

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES**

**SEDE ECUADOR**

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES**

**CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGIA**

**VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**MEMORIA VIVA (1993) DE MARTA RODRÍGUEZ Y LAS COMPLEJIDADES**

**DE LA ANTROPOLOGÍA COMPARTIDA EN EL PROCESO DE MONTAJE**

**AUDIOVISUAL**

**MARÍA ISABEL VARGAS GONZÁLEZ**

**AGOSTO DE 2014**

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES**

**SEDE ECUADOR**

**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES**

**CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGIA  
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**MEMORIA VIVA (1993) DE MARTA RODRÍGUEZ Y LAS COMPLEJIDADES  
DE LA ANTROPOLOGÍA COMPARTIDA EN EL PROCESO DE MONTAJE  
AUDIOVISUAL**

**MARÍA ISABEL VARGAS GONZÁLEZ**

**ASESORA DE TESIS: MARÍA ELENA BEDOYA**

**LECTORES/AS:**

**DRA. AMANDA CONCHA-HOLMES**

**DR. HUGO BURGOS**

**AGOSTO DE 2014**

A mi tribu.

## AGRADECIMIENTOS

Le quiero agradecer primero a Velásquez, por ser mí adorando parcerero y por estar siempre pa' las que sea. Por el amor, por mirar juntos el mundo en luces y colores, los masajes, el tiempo, el dinero, las charlas, por saberse al derecho y al revés los por menores emocionales y logísticos de mis proyectos y cantar "tómatelo con calma".

Le quiero agradecer a Antonia por ser una dulzurita y por darme, con esa entrega que la caracteriza, tiempo libre para rodar el documental. Además, por siempre estar ahí para escapar juntas del agotamiento.

A mi padre y madre que me enseñaron a subir la montaña sin dudas. A soñar sin reglas. A buscar nuestros destinos. A mi querida Mamá por leer con cuidado y esmero esta tesina, acompañarme y contagiarme de serenidad en la recta final que está llena de curvas. A mi padre por reguetoniar 'dale nena, dale'.

A mis suegros queridos que me dieron piso, sustento, amor y apoyo incondicional. A Dorita por, con la dulzura de su voz y manos, hacer siempre todo lo que sea necesario para que sea posible los proyectos.

A Malena por su confianza, serenidad y guía. A Amanda Concha-Holmes por sus enseñanzas sobre cómo plantearse una investigación consistente y por apreciar mi trabajo. A Pablo Mora por ser el puente que tanto busqué y que hizo posible llegar a hablar con Antonio Palechor. A Antonio Palechor por su generoso testimonio. A Don Luis por leerme, charlar y criticar. A Casandra por su siempre amoroso apoyo.

A Marta Rodríguez por recibirme en su hogar y permitirme conocerla, conversar y escudriñar. Y por una experiencia que nunca olvidaré.

## ÍNDICE

<b>Contenido</b>	<b>Páginas</b>
ÍNDICE.....	5
RESUMEN .....	8
INTRODUCCIÓN.....	9
Transparentando mi interés en la obra de Rodríguez. ....	10
El caso de estudio: MEMORIA VIVA y la participación indígena. ....	11
CAPÍTULO I. ....	13
EXPLORACIÓN TEÓRICA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA AUTORIDAD EN LA REPRESENTACIÓN: MONTAJE, CONVENCIONES Y PARTICIPACIÓN.....	13
Antropología y documental: el sueño roto de la objetividad colonialista y la búsqueda de estrategia participativa. ....	16
Autoridad construida a través de convenciones: etnografía escrita y documental. ....	16
La crítica a la autoridad etnográfica y documental: participación como táctica. ....	19
La antropología compartida de Jean Rouch, maestro de Marta Rodríguez.....	22
Estatus representacional y montaje: ideologías del montaje. ....	31
Antropología y cine: dilemas.....	32
Montaje y etnografía audiovisual: la autoridad desafiada. ....	34
Marta Rodríguez frente a estos debates.....	42
CAPITULO II.....	46
EL MONTAJE EN LA ANTROPOLOGÍA COMPARTIDA Y CINE INDÍGENA/INDIGENISTA.....	46
Participación y crisis de la autoridad etnográfica.....	46
La Antropología compartida de Jean Rouch y el montaje.....	49
Cine indigenista o indígena: ¿Quién tiene la autoridad? .....	53
El trabajo de Marta Rodríguez en contexto: antropología compartida como ruptura con la tradicional representación indigenista en Colombia. ....	57

Las primeras obras de Los Silva y su antropología compartida como ruptura.....	58
Una antropología compartida impulsada por la lucha política.....	63
CAPÍTULO III.....	67
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	67
Objetivos.....	67
Metodología.....	67
Pesquisa bibliográfica.....	69
Entrevistas y encuentro con Marta Rodríguez.....	70
Otros entrevistados.....	71
Análisis Visual.....	72
Realización Documental.....	73
CAPÍTULO IV.....	77
CONTEXTUALIZACIÓN DE LA PARTICIPACIÓN EN EL MONTAJE: EL PROCESO DE MONTAJE COMO ESPACIO DE CONCIENTIZACIÓN DEL PUEBLO Y PROTECCIÓN DE LA IDENTIDAD.....	77
Participación en el montaje de CHIRCALES y otras películas anteriores a MEMORIA VIVA como precedente importante para preguntarse por la participación en el montaje.....	77
MEMORIA VIVA en contexto nacional y dentro de la obra de Rodríguez.....	82
Autoridad y taller de medios.....	89
El material en video y otras producciones sobre la masacre.....	91
La presunta participación indígena en el montaje de MV:¿Un producto indigenista o indígena?.....	93
CAPÍTULO V.....	97
MEMORIA VIVA, MONTAJE Y PARTICIPACIÓN: ANÁLISIS DE LA AUTORIDAD EL MONTAJE DE MEMORIA VIVA.....	97
Descripción de la narrativa de MEMORIA VIVA:.....	97
¿Cómo está organizada la narrativa?.....	103
Análisis: significación en el montaje y autoridad en MEMORIA VIVA.....	104
Autoridad en el sonido de MEMORIA VIVA.....	107

Análisis del discurso de Marta Rodríguez sobre la participación en el montaje de MEMORIA VIVA, contrapuesto al testimonio de Antonio Palechor.....	109
¿Cómo entiende Marta Rodríguez la participación en el montaje?.....	109
El testimonio de Antonio Palechor sobre su participación en la edición. ....	113
Decisiones editoriales: MEMOVIA VIVIA y CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA.....	116
Mi crítica David Wood: montaje y autoridad.....	119
Minutaje: ¿Por qué no hay casi editores indígenas?.....	123
CONCLUSIONES.....	128
BIBLIOGRAFIA.....	145
ANEXOS.....	150
DVD Documental Entre lo Real y lo Editado. Adjunto.....	150
Diagrama para edición del documental (Diario de Campo, Julio de 2013):.....	150

## **RESUMEN**

En esta tesis exploro el proceso de montaje en los proyectos de antropología compartida, entendiéndolo como un proceso clave para reflexionar en torno a la autoridad etnográfica y las relaciones de poder que ponen en tensión la representación. Este asunto lo examino analizando la participación indígena en el montaje de MEMORIA VIVA (1993), documental de Marta Rodríguez, documentalista colombiana que estudió con Jean Rouch en los años sesenta. MEMORIA VIVA es un interesante producto para examinar estos tópicos porque se basa en material grabado por indígenas y fue editado en el primer taller de transferencia de medios en Colombia, según Rodríguez con participaron indígena en el montaje.

## INTRODUCCIÓN

Esta investigación explora –a través del análisis discursivo de testimonios– el proceso de montaje documental en el trabajo de antropología compartida de la documentalista colombiana Marta Rodríguez, enfocándose en un producto clave dentro de su evolución documental: MEMORIA VIVA (En adelante MV). El proceso de montaje es entendido como un espacio de disputa, atravesado por relaciones de poder, a través del cual se significa el mundo social representado en el documental. Este interés, como el de muchas investigaciones, tiene un origen personal. Me formé como antropóloga, aunque siempre estuve interesada en el cine. Quizás este interés está relacionado con que solía imaginar mi vida sublimada en una película, sentada frente a la pantalla donde puedes ver todo desde afuera, sin que te toque. Quizás me interesaba saber cómo podía ser contada mi historia.

Después de graduarme de antropología, empecé a aprender de video. Me sentí fascinada por la edición. Para mí la edición resultó ser una forma de control, una forma de construir mis recuerdos, en la que yo, grababa mi cotidiano y posteriormente frente a la computadora decidía, cortando, seleccionando, borrando, yuxtaponiendo, cómo recordaría mi pasado. Esta posibilidad me empoderó frente la vivencia de circunstancias que se encontraban por fuera de mi control. En este escenario, ¿qué podría ser más pesadillesco que otra persona tomara control sobre mi memoria? Con el tiempo y después de conocer un poco de la crítica poscolonial y la crisis de la representación que cuestionó a la antropología desde los años sesentas, *quien* se encarga de contar el transcurso de los acontecimientos lo entendí como un asunto clave. En mi caso personal, la mayoría de las veces ya no sé cuál es la fantasía y qué fue lo que en realidad pasó cuando vuelvo a ver las ediciones que he realizado del registro de mi cotidiano. Esto para mí no tiene importancia, porque me reconstruyo a través de estas historias. Lo vital para mí es que yo dispongo con cada decisión editorial sobre el material cómo me recuerdo. Esto entra a constituir cómo me pienso a mí misma, es decir que constituye mi identidad.

El tema de investigación de esta tesis empezó con este amplio interés por el acto de montar en relación con la memoria y la construcción de lo que llamamos realidad.

Empecé, entonces a buscar la esencia de mi preocupación. ¿Qué del montaje removía mis entrañas? Mi primera entrada fue el falso documental y cómo éste logra contar imposibles como fatalidades (en el sentido de inevitable) sirviéndose de códigos ‘de la verdad’. Por ahí llegué a toparme con el dilema de la antropología con el cine. Que si es un arte y cómo volverlo ciencia, que si la antropología es ciencia, o si es un arte, ¡no puede ser arte!, pero ¡tampoco ciencia! Y qué es la etnografía más que un género literario ¿Qué dice la antropología del montaje? ¿Constituye acaso un agudizador de estos dilemas? La objetividad, la subjetividad, la intersubjetividad, la autoridad, la polifonía... el montaje resultó ser un punto en el que estas preocupaciones convergían intensamente.

Así que esta investigación gira en torno a estas preocupaciones, puntualizando en las variables de autoridad y poder (Ver Cap. I) que atraviesan el proceso de montaje en el contexto de la antropología compartida que Jean Rouch (Ver Cap. II), en la que se planteó una forma nueva de relación entre el antropólogo y sus sujetos representados. Es interesante que en esta propuesta se les invitara a participar a los sujetos antes pasivos en su representación. Entonces, la antropología compartida propuso el proceso de realización como una interacción con los sujetos representados, de la que surge el producto audiovisual. En el proceso de montaje en la antropología compartida de Jean Rouch, la participación no fue tan activa como en el rodaje, presentándose algunas disputas (Ver Cap. II). La propuesta de la antropología compartida llegó a Colombia a finales de los años sesentas, a través de la antropóloga Marta Rodríguez, quien perteneció a una generación revolucionaria que concibió el cine más como un arma de lucha que como una herramienta para etnografiar. Este trabajo se enfoca en la puesta en práctica de la antropología compartida, específicamente en el proceso de montaje, en MV (1993), un documental que se ubica dentro de la trayectoria de Rodríguez en un punto crucial (Capítulo III).

### **Transparentando mi interés en la obra de Rodríguez.**

Cuando vi CHIRCALES (1971), una obra clásica del Nuevo Cine Latinoamericano, sentí fascinación por la aguerrida propuesta que esta mujer política, luchadora, corajuda lanzó junto a su difunto compañero Jorge Silva. Me cautivó caer en cuenta que tenía la

edad de mi abuela quien era una mujer abnegada, religiosa y ligera. Esta fascinación, caí en cuenta después de algún tiempo, era una fascinación es de cierta forma antropológica: Marta Rodríguez de Silva se presentaba exótica frente a mí, una mujer perteneciente a una generación de escépticos jamás dispuestos a dar la vida por un indígena o un obrero. Marta es un monstruo político, una mujer para la que lo estético es lo menos relevante, para quien el cine es una forma de lucha política, de denuncia y defensa de los derechos humanos. En cambio para mí el video (nótese la distancia generacional patente en las tecnologías que usamos) es una forma de explorar el mundo y reconstruirlo –nada más político se me podría alegar. Pero lo que quiero acá es transparentar mis motivaciones más internas en la elección de tema y caso, y cómo el posicionamiento político de Marta fue un aspecto que llamó altamente mi atención porque hace más relevante aún una mirada detallada de los usos del montaje como proceso de construcción de argumentos, memoria y discurso.

#### **El caso de estudio: MEMORIA VIVA y la participación indígena.**

Revisando bibliografía sobre Marta Rodríguez en Quito, un artículo de David Wood me hizo saltar de la silla al leer una cita de una entrevista en la que Rodríguez, refiriéndose a la realización de MV (1993), declara que ‘nos metimos a editar MV con Daniel Piñacué’, un indígena Páez ex guerrillero del Quintín Lame. Con mucha emoción e intriga busqué la entrevista. Efectivamente, en ella la documentalista afirmaba que en la edición de MV había participado un indígena. Miles de preguntas revoloteaban en mi cabeza: ¿quién construyó la memoria en esta película? ¿Qué rol pudo tener Daniel en la toma de decisiones editoriales? ¿Habría alguna diferencia entre cómo edita un indígena ex guerrillero y una mestiza documentalista de izquierda consagrada? ¿En qué contexto fue esto posible? ¿Marta había invitado antes a participar en la edición de sus documentales a las comunidades? Busqué los créditos de MV. Me volví a sumir en la silla cuando vi que el nombre de Daniel Piñacué no está en montaje, ni en colaboración. En montaje está Iván Sanjinés y Marta Rodríguez. En colaboración está un Piñacué de nombre Jesús. Quedé intrigada por esta falta de crédito en contraposición a la afirmación de Rodríguez en la entrevista.

Es así como MV adquiere una relevancia excepcional. Es un producto audiovisual absolutamente limítrofe: difusamente se puede determinar si es indigenista –una mirada blanco-mestiza de lo indígena- o indígena –una autorrepresentación indígena- (David Wood: 2010). Este filme fue la primera película de Marta Rodríguez después de la muerte de su compañero de trabajo y sentimental Jorge Silva, la primera en video y la primera después de que retirara su militancia en el partido comunista con comunidades indígenas. Además fue realizada en el contexto del primer taller de transmisión de medios a las comunidades indígenas de Colombia. Por otra parte trabaja a partir de material en video grabado por indígenas, uno de ellos periodista y editor de una versión ahora perdida que trata sobre la masacre que MV representa.

## **CAPÍTULO I. EXPLORACIÓN TEÓRICA DE LA CONSTRUCCIÓN DE LA AUTORIDAD EN LA REPRESENTACIÓN: MONTAJE, CONVENCIONES Y PARTICIPACIÓN.**

En este capítulo exploro la formación y quiebre de la autoridad etnográfica en relación con el documental como genero portador de ‘verdad’. Propongo el montaje como un aspecto que podemos problematizar para llegar a tener una mirada crítica de la opacidad de la antropología compartida de Jean Rouch –puesta en práctica por Rodríguez en Colombia– en el proceso de montaje documental. Voy a empezar mostrando que el documental se inscribe dentro de un régimen de veracidad al igual que la etnografía escrita, para tener una base para entender a qué responden las propuestas de participación del otro en la producción audiovisual. Posteriormente entraré a explorar qué dilemas ha despertado el montaje audiovisual para la etnografía. Mostraré que tanto a nivel de estudios de cine como de antropología, dos posiciones se contraponen discutiendo el estatus representacional e investigativo del cine. Expondré que dos asuntos son álgidos: la fragmentación y lago de planos. Finalmente mostraré cómo Rodríguez se posiciona frente a estos debates.

Al ver MEMORIA VIVA (1993) de Marta Rodríguez –producida desde los parámetros metodológicos de la antropología compartida– se tiene la sensación de que la voz que narra es la de Jesús Piñacué, líder indígena en el Cauca, Colombia. Se oye cómo él narra: “Un caminar permanente de un pueblo que se resiste a ser borrado, es el transitar permanente de las gentes en busca de ese buen trato”. Se ve en un plano medio, con pared blanca de fondo, contextualizado por un objeto colgado en la pared de apariencia indígena (Ver Cap. III). Como ampliaré, después de los años cincuenta del siglo XX la antropología entró en una crisis en torno a la representación científicista de la alteridad, así como se vio afectada por la crítica postcolonial que ha cuestionado el lugar del subalterno en su propia representación y las relaciones de poder que articulan éste lugar. Esto desembocó en la búsqueda de nuevas formas de representación etnográficas tanto escritas como audiovisuales en las que hacer visible que el trabajo de campo es una negociación intersubjetiva y que los llamados ‘informantes’ sean visibles en el texto, ha presentado retos para la redacción del texto etnográfico y la producción documental.

En el crucial texto *Sobre la autoridad etnográfica*, James Clifford argumenta que la cita textual se postuló como un recuso para evitar un estilo indirecto construido por la voz del antropólogo que habla por el otro y asume la voz de la cultura. Esta es una táctica que aunque pone de manifiesto la producción colaborativa del conocimiento etnográfico y abre un espacio para su voz, “sólo comienza a quebrar la autoridad monofónica. Las citas siempre son puestas en escena por el citante y tienden a servir meramente como ejemplos o testimonios confirmativos.” (Clifford, 2003:167). Esta aguda crítica al texto escrito etnográfico, la exploro trasladando la cuestión que fue planteada por Clifford en la etnografía escrita, al ámbito de la representación audiovisual del otro. Señalo que el montaje es semejante a un espacio de redacción audiovisual, porque es el proceso en el cual se selecciona y articula la información contenida en el registro, resinificándola. Esta redacción audiovisual es llevada a cabo igual que la redacción de la etnografía escrita por un,

etnógrafo [quien] siempre termina yéndose, llevándose textos para su interpretación ulterior... Si bien mucha escritura etnográfica se produce en el campo, la composición concreta de una etnografía se hace en cualquier parte. (Clifford, 2003: 157)

La voz de Daniel Piñacué entrevistado funciona parecido a la táctica de la cita larga que al articular el montaje de la obra MV en torno a la voz de Piñacué efectivamente logra permitirnos oír su voz. Sin embargo, cuanto entramos a preguntamos ¿Quién me está contando esta historia? ¿Es acaso Piñacué? O ¿Es la autoridad de quien ha tomado las decisiones editoriales que han hecho el trabajo de resignificar el testimonio de Piñacué en torno a un argumento? Esta táctica solo es un quiebre con la autoridad monofónica.

En el campo del documental estas cuestiones de autoridad, poder y representación han puesto en el filo asuntos como la participación de los sujetos representados en su representación, la posibilidad de que su voz sea oída y que su cultura sea representada en términos de horizontalidad que posibiliten la multivocalidad o polifonía, para romper con la posición colonialista de representador y representado.

Sin embargo, cuando inicié mi pesquisa bibliográfica me sorprendió que el montaje o edición en el documental no suele ser explorado a profundidad como un punto de quiebre para los discursos de la objetividad, y es poco mencionado en lo que he leído de video participativo. Tampoco encontré muchas referencias en las que fuera visto críticamente como un asunto ideológico o político. En cuanto a literatura sobre antropología visual aparecen apartados pequeños que señalan el asunto y en mis búsquedas en bases de datos vinculando montaje y etnografía fue muy poco lo que encontré (dos artículos (Suht y Willerslev, 2012; Fouriere). Luego de meses de búsqueda Kiener me confirmó que: “Therefore no single article about editing exists in visual anthropology! Editing is almost always referred to as a problem to be avoided.” (Kiener, 2006: 3). En el espectro latinoamericano en lo que encontré escrito sobre el cine marginal, el cine político o el nuevo cine latinoamericano no había ninguna referencia sobre el montaje. Específicamente sobre el trabajo de Marta Rodríguez, exceptuando la entrevista realizada por Ojo al Cine (1974), en los textos que leí no hacía un análisis del montaje, y en entrevistas había cortos comentarios sobre este proceso y la participación de los sujetos en él. Una excepción fue el artículo de David Wood (2010) en el que me he apoyado ampliamente en esta tesis.<sup>1</sup>

En el campo documental se ha prestado atención en el proceso de rodaje a estas relaciones jerárquicas de poder. Además, se han desarrollado proyectos en los que los sujetos representados usan las cámaras. Pero pareciera que en proceso de montaje poca discusión se ha desarrollado, y en la práctica son pocos los montajes en los que participan los indígenas (Mora, Entrevista 2013). La crítica a la etnográfica como texto literario monofónico atrapado en criterios experienciales e interpretativos de autoridad, en los trabajos audiovisuales participativos parece haber tenido eco sobretudo en la invitación a participar en la fotografía y sonido pero no en el montaje. De tal forma que es prioritario en estos momentos volver el foco hacia un proceso crucial de creación de significado: el montaje. Recordemos que ya en 1988 James Clifford señalaba que en las

---

<sup>1</sup> En una conversación que sostuve con Antonio Zirión, quien organizó recientemente una retrospectiva del trabajo de Marta Rodríguez en México, estuvimos de acuerdo en que el trabajo de Rodríguez y el que hizo junto a su esposo Silva, han tratado temas urgentes, álgidos y de una violencia e injusticia tan abrumadora que pensar en otro aspecto más allá del contenido pareciera accesorio, dejando por fuera indagaciones sobre metodologías de trabajo, aspectos estéticos, narrativos o estructurales.

etnografías que buscaban ser dialógicas en últimas el etnógrafo “asume una posición editorial ejecutiva” (Clifford, 2003: 167) lo que hace que “la instancia autoritaria de ‘dar voz’ al otro no sea trascendida por completo” (Clifford, 2003: 167).

### **Antropología y documental: el sueño roto de la objetividad colonialista y la búsqueda de estrategia participativa.**

*Autoridad construida a través de convenciones: etnografía escrita y documental.*

La comparación que hace Clifford (2003, Publicado en 1988) de la portada del libro *Moeurs des sauvages américaines* del padre Lafitau (1724) y el de *Los Argonautas del Pacífico Occidental* de Malinowsky (Publicado en 1922), remite a cómo nació una antropología a finales del siglo XIX que se basaba en un nuevo personaje: el antropólogo que no solo se sentaba en su oficina a transcribir –como en la imagen de Lafitau–, sino que tenía una experiencia etnográfica –comprendida a través de su adquirida sofisticación científica. Este nuevo concepto de investigador está contenido, según Clifford, en la escena del acto ceremonial del *Kula* que ocurrió frente a la lente de la cámara, publicada en la portada del libro de Malinowsky. Es así como el vínculo entre antropología como ciencia y fotografía/cine como evidencia, está estrechamente relacionado con la formación de la autoridad etnográfica de criterio experiencial. Esto muestra cómo, tanto la antropología como el cine, en sus orígenes están enmarcados en un régimen científicista, dentro del cual se construyó la autoridad de ambos, a través de convenciones retóricas y estéticas.

Entonces, una trayectoria histórica sitúa los orígenes del documental como parte del proyecto científico modernista –al que la antropología también se unió–, enmarcándolo en un régimen de veracidad dentro del cual se ha desarrollado una relación del espectador con el documental (y cine etnográfico), en la que éste está dispuesto a creer. Como Carla Valencia, editora de documentales ecuatorianos dice: “es cuestión de fe”. El objetivo es, a través de convenciones, sostener un sentido de realismo que no debe ser interpelado por el espectador y que oculta posiciones ideológicas tras el velo del ‘sentido común’ (Roscoe y Hight, 2001: 16). Así como el antropólogo de campo y teórico cifró su autoridad en el hecho de ‘haber estado allí’, el

registro documental<sup>2</sup> también hace que el lector comparta la posición de observador: “Las convenciones que sostiene el estatuto de verdad del documental están vinculadas a buscar crear una sensación de ‘estar allá’” (Roscoe y Hight, 2001: 15).

Estas pretensiones representacionales realistas devinieron en convenciones estéticas y narrativas que dan autoridad tanto al texto escrito como audiovisual. Las convenciones que dan autoridad en el texto escrito etnográfico, como hizo Malinowsky en su etnografía –que sirvió de arquetipo para una generación de antropólogos gracias a los cuales se estableció la validez científica de la observación participante– generó la imagen de un antropólogo infiltrado en la comunidad que desde adentro observa e interrogaba a la vez que hacía abstracciones teóricas (Clifford, 2003: 145). Stocking (1983:105, Citado por Clifford, 2003) ha señalado que los artificios literarios o convenciones de *Los Argonautas* giraban en torno a laboriosas construcciones narrativas, una voz activa que denota un presente etnográfico y dramatizaciones que generan la ilusión de participación en el cotidiano del otro.

En el documental, por su parte, también se establecieron convenciones que confirieron autoridad a su representación. Aunque, como estoy exponiendo, hay paralelismos entre la autoridad etnográfica y documental porque están sostenidas por convenciones, éstas en el audiovisual están potencializadas por la asunción de una “relación directa entre la imagen documental y su referente... sugiriendo una fuerte y directa conexión entre el registro cinematográfico y la ‘realidad’”<sup>3</sup> (Roscoe & Hight, 2001: 6). Hermer (2009) explica que esto tiene el efecto de suspender la sospecha (*suspension of disbelief*, en inglés), o sea que el espectador olvida que está viendo una película y sienten que están frente a la realidad sin mediación. Esto está en parte cifrando en que la imagen fotográfica es asumida como una descripción exacta de la realidad (Hermer, 2009), cuando no es sino un signo icónico al que se le de ella.

---

<sup>2</sup> De ahora en adelante me restrinjo a hablar del registro documental filmico.

<sup>3</sup> Traducción de la autora. Texto original: “Inherent to such claim is the assumption that there is a direct relationship between the documentary image and the referent (social world)... Suggesting a strong and direct connection between the cinematic record and ‘reality’.”

Ciertas convenciones retóricas y estéticas refuerzan la autoridad documental. Las de tipo retórico referencian la autoridad a través de generar la sensación de ser testigo de los eventos, a través de testigos o expertos y sus experiencias directas. El experto por su parte, suministra conocimiento –muchas veces de orden científico– que da credibilidad al argumento del documental al ayudar al espectador a descubrir una verdad (Roscoe y Hight, 200: 16). La voz de un narrador que explica con precisión las imágenes y sonidos, convencionalmente suele ser una voz de autoridad encarnada por un hombre blanco de clase media. El montaje por su parte, tiene a ser más argumental que narrativo. Las convenciones estéticas a través de las cuales la autoridad documental se construye están relacionadas con lo infalseable o el poco control. Es el caso es el caso de la textura de las videocámaras digitales, la luz y sonidos naturales y los planos largos con pocos cortes; o con la autenticidad como es el caso del uso de foto fija de archivo, usualmente en blanco y negro.

Por su parte el cine etnográfico comparte estas convenciones estéticas y retóricas, pero en su especificidad se caracteriza por una estructura narrativa en torno a una exhaustividad de la descripción de la vida cotidiana, generando la noción de que la imagen habla por sí misma sin necesidad de ser intervenida. El modo de representación más generalizado en el cine etnográfico, el cine observacional, basa la construcción de su discurso en la naturaleza referencial de la imagen y la disposición demostrativa, buscando una continuidad narrativa en el tiempo y espacio que logra a través del montaje (Suht y Willerslev, 2012).

Estas convenciones, apoyadas en que se ignora que la imagen es un signo icónico y no la realidad no mediada, son percibidas por el espectador de forma pasiva, sin que las interroge o cuestione el criterio editorial que las construye. Un aspecto clave para aproximarse al montaje en relación a estas convenciones es que se sostienen en la idea generalizada de que son estéticas y poéticas infalseables. Es decir que son asumidas como inmanentes al registro del mundo social que es pensado como espontáneo e incontrolable. Acá el término clave es incontrolable:

Un modo común aunque engañoso de definir el documental desde el punto de vista del realizador se basa en términos de control: los realizadores de

documentales ejercen menos control sobre su tema que sus homólogos de ficción... esta definición asume que el «grado de control ejercido en la producción» es evidente, infalseable y por tanto una guía fiable en todo momento. Los autores ignoran hasta qué punto las películas de ficción pueden imitar estas mismas cualidades o el alto grado de control ejercido (Nichols, 1997: 42)

La falta de control ha estado subyacente en la concepción del documental, que en el montaje, por su naturaleza intervencionista se desmiente. Peter Loizos problematiza en este proceso editorial las pretensiones realistas del cine observacional. Argumenta que este es el estilo en que hay más descartes (material no incluido en el corte final) porque exige una filmación más extensa que en otros estilos, pero se edita en torno a ciertos parámetros de interés antropológico. Esto implicaría, un altísimo control sobre la representación aunque se busqué la no intervención en ésta:

The aim of editing was to select peaks of ritual climax, crises, revelatory moments of arrival, departure, and of significant conversational disclosure ... editors discards far more material than was offered in finished films. This fact alone should have worried those who argued for the inherent superiority of observational realism (Loizos, 1999)

*La crítica a la autoridad etnográfica y documental: participación como táctica.*

Durante las últimas cuatro décadas, la crítica posmoderna<sup>4</sup> ha puesto en tela de juicio las metanarrativas de la ciencia, y por ende su autoridad, al señalar que la ciencia es otro discurso entre muchos otros que buscan dar sentido al mundo. Esta crítica en antropología se desarrolló como una crisis de la representación, en la que se pusieron discusión las convenciones etnográficas a través de las cuales la antropología construyó su autoridad. Un punto clave fue señalar que estas convenciones no visibilizaban los sujetos con los que el antropólogo había trabajado en campo, es decir que no

---

<sup>4</sup> La crítica posmoderna es una respuesta a la modernización que definida por Lash (1990, citado por Davies, 1999) es un proceso cultural de diferenciación que tomó forma en la distinción Kantiana entre teoría, ética y estética, entendidos como reinos autónomos. Esta autonomía y diferenciación hizo posible el realismo en diferentes campos, entre ellos el realismo epistemológico en el que se enmarcan tanto el documental como la antropología: “Esta posición sostiene que las ideas pueden dar una imagen verdadera de la realidad... en el mismo sentido las ideas (teorías) sobre la sociedad representan el autónomo, separado y objetivo del reino de lo social” (Davies, 1999: 13). Entonces, el posmodernismo es como se han denominado un amplio grupo de ideas dispersas que giran en torno a lo que es percibido como cambios fundamentales en un contexto globalizado: unos dicen que son cambios drásticos que transforman radicalmente y cualitativamente las formas sociales, mientras otros piensan que son extensiones y radicalizaciones de características modernas (Davies, 1999). Esta crítica filosófica que ha significado un remesón dentro de las ciencias humanas, aboga entonces, por un proceso de de-diferenciación en el que se desdibujan las fronteras y se rechaza la autonomía de los reinos kantianos.

visibilizaba su autoridad (Clifford, 2013). Por otra parte, la crítica poscolonial también hizo una crítica a la autoridad etnográfica señalando las relaciones coloniales de poder que atravesaron la representación de sus sujetos de estudio antropológico. De estas críticas surgieron propuestas metodológicas y retóricas, tanto en la etnografía escrita como audiovisual, en las que se buscó horizontalizar las relaciones de poder coloniales, dando paso a que los sujetos representados participen activamente en su representación, así como dar paso a la intersubjetividad, por sobre la objetividad que rigió las convenciones criticadas. A continuación desarrollo en qué consisten estas críticas y su relación con la invitación a que participe el representado en el documental.

La crisis de la representación en antropología se vio reflejada en el replanteamiento del valor objetivo de la etnografía, al compararla con el género literario del ensayo, para argumentar que su autoridad está construida a través de convenciones retóricas que autorizan como ‘verdaderos’ ciertos discursos. Como resultado, se empezaron a plantear otra forma de narrar el texto etnográfico en el que se patentara la subjetividad que atraviesa la construcción del conocimiento: “tomar fragmentos de la realidad, intentar no filtrar nada, mostrar el mundo “tal cual”, es decir, siempre mediado por las percepciones del observador-narrador” (Peirano, 2002: 33).

En el ámbito audiovisual ésta crítica a la objetividad sostenida por convenciones cristalizó en una crítica formal a través del falso documental. Esta propuesta imita las convenciones del documental en la creación de ficciones que aunque a veces imposibles, para el espectador son creíbles porque se guía por los códigos retóricos que significan como verdadero el contenido. Esta es una crítica desde lo formal a estas convenciones que son asumidas como infalseables. El espectador, por ejemplo, tiene “la tendencia a ignorar la evidencia de una hábil edición en favor aceptar que los acontecimientos se han rodado en tiempo real a medida que se iban desarrollando.”<sup>5</sup> (Roscoe y Hight: 2001: 17).

Por otra parte, a partir de los años sesentas, la crítica postcolonial significó para la antropología el inicio de una autocrítica al reconocer que la disciplina está construida

---

<sup>5</sup> Traducción de la autora. Texto original: We tend to ignore evidence of skilful editing in favor of an acceptance that events have been shot in real time as they unfolded.

sobre los beneficios de la expansión colonialista. Las grandes teorías antropológicas como el estructural funcionalismo o el particularismo histórico, por ejemplo, buscaban descubrir las estructuras ‘puras’ de unas sociedades que no eran entendidas en su realidad contemporánea bajo el yugo colonialista, que a los antropólogos los patrocinaba como investigadores. Entonces, se comprendió que estas convenciones retóricas de la etnografía estaban construidas con base en instituciones y relaciones internacionales colonialistas, que detentaban la autoridad para representar la ‘verdad’ del otro, gracias a relaciones de poder que atraviesan la producción del conocimiento (Davies, 1999). La crítica poscolonial señala que es necesario reconocer las distorsiones subsecuentes a ignorar el impacto del colonialismo, y aceptar que estas etnografías son reflejos de preconcepciones que contribuyen a la construcción del objeto antropológico cifrado en la otredad. Un ejemplo de esta crítica es lo que discutió Edward Said con el concepto de ‘orientalismo’ que señala que más que descubrir a oriente, occidente se construyó a sí mismo a través de la dicotomía que planteó con un oriente exótico, bárbaro e inferior intelectualmente.

Un rasgo colonialista, que la crítica a la pretensión de objetividad también señaló, fue que las narrativas sobre el mundo social de la etnografía experiencial e interpretativa (paradigmas representacionales anteriores a las búsquedas dialógicas), invisibilizaban el trabajo de campo como un espacio tensado por relaciones de poder que articulan la disputa, negociación y trabajo cooperativo con los informantes. Estos informantes, entonces, no aparecían en el texto como sujetos, sino que desde convenciones generalizantes que apelaban por entender la totalidad a través de la parte: se mencionaba a ‘los nuer’, por ejemplo, como totalidad homogénea, invisibilizando el encuentro intersubjetivo propio del trabajo de campo etnográfico.

Como resultado de la crítica poscolonial y posmoderna se buscó realizar una etnografía escrita dialógica para visibilizar la voz del otro y diluir las relaciones de poder que la crítica poscolonial hizo notar, permitiendo que el subalterno se represente a sí mismo. Un buen ejemplo en la etnografía escrita es *Piman Shamanism and Staying Sick* (1974), en la que hay cuatro autores de los cuales tres son indígenas Papago. De tal manera que, esta nueva forma de considerar el escrito etnográfico lo vincula con

los procesos del collage, rechazando la representación de las comunidades como totalidades orgánicas, buscando un “montaje de voces distintas que la del etnógrafo, evidencias encontradas de datos no totalmente integrados a la interpretación general del trabajo” (Peirano, 2002: 33).

Todo esto influyó también la metodología de producción audiovisual antropológica, haciendo un desplazamiento hacia ese ‘otro’, hacia su subjetividad. Se ha procedido a invitarle a que participe en su representación, para así incluir en el texto su voz y lograr una polifonía, quizás más cercana a la complejidad social que se pretende entender o captar. Esta búsqueda es símil al planteamiento cinematográfico del francés Jean Rouch, quien antes de que estas críticas empaparan las discusiones académicas de la antropología, propuso la antropología compartida que a continuación reviso.

*La antropología compartida de Jean Rouch, maestro de Marta Rodríguez.*

Las reflexiones fruto de la crítica posmoderna y poscolonial que se desarrollaron a partir de los años setenta, fueron núcleos del trabajo cinematográfico del maestro de Marta Rodríguez en París, el adelantado a su tiempo Jean Rouch. Rouch<sup>6</sup> desde los años cincuenta estuvo desarrollando una propuesta de cine etnográfico denominada *cinéma vérité* en el que fue muy importante la colaboración entre el realizador y las personas filmadas a través de su concepto de antropología compartida. Rouch trabajaba con equipos humanos pequeños en donde él era el director de fotografía, pero el sonido era hecho por una persona de la comunidad (Ardèvol, 1994). La cámara fija en un trípode la reemplazó por una cámara partícipe que se mezclaba con los acontecimientos. Rouch consideraba que una cámara fija que haga uso del zoom la hace arrogante frente a las personas filmadas (Remito al comentario que hace Marta Rodríguez al respecto en el

---

<sup>6</sup> El trabajo del francés Jean Rouch, uno de los padres de la antropología visual y fundadores de la etnoficción, comenzó en el campo de la ingeniería civil, supervisando un proyecto de construcción en Nigeria. Después de participar en la resistencia en Francia volvió a África en donde trabajó durante décadas como antropólogo y cineasta. Además de ser el padre del cine participativo, estuvo íntimamente relacionado con la *Nouvelle Vague*, siendo considerado uno de sus pioneros, influenciando con la película *CHRONIQUE D’UN ÉTÉ* (1961) que retrata la vida social de la Francia contemporánea, a directores de la talla de Godard y Truffaut.

documental). En cambio, el maestro<sup>7</sup> de Rodríguez, buscaba romper con esta distancia haciéndola móvil y catalizadora de un encuentro intersubjetivo:

El etnocineasta no pretende mostrar una ‘realidad tal y como sucedería si la cámara no estuviera allí’, sino una realidad que se origina en el mismo proceso de investigación y de filmación, en el campo de la interacción entre cámara y sujeto. Reconocer el papel de la cámara como observadora y participante es otorgarle su función de catalizadora y provocadora de acciones y respuestas. (Ardèvol, 1994: 92)

Rouch encontró inspiración en las perspectivas de dos realizadores: el estadounidense Robert Flaherty y del ruso Dziga Vertov<sup>8</sup>. El resultado de esta mezcla fue un cine que rompió con los cánones expositivos de presentación de resultados, en el que la relación entre la cámara, los sujetos representados y el acontecer, fueron replanteados (Ardèvol, 1994). Para llegar a su noción de *cine-trance*, que se refiere a una concepción de la cámara como una catalizadora en campo, entorno de la cual se constituye una dialéctica del trabajo etnográfico<sup>9</sup>, Rouch adoptó lo que vio como cámara participante en el proceso de rodaje de *NANOOK OF THE NORTH* de Flaherty.

Por otro lado, su concepción de la representación cinematográfica no está destinada a ser objetiva y fiel a una realidad. En cambio, se basó en la reflexión del medio filmico como un ojo mecánico y no humanizado de Dziga Vertov. Entonces, el maestro de Rodríguez entendía el realismo como una construcción de su propia verdad, asumiendo el registro no objetivo, sino como una creación de verdades cinematográficas, siguiendo los postulados del *Kino-pravda* (cine – verdad) y el *Kinoi* (cine-ojo) de Vertov. De tal forma que, por ejemplo, el rol de la palabra en el *cinema vérité* tomó una intencionalidad distinta a la planteada por el documental expositivo

---

<sup>7</sup> Aquí el uso de ‘maestro’ no es arbitrario. En una conversación Marta me dijo que “yo si le hago caso a mis maestros”, refiriéndose a que se reusó en una ocasión a proyectar una películas de Rouch sin traducción simultánea porque él había expresado que no consideraba adecuado que la vieran en esas condiciones ya que quedaba expuesta a mal interpretaciones.

<sup>8</sup> Según analiza Ardèvol (1994), *NANOOK OF THE NORTH* (Flaherty, 1922) reconstruye la vida de una comunidad yendo de lo particular a lo general, recreando escenas y haciendo uso de artificios. Por otra parte, *EL HOMBRE DE LA CÁMARA* (Vertov 1929) presenta la vida en Moscú tal cual se muestra frente a él, fijándose en lo particular que contiene lo general a través de fragmentos tomados al azar integrados en el montaje.

