

Université de Montréal

**Memoria Cultural e Histórica afrocolombiana en  
*La Trilogía de Urabá* de Marta Rodríguez y Fernando Restrepo**

par

Margarita Sofía Noguera

Département de littératures et de langues modernes

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences  
en vue de l'obtention du grade de maître ès arts (M.A.)

en Études Hispaniques

Option langue et littérature

Mai, 2013

© Margarita Sofía Noguera, 2013

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé:

Memoria Cultural e Histórica afrocolombiana en *La Trilogía de Urabá* de Marta  
Rodríguez y Fernando Restrepo

Présenté par:

Margarita Sofía Noguera

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Ana Belén Martín Sevillano, directrice de recherche

Catherine Poupeney-Hart, présidente rapporteuse

James Cisneros, membre du jury

## Résumé

Ce mémoire de maîtrise a pour objectif de réaliser l'analyse de l'œuvre *La Trilogía de Urabá* des cinéastes colombiens Marta Rodríguez et Fernando Restrepo en considérant la notion de « mémoire » et comment celle-ci se développe dans ces documentaires à travers des témoignages et des pratiques culturelles comme les chroniques chantées, le dessin et la danse. Dans les films qui composent la trilogie, la mémoire se présente comme un mécanisme de résistance contre la violence subie par la population civile pendant le conflit armé en Colombie, époque durant laquelle la population civile a été sans cesse massacrée et forcée à abandonner son territoire. Notre analyse considère notamment le rôle que les documentaires attribuent aux femmes afro-colombiennes dans la construction de la mémoire culturelle et historique, étant donné que leurs témoignages dévoilent leur grand effort de résistance contre la violence. En second lieu, notre analyse vise à montrer comment *La Trilogía de Urabá* inscrit la mémoire culturelle dans la mémoire historique colombienne.

**Mots-clés :** Documentaire colombien, Mémoire culturelle afro-colombienne, Mémoire historique colombienne, Femme afro-colombienne, Témoignages, Conflit armé, Territoire, Déplacement forcé, Déracinement.

## **Abstract**

In this master's thesis we examine a trilogy of documentary films entitled: *La Trilogía de Urabá* by Colombian filmmakers Marta Rodriguez and Fernando Restrepo, and consider how “memory” is developed in these documentaries through testimonies and cultural practices such as sung chronicles, drawing and dance. In this trilogy, memory appears as a mechanism of resistance against widespread violence suffered by millions during the armed conflict in Colombia, a period in which civilians were massacred and forced to abandon their lands. Our analysis highlights the role of Afro-Colombian women in the construction of historical and cultural memory, and displays how their testimonies constitute acts of resistance against violence. In addition, this thesis shows how *La Trilogía de Urabá* inscribes cultural memory into the collective Colombian historical memory.

**Keywords:** Colombian documentary films, Afro-colombian cultural memory, Colombian historical memory, Afro-colombian women, Testimony, Armed conflict, Forced displacement, Uprooting.

## Resumen

Esta memoria tiene como principal objetivo analizar la obra *La Trilogía de Urabá* de los documentalistas Marta Rodríguez y Fernando Restrepo considerando la noción de “memoria” y cómo ésta se desarrolla en ella a través de testimonios y prácticas culturales (crónicas cantadas, dibujo y danza). En las cintas que componen la trilogía, la memoria se presenta como una forma de resistencia contra la violencia sufrida por la población civil durante los años de conflicto armado en Colombia, época en la que la población civil fue repetidamente masacrada y forzada a abandonar sus territorios. Nuestro análisis considera especialmente el papel que los documentales otorgan a las mujeres afro-colombianas en la construcción de la memoria cultural e histórica, pues sus testimonios revelan su importante labor de resistencia contra la violencia. En segundo lugar, nuestro análisis apunta a cómo *La Trilogía de Urabá* inscribe esta memoria cultural en la memoria histórica colombiana.

**Palabras Claves:** Cine documental colombiano, Memoria cultural afrocolombiana, Memoria histórica colombiana, Mujer afro-colombiana, Testimonios, Conflicto armado, Territorio, Desplazamiento forzado, Desarraigo.

# Índice

Agradecimientos .....	vii
Introducción .....	1
1. Antecedentes históricos de los afrocolombianos .....	11
1.1. Orígenes de la marginación: la trata esclavista.....	12
1.2. Aportes de los esclavos a la nación colombiana .....	13
1.3. Resistencia a la esclavitud .....	18
1.4. Abolición de la esclavitud.....	22
1.5. Discriminación racial desde el discurso republicano.....	25
1.6. Estudios Afrocolombianos.....	27
1.7. Problemática del destierro y <i>La Trilogía de Urabá</i> .....	29
2. El cine documental y la práctica de Marta Rodríguez .....	31
2.1. Cine y “memoria histórica” .....	32
2.2. Vida y obra de creación de Marta Rodríguez .....	37
2.3. Aporte de Marta Rodríguez a la memoria histórica.....	52
3. Memoria cultural e histórica en <i>La Trilogía de Urabá</i> .....	57
3.1. Contexto histórico del desplazamiento en la zona del Urabá antioqueño .....	58
3.2. Memoria incorporada y prácticas culturales en <i>La Trilogía de Urabá</i> .....	63
3.3. El testimonio de la comunidad en la construcción de la memoria cultural e histórica .....	71
3.4. Aporte de los cineastas en la construcción de la memoria cultural e histórica: estrategias narrativas en <i>La Trilogía de Urabá</i> .....	76
Conclusión .....	88
Bibliografía .....	viii
Filmografía.....	xv
16mm .....	xv
Video.....	xv

Anexo 1: "Se van los repatriados" (Ramiro Osorio) en <i>Nunca más</i> .....	xvi
Anexo 2: "¿Cómo fue?" (Augusto Gómez) en <i>Nunca más</i> .....	xvii
Anexo 3: "Alabao" (Rosalba Mosquera) en <i>Nunca más</i> .....	xviii
Anexo 4: "Alabao" Grupo Colombia Negra (Ligia Zamora, Esperanza Biojón, Inés Rivas, Nacho Kuaho) en <i>Una casa sola se vence</i> .....	xix
Anexo 5: Canción de rap (Los Junior's Clan) en <i>Soraya, amor no es olvido</i> .....	xx
Anexo 6: Comentario voz en off (Patricia Ariza) Apertura y final de <i>Nunca más</i> .....	xxi
Anexo 7: Poema de Fernando Restrepo en <i>Una casa sola se vence</i> .....	xxii
Anexo 8: Canción de Juliana para <i>Soraya, amor no es olvido</i> .....	xxiii
Anexo 9: "Simón y Soraya" (Adaptación de Justo Valdés) para <i>Soraya, amor no es olvido</i>	xxiv

*A los afrocolombianos, a la belleza de su música,  
a su cultura, a su resistencia y a su memoria.*



## **Agradecimientos**

Quiero agradecer en primera instancia a mi directora Ana Belén Martín Sevillano por su constante guía, su apoyo oportuno y sus justas observaciones que me ayudaron no solo a dar forma a este proyecto sino a encontrar nuevas herramientas de investigación.

De manera muy especial, agradezco a Marta Rodríguez, por su disponibilidad permanente para escuchar mis dudas desde la distancia y por su amable y calurosa acogida cada vez que fui a visitarla en su casa-museo de Bogotá.

A Fernando Restrepo por la valiosa entrevista que me concedió y la manera generosa de compartir conmigo las vivencias más significativas del proyecto de filmación de la Trilogía de Urabá.

A Paddy Kiernan, por su acompañamiento permanente, inmenso apoyo y aliento durante los momentos más difíciles.

A Patrice Dupont, por su ayuda constante e incondicional, sus consejos metodológicos y su gran interés en este tema.

A la Universidad de Montreal, a todos mis profesores que me inspiraron con sus excelentes seminarios a realizar esta investigación; a mis compañeros y amigos con quienes compartimos los mejores momentos de esta maestría y finalmente a Geneviève Lapointe y a Egidie Kaligirwa por su amable apoyo administrativo en el proceso de realización de este trabajo.

## **Introducción**

Los estudios sobre la existencia de una etnicidad específicamente “afrocolombiana” han ganado fuerza en diferentes disciplinas académicas durante las últimas dos décadas. En Colombia, la denominación “afrocolombiano” se empieza a utilizar durante la segunda mitad del siglo XX y gana fuerza en los años ochenta gracias al trabajo de Nina de Friedemann y de otros estudiosos de las ciencias sociales. Éstos han considerado la especificidad étnica, cultural e identitaria de aquellos descendientes de esclavos africanos traídos a Colombia, donde esta etnicidad toma forma. Así, el término “afrocolombiano”, y el más genérico “afrodescendiente”, se han implantado para reemplazar el término “negro” que desde hace muchos años ha estado asociado a expresiones peyorativas que refuerzan la discriminación y el racismo.

Los estudios sobre la etnicidad afrocolombiana son aún incipientes en el terreno cultural, pero podemos decir que la influencia de los estudios norteamericanos sobre etnicidad y racialización, así como la filosofía de la “corrección política” han afianzado el uso del término “afrodescendiente” en los estudios culturales actuales.

Cabe señalar que, algunos académicos no están de acuerdo con el término “afrocolombiano”, argumentando que no se debería homogeneizar culturalmente a las variadas y diferentes poblaciones afrodescendientes y aduciendo que el término “negro” es muchas veces positivamente aceptado y utilizado por algunos sectores de la misma población afrocolombiana. Teniendo en cuenta esta precisión, a lo largo de nuestro trabajo utilizaremos los términos “afrocolombiano”, “afrodescendiente” y “negro” para referirnos indistintamente a

las personas que representan la cultura de ascendencia africana, pero desarrollada y conformada en el contexto de la realidad política, social y cultural de Colombia.

Desde el establecimiento de la máquina colonial en la Nueva Granada, la población negra ha jugado un papel fundamental en la economía colombiana, pues ha sido la principal mano de obra para la explotación de los recursos mineros, ganaderos y agrícolas, tanto en el Caribe como en las regiones del Chocó, Antioquia y Valle del Cauca. Durante generaciones, los afrocolombianos han estado condenados a la pobreza y a la precariedad, incluso después de la abolición de la esclavitud. Por un lado, la discriminación ha sido perpetuada en Colombia desde diferentes discursos y saberes, científicos y políticos, y por otro, la pobreza ha impedido el desarrollo y la movilidad social de los afrocolombianos. Como veremos con el análisis de la obra documental de Marta Rodríguez, las modificaciones introducidas en 1991 a la constitución colombiana para aceptar la multiculturalidad y pluri-etnicidad de la nación, no han mejorado en absoluto las condiciones de vida de los afrocolombianos de ciertas regiones del país. Por el contrario, en las últimas décadas, la calidad de vida de las comunidades campesinas afrocolombianas se ha deteriorado considerablemente debido a la violencia endémica generada por el conflicto armado, especialmente en la zona de Urabá en el Pacífico colombiano. Éste ha sido el escenario de un genocidio acometido por diferentes fuerzas políticas, impulsado por el deseo de controlar la tierra, ya que esta región se encuentra en un punto geográfico estratégico para la comunicación interoceánica y posee numerosos recursos naturales de interés para las transnacionales. Debido a esto, las comunidades afrodescendientes de esta región han sido violentamente desplazadas de las tierras que habían cultivado durante generaciones y que formaban parte esencial tanto de su vida económica como cultural y espiritual. Los grupos armados, paramilitares, militares corruptos y guerrilla,

han asesinado a muchos miembros de estas comunidades y forzado a los supervivientes a huir para así proteger sus vidas. Los desplazados subsisten en campos de refugiados, desarraigados de su tierra y sin medios adecuados para vivir dignamente, situación que contribuye a la desaparición de prácticas culturales ancestrales.

En este contexto, la mujer afrocolombiana ha sufrido enormemente, pues no sólo ha sido víctima de numerosos abusos sino que, debido al asesinato de los hombres de la comunidad, ha afrontado la tarea, en ocasiones imposible, de sobrevivir ella misma y de proteger a los suyos. Desde los tiempos coloniales hasta hoy, tanto en el ámbito rural como urbano, la mujer afrodescendiente ha sido agente de su propio destino, sobreponiéndose a contextos deshumanizantes como la esclavitud, la discriminación, la invisibilidad y el desplazamiento forzado del que ha sido víctima en las últimas décadas.

¿Cómo se ha abordado la problemática de los afrocolombianos en la academia y en las expresiones artísticas?

En cuanto a la academia, hemos revisado los diversos estudios realizados desde la antropología, la sociología y la historia que dan cuenta de las comunidades afrocolombianas de las zonas del Caribe y del Pacífico, desde los años 70 hasta hoy, tanto en contextos rurales como urbanos. Destacamos especialmente a Nina de Friedemann, Jaime Arocha, Luz Adriana Maya, Peter Wade, Eduardo Restrepo y María Cristina Navarrete, entre otros, por haber dado visibilidad y reconocimiento al aporte de los afrocolombianos a la cultura de la nación.

En lo que se refiere a las expresiones artísticas afrocolombianas, en el campo de las artes visuales destaca la exposición “Viaje sin mapa” (2006), centrada en dar visibilidad a la discriminación y desigualdad que afecta a la población afrocolombiana y organizada por la artista afrodescendiente Mercedes Angola, presentando la diversidad existente en la

representación de lo afro, e incluyendo lo ritual, lo religioso, lo cotidiano, la violencia y el desplazamiento. En esta muestra de arte se destacaron las obras de Liliana Angulo, Angélica Perea, José Alejandro Restrepo, Marta Rodríguez y Fernando Restrepo.

Hemos elegido *La Trilogía de Urabá*, una serie de tres documentales realizados por la cineasta colombiana Marta Rodríguez junto a Fernando Restrepo, como obra de cine documental que refleja en gran medida la problemática de las comunidades afrocolombianas que sufren, aún en la actualidad, las consecuencias de la violenta expulsión de sus tierras.

Marta Rodríguez posee una larga trayectoria como cineasta documental en Colombia, desarrollada inicialmente junto a quien fuera su esposo, el cineasta Jorge Silva. Durante los años setenta y ochenta ambos incursionaron en la práctica de un cine de denuncia, influenciado por el *cinéma vérité* de Jean Rouch. Sus obras trataban sobre las injusticias sufridas por sectores marginados de la ciudad y por minorías étnicas en el contexto de la violencia que asola el país desde hace varias décadas. La recepción de la crítica fue favorable y existe bibliografía al respecto.

Aunque la obra que Marta Rodríguez realizara al lado de su compañero Jorge Silva desde los años 60 hasta los 90 ha sido abordada por los estudiosos del cine latinoamericano de las últimas décadas, *La Trilogía de Urabá*, realizada por Marta Rodríguez y Fernando Restrepo entre los años 2001 y 2006, no ha sido aún estudiada en profundidad. Estos documentales presentan la problemática de la población afrodescendiente del Chocó colombiano y se proyectan como un archivo de gran valor para la memoria histórica y cultural de esta minoría. Siendo estas comunidades marginales y prácticamente invisibles en el contexto nacional e internacional, la obra de Rodríguez es uno de los pocos documentos históricos y culturales que existe sobre ellas. Además, estos documentales son de gran interés

porque se articulan gracias al montaje de las voces, testimonios e imágenes de afrocolombianos (la presencia del director y del realizador pasan a segundo plano) abriendo así uno de los pocos espacios públicos en los que los afrocolombianos desplazados del Chocó han podido dar testimonio de la guerra y de cómo han resistido y sobrevivido. Sin embargo, no podemos olvidar que la visibilidad y la representación de los afrodescendientes en este contexto es sólo posible gracias a que se realiza en un soporte cultural estándar, el documental cinematográfico. Parte de nuestro análisis considerará cómo se negocia en la obra visual esta paradoja, cómo se da voz a un sujeto marginal en un soporte cultural *mainstream* que sin embargo incluye las formas expresivas propias de la marginalidad.

El primer documental de *La Trilogía de Urabá*, *Nunca más*, fue filmado entre 1999 y 2001 con la participación de hombres, mujeres y niños que cuentan al mundo lo que significó para ellos el destierro y la violencia a través de crónicas cantadas, dibujos y danzas, así como su manera de resistir creando formas organizativas que les permiten retornar a sus territorios. *Nunca más* relata las consecuencias de las masacres desencadenadas durante la operación *Génesis* durante 1996 y 1997 cuyo objetivo era el exterminio de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) por parte del Ejército nacional y grupos Paramilitares. Sin embargo, esta operación supuso un ataque masivo a la población campesina de la zona, que sufrió la desintegración de comunidades enteras, el asesinato de miles de hombres y la pérdida de la tierra de miles de familias de la zona del bajo y medio Atrato en el Urabá antioqueño.

El segundo documental, *Una casa sola se vence*, filmado entre 2003 y 2004 y dedicado a la memoria de Marta Palma, se centra en el testimonio que narra esta mujer antes de morir y que recuerda la pérdida de su compañero, el miedo que sufre por la presencia de los actores bélicos y la precariedad en la que vive con sus cuatro hijos en el destierro. Mediante el

testimonio de Marta Palma se aprecia la manera en que el desarraigo va generando la pérdida de prácticas culturales, como los ritos funerarios característicos de la cultura afro-pacífica. Este documental destaca la memoria individual, reflejada en el trauma psicológico que deja en Marta el asesinato de su compañero de Marta, y el testimonio de la colectividad femenina, conseguido a través de las voces de algunas mujeres de la asociación de mujeres desplazadas “Clamores”.

El tercer documental, *Soraya, Amor no es olvido*, filmado entre 2005 y 2006, nos muestra la vida de mujeres viudas que sobreviven tras ocho años de desarraigo, adaptándose a la vida precaria de las ciudades donde encuentran refugio. A través del testimonio de Soraya vemos cómo luchan por sus hijos, así como su voluntad por dejar en su memoria los acontecimientos bélicos que los llevaron a vivir lejos de su entorno natal. Al igual que el segundo documental, el testimonio de Soraya hace énfasis en la pérdida de las tradiciones culturales afrocolombianas del Pacífico.

Habiendo elegido el cine documental como expresión artística de gran importancia para la construcción de la memoria de una nación, queremos mostrar cómo se construye la memoria cultural e histórica de los afrocolombianos de la región del Urabá antioqueño a través de la inserción y el montaje de testimonios y de prácticas culturales propias de la región afropacífica. Para ello mostraremos que la memoria cultural, expresada en prácticas y rituales comunes, y la memoria histórica, proyectada a través de la práctica cinematográfica, convergen en una sola memoria, la cual se negocia conceptual y estéticamente. Por otra parte, queremos mostrar cómo el cine documental ofrece una fuente de información más completa y objetiva acerca de la problemática del desplazamiento de las comunidades afrocolombianas

teniendo en cuenta la poca importancia que le otorgan los medios culturales y de comunicación tradicionales. Finalmente, nos interesa ver en qué medida estos documentales abren un espacio de visibilidad y reconocimiento para las comunidades afrocolombianas que han sufrido la expulsión violenta de sus territorios.

Nuestro objetivo es demostrar cómo el testimonio y la práctica cultural son utilizados para la construcción de la memoria histórico-cultural, siendo ésta es una de las bases más importantes para la resistencia ante el poder y la violencia.

Para nuestro análisis nos basaremos en el concepto de memoria histórica, que alude al archivo oficial de la nación y a la representación que en él tienen los diversos colectivos. Este concepto ha sido claramente definido por Joel Candau (2005: 4), entre otros, quien sostiene que la memoria y la historia son complementarias, pues donde la memoria busca instaurar el recuerdo, moldeándolo a través de la pasión, las emociones y los afectos, la historia busca revelar con exactitud las formas del pasado, dándoles unidad y distanciándolas del presente. A la luz de este concepto podremos entender de qué manera se complementan las voces de los sujetos filmados con aquellas de los cineastas, quienes legitimarían los testimonios a través de sus fuentes de investigación escrita.

Tendremos en cuenta igualmente el concepto de memoria colectiva de Halbwachs (1950) para analizar las crónicas cantadas de los sujetos filmados. Éstos se construyen desde la memoria individual apelando a los recuerdos en relación a las experiencias de grupo, inscritas en un tiempo y en un espacio definidos por ese mismo grupo, y a través del lenguaje compartido. Para Halbwachs, el lenguaje es el marco más estable de la memoria y ésta depende de él. Es mediante el lenguaje que las fechas y los lugares se mantienen de manera duradera. En nuestro análisis, veremos que el lenguaje, en su sentido más amplio, es central



para la cristalización de la producción cultural, pues los eventos ocurridos en la guerra se evocan, se interpretan y se registran a través de la oralidad, el dibujo y la danza.

Mediante el concepto de memoria cultural de Agnes Heller (2003), veremos cómo las prácticas repetidas y repetibles, como fiestas, ceremonias y ritos, constituyen y fortalecen la base de la identidad de las comunidades afectadas por la violencia.

De igual manera, utilizaremos el concepto de memoria social de Paul Connerton (1989), destacando las prácticas *incorporadas* de la memoria -ceremonias conmemorativas y prácticas corporales- y las prácticas *inscritas*, como la escritura, en las que lo transmitido queda fijado y su negociación cerrada. Entendemos que el cine documental sería también una práctica inscrita de la memoria que puede llegar a consolidarse como memoria histórica. Nuestro análisis considerará cómo en la práctica inscrita del documental subyace también la práctica *incorporada* de la memoria a través de la representación de las ceremonias conmemorativas y de expresiones corporales.

En lo que se refiere al análisis del testimonio y de la entrevista, y de su uso en el documental visual, seguiremos los conceptos de Alessandro Portelli (1998), quien considera que las expresiones orales (testimonios directos, entrevistas) develan aspectos desconocidos de eventos conocidos, arrojando nueva luz sobre la experiencia cotidiana de las clases no-hegemónicas. En cuanto al testimonio de las mujeres, analizaremos la posición ante la guerra de las mujeres basándonos en la documentación propuesta por Gonzalo Sánchez y María Emma Wills (2011) como parte del trabajo realizado por el grupo de memoria histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación.

En cuanto al uso del medio cinematográfico para la construcción de la memoria histórica, utilizaremos las modalidades de representación propuestas por Bill Nichols (2001)

para el cine documental, algunos conceptos de lenguaje cinematográfico de Marcel Martin (1994) así como las entrevistas realizadas a los cineastas.

Esta memoria está constituida por tres capítulos. En el primero abordaremos los antecedentes históricos de los afrocolombianos, apoyándonos en algunos de los estudios más relevantes en el ámbito de la antropología, la historia y la sociología. Haremos énfasis en los aportes económicos y culturales de los esclavos africanos a la nación colombiana y en la paradoja que representa el desarraigo continuo de las comunidades afrodescendientes en la problemática actual.

En nuestro segundo capítulo, reflexionaremos acerca de la importancia del cine documental en la construcción de la memoria histórica de la nación. Presentaremos un panorama general de la vida y obra de Marta Rodríguez y su importancia en la memoria cultural e histórica colombiana, teniendo en cuenta sus 40 años de trayectoria orientada a la denuncia de la violación de los derechos humanos en el contexto del desalojo de la población campesina en diferentes zonas del país.

Finalizaremos nuestro estudio con el análisis de los procedimientos compositivos de los tres documentales de *La Trilogía de Urabá*, considerando la comunidad afrodescendiente en su conjunto y resaltando el papel de la mujer afrocolombiana en la preservación de su memoria cultural e histórica. Nuestro análisis considerará primero el papel que juegan en cada documental las prácticas culturales de los afrocolombianos y, en segundo lugar, las estrategias narrativas de los cineastas. Para ello utilizaremos los conceptos de memoria histórica, memoria cultural y cine documental, detallados antes en el marco teórico, así como información provista por los realizadores de los documentales y datos existentes sobre el

desplazamiento de las víctimas en los momentos históricos que presentan los documentales. Finalmente, nuestro trabajo espera dar reconocimiento y visibilidad a *La Trilogía de Urabá* por ser un documento de gran valor para la memoria histórica de la nación colombiana, a pesar de que sea aún desconocida por la mayoría de la población debido a las dificultades de difusión en los medios de comunicación oficiales.

