comprender el silencio como una herramienta sistemática para el olvido, ha sido fundamental para esta guerra cruel que sigue padeciendo la sociedad colombiana.

En esta búsqueda, descubrí que en el año 1962 se firmó en Colombia uno de los primeros (porque después de ése han habido varios) *pactos de silencio*, firmado por los directores de los cuatro diarios más importante del país. Consistía en no nombrar el conflicto que venía padeciendo Colombia desde 1948, porque según ellos necesitaban

Evitar toda polémica sobre las responsabilidades que en la violencia hayan tenido los partidos políticos, dejándole el necesario juicio histórico a una generación menos angustiada y comprometida (Zuluaga, 2014, p.71).

Esta generación «menos angustiada» no ha llegado, pero sí la comprometida con la necesidad de alzar la voz, y luchar para que estos *pactos de silencio*, concebidos por el poder hegemónico y los medios de comunicación dominantes, no silencien más las voces de las víctimas.

El tejido visual, oral y conceptual del filme, nos convocó a reflexionar acerca de las modalidades de representación de las memorias de resistencia, tanto de la realizadora como de las comunidades indígenas que en él aparecen. Fuimos testigos también de las estrategias audiovisuales que utilizó la realizadora para dejar en evidencia el camino de lucha y resistencia de las comunidades indígenas en Colombia. Es así como la memoria se erige con el poder de la resistencia, y el audiovisual como una herramienta fundamental en este ejercicio de no olvidar.

A partir del propio archivo audiovisual histórico de Marta Rodríguez, entendimos de primera mano la importancia de las herramientas audiovisuales como transformadoras de los tejidos sociales, y asimismo la importante huella que ha dejado la realizadora en estas comunidades no únicamente por registrar sus luchas sino por trabajar hombro a hombro con ellas, desde una metodología participativa que ha hecho hincapié en la necesidad de que se visibilicen sus luchas, y también de que tengan los recursos materiales y simbólicos para contar sus propias memorias. La memoria colectiva se reconstruye a partir de la pluralidad de voces,

esta diversidad de modalidades se resignifica a medida que el filme encarna una vida propia como producto audiovisual.

Este aspecto de la resignificación me parece importante, ya que desde que se estrena el documental en 2011 en Colombia se hablaba de un posible post-conflicto, debido a los acuerdos de paz que estaban próximos a firmarse, este filme aparecía como un llamado a la memoria, un regresar a las víctimas invisibilizadas a lo largo de tantos años de conflicto.

Pero hoy en que los acuerdos de paz penden de un hilo, y la guerra parece que nunca se hubiese ido del territorio colombiano, este documental se levanta como un bastión de lucha y resistencia, como un instrumento que propone la organización comunitaria desde las estrategias audiovisuales, para seguir alzando la voz de la memoria colectiva de un pueblo que a veces tratan de ocultar.

Es así como volvemos a nuestra pregunta inicial sobre si la memoria sirve para la transformación de las comunidades, y pienso en una frase que plantea Régine Robin: «todavía es preciso que los soportes materiales de la memoria resistan, porque todo es frágil» (citado por Mutchinick, 2017, p.3). Entonces aparece una luz a esta pregunta que aún necesita más revisiones: la certeza de que el lenguaje audiovisual ayuda a la memoria a no olvidar.

7. REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J.; Bergala, A.; Marie, M.; Vernet, M. (1985). *Estética del Cine*. España, Barcelona: Paidós Ibérica.
- Alonso, M. (2016). “¿Un arte latinoamericano?”. *Figuraciones de una modernidad descentrada Derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa (1850-1950)*. UNLP- FBA. Recuperado de http://fba.unlp.edu.ar/visuales3/material/2018_derueda_edulp.pdf
- Amiel, V. (2007). *Estética del montaje*. España, Madrid: Abada.
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias – Miradas sobre el pasado militante*. Argentina, Buenos Aires: Manantial.
- Bellour, R. (1979). “espace cinématographique”, en Bellour, R., analyse du film, Francia, Paris: Albatros. (traducción Eduardo A. Russo).
- Cadavid, A. (2014). *Los papéles tras la cámara - Marta Rodríguez*. Colombia, Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Echeto, V. & Browne, R. (2008). “Comuniçación, violencia y poder simbólico en la sociología de Pierre Bourdieu” en Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas número 17.
- Galán Zarzuelo, M. (2012). *Cine militante y videoactivismo: los discursos audiovisuales de los movimientos sociales*. España, Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías.
- Halbwachs, M. (2004a). *La memoria Colectiva*, Trad. Inés Sancho-Arroyo, España, Zaragoza: Prensas universitarias Zaragoza.
- Halbwachs, M. (2004b). *Marcos sociales de la memoria*. España, Barcelona: Anthropos.
- Huyssen, A. (2009). “Prólogo. Medios y memoria”. En Feld, C. & Stites Mor, J. Eds., *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Argentina, Buenos Aires: Paidós.
- Mutchinick, M. (2017). Memoria y olvido: sobre los documentales realizados por hijos e hijas de desaparecidos, *I Congreso Internacional de Enseñanza y Producción de las Artes en América Latina - CIEPAAL*. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/65975>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*, Trad. Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte. España, Barcelona: Paidós.

- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*, Bloomington: Indiana University Press.
- Traverso, E. (2017). "Políticas de la Memoria en la era del neoliberalismo", conferencia compilada en *Aletheia*, volumen 7, número 14, UNLP-FAHCE. Recuperado de <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero14/pdfs/ConferenciaTraverso-OK.pdf>
- Vargas González, M. I. (2014). *Memoria viva (1993) de Marta Rodríguez y las complejidades de la antropología compartida en el proceso de montaje audiovisual*. Tesis de maestría. Flacso sede Ecuador. Recuperado de: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/6791>
- Wood, D. (2012). *Marta Rodríguez, testigos audiovisual de un etnocidio*, en *Revista Lo indígena en el cine y video colombianos: panorama histórico*. Cuadernos de cine colombiano 17ª. Colombia, Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Zuluaga Aristizábal, M. (2014). *Las memorias que seremos: Memoria y olvido en el discurso oficial sobre el conflicto armado colombiano en el pasado reciente*. Tesis de posgrado. UNLP-FAHCE. Recuperado de: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.994/te.994.pdf>

BIBLIOGRAFÍA DE CONSULTA

- Giunta, A. (1999). "Lugares de la memoria. 1968 - 1998, imágenes y reescrituras", *Las artes 7. visuales ¿para qué? Una aproximación a su sentido o sin sentido a fines de milenio*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- Mateus, A. (2012). *Lo indígena en el cine y video colombianos: panorama histórico*. Cuadernos de cine colombiano 17A y 17B. Colombia, Bogotá: Ministerio de Cultura
- Patiño, S. (2009). *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Colombia, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Escuela de Cine y Televisión.
- Ramírez, M. (2016). *Cine y conflicto armado en Colombia*. Colombia, Medellín: UNAULA.
- Oyhandy, E. & Sánchez Olguín, G. (2014). *Las nociones de género y estilo en la formación superior en artes audiovisuales - Una propuesta de cátedra*. XVIII

Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación, IUNA. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/73891>

FILMOGRAFÍA

- Rodríguez, M. & Silva, J. (1966-1971). *Chircales*. Colombia: Fundación cine documental.
- Rodríguez, M. & Silva, J. (1972) *Planas: testimonio de un etnocidio*. Colombia: Fundación cine documental.
- Rodríguez, M. & Silva, J. (1973 - 1975). *Campesinos*. Colombia: Fundación cine documental.
- Rodríguez, M. & Silva, J. (1974 – 1982). *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*. Colombia: Fundación cine documental.
- Rodríguez, M. & Restrepo, F. (2007-2011) *Testigos de un etnocidio: Memorias de resistencia*. Colombia: Fundación cine documental.
- Getino, O. & Solanas, F. (1968). *La hora de los hornos*. Argentina.