<sup>9</sup> Esto da lugar a la cámara participante que se ve en el trabajo de los Silva en la primera etapa, especialmente en películas como *NUUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO*, en la que recrean el mito de la huecada con recreaciones hechas con los sujetos filmados.

tradicional en el que se enuncian ‘verdades’ objetivas. En cambio, Rouch propuso una voz coloquial que hacía patente su subjetividad.<sup>10</sup>

Sin embargo, la formación académica de Rouch es relevante para entender una posición llena de matices que podrían parecer algo contradictorios. Su formación en antropología estuvo marcada por el método Maussiano, que lo aprendió a través de su supervisor de tesis Marcel Griaule, quien fue discípulo de Marcel Mauss. Este método exigía reunir un cuerpo amplio de documentos antes de procesar una teoría. Mauss consideraba enfáticamente que el cine y la fotografía eran importantes fuentes de datos para construir este cuerpo documental. Paul Henley (2009), estudioso de la propuesta de Rouch, cuenta que en la tesis doctoral de Rouch es notoria la influencia de Griaule, y que en los créditos los registros sonoros de actividades musicales que acompañaron las imágenes de las películas realizadas junto a Rosgelder, son referenciados como ‘documentos sonoros originales’ y no como música (Henley, 2009: 313).

En su artículo publicado en *Principle of Visual Anthropology* Rouch escribió:

Film, sound and videotape records are today an indispensable scientific resource. They provide reliable data on human behavior, which independent investigators may analyze in the light of new theories. They may contain information for which neither theory nor analytical schemes yet exist. They convey information independently of language. And they preserve unique features of our changing ways of life for posterity. (Rouch y Hockings citados por Henley, 2009: 314).

De tal forma que, a pesar de su vanguardista forma de asumir el registro audiovisual y su representación del acontecer, consideraba que era una forma de recolección de información científica independientemente del lenguaje para ser posteriormente analizada.

---

<sup>10</sup> Otra característica clave en su obra fue incluir en la película *CHRONIQUE D'UN ÉTÉ* (1961) el proceso de creación en la película, lo cual la posicionó como un parte aguas en la historia del cine. Esto es contrario a la propuesta observacional del *direct cinema* estadounidense que evitaba cualquier intervención de la cámara en la realidad, el *cinema vérité* aprovecha esta interacción que potencia la realidad registrada, hace que pasen cosas, aunque en alguna ocasión en Estados Unidos uso el término *direct cinema* como traducción de *cinema vérité*.

Hasta ahora he recorrido una exploración panorámica –que no pretende ser exhaustiva– de las discusiones que se han desarrollado en torno al estatuto de veracidad dentro del cual se ha enmarcado históricamente el documental y la etnografía. Después expuse cómo se han quebrado con la crítica posmoderna estos paradigmas de la objetividad cientificista, lo que dio lugar a tácticas textuales que privilegian la dialogía o polifonía, visibilizando la autoridad de los sujetos representados, lo que además busca disminuir las relaciones de poder vertical colonial que prevalecieron en la antropología de la primera mitad del siglo XX. Esta crítica ha desbancando la pretensión de objetividad hija del iluminismo, dentro de la cual una de las asunciones pertinentes en esta investigación es la del poco control que se supone tienen los realizadores sobre lo representado en el documental, que se pone en tensión con el control que se tiene en el montaje. Como hemos visto y entraremos en más detalle a continuación, el montaje es precisamente un punto de quiebre para una concepción de representación fiel del mundo social, porque consiste en una inevitable manipulación y re significación de lo logrado durante el rodaje, es decir de control absoluto sobre la construcción discursiva.

Por su parte, en la propuesta de Jean Rouch hay una concepción de la representación del otro a través del cine, en la que si bien hay un desprendimiento de la pretensión de objetividad, si hay una influencia académica de recolección de datos, pero a través del encuentro intersubjetivo, lo que hace del trabajo de Rouch uno de los orígenes del cine/video participativo. Pero, ¿Cómo asumió la antropología compartida de Jean Rouch el montaje como lugar de dialogo y construcción polifónica del discurso audiovisual etnográfico? Veamos a continuación, los dilemas y potenciales que presenta el proceso de montaje para la etnografía audiovisual y cómo en la antropología compartida de Rouch también planteó un punto de quiebre.

### **Montaje y representación en antropología: dilemas y potenciales.**

El término ‘montaje’ suele ser definido como una fase final en la producción de un filme, en la que se da la forma final a éste. Entendido de esta forma, suele restringirse a una acción técnica, sin embargo, una comprensión más amplia abarca un espectro más amplio y certero, incluyendo los procesos intelectuales y discursivos que implica este acto de ‘dar forma’. Sobre el rol no meramente técnico del montaje Sangro cita a

algunos autores que muestran cómo ha habido una lucha por mostrar cómo el montaje no se limita a este rol técnico. Por ejemplo, “Podría quedarse uno en este trabajo material: cortar, pegar, recortar... si el montaje no participase muy eficazmente en la creación artística” (Bachy citado por Sangro, 214: 2000); o Sanchez-Biozca estipula que el montaje “es el gesto fundador de un discurso” y por su parte el mismo Sangro termina por concluir que “

... en la mayoría de los manuales y trabajos sobre el tema, el montaje –sea cual sea la terminología con la que nos refiramos a él ‘cutting’, ‘editing’, ‘compaginación’, ‘postproducción’, etc. – gozará siempre, desde esta perspectiva, de un estatus privilegiado como fase de la producción, ya que no implica tan solo la ‘finalización’ de tal producción (como si se tratara de la estación terminal en donde finaliza el recorrido lineal de un tren), sino que permite introducir orden (corregir, confirmar, alterar, repetir, ignorar, etc.) en el discurso filmico. (Sangro, 216: 2000)

Así que, como Sangro afirma, el montaje en esta tesis no es entendido en su dimensión técnica estrictamente, en cambio, es entendido como un proceso en el que por medio de decisiones técnicas se lleva a cabo un trabajo intelectual de construcción discursiva dentro de contextos culturales, tecnológicos y políticos (relaciones de poder) que determinan la construcción de una mirada. Ahora, recurriendo al significado estricto de montaje, en el diccionario de la Real Academia De La Lengua Española, se explica que en principio ‘montaje’ significa la acción de combinar diversas partes en un todo. En cinematografía se refiere a la ordenación del material ya filmado para constituir la película definitiva. También aparece en la definición: “Aquello que sólo aparentemente corresponde a la verdad” (Academia, 2013). Considero que en este trabajo las tres definiciones son pertinentes, ya que el montaje cinematográfico busca a través de la yuxtaposición de diversas partes ya filmadas que en su todo aparenten corresponder a la ‘verdad’. Esto no es menos cierto en el montaje del documental según argumenta Bill Nichols su distinción de la ficción podría ser vista como la difusa distinción cotidiana que hacemos entre frutas y verduras (Nichols, 1997: 34).

Además, el montaje cinematográfico en esta investigación es entendido como un proceso de significación situado culturalmente. Para comprenderlo como un proceso de significación he partido de la explicación que, desde el enfoque constructorista, Stuart

Hall hace de la representación (Hall, 2000). La representación, según explica el autor, es el proceso mediante el cual, a través de poner en práctica un proceso de significación, se produce sentido sobre el mundo. Cuando se busca compartir este sentido con otros, es necesario el uso de un lenguaje específico, es decir, signos e imágenes que toman el lugar del mundo. Según explica Hall, aun los signos visuales que son muy semejantes a las cosas a las que se refieren, son signos, y por lo tanto deben ser interpretados y traducidos a través de códigos.

El proceso de significación que se da en la representación, según explica Hall, depende de dos sistemas, que aunque diferentes, dependen el uno del otro. El primero es un sistema mental que organiza y categoriza el mundo. El otro sistema es el lenguaje, a través del cual explicamos el sentido que el primero ha generado. El lenguaje está constituido por signos interrelacionados, que acarrear sentido gracias a los códigos que sirven para hacer una traducción de los conceptos que tenemos en la mente a un lenguaje (Hall, 2000). Estos códigos son social y culturalmente construidos. El autor argumenta que se puede pensar la cultura como mapas conceptuales, sistemas de lenguaje (también visuales) y códigos que gobiernan la traducción. En el montaje se han constituido códigos con significados específicos, que se han constituido como un cualquier lenguaje, histórica y geográficamente.

Algunos ejemplos de estos códigos son: El efecto POV (por sus siglas en inglés Point of View), que hace que un corte reverso que yuxtapone dos signos (imágenes), un de un personaje mirando y otro de una imagen, es significado como el acto de mirar: el personaje mira lo que la segunda imagen muestra (Chandler, 2009). Este es un clásico de la teoría de montaje, muchas veces citado como el efecto Kuleshov. Otro ejemplo, que muestra cómo estos códigos se construyen históricamente, sería el *Jump Cut*. Este código funciona cuando un objeto o personaje saltara porque los planos yuxtapuestos son muy parecidos. Técnicamente es error porque rompe con la continuidad y por ende con la transparencia –más adelante hablare este tipo de montaje–, pero desde que la Nueva Ola, especialmente la película de Jean-Luc Godard *Sin Aliento* (1960) lo uso, se instauró como un código del cine independiente y hoy día es aceptado y apreciado en escenas de acción, de horror, video juegos y videos musicales (Chandler, 2009: 56).

Stuart Hall continúa explicando que un aporte determinante en la comprensión del trabajo de la representación, es el trabajo de Michael Foucault. Éste autor movió su foco del lenguaje al discurso. Foucault expone que el discurso es un sistema de representación, regularizado por reglas y prácticas que en diferentes épocas producen enunciados con sentido (Hall, 2000). Su tesis sobre esto es que,

...en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad. (Foucault, 5: 1970)

Esta regularización se da por medio de sistemas de exclusión que actúan desde el exterior como son la voluntad de verdad, la palabra prohibida y la separación de la locura, así como por procedimientos internos y de utilización (Foucault: 1970). El concepto de discurso, en esta investigación es usado para hablar del montaje como el proceso de construcción discursiva, que según Foucault gobierna el modo como se puede razonar sobre el mundo. De hecho, el autor francés lo llevo aún más lejos cuando aseveró que ya no solo se razona a través de él, sino que también es el medio de lucha. Esto lo explicó así: “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse.” (Foucault, 6: 1970).

Por otra parte, el discurso entendido como instrumento de poder como en la anterior cita estipula Foucault, es excluyente por su naturaleza de otros modos de construir conocimiento (descartes y códigos montajísticos, por ejemplo). Así se constituyen formas discursivas, enmarcadas en epistemes o estados de conocimiento. Estas formas discursivas comparten un mismo estilo y estrategia, así como un movimiento y patrón común institucional, administrativo o político (Hall, 2000). En palabras de Foucault, éste explica que,

Así no aparece ante nuestros ojos más que una verdad que sería riqueza, fecundidad, fuerza suave e insidiosamente universal. E ignoramos por el contrario la voluntad de verdad, como prodigiosa maquinaria destinada a excluir todos aquellos, que punto por punto en nuestra historia han intentado soslayar esta voluntad de verdad y enfrentarla contra la verdad justamente allí en donde la verdad se propone justificar lo prohibido, definir la locura... (Foucault, 12: 1970)

En esta cita Foucault señala cómo uno de los sistemas de exclusión, la voluntad de verdad –los otros son la palabra prohibida y la separación de la locura– opera determinando cierto discurso como acertado de tal forma que ignoramos que éste es uno entre otros discursos, a los cuales ha excluido.

El montaje, argumento, es un tipo de formación discursiva histórica y culturalmente situada, sobre lo cual Walter Benjamín reflexionó. En el inicio de su carrera intelectual Walter Benjamín se ocupó de hacer una exégesis de la literatura alemana. Sin embargo, en una segunda etapa se fijó en reflexionar sobre la cultura europea de su tiempo, en una trayectoria que iría hasta *Los pasajes*. En esta etapa el autor se fijó en las potencialidades productivas de nuevas formas artísticas como el montaje que las primeras vanguardias del siglo XX apropiaron como estrategia creativa.

Benjamín no pensó el montaje<sup>11</sup> únicamente como tema, sino que lo asumió como un método de composición propio.<sup>12</sup> Acá me voy a referir a la diferencia que Benjamín ubicó entre alegoría y el montaje porque aunque ambos son modos de representación dislocada y tienen similitudes, Benjamín ubicó su diferencia en que son formas representacionales propias de un momento histórico y geográfico: la modernidad urbana. Empecemos con su similitud, que además me ayuda a definir mejor el montaje. La alegoría, al igual que el montaje, es la reunión de fragmentos aislados de su contexto original que en la nueva totalidad se les otorga un sentido dado que no surge del contexto original (Burger, 2010<sup>13</sup>, citado en López, 2013: 2). Sin embargo, Benjamín argumentó que se diferencia del montaje en que,

la alegoría es una figura de la representación asentada en la experiencia barroca del trastorno del mundo, la fugacidad y caducidad de lo real, el montaje en cambio, remite a lo profano y moderno, al capitalismo industrial. Es un procedimiento estético ante todo, que transformó radicalmente la

---

<sup>11</sup> Walter Benjamín no pensó únicamente el montaje cinematográfico, en cambio, lo analizó como un procedimiento intelectual de producción de conocimiento: la descontextualización y re contextualización como forma de producción de sentido. Acá lo traigo a colación en este sentido amplio para aplicarlo a pensar el montaje cinematográfico sin desconocer que no se cifró únicamente en el pensamiento sobre el cine.

<sup>12</sup> En esto intenté seguirlo de alguna manera al incluir en la edición del documental una reflexión sobre este como método de composición. Por otra parte, la estructura narrativa del documental está en consonancia con las técnicas de montaje teatral en las que Benjamín encontró un aliado, del teatro épico de Bertol Brecht.

<sup>13</sup> Bürger, Peter. (2010) Teoría de la vanguardia. Las Cuarenta, Buenos Aires.

sensibilidad de las sociedades capitalistas (García, 2010<sup>14</sup> Citado por López, 2013).

Como explica López (2013), Benjamín había estudiado el barroco y lo había entendido como sufriente de la historia, del paso del tiempo. En este sentido, la alegoría es una expresión del sinsentido de la totalidad que se sabe efímera. Así que, la alegoría es protesta melancólica. En cambio, el montaje es pensado por Benjamín como una respuesta constructiva, propiamente capitalista y moderna, ante la disolución y dispersión de las cosas que constituyen el mundo urbano: “el montaje supone un trabajo positivo sobre las ruinas, los harapos, los desperdicios de la historia... permite una forma de componer los materiales de una manera en que no se supeditan a una lógica de ordenación jerárquica o a un relato lineal” (López, 2013: 4).

De tal forma que, como Foucault argumentó, tanto el sentido como la práctica están contruidos dentro un discurso histórico y geográficamente constituido. Cada momento histórico (y cada cultura) producen formas de conocimiento, y sujetos específicos. Un aporte determinante de Foucault fue señalar que los discursos dentro de los cuales este conocimiento y sus sujetos son producidos, está atravesado por el poder, dentro de aparatos institucionales y sus tecnologías, explica Foucault (Hall, 2000). Este poder se ve materializado en que es aplicado para la regulación de ciertos sujetos. De igual manera, el discurso de la etnografía que representa al otro ha servido y sigue sirviendo a la dominación, recordemos los escándalos entorno a los trabajos etnográficos en Irak que sirven a la conquista bélica que ha adelantado Estados Unidos en este territorio. El punto clave en esta investigación es que Foucault ha señalado que estamos atrapados en estos discursos para poder pensar el mundo, el montaje como un lenguaje constituido por códigos que sirven para significar el mundo al representarlo también está implicado en construcciones discursivas epistémicamente ubicadas, por lo tanto están cargadas de relaciones de poder y dominación.

Por otra parte, quiero señalar que el montaje no es un rasgo secundario del cine, según Jacques Aumont: “uno de los rasgos más evidentes del cine es que se trata de un arte de la combinación y de la disposición” (Aumont, 2005: 53). De hecho, según los

---

<sup>14</sup> Luis Ignacio: alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamín. En constelaciones. Revista de teoría crítica N2, 158-185, 2010.pp173)

criterios occidentales sobre los cuales la cinematografía se ha construido, desde que en las primeras décadas del siglo XX sujetos como Edwin Porter, D.W. Griffith, Serguéi M. Eisenstein, Lev Kulechov, entre otros, empezaron a plantear nuevas posibilidades narrativas, que implicaban la yuxtaposición de planos, creando la ilusión de continuidad temporal y espacial, el lenguaje cinematográfico gira en torno a la idea de montaje que desde el momento del guion escrito se está pensando (cada toma nueva o yuxtaposición, se señala con un punto y aparte). Cada plano es rodado con la intención de que cumpla un rol dentro de la compaginación que se hará luego buscando la continuidad. Además, el minútame, rara vez superior a dos horas y media, obliga indefectiblemente una selección y corte, es decir, un montaje inevitable.

*Estatus representacional y montaje: ideologías del montaje.*

Veamos cómo cierta concepción específica del vínculo entre cine y su referente, fundamenta los atributos que se le conceden al registro filmico, así como el tratamiento montajístico que se le da. A grandes rasgos, en los estudios de cine éste vínculo ha sido pensado antagónicamente, principalmente desde dos corrientes. Por un lado los ‘formativos’ que consideraban que “la especificidad artística del cine consistía en sus diferencias radicales respecto a la realidad” (Stam, 2001:93). Por otro lado, para los ‘realistas’ la razón de ser del cine “era la representación fiel de la vida cotidiana” (Stam, 2001:93). Estas dos posiciones están directamente relacionadas con apropiaciones del montaje que se constituyen como ideologías de montaje<sup>15</sup>, en la medida que es el proceso de valoración, clasificación y conservación del material rodado en un corte final, en un discurso documental del mundo.

Las ideologías del montaje, se han encarnado en un antagonismo histórico de “dos grandes maneras ideológico-filosóficas del propio cine, como arte de la representación y de la significación con vocación de masas” (Aumont, 2005: 71). Estas ideologías se disputan entre una tendencia –usualmente soviética– que considera el montaje como la técnica constitutiva del cine que no debe ser ocultada sino que textura al film recordando al espectador, además, que está viendo una película cortada y

---

<sup>15</sup> Para Eisenstein “el montaje constituía, por tanto, la clave del control estético e ideológico.” (Stam, 2001, p. 59)

pegada, no la realidad directamente. Por otro lado, ha habido una tendencia, mucho más generalizada, de una concepción del montaje de forma instrumentalista, sometiéndolo a la narrativa o a la representación realista del mundo. Esta tendencia ha encontrado su estandarte en la búsqueda de un montaje transparente, es decir, que no se palpa, no se siente y que por lo tanto es pasado por alto por el espectador que olvida que está viendo una película, construyendo su autoridad a través de convenciones que generan una sensación de acceso directo al mundo que está siendo representado (Aumont, 2005). Así, se ha desarrollado un montaje generalizado que está cargado ideológicamente por una concepción de la relación entre cine y realidad como no mediada, desarrollando códigos montajísticos culturalmente construidos y compartidos basados en la noción de transparencia en el montaje. El montaje es entonces, una acción ideológica en sí misma y está inserta en un sistema visual histórico y culturalmente construido, lo cual en el montaje de documentales participativos, en los que se busca una inclusión de más de un sistema visual, se ponen en tensión.<sup>16</sup>

#### *Antropología y cine: dilemas.*

En antropología visual se ha desarrollado una bifurcación similar a la que se dieron en las teorías sobre el cine en general, zanjada por una discusión en torno a la capacidad investigativa del cine en una disciplina de palabras. En una disciplina de palabras, el medio audiovisual ha planteado dilemas en torno a su estatuto representacional. Por un lado están quienes rechazan el uso del audiovisual por considerar que se encuentra limitado para la producción de conocimiento abstracto sobre un hecho social o una cultura, basando sus argumentos en nociones de visibilidad e invisibilidad. Por otro lado, hay quienes abogan por sus potenciales en la construcción de conocimiento etnográfico, así como los diferentes potenciales en relación a la escritura etnográfica.

David MacDougall en su texto ‘Cinema Transcultural’ (1998) argumenta que el medio cinematográfico no se estableció del todo en la antropología porque es un medio que, aunque aliado en el levantamiento de datos no verbales, despierta álgidas y eternas

---

<sup>16</sup> Un ejemplo en Colombia es el documental CRONICA DE BAILE DE UN MUÑECO de Pablo Mora (2003). En este caso el realizador decidió hacer tres versiones finales en el montaje, ya que para el grupo étnico con el que trabajó no tenía sentido hacer un corte narrativo de un ritual, de tal forma que una de las versiones dura más de 3 horas.

preguntas de la antropología<sup>17</sup>. Este medio representacional, según MacDougall refuta aspectos entorno a los cuales la disciplina se constituyó durante parte del siglo XX, cuando la lingüística la entró a influenciar profundamente. MacDougall expone que la antropología del siglo XIX era más transcultural que la que se desarrolló en el siglo XX, porque metía a todos los seres humanos en el saco de la evolución. Eran coleccionistas visuales de artesanías, vestidos y jarros, aspectos visuales y registrables a través de la fotografía y el cine. Pero cuando los estudios lingüísticos se hicieron fuertes, en la disciplina el foco pasó del exterior al interior<sup>18</sup>. Con este cambio de foco se fortaleció el rol del etnógrafo y el papel protagónico dentro de la disciplina del trabajo de campo, el cual hacía énfasis en la unicidad de forma y moral de los lejanos y aislados grupos humanos que estudiaban. MacDougall considera que estas son características que son divergidas por el registro visual y audiovisual, lo cual habría obstaculizado una definitiva implementación del registro audiovisual en etnografía (MacDougall, 1998).

Entonces, lo visual se presentó como una contradicción para las abstracciones teóricas de raza, por ejemplo, al no definir categóricamente la diferencia, como si lo hacían las palabras. Suht y Willerslev señalan que uno de los nodos de las discusiones en antropología sobre el uso del cine como herramienta de investigación es que algunos autores (citan a la antropóloga danesa Kisten Hastrup quien ha escrito ampliamente sobre metodología etnográfica, y al antropólogo australiano James Weiner) señalan que las imágenes están estancadas en lo visible, y que por lo tanto no pueden develar la cultura, lo cual en la etnografía escrita sí es posible. Consideran que la tarea antropológica es develar una veladura que oculta algo más profundo que lo aparente. En este panorama el audiovisual, que no puede trascender lo visible, tiene una imposibilidad de hacer abstracciones teóricas. Por lo tanto, están estancados en la superficie de las relaciones sociales (Suht y Willerslev, 2012: 282). En este caso, la relación entre cine y su referente se basa en considerar que hay algo invisible y oculto, y por lo tanto descubrible a través de la experiencia vivencial del trabajo de campo y del

---

<sup>17</sup> Preguntas como ¿Qué tan sujetos están los actores sociales individuales a las normas culturales y a los contextos sociales? ¿Con qué frecuencia los desafían? ¿Existe alguna persona que encarne una “cultura”? ¿Qué tan disponibles están los diferentes modelos culturales en una sociedad?” (MacDougall, 2009: 63)

<sup>18</sup> Aunque desde la ficción y cine experimental sí hubo intentos por explorar los estados internos de los humanos usando el cine mudo y la fotografía, en la antropología no.

análisis de esta experiencia a través de la escritura, pero no captable visualmente. Por lo tanto el cine no sería más que un registro de las apariencias.

Esta postura se ve tensada por otra que señala que los medios audiovisuales presentan potenciales diferentes y de igual importancia a los de la escritura etnográfica. George Marcus, por ejemplo, dice que hacer proyectos en los que se conjugue la escritura y la audio visualidad es algo necesario dados los problemas que los requerimientos de la modernidad le dieron a la forma del texto escrito (Marcus, 1994). MacDougall, por su parte, argumenta que las imágenes y la escritura pueden expresar diferentes aspectos. Por ejemplo, la imagen fotográfica (incluida en el registro audiovisual) aporta datos con relación al ‘cómo’, mientras la escritura puede expresar las reglas que constituyen una acción aislada.

#### *Montaje y etnografía audiovisual: la autoridad desafiada.*

La antropología en su afán científicista aprehendió el cine como una herramienta para recoger datos. Sin embargo, el proceso de montaje, es decir, el cortado, seleccionado, eliminado y yuxtaposición que genera nuevos significados, es un punto de quiebre para la aprehensión científicista del cine en antropología, de hecho, “Montage cuts and reorganizes the connections in time and space. Yet, in ethnographic filmmaking montage has always been played down.” (Wilma Kiener). En 1975 Jay Ruby argumentaba que “hay un conflicto inherente entre lo que llamamos ‘arte’ del cine y las ciencias de la antropología.”<sup>19</sup> (Ruby, 1975:3). Dentro de la antropología esta ambivalencia del cine – cine como objetivo-científico y cine subjetivo-artístico– se refleja en un temor por la fragmentación del registro audiovisual. Un buen ejemplo al respecto son discusiones sobre el montaje que Margaret Mead tuvo, en las que aboga por la no fragmentación en el montaje para evitar que el registro sea alterado introduciéndole variaciones innecesarias y así pierda su actitud científica (Naranjo, 2006: 183). En relación con esta pretensión de no contaminar la evidencia audiovisual con su manipulación montajística, traigo a colación que estando de acuerdo con Jay Ruby, Catherine Russell señala una contradicción inherente en el cine o video

---

<sup>19</sup> Traducción de la autora. Texto original: “there is some inherent conflict between something called the “art” of the film and the science of anthropology.”

etnográfico por estar imbricando en un régimen de veracidad demarcado por una tradición de larga trayectoria, que no le permite despojarse del todo de una pretensión de fidelidad. Así que las pretensiones de fidelidad en el registro de evidencias en el trabajo etnográfico, se ponen en tensión porque la edición de la evidencia es una intervención subjetiva, es decir, montar se compara con manipular la evidencia, despojándola de su carácter neutro.

Se han desarrollado dos posturas frente al montaje: unos lo rechazan rotundamente por amenazar el estatus científico del cine etnográfico y otros –posturas generalmente posteriores a la década de los setenta– abogan por su uso para lograr las abstracciones teóricas que supuestamente el cine no puede lograr por estar estancado en lo visible. En la discusión que Margaret Mead y Gregory Bateson sostuvieron, se encarnaron estas dos posturas:

“Bateson: La cámara sólo puede registrar el uno por ciento de las cosas que ocurren, en cualquier caso.

Mead: Eso es cierto.

Bateson: Yo quiero contar ese uno por ciento.

Mead: Mira, yo he trabajado en cosas por el estilo con directores artísticos y he llegado a la conclusión de que es imposible hacer nada con ellos.

Bateson: Entonces es que son malos artistas.

Mead: No, no lo son. Lo que quiero decir es que un director artístico puede tener una noción maravillosa de lo que cree que hay allí, pero con eso no se puede hacer ningún análisis posterior.

...

Mead: Pues yo creo que tiene mucho que ver. He trabajado con estas imágenes sacadas por artistas y son realmente buenas...

Bateson: Siento haber dicho artistas, pero es que es precisamente lo que quería decir. El término artista no es un insulto para mí.

Mead: Tampoco para mí, pero...

Bateson: Pues se ha convertido en un insulto en esta conversación.

Mead: Bueno, lo siento. Sencillamente, produce algo distinto. He intentado utilizar Dead Birds, por ejemplo... [Véase Gardner 1984].

Bateson: No entiendo Dead Birds. He visto Dead Birds y no tiene sentido.

Mead: Yo creo que tiene muchísimo sentido.

Bateson: Pero no tengo ni idea de cómo se hizo.

Mead: Bueno, nunca hay una secuencia lo bastante larga, y tú has dicho que lo que hacía falta eran secuencias muy largas desde una posición en la dirección de dos personas. Tú has escrito eso. ¿Vas a retractarte ahora?

Bateson: Sí, bueno, una secuencia larga en mi vocabulario es de veinte segundos.

Mead: Pues no era así cuando escribías sobre películas balinesas. Entonces era de tres minutos. Ese era el tiempo que duraba la bobina que ponías en la cámara.

Bateson: Muy pocas secuencias duraban lo que duraba la bobina.  
Mead: Pero si en aquel momento hubieras tenido una cámara para rodar 1.200 pies [365 m], los habrías rodado.  
Bateson: Lo habría hecho y me habría equivocado.  
Mead: Por un minuto, no lo creo.  
Bateson: La película balinesa no valdría un cuarto.  
Mead: Vale. En lo que a eso respecta, estoy en total desacuerdo. No es ciencia.  
Bateson: No sé lo que es la ciencia, ni lo que es el arte.” (Mead & Bateson, Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología, 2006)

Mead explica que los registros cinematográficos realizados por artistas, que aunque son de buena calidad, producen algo distinto, que no puede ser analizado a posteriori –como se espera se pueda hacer con un experimento científico. La razón por la cual no puede ser analizado posteriormente es porque, como en la controvertida película *Dead Birds* de Robert Gardner, no tiene escenas lo suficientemente largas. Entonces Mead entra a discutir con Bateson sobre lo que significa una toma larga. Para Bateson son de 20 segundos, a lo que Mead responde rotundamente, argumentando que eso no es ciencia. Es decir que el largo de una toma –no fragmentada– determina su estatus científico, que por lo tanto legitima la representación etnográfica como producción de conocimiento antropológico en oposición a la producción artística. Como vemos, el montaje es una amenaza para la frágil diferenciación entre cine etnográfico y cine como arte.

Por su parte, si bien Jean Rouch se opuso a la rígida y científicista concepción del cine dentro de la antropología de su época, su posición se mostró contradictoria en este aspecto, siendo el montaje uno de los puntos álgidos. Rouch apeló por una realidad cinematográfica que no buscaba ser fiel a su referente, sino una realidad interna al texto filmico. No obstante, el rol que Rouch asignó al registro visual y auditivo en la etnografía, estuvo influenciada por el método Maussiano que aprendió a través de Griaule –como vimos antes. Esto influyó su concepción del estatus representacional del cine, pensando éste registro como un documento base, dato y evidencia, que permitía al etnógrafo pasar a la posterior teorización escrita. Entonces, su formación estaba en tensión con su progresista propuesta, deviniendo en que en algunos contextos hiciera énfasis en la importancia de la intersubjetividad fruto de la participación de sus

sujetos de representación, pero en otros contextos enfatizaba en la importancia de mostrar el mundo tal cual es.

Esta contradicción influyó en cómo asumió los usos del montaje en su obra. De hecho, Henley sitúa una de las contradicciones más evidentes en el corazón de las ideas de Rouch sobre el estatus representacional del cine en los conflictos con lo que alguna vez el cineasta francés vez llamó “el demonio de la edición” (Henley, 2009: 349). Esta conflictiva relación con el montaje tuvo dos momentos divididos por la aparición de una nueva tecnología: el sonido sincrónico. Según Henley, durante la era del sonido no sincrónico que finalizó con su película *LOS CAZADORES DE LEONES* en 1965, las manipulaciones que realizaba Rouch en el proceso de montaje fueron centrales en su trabajo. La influencia de sus editores Renné Lichtig, Suzanne Baron, y luego el dúo Marie-Josèphe Yoyotte y Jean Ravel fue determinante en que Rouch le diera espacio creativo al montaje en esta primera etapa. Después, cuando tecnológicamente fue posible grabar un sonido sincrónico, pero además, hacer tomas más largas, Rouch estuvo renuente a “Alterar el relato literal del mundo grabado por su cámara”<sup>20</sup> (Henley, 2009: 349). Entonces, un aspecto central en la noción de la edición demoniaca de Rouch es la duración de los planos y la renuencia a cortarlos. Prefirió situar el trabajo editorial al momento del rodaje. Esto dio lugar a filmes en los que hay planos secuencias no fragmentados en la postproducción.<sup>21</sup> Al respecto Henley opina que esta praxis más que resolver el problema epistemológico “sobre el estatus de evidencia dado a la imagen por el ‘demonio de la edición’”<sup>22</sup> (Henley, 2009: 350), eliminó la posibilidad de un ‘rudo dialogo’ (*harsh dialogue*) entre el editor y el realizador. De esta forma la estructura narrativa del filme se restringió a las decisiones del realizador en el rodaje y al ilusorio ‘chance objetivo’ durante la inmediatez de la filmación.

---

<sup>20</sup> Traducción de la autora. Texto original: alter the literal account of the world recorded by his camera.

<sup>21</sup> Es muy interesante encontrar que justo esta praxis fue central en la serie de Dogo Filmes (1966-1974) en los que según entiendo, Amadige Dolo estuvo presente en la sala de edición. Esto lo conecto con lo que más adelante mostraré, y es que un indígena Caucaño me dijo que un indígena que no se haya formado en cinematografía o comunicación le gustaría incluir todo el material en la película final, sin cortes. Además conecta también con la versión que Pablo Mora hizo de *CRONICA DE UN BAILE DE UN MUÑECO* que dura más de tres horas, para responder a la petición de la comunidad que decía que no debían mutilar el ritual.

<sup>22</sup> Traducción de la autora. Texto original: about the evidential status of the image posed by the ‘devil of editing’.

Por otra parte, otros teóricos –más recientes– posicionan el montaje como un elemento clave cuando es señalado como una potente herramienta en el documental etnográfico. Uno de los argumentos es que en el montaje se encuentra la posibilidad de simultaneidad necesaria en la etnografía de un mundo globalizado: George Marcus argumenta que las largas tomas del cine observacional y su actitud no entrometida deja en la invisibilidad aspectos que por ejemplo el montaje paralelo puede superar (Marcus, 1994 citado en Suht y Willerslev, 2012: 285). En la misma línea, Wilma Kiener citada por Suht y Willerslev, aboga por el montaje para mostrar elementos que hacen parte del todo en un mundo globalizado y postcolonial:

The "Traveling Cultures" of our times, migration, refugees, globalization, just to name a few key words, till now have had hardly an impact on ethnographic filmmaking. That is, we need to think about a different cinematic poetic that is apt to understand and convey the experience of living in a world of (dis-) locations and (a-) synchronisms. This is where "montage" comes in (Kiener, 2006: 3).

Por su parte, el editor y teórico inglés Dai Vaughan<sup>23</sup> apela por un uso de un montaje que haga clasificaciones que abiertamente manipulen en exceso para hacer percibibles las arbitrariedades, así como en REASSEMBLAGE Trinh T Minh-ha hizo para lograr una deconstrucción que nos recuerda nuestra posición de espectadores de cine

---

<sup>23</sup> Una reflexión de Dai Vaughan sobre el largo de los comentarios de voz en off, las discusiones en la sala de montaje sobre los cortes y la ‘verdad’ en el documental. En “Notes on the Ascent of a Fictitious Mountain” in the collection *For Documentary: Twelve Essays* (Berkeley: University of California Press, 1999)] : “In a film I was cutting about a mercurial character, much given to hesitation and digression, rarely finishing a sentence before starting another, I came into severe conflict with the director over the extent to which the speech patterns, in voice-over, should be tidied up for the sake of clarity. The director’s position, I think, was that this was not a *vérité* exercise, that we were composing a portrait with filmic materials, that no one portrait could be inherently more valid than another, and that to grant priority to the accidentals of the rushes was perverse. My own position —more difficult to define, for I was certainly not arguing for total nonintervention— was that we were progressively discarding those very elements, which made the subject an engaging, quirky, and likeable personality. Toward the end of the schedule, however, the subject visited the cutting room. I became aware that what I had perceived as “mercurial” carried with it something darker, more unmanageable, and almost entropic; and I began to see in the director’s compulsion to curb this personality a fear of disorganization, of loss of control, of the dissolution of that filmic coherence which director and editor alike are inevitably seeking. Leaving aside the question whether, in this instance, the director had not confused a threat to his authorial control with a threat to the inner logic of the text, we are left with the fact that the personality to which I felt responsibility, and which I hoped to reconstruct in the film, was not that of the subject as directly encountered but that which I had inferred from a reading of rushes. And this, moreover, cannot be dismissed as error or misfortune: for it replicates precisely, and quite properly, the situation of a viewer faced with the completed work.” (Consultado en <http://filmstudiesforfree.blogspot.com/2012/07/for-documentary-remembering-dai-vaughan.html>, Marzo de 2014)

etnográfico, así como también las políticas que gobiernan la mirada hacia los otros (Suht y Willerslev, 2012: 285).

En esta misma línea, en su reciente<sup>24</sup> investigación Suht y Willerslev (2012) abogan por el montaje como herramienta etnográfica. Apoyándose en los planteamientos de Maurice Merleau-Ponty y la propuesta de Dziga Vertov, sostienen que el montaje permite construir una complejidad de puntos de vista que trascienden la visión humana para así desarrollar hipótesis y teorías que trasciendan lo aparente. En el inicio del capítulo hago un recuento de los debates frente al documental como representación objetiva del mundo, haciendo énfasis en ciertas concepciones de la relación cámara y representación del mundo porque considero que el tratamiento montajístico de la imagen como acto ideológico, está determinado por esta concepción. Esta concepción también es un punto de en la propuesta de Suht y Willerslev. Los autores retoman a Vertov en su búsqueda de trascender la visión humana para lograr una cualidad supra real gracias a la yuxtaposición de perspectivas. Sin embargo, aclaran que a diferencia de cómo Rouch y Morin entendieron la noción de *Kino-Pravda* de Vertov a través del *cinema-vérité*, Suht y Willerslev están más interesados en la búsqueda de trascender la intersubjetividad de Vertov, que en “la verdad intersubjetiva que provee la cámara viva participativa de Rouch que funciona como una extensión del cuerpo del cineasta” (Suht & Willerslev, 2012: 287).

Para trascender esta intersubjetividad proponen el montaje como una herramienta para lograrlo, partiendo de dos imposibilidades perceptuales –una humana y otra cinematográfica – que argumentan a través de la yuxtaposición fílmica puede ser trascendida. La primera imposibilidad perceptual referencia las reflexiones acerca de la invisibilidad de Merleau-Ponty y Levinas. Esta invisibilidad se refiere a la imposibilidad perceptual humana de percibir el mundo en su totalidad por estar enfrascada en una única perspectiva (subjetiva), sin embargo el mundo puede y debe ser intelectualmente imaginado por el individuo. Esta invisibilidad es entendida como un exceso de visibilidad que el sujeto no puede captar en totalidad, pero que es necesario concebirla

---

<sup>24</sup> Me baso en un artículo, sin embargo han hecho una a reciente publicación titulada *Transcultural Montage* (2013). Es una compilación editada por Christian Suht y Rane Willerslev, de artículos en torno al montaje y la etnografía.

para poder percibir –necesitamos imaginar la totalidad para comprender la parte. A este ‘mundo imaginado’ Merleau-Ponty le llama la ‘norma’ y Levinas el ‘otro infinito’ (Suht & Willerslev, 2012: 286). Por otra parte, está la imposibilidad del registro fílmico de captar el mundo en su tridimensionalidad, a través de la cual los humanos percibimos nuestro acontecer. Tenemos, entonces dos imposibilidades: el sujeto no puede percibir la totalidad sino vivir el mundo a través de su singularidad, para lo cual necesita imaginar un mundo total, y la imposibilidad de la tridimensionalidad para el cine. Para trascender estas imposibilidades perceptuales proponen que la imagen fotográfica puesta en movimiento necesita de la yuxtaposición para lograr la sensación de rodear la tridimensionalidad del espacio y, además, lograr visibilizar ese invisible que subyace en el mundo: “Lo que el cine puede hacer (y lo que la visión humana no) es –usando las técnicas del montaje- yuxtaponer sus piezas bidimensionales y combinarlas en una experiencia visual multiespacial y multitemporal.”<sup>25</sup>(Suht & Willerslev 2012: 288).

Pasaré ahora a tratar otro asunto que, además de la fragmentación del plano, es uno de los asuntos claves: la duración de los fragmentos, asunto que también discutieron Mead y Bateson en la cita antes traje a colación. Peter Loizos (1999) señala que en los años ochenta las presiones comerciales generaron un rechazo hacia los estilos ortodoxos de edición, estimulando el desarrollo de un estilo de montaje en el documental influenciado por la televisión. Esto dio lugar a cortes rápidos, un uso más recurrente y rimbombante de la música, así como un uso más frecuente de reconstrucciones y narrativas experimentales (Loizos, 1999). Entonces se estableció un ritmo más rápido y envolvente que David MacDougall encuentra contraproducente. MacDougall dedicó un capítulo titulado ‘Cuando menos es menos’ (*When less is less*) en su libro *Transcultural Cinema* (1998). Según MacDougall, “hay un problema escondido en el filme documental –el problema de las tomas largas y qué hacer con ellas” (MacDougall, 1998: 209).

El autor apunta a la problemática del sacrificio de material valioso que contextualiza y provee datos sobre relaciones. MacDougall explica que este sacrificio

---

<sup>25</sup> Traducción de la autora. Texto original: “What film can do (and what human vision cannot do) is – through techniques of montage – to juxtapose its two-dimensional pieces and combine them into multiespacial and multitemporal viewing experiences.”

se da en aras de la creación de significado en el montaje, pero constreñido por la pauta de un minutaje específico establecido ya sea por la televisión, las salas de proyección o el espectador que ya está habituado a un minutaje que no sobrepasa las dos horas y media. El autor argumenta que el tiempo que tenemos para ver un plano condiciona qué y cómo lo miramos. Según él, una ventaja de las tomas largas no mutiladas es que llaman la atención del espectador sobre lo que se desarrolla dentro del plano, más que los vínculos entre planos (MacDougall, 1998: 211). El espectador siempre está buscando dotar de significado las imágenes y si bien, pierde atención cuando un plano dura más de lo esperado – lo cual está determinado por las convenciones que se han establecido–, después de un tiempo inicia una búsqueda divagante (*digressive search*) que le permite contextualizar y relacionar de una forma más compleja y menos determinada.