## **1. Antecedentes históricos de los afrocolombianos**

En este capítulo consideraremos sucintamente la manera en que diversas disciplinas, como la antropología, la historia y la sociología, se han aproximado al estudio de las poblaciones afrocolombianas. La revisión y análisis de una bibliografía selecta de las ciencias sociales nos equipará conceptualmente para abordar desde un punto de vista actualizado e interdisciplinar cómo *La Trilogía de Urabá* presenta la problemática de los afrocolombianos. Nuestro interés reside en demostrar que desde la trata esclavista colonial hasta el periodo independentista y de construcción de la república, cuando ya se había abolido la esclavitud, las poblaciones afrocolombianas han estado sometidas a un desarraigo continuo. Éste ha supuesto graves consecuencias para estas comunidades, violentamente desplazadas a causa del conflicto armado localizado en zonas de gran interés para grandes proyectos de desarrollo económico.

A la luz de diversos aportes historiográficos, iniciaremos este capítulo con un panorama histórico de la trata esclavista en el Caribe y en el Pacífico colombiano durante la colonia, haciendo énfasis en los aportes económicos y culturales de los esclavos africanos llegados a la Nueva Granada. Al mismo tiempo, daremos cuenta de las diversas manifestaciones de resistencia que los esclavos tuvieron ante el trato inhumano que les infligían sus amos. Mostraremos cómo la abolición de la esclavitud no significó una verdadera mejora en las condiciones de vida de los afrodescendientes y veremos de qué manera la construcción de la República durante el siglo XIX y XX perpetuó ideologías racistas que constituyen la base de la invisibilidad pública de la población negra y de su discriminación social.

A continuación, presentaremos un panorama de los estudios más relevantes acerca de las comunidades afrocolombianas a lo largo del siglo XX y principios del XXI, y

reflexionaremos acerca de la paradoja de algunos logros obtenidos a raíz de la constitución de 1991, que reconoce a la nación como pluritétnica y multicultural. En ese contexto consideraremos los efectos de la devastadora guerra entre narcotraficantes, paramilitares y guerrilla que ha vulnerado los derechos a las tierras de las comunidades afrocolombianas, como vemos en los documentales de la *Trilogía de Urabá*, objeto de análisis de esta memoria.

### **1.1. Orígenes de la marginación: la trata esclavista**

El periodo colonial está necesariamente vinculado a la trata de esclavos que tuvo lugar en el Caribe entre los siglos XVI y XIX debido al descenso inicial de la población indígena, que no resistió las condiciones de trabajo impuestas por los conquistadores y por el régimen colonial. La ideología de la época justificó la importación de mano de obra africana sobre la base de que las poblaciones africanas pertenecían a una raza inferior y salvaje que debía cristianizarse en América. A lo largo de los siglos de trata negrera se desarrolló el capitalismo europeo, explotándose los recursos naturales de manera intensa en el Nuevo Mundo.

Las vicisitudes de la economía colonial en la América hispánica marcaron el destino de los hombres y mujeres africanos, desde su llegada al Nuevo Mundo hasta hoy.

Según Luz Adriana Maya Restrepo (1998), a finales del siglo XVI confluyen varias circunstancias que determinan la deportación masiva de africanos entre las que sobresale el descenso de la población indígena a causa del trabajo forzado. Por otra parte, hacia 1580, la unión de Portugal a la Corona de Castilla facilitaría la importación de esclavos en beneficio de la economía del imperio.

Para tener un número aproximado de esclavos llegados a Cartagena durante la colonia, el estudio de la investigadora Martha Elisa Lux Martelo tiene en cuenta el lucro que el tráfico humano suponía y afirma que esta cifra puede ser más alta de lo que se ha podido constatar. Lux Martelo agrega que entre 1585 y 1796, 145.000 esclavos habrían ingresado oficialmente, “cifra que puede elevarse, para el Nuevo Reino de Granada y los demás virreinos de América Meridional, a 300.000 si se tiene en cuenta el contrabando” (2006: 12-13).

Más adelante, durante el siglo XVIII, el trabajo de explotación del oro, en el Cauca, Antioquia y otras provincias, cobra gran importancia, acompañado de otras actividades económicas como la producción de miel y azúcar, la ganadería y el trabajo doméstico entre otros. Como consecuencia, la institución de la esclavitud se intensifica en este contexto (Jaramillo Uribe 1968: 6).

## **1.2. Aportes de los esclavos a la nación colombiana**

De acuerdo a lo anterior, la numerosa población africana que ingresó a la Nueva Granada contribuyó no sólo al desarrollo económico a través de la minería, la ganadería, la agricultura, con su mano de obra y sus saberes, sino también al enriquecimiento de lo que hoy en día constituye la cultura nacional colombiana, reflejada, en varias manifestaciones culturales como el sincretismo religioso, las diversas danzas y ritmos musicales así como en la tradición oral.

En lo que se refiere a la minería del oro, la investigación realizada por Kris Lane (Lane 2007) con las Cajas Reales de Quito y apoyándose en investigaciones de historiadores como Engel Sluiter (1998) y Anthony McFarlane (1993) afirma que anualmente se pudo haber producido un promedio de un millón de pesos entre 1550 y 1851, siendo la mayor parte de ésta

lograda por mano de obra esclava (Lane 2007: 287). Al abordar el tema de las técnicas de extracción del oro, el mismo autor afirma que si en un principio los africanos carecían de experiencia minera, en las minas de aluvión fueron adquiriendo el conocimiento indispensable para las minas neogranadinas (Lane 2007: 288).

Por su parte, Jaime Jaramillo reconoce un alto nivel de desarrollo en las culturas africanas que llegaron a la Nueva Granada, quienes ya poseían conocimientos en ganadería vacuna y metalurgia quizás superiores a los de los pueblos pre-hispánicos que habrían habitado las mismas tierras y debido a esto demostraban mayor facilidad en el aprendizaje de técnicas europeas de ganadería, cultivo de caña y administración doméstica (1968: 13).

En cuanto al aporte de la mujer negra en la economía colonial, Nina de Friedemann y Mónica Espinosa (1995) observan que en Colombia el estudio de la historia colonial es relativamente reciente (éste data del decenio de 1960) y en consecuencia el análisis de la contribución de la mujer negra esclava es muy escaso. Estas autoras resaltan las labores de la mujer afrodescendiente en el ámbito urbano doméstico, como partera, cocinera, aya o lavandera, y en la venta callejera de comestibles. Algunas ocuparon papeles en las prácticas religiosas y culturales, como la medicina popular, por lo que fueron frecuentemente juzgadas en la inquisición; otras trabajaron como prostitutas, en negocios ilícitos o de contrabando, proporcionando ganancias a sus amos. Al ser amantes o concubinas de sus amos, algunas lograban cambiar favores sexuales por su libertad (53).

En el campo de la minería, la mujer africana constituía entre la tercera parte y la mitad de las cuadrillas mineras. En zonas auríferas como Anserma, Marmato y Quibralomo, esclavas trabajaban bajo tierra o en el exterior de las minas. Algunas desarrollaron métodos

rudimentarios de extracción que en al final resultaron muy rentables para sus amos (Lane 2007: 289).

La llegada de esclavos africanos al Nuevo Mundo no sólo fue un gran soporte a la economía del imperio, también produjo una dinámica de influencias culturales en todas las direcciones y el nacimiento de nuevas culturas de acuerdo a las condiciones particulares de la época y a la localización geográfica de los pueblos que se formaban. Peter Wade considera que los principios culturales generales de la cultura africana sentaron la base para que los africanos crearan nuevas formas culturales utilizando varios elementos de las culturas hispánicas, indígenas y africanas (1997: 19).

Sin embargo, este proceso no se produjo sin tensiones culturales que se evidenciaron en el intercambio de elementos religiosos; tanto en la adopción de elementos cristianos por parte del africano, como en la aceptación por parte del blanco de ciertos elementos africanos que provenían de sus saberes mágicos. Un ejemplo que ilustra lo anterior es el caso de una mujer blanca, en 1613, quien, ante los inquisidores del Santo Oficio de Cartagena, repite “La oración de la estrella”, que aprendió de una esclava que trabajaba en su casa. En la oración se evidencia el uso y la manipulación de la repetición de rezos católicos que liberaban ciertas potencialidades de los seres (Maya 1996: 36). De lo aquí anotado, vemos cómo las expresiones mágico-religiosas de los africanos tomaban elementos de la oralidad religiosa de los españoles llegando a ser objeto de persecución permanente.

La influencia de la cultura negra en la Nueva Granada, sufrió un proceso de gran rechazo por parte de la cultura dominante desde los primeros años de la colonia y pudo haber estado en riesgo de desaparecer. Los ritos religiosos de los africanos estuvieron siempre ligados



a la música, Por esta razón, la ejecución de instrumentos como el tambor y la marimba, presentes en los rituales fúnebres africanos, fue asociada con el demonio por las autoridades eclesiásticas (Díaz 2005: 36).

Por otra parte, a pesar de la táctica de desarticulación social de los cautivos, el encuentro de africanos, de diferentes etnias, en una misma situación de infortunio pudo haber generado un hilo de comunicación para futuros tejidos sociales. Si bien los africanos llegan desposeídos de artefactos inherentes a su cultura como instrumentos musicales, armas y herramientas, el bagaje de imágenes, recuerdos, músicas y saberes queda guardado para resurgir en expresiones culturales relativas a rituales fúnebres, fiestas de santos, danzas o carnavales (Friedemann 1992: 546-47). Se podría afirmar que este bagaje, evidenciado en los instrumentos de diferentes orígenes y en el intercambio de instrumentos indígenas, constituyó un aporte al variado folclor musical costeño integrado de elementos de diversas regiones africanas (Zapata Olivella 1960: 124).

Peter Wade reconoce que las culturas negras están relativamente distanciadas de África si se las compara con Brazil, Cuba o Haití, sin embargo, no desconoce que el aporte negro a la música colombiana tiene muchas huellas africanas. En cuanto al aspecto religioso, Wade afirma que la religiosidad negra en Colombia ha sido muy marcada por la iglesia católica, sin embargo, reconoce que el ritual fúnebre del *lumbalú*, presente hoy en San Basilio de Palenque, sería una excepción (1993: 267). De Friedemann lo describe como un “ritual sagrado con ritmo, melodía, sentimiento e imágenes que avivan una cosmovisión de profundidades acuáticas, espacios terrenales y parajes de imaginería fantástica” (1998).

El aporte africano a la música y a la danza es más evidente en países como Cuba o Brasil, en donde la economía basada en la plantación y la llegada continua de esclavos

bozales<sup>1</sup> hasta finales del siglo XIX facilitó la recordación, pues allí se encontraban esclavos con mayor hegemonía étnica; mientras que en la Nueva Granada, los lugares de trabajo de los esclavos se conformaban en zonas dispersas con mayor índice de heteroetnicidad, y aún si se congregaban alrededor de la casa del amo en las haciendas, estaban en la mira de los comisarios del Santo Oficio que detectaban las prácticas africanas consideradas heréticas (Maya Restrepo 1996: 33). Este hecho de dispersión pudo haber originado la influencia india y española en la música negra, pues en la música de la actual costa Atlántica es más difícil encontrar una tradición negra independiente (Wade 1993: 275). Un ejemplo es la Cumbia, danza identificada con la mezcla de las tres culturas, la indígena, la española y la africana por la folclorista Delia Zapata Olivella. Según esta investigadora, el aporte negro se ve en la libertad de expresión masculina, el aporte indígena, en la pasividad de movimiento de la mujer y el español en el vestuario (Convers y Ochoa 2007: 30).

En fin, el híbrido que surgió de la criollización de las formas europeas en manos de los africanos y mulatos tuvo una gran vitalidad, muy atrayente para la cultura dominante (Wade 1993: 281) y se refleja en la variedad de ritmos musicales que surgieron en el folclor colombiano como la cumbia, el mapalé, el bullerengue, el currulao, la danza, la contrandanza, la jota, y los romances, alabados y décimas presentes hoy en las dos costas colombianas (Zapata Olivella 1960: 124).

---

<sup>1</sup> Bozal: esclavo africano llegado directamente de África que no lograba expresarse en ninguna lengua latina (Maya Restrepo 1996: 29).

### **1.3. Resistencia a la esclavitud**

Luego de un tortuoso viaje, los africanos debían enfrentar su destino de esclavos, despojados de derechos fundamentales, como regresar a su tierra de origen, ejercer su cultura, su vida espiritual o hablar su lengua.

Durante el régimen esclavista, una gran parte de los dueños de esclavos les infligieron severos castigos, a pesar de que algunas cédulas reales lo prohibiesen.

Según las investigaciones del historiador Jaime Jaramillo Uribe, para la Nueva Granada, aunque se reportaron casos aislados de relativa bondad de los amos para sus esclavos e incluso amos que concedieron la libertad a éstos en agradecimiento a la lealtad y buen servicio, abundan en los archivos causas criminales a los propietarios de esclavos por malos tratamientos y por otra parte a los mismos esclavos por ofensas a sus amos, huidas, rebeliones y otros delitos que reflejan las tensiones de la sociedad esclavista. Severos castigos a los esclavos como azotes de gran violencia, mutilaciones, marcas en el rostro o cautiverio prolongado fueron objeto de juicios que en la mayoría de los casos no concluían (1968: 30-34).

El estudio de Moisés Munive Contreras “Blanco seguro: el maltrato a los esclavos en Cartagena y Mompox durante el siglo XVIII” explica cómo el régimen autoritario podría ocultar un sentimiento de inseguridad del europeo hacia los africanos, que se habría equilibrado o apaciguado con la agresión. Para la mentalidad de la época el buen trato se definía de acuerdo a los intereses económicos: era necesario mantener a los esclavos en óptimo estado de producción proporcionándoles alimentación, vestido, educación (adoctrinamiento) y observar ciertos límites en los castigos. Sin embargo, cuando el maltrato llegaba a un alto nivel de agresividad, éste se podría interpretar “como un mecanismo de

defensa del amo en relación con el sentimiento de inferioridad (temor interno) que experimentaba respecto al esclavo” (2008: 97-116).

Nina de Friedemann y Arocha en *De sol a sol* arguye que los códigos del sol eran implementados con una disciplina de hierro, al igual que lo eran terribles castigos corporales, como el cepo<sup>2</sup>, el escarnio de la picota<sup>3</sup>, el suplicio del látigo, el martirio de la mutilación, la castración o las marcas de fuego en distintas partes del cuerpo (1986: 2).

En estas condiciones, los esclavos africanos expresan de distinta manera su inconformidad con este sistema y surgen diversas modalidades de resistencia de acuerdo a la época y el lugar.

El *cimarronaje*, que consistía en la fuga de los cautivos para huir de la esclavitud y establecerse en zonas de difícil acceso, es una de las más importantes expresiones de resistencia empleadas por los esclavizados tanto en el Pacífico como en el Caribe colombiano del siglo XVII. Estos esclavos se asentaban en los palenques o poblaciones no homogéneas, frecuentemente defendidos por fosos de difícil acceso, en los que los cimarrones vivían en chozas realizadas con materiales del monte. Frecuentemente se establecían lazos de fraternidad entre esclavos fugados del mismo amo, y las relaciones se fueron estableciendo por diversos vínculos de convivencia más que por el origen de uno u otro pueblo africano. En Colombia se conocieron aproximadamente veinte palenques entre los siglos XVI y el XVIII, sin continuidad en el territorio a lo largo del tiempo. Este fenómeno se explica por el asedio de las autoridades españolas y porque los cimarrones que sobrevivían de la destrucción de sus

---

<sup>2</sup>Instrumento hecho de dos maderos gruesos que unidos forman en el medio unos agujeros redondos, en los cuales se aseguraba la garganta o la pierna del esclavo, juntando los maderos.

<sup>3</sup>Rollo o columna de piedra o de fábrica que había a la entrada de algunos lugares donde se exponían públicamente las cabezas de los esclavos ajusticiados.

palenques buscaban refugio en otros grupos (Friedemann 1993). Estos palenques se ubicaron en la provincia de Cartagena, principalmente en regiones cuya topografía facilitaba su construcción en razón de su terreno y de las arenas auríferas en los ríos que proporcionaban una fuente de ingresos para los apalencados. De igual manera, los palenques también surgieron en las provincias del interior como Popayán y la meseta andina (Navarrete 2003: 5) Hacia 1790, se habían registrado palenques en la Costa Atlántica, Panamá, Chocó, Antioquia, Valle del Cauca, Cundinamarca y los Llanos Orientales (Jaramillo Uribe 1968: 42).

Según Sergio Mosquera, las zonas de difícil acceso en la región chocoana podrían catalogarse como un gran palenque, pues allí se dispersaron muchos de los esclavos que lograban liberarse y escapar de los amos (2002: 108).

Los palenques subsistían de actividades agrícolas como la siembra de yuca y maíz y de la cría de animales como aves y cerdos. No eran comunidades necesariamente aisladas, tejían relaciones con estancias aledañas y ciudades como Cartagena para intercambiar sus productos e informarse de posibles ataques (Navarrete 2003: 16-17). En cuanto a su estructura, los palenques imitaron la organización social y política virreinal pero ante todo era allí donde el negro ejercía su libertad y sociabilidad a través de las fiestas y los cultos religiosos (Jaramillo Uribe 1968: 43). En cuanto al aspecto religioso, absorbieron elementos del cristianismo y algunos tuvieron buenas relaciones con pastores de la iglesia que en ocasiones intervinieron en negociaciones de paz (Navarrete 2003: 18).

Teniendo en cuenta las persecuciones por parte de las autoridades coloniales, los palenques habrían tenido un ciclo de vida de aproximadamente un siglo, desde finales del siglo XVI hasta finales del siglo XVII (Navarrete 2003: 14). La mayoría de los palenques fueron perseguidos y aniquilados por las autoridades coloniales ante la imposibilidad de

negociaciones debido a las presiones de vecinos que a su vez eran atacados por los palenqueros. El actual palenque de San Basilio, fue el único que sobrevivió al reintegrar a los cimarrones de diferentes palenques que quedaron dispersos por los montes de María. Al seguir en pie a principios del siglo XVIII y gracias a la intervención del obispo Antonio María Cassiani, el palenque de San Miguel Arcángel, hoy San Basilio de Palenque, cobra legitimidad ante la corona española (Navarrete 2007: 41-44).

Ubicado a cincuenta kilómetros de Cartagena de Indias, capital del departamento de Bolívar en Colombia, San Basilio de Palenque cuenta en la actualidad con un número aproximado de 3500 habitantes agrupados en cerca de 400 familias repartidas en un poco más de 400 viviendas (Balanzó et al. 2007: 5). En 2005 fue declarado por la UNESCO patrimonio intangible de la humanidad por conservar su lengua y sus prácticas culturales tradicionales. No obstante, el conflicto armado que afecta al país ha vulnerado en los últimos años las sierras de María, poniendo en peligro la vida de sus habitantes (Navarrete 2007: 46).

El rol de la mujer en el palenque fue muy activo en los procesos de resistencia. Las mujeres también se implicaron en la defensa del palenque usando dardos, macanas y lanzas. En el de San Basilio se ha reproducido el modelo de familia extendida poligínica, quizá debido al número de hombres muertos en la lucha. Esto se ha reflejado en formas de matrilinealidad (en la que la familia no requiere la presencia del hombre) que han proporcionado estabilidad a la familias cuyo hombre debía dedicarse a la defensa. Los roles femeninos en el palenque se ven reflejados en la distribución de tareas, que para la mujer generalmente se han centrado en la recolección de agua, la venta de fruta y el lavado de ropa. Hoy en día la mujer vende lo que cultiva el hombre: ñame, arroz, yuca (Friedemann y Espinosa 1995: 56-59).

El mecanismo de resistencia más radical de la mujer esclava se evidenció con los infanticidios y abortos, pues muchas preferían sacrificar a sus hijos a traerlos a un mundo en el que iban a ser esclavos (Friedemann y Espinosa 1995: 53).

En la zona del Chocó, Sergio Mosquera (2002) reporta que la crisis aurífera del siglo XVIII es un contexto propicio para que muchos esclavos negociaran su libertad dada la ruina económica de los amos (103). En otros casos, el uso de la fuerza por parte del esclavo llegaba a ocasionar la muerte de los amos debido al maltrato reiterativo de éstos hacia el esclavo (Mosquera 2002: 105; Jaramillo Uribe 1968: 39).

Otra estrategia de resistencia consistía en reducir su capacidad de trabajo para bajar su nivel de producción y así ahorrar fuerzas para trabajar los días de descanso para conseguir el pago de su libertad o automanumisión. En muchos casos documentados, los manumitidos lograban comprar la libertad de otros miembros de la familia. Se puede deducir que el rol activo de esclavizados de la zona del Chocó en la obtención de su libertad influyó en el declive y posterior disolución del régimen esclavista (Mosquera 2002: 106-18).

#### **1.4. Abolición de la esclavitud**

En el contexto de crisis económica generalizada, la situación de los esclavos empieza a cambiar. A finales del siglo XVIII, la esclavitud entra en crisis. La importación de esclavos comienza a decaer acentuándose las rebeliones y las negociaciones para la compra de libertad (Jaramillo Uribe 1968: 51). En las minas del Chocó, se facilitarían la negociación de la libertad de muchos esclavizados, pues sus amos estaban al borde del colapso económico (Mosquera 2002: 103). Al mismo tiempo, Inglaterra iniciaba el proceso de abandono de la trata y a este hecho se agregó la crisis entre los fabricantes de aguardiente, lo cual disminuyó el valor de su

producción al introducirse el aguardiente español, a su vez disminuyeron los ingresos de los productores de miel cuyas entradas dependían de la fabricación de aguardiente (Jaramillo Uribe 1968: 51).

La escasez de mano de obra esclava conllevó una competencia desleal entre los propietarios de esclavos que estimuló la huida de los mismos con ayuda de los competidores de sus amos. Entre tanto, las autoridades otorgaban con cierta facilidad la libertad de los esclavos, hecho que indujo a los jueces a concederla con mayor cautela. Por otro lado, surgieron muchas oposiciones a la concesión judicial de la libertad, lo cual creó un clima de tensión entre amos y esclavos que acentuaba tanto las rebeliones como las huidas (Jaramillo Uribe 1968: 53-55).

Las guerras de independencia influyeron en el descenso de los precios de esclavos, pues muchos fueron reclutados en los ejércitos bolivarianos con la promesa de obtener su libertad (Cruz Rodríguez 2008: 63).

Partiendo de este contexto, los debates abolicionistas empiezan a tomar fuerza en 1814 cuando, gracias al proyecto de Félix Restrepo en Antioquia, se promulga la ley de manumisión de los hijos de las esclavas que nacieran a partir de esa fecha. No obstante, el pensamiento público y político estaba dividido en dos visiones antagónicas: una modernizante, cuyos valores de igualdad y de libertad iban en contra del régimen esclavista; y la otra, más tradicional, que aun reconociendo los postulados básicos del orden republicano liberal se negaba a integrar socialmente a la población esclavizada en condiciones de libertad. Esta visión estaba apoyada por los propietarios de esclavos reticentes a perder su derecho de propiedad. Su discurso propugnaba que la libertad engendraría desórdenes dado el carácter salvaje del negro y sería nefasto para la minería sustentada en su mano de obra. Como



consecuencia, un decreto en 1820 frenó la abolición y en 1821, se promulgó la ley de manumisión de vientres<sup>4</sup> según la cual el trabajo de los hijos de las esclavas hasta los 18 años de edad serviría de indemnización a los propietarios (Cruz Rodríguez 2008: 63-65).

En su argumentación de defensa de la abolición, Félix Restrepo afirmaba que la condición de la esclavitud era incompatible con el orden republicano, que promulgaba la igualdad de los seres humanos; con la doctrina cristiana, que proclamaba valores de hermandad y en últimas con la prosperidad económica de la nación pues ponía en evidencia que el trabajo para la utilidad individual era el único aliciente para una alta productividad.

Por su parte, los argumentos de los esclavistas representados en el discurso del estadista Joaquín Mosquera, expresaban que la abolición constituía una ruina para la nación pues se perdería la mano de obra para las minas y los campos; se pondría en juego la tranquilidad pública, se estimularían las insurrecciones debido al carácter salvaje del esclavo y se violaría el derecho a la propiedad (Restrepo 2006: 299-304).

A pesar de la larga y contundente argumentación de Félix Restrepo, su proyecto no contemplaba la abolición de la esclavitud inmediata y absoluta. Proponía que se realizara de manera gradual y aunque en su defensa hubiera afirmado que la abolición redundaría en el progreso económico de la nación, reconocía que los que habían invertido caudal en la compra de esclavos no deberían ser arruinados. Igualmente, ponía en evidencia que con la libertad de vientres, el trabajo de los hijos hasta los 18 años compensaría a estos propietarios (Restrepo 2006: 301).

Después de la expedición de la ley de 1821, los esclavos siguen luchando por la libertad, a través de rebeliones (duramente reprimidas), incorporándose a guerras civiles o

---

<sup>4</sup>Manumisión de vientres: libertad nominal a todos los afrodescendientes nacidos de una mujer en cautiverio.

alejándose a lugares apartados para formar sus propias comunidades. Surge entonces la ley de 1842 que extiende la esclavitud de los manumisos de los 18 a los 25 años para contrarrestar esta pérdida de mano de obra.

Finalmente, en 1851 se promulga la abolición definitiva de la esclavitud y las élites esclavistas tienden a excluir y a desterrar a los afrodescendientes del orden republicano controlando su acceso a la ciudadanía de forma tutelada (Cruz Rodríguez 2008: 66-71).

### **1.5. Discriminación racial desde el discurso republicano**

De acuerdo a lo expuesto, la abolición de la esclavitud no significó un mejoramiento notable en la calidad de vida de los afrodescendientes, a pesar de su contribución al desarrollo económico de la nación. El discurso mantenido por el modelo de lo socio-político de principios del siglo XIX, analizado por Cruz Rodríguez (2008), Jaramillo (1968), y Restrepo (2006), continúa vigente hoy en la sociedad colombiana a través de la discriminación y el racismo, incluso después de las modificaciones de la constitución, en 1991, que reconocen a la nación como multicultural y pluriétnica.

En cuanto a las raíces históricas del racismo hacia la gente negra, María Eugenia Cháves además de indagar sobre los sistemas de clasificaciones raciales de la segunda mitad del siglo XVIII, pone en evidencia las formas de exclusión social generadas durante el renacimiento español basadas en los tradicionales antagonismos de civilización y barbarie, blanco y negro de la piel, Europa y el resto del mundo, entre otros, teniendo en cuenta los discursos de eruditos de la época como Alonso Sandoval, José de Acosta y Juan Solórzano Pereyra quienes publicaron sus obras durante los siglos XVI y XVII (2007: 74-86).

En este contexto, los intelectuales católicos españoles justificaron la esclavitud argumentando la deshumanización de los africanos. Apoyándose en su interpretación de la biblia, Sandoval asumió como misión evangelizadora liberar a los esclavos del pecado, o de la suciedad de sus almas, que se manifestaba en el color de la piel de los etíopes. Así pues, el saber de la época: la teología y la ciencia, justificaron el poder político y económico que daba sentido al imperio español (Maya Restrepo 2001: 182-85).

Con el tiempo, la ciencia europea de los siglos XVIII y XIX desarrolló el concepto de “raza” para establecer jerarquías raciales basadas en teorías “científicas” que consideraban que el patrimonio genético de una persona determinaba tanto su apariencia física como su potencial intelectual y sus valores morales, definidos estos últimos siempre desde una perspectiva eurocéntrica. La operatividad de este sistema jerárquico se basaba en la superioridad intelectual y humana de la raza superior, que debía “civilizar” a las otras, y podía así dominarlas y explotarlas (Cavelier Adarve 2007: 18).

De acuerdo con lo anterior, es de suponer que a pesar de la abolición de la esclavitud en el siglo XIX, los discursos racistas de la ciencia republicana contribuyeron a vehicular conductas discriminatorias en la cultura política contemporánea. De acuerdo con la teoría del determinismo geográfico, el primer científico colombiano, Francisco José de Caldas justificó la inferioridad de la raza negra aludiendo a que el clima cálido causaba graves alteraciones en el físico y en el carácter de los negros, creando una oposición entre la buena influencia del clima andino de la capital, en donde sí se daría la civilización y el progreso, y el clima cálido de la costa, donde habitaban las razas inferiores, que representaban un obstáculo para el progreso de la república (Maya Restrepo 2001: 179-93).

Otros ilustrados cartageneros de la independencia como José Ignacio de Pombo expresaban cierta contradicción en su argumento, pues si bien discute las teorías racistas de Caldas proclamando que a los nativos solo les hace falta educación para llegar al progreso; por otra parte expresa su descontento al tener que vivir en medio de la barbarie. Para él, el mestizaje es el camino ideal para la nación a través de la inmigración de europeos del norte para borrar la presencia de negros y mulatos del Caribe (Múnera 1996).

De la misma manera, en el siglo XIX diversas comisiones científicas justificaron el atraso y el aumento demográfico de las poblaciones del Chocó, mayoritariamente afrodescendientes, en virtud de la visión decimonónica que asociaba la geografía y el origen de la población con el atraso o progreso de la misma, sin tener en cuenta que la economía extractiva jamás se preocupó por invertir en el desarrollo de las zonas usufructuadas (Cuevas 2009: 8).

### **1.6. Estudios afrocolombianos**

De acuerdo con lo expuesto anteriormente sobre las teorías científicas decimonónicas, podemos comprender la marginalidad e invisibilidad que han marcado a las comunidades afrodescendientes. No es sorprendente, por tanto, que estudios más rigurosos y menos sesgados sobre las poblaciones afrocolombianas no hayan aparecido hasta hace pocas décadas.

Uno de los ensayos actuales que recoge y analiza la bibliografía más sobresaliente sobre las comunidades afrocolombianas fue realizado en el año 2007 por Catalina Cavelier, investigadora del observatorio de Discriminación Racial de la Universidad de los Andes. Este ensayo, “El racismo desde la academia”, nos ha servido de base en la presente investigación.

A partir de los años 40, aproximadamente, diversos antropólogos, sociólogos e historiadores se han ocupado de considerar la historiografía y la situación actual de las comunidades afrocolombianas de las zonas del Caribe y del Pacífico, tanto en contextos rurales como urbanos. Destacan las obras de Nina de Friedemann (1984) y Jaime Arocha (2007), pioneros en dar visibilidad y reconocimiento al aporte cultural *afro* desde los años 70 hasta hoy. A pesar de recibir críticas por excluir a los grupos de afrodescendientes que no mostraran herencia africana, su legado ha sido decisivo para los estudios afrocolombianos contemporáneos (Cavelier Adarve 2007: 5).

Por otra parte, después de que la constitución de 1991 declarara a la nación colombiana como pluri-étnica y multicultural, han seguido aumentando los trabajos sobre la discriminación racial y se han discutido los conceptos de “etnia” y “cultura” con miras a dejar atrás el concepto de “raza”. En los estudios de Cunnin (2003), Mosquera (1991) y Wade (2002), se han debatido las diferencias de la problemática racial en los contextos urbanos y rurales colombianos. Según el antropólogo Eduardo Restrepo (2007), en las últimas décadas la academia antropológica estadounidense ha influido en la agenda de los movimientos sociales, estrechamente ligada a la equidad socioeconómica, estableciéndose una comunicación creciente entre la academia y los movimientos *afro* a nivel internacional (Cavelier Adarve 2007: 7-16).

En sus notas sobre el Segundo Coloquio Nacional de Estudios Afrocolombianos en 2004, Eduardo Restrepo reconoce el papel desempeñado por De Friedemann en la lucha contra la estereotipación de los afrocolombianos y contra la falta de estudios que contribuyan a esta lucha. Restrepo también alude a la visibilidad que desde la academia debe dárseles tanto a las problemáticas urbanas de los afrocolombianos, pues gran parte de los estudios se han centrado

en el Pacífico ribereño, como a la invisibilidad de las poblaciones afrocolombianas que sufren el desplazamiento forzado y el conflicto armado, proponiendo como modelo de análisis el de los estudios culturales (2005: 14-20).

Desde una perspectiva de deconstrucción de estereotipos, los trabajos de Nina de Friedemann y Mónica Espinosa (1995) indagan en el papel de la mujer afrodescendiente en el desarrollo de sus comunidades y de la nación.

En el ámbito de la sociología, vale la pena destacar el trabajo de la socióloga Doris Lamus Canavate (2010), quien analiza el progresivo empoderamiento de la mujer negra en el contexto urbano.

### **1.7. Problemática del destierro y *La Trilogía de Urabá***

En *Conocimientos ancestrales amenazados y destierro prorrogado: la encrucijada de los afrocolombianos*, Santiago Arboleda (2007: 469-71) emprende una corta reseña histórica del destierro que ha marcado a los afrocolombianos durante siglos. La abolición de la esclavitud en 1851, como vimos más arriba, implicó éxodos hacia lugares alejados de la sociedad criollo-meztiza para evitar volver a verse implicados en una vuelta a la esclavitud (Cruz Rodríguez 2008: 67). Dicho movimiento fue interrumpido a finales del siglo XIX por las misiones católicas, que representaban al Estado y que concentraron los poblados en diferentes regiones de la frontera. Más adelante, durante la violencia de 1948 se arrebataron tierras en razón de la expansión ganadera y del monocultivo de la caña de azúcar. Como consecuencia de esto, en los años 60 y 70 la extrema pobreza de la población afrocolombiana adquiere una gran dimensión en casi todo el país (Arboleda Quiñonez 2007: 469-71).

Las movilizaciones políticas que surgen en los años 70 sientan la base de las reformas a la constitución del 1991 que promovieron campañas públicas sobre los derechos humanos y civiles e incentivaron la recuperación de tierras. Sin embargo, el boom del desarrollo agroindustrial y la expansión del narcotráfico burlaron las leyes establecidas forzando el desplazamiento de los afrocolombianos de la región afro-pacífica. A partir de entonces, algunas comunidades afrocolombianas de esta región emprendieron la lucha activa por la recuperación de sus tierras de acuerdo con la ley 70 de 1993<sup>5</sup> (Shouse Tourino 2009: 229).

Es en este contexto histórico, político y social que Marta Rodríguez concibe y realiza los documentales que forman *La Trilogía de Urabá*, de ahí que resulte necesario conocerlo para un mejor entendimiento de la problemática que abordaremos en los siguientes capítulos.

---

<sup>5</sup>Ley de las comunidades negras: por primera vez en la historia de Colombia, la ley reconoce a los afrocolombianos como “el conjunto de familias de ascendencia afrocolombiana que poseen una cultura propia, comparten una historia y tienen sus propias tradiciones dentro de la relación campo-poblado, que revelan y conservan conciencia de identidad que las distingue de otros grupos étnicos” (citado en Shouse Tourino 2009: 243).

## **2. El cine documental y la práctica de Marta Rodríguez**

Teniendo en cuenta la problemática sobre la marginación que hemos esbozado en nuestro primer capítulo, procederemos ahora a considerar la obra de Marta Rodríguez quien a través del cine documental ha dado voz a un sector vulnerable de la población colombiana que ha sufrido intensamente la violación de sus derechos humanos.

Iniciaremos este capítulo reflexionando sobre la importancia del cine documental en la memoria histórica de una nación. Para ello nos apoyaremos en algunos conceptos teóricos que sustentan el uso del cine documental en la construcción de la memoria histórica. A la luz de los estudios sobre Marta Rodríguez y de su propio testimonio, presentaremos un panorama general de su vida y obra de creación, considerando los aspectos más sobresalientes de su estilo filmico y relacionándolo con el contexto histórico del país. Nuestro análisis considerará la evolución de la obra de Marta Rodríguez, pues mientras su trabajo inicial, en colaboración con Jorge Silva, estaba orientado a generar un cambio en la situación social, posteriormente, y en colaboración con diferentes realizadores, la directora tiende a la denuncia política. Rodríguez pone en evidencia la violación de los derechos humanos en el contexto del conflicto armado colombiano y del desalojo de la población campesina en diferentes zonas del país desde los años 60 hasta hoy. Finalmente, analizaremos y describiremos el aporte de la obra de Rodríguez a la memoria histórica de Colombia.



## **2.1. Cine y “memoria histórica”**

Para entender la importancia que el cine tiene en la construcción de la Historia, en nuestra comprensión del pasado y en nuestra visión del presente, Rosenstone sugiere analizar las reglas, códigos y estrategias con las que un determinado film construye un mundo histórico. El investigador cree que es fundamental entender el significado que ofrece dicha reconstrucción al espectador, cuál es su aporte sobre la construcción del pasado frente a la palabra escrita de la historia y cómo se relaciona el mundo histórico del cine con aquel de la historia escrita (1995: 4).

El pasado se puede empezar a entender a través de la Historia, que se construye con la palabra escrita basándose en la investigación y el análisis, así como en la revisión y en la reinterpretación de la información por parte de otros. Sin embargo, la comprensión del pasado no depende sólo de esta información, sino también de la mirada desde la que se realiza el análisis. En este sentido la película histórica es Historia como visión, pues tanto el historiador como el cineasta se acercan a los materiales del pasado desde un sistema propio de valores que aporta una interpretación y un sentido al contenido expresado través de la palabra escrita o a través de la imagen (Rosenstone 1995: 6).

A pesar de la gran influencia del cine como principal fuente de sucesos históricos, el film histórico no ha sido reconocido por los historiadores como fuente legítima de reconstrucción del pasado (Rosenstone 1995: 2). Es a partir de los años 60, con el surgimiento de la nueva ola en Francia que el arte del cine se equipara a las otras artes y en consecuencia se establece como discurso histórico legitimado (Ferro 1993: 12).

En el caso de Latinoamérica, el cine que surge en los años sesenta también se revela innovador en cuanto a su forma, contenido e intención. Su objetivo principal no era el

esparcimiento del público sino el de entender el legado del pasado. Es así como en el contexto de los movimientos culturales de los sesenta y setenta, se producen películas que hacen referencia al colonialismo y en donde prevalece el punto de vista del nativo (Rosenstone 1995: 5). Aunque el nuevo cine latinoamericano varía en función del país, de la situación socio-política y del estilo de sus directores, se caracteriza por su compromiso. El cine de los sesenta se propone como un medio de transformación social y de expresión de la autonomía cultural regional y nacional.

Marta Rodríguez y Jorge Silva entran en el campo cultural colombiano a finales de los 60 con un espíritu innovador que fusiona las prácticas cinematográficas de corte realista con el ilusionismo propio del documental etnográfico presentando así un documental totalmente original (Burton "Introduction" 1986: xi). Las obras de Rodríguez y Silva se caracterizan por su compromiso con la realidad del país. Por un lado, su primer documental, *Chircales* (1967-1972) aborda la explotación de la clase trabajadora; por otro, *Planas, testimonios de un etnocidio* (1971) y *Campesinos* (1972-1974) documentan la lucha de las comunidades indígenas y campesinas por la recuperación de las tierras.

A partir de este momento, podríamos considerar las películas de Rodríguez-Silva como documentos fundamentales para la construcción de la memoria histórica. En este contexto, el cine se interesa por el tratamiento de temas históricos, pues entiende que la perdurabilidad de la obra cultural (literaria o visual) presenta ventajas sobre el análisis historiográfico tradicional, que cambia según la época. En ese sentido es interesante apreciar que en Inglaterra se recuerda más a la Juana de Arco de la obra de Shakespeare que a la descrita en los libros de historia (Ferro 1993: 218). Cualquiera que sea el tema histórico elegido por el cineasta, el placer estético que procuran las obras cinematográficas tiene un impacto definitivo en la

sociedad y en la Historia (1993: 222). En este sentido, el cineasta chileno Patricio Guzmán (Zona de Videos desde abajo: Prensa independiente Colombia 2011) sostiene que el documental debe presentar los problemas sociales, ideológicos y políticos desde un punto de vista poético, pues de no abordarse así, la obra deviene un panfleto o, simplemente, una película comercial. *Chircales* (1967-1972), la primera obra de Rodríguez-Silva, participa de esas características, siendo ya un documental que trasciende y queda inscrito en la historia del cine documental.

Uno de los aspectos que es necesario explorar para comprender cómo interviene el cine en la historia es la manera en que la obra artística trabaja con los acontecimientos. Marc Ferro (1993), pionero del uso del cine como fuente histórica, señala que el cine es en sí un agente de la Historia y un instrumento de progreso científico (19). Ferro considera también cómo el cine ha sido utilizado por las élites dirigentes para transmitir una determinada ideología o, en el caso de los cineastas independientes, cómo ha desarrollado un determinado tipo de conciencia social y cultural (20). El cine interviene en la sociedad a través de estrategias que lo hacen eficaz y operatorio y que responden al contexto social que las produce y las recibe, así como a las condiciones de producción y de distribución, al tipo de film y a las convenciones del lenguaje cinematográfico. Todo ello puede revelar zonas ideológicas o sociales de las que el autor no tiene necesariamente conciencia (22-23).

Desde sus primeras obras, Rodríguez ha concebido su práctica cinematográfica como herramienta de transformación social. La filmación de *Chircales* implicó estrategias que llevaron a la familia Castañeda, protagonista del film, a tomar conciencia de su situación de explotación al verse filmados (West y West 1993: 39-44). Consecuentemente, esa toma de conciencia se produce también en la audiencia formada por trabajadores quienes identifican en

las proyecciones la explotación a la que son sometidos (Burton "Cine-sociology and social change / Jorge Silva and Marta Rodríguez (Columbia)" 1986: 28). Quizá el caso más significativo en este sentido sea el documental *Amor, mujeres y flores*, realizado por Rodríguez entre 1984 y 1989, que trata sobre el peligro para la salud que entrañaba el trabajo en los campos productores de flores en Colombia. La obra suscitó el interés internacional, de ahí que se les exigiera a los productores de flores un control sobre el manejo de sustancias químicas que afectaban la salud de los trabajadores (Cruz Carvajal 2003: 211). Esta obra, a su vez, reflejó la toma de conciencia generada, tanto en los sujetos filmados durante el proceso filmico como en la audiencia durante la distribución posterior del film.

Por otra parte, un aspecto necesario en el análisis de la intervención del cine en la Historia es la lectura cinematográfica de la historia, pues cuestiona la lectura del pasado del propio historiador. Es así como la experiencia de varios cineastas contemporáneos ha demostrado que la memoria popular y la tradición oral han logrado devolver a la sociedad una historia que la Institución les había arrebatado (Ferro 1993: 26). Desde esta perspectiva, la obra integral de Rodríguez-Silva ha filmado de manera independiente una historia no oficial de la violencia en Colombia, situándose al margen del discurso hegemónico y confrontando las amenazas del poder, de las que también son objeto las personas filmadas que dan testimonio de la violencia sufrida en el campo.

En nuestro análisis consideramos también cómo trasciende el documental en el tiempo y cómo ingresa en la Historia oficial de la nación. El cine interviene en la historia oficial a través de la memoria *inscrita*, concepto elaborado por Paul Connerton que apunta a cómo la memoria social se manifiesta a través de la obra literaria o visual que nos permite recordar sin participar corporalmente. Igualmente en nuestro estudio tendremos en cuenta el concepto de

Connerton de prácticas *incorporadas* que requieren de nuestro cuerpo para recordar y se realizan a través de conmemoraciones y ritos. (Connerton 1989: 72-73).

Desde esta concepción del cine como práctica *inscrita* de la memoria, entendemos que los documentales de la obra de Rodríguez-Silva relatan múltiples historias desde un punto de vista particular y con un estilo propio, dejando inscritas en la Historia las experiencias de las comunidades víctimas de la violencia. Después de 40 años de práctica documental, la obra de Rodríguez ha ido quedando inscrita en la memoria documental colombiana, incluso pese al lento desarrollo de la infraestructura cinematográfica colombiana y al escaso apoyo financiero institucional, así como las difíciles circunstancias de distribución y exhibición de los documentales comprometidos.

Finalmente, creemos que para acercarnos al cine documental no es pertinente establecer una definición, sino considerarlo en su inestabilidad y carácter cambiante (Nichols 2001: 21), pues lo que nos interesa en nuestro análisis es ver cómo llega a convertirse en memoria histórica de una sociedad. El carácter cambiante de la obra de Rodríguez obedece a su trayectoria particular, pues tanto en su formación académica como en su experiencia se trasluce un compromiso con las comunidades marginales con las que ha convivido. Esta compenetración es parte de la originalidad y profundidad que sus documentales exhiben, gracias a lo cual han trascendido a la memoria fílmica colombiana.

Según Bill Nichols (2001: 20), el cine documental es siempre relacional o comparativo, pues “cobra sentido en contraste con el cine de ficción, con el cine experimental o con el de vanguardia”. El documental no constituye una reproducción de la realidad, más bien sugiere una visión particular del mundo. Es por ello que debido a su carácter inestable, los documentales no comparten las mismas características y al estar en un terreno de constante

cambio difieren en forma y estilo (21). Para adentrarse en el análisis de los documentales, Nichols nos propone considerar cuatro aspectos fundamentales: 1) el marco institucional que impone ciertos límites al cineasta y la audiencia; 2) el corpus de films y videos que comparten características comunes; 3) las expectativas de la audiencia y 4) la comunidad de los cineastas que lo practican (22-41). En este sentido, Nichols entiende que los cineastas documentales representan más un mundo histórico pues no crean mundos alternativos. Comparten tareas que implican hablar un lenguaje común, debatir problemas sociales, participar en festivales especializados, indagar en problemas técnicos o buscar la distribución de su producción (25-26). Es desde ese presupuesto que consideramos oportuno el estudio de la vida y obra de Marta Rodríguez.

## **2.2. Vida y obra de creación de Marta Rodríguez**

En el ensayo *Marta Rodríguez: Memoria y resistencia*, Carlos Bedoya (2011) se acerca a los archivos de *Cine Documental*, fundación creada por Marta Rodríguez y Jorge Silva. Este espacio alberga tanto el archivo personal de la cineasta, constituido de imágenes de su vida, así como su archivo de investigación, bastante más extenso, donde se encuentran diversos soportes impresos y filmicos que dan cuenta de los correlatos que no aparecen en sus films. Desde este espacio, Bedoya reconstruye un recorrido de más de cuarenta años dedicados al cine documental.

Marta Rodríguez nace en Subachoque, Cundinamarca, en 1933. Su madre, viuda desde antes del nacimiento de su hija, decide abandonar la vida rural y establecerse en Bogotá, en donde Marta adquiere su educación básica en el colegio María Auxiliadora, que impartía educación femenina durante los años cuarenta. Ésta preparaba a la mujer

únicamente para cumplir el rol de madre y ama de casa, manteniéndola ajena al convulsionado clima político que ya vivía el país y que empeoraría con el conflicto violento desencadenado por el bogotazo, el 9 de abril de 1948 (asesinato del líder político Jorge Eliecer Gaitán). Este hecho despierta en Rodríguez una intensa inquietud (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 160; Bedoya Ortiz 2011: 202).

Al finalizar su educación secundaria, la familia decide viajar a España, donde el hermano mayor estudia medicina. Se establecen en Barcelona en 1953. Allí, en pleno régimen franquista, Marta toma cursos de historia del arte y literatura en calidad de asistente debido a su falta de conocimiento del latín y del griego que le impiden estudiar Filosofía (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 160-61; Bedoya Ortiz 2011: 203). Comienza a estudiar sociología, aunque estos estudios no incluían el marxismo debido a la política de la dictadura. Luego de aprender francés en París, regresa a España un año más tarde donde concluye sus estudios de sociología (Bedoya Ortiz 2011: 203).