Es decir que, uno de los problemas que MacDougall encuentra en un corte que privilegie un ritmo rápido y cautivador en el montaje, es que se pierde exceso de significado por la aplicación de una economía de la significación. Esto angosta el espacio interpretativo, reduce el fondo resaltando la figura. Es decir, reduce lo ‘irrelevante’ para así hacer que lo que se ha escogido como ‘fondo’ parezca incidental ante los ojos del espectador: “En el montaje se designa lo que es pertinente en la construcción de esta realidad suficiente, invitando al espectador a aprobar la significación que el realizador ha propuesto” (MacDougall, 1998: 216).<sup>26</sup>

Recapitulando, el montaje entendido como un rasgo primordial del cine y no como un asunto secundario, es el acto de resignificación a través de la combinación de diversas partes en un todo. Estas partes han sido seleccionadas, en un procedimiento de fragmentación de los registros logrados en campo. Según Aumont, se han desarrollado unas ideologías del montaje, que están en estrecha relación con dos corrientes antagónicas: Los formativos que argumentan que la especificidad del cine está en sus diferencias con la realidad, y los realistas que consideran que la tarea del cine es mostrar

---

<sup>26</sup> MacDougall aclara que su propuesta de que las tomas largas pueden aportar a la construcción de documentales más contextuales, con detalles no tan finamente escogidos, entre otras ventajas, no tiene que necesariamente relacionarse con la estética realista propuesta por Bazin o los neorealistas italianos. En cambio, señala que Godard en *LA CHINOISE* (1967) logró una imagen dialéctica –concepto de Walter Benjamín– en la que la figura se encuentra contextualizada dentro del mismo plano.

el mundo tal cual es. El montaje, por su parte, se ha dividido entre quienes consideran que debe ser transparente (realistas) y quienes consideran que debe texturar (formativos) la película, recordándole al espectador que ve una película y no la realidad. La tendencia ampliamente generalizada es el montaje transparente. Por su parte, en antropología el montaje también ha sido asumido dicotómicamente. Esto se origina en que el cine en antropología no ha sido acogido sin dilemas, porque algunos argumentan que no tiene capacidad de abstracción teórica. En la conversación de Mead y Bateson vemos que, en el marco de una pretensión científicista, las disyuntivas giran en torno al dilema de fragmentar o no los planos y su duración. Jean Rouch, a pesar de concebir el registro filmico no como objetivo sino intersubjetivo, también tuvo dilemas con el montaje, llegando a llamarlo ‘el demonio de la edición’. Por otra parte, David MacDougall discute el largo de los planos, argumentando que cuando son muy cortos se pierde fondo angostando el espectro interpretativo. En este panorama otros autores abogan por la fragmentación, yuxtaposición, y montaje texturado, como técnicas que pueden hacer del montaje una herramienta etnográfica. Veamos cómo Marta Rodríguez se enmarca en estas discusiones.

### **Marta Rodríguez frente a estos debates.**

Marta Rodríguez, nació en Bogotá en 1933, unos meses después de la muerte de su padre, quien había tenido éxito económico con una bodega de café. Así fue como, por cuestiones económicas Rodríguez vivió en Subachoque, pueblo rural cerca de Bogotá. Allá tuvo sus primeros contactos con una de las clases menos favorecidas en Colombia: los campesinos. Luego, junto a Jorge Silva realizarían una películas titulada CAMPEÑINOS (Ver Tabla 1, Pág. 61).

En 1957 Rodríguez viajó a París con su hermana, en donde trabajo con mujeres en la prisión de *Roquette*. Fue allí donde por primera vez se interesó por el cine, inspirada en la urgencia de los problemas sociales que conoció. Después, a su regreso en 1958 a Colombia, se puso en contacto con el cura guerrillero Camilo Torres, quien había estudiado derecho en la Universidad Nacional, en dónde Rodríguez estudiaba antropología. El padre Torres fue capellán de la catedral de la misma universidad, donde lideraría proyectos sociales en áreas marginales como Tunjuelito, en los que Rodríguez

participó. Después de esta experiencia, Rodríguez decidió viajar a Europa, no casarse con un suizo con quien estaba comprometida y estudiar cine en París. Allá conoció, en el Museo del Hombre, a Jean Rouch, con quien estudió desde 1962 a 1964. Después de ésta formación en antropología compartida, llegó a Colombia a filmar a los chircaleseros, a quienes había conocido alfabetizando niños en Tunjuelito, en el proyecto político de Camilo Torres (Rodríguez, Entrevista, 2013).

Cuando Marta Rodríguez explica por qué hace cine, es muy claro su objetivo de denuncia y concientización para la lucha política de sus comunidades. Si bien, desde mediados de los años ochenta cambió el tono militante comunista de sus películas, hoy día el cine sigue teniendo un objetivo de denuncia y lucha popular: “para que se den cuenta cómo es de verdad la guerra en Colombia y cómo han hostigado a los indígenas” (Rodríguez, Entrevista, 2013). ¿El énfasis político de Rouch estaba puesto en el mismo plano? O ¿Hay una distancia de tipo político entre la apropiación que hizo Rodríguez de la antropología compartida y la que puso en práctica Jean Rouch? En efecto, el énfasis político del trabajo de Jean Rouch no está puesto en el mismo lugar. Si bien es innegable que películas como ‘*Les maîtres fous*’ o ‘*Moi un noir*’, se embarcan en una reflexión en torno a las relaciones coloniales, no son películas que hagan parte de un proyecto político, ni son una forma de activismo político para Rouch. El francés consideraba que hacía películas, primero para sí mismo, y después para las comunidades con las que trabajaba. Sin embargo no lo hacía porque estos filmes contribuyeran a una lucha, siquiera económica o social. En cambio, hacía énfasis en el encuentro intersubjetivo y cultural. Decía que el “film is the only method I have to show another just how I see them” (Henley, 2009: 312).

Como vimos, a pesar de la trasgresora propuesta de Rouch, éste tuvo un fuerte vínculo con la academia antropológica. De hecho, las clases que daba eran en el Museo del Hombre de París, institución antropológica por excelencia en Francia. Esto, le dio una perspectiva particular a sus objetivos cinematográficos que aunque se fijaron una relación más horizontal con sus sujetos, tenían un tinte cientificista. ¿Cómo fue esta relación con la academia de Marta? Rodríguez se reseña a sí misma en su página web como “licenciada en ciencias sociales, antropóloga y cineasta” (Rodríguez, Marta

Rodríguez, Fundación Cine Documental, 2010). Sin embargo, su relación con la antropología está marcada por su renuncia a graduarse porque “ninguno de mis profesores hablaba del genocidio que estaban viviendo los indígenas” (Rodríguez, Entrevista, 2013). De tal forma que su vínculo con la universidad no es académico, sino que significa el espacio en el que inició su ‘acción comunal’, como la llamaban en esa época.

Su concepción de la objetividad está marcada por un drástico desinterés en torno a discusiones sobre convenciones representacionales, objetividad/subjetividad y epistemologías. Rodríguez me contó que en Francia cuando estudiaba “duraban horas discutiendo sobre la objetividad” (Rodríguez, Entrevista, 2013) en el cine etnográfico. No obstante, a ella eso la tiene sin cuidado. Considera que la objetividad es ir al Cauca y arriesgar la vida por la lucha indígena. Cuando, por ejemplo, en una entrevista use la palabra ‘epistemología’, me respondió “niña usted usa unas palabras muy raras, yo soy muy básica, a mi hábleme sin tanta cosa” (Rodríguez, Entrevista, 2013).

Entonces, a diferencia de Rouch, el cine para Marta Rodríguez, como profundizaré más adelante (Ver Cap. III), es el “séptimo poder”, un arma de lucha y activismo político. Aunque las enseñanzas de Rouch le influenciaron ampliamente, lo que estructura la participación de las comunidades en el realización de sus documentales, así como la concepción del estatus representacional del cine, la relación sujetos y representación del mundo social, no es una perspectiva académica o un estatuto artístico: es una praxis política. Entonces, en la cita de Margaret Mead antes referida, podemos ver cómo hay un acento importante en una actitud científica y cómo esto se relaciona con el corte en el material. Marta Rodríguez, se desvinculó de este interés científico para vincularse con el activismo político a través del cine. De tal forma que, cuando hablamos de los dilemas que podrían plantear el corte, el largo de los planos o la capacidad de abstracción teórica del cine, Marta me contestaba de tal forma que demostraba que no tiene ningún interés en discutir esto, no le es relevante ni problemático. Para ella todo se resume en la lucha por los derechos humanos, punto (Rodríguez, Entrevista, 2013).

Así vemos que su obra no se caracteriza por un montaje que privilegie los planos secuencia largos, o que en su discurso haya una preocupación por reflexionar al respecto. En cambio, hace uso de técnicas de montaje que cortan y reorganizan el material de forma libre. Por ejemplo, en MV, la edición gira entorno a la entrevista realizada al líder indígena Piñacué (Ver Cap. III), en torno al cual se organiza un material de forma ni cronológica, ni contextualizadora ni descriptiva. En cambio, la voz de Piñacué yuxtapuesta a las imágenes, desarrollan un argumento en torno a la lucha incansable y resistencia de las comunidades del cauca y cómo son víctimas de un estado que los desoye, sin hacer hincapié en detalles temporales, geográficos o rituales.

Hemos recorrido los dilemas que el audiovisual presenta dentro de la etnografía, así como el rechazo a que el material sea intervenido, o la invitación a un montaje que privilegie las tomas largas, así como la propuesta de que precisamente a través de su intervención se puede lograr un entendimiento más complejo del mundo social. También cómo Marta Rodríguez se posiciona frente a estos debates desde la lucha política y no académica, sin un interés por discutirlos. Revisemos ahora las posibilidades que hay dentro del montaje para la participación de las comunidades representadas, las potencialidades y complejidades que éste puede conllevar.

## **CAPITULO II. EL MONTAJE EN LA ANTROPOLOGÍA COMPARTIDA Y CINE INDÍGENA/INDIGENISTA.**

En este capítulo explicaré en qué consiste la participación en la producción audiovisual en antropología, así como la antropología compartida de Jean Rouch y su relación con el montaje, mostrando cómo éste presentó quiebres para esta propuesta. Posteriormente mostraré lo problemática y difusa diferenciación entre cine/video<sup>27</sup> indigenista e indígena. Por estar movilizadora por una lucha de carácter político su apropiación de la antropología compartida, expondré que estas definiciones en el trabajo de Rodríguez se hacen más difusas. Finalmente, profundizaré en cómo la antropología compartida de Rodríguez impactó en el escenario cinematográfico Colombiano en los años sesenta y setenta rompiendo con la representación colonialista del indígena, desde una perspectiva de lucha política en el marco del Nuevo Cine Latinoamericano.

### **Participación y crisis de la autoridad etnográfica.**

La reflexividad, el privilegio de la fragmentación<sup>28</sup> sobre la unidad totalizante, la búsqueda de un quebramiento con las convenciones de unidad y continuidad occidentales, y por sobre todo, la exploración de formas de acercamiento con el otro menos jerárquicas que rompan con la tradición colonial que dio orígenes a la mirada antropológica, son las búsquedas que orientan la etnografía que se ha configurado después de los replanteamientos posmodernos. La crítica poscolonial también ha sido esencial al poner “de manifiesto la naturaleza no recíproca de la interpretación etnográfica” (Leiris, 1950, Maquet, 1964, Asad, 1973, citados por Clifford, 2003: 159). Después de la crítica poscolonial la etnografía necesariamente debe ser vista como una negociación que involucra a varios o al menos a dos, ambos políticamente significantes,

---

<sup>27</sup> El medio marca una diferencia importante en relación a sus usos, apropiaciones, circulación y mensaje, sin embargo ya que no es uno de los nodos de la argumentación que desarrollo en esta tesis, a partir de ahora mencionaré únicamente cine, incluyendo tanto el video como el cine.

<sup>28</sup> Uno de los puntos que hacen que el cine etnográfico se pregunte cómo construye sus retóricas son la crítica a la lógica racional occidental como forma de entender el mundo generando grandes relatos totalizantes, que ha perdido valor, dando paso a un giro paradigmático que privilegia lo fragmentario, polifónico y dialógico. El montaje cinematográfico como una lógica de creación que fragmenta la realidad para re significarla a través de la yuxtaposición, se posiciona como una metodología etnográfica de pensamiento para abarcar, por ejemplo, un mundo globalizado anti-localizado, en donde la noción de simultaneidad es constituyente de los nuevos procesos sociales (Marcus, 2009).

dejando atrás los paradigmas de experiencia e interpretación, para dar lugar a lo dialógico y polifónico que a su vez son nuevos modelos de autoridad.

En este contexto, el audiovisual participativo –entendido como un proyecto audiovisual en el que los sujetos representados intervienen activamente en el proceso técnico, creativo y/o intelectual de la creación del texto audiovisual– experimenta con medios, puestas en escena y procesos que potencialicen el desvanecimiento de las relaciones jerárquicas colonialistas, así como la disminución de la brecha que separa el yo del otro. En este trabajo he ubicado el montaje en el cine participativo como un proceso crítico en esta búsqueda ya que, aunque es cuando se ‘arma’ la película, construyendo el discurso final, no suelen participar los sujetos representados. Para preguntarme por la participación en el montaje de las comunidades representadas en MV de Marta Rodríguez, me apoyo en el argumento de Boudreault-Fournier que dice que por su naturaleza, el montaje puede permitir ejercicios de diálogo mientras se lleva a cabo, así como la producción de un texto polifónico, transcultural o intersubjetivo que a través de la intertextualidad incluya las convenciones visuales del otro en la estructura del film, desestabilizando así convenciones occidentales de cómo hacer cine (Boudreault-Fournier, 2010:174). Un ejemplo de esto es el trabajo del mismo autor con jóvenes raperos/ras cubanos/nas, en el que gracias a un proceso de montaje participativo, logró dar cuenta del universo sociocultural de los sujetos representados a través de la realización de videoclips y videos promocionales para la banda de rap. Estos montajes los hizo con dos raperas, proceso en el cual surgieron cuestiones de localidad/globalidad, género y de su sistema visual (Boudreault-Fournier, 2010), según explica el autor a los que de otra forma hubiera sido difícil acceder.

Aunque esto puede ser cierto, mi perspectiva crítica se basa en que el montaje al igual que la escritura etnográfica, cuando es planteada desde la dialogía o la polifonía, plantea retos sustanciales. James Clifford refiriéndose a las estrategias dialógicas o polifónicas en la escritura etnográfica expone que “Esta posibilidad sugiere una estrategia textual alternativa, una utopía de la autoría plural que acuerda a los colaboradores no meramente el status de enunciadore independientes sino el de escritores” (Clifford, 2003: 167). Para Clifford es una búsqueda utópica por dos

razones: Primero porque en últimas el etnógrafo asume una posición editorial ejecutiva, por lo que la autoritaria idea de ‘dar voz’ al otro no sea trascendida por completo. Segundo, porque en occidente tenemos una fuerte “vinculación del orden de cualquier texto con la intención de un autor singular” (Clifford, 2003: 167).

El video participativo ha abierto un camino que, aunque criticado y desidealizado, sigue recorriéndose como una forma de romper con las lógicas narrativas y estéticas más tradicionales del cine etnográfico, al abrir un espacio para nuevas formas de representación del otro desde su propia mirada. Estas convenciones más tradicionales de representación en antropología han llegado prácticamente a equipararse con el cine observacional (Banks, 1992 y Kiener, 2008 citados por Suht y Willerslev, 2012). Este modo de representación, según Roscoe y Hight, es en el que se pretende, más que en ningún otro, capturar la realidad, a través de una relación no intervencionista del acontecer presentando el texto filmico como una ventana hacia lo real (Roscoe y Hight, 2001).

Peter Loizos (1999) por su parte, en su sustancioso recorrido por los intereses realista desde Duranty en el siglo XIX hasta el estilo documental observacional, hace una crítica fuerte a este no intervencionismo que sostiene el discurso del cine observacional, ubicando el montaje como un punto de quiebre. Loizos, en la misma línea de la discusión que antes abrí sobre la asunción de poco control que suele definir al documental en contraposición a la ficción (Nichols, 1997), crítica que en el cine observacional se tiene un rango de grabación mucho más alto que en otros estilos, lo cual genera una cantidad de material crudo mucho mayor, lo que hace inevitable que los editores descartaran mucho más material que en otros estilos. Este hecho, para Loizos, es un punto de quiebre en la noción de no intervención, que debería haber preocupado a los que argumentaban una superioridad en el realismo observacional en comparación a otros modos de representación (Loizos, 1999).

Este no intervencionismo así mismo conlleva a una metodología de realización en la que hay una diferenciación tajante entre el representado y el que le representa, marcando distancias jerárquicas entre el que sabe cómo conocer y el que pasivamente es

descubierto. Las jerarquías han estado estructuradas por un sistema mundo en el que los colonizadores descubrían al colonizado, atravesando el conocimiento de ese otro por relaciones de poder políticas, económicas, culturales y raciales. El cine participativo a través de la ruptura de la división tajante entre realizador y sujeto de representación, buscaría romper también con una mirada hegemónica del otro, subvirtiendo de paso dichas relaciones de poder que atraviesan la representación audiovisual etnográfica más clásica.

Esta invitación a que los sujetos representados participen en el proceso de realización audiovisual, se ha restringido usualmente al ámbito de la preproducción y producción, siendo poco usual que en el proceso de montaje final los colaboradores participen (Ver Cap. I). Es decir que, en la elaboración de la retórica final, en la significación de los planos inconexos que yuxtapuestos construyen un universo nuevo de significados, el antropólogo o realizador es el que suele dar la última palabra.

### **La Antropología compartida de Jean Rouch y el montaje.**

El *cinema vérité*, liderado por el antropólogo Jean Rouch y Edgar Morin, como revisé antes, se enfocó en la relación entre el sujeto filmado y el realizador. Esta propuesta le dio énfasis a la subjetividad del realizador a la vez que ubicó como vital la participación de los sujetos en la creación del film. Esto fue referido por Rouch como una ‘antropología compartida’ (*anthropologie partagée* en francés), lo cual hace de él uno de los pioneros más importantes del cine participativo.

Esta innovadora propuesta para la época, representó un rechazo a la perspectiva que manejaban los antropólogos de la época. La perspectiva de la praxis etnográfica que manejaban los antropólogos contemporáneos a Jean Rouch concebía a los sujetos de estudio como personas que querían obstruir la investigación. Por lo tanto se les debía provocar la revelación de la información (Henley, 2009: 314). A esto Rouch respondió así:

El conocimiento no es un secreto robado para ser consumidos más tarde en los templos occidentales de aprendizaje, sino más bien debe ser adquirido a través de una búsqueda interminable en el que los sujetos etnográficos y el

etnógrafo se involucran entre sí por una búsqueda infinita que algunos de nosotros estamos llamando "antropología compartida"<sup>29</sup> (Henley, 2009: 316)

El concepto de antropología compartida concebía varias estaciones. La primera de ellas, era la visualización de películas realizadas por Jean Rouch con algunas comunidades africanas, con las cuales haría sus futuros filmes. En este contexto, Rouch recibía retroalimentación, pero además, usualmente los espectadores le proponían hacer películas, que como por ejemplo, JAGUAR, MOI, UN NOIR o THE LION HUNTERS, realizaría en colaboración con ellos. El hecho de que la visualización de una película llevara a la realización de otra era crucial para Rouch, lo cual compartía con Vertov, quien consideraba que lo más importante de hacer una película era que ésta llevara a la realización de otra (Henley, 2009: 318).

La siguiente estación sería el rodaje de la película, durante la cual sucedía uno de los conceptos claves: *cine trance*. Este concepto se refiere a el efecto que tenía la cámara, no solo en los sujetos representados, sino en el realizador. Frente a ella, una suerte de performatividad sucedía, en la que al unísono los sujetos y el realizador interactuaban. El realizador performaba en este *cine-trance* el rol de cine-observador y a su vez los sujetos el rol de cine-observados. Así, se desenvolvía un etno-pensamiento en el realizador, un etno-dialogo entre el que filma y el representado, quien a su vez se etno-muestra y etno-habla. Fue entonces, una propuesta de una antropología dialógica, en la que el conocimiento nace no de la observación, sino de la mutua acomodación entre el sujeto y el observador.

Esta dialogía pretende que haya interlocución y compañerismo en la realización, en una “progresión de un saber recíproco: se trataba de la invención de la noción de ‘cine participativo’” (Piault, 2000: 193). Sin embargo, como señala Piault, “la igualdad de principio es una cosa más fácil de admitir que de poner en práctica” (2000: 293). Enfocándonos en el montaje, este principio de igualdad es opaco, presentando complejidades que hacen que su práctica esté atravesada por la autoridad etnográfica y

---

<sup>29</sup> Traducción de la autora. Texto original: Knowledge is not stolen secret later to be consumed in Western temples of learning, but rather is to be arrived at through an unending quest in which ethnographic subjects and the ethnographer engage with one another on a path that some of us are now calling ‘shared anthropology’

relaciones de poder que atraviesan la representación, como hemos visto antes. Esta autoridad está formada históricamente como Clifford (1995) relata, y está sostenida por instituciones científicas, relaciones coloniales y convenciones representacionales. El montaje, también históricamente desarrollado en el marco de la cultura occidental, constituye la puesta en marcha de convenciones, que en el documental generan autoridad. Estas son relaciones de poder que en el encuentro intersubjetivo que se produciría en un montaje participativo, pondría cuestiones de autoría y poder en negociación.

Uno de los casos que sobresalen en cuanto a las complejidades y conflictos que alberga la antropología compartida en el montaje es el caso de la dificultosa relación de Jean Rouch con Oumarou Ganda. Ganda en una entrevista realizada en 1980 dijo que no le gustaba *MOI, UN NOIR* porque tiene secciones que para él son falsas. Por ejemplo el comentario que con su propia voz en off, Rouch sobrepuso en el montaje diciendo que el padre de Ganda se sentía avergonzado de su hijo por su participación en la guerra francesa de colonización en Vietnam de 1950. Ganda sentía un fuerte disgusto porque esto había sido realizado en el montaje, proceso en el cual no tuvo ninguna incidencia, aun cuando sí había participado y aportado en el rodaje del mismo: “También resentía el hecho de que a pesar de haber desarrollado la película juntos, Rouch se hizo cargo de la edición y la terminó sin ninguna consulta adicional con él.” (Henley, 2009: 331)<sup>30</sup>

En algunos proyectos los sujetos representados participaron en el montaje, sin embargo la autoridad sigue siendo opaca. Un ejemplo es *JAGUAR* (1954), en donde aparece Zika –el protagonista– como un joven Sonhai que viaja a la Costa de Oro para trabajar. Esta pieza fue re-editada con Zika logrando una película entre ficción y documental. Catherine Russel expone que a pesar de que los colaboradores de Jean Rouch Zika, Lam, Damouré e Illo hicieron contribuciones significativas, “la estructura narrativa de *Jaguar* seguía bajo el control de Rouch” (Russell, 1999: 325). Más aún, Russel plantea que el hecho de que los colaboradores actúen como actores y narradores y no simplemente como ellos mismos, les da cierto nivel de agencia, pero critica que los infantiliza con el *decoupage* y un rol ingenuo, mientras que Rouch está fuera del campo

---

<sup>30</sup> Traducción de la autora. Texto original: He also resented the fact that although they had developed the film together, Rouch then took over the editing and finished it without any further consultation with him.

de visión. Russell plantea que la idea de Rouch de un cine verdaderamente participativo, que caracteriza como un rompimiento completo de la distancia entre los roles subjetivos y objetivos, es de hecho ciencia ficción: “Este es el utópico proyecto de la etnografía que permanece sin ser realizado por el mismo Rouch” (Russell, 1999: 78).

Entonces, Jean Rouch, a pesar de tener una propuesta absolutamente pionera, en sus películas sería él quien tendría la última palabra, sobre todo sobre la estructura narrativa. Paul Henley explica que “remains a clear authorial *écriture* running through all Rouch’s major films and there is certainly no mistake, as Marc Piauult has put it, about who was the ultimate author” (Henley, 2009: 330). Entonces, factores como que Rouch fuera antropólogo, detentando un tipo de autoridad que se posiciona por encima de sus sujetos, quienes dentro de un orden político, son una dependencia de un país ‘más civilizado’, como se posicionaba Francia frente a sus colonias. Además, el dinero con el que se llevaban a cabo las realizaciones era de origen francés, quizás gestionado y administrado por Rouch. Por otra parte, él era quien tenía amplio conocimiento del lenguaje cinematográfico, un lenguaje hegemónico que en su desarrollo Francia históricamente ha sido un epicentro. Estos factores como otros tantos de tipo económico, político y cultural hicieron que era él quien hacía el último análisis y quien decidía la forma final, que aunque se construía en un duro dialogo con su editor, se llevaba a cabo sin una participación contundentemente significativa de los sujetos representados:

Rouch engaged his subjects directly and profoundly in the conceptualization and shooting of his films, but in the end, the films that eventually emerged from the edit suite bore his unmistakable signature, overriding all others. (Henley, 2009: 331)

Además, señala Henley, “in the credits might have been intended to imply, this acknowledgment of the companion’s contribution was invariably preceded by another intertitle stating simply –‘UN film de Jean Rouch’” (Henley, 2009: 331). En lo que va de este capítulo espero haber dejado planteada la complejidad que en el proceso de montaje conlleva la antropología compartida. La crisis de la representación ocasionada por la crítica posmoderna y poscolonial, ha replanteado la relación de los antropólogos con sus sujetos de estudio, estipulando que la pasividad con la que fueron representados debe dar paso a estrategias narrativas que permitan visibilizar su autoría. Estrategias

como citas largas o créditos compartidos no parecen acabar de satisfacer las necesidades de una etnografía más horizontal porque nociones como autor, o las relaciones de poder implicadas en encuentro etnográfico, hacen de este un proyecto utópico (Clifford, 1995). De igual manera, parece un proyecto utópico si nos fijamos en el proceso de montaje –proceso muchas veces no reflexionado– en la antropología compartida de Jean Rouch.

### **Cine indigenista o indígena: ¿Quién tiene la autoridad?**

Uno de los rasgos que hace muy interesante explorar el montaje de MEMORIVA VIVA es que al ser un trabajo en el que se partió de material grabado por indígenas, y en su montaje presuntamente participaron estos sujetos representados, su catalogación como un filme indígena o indigenista es difusa. Como David Wood argumenta, una diferenciación tajante entre cine/video indigenista –que acá provisionalmente entendemos como la representación foránea del indígena, atravesada por una mirada colonialista que privilegia su mirada del otro sin indagar o interesarse en cómo ese otro se ve a sí mismo y cómo se autorrepresentaría –de indígena– entendido como un producto en el que las comunidades indígenas tiene la potestad de su autorrepresentación– en el trabajo de los Silva es dificultoso y poco atinado.

Wood argumenta que ya que el trabajo Rodríguez y Silva ha estado encaminado a visibilizar a las comunidades indígenas, así como con romper con las representaciones colonialistas sobre los mismos, una radical etiqueta de cine indigenista sería erróneamente aplicada. Sin embargo, señala Wood, sería ingenuo afirmar que no hay continuidades de las representaciones indigenistas en el trabajo de Rodríguez, siendo “cruciales en el funcionamiento del proceso de significación de sus documentales las nociones que sostienen la representación indigenista” (Wood D., 2010: 159).

Otro de los señalamientos de David Wood es que para calificar como indigenista el trabajo de Marta Rodríguez, habría que hacer caso omiso de las negociaciones que, por ejemplo, en NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO (1974 – 1980) llevaron a cabo con la delegación del CRIC (Consejo Regional Indígena del Cauca) que supervisaba el rodaje y edición de este filme. Por otra parte, el hecho de que Jorge Silva

fuera hijo de una mujer indígena, hace más difícil esta clasificación, dato que cita Wood para problematiza su condición de foráneo o nativo dentro de las comunidades indígenas con las que trabajaron.<sup>31</sup>

En esta discusión es necesario tener en cuenta que la noción de un cine indigenista es en sí misma confusa y su distinción con cine indígena no es tajante. Pamela Wilson (2008) se hace una interesante pregunta: ¿Adentro de una colección de producciones indígenas deberían entrar por ejemplo “medios que tratan temas y cuestiones Indígenas pero son producidos por artistas no-Indígenas?” (Wilson, 2008: 6). Esta es una pregunta que atina al trabajo de la mestiza Marta Rodríguez de forma muy específica, ya que sus películas tratan cuestiones indígenas y fueron solicitadas por dirigentes indígenas. Lo que hace interesante su trabajo en esta investigación y lo que hace compleja su clasificación, es que desde un inicio hubo colaboración de las comunidades en su producción, gracias a un dialogo de largo aliento y una confianza que lograron por un trabajo comprometido con la lucha indígena.

Por otra parte, esto se ve complejizado porque, como le sucedió a Wilson y Stewart (2008) al intentar hacer una definición de indigeneidad para su compilación titulada *Global Indigenous Media: Cultures, poetics, and politics*, encontraron que:

Cuando se habla de Indigenidad, nos encontramos con un cruce de muchos paradigmas discursivos en el mundo académico y también en la política cultural a todos los niveles. En la edición de esta colección, nos hemos dado cuenta de la falta de claridad que existe en cuanto a lo que hace y constituye o no los ‘medios de comunicación indígenas’<sup>32</sup> (Wilson, 2008: 6).

Dentro de esta difusa situación, Clemencia Rodríguez aporta una definición clarificadora, según la cual un video indígena, implicaría:

No solo tener la oportunidad de crear imágenes propias de uno mismo y el medio ambiente, sino que supone la posibilidad de recodificar la propia identidad con los signos y códigos que uno elige, alterando de esta manera la

---

<sup>31</sup> Rodríguez a lo largo de nuestras conversaciones no me comentó nada sobre que la mamá de Jorge Silva fuera indígena. En cambio hizo énfasis en la miserable vida que vivió ya que su mamá era empleada doméstica en una casa en donde el ama de casa era violenta con Silva.

<sup>32</sup> Traducción de la autora. Texto original: When discussing Indigeneity, we encounter an intersection of many discursive paradigms in academia and also in cultural politics at all levels. In editing this collection, we have realized the lack of clarity that exists as to what does and does not constitute ‘Indigenous media’.

aceptación tradicional de las impuestas por fuentes externas, sino que implica convertirse en el propio contador de historias, la recuperación de la propia voz, sino que implica la reconstrucción del autorretrato de la propia comunidad y de la propia cultura, sino que implica la exploración de las infinitas posibilidades de su propio cuerpo, su propia cara, para crear expresiones faciales (una nueva codificación de la cara) y lenguajes no verbales (una nueva codificación del cuerpo) nunca antes visto, implica tomar las propias lenguas fuera de su lugar habitual escondite y tirarlos por ahí, en la esfera pública y ver cómo lo hacen, cómo derrotar a otros idiomas, o la forma en que son derrotados por otros idiomas. . . lo que importa es que, por primera vez, uno de los idiomas tímido, idiomas utilizados para permanecer dentro de lo familiar y lo privado, participar en el ámbito público de las lenguas y del discurso (Rodríguez 2001:4, Citada por Salazar, 2004) .

En este escenario David Wood llama la atención sobre pensar una transición tajante del cine indigenista al video indígena, apuntando a mostrarlo como una simplificación de un proceso mucho más complejo, dentro del cual Marta Rodríguez se ubica como pieza clave. Para que existiera esta línea divisoria, explica Wood (2010), habría que esquivar las complejas negociaciones que un realizador, como Rodríguez y Silva, deben hacer con los sujetos representados. Wood discute la complejidad de estos procesos y recalca la ambigüedad entre los conceptos cine indigenista y video indígena en MV, haciendo hincapié en su carácter transitorio con el término indígena(ist)s, que en español podría ser traducido como indígena(ist)a.

Otro aspecto a tener en cuenta sería la relación que podría asumirse que entre audiovisual indígena y antropología. Aunque, según argumenta Salazar (2004), el interés de cierto cineasta antropólogos por el cine colaborativo fue influyente en el nacimiento del audiovisual indígena, ésta fue una variable entre otras, no la principal causa. Históricamente los medios indígenas surgieron influenciados por la lucha por los derechos humanos que surgió después de la II Guerra Mundial. Entonces, algunos activistas indígenas se percataron de la necesidad de una auto-representación al tiempo que la antropología ponía en cuestión el rol de autoridad del etnógrafo. Esto llevó a que antropólogos e indígenas iniciaran colaboraciones para vincular el uso de los medios masivos como herramienta para llevar al plano global historias y reclamos locales. Estos procesos fueron concomitantes de la aparición de equipos ligeros de producción

audiovisual y el sonido sincrónico, que dieron lugar a movimientos como el *cinéma vérité*, del cual Marta Rodríguez es heredera <sup>33</sup>.

Los medios indígenas, según Salazar, han nacido como un proyecto político completamente diferente al del proyecto etnográfico, sin que tengan una conexión de orden teleológico que vincule el cine indígena y el cine etnográfico. El proyecto etnográfico “desarrollado principalmente como un método de la antropología cultural, encaprichado con el deseo de explorar, documentar, explicar ‘y simbólicamente controlar el mundo’”<sup>34</sup> (Ruby 2000:168, citado por Salazar, 2004: 60), está distante del proyecto de los medios indígenas que han “grows out of the climax of indigenous rights movements in Canadá, the U.S and Australia, with several cases following in Latin America after mid 1980’s” (Salazar, 2004: 60). Salazar expone que es definitivamente una reacción a haber sido sujetos de una representación externa, a haber sido objetos de estudio de la antropología, con la necesidad en el presente de una auto representación con fines políticos y de supervivencia cultural.

Argumento que una importante diferencia entre Marta Rodríguez y Jean Rouch es el rol político que le asignaron al cine. Marta Rodríguez, por su parte, asignó un rol político a su acción cinematográfica: “entonces el movimiento político de los sesenta tuvo un vigor infinito, el partido comunista... y nosotros lo que hacíamos era usar el cine para mostrar lo que le pasaba a la gente, para que ellos se dieran cuenta que era importante organizarse” (Marta Rodríguez, Entrevista, 2013). En cambio, aunque el cine de Rouch es altamente crítico hacia el colonialismo, según Henley no hacía “ninguna referencia directa a las duras realidades políticas de finales del periodo colonial y postcolonial temprana”<sup>35</sup> (Henley, 2009: 331) en África. Estos dos posicionamientos determinan una forma de asumir y aplicar el montaje en sus prácticas cinematográficas participativas (Ver Capítulo III) . El hecho de que el trabajo de Marta Rodríguez desde

---

<sup>33</sup> Además de un movimiento interno en el cine etnográfico, con propuestas como la de MacDougall, Peter Loizos, entre otros.

<sup>34</sup> Traducción de la autora. Texto original: developed primarily as a method in cultural anthropology, infatuated with the desire to explore, document, explain ‘and symbolically control the world’ (Ruby 2000:168)

<sup>35</sup> Traducción de la autora. Texto original: without any direct reference to the harsh political realities of the late colonial and early postcolonial period

sus inicios haya estado estimulado por un interés de orden social, de clase, político y de corte izquierdista, podría ubicarla más próxima al proyecto de video indígena, en el cual, en Colombia, ella junto a su esposo Jorge Silva, jugaron un papel preponderante. A continuación profundizo en la apropiación que Marta Rodríguez hizo de la antropología compartida de Jean Rouch y el rol de ruptura que significó su propuesta en el contexto cinematográfico de Colombia durante la primera etapa de su obra (1964-1980).

### **El trabajo de Marta Rodríguez en contexto: antropología compartida como ruptura con la tradicional representación indigenista en Colombia.**

En equipo con Jorge Silva quien se volvería su esposo, Rodríguez realizó su primera película titulada CHIRCALES(1966-1971), que hoy en día es un clásico del Nuevo Cine Latinoamericano. En esta película hicieron un trabajo de etnografía audiovisual durante cinco años en 16mm con sonido no sincrónico de la vida de los chircaleros (quienes hacen artesanalmente ladrillos) a través de la familia Castañeda. Con una voz en off que hace una lectura marxista de las estructuras de producción que los somete condenándolos a la pobreza y violencia, este documental invita a la organización obrera para la lucha y conseguir la liberación. Este documental es muy famoso en América Latina y Europa, ganado la ‘Paloma de oro’ a mejor film en el festival de Cine de Leipzig, Alemania, entre otros varios<sup>36</sup>. Mientras llevaban a cabo el montaje de CHIRCALES, recibieron un llamado de los indígenas Guahibo para que documentaran la masacre de Planas, este fue el primer contacto con una comunidad indígena por parte de Los Silva<sup>37</sup>, derivando en el documental PLANAS, TESTIMONIO DE UN ETNOCIDIO (1972), origen de una larga relación que Marta Rodríguez mantiene con

---

<sup>36</sup> Premio “Fipresci”: Mejor film, Federación Internacional de la Crítica Cinematográfica. “Grand Prix” Festival Internacional de Tampere (Finlandia). “Premio Evangelishenfilmcentrums” Festival Internacional de Oberhausen (Alemania) , Mención del “KatolishenFilmarbeit”, Oberhausen. Primer Premio en el Festival Internacional de Cine Educativo (México).

<sup>37</sup> Rodríguez me dijo que los llamaban ‘Los Silva’ refiriéndose al dúo Marta Rodríguez de Silva y Jorge Silva. En esta tesis uso ‘Los Silva’ para hacer referencia a su trabajo conjunto en documentales realizados antes de la muerte de Jorge Silva. Aunque esta es una tesis enfocada en Rodríguez, no se puede obviar el rol de Silva en las películas realizadas hasta su muerte en 1987, de tal forma que uso Los Silva, sin pretender desviar la atención hacia Jorge Silva, sino como un recurso sintético en el que no obvio su rol creativo en la etapa anterior a la realización de MV (1993).

las comunidades indígenas del Cauca, departamento ubicado al suroccidente colombiano.

A continuación voy a exponer que la propuesta de Los Silva significó una ruptura en la cinematografía de los años sesentas en Colombia. Esto se dio por que sus películas pusieron en práctica la antropología compartida que Rodríguez aprendió con Rouch en París. Lo intentaré mostrar es que las propuestas documentales que Marta Rodríguez junto a Jorge Silva, desarrolló en Colombia a partir de los años sesentas fueron producciones que revolucionaban la forma de representar al subalterno al integrarlo participativamente en su representación, en parte a través de entrevistas en las que campesinos, obreros e indígenas tenían la oportunidad de hablar y contar desde su subjetividad sus experiencias de opresión y lucha, y en gran medida por procesos de producción largos en los que los sujetos participaban en la producción. Estos datos que expongo a continuación pretenden proporcionarle al lector/a una contextualización e información sobre la obra de Los Silva, para más adelante entrar a cuestionar lo complejo que es el montaje compartido.<sup>38</sup>

*Las primeras obras de Los Silva y su antropología compartida como ruptura.*

En los primeros contactos entre el cine y los indígenas –tanto en Colombia como a nivel global– la distancia entre la cámara y el nativo estaba marcada por una relación de poder que demarcaba una rotunda distancia entre los sujetos representados y quien los representabas. Según Mateus (2013)<sup>39</sup>, durante las décadas que precedieron la propuesta de Los Silva en Colombia, desde una lógica colonialista, el indígena era registrado como parte del decorado de una guerra (Guerra con el Perú, 1932, Hermanos

---

<sup>38</sup> En este trayecto que recorrió Marta Rodríguez en el cine se posicionó como un arma de lucha en pro de los más desfavorecidos, la documentalista se conectó con los movimientos indígenas apoyando al CRIC en sus luchas desde una producción audiovisual participativa a través de la apropiación de la antropología compartida de Jean Rouch. Esto llevó a Marta Rodríguez a ser cofundadora en México (1985) del Consejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI38), en su interés por hacer un cambio en la apropiación audiovisual de los medios al hacer un llamado a que los indígenas se volvieran sujetos activos en el audiovisual, en lugar de objetos de estudio.

<sup>39</sup> La revista Cuadernos de Cine Colombiano, publicados por la Cinemateca Distrital de Colombia, en sus números 17A y 17B, dedicados al cine y video indígena, publican por primera vez en 2013 un recuento y artículos que sistematizan en una publicación aspectos históricos básicos de este fenómeno. En este número se publica el recorrido que Mateus hace por el indígena y el cine y video en Colombia.

Acevedo)<sup>40</sup> o como objeto exótico. Más tarde esta distancia adquirió tintes morales en proyectos evangelizadores en los que se exaltaba el sacrificio y trabajo arduo de los misioneros. Éstos eran representados a través de sus esfuerzos por reformar a los nativos, quienes al otro lado de la cámara eran registrados como una prueba visual de su condición salvaje y extraña <sup>41</sup>.

Durante los años sesenta, después de un periodo de poco interés por el mundo indígena en Colombia, se volvió la mirada nuevamente hacia éstas comunidades. En esta década se produjeron algunos filmes con propósito pedagógico, para señalar a los indígenas el ‘buen camino’. Solían apelar al uso de casos ejemplificadores, como en la realización *EL VALLE DE LOS ARHUACOS* (1964), un documental realizado por un antropólogo en base al guion de Fray Antonio de Acacer. Esta película muestra a una mujer indígena educada por una misión capuchina, lo que lleva a entrar en conflicto con el mamo de su comunidad quien rechaza su nueva fe católica. El mamo es caracterizado como un hombre borracho, mentiroso y sin escrúpulos, en contraposición a los sacerdotes capuchinos honestos y de buenas costumbres (Mateus, 2012).

En este panorama, la propuesta de Rodríguez y Silva, irrumpió el panorama, con una nueva forma de representar al indígena, al campesino o al obrero. Paralelamente a la creciente organización indígena y campesina en Colombia, el trabajo de Marta Rodríguez y Jorge Silva innovó al estructurar sus narrativas en torno a la voz de los sujetos representados. No en vano de cinco películas que realizaron entre 1964 a 1980, dos títulos tiene la palabra *voz*: *LA VOZ DE LOS SOBREVIVIENTES* y *NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO*. Otra incluye la palabra *TESTIMONIO*. Otras dos, se limitan a nombres de comunidades: *CHIRCALES* y *CAMPESINOS*. Voy a exponer cómo a través de la entrevista, la representación no pasiva de los sujetos y la petición indígena de la realización filmica porque contribuían a la denuncia del etnocidio, se ve la apropiación de la antropología compartida en el trabajo de Rodríguez.

---

<sup>40</sup> Los ejemplos que doy son dentro de Colombia específicamente para enmarcar el trabajo de los Silva en la evolución de esta relación indígena y representación audiovisual en Colombia. Esto no quiere decir que sea un fenómeno Colombiano, en cambio es uno que se desarrolla globalmente.

<sup>41</sup>Un ejemplo citado por Mateus es *AMANECE EN LA SELVA*, de finales de 1950, del sacerdote Miguel Rodríguez. (Mateus, 2012: 10)

**Tabla 1. Obras Marta Rodríguez. Fuente (Rodríguez, Marta Rodríguez, Documentales., 2008).**

\* PRIMERA ETAPA DE RODRÍGUEZ: MILITANTE

\* SEGUNDA ETAPA: BUSQUEDA DE UN LENGUAJE POÉTICO LEJOS DE LA MILITANCIA.

\* MEMORIA VIVIA: PELÍCULA SOBRE LA CUAL INDAGA ESTA TESIS.

\* ÚLTIMA ÉTAPA: NO TRATADA EN ESTA TESIS.

Título	Año	Realización	Cámara	Montaje	Minutaje	Formato
CHIRCALES	1964- 1971	Jorge Silva – Marta Rodríguez	Jorge Silva	No especificado.	42 MIN	CINE 16 MM B/ N
PLANAS: TESTIMONIO DE UN ETNOCIDIO	1971	Marta Rodríguez – Jorge Silva	Jorge Silva	Marta Rodríguez – Jorge Silva	40 MIN	
CAMPESINOS	1970 - 1975	Jorge Silva – Marta Rodríguez	Jorge Silva	Marta Rodríguez – Jorge Silva	52 MIN	
LA VOZ DE LOS SOBREVIVIENTES	1980	Jorge Silva – Marta Rodríguez	Jorge Silva		16 MIN	
NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO	1974 – 1980	Jorge Silva – Marta Rodríguez	Jorge Silva	No especificado	90 MIN	
AMOR, MUJERES Y FLORES.	1984 - 1989	Jorge Silva – Marta Rodríguez	Jorge Silva, Juan José Bejarano	No especificado	52 MIN	CINE 16 MM COLOR
NACER DE NUEVO	1986 - 1987	Marta Rodríguez	Jorge Silva, Juan José Bejarano	Gabriel González Balli, Marta Rodríguez, Piedad Ávila, Lucas Silva	30 MIN	
MV	1992- 1993	Marta Rodríguez – Iván Sanjinés	Iván Sanjinés – Marta Rodríguez	Iván Sanjinés – Antonio Palechor – Manuel Sánchez	30 MIN	VIDEO ¾ SP
AMAPOLA: LA FLOR MALDITA	1994 - 1998	Marta Rodríguez – Lucas Silva	Lucas Silva – Daniel Piñacué	Marta Rodríguez – Lucas Silva	32 MIN	VIDEO BETACA M
LOS HIJOS DEL TRUENO	1994 - 1998	Marta Rodríguez – Lucas Silva	Lucas Silva	Dominique Paris	56 MIN	NO ESPECIFI CADO
LA HOJA SAGRADA	2001	Marta Rodríguez	Tarsicio Rincón- Fernando Restrepo - Alejandro Chaparro	Richard nieto, Edgardo Acsta, Fernando Restrepo	52 MIN	NO ESPECIFI CADO
NUNCA MÁS	1999- 2001	Marta Rodríguez – Fernando Restrepo	Fernando Restrepo	Victor Ruiz, Marta Rodríguez, Fernando Restrepo	56 MIN	NO ESPECIFI CADO
UNA CASA SOLA SE VENCE	2003 – 2004	Marta Rodríguez - Fernando Restrepo	Fernando Restrepo – Javier Quintero	Marta Rodríguez – Fernando Restrepo.	52 MIN	BETACA M
SORAYA, AMOR NO ES OLVIDO	2005- 2006	Marta Rodríguez - Fernando Restrepo	Fernando Restrepo	Marta Rodríguez – Fernando Restrepo.	52 MIN	BETACA M
TESTIGOS DE UN ETNOCIDIO: MEMORIA DE LA RESISTENCIA	2004 - 2009	Marta Rodríguez	No especificado	No especificado	52 MIN	NO ESPECIFI CADO

Aunque CHIRCALES no fue sobre el mundo indígena, trataba de la vida de otro sector marginalizado: los obreros de los Chircales, como fue criticada en los años setenta arroja muchas luces sobre cómo fue la apropiación de Rodríguez de la antropología compartida. La crítica de la revista del grupo de Cali *'Ojo al Cine'* apreció el legado metodológico de Rouch que Marta Rodríguez aplicaba en



el contexto Latino Americano señalando que “es una obra cuya investigación se mide a partir de la participación del medio filmado” (Arbeláez y Mayolo, Carlos, 1974: 47). Esta valoración no ha cambiado. El antropólogo David Wood –quien ha dedicado varias investigaciones al trabajo de Marta Rodríguez– aprecia esta característica como una de las cualidades más notables en trabajos como CHIRCALES y NUESTRA VOZ, en los que se presenta la habilidad de la pareja para abrir espacios reflexivos en los que los protagonistas pueden expresarse (Wood, 2010: 160). Además, “... parte del poder de estos films (Planas, Campesinos y Nuestra voz de tierra, memoria y futuro) sociales radica en su renuncia a representar esas poblaciones como pasivas, minorías sufridas.”<sup>42</sup> (Wood D. M., 2010: 156).

En este primer documental, así como en los que realiza hasta el presente la entrevista fue un recurso poderoso para dar voz al chircalero. Estas entrevistas eran logradas en el transcurso de un proceso de filmación-grabación que constituía una larga investigación en la hubo un alto grado de participación del núcleo social, dando lugar a una película en la que los sujetos representados narran su situación. En el montaje la organización del material gira entorno a la voz de los sujetos representados, lo cual nos permite observar el grado de participación de los chircaleros, por ejemplo, o de un indígena en MV, en la película a través de la entrevista. Oírlos hablar de su vida sus anhelos y cómo son tratados por el contratista y dueño de la tierra, o el estado, fue una

---

<sup>42</sup> Traducción de la autora. Texto original: “part of these films’ social power lies in their refusal to represent those populations as passive, suffering minorities.”

innovación grande para la década de los setentas en Colombia: “La participación oral de los miembros de la comunidad llega a alcanzar un grado de patetismo, en donde ya no solo se opina y se cuenta sino que se participa directamente, como en el caso del llanto de las niñas.” (Arbeláez y Mayolo, Carlos, 1974: 49).

Después de CHIRCALES, la siguiente obra, PLANAS: TESTIMONIO DE UN ETNOCIDIO (1972) (Ver Tabla 1), fue la primera película en Colombia en denunciar el etnocidio. Esto significó una ruptura con la representación que históricamente se había hecho del indígena en el cine colombiano. Mateus lo describe así:

A diferencia de lo que ocurría en el periodo anterior, en el que se producía una imagen del indio en la dicotomía barbarie/civilización, la afirmación de la superioridad del hombre “blanco” y la desvalorización o incluso negación de las culturas indígenas, Planas deconstruye esas dicotomías mostrando una realidad de violencia: la violencia contemporánea ejercida por los «blancos» contra los Guahibo que habitan en las vastas llanuras orientales. Este filme documental da la palabra a los indígenas y reconstruye, a través de sus testimonios, las formas extremas de violencia (masacres, asesinatos, torturas) de que son víctimas (Mateus, 2012:14)

Continuando, durante los últimos años de los setenta, Los Silva realizaron otro documental titulado LA VOZ DE LOS SOBREVIVIENTES (1980) dedicado a la memoria del líder indígena Benjamín Dindicué asesinado en 1979. En su repaso histórico Mateus (2012) caracteriza este documental haciendo hincapié en la importancia de la participación indígena y la reconfiguración de las relaciones cámara, realizadores y representados:

... se produce un hecho significativo: la participación indígena en la producción de un filme que crea un nuevo tipo de relación entre cineastas e indígenas y señala de alguna manera la entrada del cine en las culturas indígenas. Por esa época, el CRIC pide a Marta Rodríguez y Jorge Silva que realicen un documental sobre la violencia padecida por las comunidades indígenas del Cauca (Mateus, 2012:14).

Esta película que también fue realizada por petición de la comunidad indígena Nasa, sirvió como testimonio ante el Tribunal Russel en Holanda –quienes observaban la violación de derechos humanos durante el mandato de Julio Cesar Turbay Ayala (1978 - 1982). Según David Wood, la fuerza de estas películas – PLANAS, NUESTRA VOZ,

LA VOZ DE LOS SOBREVIVIENTES— radica en “su rechazo a representar las poblaciones como pasivas, minorías sufridas. En cambio, ellos conocen e interactúan con las acciones políticas vividas por los grupos indígenas ...” (Wood D. , 2010: 156).

Recapitulando, *dar voz al indígena* a través de su testimonio como eje narrativo, habría sido una de las principales rupturas logradas por Rodríguez. Esta novedad narrativa tenía un trasfondo tanto teórico-metodológico, como ideológico. El primero, está relacionado con su formación en Francia en la antropología compartida que aprendió directamente con Jean Rouch. La segunda está relacionada con su pertenencia a una generación de revolucionarios, en el marco de los movimientos de izquierda que en Latino América se gestaron, en los que Rodríguez participó hasta inicios de la década de los ochenta. Veamos a continuación cómo estuvo enmarcada la propuesta de antropología compartida de Rodríguez por una lucha de orden político, lo cual configuró su apropiación de la metodología de trabajo que Jean Rouch le había transmitido.

*Una antropología compartida impulsada por la lucha política.*

En una entrevista que Marta Rodríguez concedió en Cuba (1977), la documentalista aseveró que había hecho una transición de la observación participante a la participación militante. En ese momento Rodríguez no hacía referencia a su trabajo en relación al *cinema vérité* de Jean Rouch. En cambio, afirmó que la única verdad es el Marxismo-Leninismo y el materialismo histórico (Wood, 2010: 155).

Consecuentemente, no se puede perder de vista que la participación en el trabajo de los Silva estaba motivada no solo por la influencia de Jean Rouch, sino por la lucha política en la cual el cine era un medio de concientización del pueblo y espacio de trabajo con ellos. Explicando los orígenes del proyecto que dio lugar a CHIRCALES, Rodríguez dijo que “la idea de hacer la película no surge de esa labor de ‘acción comunal’, como se llamaba en ese tiempo, sino del verdadero trabajo político de Camilo, a través de toda su lucha...” (Ojo al Cine, 1974). El cine era visto como una acción más dentro de una gran revolución del pueblo, por lo cual la participación del mismo en la creación cinematográfica era no solo una metodología, sino un objetivo en

sí mismo. Silva lo expresó así: "... el trabajo no se hace sin la comprensión previa y colaboración del pueblo. Es un trabajo mucho más amplio. La película es una parte pequeña, pero que ayuda, eso sí." (Ojo al Cine, 1974: 43). Esto adquiere importancia en esta investigación cuando en el capítulo IV explicaré que la participación en el montaje de CHIRCALES, estuvo motivado porque el montaje se presentaba como un espacio para la concientización del pueblo.

El cine era como Marta dice en el documental "el séptimo poder" (Rodríguez, Entrevista, 2013) que aunque no hace la revolución "eso sería idealista, y religioso... es una herramienta para sembrar la semilla de una." (Jorge en: Ojo al Cine, 1974: 43). En 1993 a Marta le pregunta la revista *Jump Cut* sobre qué piensa de las críticas que dicen que mientras se explora con el cine serios problemas socio-económicos no se ofrecen solución a dichos problemas. Marta responde que,

En FLORES una trabajadora exclama '¡esta lucha apenas comienza!' La solución radica en la unión de la clase trabajadora. Después de que finalizamos CHIRCALES, una unión de Chircaleros se organizó. Muchos estudiantes de la U. Nacional vieron CHIRCALES, como resultado mucha gente fue a trabajar con los chircaleros: abogados, trabajadores sociales, etc. Las películas, entonces, inician un proceso... nos fue posible crear una distancia y un cierto nivel de análisis. Hable con la familia Castañeda [cuyos miembros aparecen en CHIRCALES] hoy. Ellos tienen una visión muy crítica de la esclavitud en la que solían subsistir. (West & West, 1993: 12)

En todas las películas de Rodríguez realizadas hasta 1993, llegando al último tercio de duración, las comunidades, después de exponer su precaria situación, entran a expresar que en la unión y la lucha es la única solución a su situación. Así como en la anterior cita queda patente, en sus películas hay una búsqueda de la creación de un mensaje que concientice a las comunidades de que lo que viven es injusto y finalmente que deben unirse para luchar. Este posicionamiento político del cine estuvo enmarcado en la primera etapa del trabajo de Marta Rodríguez y Jorge Silva no solo por su militancia en el partido comunista colombiano, sino que estuvo identificada con el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Este movimiento se formó como una asociación de cineastas que seguían la consigna de una revolución de tipo continental, en la que el cine a través de su renovación se constituía como un arma más, como un medio para lograrla.

La revolución cubana tuvo una influencia importante en este movimiento al estimular una búsqueda de la 'propia identidad'. Paralelamente, este movimiento se gestó también en Brasil con el *cinema novo* brasileño, y en México con el Nuevo Cine. En Argentina por ejemplo, LA HORA DE LOS HORNOS: NOTAS Y TESTIMONIOS SOBRE EL NEOCOLONIALISMO, LA VIOLENCIA Y LA LIBERACIÓN (Fernando Solanas:1968) fue emblemática. Jorge y Marta se unieron a este movimiento, en el que el/la protagonista es la lucha del hombre y la mujer latinoamericanos.



Fotograma de NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO.

El festival de Mérida (Venezuela) en 1968, fue un punto de referencia importantísimo para los cineastas latinoamericanos interesados en la realización de un documental que develara la realidad de nuestro continente, proponiendo un lenguaje propio. Entre los cineastas de la época se realizaron mesas redondas sobre cine latinoamericano en dónde realizadores latinoamericanos se encontraron y tuvieron la oportunidad de ver películas como 'LA HORA DE LOS HORNOS' (Fernando Solanas: 1968) o 'REVOLUCIÓN' (Jorge Sanjinés: 1963) que no circulaban a nivel latinoamericano. En este festival CHIRCALES fue seleccionado, impactando por la forma como representaba a sus protagonistas, de una forma profunda, sensible y conectada con su realidad económica, social y política.

A grandes rasgos este tipo de documental llamado ‘marginal’, con el formato de 16 mm como contraposición al cine comercial, se caracterizó por ser denunciante, en búsqueda del esclarecimiento de una realidad no contada o modificada. Es decir, por la búsqueda de una nueva representación, que lograra escudriñar en lo social, político y económico para hacer frente y contra discurso a una representación hegemónica en la que el desfavorecido no estaba representado: “Era la necesidad de constatar la verdad y de dejarla como prueba irrefutable en contra de quienes pretendían desconocerla y deformarla” (Mayolo y Arbeláez, 1974:45). Después de PLANAS y CHIRCALES, los siguientes documentales TESTIMONIO DE UN ETNOCIDIO (1972), CAMPESINOS (1973-1975), NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO (1974-1980) y LA VOZ DE LOS SOBREVIVIENTES (1980), se caracterizaron por ser un cine militante de izquierda, dentro de este movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

En el siguiente capítulo explicaré que la militancia de Rodríguez en el partido comunista, así como la muerte de Jorge Silva, entre otras variables, modificaron la propuesta de un cine político, para pasar a comprometerse con un cine en defensa de los Derechos Humanos. Este nuevo enfoque además lleva a Rodríguez a trabajar únicamente con indígenas, como la documentalista afirman el documental que complementa este texto. Por ahora espero que el lector/a se haya hecho una idea medianamente profunda de la propuesta cinematográfica de Marta Rodríguez, la importancia de la antropología compartida como metodología y concepto en la representación de comunidades marginales y sin voz hasta ese momento. También quise dejar claro que su posicionamiento político y el rol del cine en la lucha social es determinante en su apropiación de la antropología compartida de Rouch.

### **CAPÍTULO III. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.**

#### **Objetivos.**

Mi objetivo general en esta investigación fue entender en proyectos de antropología compartida, cómo la autoridad y el poder articulan los procesos de montaje, para ubicar complejidades que aporten a la antropología visual elementos para pensar el montaje en proyectos participativos. Para lograr esto me enfoqué en el trabajo de Marta Rodríguez, MEMORIA VIVA, sobre el cual me propuse dos objetivos específicos.

El primer objetivo específico fue comprender contextual y diacrónicamente la obra MV dentro del trabajo de antropología participativa de Rodríguez, con foco en la participación de los sujetos representados en el proceso de montaje en los filmes realizados hasta 1993. Con este objetivo pretendo comprender de una forma más profunda las características propias de la apropiación que Rodríguez hizo de la antropología compartida de Jean Rouch, así como determinar las características de la autoridad que la documentalista puso en práctica.

El segundo objetivo específico fue descifrar cómo se configuró y qué complejidades –en relación a la autoridad– determinaron la participación indígena en el proceso de montaje de MV. Con este objetivo pretendo ahondar en el entendimiento de lo que en algunas entrevistas Rodríguez testimonia como un montaje participativo, para comprender mejor las complejidades que la autoridad, las relaciones de poder, el contexto, la perspectiva ideológica, pueden suscitar.

#### **Metodología.**

Como desarrollaré en el primer y segundo capítulo, el proceso de montaje entendido en tanto proceso no solo técnico, sino intelectual, en el que se resignifica el material rodado, constituye un punto álgido para la cuestionada autoridad etnográfica. Como Clifford (2003) señaló, ésta autoridad etnográfica ha sido sostenida por convenciones retóricas en el texto etnográfico, que hasta el advenimiento de la crisis de la representación fue redactado sin la participación del representado. Esto, extrapolado al cine/video etnográfico, lleva a cuestionar la autoridad que en el proceso de montaje

configura la representación *del otro*, quien que se encuentra inserto en relaciones de poder, contextos ideológicos y logísticos de producción, que en esta investigación son explorados en el caso del trabajo de Marta Rodríguez. Partiendo de este planteamiento la pregunta que he buscado esclarecer es ¿Cómo es entendida y puesta en práctica la antropología compartida en el proceso de montaje? De ahí se desprenden dos preguntas teóricas que son exploradas en el caso de MV: ¿Cómo se negocian en el proceso de montaje las relaciones de poder que la autoridad etnográfica articula? Y ¿Cómo el proceso de montaje en antropología compartida es afectado por los contextos ideológicos y circunstancias logísticas?

Para operacionalizar estas preguntas ésta investigación se movió en tres ejes: entrevistas a Marta Rodríguez y personas claves en relación al montaje participativo en MV; pesquisa bibliográfica en búsqueda de referencias sobre montaje participativo en el trabajo de Los Silva; y realización documental como técnica de recolección de datos, puesta en escena del encuentro con Rodríguez y entrada reflexiva a la realización documental y el proceso de montaje.

En *Reading the Mind of the Ethnographic Filmmaker*, Carol Hermer (2009) ofrece una manera de adquirir conocimiento etnográfico a través de ver críticamente filmes que pretenden representar la realidad de una cultura diferente a la propia (Hermer, 2009: 112). He seguido los lineamientos de Hermer cuando afirma que “it is first necessary to analyze the context of each film’s production before one can assess the validity of what it shows” (Hermer, 2009: 122). Para lograr esta contextualización me base en dos fuentes: archivos y entrevistas. Hermer continúa señalando la importancia de tener presente ‘The power of film’ cuando se está investigando el trabajo cinematográfico de un antropólogo. Este aspecto lo he explorado en esta investigación teóricamente en el primer capítulo, y en el caso de estudio a través del análisis narrativo y estructural de MV, así como análisis del discurso de Rodríguez sobre su realización documental en el tercer capítulo. Por otra parte, Hermer explica que la autoridad en el texto filmico, así como quien habla en este texto, son puntos clave a analizar.

En esta investigación, que se enfoca en este aspecto problematizado en el proceso de montaje, se tuvo la suerte de acceder no solo al texto filmico sino a la voz de la directora del documental en cuestión. De tal forma que no solo analicé el texto filmico en busca de comprensión de la articulación de la autoridad en el montaje de MV, sino que, hice entrevistas a profundidad con la realizadora, así como uno de los sujetos claves en este proceso, Antonio Palechor. Por último, a través de la reflexividad, en el documental transparenté un aspecto de la producción que encuentro relevante para iluminar cuestiones de autoridad y encuentro intersubjetivo en la realización documental: los matices que configuraron las negociaciones con Rodríguez para la realización documental, así como los dilemas que me surgieron en el montaje de su representación.

#### *Pesquisa bibliográfica.*

Desde Quito inicié averiguando en internet qué se había escrito sobre Marta Rodríguez, buscando artículos o entrevistas en las que la realizadora o un investigador tratara el tema de la participación indígena, campesina u obrera en la realización de sus películas, con el interés de encontrar referentes específicos sobre el montaje. Paralelamente vi analíticamente 6 de sus quince películas (CHIRCALES 1971, CAMPESINOS 1975, NACER DE NUEVO 1987, MUJERES, AMOR Y FLORES 1989, MV 1993 y LOS HIJOS DEL TRUENO 1998), las cuales fueron realizadas desde la antropología compartida, en el marco de una lucha política que busca darle voz a las minorías colombianas. Estas primeras visualizaciones las hice preguntándole al texto filmico ¿qué tan protagónica era la voz del otro y cómo había sido visibilizada? También las miré intrigada por si en el montaje se podía percibir la intervención indígena. Para enriquecer mi mirada de la película MV, la vimos en grupo en el taller de tesis y la discutimos.

Durante la pesquisa bibliográfica en internet encontré tres artículos (Kinetoscopio, s.f ; West & West, 1993; Wood, 2010) que incorporé a la investigación porque trababan el tema del montaje y la participación. Otros artículos que me ayudaron a entender el desarrollo de la obra de Rodríguez, así como su biografía, fueron *Marta Rodríguez: memoria y resistencia* (Bedoya, 2011), *Al filo del abismo* (Gomez), *Amor eficaz: el cine de Marta Rodríguez* (Ossa & Duque, Damián, 2012), o *Historia oral y la*

*conservación de la memoria colectiva* (Arango), entre otros. Sin embargo, a estos últimos los encontré algo superficiales y repetitivos. Luego, con las entrevistas que realicé a Rodríguez, muchos de estos datos perdieron importancia porque Rodríguez me los repitió en persona, a veces incluso con las mismas palabras.

En Bogotá amplíe la pesquisa archivística, localizando en la Biblioteca Luis Ángel Arango y en Patrimonio Fílmico, más información sobre el montaje en la obra de los Silva. Desafortunadamente la Cinemateca Distrital por asuntos burocráticos estaba cerrada, pero pude acceder a los Cuadernos de Cine Colombiano (*Cuadernos de cine colombiano: cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento.*, 2012) , que me aportaron un valiosa contextualización del cine y video indígena e indigenista en Colombia. En cuanto a Patrimonio Fílmico, encontré la entrevista realizada a Los Silva por parte de la revista Ojo al Cine (Ojo al Cine, 1974), emblemática en Colombia, en la que para mí grata sorpresa encontré varios testimonios sobre participación y montaje en la obra CHIRCALES de los documentalistas.

#### *Entrevistas y encuentro con Marta Rodríguez*

Desde Quito contacté a Rodríguez vía telefónica en cuatro ocasiones. Cada llamada de diez minutos aproximadamente. En estas llamadas le conté de qué trata la investigación diciéndole que mi interés era ‘explorar el rol del montaje en el documental etnográfico’. También le comuniqué que uno de los objetivos de la investigación era realizar un documental sobre este tópico y sobre su vida y obra. Además le conté que era necesario usar fragmentos de sus documentales en este documental, a manera de cita. Otras tres llamadas telefónicas estuvieron relacionadas con la compra de su obra por parte de la FLACSO. Además envié cuatro correos electrónicos, en los que le informé a Rodríguez sobre los intereses de esta investigación. Por este medio le di a conocer tanto el plan de tesis y como el plan de rodaje.

Viajé a Bogotá el 14 de Abril de 2013 y contacté a Rodríguez el 16 del mismo mes. Nos conocimos el viernes 19 de Abril en su casa, encuentro que no registré. Después de éste estuve en su casa tres veces, durante cuatro horas aproximadamente. Habíamos acordado –por correo electrónico y personalmente– que yo colaboraría en

tareas de la fundación Cine Documental para hacer observación participante antes de empezar el rodaje el 1° de Mayo. Sin embargo el primer día que fui a hacer observación participante el lunes 22 de Abril, Rodríguez se dispuso a ser entrevistada. Me di cuenta que estaba dispuesta únicamente a ser entrevistada –específicamente sobre los temas que ya había encontrado en las entrevistas antes mencionadas–, así que el miércoles 24 de Abril y sábado 27, llevé el equipo de video y sonido para registrar las entrevistas que estamos llevando a cabo. El lunes 29 de Abril por teléfono me comunicó que no estaba dispuesta a darme más entrevistas. Durante este trabajo de campo llevé un diario de campo escrito y otro en audio y/o video. También este diario escrito lo continué durante el proceso de montaje.

Las entrevistas que realicé fueron semi-estructuradas a profundidad, buscando cubrir: 1) cómo caracteriza su relación con los sujetos que ha representado a lo largo del desarrollo de su obra. 2) cómo caracteriza su posicionamiento político y cómo se ha desarrollado 3) qué estatus representacional le da al cine/video y su compromiso con la investigación antropológica a través del cine 4) cómo se configuró la participación indígena, campesina y obrera en el montaje de sus obras, y específicamente, cómo participaron Antonio Palechor y Daniel Piñacué en el montaje de MV. Intenté que las preguntas que realizaba no fueran directas sino que introdujeran temas tangencialmente con el objetivo de conseguir información distinta a la que había conseguido en archivos. Por ejemplo, para hablar de montaje participativo, le pregunté en dónde editaban, en qué parte de la casa y cuántas personas cabían en esa habitación.

#### *Otros entrevistados.*

En Bogotá intenté entrevistar a otras personas relacionadas con la obra de Rodríguez, como su editor Fernando Restrepo, o a Antonio Palechor (camarógrafo de MV) y Daniel Piñacué (supuesto participante en el montaje de MEMORIA VIVA). En Bogotá solo logré hablar con Juan José Bejarano, gran amigo de Jorge Silva y camarógrafo de NACER DE NUEVO. Bejarano me dio información muy personal sobre Rodríguez y su relación con Silva, así como de Jorge Silva. Sin embargo, esta información resultó muy íntima y sin aportes importantes al tema de la investigación. La entrevista que logré a Antonio Palechor y otra a Fernando Restrepo, las logré en Quito en el mes de

septiembre de 2013, gracias a otra entrevista que realicé a Pablo Mora, quien me dio el contacto de Palechor y Restrepo. La entrevista de Restrepo, aunque me dio luces con relación al trabajo actual que ha llevado Marta, no me brindó información sobre la realización de MV, por esa razón no incluí en la investigación su testimonio. En cuanto a la realizada a Pablo Mora, fue iluminadora, así como la realizada a Antonio Palechor, amabas incluidas en esta investigación.

### *Análisis Visual.*

La visualización de sus películas presentó una primera dificultad. Ver sus películas era casi imposible en Quito, además de CHIRCALES a ninguna otra película tenía acceso. Ninguna persona conocida en Quito había visto otra película de ella aparte de ésta. Contacté a diferentes personas en Colombia para ver si era posible conseguir las para su compra a un precio cómodo, o copiarlas de algún conocido. Esto fue imposible. La biblioteca Luis Ángel Arango y Patrimonio Fílmico las tenían para visionado en sala únicamente. Pero no había manera de verlas estando en Quito. Le pedí a mi esposo que llamara a Marta Rodríguez en un viaje que hizo a Bogotá para que le pidiera una copia con intereses investigativos. Marta lo invitó a su casa en donde hablaron durante dos horas. Marta dejó claro que había dedicado su vida a esas películas y ahora necesitaba dinero para continuar. Jorge le compró cinco por un precio que Jorge ofertó y Marta aceptó. La coordinadora académica de la maestría –sabiendo mi necesidad de ver las películas y la dificultad de localizarlas en Ecuador– me comentó que se podía pedir la compra de toda la obra. Esto para mí fue un destello de luz, era el gancho perfecto para conectarme con Marta.

Esta compra de las películas fue mi salvación y perdición a la vez<sup>43</sup>. Nuestra vinculación por teléfono giró en torno a este intercambio que se llegó a concretar meses después de rodado mi documental, cuando ella había perdido esperanza en recibir ese dinero que seguramente necesitaba. Yo en el medio, no era una investigadora, sino una intermediaria de dicha transacción que se planteaba dudosa. Comparto con la/el lector/a esta información porque hace más transparente las condiciones en las cuales logré

---

<sup>43</sup> Si el lector considera necesario visualizar alguna película de Rodríguez, toda su obra está actualmente a disposición el público en general en la biblioteca FLACSO.

recoger los datos que analizo, matizados al saber que intereses personales y económicos, atravesaron el encuentro en campo.

Dentro de estas cinco películas, por coincidencia estaba MV, que en el momento en que la vi por primera vez, no sabía que había sido supuestamente participativa en el montaje. Para la investigación acá escrita, realicé un análisis visual de su estructura narrativa y montaje que presento en el capítulo III. Para hacer este análisis partí de las recomendaciones que hace Carol Hermer (2009) quien señala como focos de análisis para descifrar la ideología detrás de la realización cinematográfica las decisiones técnicas como las yuxtaposiciones en el montaje, los efectos del audio en tanto formación de una autoridad, así como fijarse en quién habla, así como la estructura narrativa. En mi análisis desarrollé tres puntos: Primero me pregunté ¿Cómo está organizada la narrativa? Para esto hice una descripción de la película y una descripción analítica de la organización narrativa. Segundo, me pregunté ¿Cómo están significadas en el montaje las imágenes de la masacre. Para responder esta pregunta me fijé en las correspondencias imagen-palabra, las conexiones implícitas en las yuxtaposiciones, uso metafórico de la imagen. Por último, me pregunté cómo estaba construida la autoridad en MV. Para responder esto miré las palabras y frases que escogieron para significar las imágenes, quién las decía.

#### *Realización Documental.*

El proceso de realización de un documental sobre Marta Rodríguez, que un inicio fue pensado como producto central de esta tesis, terminó jugando un rol más metodológico, permitiéndome a través de su realización experimentar las complejidades de llevar a cabo un trabajo de antropología compartida. Además, a través del proceso de edición también tuve la posibilidad de reflexionar sobre los dilemas que surgieron sobre decisiones determinantes en la representación de Rodríguez. De tal forma que la realización documental metodológicamente sirvió como una entrada reflexiva en esta investigación, entendiendo que el proceso investigativo y los datos recogidos, así como los temas y personas escogidas, están influenciadas por la presencia del investigador.

La realización del documental no es entendida como un intento fallido, en cambio, es acogido como un proceso investigativo, que como la teoría de la reflexividad señala, es una experiencia azarosa en la que el campo arroja los datos genuinos de un encuentro intersubjetivo sobre el cual el investigador no tiene total control. Es así como ésta falta de control deviene una fuente principal para la recogida de datos. Desde esta perspectiva, el investigador a través de su experiencia construye en cooperación con los sujetos con los que interactúan, datos que desbordan su primigenia expectativa. Dentro de este entendimiento del trabajo de campo, en esta investigación el documental pasó de ser únicamente un producto que articula cierta interpretación de los datos recogidos en video, a ser un espacio para la reflexión acerca de las relaciones de poder y humanas que configuran la creación de conocimiento antropológico visual para comprender a fondo la creación compartida audiovisual. Así, la reflexión sobre el montaje funciona como un comentario al fondo del documental, mientras que la acción base que lo articula es el encuentro mediado por la representación, entre yo como investigadora y documentalista con la legendaria documentalista a quien investigo.

La reflexividad como herramienta la apliqué siguiendo los lineamientos que señala Davis (1999) cuando explica que el proceso reflexivo es volver hacia uno mismo en la investigación, lo cual conlleva a que las fronteras entre el sujeto y el objeto se diluyan: el uno se vuelve el otro. Ya que esta perspectiva, cercanamente relacionada a la crítica posestructuralista, debe incorporar variar puntos de vista, exponer la tiranía de las metanarrativas y reconocer la autoridad inherente en la voz de autor (Davies, 1999:5) la estructura narrativa y recursos montajísticos en el documental (Ver Documental Adjunto como Anexo) realizado, buscaron resaltar la autoridad que en la edición se tiene, así como las metanarrativas subyacentes a la representación del otro, que en este caso fue Marta Rodríguez. Por otra parte, una etnografía no es totalmente reflexiva hasta que es explícita una vuelta del foco hacia quien investiga, quien se concientiza incluso del proceso de conocer, por lo cual la última sección del documental vuelve la mirada hacia mí como investigadora, haciendo foco en la necesaria conexión del investigador con los sujetos de estudio, y por lo tanto de sus efectos sobre ella (Davies, 1999: 7). Entonces, ya que la reflexividad visibiliza la imposibilidad de controlar el encuentro social, lo cual provee datos etnográficos, busqué a través de una

segunda parte en el documental reconocer la investigación social como un encuentro de individuos, explorando y usando creativamente esta característica.

En el trabajo de campo, el rodaje fue una herramienta para desarrollar una puesta en escena del encuentro etnográfico, en el que se volteó el espejo para que Rodríguez se viera en mí y yo en ella, ya que su rol de documentalista lo tomé yo y el lugar del otro lo tomó ella. Significó, desde una perspectiva reflexiva, ver a mi otro y representarlo, para verme haciéndolo y así en el camino entender qué implica la realización documental y las negociaciones atravesadas por la autoridad que la configuran. En este experimento, yo documentaba a una documentalista, quien estaba en terreno conocido (espacial, en su casa; y creativo, la realización documental) lo que

Actividades realizadas durante Trabajo de Campo en Bogotá. (Diario de Campo)						
Mayo – Junio 2013						
L	M	X	J	V	S	D
15	16	17: Llegada Bogotá	18	19: Primera Visita a Marta. Introducción. Sin audio o video.	20	21
22: Primera Entrevista sin audio ni video.	23: Pesquisa bibliográfica Luis Ángel Arango .	24: Segunda Entrevista. Audio y video. Fuimos juntas a la feria del libro.	25	26: Transcripción audios y organización material.	27: Tercera entrevista. Tarde de té con Marta.	28
29: Llamó para concretar semana de rodaje. Marta me dice que ya no me da más tiempo.	30	1 Charla con Gabriela Zamorano, antropóloga visual.	2 Llamo la pedir última entrevista	3	4: Ultima entrevista que me da sin audio ni video SE ACABÓ ESTO	5
6 Entrevista a camarógrafo y amigo de Jorge Silva Juan José Bejarano	7	8 Charla con Bárbara Santos	9 Grabación Universidad Nacional	10 HOY	11	12
13	14	15	16	17	18	19
20	21	22	23	24: Devuelta a Quito	25	

hizo la negociación más aguda.

Por otra parte, el registro audiovisual en esta investigación se planteó como una herramienta metodológica de levantamiento de datos etnográficos en dos sentidos. Primero el registro del testimonio de Marta Rodríguez como creadora y sujeto, y el rol del montaje/edición en su trabajo, registro que durante los análisis de su discurso pude revisar una y otra vez de forma directa. Esto fue importante porque mis notas de campo estaban cargadas por mi subjetividad en el momento del rodaje, y esta perspectiva cambió con el tiempo, haciendo que leyera los datos en video de otra forma pasados unos meses. Por otra parte, este proceso de documentalización fue en sí un foco de la investigación, ya que durante la edición del material pude observarme a mí misma en el rodaje, darme cuenta de cómo actuaba frente a Rodríguez y detectar detalles en la negociación con la documentalista que de otra forma se me hubiera pasado por alto.

**CAPÍTULO IV.**  
**CONTEXTUALIZACIÓN DE LA PARTICIPACIÓN EN EL MONTAJE: EL PROCESO DE MONTAJE COMO ESPACIO DE CONCIENTIZACIÓN DEL PUEBLO Y PROTECCIÓN DE LA IDENTIDAD.**

Cuando inicié mi cuestionamiento sobre la participación indígena en el montaje de MV, sabía que Marta Rodríguez había afirmado la participación de Daniel Piñacué en la edición de este documental. Sin embargo, era importante saber si ésta había sido la primera vez que participaban sus sujetos representados en el montaje, o si por el contrario, desde sus inicios la apropiación de la antropología compartida de Rouch por parte de Rodríguez había incluido el proceso de montaje final de los filmes. En el primer capítulo vimos cómo las convenciones cinematográficas en el documental construyen un sentido de autoridad. Además vimos que el montaje en la etnografía visual ha presentado cuestiones en torno al corte y largo de los planos. Por otra parte, en el segundo capítulo vimos que Rouch tuvo ciertos dilemas en relación al montaje de sus películas, así como también tuvo altercados con sus sujetos de representación en relación a la falta de participación en este proceso. Ahora, ¿Cómo asumió Marta Rodríguez el montaje en su ejercicio de la antropología compartida? Para responder esto enfocándonos en la edición de MV exploremos si hubo y qué rol jugó la participación que tuvieron las comunidades en el montaje de sus anteriores trabajos, para así tener un contexto más claro de su propuesta.

**Participación en el montaje de CHIRCALES y otras películas anteriores a MEMORIA VIVA como precedente importante para preguntarse por la participación en el montaje.**

Aunque Rodríguez fue parca al contestar mis preguntas en torno a la participación en el montaje con frases como “ellos venían, ahí a la moviola, y participaban en la edición”, sin explicitar complejidades o roles concretos, en una entrevista realizada en 1974, tanto Jorge Silva como Marta Rodríguez, especificaron con detalle el rol de la participación de los chircaleros en el montaje de su documental. También encontré en otras entrevistas anteriores a 1995, que en las películas de la primera etapa (1969 – 1980: CHIRCALES, PLANAS, CAMPESINOS, NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO, Ver Tabla 1) el montaje fue un espacio participativo. Esta participación se

dio en la medida que Rodríguez y Silva encontraron en el proceso de montaje un espacio de diálogo y de trabajo con las comunidades. Esto estaba movilizado por su visión del cine como una estrategia de educación popular y semillero de la revolución, como desarrollé antes. Entonces, la influencia de Jean Rouch y la apropiación de la antropología compartida fue importante, pero ésta apropiación estuvo potencializada por circunstancias económicas de producción como veremos, así como por la concepción de los Silva del cine como medio para la concientización política de estas comunidades. Esto también influyó la forma como concibieron el proceso del montaje, que a través de un espacio de proyección-foro de los diferentes cortes, se constituyó en un espacio de diálogo y construcción del documental, en conjunto con las comunidades. A continuación profundizaré en estos aspectos.

Leer las entrevistas<sup>44</sup> que daban Los Silva en los años setenta, me esclareció que en los orígenes de su obra el montaje, en un sentido metodológico, estuvo moldeado por su rol ideológico. Por falta de dinero el montaje de CHIRCALES fue difícil de terminar. Esto dio lugar a un proceso colaborativo y abierto sin precedentes en Colombia y posiblemente sin parangón en otros países. Inicialmente fue exhibida en copión sin sonido, con una duración inicial de hora y cuarto. Este copión "... sirvió como material de trabajo con la misma gente que trabajaba en la película, y con otros grupos de obreros. Los que trabajaron, los que hicieron la película, participaron también en el trabajo en la moviola, en el montaje." (Silva en Ojo al Cine, 1974: 35). Ya que el copión se destruía con facilidad y se proyectaba muda, generó un espacio dentro de la proyección en la que el público participaba.