En 1957, a la edad de 24 años, Marta se independiza de su familia y regresa a Francia, donde entra en contacto con grupos sociales de izquierda como el movimiento de los *Traperos de Emaus*. Se mantiene en Francia enseñando español a un grupo de monjas francesas que le ofrecen una habitación en la cárcel de mujeres. Estudia francés y se dedica a trabajar en la acogida de obreros españoles que van a las cosechas de remolacha y a las minas de carbón. En este contexto, conoce al sacerdote Camilo Torres, estudiante de sociología en Bélgica, a quien se une para ayudar a obreros españoles (Bedoya Ortiz 2011: 204). El contacto con estos obreros en su lucha por la supervivencia cotidiana, la lleva a visualizar sus primeras imágenes cinematográficas (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 161).

En 1958 regresa a Colombia y conoce al padre Gustavo Pérez, quien le ofrece un trabajo de socióloga en Bogotá. En 1959 estudia sociología en la Universidad Nacional, donde enseña Camilo Torres, y participa de las clases que se realizan fuera del aula, en el marco de promoción comunal en uno de los barrios más pobres de Bogotá, Tunjuelito, donde Marta entra en contacto con grupos de personas desplazadas por la violencia de los años 40. Alfabetiza a niños en condiciones de extrema pobreza, maltrato físico y malnutrición, adentrándose en la realidad de los niños que cargan ladrillos en los chircales. Es así como surge en ella el deseo de hacer cine para denunciar esta realidad (Bedoya Ortiz 2011: 204). Hay que tener en cuenta que durante su estancia en Francia, se había familiarizado con el cine de vanguardia que en ese momento era de difícil acceso en Colombia. A partir de ese momento participa activamente en cineclubes del país (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 161). Posteriormente regresa a Francia y conoce a Jean Rouch, quien imparte un seminario de cine etnográfico en el Museo del Hombre de París.

[...] nuestro profesor conocía cómo era trabajar en África. Entonces nos dijo: “ustedes no van a encontrar ni dinero ni capital ni equipos, hagan todo solos”. Yo aprendí a hacer cámara, a hacer sonido, aprendí a hacerlo todo, así cuando llegara a Colombia podría irme sola para una comunidad (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 162).

De 1961 a 1964 Marta estudia cine en París; en ese momento se inicia el uso de las cámaras portátiles y del sonido sincrónico. Además de aprender a hacer cine con herramientas básicas, se acerca de la mano de Jean Rouch al *cinéma vérité*, en el que los sujetos filmados empiezan a tener voz. Es así como se inicia su exploración de la expresión de la subjetividad (Bedoya Ortiz 2011: 205-06).

Inspirado en el film de *Nanook of the North* (1922) del realizador Flaherty, pionero en incluir en el documental las sugerencias de los sujetos filmados, los inuitas del ártico, Rouch



se interesa en la representación de la vida de los sujetos con el objetivo de dar forma al argumento al momento de producir el film (Ardèvol Piera 1997: 144).

Marta Rodríguez realiza su primer trabajo cinematográfico en Francia: un corto documental sobre el Mercado de las Pulgas de París en 1963, y un documental inconcluso sobre estudiantes extranjeros en París en 1964. Posteriormente, en el año 1965, Rodríguez regresa a Colombia (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 163) y, con la intención de poner en práctica este aprendizaje, se vincula a la cinemateca de la Alianza Francesa al tiempo que ingresa a la facultad de antropología. En el cine club conoce al fotógrafo autodidacta Jorge Silva, que será su compañero sentimental y profesional durante 20 años. A pesar del escaso desarrollo cinematográfico de Colombia deciden emprender el rodaje de *Chircales (1966-71)*, que Marta tenía en mente desde su experiencia como alfabetizadora en Tunjuelito (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 165; Bedoya Ortiz 2011: 206).

Sus estudios en sociología, etnología y antropología sentaron las bases para una metodología adaptada al contexto colombiano. Con esta idea en mente, cámaras prestadas y la colaboración de la embajada de Francia, Marta y Jorge empiezan a desarrollar una metodología adecuada a la realidad social de los Chircales<sup>6</sup>. Durante seis meses establecen una relación previa con la comunidad para conocer sus problemas e ir introduciendo poco a poco el equipo de filmación, respetando la intimidad y la cotidianidad de la familia Castañeda, elegida como protagonista del documental. Gracias a la convivencia de cinco años con la familia y con su comunidad, los realizadores llegan a conocer bien su problemática y su visión del mundo. El documental refleja la manipulación y la explotación que obliga a

---

<sup>6</sup> Los Chircales eran terrenos cuyos propietarios tenían a su cargo familias enteras que fabricaban ladrillos y vivían en condiciones de explotación y extrema pobreza.

trabajar a niños desde muy temprana edad. De la interacción entre la comunidad y los realizadores emerge la creación de un sindicato ladrillero. Con todo, la familia Castañeda es expulsada por los terratenientes lo cual no impide la culminación del rodaje (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 164-67).

En una entrevista para la revista *Jump Cut* (1993), Rodríguez comenta sobre la conciencia que generó *Chircales* en los sujetos filmados:

En la vida cotidiana representada en *Chircales*, la gente estaba muy acostumbrada a la idea de ver a los niños trabajar. Pero cuando la misma gente vio el trabajo de los niños en la pantalla, tuvo un impacto tremendo en ellos. [...] Ahora tienen una visión muy crítica de la esclavitud en la que subsistían (West y West 1993: 39-44).

Jorge Silva alude a otros aspectos relevantes de la metodología de *Chircales* que derivaban en parte de las limitaciones económicas de producción. Éstas implicaron un largo proceso de filmación que, no obstante, permitió una observación más profunda de la comunidad y facilitó la participación de ésta en el proceso de filmación. En este sentido Rodríguez y Silva rompen desde su primera colaboración con la metodología del documental tradicional en la que el cineasta decide la estructura final del film de acuerdo a sus parámetros de producción, sin contar con el punto de vista del sujeto filmado (Burton "Cine-sociology and social change / Jorge Silva and Marta Rodríguez (Columbia)" 1986: 28). Por otra parte, el hecho de proyectar la película a los sujetos filmados implicó una retroalimentación que incidió en la versión final pues su aporte formaría parte de la obra final (Vélez Rincón 2010: 56).

Dentro de las ventajas generadas por las limitaciones económicas, la distribución inicial de la película sin sonido condujo a que la audiencia con cierta conciencia política participara durante la proyección. De esta manera se enriqueció la estructura de la obra sobre

la base de las reacciones de diversas audiencias, al tiempo que éstas a su vez podían apreciar de manera más profunda este estilo de filmar (Burton "Cine-sociology and social change / Jorge Silva and Marta Rodríguez (Columbia)" 1986: 29).

La historia de *Chircales* continúa en los archivos de Marta Rodríguez, quien después de la filmación siguió en contacto con la familia Castañeda. Entre otros materiales, se conservan las fotos del proceso de construcción de la casa de la familia Castañeda, pagada en parte con las ganancias de la película (Bedoya Ortiz 2011: 207).

Después de cinco años de arduo trabajo, *Chircales* pasó de una hora y cincuenta minutos a 42 minutos y fue estrenada en 1968 en Mérida, Venezuela. Recibió premios en diversos festivales nacionales e internacionales: en Alemania, México y Finlandia (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 167-69). Hoy en día constituye un clásico en la historia del cine colombiano y latinoamericano. Fue presentada en el 2007, junto a una de las películas de *La Trilogía de Urabá*, durante los Encuentros Internacionales del Documental de Montreal y continúa exhibiéndose en eventos relacionados con la construcción y preservación de la memoria en Colombia (Noguera 2012).

Para su siguiente trabajo, *Planas, testimonio de un etnocidio* (1971-1972), Rodríguez y Silva no tuvieron la oportunidad de familiarizarse con la comunidad, objeto de su análisis, lo cual modificó la metodología de trabajo. El origen del film está en la noticia que Rodríguez recibió sobre las masacres de los indígenas *Guahibos* en los llanos Orientales adonde se desplazó para recoger testimonios durante dos semanas. El film, un mediometraje de 35 minutos rodado en 16mm en blanco y negro, se presentó a finales de 1972 como apoyo a una campaña de solidaridad con la comunidad indígena (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 168-69). El conocimiento de la violencia en la zona rural cambia la visión que Rodríguez

tenía de los estudios y análisis antropológicos (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 168; Gómez 2011).

Según Jorge Ruffinelli (2003), *Planas* presenta un hecho que sucede en el mismo momento de la filmación, ya que denuncia la masacre de indígenas que el ejército colombiano, en complicidad con colonos, estaba llevando a cabo en la zona rural de los Llanos orientales (88). El ejército asesinó progresivamente a los líderes indígenas de una cooperativa agropecuaria creada en 1966 y los reemplazó por simpatizantes. Por esta razón, sostiene el autor, la película encuentra su fuerza en comparar el pasado colonial con el presente, aún caracterizado por “el saqueo, la explotación y el asesinato masivo de los indios” (88).

Por otra parte, la dignificación de los personajes se hace evidente al valorizar su modo de vida en armonía con la naturaleza y la importancia de los trabajos que realizan: el tejido de las mujeres, la labranza de los hombres y cómo logran eliminar las sustancias tóxicas de la yuca, su alimento fundamental (Ruffinelli 2003: 89). *Planas, testimonio de un etnocidio* obtiene el premio a la mejor película colombiana en el festival de Cartagena y el dinero obtenido con este premio sirve para realizar una nueva edición más corta de *Chircales* (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 169).

En su interés por documentar la historia de la violencia, los realizadores deciden investigar las raíces históricas del problema agrario en Colombia, ubicando tres épocas claves para abordar el tema: los años 30, el año 1948 y las luchas campesinas de 1973 y 1974. Emprenden el rodaje de *Campesinos* con la ayuda de Arturo Alape, investigador sobre la lucha campesina (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 170). La película hace énfasis en la explotación que ejercen las élites de la agroindustria cafetera sobre los campesinos sin tierra lo que da lugar al surgimiento de sindicatos agrarios (Wood 2005: 191). La obra busca dar voz a

los campesinos rompiendo con el discurso hegemónico al centrarse en la manera de recordar de los sujetos filmados (Wood 2005: 192). Paralelamente, Rodríguez y Silva se van involucrando con el Consejo Regional Indígena del Cauca, se familiarizan con las luchas por la recuperación de tierras y deciden incluir parte de esta historia en la película. Sin embargo, al mostrar la filmación a los indígenas del Cauca se dan cuenta de que éstos no están de acuerdo con la obra, pues ven de manera muy diferente su problemática y la de los campesinos de la zona cafetera (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 171-72). Surge entonces la idea de realizar *Nuestra voz de Tierra, Memoria y Futuro*, cuyo tema es la lucha por la recuperación de la tierra, pero centrando la narración en el yo colectivo de los pueblos indígenas (Bedoya Ortiz 2011: 209).

En esta película se evidencia el deseo de Rodríguez-Silva por adentrarse en la ideología de los sujetos filmados desde la poesía con una estética que revela la cosmovisión indígena (Ruffinelli 2003: 90). La película se vale de puestas en escena para narrar el despojo de tierras que han sufrido los indígenas por parte de los terratenientes y la continuación del exterminio indígena que nunca terminó durante la conquista. El documental hace igualmente énfasis en el esfuerzo de las comunidades por recuperar sus tierras (Ruffinelli 2003: 90). En un momento de su convivencia con la comunidad indígena escuchan el mito de la Huecada, que cuenta cómo dos indígenas pierden sus reses y las encuentran en el cerro donde el diablo las ha encerrado (Ruffinelli 2003: 90-91). Deciden entonces poner en escena este relato imprimiendo a la película un equilibrio entre las voces de los sujetos y lo mágico con gran cuidado plástico (Ruffinelli 2003: 91). Así se establece un contrapunto entre el documental y la puesta en escena, franqueando la frontera entre la ficción y la realidad (Vélez Rincón 2010: 60).

Siguiendo el análisis de David Wood (2005), desde la tradición indígena, este mito representa las relaciones de explotación entre terratenientes, capitalistas (representados por el diablo) y el miedo de la comunidad a reclamar la tierra a la que tiene un derecho legítimo (Wood 2005: 204). Según Wood, la inclusión de este elemento mágico no constituye una estrategia narrativa que borra completamente la relación de poder entre el cineasta y el sujeto; este elemento es más bien un punto de partida para una serie de pactos entre los cineastas y los sujetos filmados que redundan en efectos prácticos para todo el proceso filmico (Wood 2005: 210-11).

*Nuestra voz* obtuvo varios premios nacionales e internacionales: Premio de Focine<sup>7</sup> por mejor dirección de largometraje y mejor música original; se otorgó a Jorge Silva el premio de mejor fotografía en la Muestra Iberoamericana de Cartagena y el premio Colón de Oro al Mejor Film Latinoamericano en el Festival Iberoamericano de Huelva, entre otros (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 175).

Durante el proceso de realización de esta película, los cineastas atienden la solicitud del CRIC (Consejo Regional Indígena del Cauca) para producir un corto documental de 16 minutos, *La Voz de los Sobrevivientes* (1980), donde ellos mismos denuncian ante Amnistía Internacional los asesinatos de los líderes indígenas en la lucha por la recuperación de tierras. El documental es también un homenaje a Benjamín Didicue, líder *paez* asesinado en 1979 (Cruz Carvajal 2003: 211; Fundación Cine Documental 2008)).

Después de filmar las masacres de indígenas en el Cauca, los realizadores deciden volver a Bogotá para estar más tiempo con su familia y empiezan el proyecto de *Amor, mujeres y flores* en 1984 (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 175). La película evidencia

---

<sup>7</sup> Focine : entidad estatal promotora de cine colombiano liquidada en a principios de los años 90.

las condiciones laborales que ponen en peligro la salud de los cultivadores de flores al estar expuestos a sustancias tóxicas. Aunque los testimonios femeninos revelen protagonismo, Goldman sostiene que el film no refleja un feminismo desde la perspectiva norteamericana pues no se trata de reivindicar los derechos de la mujer sino más bien de ligar la lucha de la mujer a la lucha de clase. Sin embargo, mediante las voces femeninas, se resalta la paradoja de cómo en la industria de las flores, símbolo universal del amor y la belleza, se pone en peligro la belleza y la salud de las mujeres que las cultivan (Goldman 1993: 33-38). Para esta película los cineastas emprenden una metodología parecida a la de *Chircales*: se hace investigación previa a la filmación, los sujetos filmados visionan la cinta para decidir sobre la edición y se realizan copias de la película para talleres educativos (West y West 1993: 39-44).

Goldman alude a las críticas que genera el film al sacar a la luz pública la problemática del cultivo de flores en Colombia pues al ser distribuido en Europa o Estados Unidos, afectaría a las élites exportadoras de flores. No obstante, la recepción del público consciente del problema es bastante positiva: valora su forma de tratar un problema social tan urgente. Esta película está además marcada por la muerte de Silva en 1987, quien no alcanza a verla terminada. El anuncio de la muerte de Silva queda inscrito en el texto del film. Quizás el espectador podría inferir que ésta se produce al estar el cineasta largas horas expuesto, al igual que sus sujetos filmados, a los pesticidas de las flores y que de alguna manera la producción de belleza, así como en los cultivos de flores, puede estar ligada a la muerte (Goldman 1993: 33-38).

*Amor, mujeres y flores* obtuvo un premio de cinco mil marcos en el festival de cine ecológico de Friburgo en Alemania con los que Rodríguez compró una cámara de video. El documental *Nacer de nuevo* (1987) se había empezado a hacer en 1985, durante la filmación

de *Amor, mujeres y flores* y al igual que este último tuvo que editarse en formato de cine sin la participación de Silva y con la ayuda de sus hijos (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 177-79). Fue el primer documental financiado en su totalidad por Focine, que se quedó con los derechos patrimoniales de la película (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 180; Noguera 2013).

Ganador de dos premios en Alemania (Festival de Cine Documental de Leipzig y Festival de Oberhausen) y uno en Cartagena (Festival Internacional de Cine) (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 180), *Nacer de nuevo* presenta a través de los personajes de María Eugenia Vargas y Carlos Valderrama una reflexión sobre el espíritu de lucha como vía para sobrevivir ante una tragedia como la de la erupción del volcán Nevado del Ruiz en 1985 (Cruz Carvajal 2003: 211). Los dos personajes con actitudes ante la vida tan diferentes, ella de amor a la vida, él de resignación ante la adversidad, ofrecen al documental un realismo mezclado con los mitos y creencias de sus personajes, rasgo muy apreciado por Rodríguez-Silva. María Eugenia ofrece a los cineastas su espontaneidad y gracia en el lenguaje lo cual marca la singularidad de esta obra (Ruffinelli 2003: 93). Pero la originalidad de este film también se evidencia en la manera de abordar un tema tan difícil y mediático, teniendo en cuenta que los medios de comunicación habían explotado las imágenes de dolor. Rodríguez-Silva, por su parte, eligen las imágenes de una historia de amor sencilla entre dos ancianos. Sin embargo, el film también denuncia la corrupción y el robo de recursos destinados a los damnificados por parte de la Cruz Roja y de funcionarios del gobierno local (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 179-80).

Los años 90 marcan el cambio del cine al video. Rodríguez se enfrenta a los altos costos de producción y a nuevos retos en las estrategias de filmación (Ruffinelli 2003: 95).



Descubre que el video y las técnicas digitales podían captar la poesía de la realidad con mayor nitidez que aquellas de la cámara de cine de 16mm de gran cuidado estético (Wood 2005: 223). Además, las cámaras pequeñas facilitarían la movilidad y la independencia del cineasta en zonas de guerra (Noguera 2013; Torres San Martín 2004: 44).

Por otra parte, el discurso anti-imperialista del cine militante de los años sesenta ha quedado anticuado, aunque la cineasta sigue realizando un cine comprometido con la sociedad, centrado en la denuncia de la violación de los derechos humanos en el marco de la problemática de la violencia causada por el auge del narcotráfico, el recrudecimiento de la guerrilla y el surgimiento de los paramilitares durante los años ochenta. El compromiso del cine es con los derechos humanos vulnerados de las comunidades que están en medio de estos actores bélicos (Ruffinelli 2003: 95).

Algunos líderes indígenas se interesan por registrar los acontecimientos que ocurren en medio de este clima violento y Rodríguez emprende el proyecto de impartir talleres de cine. En el mismo año, el 17 de diciembre, tiene lugar la masacre de 20 indígenas *paeces* en Caloto, al norte del Valle. Un indígena llamado Palechor va a filmar lo ocurrido allí: Después de haber recuperado una hacienda en zona de narcotraficantes, son amenazados y luego asesinados (Arboleda Ríos y Osorio Gómez 2003: 180-81).

En 1992, al cumplirse el quinto centenario del descubrimiento de América, Rodríguez y el cineasta boliviano Iván Sanjinés deciden realizar *Memoria Viva*, compuesta por tres episodios relacionados con la masacre de Caloto por parte del narcotráfico: imágenes de la masacre recogidas por Palechor; entrevistas en el primer aniversario de la masacre y el registro por parte de Manuel Sánchez de los enfrentamientos de los indígenas con la policía que quería expulsarlos de la carretera Panamericana al protestar por las celebraciones de los

500 años de descubrimiento de América (Wood 2005: 257). Siguiendo a Wood, *Memoria viva* muestra el testimonio de un líder que pertenece a dos mundos y explica el concepto de “autoridad indígena”, donde el poder reposa en la comunidad y se opone a la “autoridad del Estado” que significa represión e imposición (2005: 261).

Otro grave problema que toca a los indígenas Guambianos es el cultivo de la amapola. Ignorando el destino final de los cultivos, estas comunidades son utilizadas por los narcotraficantes para la producción de heroína. A su vez, el gobierno ordena fumigaciones masivas de alta toxicidad que dejan la tierra estéril y residuos tóxicos que causan malformaciones en recién nacidos. Los cabildos indígenas intentan establecer acuerdos con el gobierno y le solicitan alternativas que permita dejar estos cultivos, sin embargo, frecuentemente el gobierno incumple y los cultivos continúan dadas las condiciones de marginalidad en la que subsisten las comunidades. La violencia y la pérdida de la cultura ancestral son algunas de las consecuencias que trae la intromisión del narcotráfico en comunidades. Luego del incremento de fumigaciones por parte del gobierno en las zonas de cultivo de coca en la Amazonía colombiana marchas masivas de indígenas se han realizado en el sur del país, para protestar en contra de estas medidas y exigir al gobierno la erradicación de los cultivos ilícitos considerando los derechos de las comunidades afectadas. Este es el contexto de *Amapola Flor Maldita*, filmada entre 1994 y 1998 en compañía de su hijo Lucas Silva (*Amapola, la flor maldita*, Fundación Cine Documental 2008). Según Jorge Rufinelli, la película no ofrece una visión derrotista y mucho menos triunfalista del problema. A través de la voz de Leonor Zalabata, líder *arhuaca*, el documental pone en evidencia la manera en que el gobierno se rinde a las exigencias de Estados Unidos haciendo un uso indiscriminado de la fumigación para acabar con los cultivos ilegales. Sin embargo, la líder resalta que las

comunidades, a su vez, desarrollan una actitud de resistencia ante el poder. Ruffinelli agrega que dicha represión alimenta la producción de cine documental que persistirá y sobrevivirá (Ruffinelli 2003: 96).

*Los hijos del Trueno* (1994-1998), será el segundo documental que Rodríguez realice con su hijo Lucas. Está también inscrito en el marco de las luchas sociales por los derechos indígenas y trata sobre el desastre causado por el terremoto de 1994 en el Cauca (Fundación Cine documental 2008). Por otro lado, el film muestra cómo las comunidades encuentran una explicación espiritual a esta catástrofe, atribuyéndola a la ira de Dios o de la madre tierra que se siente agredida por la deforestación y los cultivos de amapola. A pesar de las advertencias por parte de geólogos para evacuar la zona, las comunidades se resisten a hacerlo y deciden fortalecer la tierra con plantas anti-derrumbes. Uno de los objetivos del film es poner en evidencia la relación del indígena con la tierra que habita (Ruffinelli 2003: 97).

Finalmente, en *La Hoja sagrada* (2001) Rodríguez insiste, a través de testimonios, sobre el gran daño ocasionado por las fumigaciones a las culturas indígenas. Desde los testimonios de la comunidad Guambía en el Cauca, se busca aquí crear conciencia acerca de la grave situación social ocasionada por los cultivos de coca y de amapola así como de las soluciones inadecuadas impuestas por el gobierno. Mediante un trabajo de campo realizado en la Sierra Nevada de Santa Marta, nos muestra la perspectiva de la comunidad *arhuaca* a través de la voz del Mamo (sacerdote indígena) Napoleón Torres, quien explica el significado de la hoja de Coca para su cultura. El carácter sagrado de la hoja de coca implica que sólo pueda intercambiarse por otro producto y que no tenga valor comercial además de que su uso y preparación están bajo la tutela del *Mamo* o sacerdote. (Fundación Cine Documental 2008).

De esta época datan también archivos filmicos inéditos de la *Fundación Cine documental*. Se trata de material recogido en 1998 que documenta *La toma del Milenio*, cuando la sede de la Cruz Roja Internacional es tomada, durante tres años, por familias que huyen de diferentes zonas en conflicto: de la región cocalera del Caguán, de Caquetá y de Mapiripán. (Bedoya Ortiz 2011: 211).

Para principios del milenio Marta Rodríguez y Fernando Restrepo se ocupan ya de las culturas afrocolombianas. *La Trilogía de Urabá* compuesta por *Nunca más* (1999-2001), *Una sola casa se vence* (2003-2004) y *Soraya, Amor no es Olvido* (2006) será estudiada en detalle a lo largo de los próximos capítulos de este estudio.