Así se desarrolló un espacio de proyección-foro que les permitió a los realizadores evaluar la película para reestructurarla con base en las reflexiones y reacciones de los sujetos del film cuando veían cómo eran representados (Ojo al Cine, 1974: 35). Rodríguez en 1974 lo dijo así: "Es bueno notar cómo una cuestión de circunstancias de producción nos sirvió muchísimo para desarrollar un método de trabajo" (Rodríguez en Ojo al Cine, 1974: 35). De esta forma, sorpresivamente para Los

---

<sup>44</sup> En este trabajo estas fuentes son entendidas en tanto información y no discurso. Es decir que no entro a analizar lo que dicen de forma crítica. En cambio, lo uso como información contextualizadora y que amplía el entendimiento sobre la obra de Marta Rodríguez.

Silva, una dificultad económica –que muy seguramente Jean Rouch no tuvo–, en la postproducción de CHIRCALES (la dificultad de finiquitar un corte final), les dio la posibilidad de evaluar la película junto con sus sujetos, mientras la realizaban. Esto desembocó en que los sujetos representados –los chircaleros– según Jorge Silva afirmó en la entrevista concedida a *Ojo al Cine* (1974), “decidieron en el ordenamiento de los planos”. La relación entre la dificultad económica y la posibilidad de que la comunidad participe en el ordenamiento de los planos es “Porque hay que ver lo que significa hacerle a una película terminada... toda una serie de correcciones... una serie de gastos, montar las bandas de nuevo, cosas que nosotros, por limitaciones económicas no podríamos hacer. ...a nivel de estructura final de la película y de método de trabajo.” (Ojo al Cine, 1974: 36).

Marta y Jorge se plantearon el asunto de las relaciones de poder preocupados en que su trabajo desembocara en una imposición intelectual. Declararon que consideraban importante comprender el nivel político de cada comunidad para que “los cuadros políticos no fueran arbitrariamente a meter conceptos que la gente no podría comprender” decía Silva (Ojo al Cine, 1974: 43). Jorge Silva por su parte, reflexionó en relación a la imposición cultural que en el proceso de montaje se suele hacer: “uno está manipulando una realidad a su antojo, lo cual es un punto de vista muy clasista pues no se busca la posibilidad real, concreta, de la gente en la elaboración de eso que es la obra de arte, pero sobre todo su propia situación.” (Jorge en: Ojo al Cine, 1974: 42). Llama la atención que los documentalistas eran conscientes de la manipulación en el montaje en relación al poder de clase.

Sin embargo, parece que no se interesaban tanto por explorar los conceptos propios de la comunidad para expresar su realidad, sino en introducir conceptos que la comunidad no entendiera. Como vemos, Los Silva no mencionaron en esta entrevista nada sobre las complejidades de la negociación con los sujetos, ni cómo hicieron para incorporar las reacciones del público en el corte final. En sus respuestas pareciera que fue un proceso sin conflictos, lo cual parece difícil de imaginar. Veamos si la participación que hubo en el montaje de CHIRCALES continuó en las siguientes películas que precedieron a MV.

En el caso de la siguiente película a CHIRCALES, PLANAS (1972), aunque fue un proceso mucho más corto y urgente, también hubo participación activa en la posproducción y construcción del discurso de la película. Para la realización de esta película estuvieron 20 días viviendo en los llanos con los Guahibos, pero tuvieron que partir a Bogotá prontamente. Esta es una circunstancia que logísticamente hablando puede entorpecer un proceso participativo de montaje, sobre todo hablando de un producto realizado en cine. Sin embargo ésta dificultad logística fue solucionada con el viaje a Bogotá de “algunos indígenas para que participaran ellos mismos en la elaboración del documental, verificando la información, analizando materiales, siguiendo casi paso a paso el trabajo” (Arbeláez y Mayolo, Carlos, 1974).

En NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO, según Mateus la antropología compartida fue profundizada en el proceso de montaje: “Los indígenas participaron mucho en la película [Nuestra Voz]: les consultábamos la estructura narrativa, el esquema del montaje. Aquí venían a ver la moviola durante seis, siete, nueve horas.” (Marta Rodríguez citada en Hoyos, 1982<sup>45</sup>: 31 citada en Mateus, 2012: 15). Según Mateus esto permitió que los indígenas se representaran a sí mismos. Mateus lo dice así: “Marta Rodríguez y Jorge Silva asumieron su rol de mediadores entre el cine y la comunidad... el cine comienza a ser un medio que permite expresar un punto de vista indígena.” (Mateus, 2012: 15).

En ‘AMOR, MUJERES Y FLORES’ (1984-1989), película en la que la pareja inició su búsqueda de un lenguaje más poético y alejado de la militancia, también hubo participación en el montaje, sin embargo para este entonces, el montaje no parece ser un espacio de dialogo y concientización de la comunidad. En cambio, la participación parece limitarse a la posibilidad de decidir ser excluido del corte final para proteger la seguridad personal:

Algunas mujeres que filmamos vinieron a mi casa, miraron el material en la moviola, y discutieron el proceso de edición. Como resultado, algunas

---

<sup>45</sup> Hoyos, Diego León (1982). Magia y mitos. Entrevista con Marta Rodríguez y Jorge Silva. En *Cine. Focine*. Bogotá. N° 8 Mayo.

pidieron ser removidas de toda la película. Estaban asustadas de perder sus trabajos cuando el film saliera. Entonces nuestro trabajo depende de la participación de nuestros sujetos. (West & West, 1993: 8)

Recapitulando, el poco acceso a recursos financieros para la posproducción de CHIRCALES, junto a la antropología compartida de Rouch aprendida por Marta Rodríguez, desembocó en un método de trabajo de largo aliento en el que participaron los protagonistas en proceso de montaje. Además hemos visto que no solo en CHIRCALES las comunidades participaron en el montaje, sino que en otros documentales Los Silva continuaron incluyendo a las comunidades en este proceso. Por otra parte, noté que en los testimonios anteriores a los años ochenta sobre películas como CHIRCALES o PLANAS, Marta junto a Jorge, se refieren al montaje de una forma más detallada, abarcando asuntos como la significación de sus planos, el orden de los mismos, la construcción narrativa, verificación de información y análisis de material. En cambio, en la entrevista que a Marta –en ese entonces estaba sola tras la muerte de Jorge– en 1993, el año que terminó de editar MV, únicamente se refiere a la participación en la edición en términos protección de la identidad al tener la posibilidad de ser removidas del documental aquellas personas que temieran perder su trabajo.

Al principio de esta sección hice hincapié en que la militancia de Los Silva a través del cine fue un importante aspecto para que participaran los Chircaleros en el montaje. Ya que el cine hacía parte de un proceso de concientización político, el montaje a través de foros, se articuló como un espacio para el dialogo y formación política de estas comunidades. Podría decirse que la renuncia a militar en el partido comunista, hizo que la relación con los sujetos de representación cambiara, perdiendo preponderancia el foro-taller en el que se discutía el montaje de los filmes. Por otra parte, cabe anotar, que en la entrevista en Ojo al Cine Jorge Silva es mucho más detallado y elocuente cuando habla del rol de la comunidad en el montaje de CHIRCALES.

Ahora espero que esté claro que Los Silva integraron el montaje de sus películas a su concepción del cine como un medio para la revolución, dando lugar a una participación sin precedentes en el montaje, y que esto tuvo un cambio hacia una participación relacionada con la protección de la identidad según un testimonio de

Marta Rodríguez en 1993. A continuación enmarcaré contextualmente el documental del que se ocupa esta investigación, MV.

### **MEMORIA VIVA en contexto nacional y dentro de la obra de Rodríguez.**

MEMORIA VIVA<sup>46</sup> fue un documental realizado en un contexto muy particular a nivel histórico nacional en Colombia, y también a nivel de historia de vida y obra de Marta Rodríguez. Estos aspectos son importantes para entrar a revisar cómo se configuró la participación indígena en este documental durante el proceso de montaje del mismo, porque nos dan datos claves para comprender las complejidades que pueden atravesar la participación del otro en el montaje.

A nivel nacional hay que tener presente que los años noventa empezaron con una nueva Constitución (1991) pluricultural que innovó al reconocer y proteger la diversidad étnica y cultural colombiana. Coyunturalmente, en 1992 se celebró el Centenario del llamado ‘descubrimiento de América’ que entraba en conflicto con una postura absolutamente crítica por parte de la auto organización indígena, que ya estaba bastante consolidada después de veinte años de establecida. Varios productos audiovisuales no-indígenas se enfocaron en la problemática surgida por la oposición entre la celebración de la conquista y la lucha indígena por sobrevivir. Junto con MV que dedica una secuencia final al enfrentamiento indígenas - ejército nacional el 12 de Octubre, día de la conmemoración del descubrimiento, otras propuestas trataron el tema. Es el caso de documentales como PRIMER ENCUENTRO LATINOAMERICANO DE ORGANIZACIONES INDÍGENAS Y CAMPESINAS (1990), o EL AUTODESCUBRIMIENTO (Berta Lucía Gutiérrez y Alonso Salazar, 1991), o QUINIENTOS AÑOS DE RESISTENCIA Y SEGUIMOS LUCHANDO (Jorge Mario Álvarez, 1992).

La década de los ochenta contextualiza a MV dentro de una época de transición en la trayectoria documental y política de Marta Rodríguez. El giro al que obedece esta transición estuvo constituido principalmente por tres factores: por la retirada de Los Silvas de su militancia en el partido comunista, la muerte de su esposo, co-realizador y

---

<sup>46</sup> Ver fragmentos de MV incluidos a manera de cita en el documental que acompaña esta tesis. El documental completo está para consulta pública en la Biblioteca de FLACSO Ecuador.

camarógrafo Jorge Silva, y por el cambio tecnológico del cine por el video, una tecnología nueva para Marta Rodríguez. Esta coyuntura además se desenlaza en la impartición del primer taller de transmisión de medios realizado en Colombia.

Después de la repentina muerte de Jorge en 1987, Marta no realizó ninguna película, hasta cuando en 1993 terminó la edición de MV<sup>47</sup> junto a Iván Sanjinés. La última película realizada antes de haberse retirado del partido comunista fue NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO (1974 -1980) (Ver Tabla 2). MV (1992-1993) fue la primera película realizada tras la muerte de Jorge. Entonces, antes de la muerte de Jorge y después de la renuncia a la militancia en el partido comunista, Los Silva realizaron dos últimas películas: NACER DE NUEVO (1986-1987) y AMOR, MUJERES Y FLORES (1984-1989). Estas dos películas que preceden a MV representan una interesante transición en la obra de Rodríguez.

Título	Año	Realización	Cámara	Montaje	Minutaje	Formato
NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO	1974 - 1980	Jorge Silva – Marta Rodríguez	Jorge Silva	No especificado	90 MIN	CINE 16MM B/N
AMOR, MUJERES Y FLORES.	1984 - 1989	Jorge Silva – Marta Rodríguez	Jorge Silva, Juan José Bejarano	No especificado	52 MIN	CINE 16 MM COLOR
NACER DE NUEVO	1986 - 1987	Marta Rodríguez	Jorge Silva, Juan José Bejarano	Gabriel González Balli, Marta Rodríguez, Piedad Ávila, Lucas Silva	30 MIN	
MV	1992-	Marta Rodríguez – Iván	Iván	Iván Sanjinés	30 MIN	VIDEO ¾

<sup>47</sup> Después de MV, Marta ha continuado trabajando hasta el presente en compañía de cineastas masculinos como Iván Sanjinés, su hijo Lukas Silva y Fernando Restrepo, quien trabaja hasta el presente con ella. Este gran bloque se caracteriza por ser un cine urgente, de denuncia, menos experimental que el anterior, en medio de una guerra más aguda. Esta etapa se inicia con MV (1992-1993) realizado con Iván Sanjinés y con el material grabado por indígenas. Después viene la realización de AMAPOLA, LA FLOR MALDITA (1994-1998) con la participación en créditos de Jesús Piñacué y LOS HIJOS DEL TRUENO (1994-1998), películas realizadas junto a su hijo Lukas Silva. Cuando hace LA HOJA SAGRADA (2001) ya está trabajando con Fernando Restrepo en la edición y fotografía. Continúan con NUNCA MÁS (1999-2001), UNA CASA SOLA SE VENDE (2003-2004), SORAYA, AMOR NO ES OLVIDO (2005-2006), TESTIGOS DE UN ETNOCIDIO: MEMORIA DE LA RESISTENCIA (2004-2009) y NO HAY DOLOR AJENO (2012). Estas son dos películas un tanto diferentes a las que habían realizado hasta el momento. En ellas hay un cambio de rumbo especialmente en la estética fotográfica y narrativa. “...el trabajo de video de Rodríguez desde la muerte de Silva es mucho menos estetizado que las películas de la pareja, con el foco más en la urgencia de documentar los acontecimientos que en la experimentación formal.” (Wood D. , 2010, pág. 43)

	1993	Sanjinés	Sanjinés – Marta Rodríguez	– Antonio Palechor – Manuel Sánchez		SP
--	------	----------	----------------------------------	--	--	----

Tanto FLORES como NACER DE NUEVO son películas que rompen drásticamente con el tono militante de las anteriores. Ahora están guiadas por una narrativa poética que aunque diferente en cada una, deja patente la búsqueda de los Silva por un lenguaje nuevo. Lejos del corte militante que habían usado hasta entonces, dieron un giro hacia la poética del cotidiano, el amor y la metáfora. NACER DE NUEVO, por ejemplo, cuenta la historia inspiradora de una mujer anciana que pierde su hogar en la avalancha de Armero sin reparación alguna por el estado que la desampara, por lo cual no pierde su fuerza y amor por la vida<sup>48</sup>. A través del día a día de la señora, sus reflexiones e interacciones, sin una voz en off que explique teóricamente los sucesos que se ven en el documental.

Entonces,

Durante la filmación de AMOR, MUJERES Y FLORES, Jorge y yo nos dimos cuenta de que el lenguaje del cine militante de los sesenta y setenta se había agotado – ya no era viable. Jorge sugirió que mantuviéramos los aspectos de denuncia en nuestras películas, pero que también buscáramos dimensiones poéticas y mágicas. ...y en NACER DE NUEVO nuestro lenguaje realmente cambió. Hay un aspecto de denuncia pero está sostenido por una dimensión poética y mágica del mundo de los protagonistas ...<sup>49</sup> (West & West, 1993: 14).

Por otra parte, después de la muerte de Jorge Silva hubo otra muerte: “la muerte del cine” (Rodríguez, Entrevista, 2013). Este paso tecnológico “... afectó profundamente la forma cómo cineastas como Rodríguez abordaban sus sujetos y material”<sup>50</sup> (Wood D. M., 2010, pág. 157). Según Marta Rodríguez el video, más barato, más simple y

<sup>48</sup> Para Marta Rodríguez documentar la historia de la anciana fue una suerte de duelo de la muerte de Jorge.

<sup>49</sup> Traducción de la autora. Texto original: “During the filming of LOVE, WOMEN AND FLOWERS, Jorge and I realized that the militant film language of the 1960s and 1970s had become exhausted — it was no longer viable. Jorge suggested that we retain the denunciatory aspect of our films, but that we also look for poetic and magical dimensions. In NUESTRA VOZ DE TIERRA, we undertook documentarized fiction” [*ficción documental*]. NUESTRA VOZ DE TIERRA has an entire mythical dimension, and we actually began to use and direct actors. So we were really undertaking fiction filmmaking; we were directing actors. And in NACER DE NUEVO our language really changes. There is a denunciatory aspect, but it's wrapped up in the poetic and magical dimensions of the protagonist's world.”

<sup>50</sup> Traducción de la autora. Texto original: “technological change that deeply affected the ways in which film-makers like Rodríguez approached their subjects and their material”

asequible se posicionó como una tecnología más adecuada para la transferencia de medios a comunidades indígenas. Según David Wood, Marta sentía que esta nueva tecnología "... podría permitir que la 'poética' de la realidad surgiera con mayor profundidad de los propios protagonistas, en lugar de los dispositivos, técnicas y estéticas de la tecnología del cine."<sup>51</sup>(Wood D. M., 2010, pág. 160).

Para ese entonces, es decir los inicios de la década de los noventa, Rodríguez había tomado la decisión de dedicarse a trabajar únicamente con comunidades indígenas, después de que se hubiera desprendido del partido comunista. Esta información salió a la luz cuando le pregunté sobre hace cuánto tiempo se había desligado de la militancia.<sup>52</sup> Así respondió a mi pregunta:

...hace muchos años, cuando empecé a hacer lo de Flores, ochenta y cuatro. Se empezó a descomponer, empezaron a ocurrir muchas cosas a nivel internacional también. Empezamos a ver que ese estalinismo, porque eran muy estalinistas, no, no era lo que queríamos. Que esa militancia no nos llevaba a nada. Yo dije, voy a militar por los derechos humanos, por mis hermanos los indígenas pero no más (Rodríguez, Entrevista, 2013)

Así que la renuncia al partido comunista estuvo motivada por diferencias de orden ideológico, lo cual llevó a Rodríguez a decidir empezar una empresa distinta a la que vimos lideraba en películas como CHIRCALES. En estas películas, la militancia y el ejercicio de la educación popular basada en el proyecto del padre Camilo Torres y su teología de la liberación, eran los bastiones de su producción cinematográfica. Ya lejos de la militancia, Rodríguez decide empezar a hacer cine con "mis hermanos los indígenas". Este nuevo rumbo lo inicia con el taller de medios, durante el cual recibió el

---

<sup>51</sup> Traducción de la autora. Texto original: "Rodriguez moved closer towards new video and digital technologies that she felt might enable the 'poetics' of reality to emerge more profoundly from the protagonists themselves, rather than from the technical and aesthetic devices of the film apparatus."

<sup>52</sup> El trabajo de Marta Rodríguez, después de la muerte de Jorge Silva, se centra en las comunidades indígenas, desarrollando -después de MV- junto a su hijo Lucas Silva dos películas que se centran en los efectos que el narcotráfico ha tenido entre las comunidades indígenas del cauca. Los documentales AMAPOLA: LA FLOR MALDITA (1994-1998) y LOS HIJOS DEL TRUENO (1999) desarrollan el deterioro de las tradiciones por la introducción de cultivos ilícitos en las comunidades.

material grabado por Antonio Palechor y Manuel Sánchez, que luego editaría para dar lugar a MV.

Tras la muerte de Silva, Marta pasó una temporada al lado de su hijo Lucas en París, en dónde él adelantaba sus estudios en cine. A su regreso a Colombia, Rodríguez llegó con el proyecto de hacer el primer taller de transferencia tecnológica en Colombia, habiendo recibido financiación de la UNESCO para su ejecución. Sobre este taller de transmisión de medios en Popayán Wood opina que: “Crucialmente, esta situación representa un paso significativo en la ruptura jerarquía cultural y metodológica entre el cineasta de ‘afuera’ y el actor subalterno ‘de adentro’: un proceso concebido desde los años cincuenta por Jean Rouch...”<sup>53</sup> (Wood, 2010: 157).<sup>54</sup> Este taller de transferencia tecnológica es un hito en la historia colombiana del audiovisual indígena, siendo usualmente señalado como uno de los orígenes de trabajos colaborativos.

En el 2012 la publicación ‘*Cuadernos de Cine Colombiano*’ de la Cinemateca Distrital administrada por el ministerio de cultura (IDARTES), emitió un número doble titulado “*Cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento*”, en el que tanto el taller de medios liderado por Rodríguez, como el documental MV están descritos como cruciales en la apropiación del video por parte de las comunidades indígenas en Colombia. Esta publicación es la primera publicación vinculada al gobierno en introducir el cine/video como asunto protagónico en la cinematografía nacional. Según Angélica Mateus (2012) en su artículo ‘*Lo indígena en el cine y video colombianos: panorama histórico*’, publicado en este número de los cuadernos de cine colombiano, hubo varias etapas en la historia de lo indígena y el audiovisual. Como primera etapa ‘los primeros contactos’, luego ‘el cine de evangelización’, seguido por ‘el redescubrimiento del indígena por el cine 1968-1980’, continuado por las propuestas

---

<sup>53</sup> Traducción de la autora. Texto original: “Crucially, this situation represented a significant step in the breaking down of cultural and methodological hierarchies between the film-maker from the ‘outside’ and the subaltern actor on the ‘inside’: a process envisaged since the 1950s by Jean Rouch”

<sup>54</sup> “Entonces los indígenas que se formaron como Daniel Piñacué, él por su propia cuenta creó una fundación, Nasahuala, de Tierradentro, con su socio, y él ahora está produciendo Aborigen...” (Marta Rodríguez entrevistada por Kinetoscopio, s.f).

‘Desde los años noventa hasta nuestros días’, para finalizar con las ‘Apropiaciones indígenas del cine y el audiovisual’ (Ver capítulo II).

En el apartado ‘*Redescubrimiento del indígena por el cine*’ del panorama que Mateus (2012) describe, incluye filmes de Marta Rodríguez como PLANAS (1971), caracterizándola como una película que “va a introducir un giro decisivo en la historia de las representaciones del indígena en el cine colombiano” (Mateus, 2012: 13). También incluye NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO (1974 -1980) en la que “indígenas participan activamente... según el testimonio de la pareja de cineastas, en la elaboración de la intriga narrativa del filme y en el montaje”. Pero a MV no la incluye en el apartado ‘*Desde los años noventa hasta nuestros días*’, aunque si incluyó el trabajo de “Jorge Mario Álvarez [que] da la palabra a los Tule (Kuna) del río Guaduas en QUINIENTOS AÑOS DE RESISTENCIA Y SEGUIMOS LUCHANDO (1992)...” (Mateus, 2012: 200). A MV le reserva su lugar dentro del apartado titulado ‘*Apropiaciones indígenas de cine y el audiovisual*’. Este subtítulo inicia con este caso, resaltando que,

En el Cauca, la primera experiencia de transferencia de tecnología está ligada a la historia del programa de comunicación del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC). En diciembre de 1991, Antonio Palechor Arévalo (Yanacona), encargado de coordinar este programa, registra junto a Manuel Sánchez (Totoro), sin disponer de ninguna formación técnica particular, una serie de imágenes de la masacre del Nilo (Caloto)...Rodríguez y Sanjinés re-emplean una parte importante de las imágenes rodadas por Palechor y Sánchez, produciendo así por primera vez en la historia cinematográfica del país, un intercambio de materiales filmicos entre cineastas no indígenas e indígenas... (Mateus, 2012: 21)

De tal forma que se está escribiendo la historia del audiovisual indígena en Colombia, ubicando el taller de transferencia tecnológica que fue liderado por Marta Rodríguez, como muy significativos en el inicio de las apropiaciones indígenas del cine y video en el Cauca y en Colombia. Además, estos orígenes están ligados al re montaje que en MV hizo Rodríguez de un material grabado por indígenas. Considero relevante encontrar que MV está ubicada en este recorrido histórico bajo el subtítulo de ‘*Apropiaciones indígenas del cine y el audiovisual*’. Esto hace pensar que Mateus no categoriza MV como una propuesta no-indígena y que el intercambio de material es suficiente para

denominarlo *apropiaciones indígenas del audiovisual*. Si se vuelve a pensar, en MV Marta Rodríguez habría sido la que hizo una apropiación –través de su edición— del registro indígena de un suceso a.

Recapitulando, MV está en un punto fronterizo en la trayectoria de Rodríguez, siendo la primera realizada en video tras la muerte de Jorge. Además, Rodríguez había renunciado al partido comunista, lo que cambió la propuesta documental, pasando de ser militante, a buscar la poética para la denuncia. Este giro de orden ideológico afectó la propuesta narrativa y el rol de los sujetos en el montaje, pasando de ser un espacio de dialogo a posibilitar la protección de la identidad. Además, este cambio de orden político llevó a Rodríguez a decidir que los sujetos con los que trabajaría desde entonces serían los grupos indígenas del Cauca, con quienes ya habían realizado documentales como NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO (1974 – 1980), o PLANAS: TESTIMONIO DE UN ETNOCIDIO (1971).

Las condiciones económicas que dificultaron el montaje de CHIRCALES hicieron que este proceso se volviera participativo. Estas condiciones habían cambiado con la nueva tecnología del video en la que se edita el material de forma mucho menos costosa que en cine. Además, hubo un cambio ideológico que cambió la configuración de la participación de las comunidades en el montaje. Antes el montaje estaba enmarcado en una lucha política, ahora, en 1993 estaría enmarcado en una iniciativa de transferencia tecnológica que buscaba que los indígenas tuvieran la formación necesaria para representarse a sí mismos. David Wood plantea que una iniciativa del carácter de un taller de transferencia tecnológica es un paso importante hacia la horizontalización de la creación documental. En este contexto, MV sería un proyecto sin precedentes en el que no sólo se habría partido de material grabado por indígenas. Además, durante el montaje habría sido construida dentro de un taller de transmisión de medios, gracias al cual los indígenas tendrían conocimientos básicos de edición, algo inusual en Colombia –más teniendo en cuenta su fecha: 1993. Esto haría de MV un caso de antropología compartida profunda. Veamos ahora entonces algunos detalles del desarrollo del taller de medios.

## **Autoridad y taller de medios.**

Este taller de medios estuvo atravesado por ciertas complejidades propias de este tipo de encuentros. Quisiera exponer lo que encontré en relación a estas complejidades dadas por el encuentro entre Rodríguez y los indígenas que estuvieron en el taller, porque considero que saber esto enriquece la exploración posterior que se centra en el montaje.

En una entrevista que realicé a Alberto Muenala<sup>55</sup> (2013) hablamos sobre el taller de medios en Popayán liderado por Marta Rodríguez, en el que él participo como profesor de ficción. Muenala me comentó que habían tenido un problema con Rodríguez, quien al conocer el tema de una de las historias que estaban llevando a cabo los indígenas, expresó que no mostraba “cómo son realmente los indígenas” (Muenala, Entrevista, 2013). Esto conllevó a que este proyecto fuera cancelado. El guion de éste había sido realizado por indígenas Nasa y contaba la historia de un hombre que se emborrachaba en una cantina. Al salir de la cantina veía a la muerte. Los participantes de este proyecto, ante la posición de Rodríguez, renunciaron al taller, por lo que ese material nunca fue editado. Antonio Palechor –quien fue el camarógrafo que registró el levantamiento de cuerpos de la masacre de MV– justo participó en el grupo que dirigía Muenala. Palechor me confirmó lo sucedido:

El taller tampoco dejó mucho conocimiento porque el taller terminamos como en pelea ... porque hubo unos desacuerdos en el enfoque de lo que estábamos trabajando. Lo que sí quedó claro fue que para las comunidades era muy duro meter la cámara ... en bultos de comida donde lo pudiéramos camuflar para poder sacarlo en medio de una balacera. (Palechor, Entrevista, 2013)

Sobre la razón del desacuerdo Palechor me dijo que,

... nosotros trabajamos unas propuestas de mito propias de la región. Nosotros acudimos al mito de la viuda que enamora al que se emborracha y nosotros estábamos trabajando con puesta en escena con compañeros indígenas y de pronto a ella no le gustó, que ella no quería llevar a la UNESCO un video en el que aparezcan indígenas emborrachándose, que no que eso no era así. Y le dijimos que es que la cultura es así el mito es así, habitantes de la ciudad se emborrachan. La historia no la pudimos terminar, se quedó en el camino. Algunos grupos no entregaron el material. Si fue muy incómodo el taller por la forma de terminamiento, indígenas de todo el país

---

<sup>55</sup> Alberto Muenala es un ecuatoriano, indígena quichua, cineasta y director de la Corporación RUPAI, la cual realiza películas comunitarias realizadas en su totalidad por indígenas. Participó como profesor de ficción en este taller de transmisión de medios realizado en Popayán.

que tienen muchas nociones de la vida y el trabajo en comunidad... del mismo trabajo de comunicación, no era fácil. Esa es la historia del taller. (Palechor, Entrevista, 2013)

Esta situación da muchas luces sobre las relaciones de poder que se articulan en este tipo de encuentros, en los que la antropóloga va a enseñar a los indígenas cómo hacer video. El objetivo de este tipo de talleres es formar a las comunidades en las técnicas audiovisuales para que, gracias a estos conocimientos, se rompan las relaciones jerárquicas de un representador que está por encima del representado. Así, los indígenas tendrán la capacidad de representarse a sí mismos. Sin embargo, aunque las intenciones de Rodríguez son buenas y está interesada en cuidar la imagen indígena frente a la comunidad internacional, este maternalismo se configura en una relación de poder que contradice su búsqueda de horizontalidad. Es un caso muy dicente porque en apariencia es un taller en el que se dio un paso hacia la ruptura con las relaciones coloniales en la representación. Sin embargo, como en el montaje o escritura etnográfica se ha criticado que el antropólogo tiene la última palabra editorial (Clifford, 2003; Russell, 1999), Rodríguez en este caso era quien sabe cómo y qué se debe mostrar, frente a unos indígenas que son vistos como sujetos ingenuos quienes no están capacitados para decidir cómo ser representados. Los orígenes de lucha social y formación política de las comunidades del trabajo de Rodríguez, hicieron posible una participación profunda por ejemplo en CHIRCALES. No obstante en este caso del taller, cuando la participación quiere ir más allá de *dar voz*, este posicionamiento político se volvió un obstáculo cifrado en un maternalismo que posicionó a Rodríguez jerárquicamente frente a ‘sus hermanos’ indígenas.

Por otra parte, este taller de medios fue el contexto dentro del cual Rodríguez recibió el material en video de Palechor sobre la masacre. Como anoté antes, Mateus considera éste un evento sin precedentes en Colombia. No obstante, esto tampoco está exento de estar atravesado por relaciones de poder. David Wood escribe que los indígenas “... fueron quienes se acercaron a Rodríguez con el material y le pidieron ayuda para editarlo, porque no tenían equipo técnico para hacerlo ellos mismos.” (Wood, 2010: 162). Según la documentalista (Rodríguez, Entrevista, 2013), ella recibió el material grabado por Palechor en Popayán en el marco del taller de transmisión de medios. Por su parte Palechor, quien además ya había editado un producto documental

noticioso titulado CRÓNICA DE UNA MASACRE ANUNCIADA, me dijo que no sabe cómo Rodríguez consiguió ese material (Palechor, Entrevista, 2013). Anotó que debieron ser los líderes quienes dispusieron y negociaron con Rodríguez. Acá es notorio como las relaciones de poder se articulan no solo entre blanco-mestizos e indígenas, sino que dentro de las comunidades hay jerarquías que complejizan entender estas negociaciones. Parece que Rodríguez ha negociado sobre todo con líderes indígenas, quien por su parte generalmente no tiene conocimientos de producción audiovisual.

Ahora que he situado coyunturalmente la producción de MV a nivel nacional y a nivel de la trayectoria documental y vida de Marta Rodríguez, veamos los detalles de producción de MV.

### **El material en video y otras producciones sobre la masacre.**

El 16 de diciembre de 1991, entraron unos hombres encapuchados a la Hacienda El Nilo –que habían ocupado y recuperado indígenas Nasa en el departamento del Cauca– para posteriormente asesinar a veinte nativos. El CRIC tenía un departamento de comunicaciones, de donde salieron Antonio Palechor (Yanacona, director del programa de comunicaciones del CRIC) y Manuel Sánchez (Totoro) en moto para registrar el levantamiento de los cuerpos de la masacre. Marta Rodríguez al referirse a esto apunta a que los indígenas estaban en una suerte de madurez mediática: “[para ese entonces los indígenas] asumen lo importante que es tener una cámara en zonas indígenas y en zonas donde hay masacres y otros problemas de orden público, y el valor que tienen esos documentos.” (Kinetoscopio, s.f).

Sobre esta masacre se produjeron tres realizaciones. La primera realización fue CRÓNICA DE UNA MASACRE ANUNCIADA, editada por el mismo Antonio Palechor (1992), que permanece inédita y refundida. Le pregunté a Palechor ¿Qué paso con Crónica? Y me respondió que “... la verdad ese material no sabemos qué paso, tengo entendido que está en una biblioteca de Estados Unidos, pero no ha sido fácil.” (Palechor, Entrevista, 2013). También está ‘CALOTO: UN AÑO DESPUÉS’ (Jesús Bosque, 1992) con un minutaje de quince minutos, producido por el CRIC en colaboración con el Ayuntamiento de Huesca y Acción Solidaria Aragonesa. Jesús Bosque es un director español de documentales. Éste producto circula libremente en

internet y está para la venta por un costo de dos dólares, disponible en el tejido de comunicaciones del CRIC. Por último, MV (1992-1993) de Marta Rodríguez e Iván Sanjinés, que yo le compré directamente a Rodríguez por unos US\$ 15 y a instituciones es vendida por mínimo US\$ 100.

En la presentación sinóptica que presenta la página oficial Marta Rodríguez del documental MV dice así:

En diciembre de 1991, caen asesinados 20 indígenas Paeces en la hacienda “El Nilo” en Caloto –Departamento del Cauca-. Esta masacre es filmada por dos indígenas del departamento de comunicaciones del CRIC. La Fundación de Cine Documental, realizando un taller de Video-documental en Popayán (1992) entró a coproducir este trabajo con el cineasta Boliviano Iván Sanjinés y con la colaboración del indígena Páez Jesús Piñacué quien es narrador de la historia de sus antepasados Juan Tama y Manuel Quintín Lame que desde los años treinta luchó por el No Pago de Terraje y la recuperación de las tierras, programa que recuperó el ‘CRIC’ cuando nace como organización en 1971.

La masacre de Caloto es un signo de la amenaza del narcotráfico en el departamento del Cauca, por todo lo que supone los cultivos ilícitos como la Amapola. Este documental concluye con la propuesta de Paz que lanza el CRIC (Consejo Regional Indígena del Cauca) en el año de 1993, año de la más aguda violencia y terrorismo. Esta propuesta de paz que lanza el movimiento indígena es de gran trascendencia para el país que ha hecho crisis en sus formas de gobierno, llegando la hora que escuche la voz de los pueblos indígenas con su mensaje: “construyamos la Paz y detengamos la guerra”. (Rodríguez, Marta Rodríguez, Fundación Cine Documental., 2010)

En esta sinopsis de MV Marta Rodríguez habla del documental como una coproducción con Iván Sanjinés (un mestizo Boliviano), con la colaboración de Jesús Piñacué (indígena colombiano Paez). Sin embargo, Rodríguez no referencia el documental como una coproducción con el CRIC. No hace ninguna mención del material grabado dándole un estatus creativo o autoral. Considero que estas formas de nombrar las colaboraciones creativas dan pistas sobre las complejidades en los roles y relaciones de poder inmersas en este tipo de proyectos. Es claro que la forma en que referencia Rodríguez el documental entra en contradicción con la forma en que nombra su obra como participativa, en colaboración, con sus “hermanos”. En la sinopsis no acredita los roles participativos que en entrevistas hace relucir. Esto muestra que en diferentes contextos las obras son referidas de diferentes formas, lo que muestra que posiblemente hay puntos ciegos en su planteamiento de la antropología compartida. Estos puntos ciegos

pueden estar relacionados con entender la participación no tanto intelectual y creativamente, sino como consulta, autorización y apoyo a su lucha. Por otra parte, ciertos nombres dan autoridad a su obra. Por ejemplo, Iván Sanjinés, da un estatus de trabajo transnacional a su obra, ya que es hijo de uno de los pioneros del *cine junto al pueblo* en Bolivia. A continuación profundizo en cómo fue la participación indígena en el montaje de MV.

### **La presunta participación indígena en el montaje de MV: ¿Un producto indigenista o indígena?**

Al iniciar la investigación sobre participación indígena en el montaje de MV partí de un dato que encontré en el argumento de David Wood cuando afirma que,

Marta Rodríguez e Iván Sanjinés se acreditan como directores, pero en la particular articulación de imagen y sonido y de las narraciones diegéticas y no diegéticas, la película es un gran paso en la ruptura con las jerarquías previas entre los cineastas y los sujetos<sup>56</sup> (Wood, 2010: 161).

En esta cita Wood afirma que la edición – articulación de imagen y sonido– de MV supone una ruptura con las jerarquías en la producción audiovisual. Es decir, una ruptura en las relaciones de poder entre la cineasta y los indígenas del cauca, sobre los que trata el documental. David Wood hace un señalamiento importante –en lo concerniente al montaje–, para mostrar que incluso en las primeras películas de la pareja sería difícil determinar su condición indigenista o indígena en el montaje: “Es incierto hasta qué punto el film resultante es producto de la estética y visión antropológica de Rodríguez y Silva, o de observaciones y preocupaciones de los supervisores indígenas” (Wood, 2010:160). Por otra parte, reforzando esta afirmación Wood argumenta que MV (1992-1993), “fue parcialmente concebida y trabaja con un material grabado por videastas indígenas. Esto resalta la complejidad en una posición que asume una diferencia tajante entre un cine indígena y uno indigenista” (Wood, 2010:160).

Localicé una entrevista que cita Wood en la que encontré que Rodríguez habló de la participación indígena en la edición de MV así:

Hicimos MV, Iván participó en la edición, me dieron lo del 12 de octubre y filmamos el aniversario de la masacre. En el taller de video nos pusimos a editar y llega Daniel Piñacué, que es un guerrillero reinsertado de los Quintines, hermano del senador, que sale de la guerrilla sin saber qué hacer, un poco desadaptado, sin papeles, sin saber más que manejar armas. Daniel se mete a editar la masacre con nosotros y luego crean Alianza Social Indígena, entrega las armas el Quintín, crean Sol y Tierra, que es un proyecto de video para la paz y Daniel está ahí. Vienen a Bogotá, les damos un taller y ahí nació ya el grupo de video indígena que recorre el territorio Paéz haciendo crónicas (Kinetoscopio, s.f)

Me llamó la atención especialmente cuando dice que “Daniel se mete a editar la masacre con nosotros”. Esto significaría una participación activa en la construcción narrativa y discursiva de MV. Esto lo haría no solo el primer trabajo en el que las imágenes en su mayoría fueron grabadas por indígenas, sino que, en el contexto de un taller de transmisión de medios, en la postproducción habría participación indígena activa. Esto iría encaminado a disminuir la brecha entre el yo y el otro, localizando el montaje como un proceso que facilitaría ejercicios dialógicos mientras se realiza, para lograr finalmente un texto polifónico, transcultural o transubjetivo que en su intertextualidad incluyera las convenciones montajísticas y narrativas negociadas con los sujetos representados. A continuación reviso los créditos del catálogo de la fundación CINE DOCUMENTAL – INVESTIGACIÓN SOCIAL<sup>57</sup> y veo que dice:

Años de realización 1992-1993

Realización: Marta Rodríguez, Iván Sanjinés

Fotografía: Iván Sanjinés, Antonio Palechor, Manuel Sánchez

Formato: ¾ SP

Montaje: Iván Sanjinés, Marta Rodríguez.

Producción: Fundación Cine Documental/Investigación Social

Colaboración: Jesús Piñacué, Departamento de Comunicaciones (CRIC), Consejo Regional Indígena del Cauca Antonio Palechor. (Rodríguez, Marta Rodríguez, Fundación Cine Documental., 2010, pág. 24; Rodríguez, Marta Rodríguez, Fundación Cine Documental., 2010; Rodríguez, Marta Rodríguez, Fundación Cine Documental., 2010)

Primero me llama la atención ver que no aparece el nombre de Daniel Piñacué en ninguna parte. Descarto una posible equivocación de digitación del nombre al confirmar que Daniel Piñacué si ha trabajado con Marta como camarógrafo junto con Lucas Silva

---

<sup>57</sup> Esta es la fundación que fundaron Jorge Silva y Marta Rodríguez en los años setenta como productora documental y centro de investigación social.

y Nelson Osorio en el siguiente documental titulado ‘AMAPOLA, LA FLOR MALDITA’ y que su hermano es Jesús Piñacué quien fue entrevistado en MV.

Como vimos en el capítulo II, plantearse una diferenciación tajante entre documental indigenista e indígena sería obviar varios elementos que hacen esta diferenciación difusa, por lo cual David Wood propone el uso del término ‘Indigen(ist)a’ para hablar de MV, por ejemplo. Por otra parte, recordemos que Mateus ubicó a MV dentro de las “*Apropiaciones indígenas del documental*”. Estas afirmaciones en conjunto con la presunta participación indígena en la edición, así como el contexto de transmisión de medios entre indígenas caucanos, hace de MV un documental único en Colombia y un caso muy interesante de estudio sobre antropología compartida y procesos de montaje.

Sin embargo, los datos hasta ahora citados de alguna manera parecen mudos porque decir que ‘Daniel se mete a editar con nosotros’ es una aseveración plana, sin matices. En esta afirmación hace falta conocer los dilemas, encuentros, desencuentros que incluso ocurren en un proceso de edición entre personas con la misma formación académica y origen cultural. Marta Rodríguez no ha escrito artículos o libros en los que podamos conocer un poco más sobre cómo estos procesos de daban. Solo tenemos acceso a entrevistas en las que la documentalista menciona que las comunidades participaban en el montaje, pero no provee datos que nos ayuden a reflexionar sobre las complejidades que pueden surgir en este encuentro de miradas, puntos de vista, que deben ser congeniadas en un producto final. Así que encontré interesante y pertinente preguntar a Marta Rodríguez sobre cómo sucedió la participación de Daniel Piñacué en el montaje. Esto sirve para reflexionar sobre las complejidades implicadas en la búsqueda de una ruptura con las jerarquías en el proceso de montaje, que afirma Wood está patente en MV.