Filmada con la participación de hombres, mujeres, niños afrocolombianos e indígenas de la zona de Urabá-Colombia, esta serie de documentales cuenta lo que significó el destierro y la violencia. La memoria cultural, manifestada a través de testimonios, cantos, dibujos y danzas, refleja la resistencia de estas comunidades a la violencia y las formas organizativas que en algunos casos les permiten retornar a sus territorios. La intención de los documentales de esta trilogía es mostrar cómo se construye la memoria histórica y cultural de estas comunidades expulsadas de sus territorios, ricos en recursos naturales de gran interés para las compañías transnacionales.

Siguiendo a Carlos Bedoya (2011), en *Testigos de un Etnocidio: Memorias de resistencia* (2011), uno de los documentales más recientes de Marta Rodríguez, es donde se han explorado las posibilidades del archivo de la Fundación Cine Documental, pues en su introducción se retoman algunas escenas de las primeras películas que abren el punto de partida en el camino de la memoria de Rodríguez (Bedoya Ortiz 2011: 211).

Por su parte, el investigador Santiago Andrés Gómez hace referencia a este último documental recordando las palabras de Rodríguez en una entrevista concedida para la revista *Kinetoscopio* (1996). Rodríguez declara que, en un momento clave de su vida, decide tomar distancia de las ciencias sociales al descubrir que los antropólogos de su época estudiantil ignoraban la realidad de las violaciones a los derechos humanos de los indígenas (Gómez 2011). Así mismo, este investigador reivindica este documental (que otros críticos, como Pedro Zuluaga, consideran falto de estructura), identificando en él los tres bloques representados por los líderes asesinados de diferentes etnias del país: la Nasa (sur occidente), la Emberá (Noroccidente) y la Kankuama (norte). Cada bloque profundiza en la historia y la problemática específica de cada comunidad (Gómez 2011).

### **2.3. Aporte de Marta Rodríguez a la memoria histórica**

Este recorrido por la obra de Marta Rodríguez nos permite apreciar cómo su estilo se va forjando a través de su formación y experiencia: desde su práctica de *cinéma vérité* en la Francia de los años sesenta hasta la constitución de un extenso archivo de material de investigación.

Atendiendo a la clasificación de los modos de representación que Bill Nichols (Nichols 2001) realiza, en la obra de Marta Rodríguez predominaría el modo participatorio, que Nichols identifica precisamente con el *cinéma vérité* de Jean Rouch. Como señala este autor, el compromiso del cineasta y su manera de ver la realidad es lo que la audiencia espera en este modo de representación. Es así como este tipo de documental da cuenta de la manera en que cineasta y sujeto filmado comparten responsabilidades en el proceso filmico,

sin olvidar la importancia del tratamiento ético que el realizador debe manejar a la hora de representar las emociones de los actores del film (Nichols 2001: 116).

Como vimos antes, Rodríguez recibiría la influencia de este modo de representación, creando a su vez un estilo propio de acuerdo a las circunstancias históricas y sociales de las comunidades afectadas por la violencia en Colombia. La investigación previa a la realización de cada documental implicó largas convivencias con los grupos de sujetos filmados y permitió a los cineastas adquirir un conocimiento profundo de la comunidad. De la misma manera, mostrar lo filmado a los sujetos representados ha sido crucial para decidir sobre el montaje final de la película, de acuerdo a la propia mirada de la comunidad, y para evaluar las consecuencias que los testimonios de los sujetos filmados pudieran generar, como el despido del trabajo en el caso de *Chircales* (1965-1971) y de *Amor, Mujeres y Flores* (1984-1989). En estos dos últimos documentales, los largos procesos de convivencia e implicación en el proceso filmico despertaron en los sujetos filmados una conciencia de clase. En el caso de *Chircales*, los alfareros lograron concientizarse de la necesidad de organizarse para defender sus derechos (Burton "Cine-sociology and social change / Jorge Silva and Marta Rodríguez (Columbia)" 1986: 29), y en el de *Amor, Mujeres y Flores* se logró fortalecer el sindicato de los trabajadores (West y West 1993).

Rodríguez-Silva lograron desarrollar estrategias narrativas de gran originalidad, como la introducción de la ficción a través del mito en el documental *Nuestra Voz de Tierra, Memoria y Futuro* y la dimensión poética de *Chircales*. Esta originalidad ha permitido que su obra haya quedado inscrita en la historia del cine documental latinoamericano, plataforma desde la cual se genera mayor conciencia histórica.

Las largas convivencias del proceso filmico de Rodríguez-Silva no han sido siempre posibles debido a circunstancias específicas. Para *Planas: Testimonio de un Etnocidio* (1971) hubo que filmar sobre la marcha, pues los asesinatos de líderes indígenas estaban ocurriendo al mismo tiempo. Igualmente, en *La voz de los sobrevivientes* (1980) se filmó con la urgencia de denunciar las muertes de líderes ante *Amnistía Internacional* (Fundación Cine Documental 2008).

En medio de la agudización de la violencia generada por el narcotráfico durante los años 90, la introducción del video y las cámaras pequeñas facilitan la filmación en circunstancias de difícil movilidad. En este contexto, Rodríguez habla de “cine invisible”, pues no se puede llevar trípode y los cineastas tienen que estar respaldados por organismos internacionales que los protejan (Torres San Martín 2004: 44).

Un aporte significativo han sido los talleres que Rodríguez ha impartido a los indígenas interesados en incursionar en la práctica documental para construir su propia memoria histórica desde su propia mirada. En entrevista para la revista *Kinetoscopio*, Rodríguez comenta los esfuerzos que en este contexto se hicieron para recuperar la cultura indígena, a través de la recopilación de mitos y de la renovación de la medicina tradicional practicada por las comunidades. Es importante señalar que antes de la filmación de *Memoria viva*, en el año 92, el Consejo Regional Indígena del Cauca contaba ya con un departamento de comunicación (Osorio s.f.).

Mediante diarios de campo, Rodríguez anota todo lo que aprende de las comunidades, y observa la manera en que los indígenas perciben el lenguaje cinematográfico, señalando, por ejemplo, que rechazan el primer plano al no ofrecer una visión real del rostro, al igual que la

ruptura de la linealidad temporal cuando se presenta a un personaje en la infancia y en la edad adulta dentro de una misma película (Osorio s.f.).

En la actualidad los indígenas siguen filmando en colaboración con Rodríguez; *No hay dolor ajeno* (2011) es el más reciente documental inédito que denuncia la muerte infantil en medio del fuego cruzado del conflicto armado. Fue proyectado el 12 de octubre de 2011, en el marco de la V semana por la memoria historia organizada por del *Centro del Memoria Histórica* con el que Rodríguez colabora (Noguera 2013).

La misión de esta entidad, apoyada por el gobierno, es la de reunir y recuperar el material documental relativo a las violaciones reflejadas en el artículo 147 de la nueva ley colombiana de víctimas y restitución de tierras de 2011. Para los proyectos de este centro, el extenso archivo de la *Fundación Cine Documental* de Rodríguez es de suma importancia, pues el *Centro de Memoria* pondrá a disposición de la investigación y la educación toda la información recopilada a través de actividades educativas y culturales para difusión del conocimiento de la historia política y social de Colombia (Centro de Memoria Histórica 2012; Noguera 2013).

Por otra parte la *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano*, gracias a una beca de gestión de archivos del Ministerio de Cultura, viene desarrollando un proyecto que ha permitido organizar y digitalizar los diferentes soportes que se encuentran en el archivo de investigación de Rodríguez-Silva para facilitar su accesibilidad (Bedoya Ortiz 2011: 212; Noguera 2013).

Finalmente un aspecto fundamental para crear conciencia histórica a través del cine documental lo constituye la distribución y exhibición de las películas. Las películas que lograron buen reconocimiento internacional, como *Chircales* o *Nuestra Voz de Tierra* y



*Futuro* se siguen proyectando durante los eventos relativos a la memoria histórica organizados en diferentes ciudades. Sin embargo, Rodríguez ha comentado que la censura en Colombia ha sido importante. Las películas relativas al problema del narcotráfico fueron compradas por la universidad de Antioquia y el Ministerio de Cultura las presentó en horarios nocturnos de poca audiencia. Algunas entidades estatales, como *Inravisión*, han exigido cambios en los documentales o quedarse con los derechos de autor, a lo que la autora se negó contundentemente: “Entre el ser y la nada me quedo con el ser” (Osorio s.f.).

Durante el proceso de filmación de *La Trilogía de Urabá* los sujetos de representación se mostraron colaboradores y expresaron su necesidad de hablar. Sin embargo, al ver las películas tuvieron miedo y pidieron que no se exhibieran y por esta razón sólo las universidades podían presentarla. Hoy en día, algunos canales regionales, como *Telecaribe*, la está presentando, pero recién terminada no tuvo difusión (Noguera 2013).

El análisis de los documentales de *La Trilogía de Urabá* será el objeto de nuestro tercer capítulo en el que expresaremos la importancia de las cintas que la componen para la articulación de la memoria del cine documental y de la memoria histórica de Colombia.

### **3. Memoria cultural e histórica en la *Trilogía de Urabá***

En este capítulo abordaremos el análisis y la interpretación de los procedimientos compositivos de los tres documentales que conforman *La Trilogía de Urabá: Nunca más* (1999-2001), *Una sola casa se vence* (2003-2004) y *Soraya, amor no es olvido* (2006). Nuestro análisis se basa fundamentalmente en considerar el papel que juegan en cada documental las prácticas culturales, así como entender la relación que existe entre éstas y las técnicas propias del cine documental. En última instancia es nuestro objetivo revelar cómo la representación que se hace de los sujetos afrocolombianos en las cintas analizadas está estrechamente relacionada con la representación de sus prácticas culturales. Nuestro análisis considera también la importancia del momento histórico, entendiendo que es éste una base fundamental en la conformación de la subjetividad de los individuos, y cómo ese momento afecta al proceso filmico.

Para la interpretación de la información recolectada, utilizaremos fundamentalmente los conceptos de memoria histórica y memoria cultural extraídos de nuestro marco teórico. El análisis se apoyará también en la valiosa información provista por los realizadores en las entrevistas que les hemos realizado, así como en los datos existentes sobre el desplazamiento de las víctimas en los momentos históricos que presentan los documentales. En última instancia, es nuestro objetivo demostrar cómo la Trilogía supone una contribución fundamental para la construcción de la memoria histórica de Colombia. En este sentido, la obra documental se proyecta como una intervención cultural, social y política cuyo impacto es necesario considerar hoy día en el contexto de los esfuerzos que está realizando el gobierno actual con respecto a los procesos de paz y la reparación a las víctimas del conflicto armado.

### 3.1. Contexto histórico del desplazamiento en la zona del Urabá antioqueño

Los documentales de *La Trilogía de Urabá*, objeto de nuestro análisis, fueron filmados entre los años 1999 y 2006. Su hilo conductor lo constituye la historia del destierro de diversas comunidades afrocolombianas, mestizas e indígenas habitantes de las cuencas de varios de los afluentes del río Atrato, en la zona del Urabá antioqueño y chocoano, localizada en el extremo noroccidental colombiano. La expulsión de estas comunidades se llevó a cabo durante los enfrentamientos que la guerrilla sostuvo con los paramilitares y las fuerzas armadas en el bajo y medio Atrato. Estos enfrentamientos tuvieron su más cruenta expresión en los bombardeos ejecutados durante la “Operación Génesis”, iniciada en diciembre del año de 1996 por paramilitares aliados con guerrilleros desmovilizados y el ejército nacional para erradicar al grupo ilegal de izquierda más importante del país, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-FARC (United Nations High Commissioner for Human Rights 1998: 103).

En este contexto, *Nunca más* (1999-2001), el primero de los documentales que conforman la Trilogía, presenta las voces de hombres, mujeres y niños que evocan los acontecimientos del destierro sufrido en medio del fuego cruzado. A través de su memoria se reconstruye también el retorno a sus tierras que en el año 2001 protagonizan varios miles de desplazados de la cuenca del río Cacarica. El segundo de los documentales, *Una casa sola se vence* (2003-2004), es hasta cierto punto una continuidad del anterior, pero centrándose en una única voz y en una única memoria, la de Marta Palma. Es así como el espectador es informado de que la gran mayoría de los desplazados por los enfrentamientos bélicos antes mencionados aún no ha podido retornar a sus territorios, acechados por las amenazas constantes de los actores de la guerra. A través de la voz de Marta Palma, una mujer a la que la

guerra deja viuda y a cargo de la supervivencia de sus hijos, se constatan las difíciles y extremas circunstancias en la que viven los desplazados, así como se resaltan sus estrategias de supervivencia en un medio hostil. En el tercer documental, *Soraya, amor no es olvido* (2005-2006), otra mujer da testimonio de cómo logra sobrevivir, en medio de una gran precariedad y dificultad, en la ciudad de Turbo ante la imposibilidad de retornar a su tierra. Más que una secuencia cronológica, la Trilogía presenta tres vectores diferentes dentro del mismo sistema de fuerzas, que es el originado por los grupos militares y que obliga a desplazarse a los nativos del Urabá. Las voces registradas van de la colectividad a la individualidad, centrada en dos mujeres, quienes han sufrido con especial intensidad los enfrentamientos y sus consecuencias.

Las comunidades afrocolombianas han habitado la zona selvática del Pacífico colombiano desde el siglo XIX, después de la abolición de la esclavitud (Cruz Rodríguez 2008: 67). De acuerdo con el informe del Centro de monitoreo de desplazamiento interno del Consejo Noruego de Refugiados (Observatorio de Desplazados Internos (IDMC) 2007), desde esta época, una gran población de afrocolombianos llegó a habitar estas zonas selváticas de difícil acceso, ricas en biodiversidad, recursos madereros y mineros. Desde entonces, la presencia del gobierno en esa zona ha sido prácticamente nula y este hecho ha facilitado la explotación de estos territorios por parte de productores de banano así como la presencia de grupos armados ilegales, dedicados al tráfico de drogas y armas. Por otra parte, el informe pone en evidencia cómo esta región es un punto estratégico de comunicación entre el Océano Pacífico y el Atlántico, lo que la sitúa en el punto de mira de diversos proyectos de construcción de un canal interoceánico (Observatorio de Desplazados Internos (IDMC) 2007: 6). Esta realidad es revelada a través de los comentarios realizados en off en la cinta *Nunca*

más durante la secuencia “Actores de la guerra”, en la cual se alude a la historia del surgimiento de cada grupo armado mediante documentos de prensa. Más adelante, el testimonio de un líder comunitario explica que las tierras habitadas por comunidades afrocolombianas e indígenas son codiciadas por sus recursos naturales, recalcando que para estas comunidades la vida es impensable sin la tierra. A su vez, en *Una casa sola se vence*, el comentario en voz en off que hace referencia al proyecto “Chocó biogeográfico” ilustra cómo las comunidades que habitan la costa Pacífica están amenazadas por los intereses de diversas compañías multinacionales. De esta manera, el drama de los desplazamientos queda contextualizado en el marco de la riqueza en recursos forestales, mineros e hídricos de la región chocoana, riqueza que es ahora objetivo de varios intereses y poderes. El Chocó ha pasado de ser un lugar apartado de la geografía colombiana, en el que se aislaron los afrodescendientes, a convertirse en un lugar estratégico para la construcción del canal interoceánico y para el desarrollo de mercados relacionados con la biotecnología (Ospina Florido 2011: 6-9).

Los datos nacionales sobre el número de desplazados difieren en función de las diferentes fuentes, tanto las gubernamentales (Acción Social) como no gubernamentales (CODHES, Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento). No obstante, y en función de lo anteriormente explicado, parece que es un hecho innegable el aumento alarmante del desplazamiento forzado en el periodo comprendido entre 1995 y 2005 (Oslender 2010: 153). Si atendemos al caso específico de la población del Bajo Atrato, en el Chocó, lugar de filmación de *La Trilogía de Urabá*, vemos que de 1997 a 2005 fueron expulsadas aproximadamente 66.125 personas a causa de la violencia (García Reyes 2011: 183). La operación Génesis, cuya misión era eliminar a las FARC, trajo como consecuencia el

desplazamiento forzoso en 1996 de unos 17.000 civiles, en su mayoría afrocolombianos e indígenas ubicados en las cuencas bajas del río Atrato en la región de Urabá (Observatorio de Desplazados Internos (IDMC) 2007: 7). Posteriormente, en el territorio que albergaba las comunidades de Curvaradó y Jiguamiandó se inició, con el auspicio gubernamental, el cultivo de palma africana, esencial para la producción de biodiesel. Dentro de ese desolador escenario, han surgido zonas humanitarias, establecidas en las cercanías de los territorios arrebatados en donde los expulsados se protegen de la continua violencia perpetuada por guerrilla, paramilitares y ejército, resistiendo a la usurpación constante de sus tierras (Defensoría del Pueblo 2006: 34; Observatorio de Desplazados Internos (IDMC) 2007: 3-4).

El documental *Nunca más* ilustra las consecuencias de la operación militar contra la guerrilla de las FARC a través de los testimonios de algunas víctimas originarias del municipio de Río Sucio, en el departamento del Chocó. Estos hombres y mujeres relatan de manera individual cómo en junio de 1996 se inició el bloqueo económico por parte de los paramilitares, y cómo éste fue acompañado hasta el año 1998 de asesinatos de miembros de la comunidad. Entre esos miembros, en su mayoría pescadores, estarán los esposos de las mujeres que protagonizarán los dos documentales que siguen a *Nunca más*.

*Nunca más* nos muestra con imágenes y desde la voz de jóvenes y líderes de la comunidad la situación de hacinamiento y desolación de 850 familias que se refugian en el municipio de Turbo. El documental se ocupa también de examinar las condiciones de vida de 96 familias que fueron primero enviadas a Panamá, para ser posteriormente deportadas a Colombia, donde quedan establecidas en una finca que les fue otorgada por el gobierno en la localidad de Cupica. El documental denuncia las condiciones inhumanas en las que viven los miembros de esta comunidad y que lleva a que un 45% de estos desplazados acabe por huir

o dispersarse. *Nunca más* sirve como testimonio visual del documento elaborado conjuntamente por los desplazados de Cupica y los de Turbo, a través del cual exigían al gobierno la titulación de tierras y el establecimiento de condiciones de seguridad para retornar a éstas. El documental termina documentando el retorno de 2000 desplazados que se establecerán en dos asentamientos: “Nueva vida” y “Esperanza en Dios”. Tal y como demuestra el informe del Consejo Noruego (Observatorio de Desplazados Internos (IDMC) 2007: 4), el informe de la Defensoría del Pueblo (2006: 33-34) y el artículo “Tierra de Sangre” de la revista *Semana* (2010) las condiciones de seguridad de los desplazados no han mejorado desde entonces; continúan los asesinatos, las amenazas y las desapariciones, a pesar de la aparente desmovilización de las fuerzas armadas y paramilitares.

Si consideramos el contexto histórico de la expulsión, entendemos que en el documental entran en juego dos tipos de memoria. Por un lado está aquella que se manifiesta a través de la oralidad con los testimonios de los miembros de las comunidades implicadas, quienes narran o cantan lo ocurrido. Por otro lado, están los comentarios realizados a través de la voz en off, que aportan la visión crítica de los cineastas, apoyándose generalmente en diversos documentos procedentes de la prensa. El primer tipo de memoria correspondería a la llamada “memoria incorporada” (Connerton 1989: 40), la cual se manifiesta mediante ceremonias conmemorativas y prácticas corporales, en este caso los testimonios, cantos y danzas, que recuerdan lo ocurrido. Los comentarios de la voz en off constituirían la memoria *inscrita*, que es inmodificable y busca fijar a través del documento escrito o del registro de la cámara los acontecimientos narrados mediante las prácticas corporales (Connerton 1989: 73).

### **3.2. Memoria incorporada y prácticas culturales en *La Trilogía de Urabá***

Uno de los aspectos que nos parece más destacable de los documentales que integran nuestro corpus es el papel que en ellos juegan las prácticas culturales performativas, especialmente la representación oral, el canto y el baile. El énfasis que las imágenes ponen en la relación entre cuerpo y memoria tiene que ver con la experiencia dramática que esos cuerpos sufrieron con los desplazamientos forzosos, hechos que son precisamente recordados con el cuerpo. La materialidad de la memoria, su vinculación a cuerpos y espacios geográficos es uno de los aspectos que destacan en los documentales de la Trilogía y que se representan a través de la filmación de cuerpos que evocan el recuerdo de los desplazamientos y a través de la representación de la tierra, que es protagonista frecuente de los performances.

*Nunca más* muestra un repertorio seleccionado de crónicas cantadas, compuestas por los desplazados de la región del Cacarica. Los cantos son interpretados por hombres y mujeres adultos de la comunidad con el objetivo de narrar el proceso de expulsión de sus tierras. Esos cantos registran el tiempo, el lugar y el sufrimiento que han padecido durante el desplazamiento forzado.

La “Canción del desplazamiento”, compuesta por Juliana, rememora el nexo fundamental con la tierra como eje de la vida de la persona expulsada. El aspecto central de la composición es la nostalgia y la tristeza por la pérdida de su fuente de vida, el río, que era fuente de alimento físico y espiritual. La naturaleza, la región del Chocó, queda así representada como un espacio proveedor de todo lo necesario para la vida. En este sentido, el canto o crónica cantada es una forma de memoria a través de la cual un grupo de personas, en este caso mujeres, comparten la dolorosa experiencia del desarraigo. La práctica del canto, retomada regularmente, constituye una práctica activa de la memoria cultural y colectiva, a



través de la cual se consigue reafirmar la identidad de esta comunidad y asegurar la continuidad del grupo (Heller 2003: 6). Sirva como ejemplo el siguiente fragmento de esta composición:

Nosotros teníamos finca  
Y vivíamos acomodados  
Ay no teníamos piscina  
Pero si comía pescados  
No le pedíamos comida  
Ni tampoco medicina...

Como vemos, el espacio del río es crucial para la comunidad, pues constituye el escenario de interacción social, económica y cultural. No es aleatorio que la identidad de los afrocolombianos del Pacífico se refleje a menudo a través de sus experiencias acuáticas (Oslender 2007: 258). Este canto en *Nunca más* expresa cómo el hecho de romper con el espacio acuático pone en peligro la continuidad de sus prácticas culturales. El espacio público del río facilita la interacción de miembros de la comunidad a través de la que se toma conciencia de su historia común y se proyecta el futuro (Oslender 2007: 262).

En este contexto, la acción política de resistencia y el fortalecimiento de los vínculos que unen a la comunidad se genera a través de las prácticas incorporadas de la memoria cultural, tales como la danza y las canciones (Connerton 1989: 72). Estas prácticas suponen que el cuerpo mismo recree una imagen del pasado, tal y como vemos en el canto “Se van los repatriados”, compuesto y ejecutado por un miembro de la comunidad del Cacarica en *Nunca más*:

...Juntos vamos a retornar  
Unimos nuestros criterios  
Para juntos reclamar  
Las tierras que por la fuerza  
Nos las iban a quitar  
Les vamos a demostrar  
Que vamos a retornar (bis)  
Que queremos nuestra tierra...  
Para poder trabajar (bis) (Se van los repatriados en Nunca más, Cfr. Anexo1)<sup>8</sup>

Como forma de reforzar la memoria incorporada, el canto se repite una y otra vez, requiriendo así de la colaboración del cuerpo para poder ejercitar la memoria. Al ser registrado en el documental, el canto queda registrado, es decir, pasa a ser parte de la memoria inscrita que es complementaria de la memoria incorporada y sirve para reforzarla. En este sentido el cine, al utilizar dispositivos modernos, fija este canto o práctica cultural, y pasa a ser también parte de la memoria inscrita de la colectividad, una memoria documental que no requiere del cuerpo para su preservación (Connerton 1989: 72-73). En esta memoria inscrita queda igualmente integrada otra práctica cultural muy presente en las comunidades afrocolombianas: el baile o danza. En ese mismo documental, un grupo de jóvenes ejecuta una danza a ritmo de tambor, usando el vestuario tradicional y unas cintas de colores con las cuales se identifican los valores que definen su proyecto común de retorno. Así, la verdad que los hace libres está representada con el color amarillo; la libertad o autodeterminación a la que aspiran está simbolizada con el color rojo, que recuerda la sangre de los desaparecidos; a la justicia que solicitan para luchar contra la impunidad le asignan el azul, que evoca los cielos y el agua. La solidaridad con los miembros más vulnerables de la comunidad está representada con el color verde, que representa la esperanza y la naturaleza; la fraternidad que los une como comunidad, compuesta por afrocolombianos, indios y mestizos, está representada en la

---

<sup>8</sup> Ver composición completa en Anexo 1

cinta de color café, color que alude a la tierra a la que quieren retornar; finalmente la cinta blanca representa la vida, la autodeterminación y la dignidad.