Recapitulando, parto de tres aspectos clave: Primero, que Marta Rodríguez junto a Jorge Silva hizo una apropiación de la antropología compartida –que aprendió de Jean Rouch– desde la lucha política, viendo el cine como ‘el séptimo poder’. Esto hizo, junto a condiciones económicas diferentes a las de Rouch, que desde CHIRCALES, el montaje fuera un espacio participativo que sirvió para la formación política de las comunidades con quienes trabajaron.

Segundo, que MV es un filme clave para ser estudiado por su posición dentro de la obra de Rodríguez, lo cual incluye ser el primero en video, haber sido concebido después de distanciarse de la militancia política en el partido comunista, y en el contexto del primer taller de transferencia de medios en Colombia. Tercero, es un documental que hace compleja una distinción entre indigenista e indígena ya que parte de material grabado por indígenas y por la presunta participación indígena en el proceso de montaje. Entonces, entendiendo el montaje como un proceso de creación de significado, en el que subjetividades y lógicas culturales se ponen en negociación tensadas por relaciones de poder y autoridad. A continuación analizaré cómo están significadas y articuladas las imágenes con el sonido la estructura narrativa de MV, así como la construcción de la autoridad a través del montaje del documental. Después indagaré cómo se configuró la antropología compartida en el proceso de montaje de MV a través del análisis y contraste de los testimonios de Marta Rodríguez y Antonio Palechor.

## **CAPÍTULO V. MEMORIA VIVA, MONTAJE Y PARTICIPACIÓN: ANÁLISIS DE LA AUTORIDAD EL MONTAJE DE MEMORIA VIVA.**

Herber (2009) señala que la mayoría de estudiantes y profesores de antropología al comentar un filme, suelen quedarse en una descripción del contenido. Esto es porque las convenciones estructurales y narrativas son dadas por sentado por los espectadores promedio. Sin embargo, “Content in a film is not transparent. What you see has been manipulated by the technique of creating a film.” (Herber, 2009: 128). Así que es muy importante prestar atención a la estructura. Uno de los puntos importantes que señala la autora es observar cómo está organizada la narrativa y la autoridad implicada en la ésta, así como preguntarse ¿Quién está hablando? Para esto hay que fijarse en cómo está organizada la película, la significación de la imagen en el montaje y cómo está construida la autoridad. A continuación, después de hacer una descripción narrativa, hago un análisis de MV fijándome en estos tres aspectos.

### **Descripción de la narrativa de MEMORIA VIVA:**

**00':00** MV inicia con dos intertítulos. Uno que dice “El CONSEJO REGIONAL INDÍGENA DEL CAUCA CRIC” (4 Segundos) y otro que le sigue, “Y LA FUNDACIÓN CINE DOCUMENTAL (8 Segundos), “PRESENTAN” (7 Segundos). Entra entonces el testimonio de un indígena de la Serra Nevada de Santa Marta –no es del Cauca, departamento en donde aconteció la masacre de la que trata el documental. Se le oye decir “No hay diálogo. Lo que viene es como la guerra. Si quiere acabar a los indígenas de la Sierra Nevada con dinamita o cualquier cosa nosotros no tenemos miedo... Se ocultará el sol y hasta lo que la naturaleza misma se empezaría a solucionar”. Entonces el intertítulo “MEMORIA VIVA”.

**01':34''(Secuencia1).** Empieza la primera secuencia con música tocada con capadores (instrumento indígena) que acompañan unos segundos una voz masculina que dice “Es el caminar permanente de un pueblo que se niega a desaparecer, que se resiste a ser borrado, es el transitar de las gentes en búsqueda de ese espacio”. En un inicio estas palabras están acompañadas de la imagen de indígenas en una marcha. Esta

imagen tiene un efecto que la hace ver en blanco y negro sin tonalidades, muy contrastada. Después, se ve la cara de un hombre de cabello liso negro y piel morena (Jesús Piñacué). Viste una camisa blanca abierta hasta el tercer botón. Es un primer plano que alcanza a mostrar los hombros. En el fondo una pared color crema con un objeto que cuelga de aspecto indígena difícil de identificar. Este hombre habla con mucha propiedad. No hay un rótulo que lo identifique. A continuación, vemos una fotografía emblemática de Jorge Silva de la película CAMPELINOS. Se ven a por lo menos 70 campesinos armados con su pica y pala, organizados como para enfrentar a otro grupo que esté armado y pretenda detenerlos.

**2':00''** Entra una mujer de cabello liso negro y piel morena (**MUJER 1** en adelante). El plano empieza muy cerrado, y se abre hasta ser un primer plano. Esta mujer dice “esta ha sido una lucha lenta, casi enfrentada con el gobierno y hemos ganado espacios. A como estábamos nosotros desde el sesenta, setenta, a llegar al noventa y dos, noventa y tres digo. Ya tenemos senadores que nos representan... Son espacios que no los hemos ido ganando a las malas... Yo creo que el gobierno nos tiene miedo”. Un corte pasa a Piñacué refiriéndose a que la nueva constitución de 1991 les permite tener derechos. Piñacué refuerza que el gobierno les deben tener miedo, y afirma que ‘pero nosotros sabemos hasta donde va nuestro derecho y empieza el del otro.’ También señala que la lucha le ha costado sangre, pero que sigue siendo una meta válida.

**4':44''(Secuencia 2)** La segunda secuencia inicia con un primer plano de unas manos arreglando un ramo de flores fúnebre. Se oye en el fondo gente hablando. Está en un exterior, de día. Vemos a los niños observando, en una yuxtaposición que sugiere que miran las manos arreglando las flores. Se ve ahora en un plano medio a una comunidad de personas repartiendo los ramos de flores. Entra la voz en off de Jesús Piñacué. Habla de lo doloroso que es reconocer la desaparición física de personas muy importantes y capaces. Entra su imagen en lo que empieza a ser un montaje paralelo con las imágenes de los indígenas ordenados en fila, cada mujer con un ramo de flores con el nombre de los fallecidos en una cinta violeta. Las mujeres miran a la cámara y acomodan el ramo para que la cámara pueda mostrar el nombre del/a fallecido. Después

se ven niños ordenados en fila, sosteniendo carteles hechos en cartulina que dicen: “Arrancaron nuestros frutos cortaron nuestras ramas quemaron nuestro tronco pero no pudieron MATAR nuestras raíces. ¡Pueblos indígenas en camino hacia la autonomía!”. Se oye la voz de la MUJER 1 diciendo: “han de levantarse algún día y ser la fuerza de este pueblo” a la vez que se enfocan las caras de los niños serios, a veces mirando la cámara. Se prepara toda la comunidad para una marcha. Están organizados en filas divididos por mujeres, niños/as y hombres.

Entra Piñacué (entrevista), diciendo: “nunca he visto un primer criminal condenado por la justicia colombiana por haber asesinado a un indígena”. Entran de nuevo imágenes de la marcha y empieza a oírse la voz por medio de un megáfono de Jesús Piñacué diciendo “hace un año a esta hora estábamos presenciando la muerte de veinte de nuestros hermanos”, continúa dando nombres de capitanes de la policía que participaron en el crimen. Expone que los perpetradores de la masacre no han sido ajusticiados. Explica los pormenores del proceso que ha sido truncado y manipulado en la fiscalía regional. Entra la imagen de Daniel Piñacué en primer plano de su cara hablando por megáfono. “Armémonos de valor y mucho entusiasmo... porque parece que matar indios no merece la pena... que viva el movimiento indígena! Que viva!”

Siguen imágenes de la marcha conmemorativa de la masacre. Los marchantes llevan pancartas y flores, tocando la música y cantando. Con planos generales, se ven las montañas y la cantidad de personas (más de cien). Pasa a mostrar imágenes del cementerio acompañado de música que parecen estar tocando al tiempo que ponen los arreglos de flores en las cruces de los muertos en la masacre. Se ve la continuación una un grupo de hombres, en el centro la MUJER 1, todos rodados de la multitud. Cantan: “seguiremos peñando mientras no se apague el sol, indígenas campesinos llevamos sangre paez” . Entra un primer plano de un niño triste llorando mientras la música se desvanece. Un plano general, se ve a un viejo junto al niño llorando al lado de una de las cruces, es la tumba de su madre. Sigue Piñacué diciendo que han enseñado a tener terror y respetar el miedo a las comunidades indígenas, pero: “Nosotros tenemos miedo es de la extinción de nuestras culturas, nuestros pueblos”.

**15':20'' (Secuencia 3).** Una niña sentada en el pasto, con un perro que juega a su alrededor, se hace transición a la siguiente secuencia. Un primer plano del perfil de una mujer abre a un plano general de una multitud congregada. La voz de Antonio Palechor (no rotulado) dice “Otro de los testigos de la masacre ocurrida acá en la hacienda del Nilo, acá en el municipio de Caloto el 16 de diciembre de 1991”. El testigo: “se presentan unas personas armadas alrededor de las 9pm... entran disparando, piden que las personas se tiendan al suelo, los que no se tendieron salieron corriendo ... los compañeros que obedecieron la orden murieron. Éramos sesenta setenta compañeros...”. La calidad de la imagen es más azulada y los blancos están estallados en comparación a las imágenes mostradas hasta este momento. Estas son las imágenes grabadas por Antonio Palechor y Manuel Sánchez. Se ve a la comunidad reunida en torno a los cuerpos muertos. Hay niños/ñas, mujeres, hombres, animales. La entrevista continúa en off explicando que la comunidad había sido amenazada. Siguen las imágenes de mujeres amamantando rodeadas de niños, con los brazos cruzadas paradas con jóvenes y niños/ñas a su alrededor. En off entra la voz de una mujer entrevistada por Palechor: “Usted qué piensa, se van a quedar en esta tierra aunque ya tienen veinte muertos?”. Contesta: “Pues nosotros pensamos seguir luchando a ver en qué quedamos”. “¿Ustedes no sienten miedo?”, “Aunque sintamos miedo, pero nosotros somos pobres, tenemos hijos y no tenemos qué comer” Responde mientras se desvanece su voz porque está llorando. No se ve a la mujer que habla, en cambio, se ven cuatro niños muy cerca, el uno del otro, sentados en el prado, es un plano general picado.

Entra de nuevo la entrevista a Piñacué diciendo “desnudos, con heridas impresionantes, sin brazos, sin piernas, sin rostros. Después cuando los sacaron en los ataúdes, era tanto el odio ... el rostro de un indígena que solo quería un pedazo de tierra...”. Las palabras de Piñacué son editadas en un montaje paralelo con las imágenes de los cuerpos masacrados. La imagen de los cuerpos masacrados dura 6 segundos. Esta secuencia termina con un plano que muestra hombres y mujeres cargando los ataúdes. Varios miran a la cámara y dos sonríen. Son tomas de Palechor y Sánchez.

**19':00''** Voz en off de Piñacué hablando por megáfono. Dice “hace dos semanas mataron cuatro compañeros indígenas en X, en X cinco, en X mataron tres, y anteayer mataron veinte de nuestros hermanos.”. Se ve una pancarta que dice “El resguardo indígena de Ambalo repudia y condena la masacre de los compañeros.” Se abre el plano y se ve una multitud congregada. Se oye la voz de Jesús Piñacué hablando en off. Cuando se ve el rostro de Piñacué de nuevo hablando por el megáfono se ve más joven y con el cabello más corto que en la entrevista y en la conmemoración. Piñacué dice: “que el dolor la miseria y el abandono no sea la peor enemiga e nuestro pueblo. Todos tenemos que empezar a pensar con valor en un cauca de paeces y guambianos, en el que se pueda convivir y en el que podamos encontrarnos todos como hermanos. Vamos a seguir avanzando, no lloremos nuestros muertos simplemente, recojamos del valor de estos hombres para que hagamos de nuestro espíritu un fuego capaz de hacer un cauca mejor.” Sigue hablando otro hombre, el identificado con el nombre de Anatolio Quira, Senador Alianza Social I. Se ven primer plano la cara de un bebé. La cámara usa el zoom para ir de la cara del bebé a la de la multitud y volver a la de Quira, quien explica que no se dejarán sobornar.

**22'06 (Secuencia 4).** La secuencia empieza con el testimonio de la MUJER 1. Dice “seguimos en pie de lucha. A pesar de que nos sigan agrediendo como cuando nos enfrentamos al ejército el 12 de octubre, que nos trataron como a guerrilleros. Estábamos indefensos, estábamos durmiendo. Nos cogieron a bala y gases. Nos botaron la comidita al agua.” La voz de la mujer pasa a off acompañada una imagen rotulada como “encuentro de 2 mundos” 2 octubre de 1992. Se ve, desde la perspectiva de la multitud indígena gritando, con una bandera de Colombia, enfrentada a militares y tres tanques de guerra. Los indígenas están armados con palos. Pasa un helicóptero sobrevolando a la multitud. Se ve cómo los indígenas lo miran pasar y se quedan intrigados. Una voz en un megáfono grita “se llevaron a un compañero”. El siguiente plano muestra a un hombre no militar sangrando entre la multitud. Lo ayuda por otro a caminar. Continúa una mujer con la cabeza rota, sangrando, llevada de la mano de una persona. La voz en off de Piñacué (entrevista) dice “nuestra fuerza es la movilización. Nunca logramos llegar en comunidad hasta Popayán.” Una imagen de una de las tanquetas abriéndose paso entre indígenas para irse. Los indígenas gritan en tono de

trunfo. La mujer que tenía la cabeza rota sale lentamente y sin abrir los ojos de una casa de barro, en donde parece la han socorrido y curado. El plano siguiente muestra unos niños tras una puerta de reja mirando la cámara. Voz en off de Piñacué (entrevista) “nosotros entendemos la autoridad como la posibilidad de generar respeto. Mientras la autoridad en esta sociedad que se impone, como reprimir. Gobernar es servir. Es ponerse más debajo de la comunidad. Pero para estos gobernar es estar encima, utilizar el poder para imponer. Acá el poder está en la comunidad, en los sujetos.”

Sigue una imagen de una pequeña marcha al borde de una carretera rural. Una voz en off –rotulada como Marcos Avira, presidente del CRIC– dice “Lo más grave en este momento en el Cauca es que el gobierno no cumple los acuerdos hechos con las comunidades indígenas.” Este testimonio es acompañado del plano general de una puerta que dice “hacienda El Nilo”. Esta es cerrada por un soldado del ejército. En off Avira: “Se está desplegando un plan de violencia contra las comunidades que es necesario dar a conocer a la opinión pública...”. Se ven imágenes de soldados merodeando la zona fuertemente armada. En off Avira. “se ve la presencia de carros con personas encapuchadas. Ya han sido detenidos compañeros que se les ha amedrentado y preguntado cuándo se reúnen los del CRIC ...las tierras que se recuperaron del terrateniente ahora hay que recuperarlas técnicamente”.

**27':01'' (Secuencia 5).** La última secuencia inicia con la imagen de un viejo tejiendo con sus manos, acompañada de la voz en off de Piñacué (entrevista) diciendo: “construyamos entre todos, el sueño del cauca grande no por su poder sino porque son capaces de reconocer la existencia del otro como un aporte”. Pasa a la cara de Piñacué mientras habla. Un corte a la imagen final de una marcha, con el efecto que al principio tenían las imágenes de la marcha: blanco y negro contrastado. En off Piñacué “... que entiendan que tenemos nuestra propia cultura, nuestro propio proyecto cultural, social, económico.” Se congela la imagen de la marcha en un plano general de los marchantes enfilados con pancartas. Entra música con el instrumento capador y empiezan créditos finales:

PRODUCCIÓN Fundación Cine Documental. C.R.I.C.

CAMARA Dpto. de Comunicaciones CRIC, Iván Sanjinés.

MUSICA kuwe's'kiwe.

REALIZACIÓN Marta Rodríguez, Iván Sanjinés.

CAUCA-COLOMBIA 1993.

### **¿Cómo está organizada la narrativa?**

El montaje de MV está organizado , en torno a la entrevista realizada por Rodríguez a Jesús Piñacué, líder indígena. Esta entrevista sirve para articular cuatro momentos: 1°. Marcha al cementerio en conmemoración, un año después, de la masacre (Diciembre de 1992, tomas realizadas por Sanjinés); 2°. Imágenes del levantamiento de cadáveres de la masacre (Diciembre de 1991 realizadas por Palechor y Sánchez); 3°. Congregación de los indígenas, dos días después de la masacre (Diciembre de 1992 realizadas por Palechor y Sánchez); 4° Imágenes del enfrentamiento entre el ejército nacional y la comunidad indígena el 12 de octubre de 1992, día de la celebración del descubrimiento de América (posiblemente realizadas por Palechor y Sánchez basándome en la dominante azul y el año de realización).

Estas cuatro escenas fueron editadas en cinco secuencias. La primera empieza en 1992, con la conmemoración de la masacre. Estas imágenes y las del resto del documental son significadas a través de la voz en off de Piñacué, quien habla de la larga lucha indígena por conseguir un espacio para subsistir. El montaje continúa representando la conmemoración de la masacre a través de los objetos que llevan los manifestantes, así como haciendo énfasis en las mujeres y niños. La voz de Piñacué, en esta ocasión diegética, explica que la investigación y encarcelamiento de los perpetradores de la masacre no han sido efectivos. Se ve el caminar de la marcha conmemorativa. En el cementerio se hace énfasis en la música tocada por personas de la comunidad y su letra, que invita a seguir luchando. Además, dedica unos segundos al caso particular de un niño llorando en la tumba de su madre junto a su abuelo.

La siguiente secuencia va hacia atrás en el tiempo, a 1991, año de la masacre. Se ve el lugar de los hechos y la comunidad congregada. En esta secuencia se relata lo sucedido en la masacre a través de entrevistas realizadas por Palechor. Se hace énfasis en la situación de miseria y necesidad de la gente. Se ven por poco tiempo (7 segundos)

los cuerpos masacrados. De nuevo la entrevista a Piñacué articula las imágenes con su testimonio sobre la rabia que genera ver a un compañero con la cabeza partida por un hacha. Se ven los ataúdes. Seguidamente se ve la reunión, dos días después de la masacre de los indígenas. Esta vez la voz diegética de Piñacué a través de un megáfono, invita a seguir la lucha a la comunidad congregada.

La cuarta secuencia trata del enfrentamiento de los indígenas armados con palos contra el ejército nacional fuertemente armado con gases y armas de fuego, durante la conmemoración de los quinientos años del llamado descubrimiento de América. Se ven imágenes de violencia extrema desde la perspectiva indígena. La quinta secuencia cierra el documental con la invitación de Piñacué a construir un Cauca grande, yuxtapuesta su voz en off a la imagen de unas manos tejiendo. Finalmente la voz (entrevista) a Piñacué da el punto final criticando la forma occidental de entender el poder comparándolo con el poder entendido por los indígenas como servicio.

### **Análisis: significación en el montaje y autoridad en MEMORIA VIVA.**

¿Cómo están significados los planos en MV? La edición de MV se articula en torno al testimonio de un sujeto: un líder indígena, Jesús Piñacué (un amigo cercano de Rodríguez), siendo esta una voz protagonista frente a otras que aparecen escasamente. En cambio en los planos que grabó Antonio Palechor y que quedaron en el corte final de MV hay muchas voces. Son voces que responden a sus preguntas –que también oímos–, haciendo referencia inmediata a los hechos y el efecto que tienen en la comunidad. En la edición de Rodríguez, se incluyeron dos testimonios grabados por Palechor y Sánchez: uno, el de un señor que se escapó de la matanza y relata lo que pasó (contextualizadora); otra, la de una mujer que no vemos. Veo cierta diferencia en el tono de los testimonios recogidos por Rodríguez y por Palechor, así como un rasgo claro en la edición del mismo por Rodríguez. Palechor estaba interesado en el acontecimiento y Rodríguez en cómo contar el acontecimiento de tal manera que apoyara y avivara la lucha indígena.

Voy a contrastar unos testimonios recogidos por Rodríguez y por Palechor:

MUJER 2 ENTREVISTADA EN LEVANTAMIENTO DE CADAVERES:

- “Pues nosotros pensamos seguir luchando a ver en qué quedamos”,
- “¿Ustedes no sienten miedo?”
- “Aunque sintamos miedo, pero nosotros somos pobres, tenemos hijos y no tenemos qué comer”.

MUJER 1 ENTREVISTADA EN 1993. (PARECE SER UNA LIDER).

“Esta fuerza de los compañeros que han muerto es la fuerza que nosotros tenemos. Los compañeros no mueren, mientras ellos mueren otros resucitan. La mayor fuerza la tenemos que dar a los jóvenes, a la gente que va naciendo. Un día han de levantarse y ser la fuerza de este pueblo”.

El testimonio de la mujer 1 fue recogido siendo entrevistada por Rodríguez (lo deduzco porque fue en 1993 y por la dominante cálida de la imagen). Son palabras de resistencia, el tema recurrente en las películas de Rodríguez. Es una mujer fuerte, líder, que invita a la lucha. En cambio, la voz de la mujer entrevistada por Palechor es quebrada y declara que lucha porque no hay otra posibilidad. La voz de las dos mujeres es yuxtapuestas en off sobre la imagen de niños que miran a la cámara fijamente. Las imágenes de los niños son editadas como metáforas del futuro y una fuerza que no desfallece. Sobre la voz de la mujer 1 aparecen los niños parados, enfilados en 1992, durante la conmemoración de la masacre. La voz de mujer 2, es contrastada con niños sentados en el pasto, en la escena del crimen, uno recostado sobre el otro, desprotegidos. Entonces, tanto el testimonio recogido por Rodríguez, como las yuxtaposiciones que significan los testimonios, construyen un discurso de lucha, ánimo y aguante.

Los planos en MV están significados, entonces, en torno a la resistencia. La masacre no es planteada representando a las víctimas como desvalidas. En cambio, la intención del montaje, al estar desarrollado en torno a la voz de Piñacué y con varias entradas de una mujer que habla como líder (Mujer 1 descripción narrativa más arriba), es enfatizar el valor de la resistencia y la importancia de los infantes para el futuro de esta resistencia (la memoria está viva en ellos). La significación de los planos de la conmemoración, así como del levantamiento de cadáveres, muestra que no tienen miedo sino a desaparecer como cultura. El documental es un discurso que se dirige a las

generaciones venideras con yuxtaposiciones de las palabras de los adultos sobre la mirada escrutinadora de niños y niñas que presencian la matanza de su gente y miran la cámara recordándonos que nos miran a través de su lente.

¿Cómo está estructurada la narrativa de MV?

Por otra parte, pasando a la estructura narrativa, en *View Points: Visual Anthropologist at work*, Hermer (2009) dice que:

Films made by Westerners, even when they purport to tell the story of non-Western peoples, often use a familiar construct for their narratives. It starts with *orientation*, an *introduction* to the setting and the characters involved, follows with some *complication*, what is going on and what is the character's problem, continues with a *resolution* of the problem or conflict, and concludes with *evaluation*, letting the viewer know why this particular story is of relevance to his or her life" (Hermer, 199:130, Cursivas mías)

¿Podríamos decir que MV entra dentro de esta narrativa que Hermer describe como occidental? Veamos: El documental empieza con una *orientación*, que logra a través de la voz de un indígena de la Sierra Nevada de Santa Marta, la voz del también indígena, Daniel Piñacué y planos de una marcha indígena. Continúa *introduciendo los personajes* del documental con planos observacionales de la conmemoración de la masacre, así como palabras de Piñacué y la mujer 1. Prosigue con la *complicación*. Piñacué explica que hubo una masacre y que la justicia colombiana jamás ha encarcelado a un blanco por matar a un indio: un año después los perpetradores de la masacre están libres. Acto seguido, se dan a conocer las condiciones de la masacre, la situación miserable de los indígenas y que su única salida es seguir luchando. La *resolución del conflicto* sería la determinación de seguir luchando unidos, aunque tengan que enfrentarse a las tanquetas, gases y balas del ejército nacional. *Concluye* evaluando la situación, diciendo que cada vez se pone más álgida por la presencia militar y paramilitar en la zona que hostigan a las organizaciones indígenas. Concluye con la voz de Piñacué quien compara la noción de poder indígena con la occidental. Las últimas palabras "Esto hay que construirlo entre todos... avancemos a esa sociedad y que entienda que nosotros también somos un pueblo, que tenemos nuestra propia

historia, que tenemos nuestra propia cultura, nuestro propio proyecto cultural, social, económico.”

Efectivamente, MV entra dentro de una estructura occidental de representación documental. Es claro que el interés de Rodríguez es prestar un servicio de divulgación a través de un recurso casi pedagógico, que contribuya al fortalecimiento de la resistencia y la concientización sobre la necesidad de ésta en las generaciones venideras. No obstante, se abre una pregunta por si esta estructura es idónea para la expresión autóctona de los indígenas del Cauca, y por cómo se negociaron con la comunidad las decisiones editoriales y montajistas que acabo de describir. Veamos a continuación cómo opera a autoridad en MV.

#### **Autoridad en el sonido de MEMORIA VIVA.**

El documental no recurre a una voz en off foránea que explique desde el punto de vista blanco-mestizo el mundo indígena. En cambio, usa la entrevista realizada a Jesús Piñacué para significar a través de su voz la masacre como memoria de resistencia. Este recurso de narrar a través de la voz indígena y su forma de ver su historia, es un recurso a través del cual Rodríguez rompe con una representación colonialista y distante y permite al espectador oír, en palabras indígenas, su realidad. Sin embargo, en la entrevista que sirve de fuente principal de la voz del líder indígena, oímos a un líder que habla en castellano, descontextualizado sobre una pared blanca, sin que conozcamos su cotidiano. Además, su testimonio es mutilado de tal forma que se pierde el dialogo que mantiene con Rodríguez en la entrevista, o con el camarógrafo o sonidista.

Según Rodríguez me contó (Diario de Campo, 2013), mientras realizó el taller de medios durante el cual recibió el material en video grabado por Palechor, la documentalista se quedó a vivir en casa de Jesús Piñacué. En este contexto conoció a su hermano, Daniel Piñacué, con quien, según dijo, editaron MV. Así que en lugar una entrevista descontextualizada, hubiera sido posible grabar conversaciones con Rodríguez sobre la lucha indígena. También se hubiera podido entrevistar a varios indígenas, no solo a uno de sus líderes. En contraste, en las imágenes grabadas por Palechor y Sánchez, hay varias voces –las únicas voces de no líderes que oímos en el

documental. El hecho de que una sola entrevista sobre pared blanca sea la voz que articula el documental me lleva a pensar que este es un documental sobre la visión de Jesús Piñacué –Rodríguez y Sanjinés– sobre la resistencia indígena.

En su la crítica planteada sobre la autoridad etnográfica Clifford, señala que “existe frecuentemente una tendencia en la ficción dialógica a hacer aparecer al interlocutor del etnógrafo como representativo de su cultura...” (Clifford, 2003, p. 161). El documental MV, aunque descarta los fragmentos que representarían el diálogo, a través del uso de la cita larga (la entrevista) busca dar cuenta de la autoridad indígena en la producción documental. Este tipo de cita larga que Rodríguez introduce, es una estrategia que Clifford señala como un recuso para evitar un estilo indirecto que está construido por la voz del antropólogo que habla por el otro y asume la voz de la cultura. Este recurso se posicionó en la antropología dialógica escrita como una forma de autoría plural que les da a los colaboradores no meramente el status de enunciadores independientes sino el de escritores. Sin embargo, la búsqueda de una presentación coherente –como vimos a través de una estructura narrativa que occidente ha usado casi como una plantilla– presupone un modo controlador de autoridad, afirma Clifford (2003: 170).

Por otra parte, el uso de un sujeto que representa la totalidad de la comunidad “reinstaura la autoridad interpretativa sinecdótica por la cual etnógrafo lee un texto en relación con el contexto, constituyendo así un ‘otro’ mundo significativo. (Clifford, 2003, p. 161). Tengamos en cuenta que Jesús Piñacué o la mujer que parece ser una líder, están rotuladas. No están estipulados sus nombres ni posiciones en la comunidad. Quizás porque en la lucha no son individuos, sino parte de la fuerza colectiva. Aunque esto pueda ser cierto, el encuadre cerrado en el rostro de Piñacué, su voz sobre las imágenes significándolas, así como su voz en el megáfono, no dejan de señalarlo como sujeto, un sujeto con influencia (poder) sobre su comunidad.

Entonces, siguiendo el argumento de Clifford, es difícil no usar procedimientos de significación, pero si se puede hacer un esfuerzo por evitar una representación autoritaria del otro, lo que según el autor se podría lograrse visibilizando la extrañeza de

la otra voz (en este caso la de Rodríguez entrevistando) y las contingencias propias del encuentro intersubjetivo (preguntas, aclaraciones, discusiones sobre qué decir y cómo decirlo, la puesta en escena de la entrevista, entre otras). En cambio, en MV la autoridad está contenida en la voz de Jesús Piñacué, dispuesto por el montaje como el representante de una totalidad cultural. No parece haber disputas internas o negociaciones con la entrevistadora o cámara. El montaje ha descartado esto construyendo una voz con autoridad, con la cual los editores han creado un discurso de resistencia.

### **Análisis del discurso de Marta Rodríguez sobre la participación en el montaje de MEMORIA VIVA, contrapuesto al testimonio de Antonio Palechor.**

La antropología compartida plantea una metodología de creación audiovisual en la que se busca romper con las relaciones de poder colonialistas que articulan la representación del otro a través de una creación intersubjetiva. En la antropología compartida de Jean Rouch, sus sujetos representados participaron en el rodaje como núcleo de la antropología compartida, pero el montaje presentó un vacío en algunos casos o un dilema en otros, como expuse en antes (Ver Cap. I y II). En términos generales se puede decir que la participación del otro se entiende sobretodo en el uso de cámaras pero no en el montaje. En Colombia en particular se ha configurado una participación significativa en el uso de cámaras. Sin embargo, en la edición o montaje son pocos los indígenas que tienen una participación activa (Mora, Entrevista, 2013). Esto quiere decir que en la construcción del discurso final, aun en proyectos colaborativos, los sujetos representados no tienen la posibilidad de decidir. Si en el trabajo de Rodríguez se ha llegado a lograr una participación en este proceso final ¿Cómo se entiende esta participación y cómo se configuró?

*¿Cómo entiende Marta Rodríguez la participación en el montaje?*

Después de una llamada telefónica en la que puse a Marta Rodríguez al tanto de mi interés investigativo, le envié por correo electrónico con mi propuesta de tesis. A este correo electrónico respondió así:

Hola María Isabel

He recibido la propuesta metodológica de tu tesis, la he estudiado y pienso que teniendo en cuenta la prioridad de mi trabajo, que se enmarca dentro del cine político y con un compromiso de la denuncia de los derechos humanos y la impunidad, creo que sobre esos ejes podemos iniciar la investigación, pues lo formal no ha pesado mucho, ni la búsqueda estética como finalidad y otra cuestión es que realizo los documentales con participación directa de las comunidades y sobre grupo campesinos o indígenas que están viviendo en zonas de conflicto. Pues me toca tener mucha atención, que nuestro trabajo no los ponga en peligro de ser reprimidos y ahí el papel de la edición es vital, buscar imágenes que puedan exponer su seguridad.

Bueno con esta reflexión creo que te da más elementos para iniciar tu trabajo y estaríamos comunicándonos.

Un abrazo Marta (Marta Rodríguez, Correo Electrónico, 2012)

Es notorio en esta primera respuesta escrita, que Marta Rodríguez entiende el montaje como una cuestión de orden estético y formal. Como estos no han sido aspectos primordiales en su obra, considera que una investigación sobre el montaje en su obra debería enfocarse en que la edición permite seleccionar y descartar imágenes en virtud de proteger la identidad para no exponer su seguridad. Marta Rodríguez sí hace mención de la participación directa de las comunidades en la realización de sus obras, pero lo hace para señalar que por esta razón están más expuestos de ser reprimidos. De tal forma que, el montaje es un espacio de complicidad con las comunidades. Es un espacio en el que los que han colaborado en el proceso pueden decidir exponerse o no públicamente a través del documental.

Sin embargo, Marta Rodríguez no hace ningún señalamiento en cuanto a la participación en el montaje como un proceso de inclusión intelectual o autoral. Tampoco plantea la participación activa en la construcción narrativa, selección de material o vinculación de planos, como si había aparecido en la entrevista concedida a *'Ojo al Cine'* en 1974: "... evaluar la película mientras se está haciendo, y con la gente que la está haciendo. Ellos mismos decidieron en el ordenamiento de los planos... hubo hallazgos a nivel de mecánica, de la cocina, de hacer película." (Jorge en *Ojo al Cine*, 1974: 36)

Ya en Bogotá, durante nuestras conversaciones y entrevistas pregunté en algunas ocasiones cómo era eso de que los indígenas editaran con ella. Sus respuestas fueron muy parecidas a las que había encontrado en las entrevistas. Lacónicamente me

respondió en varias ocasiones algo así como “ellos venían y en la moviola que está allá y editaban conmigo... pasaban horas acá en la moviola<sup>58</sup>” (Diario de Campo). Como en el documental aparece, en una ocasión me contestó con un cortante “yo te conté muy bien la edición yo nunca la hice sola aquí los indígenas se quedaban en esa moviola una semana lo que fuera para que su cultura fuera como ellos la vivían, eso te lo hablé muy claro” (Rodríguez, Entrevista, 2013).

Cuando entré en materia y por primera vez en persona pregunté a Marta si Daniel Piñacué había participado en la edición de MV, en su respuesta hubo una confusión de nombres, entre el líder entrevistado en el documental (Jesús Piñacué) y el que habría editado con ellos el documental MEMORIVA VIVA (Daniel Piñacué). Su primera respuesta sobre quien había colaborado en la edición del documental fue que había sido Jesús. Cuando quise aclarar si Jesús sabe editar me respondió que no. Enfatizando que él es un líder, me contó que había sido presidente del CRIC y continuó relatando su recorrido. Cuando insistí y pregunté si Jesús sabe editar, Rodríguez aclaró que no, pero que su hermano en cambio sí es cineasta y “empezó en el taller de medios del cauca” (Rodríguez, Entrevista, 2013). Le comenté de la entrevista publicada por Kinetoscopio (s.f) en la que ella misma comenta que Daniel Piñacué se metió con ellos a editar MV y me confirmó que sí había participado en la edición:

Cuando yo daba mi taller allá en Popayán, Jesús me dijo Martica la invito a comer en la casa porque estaba contento con el taller y quería que me quedara a editar la masacre, y encontré al hermano de Chucho... había dejado las armas, se había desmovilizado de las guerrillas del Quintín Lame. Siempre se había interesado en los medios, cogía NUESTRA VOZ y la llevaba a todas las veredas mostrándola... y el sí, cuando el taller, se metió ahí y se quedó editando este documental [MV]... y aquí se le dieron los talleres y se le enseñó... (Rodríguez, Entrevista, 2013)

Así que Marta me confirmó que Daniel ‘se metió ahí y se quedó editando’. También me explicó que Daniel no estaba en el taller de medios, sino que lo encontró cuando fue a almorzar a casa de su amigo y líder indígena *Chucho* (Jesús) Piñacué, hermano de Daniel. Daniel Piñacué tuvo una productora de audiovisuales llamada *Sol y Tierra*, renombrada en el medio de media indígena en Colombia. Marta Rodríguez cuando dice

---

<sup>58</sup> Moviola: (Del ingl. moviola, de movie, película, y -ola, a imit. de gramola).l. f. Cinema. y TV. Máquina de montaje cinematográfico, que permite hacer retroceder la película, cortarla o intercalar escenas en ella, además de sincronizar su banda sonora. (Academia, 2013)

que ‘aquí se le dieron los talleres y se le enseñó’ está afirmando que el taller de medios que impartió nació la productora *Sol y Tierra*. En la entrevista que hice a Antonio Palechor, me afirmó que cuando editaron MV ya existía *Sol y Tierra* que apareció en 1991 y que Daniel Piñacué no estuvo en el taller de medios en el que Palechor fue estudiante.

De tal forma que Daniel Piñacué no fue contactado en el taller de transmisión de medios y cuando se contactó con Marta por intermedio de su hermano, ya tenía conocimientos de producción audiovisual porque tenía una productora. También le pregunté si sabía de la participación de Daniel en MV. Su respuesta fue: “Este Daniel Piñacué es un indígena paez hermano del ex senador... él trabajó en un programa de comunicación, SOL y TIERRA, él trabajaba haciendo cámara, no sé si edición, pero cámara sí sé... yo no sé si la edición la hizo él pero que me conste hacía cámara.” (Palechor, 2013).

Cuando le pregunté a Rodríguez nuevamente y de forma más directa por la participación del indígena Daniel Piñacué, la conversación se desarrolló así:

YO, María Vargas: En MV a mí me parece interesante que justo tú estás haciendo este taller de transmisión de medios y Daniel se interesó

MARTA: Si él se interesó

YO: no sé si participando o presente en la edición

MARTA: si Daniel empezó... porque como yo fui a Nueva York y compré muy buenas caseteras, allá no tenían eso, no conocían eso

YO: y Daniel ¿tu dirías que participó en la edición o solamente la presencié?

MARTA: La presencié, porque el que manejaba los aparatos era Iván.

YO: ¿Cómo negociaron la edición?

MARTA: Antonio Palechor, que había filmado lo esencial, me dejó el material para editarlo con... allá nos quedamos con Antonio, el Daniel y el Iván y mi persona. Y adelantamos más o menos un poco y luego en Bogotá lo acabamos pero siempre consultando con ellos. (Rodríguez, 2013)

Considero interesante resaltar que Marta explica que Piñacué no tuvo *participación* sino *presencia* en el proceso de montaje porque no era él quien usaba los equipos. Es decir que la participación en este caso Marta Rodríguez la relaciona con un rol técnico y no narrativo o discursivo. Sin embargo, el video implicaba una nueva forma de montaje diferente al cine con el que Rodríguez había trabajado, ahora no lineal y digital. Este es un cambio drástico a nivel técnico que Rodríguez no aprendió a manejar. MV es el

primer documental en este formato después de tres décadas de trabajar en cine de 16mm. De tal forma que la edición no lineal es una tecnología que era nueva tanto para Marta Rodríguez como para los indígenas.

Es paradójico que aun cuando Rodríguez no maneja los aparatos sí aparece en los créditos como editora. Al igual que en películas posteriores en las que ha trabajado con Fernando Restrepo como editor, ella aparece como co-editora de sus documentales. Es decir que Rodríguez tiene un rol intelectual y creativo en la edición en video aun cuando no maneja lo técnico. Sin embargo, para explicar por qué no participó Piñacué hace únicamente referencia a la necesidad del manejo técnico, no conceptual, de lenguaje o narrativo. Rodríguez sitúa su autoridad en su capacidad intelectual, no técnica. En cambio cifra la posible autoridad indígena directamente con el uso técnico, no intelectual y creativo.

Por otra parte, podría inferirse que las relaciones de horizontalidad en el proceso de montaje están más bien jerarquizadas por una autoridad cifrada en grados y tipos de conocimiento. Es decir, está primero el conocimiento antropológico y documental que detenta Rodríguez, seguido del manejo tecnológico que puede transferirse en un taller, y por último, el conocimiento indígena que se constituye como una fuente de *consulta*, no como una voz con igual autoridad editorial. Por otra parte, sobre la participación, al referirse a los indígenas señala su falta de conocimiento tecnológico: “compré muy buenas caseteras, allá no tenían eso, no conocían eso”. O intelectual cinematográfico: “y aquí se le dieron los talleres y se le enseñó...”. No hace referencia concreta a aportes intelectuales en torno a la estructura narrativa, duración de planos, yuxtaposiciones, selección de material, entre otros, que hayan sido articulados en el producto final durante la edición.

#### *El testimonio de Antonio Palechor sobre su participación en la edición.*

Antonio Palechor es un indígena que dirigió el tejido de comunicaciones del CRIC, que como antes escribí, fue quien junto a Manuel Sánchez grabaron en video el levantamiento de los cadáveres de la masacre del Nilo, Caloto, Cauca. Además, realizó antes de que se impartiera el taller de transferencia de medios, la primera edición que se

hizo de ese material titulado CRÓNICA DE UNA MASACRE ANUNCIADA. Por otra parte, Antonio participó en el mencionado taller de medios, en el grupo que dirigía Alberto Muenala, grupo que como ya mencioné, por discrepancia de criterios, no editó su material, porque Rodríguez llevaría estos videos a la UNESCO y éste mostraba ‘como son realmente’ los indígenas (Muenala y Palechor, 2013).