Es necesario recordar la importancia que Halbwachs (1950) otorga al lenguaje, el tiempo y el espacio para la conformación de la memoria colectiva. Es gracias a estos marcos sociales que los grupos son capaces de articular y dar forma a sus recuerdos. Lenguaje, tiempo y espacio articulan claramente la forma y el contenido de los cantos y crónicas cantadas que se registran en los documentales de la *La Trilogía de Urabá*. Así, en la crónica cantada que trae a la memoria el ataque militar de la operación Génesis se dan detalles de la hora, fecha y lugar en que murieron miembros de la comunidad. El canto pone de relieve eventos que provocan cambios para la comunidad en un tiempo definido socialmente (72).

(...) Un 24 de febrero del año 97

Un lunes de mañanita

Estando allá en montañita

La gente se alevantaba

Pa' su tarea cotidiana

Cuando de pronto escuchamos

Unos grandísimos ruidos

De los pájaros metales

Que venían a su destino (2)

A sacar el campesino

(...) Ya siendo la hora 7

Eso si me dolió a mí

De seguirla allá explotaba

La bomba allá en Salaqui...

(El subrayado es nuestro)

“¿Cómo fue?” (Augusto Gómez en *Nunca más, Cfr. Anexo2*)

Como ya hemos visto anteriormente, el espacio, el segundo marco social para la construcción de la memoria colectiva, es un aspecto enfatizado en las manifestaciones culturales de las comunidades representadas en la Trilogía. A través de este énfasis entendemos la importancia que el medio físico tiene en la vida del grupo. Los sucesos que afectan al colectivo son frecuentemente comprendidos en el marco espacial, y esta toma de

conciencia del espacio hace, a su vez, que el grupo se vincule al lugar (Halbwachs 1950: 98). Así, para las comunidades del Urabá los recuerdos quedan enmarcados tanto en la tierra forzosamente abandonada como en los emplazamientos de refugio. En la “Canción del desplazamiento”, Juliana evoca primero el río, proveedor inicial de sustento; en el canto “Alabao” (Anexo 3), Rosalba Mosquera recuerda la vivienda precaria pero agradable y a los que compartieron el refugio en el que se albergan hasta que pueden regresar a su tierra, pidiendo a Dios el perdón por alguna culpa cometida. En varios de los cantos de *Nunca más* los lugares que se recuerdan están marcados por las condiciones de sufrimiento vividas allí:

Estando allá en montañita  
La gente se alevantaba  
Pa su tarea cotidiana...  
... allá explotaba  
La bomba allá en Salaqui  
De los aviones kafir  
Que allá rápido volaban  
Cumpliendo con su misión Pa acabar la población (bis)  
De esta bella región.  
(El subrayado es nuestro)

“¿Cómo fue?” (Augusto Gómez en *Nunca más*, Cfr. Anexo 2)

Las crónicas cantadas que en *Nunca más* documentan la expulsión de las comunidades de sus tierras desaparecen en el documental *Una sola casa se vence*, en el cual son los cineastas quienes deciden integrar un *alabao*, un canto funerario típico de la zona pacífica colombiana, mediante la voz en off. El *alabao* es una de las manifestaciones literarias más importantes del Pacífico colombiano, siendo una composición original que rinde honor a los difuntos durante los nueve días que siguen su velación (Jaramillo 2007: 285). En este documental este canto acompaña las secuencias en las que la madre de Marta Palma se dirige hacia el cementerio donde quedó enterrada su hija (Anexo 4):

En esta tumba de luto  
Vengo a cantar

Ay mi tristeza  
Que se me murió  
Mi hermana, se me acabó ay  
Mi tristeza...

Curiosamente la propia Marta Palma, quien ofrece su testimonio antes de morir, evoca el rito funerario como un aspecto importante de su visión del mundo. Lo mismo sucede en el tercer documental de la *Trilogía*, cuya protagonista, Soraya, también alude a esta forma ritual. Las dos mujeres lamentan que el rito funerario de las “nueve noches” de velación del difunto vaya desapareciendo tras la expulsión de sus tierras y perder el contacto con aquello que les da sentido. Fuera de su espacio, la comunidad no encuentra cómo reunirse al verse acechada por los grupos armados. Soraya observa cómo, en el contexto del desplazamiento, se van olvidando los cantos y los rezos. Agnes Heller sostiene que la memoria cultural se pierde cuando la comunidad desaparece, aún incluso si esa memoria ha quedado registrada en la memoria oficial de la nación. La supervivencia de un grupo étnico dependerá de la permanencia de la memoria cultural que comparte y viceversa (Heller 2003: 7).

Por otra parte, en el mismo documental, *Soraya amor es olvido*, vemos integrada mediante la voz en off, la expresión musical de las nuevas generaciones, quienes utilizan el rap como para expresar su indignación ante la violencia de la guerra. Los jóvenes siguen denunciando los abusos de los grupos armados mediante ritmos urbanos de los que se apropian cuando se refugian en ciudades, espacio que irremediablemente transforma sus hábitos culturales. En este sentido la práctica del canto se transforma de acuerdo a las influencias del espacio ocupado, en este caso el espacio urbano, en donde viven los jóvenes desplazados (Anexo 5).

...Derechos Humanos  
Los están ignorando  
La ley del más fuerte  
La están implantando  
Pero más violencia están  
Engendrando  
Que pare esta guerra  
Que apesta! Apesta! Apesta!  
La violencia no sirve! Apesta!  
Apesta! Apesta!

La integración mediante la voz en off del *alabao* y del rap es una estrategia narrativa que reflexiona sobre un buen número de aspectos: 1) la importancia de la narrativa oral y musical para la conformación de la memoria colectiva y, por tanto, para la conformación de la identidad de grupo; 2) la relación entre medio social y producción cultural; y c) las transformaciones culturales y sociales que provoca el desplazamiento.

A través de toda la *Trilogía* observamos la voluntad de las comunidades por dejar un testimonio de su sufrimiento y del abuso que han sufrido por parte de las diferentes fuerzas armadas organizadas en el país. Esta voluntad supone una toma de conciencia de grupo y un deseo de permanecer como tal vinculado a un espacio geográfico.

Esta toma de conciencia hace que las comunidades pasen de las prácticas de memoria *incorporada* a las de memoria *inscrita*. Es así como en el tercer documental, *Soraya amor no es olvido*, vemos cómo la comunidad inscribió en grandes bloques de concreto en una plaza de la ciudad de Turbo, los nombres de las personas, en su mayoría hombres, que perecieron durante las operaciones militares. Estas inscripciones, que conforman un monumento público, incluyen la fecha exacta del deceso. Estos dispositivos conmemorativos tendrían como objetivo rendir homenaje a las víctimas y, a la vez, transmitir su recuerdo a las nuevas generaciones, dado que quedan inscritos en sitios estables que perduran a través del tiempo (Candau 2005: 123-24). Por otra parte, ¿qué significan las fechas inscritas en estos

monumentos? Como hemos dicho antes, Halbwachs (1950: 70) señala que el recuerdo está íntimamente ligado a un marco temporal. Las fechas que acompañan al nombre de los muertos en el monumento de la plaza de Turbo sitúan su muerte durante la operación Génesis y tienen como función permitir a las nuevas generaciones recordar el impacto de la guerra entre el año 1996 y 1997.

En estos bloques de piedra quedó igualmente inscrito el documento que los desplazados de Cupica y Turbo redactaron para demandar al gobierno la titulación de las tierras y el establecimiento de condiciones de seguridad para que pudieran regresar y vivir en ellas. Ese documento, un programa de cinco puntos, queda inscrito a través del documental *Nunca más* y a través de este monumento conmemorativo, dos prácticas culturales que construyen la memoria cultural del grupo. El monumento de Turbo exhibe también dibujos infantiles que son incluidos también como documentos en *Nunca más*. Cabe resaltar en este punto que la realización de estos monumentos fue facilitada por el equipo de filmación, precisamente con la voluntad de dejar un testimonio del sufrimiento, pues el coliseo de Turbo que había albergado a las familias desterradas fue demolido por las autoridades locales, queriendo así borrar la historia del desplazamiento (Noguera 2013).

Las prácticas corporales que dan forma a “la memoria incorporada” (Connerton 1989: 72) se pueden ver en las danzas que en *Nunca más* ilustran el programa para el retorno a sus tierras. La danza a ritmo de tambor ha sido una práctica cultural distintiva de los afrocolombianos y en este caso la memoria del cuerpo es un vehículo para un proyecto político de recuperación de tierras. En *Nunca más*, tanto la danza como las crónicas cantadas constituyen prácticas culturales propias de los afrocolombianos que sirven de vehículo de

cohesión, de toma conciencia para la resistencia ante las violaciones a los derechos humanos y como movilización política para reclamarle al gobierno sus derechos.

La Trilogía muestra cómo las prácticas culturales más significativas de los afrocolombianos son utilizadas para la construcción de su memoria cultural. Igualmente, esta serie documental reflexiona sobre cómo las crónicas cantadas, las danzas, los ritos funerarios y otras expresiones culturales que dan cohesión a comunidades singulares se ven amenazadas con la dispersión y el acecho permanente de los actores armados. Mientras que en *Nunca más* el hilo conductor de la narración lo constituyen las crónicas que narran la guerra, en los dos documentales siguientes la narración está en mano de dos mujeres que precisamente evocan cómo prácticas culturales de cohesión ya no son posibles debido al desarraigo.

### **3.3. El testimonio de la comunidad en la construcción de la memoria cultural e histórica**

El testimonio juega un papel central en *La Trilogía de Urabá*. Son las diferentes voces de hombres, mujeres y niños, complementadas con las voces de los cineastas, las que se entrelazan en los tres documentales para coincidir en una sola historia, aquella de la violenta expulsión sufrida por las comunidades de la región de Urabá. Según Alessandro Portelli (1998), las fuentes orales conformadas a través del testimonio son complementadas con la información que proviene de la investigación de los cineastas, que deben ser consideradas tanto en su singularidad como en su zona de confluencia (64).

Los testimonios de *Nunca más* presentan a través de sus protagonistas la experiencia que de la guerra tienen los líderes de la comunidad, los jóvenes y las mujeres que han perdido a sus maridos o hijos. El hecho de incluir directamente las voces de diferentes miembros de



la comunidad, desde niños hasta adultos, abarca las diferentes vivencias experimentadas tras la pérdida de su territorio, anteponiendo la experiencia viva de sus protagonistas al suceso histórico (Portelli 1998: 67). La variedad de imágenes y fuentes presentes en el documental dan cuenta a su vez de la veracidad de los testimonios presentados. En lo que se refiere al segundo y tercer documental dominan las voces de dos mujeres que han perdido a sus compañeros y es desde su experiencia que se analizan las dramáticas consecuencias personales, sociales y culturales que tienen del desarraigo y el desplazamiento. Sin embargo, estos dos documentales no son paralelos ni redundantes, pues muestran dos puntos de vista diferentes en la manera de asumir la pérdida de sus compañeros. Mientras que en *Una casa sola se vence* el testimonio gira alrededor del trauma psicológico que sufre Marta, y que finalmente es la causa de su muerte, en *Soraya, amor no es olvido* asistimos a una crónica personal de resistencia y supervivencia.

Siguiendo a Portelli (Portelli 1998: 70-72), las fuentes orales, en nuestro caso los testimonios, dependen en buena parte de la toma de posición del investigador o cineasta y de su relación con los informantes. El testimonio depende de las preguntas que lo incitan y de cómo se realizan éstas. Los realizadores de la Trilogía encontraron informantes ávidos de contar su historia para denunciar los abusos de los que fueron víctimas. La relación de Marta Rodríguez con los sujetos filmados es bastante estrecha y comprometida, de ahí que en los tres documentales se observe a los narradores deseosos de compartir su relato a través de un discurso fluido y coherente que mantiene el interés del espectador. En las tres cintas la cineasta mantiene el control sobre la representación del discurso histórico, ya que es ella misma quien ha seleccionado a sus informantes y quien ha dado forma al testimonio a través de sus preguntas (Portelli 1998: 72).

En *Nunca más* aparecen varias voces que narran las difíciles circunstancias que han vivido: el hacinamiento, el ataque de los grupos armados, los asesinatos o la huida para encontrar refugio. Junto a esas voces aparece la voz en off de los cineastas, los documentos de archivo y las imágenes que ilustran cada testimonio. Así, en *La Trilogía de Urabá* no se pierde de vista el hecho de que las fuentes orales son necesarias, pero no suficientes para la construcción de la memoria histórica de las clases no hegemónicas (Portelli 1998: 72).

Cabe resaltar que las fuentes orales poseen atributos ausentes en la historiografía tradicional escrita, como la presencia de las emociones que se revela en la velocidad, tono e intensidad del discurso (Portelli 1998: 66). A pesar de la gran violencia sufrida por los sujetos filmados, se observa un cierto equilibrio en las emociones que se liberan durante el proceso de remembranza. En *Nunca más*, la emotividad de los testimonios es más intensa, pues los documentos de archivo que allí se muestran fueron filmados en el mismo momento de los ataques a la población civil. Este rasgo del testimonio se va atenuando en los otros dos documentales, en los que han transcurrido ya tres y ocho años, respectivamente. Este hecho se percibe en el tono equilibrado de las dos mujeres protagonistas de sendas cintas, aunque el tono emotivo resurge en los testimonios que la madre y la hermana de Marta Palma ofrecen tras su muerte, así como en el tono triste, apagado y lento de los muchachos huérfanos que narran lo que significa para ellos la pérdida de sus padres. Es importante notar que estos testimonios han sido fruto de la estrecha relación de confianza que Marta Rodríguez ha establecido con los sujetos representados en sus obras. El proceso de trabajo y colaboración con los miembros de las comunidades le ha llevado generalmente una colaboración previa de años. De acuerdo con la entrevista realizada a Fernando Restrepo, la habilidad de Marta Rodríguez para lograr una entrevista de tono equilibrado es lo que constituye el éxito de esta.

Este trabajo previo de la cineasta es invisible en el producto final del film y no es evidente para el espectador, pues en la mayoría de las escenas solo vemos y escuchamos a los entrevistados (Noguera 2013), lo que según Portelli (1998: 71) vendría a dar una versión incompleta de la historia oral.

A lo largo de los documentales observamos una clara diferencia entre los testimonios ofrecidos por los hombres y los de las mujeres. En los primeros, ofrecidos fundamentalmente en *Nunca más*, domina la narración de los hechos de la guerra, así como la reflexión sobre cómo articular el proyecto político de reivindicación de las tierras. Sin embargo, en los testimonios femeninos que ocupan los dos documentales siguientes las emociones son más evidentes y dan fuerza al testimonio, centrado en el dolor por la pérdida de sus compañeros y en la preocupación constante por el futuro y la supervivencia de sus hijos. Aquí se presenta una perspectiva diferente de la experiencia del desplazamiento, pues se aborda desde el sufrimiento de dos mujeres que deben seguir luchando por sobrevivir. En los documentales la expresión de las emociones propias del discurso oral va acompañada de estrategias filmicas que enfatizan este aspecto. Así, por ejemplo, en el segundo documental se hace uso del primer plano, proyectando los rostros de Marta Palma, de su hermana y de su madre al hilo de su recuento. Este uso de los primeros planos responde a la relevancia que los cineastas otorgan en este caso a la memoria individual, al trauma psicológico que vive la protagonista, quien se siente constantemente amenazada por el peligro de los ataques. Junto a primeros planos se hace también uso de imágenes que ejemplifican el testimonio. Así, cuando Marta Palma declara que ya no podría retornar a su tierra debido a que la que fuera su casa está saqueada y destruida, la secuencia siguiente muestra las imágenes de destrucción de tierras desalojadas durante la guerra.

En el tercer documental, se incluyen además de los primeros planos del rostro de Soraya, el uso de los planos medios y de los planos de conjunto que ilustran la cotidianidad de Soraya, proyectada como una representante del grupo de mujeres que sobreviven precariamente a la guerra.

Podemos concluir que el testimonio femenino cobra una importancia central en *La Trilogía de Urabá*, dado el estilo cinematográfico participante desarrollado y adaptado a las circunstancias de conflicto armado propias de Colombia. Según las investigaciones adelantadas por el *Grupo de memoria histórica* (2011), la historiografía tradicional colombiana se ha caracterizado por representar a la mujer desde el patriarcalismo del siglo XIX, despojándola de autonomía y confinándola al espacio privado. Es a partir de los años 60 que se empieza a cuestionar este discurso mediante diversos movimientos sociales y la historiografía pasa de estar centrada en la perspectiva masculina a una apertura más pluralista (Sánchez G. y Wills Obregon 2011: 47). Por esta razón, el actual proyecto de memoria histórica, auspiciado por el gobierno, busca reconstruir la historia desde las voces de las víctimas y en este contexto el testimonio femenino tendrá que analizarse desde diferentes perspectivas, pues las experiencias y posicionamiento de las mujeres afrocolombianas durante el conflicto armado no son homogéneas e implican roles intercambiables de víctimas, de resistentes o de combatientes (58). En el caso que nos ocupa, las mujeres entrevistadas en los tres documentales presentan una actitud de resistencia pero a la vez de no violencia, como lo demuestra el testimonio de la madre de Marta Palma, quien inculca a sus nietos el rechazo a la violencia como vía de resolución de conflictos.

### **3.4. Aporte de los cineastas en la construcción de la memoria cultural e histórica: estrategias narrativas en *La Trilogía de Urabá***

Como vimos en nuestro segundo capítulo, la trayectoria cinematográfica de Marta Rodríguez se ha caracterizado por su compromiso social con las minorías étnicas de Colombia. Desde los años 70 ha realizado un cine militante que en los últimos años se ha convertido en un cine que denuncia la violación de los derechos humanos (Ruffinelli 2003: 95).

*La Trilogía de Urabá* es heredera del estilo que Rodríguez ha desarrollado a lo largo de su carrera como cineasta. Para su preparación Rodríguez realizó largas convivencias con las comunidades campesinas, en este caso de la zona del Urabá antioqueño. Las condiciones iniciales del proceso de filmación de la Trilogía están marcadas por el encuentro de Rodríguez con Fernando Restrepo, quien será su nuevo colaborador y compañero de equipo a finales de los 90 y comienzos del 2000. En esta época, Rodríguez, como cineasta independiente, cuenta con poco dinero para la producción de nuevos documentales. En estas circunstancias, en 1997 aceptan la propuesta de la ONG OXFAM para hacer un documental en zona de guerra, aunque los fondos son escasos y deben compartir los derechos de autor. Es entonces cuando deciden filmar la situación de los desplazados de la zona del Urabá, quienes viven en condiciones muy precarias a nivel económico, de higiene y de seguridad. Desafortunadamente, de las 70 horas que se logran grabar bajo el control permanente de OXFAM, los cineastas logran quedarse únicamente con 10 horas. Para completar los documentales, los cineastas deciden integrar diversos documentos: imágenes de archivo de varios noticieros, archivos de prensa de diarios oficiales, documentos de archivo del periodista independiente Hollman Morris el trabajo fotográfico de Jesús Abad Colorado, mapas de la zona y, además, añaden a

través de la voz en off información que proviene de su propia labor de investigación (Noguera 2013).

Rodríguez y Restrepo forman un singular equipo de trabajo que consigue desplazarse sin muchas dificultades en las difíciles circunstancias de seguridad personal en zona de guerra y que establece una fluida relación con la comunidad objeto de estudio (Noguera 2013). Por otra parte, una vez instalados en la zona, Restrepo observa la manera con la que Marta Rodríguez se acerca a los sujetos filmados:

Marta posee la capacidad infinita de entablar relaciones fuertes con la gente. Su experiencia de vida se refleja en la manera como ella va abordando a los personajes, desenmarañando dolores y preocupaciones sencillas de la vida cotidiana como la búsqueda de alimento de las madres, la soledad[...] (Noguera 2013).

Después de varios años de estar trabajando en esta zona, Rodríguez y Restrepo empiezan a definir una línea argumental para los documentales. Consideran que la problemática de violencia es demasiado compleja y por esto se centran en los desplazados, recogiendo los testimonios de las personas que han encontrado refugio en diferentes localidades. Estos sujetos no han tomado partido en el conflicto y su deseo es retornar a sus tierras sin vincularse con ningún actor armado. Frente a estos sujetos estarían los campesinos de la zona que sí tomaron partido con uno u otro bando armado y que fueron en su mayor parte asesinados. Las mujeres de estos hombres permanecieron en territorio de guerra y frecuentemente pasaron a manos de paramilitares o de guerrilleros, cumpliendo roles sexuales, afectivos y de labores cotidianas. Lamentablemente la voz de estas mujeres no queda registrada en estos documentales debido a la extrema dificultad que representaría su recolección. En este sentido, podemos decir que el documental constituye la representación de un punto de vista particular de la realidad en la que el cineasta o investigador está inmerso (Nichols 2001: 20).

En el cine documental existen diversos modos de representación útiles para establecer un marco de referencia abierto y flexible, dentro del cual un documental dado puede inscribirse hasta ciertos límites (Nichols 2001: 99-100). No obstante cada documental posee un estilo propio y es así como en un mismo documental podemos encontrar rasgos de más de un modo de representación. En *La Trilogía de Urabá* convergen varios modos de representación, predominando el participatorio con algunos rasgos del modo poético y del expositivo.

Mediante el modo participatorio, heredero del método de observación participante de la antropología, el cineasta participa en la vida de las personas reflejando lo que significa para éste estar allí y las implicaciones de esta experiencia en el resultado final, convirtiéndose en un actor social y confrontándose a la responsabilidad ética y política de su encuentro con el sujeto filmado (Nichols 2001: 116). De acuerdo con esto, este modo se manifiesta en *La Trilogía de Urabá* a través del fuerte compromiso que existe entre los cineastas tanto con su tarea de investigación como con la delicada misión de recolectar testimonios de las víctimas del conflicto armado. La familiaridad entre los cineastas y los sujetos representados permite encuentros de alto impacto emocional. La edición de las cintas da prioridad a los testimonios, eliminando en buena parte las intervenciones de los documentalistas. Por otra parte, este grado de compromiso se puede evidenciar en la labor de investigación del cineasta a la hora de corroborar la información ofrecida en los testimonios e integrar, mediante el comentario en off, los avales documentales extraídos de la investigación. En *Nunca más*, por ejemplo, es la voz de la locutora y activista afrocolombiana Nelly Murillo la que explica inicialmente la problemática de los intereses de las multinacionales en la zona del Pacífico. A continuación, el film inserta el testimonio de un líder comunitario, quien corrobora claramente el porqué de

la expulsión de los pobladores para beneficio de las élites económicas. Aunque un rasgo característico de este estilo es la participación de los sujetos filmados en el proceso de filmación, en *La Trilogía de Urabá* no fue posible debido a las dificultades que encontraron Rodríguez y Restrepo para permanecer por un largo periodo de tiempo en el lugar de filmación, debido al acecho permanente de paramilitares (Noguera 2012). En *Nunca más* los cineastas y sus asistentes colaboraron estrechamente, generando estrategias que dieran relevancia no sólo a los testimonios de los adultos sino también a la expresión del sentir de los niños, lo cual se consigue insertando sus dibujos en la cinta final. Se eligieron aquellos que ilustraban la manera en que los pequeños recordaban los ataques militares y, aunque fueron retocados con colores para preservarlos mejor, se respetaron sus trazos originales. Algunos de estos dibujos quedaron inscritos más adelante en los monumentos sobre el recuerdo del desplazamiento en Turbo, recogidos en el tercer documental (Noguera 2013).

El modo de representación poético, que otorga más relevancia al modo, al tono y al afecto (Nichols 2001: 102), se consigue mediante ciertos enunciados y comentarios transmitidos a través de la voz en off. En el primer documental es la voz de Patricia Ariza, dramaturga y poetisa colombiana, la que habla en nombre de la comunidad (Anexo 6) para transmitir la esperanza de retornar a sus tierras. En el segundo documental el poema de Fernando Restrepo, leído por Nelly Murillo, expresa la indignación ante el desarraigo de las comunidades (Anexo 7).

El modo de representación expositivo, que se apoya fundamentalmente en la palabra hablada (Nichols 2001: 107), se registra también a través de ciertos enunciados en off que interpelan directamente al espectador. Estos comentarios presentan un punto de vista definido acerca de las causas de la problemática del destierro y constituyen un soporte importante en la



estructura de dichos documentales: en *Nunca más* la voz en off de Patricia Ariza realiza un recuento histórico del conflicto armado apoyándose en imágenes de titulares de prensa; en el segundo documental la voz de Nelly Murillo considera las implicaciones del proyecto *Biopacífico* en el desplazamiento de las comunidades. Por otra parte, *Nunca más* también se apoya en imágenes de archivo del Noticiero 24 horas, el Noticiero Nacional y del Noticiero RCN para sustentar su punto de vista sobre la expulsión de las comunidades.

Aunque en los documentales predomina la palabra hablada, o la voz más explícita, los cineastas imprimen un sello personal, que según Nichols se expresa a través de diversos medios técnicos, de acuerdo a su subjetividad y a las circunstancias del momento (2001: 43-47). Estos procedimientos muestran la perspectiva del cineasta de manera implícita y condicionan la interpretación del espectador, de ahí que sea importante considerar los aspectos más sobresalientes del montaje, del encuadre (planos), de los movimientos de cámara y del sonido, así como la incorporación de diverso material documental, como fotografías y material de archivo.

En *Nunca más*, sobresale un montaje de tipo expresivo (Martin 1994: 151) que yuxtapone imágenes con el testimonio con el objetivo de tener un mayor impacto visual en el espectador. Un buen ejemplo sería la yuxtaposición de la imagen de un pueblo destruido tras un ataque militar mientras se escucha el testimonio de la mujer viuda que cuenta cómo fue desterrada con su familia. En esa misma cinta los testimonios de los líderes comunitarios sobre las causas de la expulsión se complementan con imágenes de noticias cortas publicadas en algunos diarios del país. En varios casos se busca un efecto de contraste que suscite preguntas en el espectador; así, en la apertura del documental, la imagen de un recorrido por

el río Atrato va seguida de las imágenes del grupo de los desplazados que retornan a sus tierras, cuyos rostros expresan la tristeza y desazón que viven.

En el caso del segundo documental, observamos el mismo tipo de montaje expresivo. En la apertura, el poema de Fernando Restrepo, a manera de subtítulo, va seguido de una serie de fotografías de Jesús Abad Colorado. Después, la proyección de las imágenes de mapas y planos del río Atrato se apoyan en el discurso en off de Nelly Murillo, quien explica el porqué de los intereses de las élites económicas en esta zona. El testimonio de Marta Palma, eje central del documental, va acompañado de planos generales que muestran la vida y el trabajo de la comunidad en el río Atrato, así como de fotografías de la guerra y titulares de prensa. En este documental también podemos constatar la yuxtaposición en un mismo plano de tres fotografías: una nos muestra una humilde casa en orden y las otras dos reflejan la destrucción que deja un ataque militar. Siguiendo a (Martín 1994: 110), los símbolos no sólo surgen de la yuxtaposición expresiva sino también de una sola imagen. Así, en este documental el cineasta fragmenta la fotografía de un soldado y de una niña que caminan en direcciones contrarias y luego la recompone como si se tratara de un rompecabezas. Desde la vivencia y el sentir de Restrepo, este procedimiento simboliza las experiencias y consecuencias de la guerra con las que los realizadores se iban encontrando, hechos incompresibles que formaban para ellos un rompecabezas. Esta fragmentación y re-composición de la imagen reflejaba el deseo del cineasta de consolidar poco a poco la información recolectada y dar sentido a los hechos. En cuanto al simbolismo de las fotografías de levantamientos de las víctimas asesinadas, Restrepo considera que es una metáfora de la insensibilización a la que se expone el espectador de estos actos repetidos de barbarie (Noguera 2013).

Existe igualmente en los tres documentales un montaje narrativo que aporta contenido dramático al relato (Martin 1994: 151). En ocasiones se puede observar una tendencia a ilustrar los testimonios de las víctimas con imágenes poéticas. Por ejemplo, en el segundo documental, Marta Palma relata el dolor de la ausencia de su compañero, sintiendo en ocasiones que va a regresar; este relato es seguido por el seguimiento que hace la cámara de un hombre en el río que se aleja en barca en medio de una luminosidad casi fantasmagórica. En el primer documental, el testimonio de una madre que ha perdido a su hijo va seguido de la imagen de la cámara que se aleja para mostrar a un joven que viaja en su barca para cumplir su labor cotidiana en el río. En *Soraya, amor no es olvido*, las imágenes que siguen e ilustran el testimonio de la protagonista tienen que ver con sus dificultades para subsistir. Cuando habla de su doble papel masculino y femenino, la vemos astillando la madera primero y cocinando luego. Por otra parte, en el mismo documental el montaje intensifica la problemática de Soraya cuando yuxtapone su relato sobre la angustia de la supervivencia con la imagen de un grupo de niños que cantan y ríen.

Otro elemento importante en el estilo de los cineastas lo constituyen los planos utilizados. En *Nunca más* predomina la coexistencia de los planos de conjunto con los primeros planos. Los primeros muestran a las comunidades que se unen para retornar o a los grupos que cantan sus crónicas de guerra, y los segundos son rostros de hombres y mujeres extraídos de los planos generales a través de los que se enfatiza el dolor por la expulsión. Además, los primeros planos aportan intensidad a los testimonios de hombres y mujeres y a los dibujos de los niños, mientras que los planos medios y generales ilustran las actividades de la vida cotidiana: la preparación del pescado por las mujeres, la danza de los jóvenes que presentan su proyecto de retorno, el baño y el peinado de niños y niñas. Diversos planos

generales nos muestran el entorno del río Atrato, recorrido por los desplazados una y otra vez, y la actividad fluvial en los alrededores de Turbo. En cuanto al tercer documental, el plano general cumple la función de resaltar la soledad de Soraya frente a la vida que enfrenta con sus hijos. Al final del documental Soraya aparece inmóvil ante la inmensidad del río Atrato, como añorando ese espacio de pertenencia que le ha sido arrebatado.

En cuanto al primer plano, éste juega un rol fundamental en el segundo y el tercer documental. Es así donde la cámara atrapa al espectador, que accede a la expresividad emocional del rostro de los personajes (Martin 1994: 42). El primer y gran primer plano acompañan los testimonios de Marta Palma, quien recuerda, sosegada por el paso del tiempo, el dolor de perder a su compañero y a sus familiares. El gran primer plano devela el miedo que la sigue invadiendo después de lo vivido. De la misma manera, se utiliza el primer plano para resaltar los testimonios de la madre y hermana de Marta, de gran fuerza dramática. En cuanto al tercer documental, los primeros planos no sólo nos muestran los diferentes estados de ánimo que experimenta Soraya, tanto su fuerza y coraje como su tristeza e impotencia, sino también los objetos que usa en sus labores cotidianas de preparar alimentos para su venta. Por otra parte, en los tres documentales los planos generales nos muestran escenas de la vida comunitaria: el hacinamiento en los campamentos de refugiados en *Nunca más*; los juegos de los niños bajo la lluvia en *Una casa sola se vence*, los cantos de los niños en *Soraya amor no es olvido* y, en todos, las escenas de la vida cotidiana en el río Atrato.

Otra estrategia utilizada por Fernando Restrepo es la alternancia del uso del blanco y negro con el color. En el momento de la edición, Marta Palma ya había fallecido y Restrepo busca dar intensidad a los primeros planos de Marta para expresar su propio duelo y frustración por esa pérdida. Para ello alterna el color con el blanco y negro del primer plano

del rostro de Marta Palma. Podemos decir que este segundo documental se caracteriza por el uso del blanco y negro, pues a esto se añade el hecho de que gran parte del material de este documental lo constituya el trabajo fotográfico de Jesús Abad Colorado (Noguera 2013). En este mismo documental sobresale el uso de la cámara lenta acompañada de la música en off: el *alabao* o canto fúnebre afrocolombiano que acompaña las imágenes de los familiares de Marta Palma. Con esta estrategia los cineastas intentan crear un ambiente de intriga, pues no revelan la muerte de Marta Palma desde el comienzo. A la vez, la música, práctica cultural que da forma a la identidad cultural de la comunidad afro-colombiana, se convierte en un ejercicio de memoria y resistencia.

*La Trilogía de Urabá* da visibilidad a los testimonios sobre la expulsión de su tierra de miles de personas, que fueron obligadas a desplazarse. Por esta razón, la cámara se mueve, acompañando a los personajes y describiendo los espacios en los que se ven confinados, expresando así el dramatismo de la situación (Martin 1994: 49). En el caso de *Nunca más*, el travelling aéreo lateral es usado para introducir al espectador a la zona de conflicto desde un helicóptero. Después, la cámara suele estar en la mano para filmar los diferentes planos (primeros, medios y de conjunto) que muestran a la comunidad que retorna o para enfocar los detalles de los dibujos de los niños. En el segundo documental predomina el travelling lateral y de seguimiento, en cámara lenta, para acompañar a la madre y a los familiares de Marta Palma al cementerio. Finalmente, en el tercer documental la cámara en mano acompaña los movimientos de las labores cotidianas de Soraya y, al final, la cámara en movimiento lateral viaja por la carretera para dar cuenta de la transformación del paisaje: las tierras usurpadas a los afrocolombianos convertidas en cultivos de palma africana.

La presencia del sonido en los tres documentales es fundamental. Ya hemos analizado la importancia de las crónicas cantadas para la constitución de la memoria cultural en *Nunca más*, así como el rol que juegan los comentarios en off en los tres documentales para dar validez a los testimonios de los desplazados. Además, en los documentales se integran una serie de sonidos que refuerzan ciertos aspectos de la narración. En el primer documental, sobresalen los comentarios en off de Patricia Ariza, quien habla en nombre de la comunidad para expresar su deseo de retornar. Además, su voz da cuenta del contexto histórico, tanto del desplazamiento de los afrocolombianos como del conflicto armado. El documental se abre con el canto en off de una estrofa de la canción “Oyeme Chocó” de la comunidad CAVIDA, que recuerda el sufrimiento de las comunidades, así como su esperanza de un mejor futuro. Este canto acompaña la primera imagen de la comunidad en su conjunto en el momento del retorno a sus tierras.

En cuanto a la música, en el segundo documental el *alabao* o canto fúnebre afrocolombiano se usa para rendir homenaje a Marta Palma y acompaña las imágenes de sus familiares rumbo al cementerio. Teniendo en cuenta que las prácticas culturales van desapareciendo con la dispersión de las comunidades, podemos decir que los cineastas eligen este canto tradicional para denunciar este fenómeno. Por otra parte, los tambores que identifican la tradición afrocolombiana (voz en off) acompañan tanto las escenas de la vida de las comunidades como las escenas que muestran fotografías de la guerra.

Para el tercer documental, el sonido en off está de nuevo a cargo de Nelly Murillo, quien explica lo ocurrido durante la operación Génesis, que causó la masacre y expulsión masiva de población civil. Para el sonido en off de este documental se utilizó el canto de Juliana, que abre el documental y acompaña la primera labor de Soraya. Es un canto de

lamento por la forma de vida perdida a causa de la violencia (Anexo 8). El documental cierra con una canción cantada por Justo Valdés, quien recompone un tema ya existente para rendir homenaje a Simón, el compañero desaparecido de Soraya. Esta canción en off acompaña varias escenas en las que Soraya está con sus hijos en el parque de Turbo y a la orilla del río (Anexo 9).

En general, los cineastas intentan recuperar a través del sonido aspectos significativos de la memoria cultural afro-pacífica, tales como las canciones que evocan su historia y su entorno, los cantos fúnebres, los toques de tambor y, finalmente, las transformaciones que sufren estas prácticas en el medio urbano. Ese sería el caso del tema de rap que componen los jóvenes para protestar contra la violación a los derechos humanos (Anexo 5).

Como comentamos más arriba, los cineastas se vieron obligados a cancelar su colaboración con OXFAM, pues no estaban de acuerdo con su política. Como consecuencia, tuvieron que devolver 70 horas de grabación. Con las 10 horas que pudieron conservar lograron montar *La Trilogía de Urabá*, integrando diversos documentos. De esta manera en *Nunca más*, se integran imágenes de archivo del Noticiero *24 horas* o del *Noticiero Nacional* para ilustrar los testimonios sobre los ataques militares a las comunidades y sus consecuencias. Tanto los testimonios como los comentarios en off se ilustran también con imágenes de archivo de diferentes diarios oficiales, como *El Espectador*, *El Colombiano* y *El Tiempo*. En *Una casa sola se vence* se hace uso frecuente del trabajo fotográfico de Jesús Abad Colorado y de documentación propia expresada en los comentarios de Nelly Murillo. Para ilustrar la guerra se utilizó en *Soraya amor no es olvido* el trabajo de Holman Morris, periodista independiente que ha documentado en las últimas décadas la problemática del desplazamiento en Colombia. *La Trilogía de Urabá* es fruto de un largo trabajo de investigación, que

confrontó diferentes materiales y puntos de vista para así lograr una línea argumental sólida que revela de manera clara al espectador la problemática del desplazamiento forzado y violento de las comunidades del medio y bajo Atrato. El presente trabajo de investigación acredita, a través del estudio de las fuentes y del material utilizado, la visión que la *La Trilogía de Urabá* ofrece sobre el desplazamiento de los afro-colombianos. Además, nuestro análisis considera la importancia de la preservación de la memoria cultural de la población afro-colombiana para su supervivencia y el reclamo de sus derechos. *La Trilogía de Urabá* es, por un lado, un documento de denuncia y reclamo y, al mismo tiempo, un documento cultural que contribuye a la reconstrucción de la memoria e identidad cultural de los afro-descendientes en Colombia.



## **Conclusión**

El objetivo de esta memoria ha sido demostrar cómo se construye en el cine documental la memoria cultural e histórica de los afrocolombianos que han sufrido el desplazamiento forzoso de sus tierras a causa de la guerra. Nuestro análisis ha considerado de qué manera el cine documental responde a la necesidad de denunciar una realidad mal conocida en Colombia y de dejarla inscrita en la historia de la nación.

Con miras a comprender el contexto de desarraigo, discriminación e invisibilidad que afecta a los afrocolombianos, hemos recorrido su historia desde su llegada a América hasta su situación actual. Hemos considerado también cómo a través de la historia sus saberes técnicos y el bagaje cultural que sobrevivió al adoctrinamiento católico se han fusionado con las formas culturales con las que confluyen en América. Este conjunto sirve hoy como elemento comunitario de cohesión, expresado en la oralidad, la música, la religiosidad y la danza.

Ante esta realidad, el cine documental de Marta Rodríguez juega un papel fundamental en la preservación de la historia de la violación de los derechos humanos de los grupos étnicos más vulnerados de nuestro país. El cine documental es un valioso archivo de memoria histórica y el producido por Marta Rodríguez a lo largo de 40 años constituye un sólido aporte para la construcción de la memoria histórica colombiana, especialmente debido a su implicación y compromiso con las comunidades filmadas.

Este mismo compromiso de Rodríguez con las comunidades campesinas de Colombia se ve reflejado en el de su último compañero, Fernando Restrepo, con quien recoge la memoria cultural de los afrocolombianos de la región del Urabá antioqueño en un proceso de filmación que comienza en 1999 y concluye en 2006. A través de la filmación y montaje de

prácticas culturales como las crónicas cantadas, testimonios orales y los ritos fúnebres de los afrocolombianos, el documental se proyecta, al igual que esas mismas prácticas, como medio de cohesión social y resistencia ante la violencia del conflicto armado. Gracias a la secuencia de los films que componen la trilogía hemos visto cómo esas prácticas culturales van desapareciendo o transformándose en la medida en que las comunidades se dispersan y encuentran refugio en el medio urbano. Así pues, el cine documental contribuye a la construcción de la memoria histórica, pues deja registrado e inscrito como un proceso fijo y cerrado estas manifestaciones culturales (Connerton 1989: 73). La contribución de los cineastas se realiza a través de la cuidadosa recolección de los testimonios más representativos de los miembros de comunidades que no toman partido en el conflicto armado, aunque sí reivindican sus derechos territoriales. Es aquí donde confluyen dos prácticas de memoria. Por un lado aparece la que manifiestan los afrocolombianos, con sus crónicas cantadas, sus testimonios y sus actividades cotidianas. Por otro lado emerge la que aportan los cineastas con la integración de diversos documentos de investigación que dan validez a los testimonios, con su propio discurso expresado en off mediante textos y poemas que ilustran el sentir de los afrocolombianos, con la música en off y con las diversas técnicas de filmación y edición que implementan.

Finalmente, a través de este trabajo hemos visto cómo la memoria colectiva que se expresa a través de los recuerdos de las víctimas, filtrados por sus emociones, sus afectos y expresados en su oralidad a través de cantos y testimonios, se complementan con la Historia, que busca representar el pasado con exactitud y objetividad (Candau 2005: 58-61). La historia personal de los testimonios se monta con la Historia representada en el extenso trabajo

de investigación de los cineastas y de los investigadores que cedieron sus trabajos para dar sustento a la veracidad de las voces protagonistas de las denuncias.

Desafortunadamente, la distribución de estos documentales ha sido muy limitada por diversos motivos. En el caso del primer documental, por ejemplo, los entrevistados sintieron miedo al ver la cinta editada y pidieron a los cineastas no distribuir las películas. Por otra parte, después de pasado el tiempo, los pocos espacios de televisión que aceptaron difundir los documentales lo hicieron en horarios de baja audiencia.

En el curso de este trabajo, nuestra investigación ha sido la base de diversas presentaciones sobre el tema, desarrolladas en el ámbito académico y en el cultural. Este trabajo ha sido una manera de conocer mejor la problemática de la población afro-colombiana, su cultura y la importancia del cine documental en la construcción de la memoria cultural. Una vez terminado, esta investigación espera contribuir a la visibilidad y reconocimiento de los afro-colombianos, así como a la divulgación y valoración de la obra de Marta Rodríguez (Noguera 2012).

El extenso trabajo de investigación realizado para *La Trilogía de Urabá* da cuenta de acontecimientos y experiencias desconocidos para la mayoría de la población colombiana. En la actualidad, y gracias a una subvención del Ministerio de Cultura, Marta Rodríguez trabaja en la organización y digitalización del diverso material de archivo de su trayectoria filmica que en un futuro estará disponible a investigadores (Noguera 2012).

## Bibliografía

2010. "Tierra de sangre." *Semana* 25 septiembre 2010.

Arboleda Quiñonez, Santiago. 2007. "Conocimientos ancestrales amenazados y destierro prorrogado: la encrucijada de los afrocolombianos." *Afro-reparaciones : memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*. Eds. Mosquera Rosero-Labbé, Claudia, Luiz Claudio Barcelos y Oscar Almario G. Bogotá; Medellín; [San Andrés, Colombia]; Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Trabajo Social [y] Centro de Estudios Sociales, Grupo de Estudios Afrocolombianos ; Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas ; Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios Caribeños ; Observatorio del Caribe Colombiano. 467-86.

Arboleda Ríos, Paola, y Diana Osorio Gómez. 2003. *La presencia de la mujer en el cine colombiano*. Cine colombiano. Bogotá, D.C.: Ministerio de Cultura.

Ardèvol Piera, Elisenda. 1997. "Representación y cine etnográfico." *Quaderns de l'Institut Català d'Antropologia*.10: 125-68.

Balanzó, Alejandro, et al. 2007. *Palenque: Cultura presente, territorio ausente*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, Facultad de Finanzas, Gobierno y Relaciones Internacionales.

Bedoya Ortiz, Carlos Andrés. 2011. "Marta Rodríguez: memoria y resistencia." *Nómadas* 35.octubre: 201-12.

Burton, Julianne. 1986. "Cine-sociology and Social Change / Jorge Silva and Marta Rodríguez (Columbia)." *Cinema and social change in Latin America : conversations with filmmakers*. Austin: University of Texas Press. 25-34.

\_\_\_\_\_. 1986. "Introduction." *Cinema and social change in Latin America : conversations with filmmakers*. Austin: University of Texas Press. vii-xvi.

Candau, Joël. 2005. *Anthropologie de la mémoire*. Paris: Armand Colin.

Cavelier Adarve, Catalina. 2007. *El racismo desde la academia. Contexto académico y aproximaciones a la problemática del racismo y la discriminación racial en el ámbito de las Ciencias Sociales en Colombia*. Bogotá: Universidad de los Andes, Observatorio de Discriminación Racial.

Centro de Memoria Histórica. 2012. "¿Qué es el Centro de Memoria Histórica?" Centro de Memoria Histórica. En línea: <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/index.php/somos-gmh/ique-es-el-centro-de-memoria-historica>, página consultada el 9 junio de 2012.

Connerton, Paul. 1989. *How societies remember*. Themes in the social sciences. Cambridge England ; New York: Cambridge University Press.

Convers, Leonor, y Juan Sebastián Ochoa . 2007. *Gaiteros y tamboleros : material para abordar el estudio de la música de gaitas de San Jacinto , Bolívar (Colombia)*. Colección Libros de investigación. 1 ed. 2 vols. Bogotá, D.C.: Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Artes, Departamento de Música.

Cruz Carvajal, Isleni. 2003. "Marta Rodríguez y Jorge Silva." *Cine documental en América Latina*. Eds. Paranaguá, Paulo Antonio y José Carlos Avellar . Signo e imagen . Madrid: Cátedra. 206-13.

Cruz Rodríguez, Edwin. 2008. "La abolición de la esclavitud y la formación de lo público-político en Colombia 1821-1851." *Memoria y Sociedad* 12.25: 57-75.

Cuevas, María Fernanda. 2009. "Raza, nación y geografía en Colombia post-esclavista." *2009 Congress of the Latin American Studies Association*.

Chávez, María Eugenia. 2007. "Inferioridad en la colonialidad." *Afro-reparaciones : memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*. Eds. Mosquera Rosero-Labbé, Claudia, Luiz Claudio Barcelos y Oscar Almario G. Bogotá; Medellín; [San Andrés, Colombia]; Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Trabajo Social [y] Centro de Estudios Sociales, Grupo de Estudios Afrocolombianos ; Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas ; Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios Caribeños ; Observatorio del Caribe Colombiano. 73-92.

Defensoría del Pueblo. 2006. *Violación de derechos humanos por siembra de palma africana en territorios colectivos de Jiguamiandó y Curvaradó: Informe de Seguimiento de la Resolución Defensorial No. 39 del 2 de junio de 2005*. Bogotá: Defensoría del Pueblo.