Cuando supe que la misma persona que había grabado las imágenes de la masacre había participado en el taller de medios en el que éstas imágenes y sonido habían sido entregadas a Marta Rodríguez, y además que esta persona había editado el material y tenía suficientes conocimientos de montaje, así como manejo de los aparatos, surgieron varias intrigas. Por una parte, me pregunté por qué había sido necesaria una segunda edición de un material ya editado por un integrante de la comunidad. Por otra parte, me pregunté si había sido invitado a editar el material. Esto lo encuentro coherente y viable teniendo en cuenta que el camarógrafo participaba en el taller, que busca iniciar un proceso de horizontalización en la representación. Recordemos que Marta había dicho:

Antonio Palechor, que había filmado lo esencial, me dejó el material para editarlo con... allá nos quedamos con Antonio, el Daniel y el Iván y mi persona. Y adelantamos más o menos un poco y luego en Bogotá lo acabamos, pero siempre consultando con ellos. (Rodríguez, 2013)

¿Qué dice Antonio Palechor al respecto? El testimonio de Palechor sobre si había sido invitado a participar en la edición de MV me sorprendió:

No, a mí no me mencionaron, yo no sabía nada, yo no sabía qué había pasado con el video, no supe, yo desde que me fui del CRIC no me interesé más por saber que había pasado con las cosas y aunque Marta sabía dónde encontrarme porque ella había venido hasta acá, habíamos hecho unas cosas, habíamos conversado... no ella nunca me llamó nunca me dijo nada. Cuando me di cuenta era que había salido una película. Es más yo no la he visto en su totalidad. Ella quedó de enviarme una copia. Me mandó un sobre y en el sobre las películas que me mandó no son MV (Palechor, 2013).

Le pregunté a Antonio por qué cree que no lo invitaron a participar en la edición y si creía que esto tuvo algo que ver con la discrepancia que tuvieron en el taller sobre la recreación del mito de la Viuda. Su respuesta deja entrever cómo la relación con el otro

mestizo está atravesada por una distancia cultural que incluso permea nociones de manejo del tiempo, lo cual encuentro particularmente interesante teniendo en cuenta que estamos hablando del montaje, un proceso de tratamiento, clasificación y organización del tiempo real para que entre dentro de los códigos del tiempo cinematográfico:

Yo no sé por qué habrá sido, con el CRIC he manejado buenas relaciones. Yo no creo que tenga mucho que ver, es más bien la parte económica. Me imagino que tenerme en Bogotá unos días trabajando, y resulta que ellos son muy lentos para trabajar en toda una mañana sin hacer nada concreto, los antropólogos son así, termina el día y ‘buenísima la conversación’. Me tocó trabajar con intelectuales y llegaban a las once y no habíamos empezado. Nosotros somos de madrugada y acostarse temprano, ellos de terminar tarde... (Palechor, 2013).

Ahora bien, como ya anoté, Antonio Palechor editó este material que el mismo había registrado, en un producto final titulado CRONICA DE UNA MASACRE ANUNCIADA. Este producto se perdió y no hay manera de visionarlo. Sin embargo, parece un contrapunto importante para preguntarse sobre las relaciones de poder atravesadas por el conocimiento tecnológico, cultural o académico, que intervienen en los procesos de antropología compartida. Me refiero a que si hubo un producto editado por un indígena, ¿Por qué los líderes pidieron a Rodríguez que re-editara este material?

Habría que tener en cuenta que como Palechor dice:

no sé de dónde saco la idea de hacer este trabajo, porque ella hacía era cine y de pronto se metió en lo del video de pronto porque era más fácil, y se encontró un material que estaba de buena calidad y estaba limpio y se podía trabajar...tengo entendido que a ella alguien le solicitó prestado el material, la película entre otras cosas recibió premios, no sé en qué habrá consistido, ella dijo que había sido una estatuilla, pero lo que le dije es cierto, nosotros tenemos esto de tener que creer más en lo de afuera. Seguramente mi trabajo era el de un indígena y el otro era el de un blanco... (Palechor, 2013)

Recordemos que MV es el primer producto que realiza Rodríguez después de la muerte de su legendario compañero y único camarógrafo en siete películas anteriores. ¿Podría pensarse que Rodríguez necesitaba más que los indígenas material ya grabado para realizar un documental? Volviendo a la pregunta sobre el porqué re editó el material, Palechor argumenta que se re editó el material porque en las comunidades creen más en lo de afuera. Es decir que tiene más autoridad el montaje de una antropóloga y

documentalista consagrada, lo cual privilegia un punto de vista blanco-mestizo sobre el de un la indígena.

Por otro lado, según Antonio Palechor, esta edición realizada por Rodríguez y Sanjinés es muy diferente a la que él había realizado. Las diferencias radican en que según Palechor, Marta Rodríguez por ser antropóloga buscó contar en general la lucha indígena y la historia del movimiento. En cambio, a Palechor le interesaba contar concretamente lo que había sucedido en la masacre. Antes de la masacre Palechor había recogido testimonios en los que la gente hablaba de la amenaza de ser asesinados si no abandonaban la hacienda, así como un pájaro que sobrevoló el terreno, presagiando que algo malo que iba a suceder. Este material estaba integrado en la edición de Palechor, pero fueron descartados en MV. Además, Antonio aclaró que su intención no era ganarse ningún premio sino denunciar lo que había pasado, por lo que había hecho una crónica de la masacre con una propuesta de corte periodístico, siendo esta su formación.

*Decisiones editoriales: MEMOVIA VIVIA y CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA.*

En relación a la diferencia entre el montaje de MV y CRÓNICA DE UNA MASACRE ANUNCIADA, voy a analizar el discurso de estos dos realizadores sobre sus montajes. Espero que esto de algunas luces en relación a asuntos de autoridad y encuentro de puntos de vista. El primer punto que pondré sobre la mesa es sobre similitudes entre las dos ediciones. El otro punto está relacionado con los aspectos de disímiles.

Una de las críticas que recibió Antonio Palechor a su edición sobre la masacre titulada CRÓNICA DE UNA MASACRE ANUNCIADA, fue que, aunque la voz en off relataba que las caras de los comuneros (indígenas de la comunidad) habían sido partidas con hachas, en las imágenes no se veía esto. Palechor se cuestionó si esa hubiera sido la razón por la que le pidieron a Marta que hiciera otra edición:

Para mí era muy duro poner la cara de un comunero partido por un hacha, más por respeto al cuerpo, porque los compañeros querían perfeccionar el video [CRÓNICA DE UNA MASACRE ANUNCIADA] pero MV finalmente tampoco refleja mucho cómo fue la masacre...(Palechor, Entrevista, 2013).

Sin embargo, esta no fue una de las diferencias entre los dos documentales. De hecho, para Rodríguez este asunto fue crucial en la toma de decisiones en la edición de MV. Sobre eso Marta me contó que,

Con el Iván, yo le dije: yo no puedo mostrar esto porque va a generar rechazo y Jesús Piñacué estaba con nosotros porque es muy amigo mío, cuando vivía allá vivía en la casa de ellos. Le dije, Jesús te voy a hacer una entrevista y me cuentas todas las luchas de ustedes, y con la entrevista de él lo edité. Fíjate ahí está la edición... qué es editar una masacre. (Rodríguez: 2013)

Definitivamente ninguno de los dos realizadores estuvo de acuerdo en articular la edición en torno a los cuerpos masacrados. De hecho, fue un asunto de gran importancia para ambos en el momento de decidir cómo estructurar la narrativa del documental. Sin embargo, buscaron formas de contar la masacre con perspectivas diferentes. Palechor lo solucionó contando el hecho en sí de una forma periodística:

Ella tiene un manejo distinto, para mí el trabajo era periodístico, pero ella es antropóloga... Las ideas son diferentes, son conceptos también a mí no me interesa que esa pieza no fuera de concurso, era contar la historia...

Por su parte, Rodríguez está comprometida con la lucha social, razón por la que significó las imágenes de la masacre en torno a la resistencia, a través del testimonio de Jesús Piñacué. Esto se nota cuando dice “le dije: Jesús te voy a hacer una entrevista y me cuentas todas las luchas de ustedes” (Rodríguez, Entrevista, 2013). También salta a la vista que, en el párrafo citado en el que Marta me habla de las decisiones tomadas en la edición, todo lo que comenta está en primera persona singular: ‘yo le dije’ ‘yo no puedo mostrar’ ‘es muy amigo mío’ ‘le dije’ ‘te voy a hacer una entrevista’ ‘con la entrevista de él lo edité’. Esto abre un interrogante sobre cómo se posiciona Rodríguez frente a la colaboración, participación o co realización con otros, respecto a los cuales parece posicionarse como una autoridad que dirige y da la última palabra sobre las decisiones que se tomaron en la articulación narrativa del documental.

Por otro lado, el documental MV se articula en torno a una entrevista realizada por Marta Rodríguez a su cercano amigo el líder indígena Jesús Piñacué, con quien vivía. En contraste, cuando Antonio Palechor habla de CRÓNICA DE UNA

MASACRE ANUNCIADA hace referencia a que este documental tenía la voz de varios comuneros, incluyendo además asuntos relativos a la masacre en sí y cómo la comunidad la asumió –como comunidad–, incluyendo además símbolos que la comunidad comparte en relación a la masacre (Ver análisis de montaje y estructura narrativa antes en este capítulo). En cambio, en MV se contextualiza históricamente la masacre dentro de la lucha indígena desde la voz de un líder. Sobre esto Palechor opina que:

[CRÓNICA DE UNA MASACRE ANUNCIADA] no era como la historia del movimiento indígena ni lo que piensa la gente más allá... Crónica era muy descriptiva y cronológica, por ejemplo me acuerdo el pájaro negro que voló sobre la Hacienda del Nilo que presagia algo malo. Esa toma la hicimos después de la masacre... se tomó... esto se puso con la intención de los nativos preparando la minga y lo que dicen ellos, la narración, lo que se comentó antes de la masacre, y después cómo fue, los testimonios de la gente ahí, ¿qué más? los muertos en el piso, el levantamiento, el traslado hasta caloto, los niños, el sepelio, la homilía, el entierro, la despedida... era una noticia puesta en imágenes y reforzada con unos audios, en cambio lo otro es un manejo distinto... (Palechor, 2013)

Palechor ubica la diferencia en la propuesta documental y el acercamiento a la masacre no en términos de diferencia cultural sino profesional. Para Antonio Palechor el hecho de que él sea periodista y ella antropóloga hace la gran diferencia:

[MV] no es más la parte conceptual, es otro manejo, pero son problemas de criterio, yo intento entender a Marta en ese sentido, soy un periodista de radio de actividad de sacar un trabajo rápido y en últimas de difundir, ellos no, el antropólogo piensa y va más allá. Casi que quiere ir al alma del personaje, son criterios de opinión... (Palechor, 2013)

Antonio Palechor se refiere al trabajo de Marta Rodríguez como el de un colega, un par, con una formación diferente, lo cual hace que sus trabajos tengan perspectivas diferentes. Únicamente hace énfasis en la diferencia cultural para explicar que él considera que los indígenas creen más en el trabajo de una blanca que en el de un indígena, haciendo una referencia crítica a la autoridad que le conceden a Marta Rodríguez por el simple hecho de ser blanco-mestiza. Pero él se posiciona frente a ella como un igual con diferentes perspectivas laborales.

Veamos cómo se refiere Rodríguez a la edición realizada por Antonio Palechor. Con respecto a la edición que Palechor realizó sobre la masacre antes del taller de medios, en las entrevistas que sostuvimos Marta comentó que,

Cuando yo di mi taller, un alumno mío, Antonio Palechor, que había filmado la masacre había hecho una pre-edición que se llamaba CRÓNICA DE UNA MASACRE ANUNCIADA y ahí con equipos que compré yo en Nueva York con dinero de la UNESCO editamos eso, y el documental se produjo dentro del taller. (Rodríguez, Entrevista, 2013)

En otra entrevista publicada en Kinetoscopio, Rodríguez al referirse a Antonio Palechor dice “Antonio es un tipo que estudia e investiga lo que son medios, porque ha sido muy curioso” (Kinetoscopio, s.f). Sobre su edición explica que “Él intenta editar las imágenes de la masacre y le pone CRÓNICA DE UNA MASACRE ANUNCIADA.” (Kinetoscopio, s.f). Considero que es despectivo que al referirse a CRONICA use el verbo ‘intentar’ o ‘pre-edición’, cuando Palechor realizó un corte final del material. Marta Rodríguez para referirse a Palechor en lugar de referirlo, por ejemplo, como el coordinador del tejido de comunicaciones del CRIC, o como periodista, se refiere a él como ‘un alumno mío’. Esto denota una relación vertical y de poder superior a Palechor.

Por otra parte, Rodríguez hace énfasis en la parte tecnológica y su posibilidad de movilización cuando dice “compré yo en Nueva York con dinero de la UNESCO editamos eso” (Rodríguez, Entrevista, 2013). Asimismo, Rodríguez no se refiere a Palechor como un par o colega refiriéndolo como un periodista con experiencia. En cambio, lo refiere maternalmente como ‘muy curioso’ o ‘un tipo de estudia e investiga lo que son los medios’, tácitamente en comparación con ella, formada en el exterior por Jean Rouch en cine etnográfico.

*Mi crítica David Wood: montaje y autoridad.*

Voy a continuar haciendo un análisis crítico de algunos de los puntos desarrollados por David Wood. Antes cité a este autor cuando dice que “Marta Rodríguez e Iván Sanjinés se acreditan como directores, pero en la particular articulación de imagen y sonido y de las narraciones diegéticos y no diegéticos, la película es un gran paso en la ruptura con

las jerarquías previas entre los cineastas y los sujetos”.<sup>59</sup> (Wood, 2010: 161). Considero que son más relevantes los créditos, de lo que Wood propone. Asumir la autoría de un producto de este tipo, ya es en sí un posicionamiento jerárquico frente a los indígenas que grabaron el material. De hecho, una de las estrategias que en etnografía escrita se ponen en práctica para visibilizar la autoridad del otro es compartir la autoría de las investigaciones (Clifford, 2003).

Además, el hecho que en medio de un taller de medios el material haya sido editado por Rodríguez y Sanjinés, acreditados como co-directores y editores, agudiza esta posición de poder y autoridad que configuran las relaciones jerárquicas a las que se refiere Wood. Uno de los argumentos de David Wood para mostrar cómo MV es un paso hacia la ruptura con las relaciones jerárquicas entre cineastas y sujetos es que al entrelazar material de tres momentos diferentes (el levantamiento de los cadáveres entrevistas realizadas por Rodríguez y Sanjinés y el aniversario de la masacre) la narrativa está en complicidad con la comunidad ya que son quienes mejor la entienden por ser su propia historia:

puesto que no hay una voz en off que amplíe estos tres momentos distintos, que están editados conjuntamente de forma no lineal, con una narrativa que no es del todo comprensible para una persona exterior a la comunidad con conocimiento previo de la situación. Sin embargo para los que han vivido estas experiencias de primera mano las conexiones son dolorosamente claras.<sup>60</sup> (Wood, 2010:162)

Esto puede ser visto desde otra perspectiva. Así como el documental editado por el indígena Antonio Palechor estaba articulado por una voz en off narrativa, ‘CALOTO: UN AÑO DESPUÉS’<sup>61</sup>, producida por el CRIC –aunque realizada por el español Jesús Bosque-, también tiene una voz en off explicativa y contextualizadora:

---

<sup>60</sup> Traducción mía. Texto original: “Since there is no extra-diegetic voice-over to anchor these three distinct moments, which are edited together in non-linear fashion, the narrative is not readily comprehensible to an outsider with no previous knowledge of the situation. Yet for those who have lived these experiences first-hand, the connections between them are all too painfully clear.

<sup>61</sup> Cuando le comenté a Marta Rodríguez de la existencia de ‘CALOTO:UN AÑO DESPUÉS’ me dijo que no tenía conocimiento de su existencia.

... la tierra la mimamos y la cuidamos como la raíz de nuestras costumbres... un grupo de hombres armados entraron y abrieron fuego ... este conocimiento no fue en absoluto un acontecimiento aislado e imposible de predecir sino quizás todo lo contrario, la crónica de una masacre anunciada que el gobierno desde sus instituciones tanto civiles y militares fue incapaz de evitar [esta narración está acompañada de las imágenes de los cuerpos desmembrados y cortados de la masacre] ... Hoy 6 de diciembre de 1992 junto un año después se ha convocado a una gran concentración de indígenas... para recordar a los hermanos muertos para reclamar justicia, para manifestar la firme voluntad de no dar un paso atrás en esta recuperación de las tierras que pertenecen a estas comunidades... hacia la década de los setentas los terratenientes se apropiaron de gran parte de nuestros resguardos... la mayoría nos encontrábamos explotados en calidad de terrajeros... (Voz en off en CALOTO: UN AÑO DESPUÉS)

En la lucha de las comunidades del Cauca frente a un estado sordo y un pueblo colombiano e internacional que desconoce la violencia de la que son víctimas, el audiovisual dentro de las comunidades indígenas del Cauca se ha constituido un arma de contra información y denuncia. Rodríguez está de acuerdo con esto, mencionándolo en el presente así:

... porque el cine es muy poderoso, el séptimo poder y va a todo el mundo, que sepan lo que pasa con ellos, pero nunca voy a decir yo soy la vocera... un poquito de humildad (Rodríguez, entrevista, 2013)

El rol de los documentales de Rodríguez además de estar pensados como repositorios de memoria, también están dirigidos a la comunidad nacional e internacional en tono de denuncia. En el marco de este enfoque, no tendría sentido que la narrativa no sea comprensible del todo para un foráneo o un indígena que en el futuro acceda al documental. Por otra parte, la estructura narrativa de CALOTO: UN AÑO DESPUÉS gira entorno a la masacre: cómo sucedió, los cuerpos masacrados y la comunidad cuando hicieron el sepelio y la homilía, igual a como Antonio Palechor hizo en su edición. Contrario a la más hermética edición de MV, en la que no hace referencia a datos específicos sobre la masacre, privilegiando sobre todo la lucha indígena a través de la voz de un solo hombre.

Hay otro aspecto clave en relación al montaje. Rodríguez me dijo que los indígenas en el taller expresaron que una narrativa no cronológica no es acorde a su concepción de la representación de la memoria:

En el taller que di en Popayán alguien hizo un documental en el que lo mostraban (a un líder) grande, chiquito, jugaba con las edades... y un alumno me dice ‘para nosotros no, ese lenguaje no sirve, yo siembro una semilla y el arbolito crece, madura, me da la flor, el fruto y es mi cultura, yo esa historia de mi vida así no me gusta, no me gusta (Rodríguez, Entrevista, 2013).

Según lo que Marta recuerda relativo al montaje en el taller de medios, para los indígenas la edición debía tender a ser lineal y poco fragmentada, todo lo contrario a la propuesta de MV a la que Wood se refiere, precisamente como no lineal y de difícil comprensión para quienes no han vivido los hechos. El comentario que Rodríguez recuerda que dice “ese lenguaje no sirve, yo siembro una semilla y el arbolito crece, madura, me da la flor, el fruto y es mi cultura’, es más acorde a la edición lineal en *CRONICA DE UNA MASACRE ANUNCIADA* y *CALOTO: UN AÑO DESPUÉS*. Sobre este asunto de que las narrativas más lineales y quisiera traer a colación las observaciones de Flores en su trabajo con indígenas guatemaltecos. Carlos Y. Flores (2005) relata que en su búsqueda de una narrativa compartida después del rodaje, en el proceso de montaje “con el tiempo se hizo cada vez más claro que estábamos trabajando bajo diferentes lógicas y expectativas” (Flores, 2005:14) y que,

sin mi influencia, ellos normalmente recurrían a una narrativa fílmica más ‘expositiva’, la cual les facilitaba llegar a la audiencia directamente, ya fuera por medio de un comentarista a cuadro o con una explicación en la pista de audio, con el fin de mostrar cómo se debían hacer ciertas cosas al interior de la comunidad ... (Flores, 2005: 14)

La observación de Flores señala el desencuentro entre intenciones narrativas disímiles: una más expositiva por parte de los indígenas y otra más observacional por parte del antropólogo visual. Como Palechor describió el montaje de *CRÓNICA*, éste fue un producto editado linealmente, con una voz en off explicativa. Es decir que fue editada en un modo expositivo. *CALOTO UN AÑO DESPUÉS*. También es explicada por dos voces expositivas. Pareciera que en este caso la propuesta indígena de Palechor y la de la producción del CRIC presentan la misma diferencia que experimentó Flores, quien como Rodríguez en MV, pretendía una edición observacional con entrevistas. Veamos ahora como el minutaje como un código cinematográfico occidental restrictivo que exige el corte y descarte obligatorio de bastante material, puede ser otra variable que en

el montaje complejice las negociaciones fruto del encuentro cultural en la sala de edición.

*Minutaje: ¿Por qué no hay casi editores indígenas?*

El montaje implica inevitablemente un proceso de selección y descarte. Esto configura una voz que significa el mundo social, histórico y político a través de la eliminación y yuxtaposición de lo que queda, en un proceso de vinculación por medio del cual se resignifica el metraje. MacDougall argumenta que “las imágenes pueden revelar otros sistemas, no menos formales, ocultos por las categorías logocéntricas de la escritura” (MacDougall, 1998: 65). Acá hay un interesante señalamiento sobre el logocentrismo de la escritura, del cual las imágenes pueden escapar, según señala el autor. La escritura estaría atrapada en códigos occidentales que no permitirían la inclusión de otras lógicas. Entonces argumento que encuentro una mirada un tanto ingenua de la creación audiovisual por parte del autor: el montaje, al igual que la escritura está estructurado desde una lógica occidental por haberse constituido principalmente en Europa y Estados Unidos con importantes aportes Rusos, sin innovaciones importantes en Latinoamérica, por ejemplo. Pablo Mora, realizador de *CRÓNICA DE BAILE DE UN MUÑECO* (Pablo Mora Calderón: 2003) explica que la participación indígena en la producción audiovisual es más usual en el uso de cámaras, pero cuando se trata de ‘redactar’ audiovisualmente en la fase de montaje, surgen diferencias en las concepciones de tiempo, narrativa y fragmentación difíciles de reconciliar. Es decir que al menos en el montaje, la etnografía visual no se puede escapar de códigos discursivos occidentales. Veamos en el caso de MV si esta crítica puedo mostrarla.

En nuestras charlas sobre montaje, Rodríguez me explicó que ella no se considera vocera de los indígenas y que no les quitaría su sabiduría, memoria y cultura:

...como te expliqué yo no me considero la vocera, yo con este aparato mágico les doy la voz a ellos. Pero jamás le quitaré a un líder su sabiduría, su memoria, su cultura. Yo soy una persona al servicio con el cine, con estos medios, de que ellos tengan una voz,<sup>8</sup> (Rodríguez, Entrevista, 2013)

Al respecto le expuse que encuentro una tensión entre *no ser la vocera* de los indígenas y lo que sucede en el proceso de montaje. Le dije que aunque ella le da la voz a Feliciano -por ejemplo en *TESTIGOS DE UN ETNOCIDIO: MEMORIAS DE LA*

RESISTENCIA (2004-2009)- ella selecciona el fragmento. Es decir que selecciona las palabras que dice, pero también las que no dice. Además escoge cómo significarlas: yuxtapuestas a qué imágenes, vinculadas a qué otras palabras y en qué contexto de discusión. Sobre esto Marta me respondió: “claro que uno elige porque me dan sólo<sup>57</sup> minutos y es como una camisa de fuerza...” (Rodríguez, Entrevista, 2013).

Sobre esto David MacDougall reflexionó en un apartado de su libro *Transcultural Cinema* (1998) bajo el título ‘Cuando menos es menos’<sup>62</sup>. El autor explica que se ha privilegiado el ritmo y un minutaje estándar en la edición documental, pero que a costas de datos de fondo que no alcanzan a ser vistos por el ritmo cada vez más frenético en la edición documental (Ver capítulo I). MacDougall explica cómo el minutaje y ritmo se han constituido en tiranos de la etnografía audiovisual al desproveerla de contenidos enriquecedores porque que no ‘cabén’ o ‘aburren’. Así que, el tiempo en el montaje de un documental estructura, desde la base, una manera de representar el mundo, de tal forma que debe ser elíptica<sup>63</sup>.

Esta naturaleza elíptica del montaje construido en occidente durante décadas en una cultura urbana y capitalista como argumentó Walter Benjamín (López, 2013), quizás no concuerda con los ideales de representación de algunas de las comunidades indígenas del Cauca. En vínculo con lo que relató Marta Rodríguez cuando dice que en el taller de medios un indígena le dijo que un montaje fragmentario y que rompe las cronologías es un “lenguaje [que] no sirve, yo siembro una semilla y el arbolito crece, madura, me da la flor, el fruto y es mi cultura, yo esa historia de mi vida así no me gusta” (Rodríguez, Entrevista, 2013), cito ahora a Antonio Palechor. Como en el documental dice, para un indígena sin formación en cinematografía o comunicación, cortar y eliminar fragmentos no es algo que esté fácilmente dispuesto a hacer:

Que coge la cámara y ve todas las imágenes le parecen bien y que pueden utilizarse. Eso es lo otro, el manejo de los tiempos, entonces si uno se pone a editar con un indígena común y corriente, uno dice cinco segundos, y entonces dicen no pero no mostramos nada, pero si es que eran dos días, eran cinco días... eso de llevar el tiempo real al tiempo de la película eso no es fácil de manejar entre un comunero que le gustaría ver toda la filmación

---

<sup>62</sup> Título original en inglés: “*When less is less*” en (MacDougall, 1998).

<sup>63</sup> La elipsis en el lenguaje cinematográfico consiste en un salto en el tiempo o el espacio. Sin embargo, gracias al conocimiento de los códigos montajísticos, el espectador no pierde continuidad, aun cuando se hayan eliminado fragmentos intermedios.

completa, entonces no es fácil ponerse de acuerdo entre lo real y lo irreal.  
(Palechor, Entrevista, 2013)

¿Estamos frente a un desencuentro de orden cultural en cuanto a la naturaleza del montaje? El montaje es cortar, dividir, fragmentar, seleccionar, eliminar, re significar, reducir en tiempo, reinventar el espacio. Todo esto, según Palechor, para un comunero del cauca –para no buscar hacer una generalización–, con los que él ha trabajado, va en contravía a su ideal de representación. Recordemos el caso del documental de Pablo Mora CRÓNICA DE UN BAILE DE MUÑECO, en el que

... el chamán y el capitán de la comunidad interrogan críticamente la construcción de la temporalidad del ritual en el filme. Para ellos la temporalidad real del baile de muñeco no es respetada por el ‘tiempo cinematográfico’ (Mateus, 2012: 23)

A partir de este conflicto que surgió en el proceso de montaje, el equipo de trabajo decidió hacer “una versión para los indígenas y otra para los blancos” (Mateus, 2012). En la entrevista que sostuve con Pablo Mora, me contó que la versión para los indígenas dura alrededor de seis horas, tiempo que se estipuló después de largas negociaciones porque el ritual dura cuarenta y ocho horas y en un principio los indígenas pidieron que durara esta misma cantidad de tiempo. Sin embargo, “la versión ‘yukuna’ contará finalmente con cuatro horas” (Mateus, 2012: 23), sobre la cual el realizador Pablo Mora anota que “hacen abstracción de toda idea de ‘reflexión’, de toda idea de testimonio que dé cuenta del ritual. Se trata de una descripción pura, por la imagen, de la danza y de los movimientos del ritual” (Mateus, 2012: 23).

En lo que dice Mora da a entender que el montaje a través de la fragmentación, selección, eliminación y re vinculación, se desarrolla una reflexión que no es de interés indígena entre los yukuna. Hay más interés por la descripción a través de la imagen. Parece símil a la diferencia entre MV y CRÓNICA DE UNA MASACRE ANUNCIADA, ya que MV buscaba hacer una reflexión sobre la lucha indígena a partir de la masacre, mientras Palechor buscaba contar la masacre en sí de forma descriptiva. Como expliqué más arriba, CRÓNICA describía la masacre, los antecedentes, lo sucedido y la reacción de gente ante el hecho. En cambio, en una radical diferencia con el producto de Palechor, MV es un discurso sobre la resistencia. Es decir que hace una reflexión de la masacre a través de la articulación en el montaje, con el testimonio de

Jesús Piñacué. Mientras Palechor, al igual que los mamos yukuna, estaba interesado en la descripción, Rodríguez, al igual que Mora, estaba interesada en una reflexión cinematográfica lograda a través del montaje.

Si pensamos que “El tiempo es una institución social que hace posible el colocar la experiencia individual dentro de las experiencias comunes del grupo” (Vargas Cetina, 2007: 53), el montaje cinematográfico con sus códigos narrativos puede ser un instrumento de dominación. Recordemos, además de los análisis antes planteados sobre códigos montajísticos, cuando Palechor dijo que “y resulta que ellos son muy lentos para trabajar en toda una mañana sin hacer nada concreto, los antropólogos son así, termina el día y ‘buenísima la conversación’. Me tocó trabajar con intelectuales y llegaban a las 11 y habíamos empezado. Nosotros somos de madrugada y acostarse temprano, ellos de terminar tarde...” (Palechor, 2013). El montaje, tanto en su proceso de ejecución –ritmos de trabajo, por ejemplo–, como en sus códigos –que por su parte son convenciones que dan autoridad a su discurso sobre el mundo– que exigen el descarte y la construcción narrativa re interpretativa que van más allá de la descripción –lo que en antropología visual ha puesto en jaque el uso del montaje–, es una forma de expresión por medio de la manipulación temporal.

En la medida en que se manipula el tiempo basado en códigos históricamente contruidos en occidente, el montaje en la antropología compartida plantea un punto crítico, teniendo en cuenta que el poder se instaura a través del discurso como Foucault ha planteado (Hall, 2000). Ya que “Existe un acuerdo en que el tiempo en las sociedades actuales, como en muchas de las pasadas, es usado como instrumento fundamental en las relaciones de poder” (Vargas Cetina, 2007: 53. Cita a: Elías, 1989; Greenhouse, 1996; Herzfeld, 1991; Vesperi, 1985). Carol Greenhouse, por ejemplo propone que el tiempo es un instrumento de poder que las élites imponen a las clases subordinadas.

No es mi intención llevar la reflexión a una esencialización del indígena como un ser que no tiene la posibilidad de adaptar los códigos montajísticos que contienen una concepción temporal y narrativa del mundo construida en occidente, para expresar desde su cultura el mundo. Lo que intento hacer es esbozar los matices que configuran

la gran complejidad que conlleva plantear una realización de antropología compartida en la que, además de incluir a los sujetos representados en el rodaje, también se haga en el proceso de montaje, haciendo más profunda la búsqueda de un dialogo horizontal.

La cuestión de si hay que elegir o no y en cuánto tiempo hay que contar toda una experiencia –variables que no se pueden omitir cuando hablamos de montaje–, se agudizan cuando nos preguntamos por quién elige, cómo se negocia y con quién haces estas elecciones, como acabamos de ver. Quedan señaladas cuestiones sobre cómo es concebida y descrita por Marta Rodríguez la participación en el montaje de MV, las ambigüedades que se presentan en los créditos y cómo éstos dan pistas sobre relaciones de poder y autoridad. También señalé diferencias en la forma de posicionarse frente al otro en términos de autoridad cuando vimos cómo Rodríguez habla de Palechor y viceversa. Hice un análisis crítico de la afirmación de David Wood cuando dice que en MV se dio un paso hacia la horizontalidad a través de su forma narrativa. Finalmente, anoté asuntos relativos a la temporalidad y concepciones de la narrativa en la representación del mundo histórico que parecieran ser un asunto que constituye una complejidad clave a la hora de pretender hacer un montaje compartido.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta tesis he explorado cómo la participación de los sujetos representados en el proceso de montaje documental presenta un punto de quiebre por las complejidades de autoridad y poder que lo atraviesan. En esta exploración me propuse comprender contextual y diacrónicamente la obra MEMORIA VIVA para entender las características de la apropiación que Marta Rodríguez –su codirectora– hizo de la antropología compartida que Jean Rouch propuso, y le enseñó en París entre los años 1962 y 1964. Además, me propuse descifrar cómo se configuró la participación del otro en los procesos de montaje de la antropología compartida de Rodríguez, con el interés de entender cómo la documentalista entiende ésta participación, que como vimos, en varias entrevistas afirmó, sucedió incluso en el montaje. Resumiré a continuación cómo estos objetivos fueron alcanzados y qué datos analíticos arrojó la interrogación de estos asuntos.

Primero hice una exploración teórica que me ayudara a entender el montaje en relación a la autoridad etnográfica. En el primer capítulo inicié exponiendo que la autoridad etnográfica entendida a través de lo que expuso James Clifford (2003), se instauró a principios del s. XX a través de un personaje: el etnógrafo quien a la vez tenía la capacidad de trabajar en campo gracias a sofisticadas técnicas científicas de observación participante, y de realizar abstracciones teóricas de la experiencia vivida. Este personaje, estaba además respaldado por instituciones académicas. Esto llevó al nacimiento de la autoridad etnográfica de criterio experiencial, que evolucionó a lo largo del siglo XX pasando por la autoridad interpretativa, para en los años ochenta concretarse un giro hacia una autoridad de tipo dialógico. Este giro se vio impulsado por la influencia tanto de la crítica posmoderna como poscolonial, que criticaron las relaciones de poder que sostuvieron cierta mirada etnográfica. Estas relaciones de poder que configuran la autoridad del antropólogo sobre el otro, desde la crítica posmoderna se entendió que están ligadas a las metanarrativas de la ciencia, la cual, es vista como una forma de dar sentido al mundo, como otras tantas, pero legitimada a través de convenciones retóricas y narrativas. Por su parte, la crítica poscolonial señaló que esta forma de dar sentido al mundo está cimentada en la base de relaciones de poder transnacional, en las que jerárquicamente occidente se posicionó por encima de sus

colonias, generando un conocimiento a través del cual se construye superior en dicotomía con otros ‘menos evolucionados’, ‘inferiores’ y ‘barbaros’.

La etnografía dialógica frente a estas críticas busca visibilizar otras autoridades que estaban tácitas en la etnografía más clásica. Entonces, a través de tácticas como la cita larga, por ejemplo, o compartir autoría en los créditos, busca generar relaciones menos jerárquicas a través de nuevas convenciones retóricas y narrativas. Esto es revisado por Clifford (1995) como una utopía, que se queda en la instancia autoritativa de *dar voz al otro*, lo cual solo da un paso para quebrar la autoridad monofónica. Por su parte, el trabajo del francés Jean Rouch, a través de la antropología compartida que consiste en una búsqueda infinita para que los sujetos etnográficos y el etnógrafo se involucren entre sí –propuso una metodología de producción cinematográfica a través del encuentro intersubjetivo con su concepto de *cine-trance*. Esta propuesta, anterior a la crítica posmoderna y poscolonial, coincide con éstas ya que propone un trabajo dialógico en la producción cinematográfica. Sin embargo, como vimos, en el proceso de montaje él era quien tenía la última palabra (Henley, 2009; Russell, 1999; Piauult, 2002). Entonces, así como Clifford sitúa el problema de la etnografía dialógica en que el etnógrafo es la autoridad editorial del escrito en parte porque en la cultura occidental vinculamos el orden del texto con la intención de un autor singular (Clifford, 1995), una cuestión problemática de la antropología compartida de Jean Rouch también se ubica en que él era quien decidía qué descartar, qué conservar y cómo significarlo a través de la yuxtaposición y estructura narrativa.

El montaje en esta investigación lo entendí como un aspecto clave en la representación etnográfica y documental, ya que es un procedimiento de resignificación de las partes descontextualizadas, construyendo un discurso que produce sentido sobre el mundo. La representación, según explica Hall (2000), es el proceso mediante el cual se produce sentido sobre el mundo significándolo. Para comunicar a otros éste sentido se usan construcciones discursivas y códigos regularizados por reglas y prácticas que son diferentes en diferentes épocas y lugares, que además, excluyen otros modos de construir conocimiento. Los discursos dentro de los cuales el conocimiento y sus sujetos son producidos, según Foucault (Hall, 2000), está atravesado por el poder, dentro de

ciertos aparatos institucionales y sus tecnologías. También argumenté que el montaje como suele ser usado en el argumental y documental cinematográfico, como expuso Benjamín (López, 2013), es una práctica propia de una cultura. Benjamín cuando reflexionó sobre la cultura europea de su tiempo, estipuló que la diferencia entre alegoría y montaje, radica en que el montaje es eminentemente una forma representacional moderna, urbana y capitalista, mientras que la alegoría es una protesta melancólica barroca.

El montaje como asunto problemático en etnografía, lo expuse en relación a la autoridad etnográfica, a través de la discusión que Margaret Mead y Gregory Bateson sostuvieron, en la que señalé que el estatuto representacional y por lo tanto científico e investigativo, se ponía en tela de juicio teniendo en cuenta acciones montajísticas como la fragmentación y la duración de las tomas. Vimos que para Jean Rouch, por su compromiso con la academia antropológica que pensaba la etnografía como una forma de hacer ciencia, el montaje significó un dilema, llegando a llamarlo ‘el demonio de la edición’, prefiriendo en sus últimas películas cortar lo menos posible el registro. Además, expuse cómo en el cine han habido convenciones representacionales, que como en etnografía, se han construido históricamente. El montaje en estos debates ha estado entre su transparencia o texturización del filme, siendo la primera la más generalizada. Esta búsqueda de transparencia en el montaje está relacionada con la autoridad documental, ya que así como en etnografía el *yo estuve allí* da autoridad al etnógrafo, el montaje transparente es un código retórico a través de cual el espectador siente que está viendo la realidad y no una película, por medio de la cámara que *estuvo allí*. Esta interrelación entre imagen fotográfica y antropología está contenida en la portada de *Los Argonautas del Pacífico Occidental*, en la que aparece una fotografía del rito del *Kula* que autoriza el discurso de Malinowsky como digno de ser creído porque, como la cámara de fotos lo evidenció, *él estuvo allí*.

Como expuse a lo largo de la tesis, la apropiación que Marta Rodríguez hizo de la antropología compartida que ideó Jean Rouch, desde sus inicios estuvo impulsada por una lucha política enmarcada por los movimientos revolucionarios juveniles que se dieron durante los años cincuenta y sesenta en Colombia y Latino América. Esto lo

exploré desde diferentes fuentes: la voz de Marta Rodríguez en entrevistas a profundidad que realicé, su voz en entrevistas realizadas desde 1970 a 1993 y la crítica y reseña realizada por *Ojo al Cine*, *Kinetoscopio* y *Los Cuadernos de Cine Colombiano*. Todas estas fuentes concordaban en que su trabajo ha estado vinculado a la lucha social, mostrando una evolución que va de la militancia en el cine, pasa por la búsqueda de una denuncia poética y culmina en un interés por la defensa de los derechos humanos. En las conversaciones que sostuvimos durante el trabajo de campo, Rodríguez me expresó que el cine lo ve como el *'séptimo poder'* que le permite mostrar al mundo las injusticias y precariedad que viven sectores marginales. Este rasgo, que distancia la apropiación de Rodríguez de la antropología compartida Jean Rouch, hace que su trabajo esté muy cerca de los orígenes del cine indígena como los explica Jay Ruby (Ruby 2000:168, citado por Salazar, 2004: 60). Después de su renuncia al partido comunista esta perspectiva no cambio, sino que se enfocó en el la lucha indígena por la defensa de sus derechos humanos. Por otra parte, su vínculo con la antropología tiene un rol sobre todo legitimador de su trabajo, así como metodológico, ya que no le interesan discusiones teóricas de esta disciplina.

Todo esto muestra cómo la autoridad de Marta Rodríguez está construida desde su formación académica en antropología (se llama a si misma antropóloga aun sin haberse graduado), su formación y aplicación de la antropología compartida de Rouch (en folletos y web hace énfasis en esto), pero sobretodo constituida a través de la lucha política como vínculo con sus sujetos representados. Es decir que no es una autoridad académica de interés investigativo. Rodríguez, entonces, tiene autoridad para representar a las comunidades indígenas del Cauca porque “he vivido tantas cosas con ellos, penas, dolores, de todo... son cuarenta años viendo cómo sobreviven, cómo luchan... y yo lo que hago es poner el cine a su servicio para que se den cuenta cómo es en realidad la guerra en el Cauca” (Rodríguez, Entrevista, 2013). Su autoridad, sin embargo, desde la mirada del indígena Antonio Palechor, como vimos, está construida por ser blanca y antropóloga.

Como expuse, el rol político del cine en el trabajo de Rodríguez, junto a la participación en la producción de los representados, hacen de su trabajo, no solo una

ruptura fuerte con las representaciones precedentes, sino que lo hace críticamente fronterizo entre indigenista e indígena. La mirada indigenista que había representado al indígena lo mostraba bárbaro, borracho, ignorante, sin voz y pasivo. En oposición, la antropología compartida de Rodríguez desde PLANAS, TESTIMONIO DE UN ETNOCIDIO (1971): Primero trabaja por petición indígena; segundo articula su montaje en torno a la entrevista dándole espacio a la voz del otro; tercero, muestra al indígena activo y luchador; cuarto, a través de la aplicación de metodologías de antropología compartida, los incluyó tanto en el rodaje, como en el montaje.