Díaz, Rafael Antonio Díaz. 2005. "Entre demonios africanizados, cabildos y estéticas corpóreas: aproximaciones a las culturas negra y mulata en el Nuevo Reino de Granada." *Universitas Humanística* 32.60: 29-37.

Ferro, Marc. 1993. *Cinéma et histoire*. Nouv. éd. ref. ed. Paris: Gallimard.

Friedemann, Nina S. de. 1992. "Huellas de africanía en Colombia: nuevos escenarios de investigación." *Thesaurus: Boletín del instituto Caro y Cuervo* 47.3: 543-60.

\_\_\_\_\_. 1993. "Palenques o la temprana epopeya libertaria." *La saga del negro : presencia africana en Colombia* . Vol. Santa Fe de Bogotá : Instituto de Genética Humana , Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana. 117 p. En línea: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/antropologia/la-saga-del-negro>, página consultada el 8 de mayo de 2012.

Friedemann, Nina S. de, y Jaime Arocha. 1986. *De sol a sol : génesis, transformación y presencia de los negros en Colombia*. Espejo de Colombia. Bogotá, D.E.: Planeta Colombiana Editorial S.A.

Friedemann, Nina S. de, y Mónica Espinosa. 1995. "Las mujeres negras en la historia de Colombia." *Mujeres, historia y política*. Eds. Velásquez Toro, Magdala, Catalina Reyes Cárdenas y Pablo Rodríguez Jiménez. Vol. Las mujeres en la historia de Colombia. Bogotá: Consejería Presidencial para la Política Social. 32-76.

Friedemann, Nina S. de. 1998. "San Basilio en el universo kilombo-Africa y palenque-América." *Geografía Humana de Colombia: Los Afrocolombianos*. Eds. Arocha Rodríguez, Jaime, et al. Vol. 6. Bogota: Instituto Colombiano de Cultura Hispanica. En línea: <http://banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/afro/sanbasil>, página consultada el 8 de mayo de 2012.

Fundación Cine Documental. 2008. "La Voz de los Sobrevivientes." Fundación Cine Documental. En línea: [http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/La\\_Voz\\_de\\_los\\_Sobrevivientes\\_%281980%29.html](http://www.martarodriguez.org/martarodriguez.org/La_Voz_de_los_Sobrevivientes_%281980%29.html), página consultada el 10 de agosto 2012.

García Reyes, Paola. 2011. "La paz perdida : territorios colectivos, palma africana y conflicto armado en el Pacífico colombiano." Tesis. FLACSO México.

Goldman, Ilene S. 1993. "Love, Women and Flowers Behind every flower a death." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*.38: 33-38.

Gómez, Santiago Andrés. 2011. "Despiértate, hombre muerto: Testigos de un etnocidio de Marta Rodríguez." *Madera Salvaje*. 7 de abril de 2011. En línea: <http://maderasalvaje.blogspot.ca/2011/04/testigos-de-un-etnocidio-de-marta.html>, página consultada el 10 de septiembre 2012.

Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*. Ed. 1950. *Classiques des sciences sociales Les auteurs classiques*. En línea: <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.ham.mem1>, página consultada el 28 de febrero 2013.

Heller, Agnes. 2003. "Memoria cultural, identidad y sociedad civil." *Indaga*.1: 5-18.

Jaramillo, Maria Mercedes. 2007. "Vida y muerte en el litoral, de Juan Guillermo Rúa: Oficio de difuntos y rito de cohesión social." *"Chambacú, la historia la escribes tú " : ensayos sobre cultura afrocolombiana*. Ed. Ortiz, Lucía. Colección Nexos y diferencias . Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana ; Vervuert. 284-95.

Jaramillo Uribe, Jaime. 1968. "Esclavos y señores en la sociedad colombiana del siglo XVIII." *Ensayos sobre historia social colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Dirección de Divulgación Cultural. 3-55.

Lamus Canavate, Doris. 2010. "Negras, palenqueras y afrocartageneras. Construyendo un lugar contra la exclusión y la discriminación." *Reflexión Política* 12.23: 152-66.

Lane, Kris. 2007. "El Dorado Negro, o el verdadero peso del oro Neogranadino." *Afro-reparaciones : memorias de la esclavitud y justicia reparativa para negros, afrocolombianos y raizales*. Eds. Mosquera Rosero-Labbé, Claudia, Luiz Claudio Barcelos y Oscar Almario G. Bogotá; Medellín; [San Andrés, Colombia]; Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Trabajo Social [y] Centro de Estudios Sociales, Grupo de Estudios Afrocolombianos ; Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas ; Universidad Nacional de Colombia, Instituto de Estudios Caribeños ; Observatorio del Caribe Colombiano. 281-95.

Lux Martelo, Martha Elisa. 2006. "Las mujeres de Cartagena de Indias en el siglo XVII : lo que hacían, les hacían y no hacían, y las curas que les prescribían ." *Colección Prometeo*. 1 ed. Bogotá, D.C., Colombia: Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales-CESO, Departamento de Historia. 11-15.

Martin, Marcel. 1994. *Le langage cinématographique*. Septième art. 6 ed. Paris: Les Éditions du Cerf.

Maya Restrepo, Luz Adriana. 1996. "África: legados espirituales en la nueva granada, siglo XVII." *Historia Crítica*.12: 29-42.

\_\_\_\_\_. 1998. "Demografía histórica de la trata por Cartagena 1533-1810." *Geografía Humana de Colombia: Los Afrocolombianos*. Eds. Arocha Rodríguez, Jaime, et al. Vol. 6. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispanica. 9-52. En línea: [http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/afro/demografia\\_maya](http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/geografia/afro/demografia_maya), página consultada el 15 de abril de 2012.

\_\_\_\_\_. 2001. "Memorias en conflicto y paz en Colombia: la discriminación hacia lo(s) negro(s)." *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*, 2. Ed. Mato, Daniel. 1 ed. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. 179-93.

Mosquera, Sergio. 2002. "Los procesos de manumisión en las provincias del Chocó ."  
Afrodescendientes en las Américas : trayectorias sociales e identitarias : 150 años de la abolición de la esclavitud en Colombia . Eds. Mosquera Rosero -Labbé, Claudia, Mauricio Pardo y Odile Hoffmann. Vol. Bogotá, Colombia; Paris, France: Universidad Nacional de Colombia : Instituto Colombiano de Antropología e Historia ICANH ; Institut de recherche pour le développement IRD ; ILSA, Instituto Latinoamericano de Servicios Legales Alternativos. 99-119. En línea: [http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins\\_textes/divers11-03/010029701.pdf](http://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers11-03/010029701.pdf), página consultada el 12 de junio de 2012.

Múnera, Alfonso. 1996. "El Caribe colombiano en la república andina: identidad y autonomía política en el siglo XIX." *Boletín Cultural y Bibliográfico* 33.41: 29-49.

Munive Contreras, Moises. 2008. "Blanco seguro: el maltrato a los esclavos en Cartagena y Mompos durante el siglo XVIII." *Procesos históricos: revista de historia, arte y ciencias sociales* 7.13: 97-116.

Navarrete, Maria Cristina. 2007. *Las memorias de San Basilio de Palenque*. Bogota: Instituto Colombiano de Antropología e Historia -ICANH, Area de Historia Colonial.

Navarrete, María Cristina. "Los palenques, reductos libertarios en la sociedad colonial, siglos XVI y XVII." *Memoria y Sociedad*. 7.14 (2003). En línea: [http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index.php?option=com\\_content&task=view&id=671&Itemid=5](http://dintev.univalle.edu.co/cvisaacs/index.php?option=com_content&task=view&id=671&Itemid=5), página consultada el 22 de agosto de 2011.

Nichols, Bill. 2001. *Introduction to documentary*. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

Noguera, Sofia. 2013. "Fernando Restrepo. Entrevista personal." 12 de abril 2013.

\_\_\_\_\_. 2012. "Rodríguez, Marta. Entrevista personal." 15 de mayo 2012.

Observatorio de Desplazados Internos (IDMC), Consejo Noruego para Refugiados - NRC. 2007. *Resistencia al desplazamiento por combatientes y agentes de desarrollo: Zonas Humanitarias en el nor-occidente colombiano*. Ginebra: Consejo Noruego para Refugiados - NRC.

Oslender, Urlich. 2007. "Contra el olvido: celebrando a los poetas inéditos y la recuperación de la memoria colectiva en el Pacífico colombiano." *Chambacú, la historia la escribes tú* : ensayos sobre cultura afrocolombiana. Ed. Ortiz, Lucía. Colección Nexos y diferencias . Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana ; Vervuert. 255-81.

\_\_\_\_\_. 2010. "La banalidad del desplazamiento: de peleas estadísticas y vacíos en la representación étnica del desplazamiento forzado en Colombia." *Universitas Humanística*.69: 139-61.

Osorio, Oswaldo. s.f. "Entrevista con Iván Sanjinés y Marta Rodríguez." Cinefagos.net. En línea: [http://www.cinefagos.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=55:entrevista-con-ivsanjiny-marta-rodrez&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38](http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=55:entrevista-con-ivsanjiny-marta-rodrez&catid=16:cine-colombiano&Itemid=38), página consultada el 29 septiembre de 2011.

Ospina Florido, Byron. 2011. "Megaproyectos en el Chocó Biogeográfico. Expropiación de recursos en el Pacífico colombiano." *Revista Latinoamericana De Estudiantes De Geografía*.2: 89-101.

Portelli, Alessandro. 1998. "What makes oral history different." *The oral history reader*. Eds. Perks, Robert y Alistair Thomson. London ; New York: G. Routledge. 63-74.



Restrepo, Eduardo. 2006. "Argumentos abolicionistas en Colombia." *Historia Unisinos* 10.3: 293-306.

\_\_\_\_\_. 2005. "Notas sobre algunos aportes de los estudios culturales a los estudios afrocolombianos." *SIGMA-Revista de Estudiantes de Sociología*.6: 13-20.

Rosenstone, Robert A. 1995. *Revisioning history : film and the construction of a new past*. Princeton studies in culture/power/history. Princeton, N.J.: Princeton University Press.

Ruffinelli, Jorge. 2003. "Marta Rodríguez: el documental vivo vuelve a vivir." *Secuencias: Revista de historia del cine* 18: 84-99.

Sánchez G., Gonzalo, y María Emma Wills Obregon. 2011. *La memoria histórica desde la perspectiva de género: Conceptos y herramientas*. Vol. 1. Colombia: Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación-Grupo de Memoria Histórica.

Shouse Tourino, Corey. "Fed by Any Means Necessary: Omnivorous Negritude and the Transnational Semiotics of Afro-Colombian Blackness in the Work of Liliana Angulo." *Hispanic Issues On Line*. 4.1 (2009): 228-46. En línea: <http://hispanicissues.umn.edu/assets/pdf/SHOUSE.pdf>, página consultada el 10 de Julio de 2011.

Torres San Martín , Patricia. 2004. *Mujeres y cine en América Latina* . Guadalajara, Jalisco, México: Universidad de Guadalajara.

United Nations High Commissioner for Human Rights. 1998. *Organization of the work of the session : Commission on Human Rights, 54th session : report*. Geneva: UN.

Vélez Rincón, Natalia. 2010. "La representación de lo popular en el documental colombiano lo popular como pobreza, como denuncia y como cultura a partir del análisis de discurso audiovisual." Maestría. Pontificia Universidad Javeriana.

Wade, Peter. 1993. "The Black Community and Music." *Blackness and race mixture : the dynamics of racial identity in Colombia*. Ed. Wade, Peter. Johns Hopkins studies in Atlantic history and culture. Baltimore: Johns Hopkins University Press. 267-94.

\_\_\_\_\_. 1997. "Prólogo a la edición en español." Trans. Mejía, Peter Wade ; traducción Ana Cristina. *Gente negra, nación mestiza : dinámicas de las identidades raciales en Colombia*. Santafé de Bogotá: Ediciones Uniandes : Siglo del Hombre Editores. 15-21.

West, Dennis, y Joan West. 1993. "Conversation with Marta Rodríguez." *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* 38.June: 39-44.

Wood, D. M. J. 2005. "Revolution and Pachakuti: political and indigenous cinema in Bolivia and Colombia." Ph.D. University of London, King's College (United Kingdom).

Zapata Olivella, Manuel. 1960. "Razones del mestizaje folclórico colombiano." *Boletín Cultural y Bibliográfico* 3.3: 163-65.

Zona de Videos desde abajo: Prensa independiente Colombia. Entrevista a Patricio Guzmán, documental como reconstructor de la memoria. Ed. 2011. En línea: <http://www.youtube.com/watch?v=yBJ9UmpL80>, página consultada el 14 agosto de 2012.

## Filmografía

### 16mm

*Chircales*. 1965-1971. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Bogotá, Colombia. Fundación Cine Documental.

*Planas, testimonio de un etnocidio*. 1971-1972. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Bogotá, Colombia. Fundación Cine Documental.

*Nuestra voz de Tierra Memoria y Futuro*. 1974-1980. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Bogotá, Colombia. Fundación Cine Documental.

*La voz de los sobrevivientes*. 1980. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Bogotá, Colombia. Fundación Cine Documental.

*Amor, Mujeres y Flores*. 1984-1989. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Bogotá, Colombia. Fundación Cine Documental.

*Nacer de Nuevo*. 1986. Dir. Marta Rodríguez y Jorge Silva. Bogotá, Colombia. Fundación Cine Documental.

### Video

*Memoria Viva*. 1992-1993. Dir. Marta Rodríguez e Iván Sanjinés. Bogotá, Colombia. Fundación Cine Documental.

*Amapola Flor Maldita*. 1994-1998. Dir. Marta Rodríguez y Lucas Silva. Bogotá, Colombia. Fundación Cine Documental.

*Los Hijos del Trueno*. 1994-1998. Dir. Marta Rodríguez y Lucas Silva. Bogotá, Colombia. Fundación Cine Documental.

*La Hoja Sagrada*. 2001. Dir. Marta Rodríguez. Colombia. Fundación Cine Documental.

*Nunca más*. 1999-2001. Dir. Marta Rodríguez y Fernando Restrepo. Fundación Cine Documental.

*Una Sola Casa se vence*. 2003-2004. Dir. Marta Rodríguez y Fernando Restrepo. Fundación Cine Documental.

*Soraya Amor no es olvido*. 2006. Dir. Marta Rodríguez y Fernando Restrepo. Fundación Cine Documental.

*Testigos de un Etnocidio: Memorias de Resistencia*. 2011. Dir. Marta Rodríguez. Fundación Cine Documental.

## **Anexo 1: “Se van los repatriados” (Ramiro Osorio) en *Nunca más***

A Cacarica se van (bis)  
Ya se van los repatriados  
Con los hermanos de Turbo  
Juntos vamos a retornar  
Unimos nuestros criterios  
Para juntos reclamar  
Las tierras que por la fuerza  
Nos las iban a quitar  
Les vamos a demostrar  
Que vamos a retornar bis  
Que queremos nuestra tierra  
Para poder trabajar (bis)  
Ponga cuidado Pastrana

Usted lo sabe muy bien  
Que el gobierno de Samper  
Que nos quiso desplazar  
Queremos que reconozcan  
El daño que nos hicieron  
Y cumplan las peticiones  
Para poder retornar  
Porque si usted no las cumple  
Nos vamos a retornar  
Y además de todo eso  
El mundo lo va juzgar  
Cúmplanos las peticiones...

## **Anexo 2: “¿Cómo fue?” (Augusto Gómez) en *Nunca más***

Les vengo a contar la historia de  
Nuestro desplazamiento  
Como fue que sucedió  
Estando allá en el Chocó  
Este es un caso muy duro  
Para que el mundo lo sepa  
Nos sacaron a la fuerza  
Con bombas y metralleta (bis)  
Con bombas y metralleta  
Ahí fue la pública fuerza  
Un 24 de febrero del año 97  
Un lunes de mañanita  
Estando allá en montanita  
La gente se alevantaba  
Pa su tarea cotidiana  
Cuando de pronto escuchamos  
Unos grandísimos ruidos

De los pájaros metales  
Que venían a su destino  
Que venían a su destino  
A sacar el campesino  
  
Ya siendo la hora 7  
Eso sí me dolió a mí  
De seguirla allá explotaba  
La bomba allá en *Salaqui*  
De los aviones kafir  
Que allá rápido volaban  
Cumpliendo con su misión  
Pa acabar la población (bis)  
Pa acabar la población  
De esa bella región  
Para que cese la guerra en Colombia  
Y que no haya más desplazados

**Anexo 3: “Alabao” (Rosalba Mosquera) en *Nunca más***

Santo Dios y  
Santa Suerte  
Santa Suerte y  
Santo Dios  
Si hay una culpa y sea grave,  
Perdónamela Señor  
Esta alma hoy se despide  
Porque su hora ya llegó  
Adiós casita bonita  
Donde yo viví  
Adiós todita mi gente  
Ya no vivo más aquí (Bis)

**Anexo 4: “Alabao” (Grupo Colombia Negra: Ligia Zamora, Esperanza Biojón, Inés Rivas, Nacho Kuaho) en *Una casa sola se vence***

Salve reina	...Por venir arrepentido
Ay Dios te salve	El señor lo perdonó
Palabra divina	...Salve reina
Esos cinco nudos	Ay dios te salve
Que tiene el cordón	Palabra divina
Son las cinco gracias	Las puertas del cementerio
De la salvación	Me las tiene que agrandar
...Yo que ya estoy muerta	Pa' que entren mis cargadores
Ay no me lloren más	Los que van a cargar (bis)
Yo quiero que me lleves allá a la gloria	Salve reina
Del señor padre (bis)	Ay Dios te salve
Salve reina	Palabra divina
Dios te salve	Ahora si se vino el día
Estas cuatro velas	En que me van a enterrar
Que están encendidas	Que vengan mis cargadores
Son las que me alumbran	Los que me van a enterrar (bis)
Acá en la otra vida	Pido yo que ya estoy muerta.

## Anexo 5: Canción de rap (Los Junior's Clan) en *Soraya, amor no es olvido*

Los campesinos  
Sin ropa y sin dinero  
Para su vida salvar  
Derechos Humanos  
Lo están ignorando  
La ley del más fuerte  
La están implantando  
Pero más violencia están  
Engendrando  
Que pare esta guerra  
Que ! Apesta! ¡Apesta! ¡Apesta!  
La violencia no sirve  
! Apesta! ¡Apesta! ¡Apesta!  
Pizarro asesinado dentro de un avión  
En medio de la campaña  
Lo volvieron pistolón  
Cuando no es la guerrilla  
Son paramilitares  
Cuando no es  
Es la baja sociedad  
Pero de cualquier parte  
Apesta, apesta  
...Una lluvia de balas  
Detonaciones y estallidos  
Los sobrevivientes gravemente heridos  
Y éramos nueve,  
En total dos estudiantes, dos bandidos  
Un trabajador un mantenido  
El caballo llamo  
Jaque a la reina  
Siete fuera de combate  
Muerte en el obrero  
A balazos

Murieron mis parceros  
Sangre, sangre en la city  
Muerte en el obrero  
A balazos  
Murieron mis parceros  
Juega vivo o tú no vives  
Tienes que escapar  
Cuando siento en mi pecho  
Los impactos penetrar  
Una en mi pecho golpeándome el corazón  
Otro en la pierna devorándome el tendón  
Un dolor profundo, delirio y cobardía  
Mi cabeza al aire  
Escuché una voz lentamente que decía  
Era el Jimmy un sobresaliente y estudiante  
Nos hablaba del colegio en el momento del desastre  
mientras Pedro, Poncho, Arley, Pliele, Jorge, Juana, Loco  
Simon, Pingui  
Tendidos en el piso ninguno se movía,  
Inerte, muerte, muerte,  
Sin vida, la calle quedo desierta  
Ya la noche estaba entera  
Mientras coágulos de sangre  
Tendían en la acera  
Todo ocurrió en segundos  
Cuenta la gente que vio  
Para mí en cámara lenta este transcurrió  
Muerte en el obrero  
A balazos  
Murieron mis parceros  
Sangre, sangre en la city  
Juega vivo o tú no vives



## **Anexo 6: Comentario voz en off (Patricia Ariza) Apertura y final de *Nunca más***

### **Apertura**

A tres años de nuestro desplazamiento  
Y en medio de la guerra  
Iniciaremos nuestro retorno  
Llevando a costas el dolor  
Por nuestros asesinados y desaparecidos  
En las manos semillas y herramientas  
En los rostros, sonrisas de esperanza  
Y en el corazón, la presencia solidaria  
De quienes han ayudado a mantener  
Vivos nuestros sueños y  
Fresca la esperanza...

### **Final**

...Peregrinaremos atravesando el agua  
Para decir que deseamos el Retorno con  
dignidad  
Peregrinaremos para acercarnos a las tierras  
  
De las que fuimos obligados a salir  
Peregrinaremos para saborear el aroma  
Del río Atrato que nos vio nacer  
Peregrinaremos para dejar una huella  
sagrada  
De nuestros hermanos y hermanas  
Peregrinaremos por los desaparecidos  
Desaparecidas, asesinados y asesinadas  
Peregrinaremos para dejar signos sagrados  
Al Dios de la vida  
Peregrinaremos para llorar nuestra historia  
de desplazados  
Peregrinaremos para celebrar la esperanza  
de nuestra historia

## **Anexo 7: Poema de Fernando Restrepo en *Una casa sola se vence***

### **Apertura**

La sangre penetró la tierra para preñarla, con los ojos y los oídos de los inocentes,  
Convirtiendo sus retoños en el terror mismo y sus fuentes de la savia del rencor.  
Tierras en fuego anunciando el infierno por venir...

### **Final**

...Que los secreteros de todas las orillas  
Digan sus secretos y oraciones  
Para que las fuerzas del mal  
Caigan sobre ellos y los destruyan  
Que cada gota de agua que beban  
De nuestros ríos se les transforme en sangre  
Y mueran de sed en medio de las abundantes  
Aguas de nuestro entorno  
Que se atraganten y se ahoguen con las  
Espinass de los pescados que se coman,  
Que en la noche no puedan dormir  
Espantados por la presencia de nuestros muertos  
Y que enloquezcan en medio de las pesadillas...

## **Anexo 8: Canción de Juliana para *Soraya, amor no es olvido***

Ay que lindos que son los campos  
    Cuando llega la madrugada  
    Ay los terneros craman  
    En donde está la mamá  
Ay que despierte el vaquero  
    Es hora de ir a ordeñar  
    Pa tener el puchito de leche  
    Pa la hora de desayunar  
Nosotros y no éramos ricos  
    Vivíamos acomodados  
    Este año y nos encontramos  
Como un pueblo y desplazaos  
    Que culpa y tienen las flores  
Hombe' de nacer en los campos  
    Qué culpa tenemos nosotros  
Hombe' de estar sufriendo tanto  
    En la J empieza mi nombre  
    Y con la D mi apellido  
    Por causa y de la violencia  
Los hombres perdió a sus mujeres  
    Y las mujeres sus maridos  
    Las uvas si nacieron verdes  
    Pero el tiempo las madura  
    Que vamos a hacer sin trabajo  
Con esta situación tan dura (bis)

**Anexo 9: “Simón y Soraya” (Adaptación de Justo Valdés) para *Soraya, amor no es olvido***

Simón y Soraya

Y cada vez que yo me acuerdo

Ay que me tengo que morir

Ay yo alzo los brazos al cielo

Ay Dios ¿yo para qué nací? (bis)

Ay cuando venga mi sombrero

Ay le voy a pegar un regaño

Ay pa' que lllore este corrido

Ay que el sereno le hace daño

Simón y Soraya

Simón y Soraya

Ay asómate a la ventana

Ay mira lo que estoy perdiendo

Ay la camisa de Simón

Ay toda llena de veneno

Ay no sé qué tiene mi pecho

Ay que la voz no me alevanta

Ay preguntarle al tamborero

Ay que me duele mi garganta

Ay le lo le ....