En esta tesis profundicé en la exploración de la participación del otro en el proceso de montaje, asunto que argumenté, no ha sido foco de atención. En la pesquisa bibliográfica que articulé finalizando el segundo capítulo y empezando el tercero, tanto Rodríguez como Silva afirmaron haber llevado la antropología compartida a las esferas del montaje. Un caso sobre el cual encontré contundente información fue CHIRCALES, sobre la cual *Ojo al Cine* entrevistó a la pareja en 1974. En esta entrevista Jorge Silva es explícito al describir que los chircaleros, a través de foros de visionado del copión de CHIRCALES, contribuyeron al ordenamiento y selección de los planos. Esto, como mostré, estuvo influenciado por circunstancias tanto económicas (no tenían dinero para terminar rápidamente el montaje) e ideológicas (el visionado y discusiones sobre montaje se constituyeron en un espacio para el diálogo y concientización política de los chircaleros. En las entrevistas que realicé a Rodríguez, así como en otras entrevistas realizadas por otros posteriormente, el testimonio sobre el montaje participativo no era muy específico o descriptivo. Rodríguez explicaba que los indígenas iban a su casa y en la moviola editaban con ellos, sin explicitar negociaciones, desacuerdos o conflictos.

Para explorar la participación en el montaje de MV traje a colación la discusión que desarrolla David Wood sobre la difusa diferenciación entre indigenista e indígena en el trabajo de Rodríguez. Expuse que es un terreno fangoso éste, ya que indigeneidad en sí es de complicada definición. Además incluí la pertinente pregunta de Wilson (2008) para pensar el trabajo de Rodríguez: ¿Adentro de una colección de producciones indígenas debería entrar medios producidos por no indígenas pero que tratan temas y cuestiones indígenas? La definición de media indígena que adopté de Clemencia

Rodríguez (2001 citada por Salazar, 2004), explica que: Media indígena no es solo la producción de crear imágenes del indígena por el/ella mismo/a, en cambio, es cuando los indígenas tiene la posibilidad de recodificar la propia identidad con signos y códigos que la comunidad o el/la indígena eligen.

Entonces me pregunté: ¿Fijándose en el proceso de montaje, MV puede ser entendida como una apropiación indígena del video como Angélica Mateus (2012) sugirió en su panorama histórico sobre lo indígena en el cine/video colombianos? ¿Fijándose en el proceso de montaje MV puede ser entendida como una ruptura con las jerarquías en la representación del indígena como David Wood (2010) propone? Para responder estas cuestiones, por un lado indagué cómo ha entendido Rodríguez el montaje participativo a lo largo de su carrera, y entrevisté a Antonio Palechor, quien según una entrevista que realicé a Rodríguez, editó el material junto a ella, Iván Sanjinés y Daniel Piñacué.

Encontré que la concepción del montaje participativo de Rodríguez ha cambiado a lo largo de su carrera. Según las entrevistas que le realicé, desde el inicio de su obra los indígenas, obreros y campesinos habían estado con ellos en la moviola. Cuando hablábamos del rol del montaje en su obra más reciente se refirió siempre a la posibilidad en el montaje que los sujetos representados tiene para no salir y proteger así su identidad. Según entrevistas que van desde 1972 (Ojo al Cine, 1974; Kinetoscopio, s.f) hasta 1993 (West y West, 1993), así como en escritos sobre su obra (Wood D. , 2010; Mateus, 2012; Mayolo y Arbeláez, 1974), encontré otras afirmaciones sobre la participación entendida intelectualmente (ordenamiento de planos, yuxtaposiciones, por ejemplo) en producciones como CHIRCALES y NUESTRA VOZ DE TIERRA, MEMORIA Y FUTURO. Después de 1980, Rodríguez junto a Silva empezaron a buscar un lenguaje más poético y menos militante, sin dejar a tras la denuncia. Cruzando tanto mis entrevistas a Rodríguez, como los datos encontrados en otras fuentes, puedo concluir que cuando sucedió este giro político que se vinculó a la búsqueda de un lenguaje más poético, el montaje dejó de ser un espacio de educación popular, se alejó de la lucha política a través del cine como taller de concientización y se fijó en la denuncia. Esto hizo que el montaje dejara de ser tan participativo

intelectualmente y pasara a ser una posibilidad de decidir cómo proteger las identidades en peligro. Entonces, el proceso de edición pasó de ser un espacio de formación política del pueblo a ser un espacio en el cual, lejos de la militancia, la participación en el montaje se restringió a la protección de la identidad.

Después de la muerte de Jorge Silva, cuando Rodríguez impartió el primer taller de transmisión de medios en Colombia, pareciera que el montaje participativo pasó a otro nivel más profundo basándose en el testimonio de Rodríguez cuando afirmó que dos indígenas entraron a editar MV junto a ella e Iván Sanjinés. Uno de los objetivos de esta tesis fue esclarecer las negociaciones, relaciones de poder y complejidades que surgieron en dicho proceso de montaje participativo. Lo que encontré fue que, primero Antonio Palechor, uno de los indígenas, definitivamente no participó en la edición. Segundo, que Daniel Piñacué, según Rodríguez especificó en una entrevista que le realicé, no participó sino que presenció el montaje. Tercero, localicé algunas complejidades que considero son un buen inicio para pensar más a fondo el proceso de montaje en proyectos de antropología compartida.

Las complejidades que encontré las resumiré en cuatro aspectos. El primero está relacionado con la concepción de la participación en el montaje. Con señalé, Rodríguez cuando se refirió en nuestras conversaciones al montaje y la participación de Daniel Piñacué, cifró la definición de participación en esta ocasión en el manejo tecnológico, que aunque no es definitivo para que ella aparezca como editora, es definitivo para definir la autorrepresentación en la edición. Entonces, encontré que el rol participativo indígena en el montaje en la obra de Rodríguez a partir de los años ochenta está sobre todo relacionado con la consulta, no como fuente creativa y estructurarte en la narrativa. Segundo, en el testimonio de Palechor encontré que él plantea su diferencia con Rodríguez cuando habla de las decisiones editoriales de cada uno en sus productos sobre la masacre, como una diferencia profesional, es decir como pares. En cambio, Rodríguez se posiciona maternalista y jerárquica.

Tercero, en diferentes fuentes encontré señalamientos en torno al manejo temporal en el montaje y el uso de convenciones narrativas. Para mi sorpresa, tanto

Antonio Palechor, como un estudiante de Rodríguez en el taller, expresaron que preferían un montaje expositivo, cronológico y poco fragmentado. Además encontré que otros antropólogos como Pablo Mora (Entrevista, 2013; Mateus, 2012) y Carlos Flores (2005) se han encontrado con que algunas comunidades indígenas prefieren ediciones descriptivas más que analíticas. Prefieren no fragmentar ni acortar los registros en oposición a un montaje construido desde occidental que tiende a ser elíptico y fragmentado.

Esto cruzado con la problematización que teórica que hace David MacDougall sobre los cortes rápidos que limitan el fondo por privilegiar la figura, acortando el espectro interpretativo, así como las afirmaciones de Margaret Mead en las que dice que si se cortan los registros estos no pueden ser revisados posteriormente, es uno de los hallazgos que considero más relevantes. Además, expuse que teniendo en cuenta que he entendido el montaje como En cambio, el montaje es pensado por Benjamín como una respuesta constructiva, propiamente capitalista y moderna, ante la disolución y dispersión de las cosas que constituyen el mundo urbano: “el montaje supone un trabajo positivo sobre las ruinas, los harapos, los desperdicios de la historia... permite una forma de componer los materiales de una manera en que no se supeditan a una lógica de ordenación jerárquica o a un relato lineal” (Benjamín en: López, 2013: 4).

Esto es un punto que considero clave para la antropología visual y puede ser explorado más a fondo en diferentes casos, porque condensa cuestiones sobre autoridad, encuentro cultural y posibilidades reales de que las comunidades indígenas puedan “recodificar la propia identidad con los signos y códigos que uno elige, alterando de esta manera la aceptación tradicional de las impuestas por fuentes externas... recuperación de la propias voz, ... implica tomar la propias lenguas fuera de su lugar habitual escondite ... para participar en el ámbito público de las lenguas y del discurso (Rodríguez, 2001:4, Citada por Salazar, 2004)

El cuarto aspecto se refiere a la logística y las relaciones intersubjetivas de empatía. Estos dos aspectos los pongo juntos porque los comprendí a través de la realización documental. Viviendo en Quito, Ecuador, mis primeros contactos con Marta

Rodríguez fueron a través de teléfono o terceros. Aunque las conversaciones por teléfono fluían sin negativas y siempre con amabilidad, tengo la sensación de que se hablaba desde la superficie de las palabras dichas, sin el sustento de la presencia corporal que tanto aporta a la comunicación y la confianza. Yo por mi parte conocía solo la vida pública de Rodríguez junto a las referencias que había recibido. Por su parte, no sabía nada de mí, solo conocía a mi esposo quien le había comprado unas películas en una visita a Bogotá unos meses antes.

En la primera conversación por teléfono que tuvimos, Marta Rodríguez hizo varias preguntas para ubicar el tipo de persona que soy. Por ejemplo, sobre la universidad en la que había estudiado y la carrera, ambos datos que le daban confianza: habíamos estudiado en la misma universidad, una universidad de izquierda y somos antropólogas. Pero no lográbamos pasar esa superficie, por una deficiente comunicación a través de la cual no podíamos llegar a negociaciones claras. Solo podíamos expresar intenciones. Esta primera distancia geográfica y corporal configuró nuestros primeros encuentros a través de la expectativa y la zozobra (en mi caso), lo cual me daba la sensación de que no era viable un trabajo de co-autoría con una mujer que vivía en un país diferente y con quien no llegábamos a entablar una relación concreta en esa situación de distancia geográfica.

Entonces, es de vital importancia es mencionar un aspecto meramente práctico que se refiere a la imposibilidad de llevar a cabo un proceso de edición compartido por aspectos económicos y de circunstancia. Para mí no era viable viajar más de una vez a Colombia por economía y porque debía volver a Quito con mi familia –una situación que seguro comparto con Marta Rodríguez quien me contó que gracias a Graciela, su empleada doméstica y protagonista de su primer documental Chircales, podía viajar dejando sus hijos con ella.

Este aspecto económico fue mencionado por Antonio Palechor cuando consternada le pregunté acerca del porqué de su nula participación en la etapa de montaje de MV. El en su respuesta cifró su falta de participación en un aspecto de orden económico y de logística laboral que en ese momento no encontré tan relevante.

Mencionó que tenerlo editando en Bogotá saldría muy costoso y que los antropólogos trabajaban de una forma diferente a él. Según él los antropólogos hablan mucho todo el día y es en la noche cuando trabajan. Sus palabras me remiten inmediatamente a pensar que para mí era imposible costear y organizar un viaje más largo de un mes y medio. También me hicieron pensar en mi disposición de tiempo y dinero para acomodarme a los ritmos de trabajo y disponibilidades de Rodríguez, de quien no contaba con la seguridad de su colaboración. Todos estos aspectos que en apariencia son menos problemáticos que asuntos de autoridad y poder, en últimas son determinantes, moldeando las posibilidades y grados de participación. Así que la distancia geográfica que conlleva una distancia corporal, sumada a una distancia generacional y las relaciones de poder y jerarquía, junto a un importante aspecto económico y logístico que hasta ahora no parecía ser tan determinante, son factores que en mi caso afectarían la decisión de proponer o no un trabajo participativo.

Un quito asunto que entendí fue que en un nivel más inconsciente, el hecho de situarme frente a ella jerárquicamente inferior, me hizo asumir que no era adecuado proponerle un trabajo colaborativo. El lugar jerárquico superior de Marta Rodríguez estaba dado por ser una mujer de ochenta años quién fue la primera documentalista en Colombia, una mujer que tiene pleno conocimiento del qué hacer documentalista y en gran medida antropológico, dando lugar a una relación de poder de la que para mí fue imposible escapar. Creo que he asumido que una invitación a hacer una antropología participativa en la realización de un documental es una invitación que se hace de arriba hacia abajo. Una propuesta de horizontalización que necesariamente debe venir de arriba hacia abajo, un esfuerzo por dar voz al que no ha tenido la oportunidad de representarse a sí mismo. Ninguna de estas características estaba en mi proyecto. Así que me doy cuenta que como antropóloga visual he asumido unas relaciones de poder jerárquicas de superioridad como un aspecto *sine qua non* de las propuestas participativas. En mi caso proponerle a Rodríguez un trabajo de antropología compartida resultaría una propuesta muy osada e incluso que se saldría de los parámetros usuales de relación con una persona de su importancia en el medio, una propuesta que estaría obviando el respeto que se merece por su experiencia, una propuesta irreverente.

Concluyendo, teniendo en cuenta que: MV es el resultado del montaje de un material rodado por Antonio Palechor, indígena del Cauca. Que en la edición de éste, según los datos expuestos en esta tesis, no hubo participación indígena. Además, que en los créditos no se comparte autoría editorial con ningún indígena y que es presentada en la página web como una coproducción con el boliviano Iván Sanjinés y una co-realización entre Rodríguez y Sanjinés con colaboración de Jesús Piñacué, quien fue entrevistado. Que la narrativa del documental no pareciera ser concordante con el ideal de edición que Palechor y Rodríguez dicen es más usual entre un comunero o indígena del Cauca. Concluyo argumentando que MV no es una apropiación indígena del video, como lo cataloga Mateus, así como no es un producto de media indígena en el montaje. En cambio, es una apropiación mestiza de un material rodado por indígenas. Esto es interesante porque de cierta manera subvertir cómo se han imaginado las relaciones de poder implicadas en el proceso de transferencia de medios. Marta Rodríguez, la gran documentalista quien llevó el cine a las comunidades indígenas del cauca por encima de las comunidades que no conocen el video y que en gracias a su taller empezaron a usarlo, ahora es visto como una relación horizontal de intercambio, en el que Rodríguez se beneficia de los conocimientos de video indígena. Sin embargo, si se ve así, habría que replantear los créditos y la forma cómo se sitúa MEMORIA VIVA en la historia de lo indígena en el cine y video en Colombia.

En cuanto a la edición del producto audiovisual que acompaña esta tesis, voy a exponer a continuación cómo las exploraciones teóricas y la perspectiva reflexiva sirvieron como base para la articulación narrativa y montajística. Mientras estaba rodando las imágenes del documental con Marta Rodríguez, pensaba cómo las editaría. En un inicio la intención era que el trabajo de campo comprendiera una etapa de observación participante de quince días para desarrollar empatía y reconocer aspectos claves para construir las entrevistas. Después seguiría una etapa en la que se rodarían algunas entrevistas y actividades como editar juntas, ver películas que la influenciaron o visitar un lugar especial en su formación. Estas imágenes y audio serían editadas argumentalmente en torno a asuntos claves que en el rodaje surgieran sobre montaje y participación.

Sin embargo, el encuentro no se desarrolló como se había planeado y la interrupción del rodaje, así como el cambio la actitud de Rodríguez hacia mí se volvió un asunto clave e interesante de explorar ya que estaba ha travesado por su poder en campo y mi autoridad para representarla después, ¿Usando qué convenciones? En ese momento di un giro metodológico hacia la reflexividad porque nuestro encuentro y desencuentro en sí estaba lleno de datos sobre hacer etnografías audiovisuales y cómo el dato es un producto construido en cooperación, así como las relaciones de poder que atravesaban el acceso a estos datos. Entonces seguí el argumento de Jay Ruby cuando dice que “it would be wonderful if every filmmaker told the viewer up front about his or her methods, the purposes behind the film, and the nature of filmmaker’s relationships with the people in the film” (Ruby 1980 citado por Hermer, 2009: 130).

Ya que a lo largo de la exploración teórica que hice de la autoridad encontré que ésta está sostenida por convenciones representacionales, decidí hacer un documental dividido en dos partes que siguen dos modos diferentes de representación, lo cual me sirvió para presentar de forma crítica cómo está construida la autoridad con base convenciones retóricas. De tal manera que, la edición del documenta fue una herramienta formal para explorar los aspectos planteados teóricamente en torno a las convenciones que sostienen la autoridad documental y las complejidades de poder que atraviesan relaciones intersubjetivas de la antropología compartida. Para hacer esto encontré inspiración en una propuesta muy cercana a las reflexiones de Walter Benjamín acerca del montaje: el teatro épico de Bertolt Brecht.

En el primer capítulo expliqué que Walter Benjamín no solo estudió el montaje como tema, sino que lo aprehendió como metodología. El teatro épico de Bertolt Brecht fue una propuesta de montaje (teatral) que estuvo muy cerca de su acogida del montaje como un recurso creativo. Esta propuesta, en rechazo al teatro realista o dramático que pretendía que el espectador se sintiera frente a una realidad, uso la interrupción como una forma de recordarle al espectador que estaba frente a una escenificación. De igual manera, la teoría de la reflexividad ha girado en torno a recordar que el etnógrafo es un sujeto que produce conocimiento situado, es decir, no es una representación objetiva,

sino una interpretación desde la intersubjetividad, autoridad y relaciones de poder, sucedidas a lo largo de la investigación.

Para romper con las narrativas miméticas del teatro naturalista, el épico buscó la relativa independencia de cada situación de la obra como totalidad, para lograr un extrañamiento o efecto de distanciamiento, interrumpiendo el continuum de la escena (López, 2013). Así, el documental que edité está dividido en dos partes que son casi dos películas diferentes, con códigos narrativos y modos de representación diferentes. La primera sección (*Primera parte: El documental y Segunda Parte: Autoridad y edición*) del documental sigue los parámetros de un documental o etnografía que no sigue los lineamientos de la crítica posmoderna y poscolonial. En la primera parte de esta sección (*El documental*) hago una edición narrativa que sigue algunas de las fases explicadas por Hermer: orientación, complicación, y evaluación (Hermer, 2009). La orientación se desarrolla a través de una especie de historia de vida, en la que dos ejes son primordiales: su posicionamiento de género y político. Ser mujer cineasta y ser una activista de izquierda a través del cine. Esto está relatado a través de su cuerpo, de su espacio de vivienda, de su mirada y palabras, así como contrastado con el espacio actual de la Universidad Nacional. Esta Universidad es un espacio que está cicatrizado por grafitis que dibujan en sus paredes la supervivencia (a diferencia de cualquier otro país Latino Americano) de los grupos guerrilleros que inspirados en los sesentas por el ideal de un mundo mejor han entregado el tiempo de sus vidas a la lucha política. Esta sección implícitamente es de cierta forma la mirada de una joven hacia los abuelos que en decadencia nos entregan las ruinas de la fuerza e incertidumbre de una historia de lucha.

Después sigue la complicación con la discutida participación en el montaje de Antonio Palechor, dialógicamente editada contraponiendo la voz de Palechor y Rodríguez, se sitúa como la complicación de la trama. Finalmente se evalúa la situación concluyendo que “es muy difícil ponerse de acuerdo con un comunero común, entre lo real y lo editado”, en la voz de Palechor. En esta sección hice una borradura de mi voz y de mi presencia, que progresivamente va apareciendo. Descarté los encuadres movidos, y se eliminé las colas de inicio y final de toma en los que están registrados los

preparativos y comentarios de cierre de grabación, que al espectador le recuerdan que las imágenes han sido grabadas por sujetos en interrelación. Estos descartes fueron integrados en la segunda sección, en la busqué resaltar el hecho de su descarte en la primera sección.

Aunque busqué que esta sección primera sección fluyera con un montaje transparente, está interrumpido por un ‘Riiiiingggg’ de un teléfono, al que le sigue Marta hablando con su hijo Lukas, quien parece que está en conflicto con algo. Esta imagen sirve como interrupción en el sentido cómo la usaba el teatro épico, es decir para generar extrañeza y corte del flujo representacional, para llamar la atención del espectador, que no entiende el porqué de ese fragmento, ni su rol narrativo. Además, como la teoría reflexiva señala que, aunque en la etnografía clásica se esconda, en el trabajo de campo hay una imposibilidad de controlar el encuentro social, lo cual al revelarlo se puede sobrepasar la pretensión objetivista y pasar a aceptar la investigación social como un encuentro de individuos. Así, estos fragmentos de Rodríguez discutiendo con su hijo Lukas sobre mi presencia, introducen ésta falta de control que en la segunda parte del documental se va a profundizar. También desarrolla la falta de control a través de la sugerencia de que hay de lo poco conocido y difícil de descifrar: a Lukas no le oímos su voz, pero vemos a Marta Rodríguez contestar a sus peticiones por teléfono. Además, la única vez que aparece lo vemos de espalda. Estos fragmentos están en un ochenta por ciento de su tamaño dentro del cuadro con un marco negro, recordando que, igual que los documentales de Rodríguez que están en un 65 por ciento, son parte de una película editada.

La segunda sección (*Tercera Parte: Los descartes*), en cambio, integra los descartes que muestran tanto las empatías como dificultades, las tensiones de poder en las negociaciones del rodaje que según la reflexividad afectan la producción de datos, ya que son productos cooperativos. Los saco a luz haciendo énfasis en que fueron descartados generando un efecto de autoridad, ya que en la primera sección se vio editada las mismas entrevistas sin rastro del encuentro intersubjetivo. Descartarlos genera la sensación de un conocimiento limpio de relaciones de poder y conflictos interpersonales, en cambio, al integrarlos al documental, se sugiere que el conocimiento

que adquiere el espectador en la primera sección del documental, no es más que una interpretación personal de los hechos, una perspectiva subjetiva. Además, la edición de lo que hubieran sido descartes no es tan fluida y narrativa como en la primera sección. El teatro dramático hace un relato lineal en el que las acciones se suceden, mientras que el teatro épico de Brecht intenta representar situaciones (López, 2013). Así, en la segunda sección, los fragmentos no están narrativamente organizados, sino que muestran situaciones, incluso aisladas, que edité sin intentar transparentar el corte, sino que los cortes generan textura.

Por otra parte, ya se había reflexionado en torno a la autoridad en la sección '*Edición y Autoridad*' contraponiendo los testimonios de Rodríguez y Palechor sobre la presunta edición de MV. En esta segunda sección la autoridad también es explorada cuando recuerdo al espectador que soy un sujeto que está editando las imágenes y sonido al mostrarme al final del documental en el proceso de edición mientras se oyen mis reflexiones sobre la edición que están viendo. Por otra parte, ya que la reflexividad, como el teatro épico, buscan estrategias para visibilizar la representación como proceso, los intertítulos del documental están hechos grabando la pantalla de la computadora mientras son realizados, para visibilizar los procesos de factura en la edición, así como la toma de decisión subjetiva: con cada título se escoge un color. Además cuando le explico a Rodríguez mi interés por la edición yuxtapongo a mi voz la captura de la pantalla mientras edito esa sección.

James Clifford (1995) señaló críticamente que la etnografía escrita clásica representa el trabajo de campo linealmente, ya que en la redacción final se reescribe partiendo de lo encontrado. Así, se redacta de tal manera que los datos soportan las conclusiones relacionadas con un problema original. Pero, señala el autor, no se hace énfasis en lo caótico y poco planeado de la naturaleza de la investigación social, que requiere flexibilidad en los investigadores cuando suceden situaciones inesperadas (Clifford, 1995; Davies, 1999). En el documental el plano en que aparezco frente a la puerta de un edificio esperando a que me abran, se corta dos veces justo cuando abren la puerta. Las dos primeras veces dan la ilusión de encuentro y la segunda devela conflicto. La narrativa se estructura en torno a la significación de este plano a través de

la yuxtaposición: dos veces es cortado y yuxtapuesto a escenas dentro de la casa de Rodríguez sugiriendo encuentro y bienvenida. La tercera vez no es cortado y se ve como nunca fue Rodríguez quien abrió la puerta, que la persona que lo hizo se negó a ser grabada y que no fue el inicio del rodaje, sino el final, cuando se interrumpió la empatía y el rodaje. Con esto busqué resaltar la naturaleza compleja y conflictiva de la etnografía, que está articulada en torno a negociaciones, dificultades, confrontación y el anhelado *rappport* o afinidad. Todas éstas características que atraviesan también –y de forma quizás aguda– el trabajo colaborativo.

La crítica posmoderna al escrito etnográfico también señaló que la etnografía es un acto creativo individual. Como respuesta a esto se han desarrollado trabajos reflexivos en los que es patente la individualidad del etnógrafo, haciéndose visible, mostrando su perspectiva como una más y no reclamando cierta superioridad. En esta misma línea, casi cincuenta años antes Brecht se opuso al teatro naturalista o dramático, que por medio de un ilusionismo hipnotizador –como el montaje transparente– posicionaba pasivo al espectador. En cambio el teatro épico obliga a tomar postura frente a lo que ve. Es así que el documental finaliza con un audio de mi diario de campo en el que explico por qué, en medio de un dilema representacional, tomé la decisión de estructurar así el documental e invito al espectador a ser activo frente a estas decisiones editoriales: “ya que el espectador decida qué piensa” finalizo diciendo. Estas palabras están yuxtapuestas a la imagen de mis ojos mientras edito para recordar que esto lo editó un sujeto particular, recordando que el documental muestra mi perspectiva y no pretende ni puede mostrar la ‘verdad’.

Para finalizar estas conclusiones, quiero decir que mis conclusiones parten de una investigación que para ser concluyente debe profundizar mucho más. Sería interesante entrevistar realizadores indígenas sobre cuestiones de ritmos, tiempos y convenciones montajísticas. De igual forma, se podrían explorar proyectos como *Video Nas Aldeias* en donde, según veo en su página web, un editor mestizo (Tutu Nunes) trabajó once años, desde los inicios de este proyecto, editando los documentales. También sería interesante examinar los dilemas que en el proyecto “Zulay frente al siglo XXI” (1989) de Jorge Prelorán, Mabel Prelorán y Zulay Saravino, durante el

montaje tuvieron, ya que según entiendo la indígena y protagonista Saravino participó en el montaje. Además, sería necesario volver a entrevistar a Rodríguez con base en las conclusiones a las que llegué y así entablar un dialogo que enriquezca estas conclusiones. Por otra parte, nunca pude entrevistar a Daniel Piñacué sobre su experiencia. Ésta entrevista podría dar un contrapunto al punto de vista de Palechor.

También quiero enfatizar en que el trabajo de Marta Rodríguez acá fue analizado críticamente mirando el montaje como espacio participativo porque su obra ha sido pionera en este sentido, razón por la cual hace tan interesante analizar los pormenores y matices de la participación en la edición. Considero que su trabajo ha estado profundamente comprometido en complicidad con la lucha indígena en Colombia y por eso quiero aclarar que en esta investigación no he buscado señalar las falencias de su aplicación de la antropología compartida. En cambio, entendiendo que su trabajo hizo una ruptura positiva en la representación colonialista del indígena y que ha sido un ejemplo a seguir de entereza e integridad, he querido reconocer en su trabajo cómo se puede seguir adelante con su legado poniendo más atención en el proceso de montaje, teniendo en cuenta cómo este está articulado en torno a relaciones de poder y autoridad, y estipulando que es un proceso altamente relevante por ser el momento en el que se construye el discurso audiovisual a través del cual se significa el mundo.

## BIBLIOGRAFIA

### Libros y Revistas:

- Ardévol, E. (1994). La mirada antropológica o la antropología de la mirada. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, formato electrónico de la autora.
- Arbeláez, R., & Mayolo, Carlos. (1974). Chircales. *Ojo al Cine*, 44 - 50.
- Arango, D. Historia oral y la conservación de la memoria colectiva (Fragmento de la investigación "El cine documental como fuente para la Historia: El caso de la Trilogía de Urabá, de Marta Rodríguez". En D. Arango, & T. U. Colombia (Ed.), *El cine documental como fuente para la Historia: El caso de la Trilogía de Urabá, de Marta Rodríguez*. Medellín, Colombia.
- Ardevol, E. (2006). La búsqueda de una mirada: antropología visual y cine etnográfico. Barcelona: Editorial UOC.
- Ardévol, E. y Nora, M. (1998). Visualidad y mirada El análisis cultural de la imagen. En E. ARDÉVOL, *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (págs. 17 - 6). Madrid: CSIC.
- Aumont, J. (2005). *Estética del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Bedoya, C. A. (Octubre de 2011). Marta Rodríguez: memoria y resistencia. En: *Nomadas*, 200-210.
- Benjamín, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamín, W. (2001). "París, capital del siglo XIX". Barcelona: Taurus.
- Burk, P. (2005). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Cultura Libre.
- Buck-Morss, S. (2001) *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamín y el proyecto de los pasajes*. Madrid: A.Machado Libros
- Chandler, G. (2009). *Film Editing. Great cuts that every filmmaker and movie lover must know*. Unidet States of America: Michael Wiese Productions.
- Clifford, J. (2003). La autoridad etnográfica. En Carlos Reinoso, *El surgimiento de la antropología posmoderna* (págs. 141-170). Barcelona: Gedisa.
- Crary, J. (1990). *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MA:MIT.
- Dancyger, K. (2007). *The technique of film and video editing. History, theory and practice*. Burlington, MA: Focal Press.
- Davies, C. A. (1999). *Reflexive Ethnography. A guide to researching selves and others*. London: Taylor & Francis e-Library.
- De Brigard, E. (1995). The history of ethnographic film. En P. Hockings, *Principles of Visual Anthropology* (págs. 13-44). Berlin, New Yourk: Mouton de Gruyter.
- Dickey, S. (2009). La antropología y sus contribuciones al estudio de los medios de comunicación. Buenos Aires: Biblioteca de Antropología social y cultural, Facultad de Ciencias sociales (UBA).
- Elhaik, T., & Marcus, George E. (2012). Diseño curatorial en la poética y política de la etnografía actual: Una conversación entre Tarek Elhaik y George E. Marcus. *Iconos*, 89 - 104.
- Flores, C. Y. (2005). Video indígena y antropogía compartida: una experiencia colaborativa con videastas maya-q'eqchi' de Guatemala. *Liminar. Estudios Sociles y Humanisitcos*, III (2), 7-20.

- Flowerday, J. M. (2009). Blasting a boulder and bulding memories. En M. Strong, & L. Wilder, Viewpoints. Visual anthropologist at work (págs. 97-117). China: University of texas press.
- Foucault, M. (1970). El orden del discurso. LetraE: Buenos Aires.
- Giannetti, L. (1982). Understanding Movies. New Jersey: Prentice-Hall.
- Ginsburg, F. (2011). Native Intelligence. A short History of Debates on Indigenous Media and Ethnographic Film. En B. M., & J.
- Hall, S. (2000). The work of representation. En: Representation: Cultural Representations and signifying practices. Londres: Sage.
- Hastrup, K. (1992). Anthropological visions: some notes on visual and textual authority. En P. I. Crawford, & D. Turton, Film as ethnography (págs. 8 -25). Manchester: Manchester University Press.
- Henley, P. (2009). The adventure of the real. Jean Rouch and the Craft of Ethnographic Cinema. Chicago: The university of chicago press.
- Hermer, C. (2009). Reading the Mind of the Ethnographic Filmmaker. En M. Strong, & Wilder, Laena, Viewpoints. Visual Anthropologist at work (págs. 121 - 140). China: University of Texas Press Austin.
- León, N. G. (2009). Marta Rodríguez. En S. C. Patiño, Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano (págs. 465 - 480). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia - Escuela de Cine y Televisión.
- Lerner, J., & Juhasz, A. (2006). F is for phony. Fake documentary and truth's undoing. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Loizos, P. (1999). First exists from observational realism: narrative experiments in recent ethnographic films. En M. Banks, & Morphy, Howard, Rethinking anthropology (págs. 81 - 104). New Haven : Yale University Press.
- López, N. (2013). El principio del montaje en Walter Benjamín. Revista Linds. Estudios sociales del arte y la cultura. (6), 1-13.
- MacDougall, D. (1998). Transcultural Cinema. Princeton: Princeton University Press.
- Marcus, G. E. (1994). The modernist sensibility in recent ethnographic writing and the cinematic metaphor of montage. En L. E. Taylor, Visualizing Theory. New York: Routledge.
- Marks, L. (2000). The skin of the film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. . Durham and London: Duke University Press.
- Mateus, A. (Ed.) (2012). Cuadernos de cine colombiano: cine y video indígena: del descubrimiento al autodescubrimiento. Bogotá, 17A-17B. Cinemateca Nacional.
- Mateus, A. (2012). Lo indígena en el cine y video colombianos: panorama histórico. Cuadernos de cine colombiano 17ª: 7-27.
- Mayolo, C., & Arbeláez, Ramiro. (1974). Secuencia crítica del cine colombiano. Ojo al Cine (1), 35-43.
- Mead, M., & Bateson, G. (2006). Sobre el uso de la cámara fotográfica en antropología. En J. Naranjo, Fotografía, antropología y colonialismo (1845 - 2006) (págs. 182 - 189). Barcelona: Gustavo Gill.
- Melo, J. O. (1991). Camilo Torres, primer sacerdote guerrillero. Revista Credencial Historia (18), Versión Digital sin numeración.
- Nichols, B. (1997). La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el cine documental. Buenos Aires: Paidós.
- Ossa, L., & Duque, Damián. (2012). El amor eficaz en el cine indígena. Una entrevista a Marta Rodríguez. Revista Chilena de Antropología Visual (20).

- Ojo al Cine. (1974). Entrevista con Jorge Silva y Marta Rodríguez. *Ojo al cine* (1), 35-43.
- Peirano, M. P. (2008). Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental. *Revista Chilena de Antropología Visual* (12), 31-47.
- Piault, M. H. (2002). *Antropología y cine*. Madrid: Catedra.
- Pinney, C. ([2003] 2006). Anotaciones desde la Superficie de la Imagen: Fotografía, Poscolonialismo y Modernidad Vernácula. En J. Naranjo (Ed.), *Fotografía, Antropología y Colonialismo* (págs. 281-311). Barcelona: Gustavo Gill.
- Pool, D. (2005). An Excess of Description: Ethnography, Race and Visual Technologies. *Annual Review of Anthropology* , 34.
- Roscoe, J., & Hight, C. (2001). *Faking it Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester : Manchester press.
- Ruby, J. (1975). Is an ethnographic film a filmic ethnography? *Anthropology of Visual Communication* , 2 (2).
- Ruby, Made to be seen: Historical Perspectives on Visual Anthropology. Chicago: The University of Chicago Press.
- Russell, C. (1999). *Experimental Ethnography, work of film in the age of video*. London: Duke University Press.
- Salazar, J. F. (2004). *Imperfect Media: poetics of indigenous media in Chile*. Sydney: University of western Sydney.
- Sangro, P. (2000) *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca.
- Sánchez-Biosca, V. (2006). *Cine de historia cine de memoria La representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- Sekula, A. (2004). Desmantelar la modernidad, reinventar el documental. Notas sobre la política de la representación. En (. J. Ribalta, *Efecto Real debates posmodernos sobre fotografía* (págs. 35-63). Barcelona: Gustavo Gili.
- Stam, R. (2001). *Teorías del cine*. Buenos Aires: Paidós.
- Suht, C., & Willerslev, R. (2012). Can film show the invisible? The work of Montage in Ethnographic Filmmaking. *Current Anthropology* , 53 (3), 282-301.
- Vargas Cetina, G. (2007). *Tiempo y poder: antropología del tiempo*. Nueva Antropología [en línea] (XX).
- Vaughan, D. (1992). The aesthetics of ambiguity. En P. Crawford, & Turton, David, *Film as ethnography* (págs. 99-115). Manchester: Manchester University Press.
- Vélez, J. (2009). Marta Rodríguez: la historia de un país a través de los ojos de un documentalista. En S. C. Patiño, *Acercamiento al documental en la historia del audiovisual colombiano*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Escuela de cine y televisión.
- West, D., & West, J. (1993). Conversation with Marta Rodríguez. *Jump Cut: A review of contemporary media* (38), 39-44.
- Wilson, P. (2008). Introduction: Indigeneity and Indigenous Media on the Global Stage. En P. Wilson, & Stewart, Michelle, *Global Indigenous Media. Cultures, poetics, and politics*. Londres: Duke university Press.
- Wood, D. (2010). The metamorphosis of Cine Indigen(ist)a: MV and the Technological Artist in Multicultural Colombia. 5 (2), 153 7 173.



**Entrevistas y comunicación personal:**

Muenala, A. (8 de Julio de 2013). (M. I. Vargas, Entrevistador)

Palechor, A. (9 de Septiembre de 2013). (M. I. Vargas, Entrevistador)

Rodríguez, M. (19, 22, 24, 27, 4 de Abril - Mayo de 2013). (M. I. Vargas, Entrevistador)

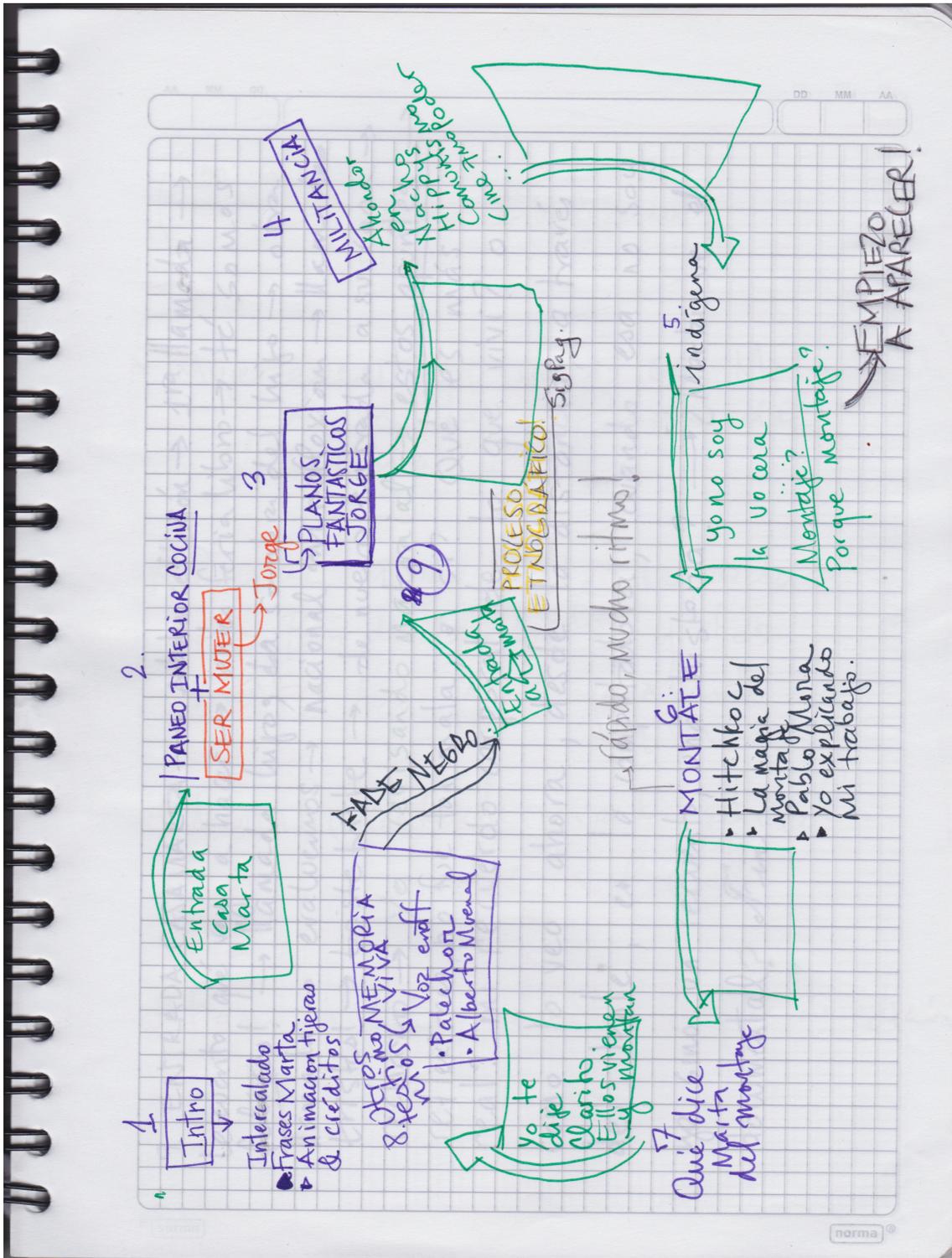
Rodríguez, M. (27 de Noviembre de 2012). Correo electronico dirigido a María Isabel Vargas.

Valencia, C. (11 de Julio de 2012). Grabación sonido, entrevista no directiva. . (M. I. Vargas, Entrevistador)

ANEXOS

DVD Documental Entre lo Real y lo Editado. Adjunto.

Diagrama para edición del documental (Diario de Campo, Julio de 2013):



9. ENTRADA CASAMARTA → Abodo reflexión → Ira llamada →  
le cuento qué voy a hacer → antes feria libro → té somos  
felicices! → llamada hijo, da sombra del hijo → otra  
llamada → evaluemos → nacional mi reflexión → llamadas  
tristes! → triste triste → de nuevo entrada a su casa →  
rechazo → Yo revisando material → estos apuntes →  
reflexiones, no fue tan mala, ¿si? Qué es más  
real? mi recuerdo corporal de lo que vivi? o  
como lo veo ahora, desde la distancia, a través  
del lente, en la computadora, cuando esa no soy  
yo sino un recuento, una historia? → ¿Marta ve el  
documental? Fin.