



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades

Máster Universitario en Estudios Avanzados en
Cinematografía

Cine Documental de Marta Rodríguez: Representación
Memoria y Resistencia Visual

Trabajo fin de estudio presentado por:	Eduardo Julio Martínez Mesa
Tipo de trabajo:	Individual
Delta o Projectum:	No
Director/a:	Víctor Gutiérrez Sanz
Fecha:	8 de julio de 2025

Resumen

Esta tesis analiza la obra documental de Marta Rodríguez desde una perspectiva cinematográfica, ética y política, centrada en las formas de representación que construyen memoria, visibilidad y resistencia para los sujetos excluidos. El estudio se basa en el análisis de tres documentales clave: *Chircales* (1966–1972), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974–1981) y *Amor, mujeres y flores* (1988), abordados como un corpus fílmico articulado y coherente.

A través de una metodología cualitativa y analítica, se exploran las estrategias cinematográficas de montaje, encuadre, ritmo y tratamiento del sonido como modos de producción de sentido. El trabajo se sostiene en referentes teóricos como Bill Nichols, Jesús Martín-Barbero, Jacques Rancière y diversos autores latinoamericanos que permiten situar el cine de Rodríguez en una tradición crítica y decolonial.

Se concluye que los documentales estudiados no solo documentan la realidad social, sino que la intervienen mediante una forma cinematográfica que subvierte el régimen hegemónico de visibilidad. El cine se plantea aquí como contraarchivo vivo, capaz de reconfigurar la mirada del espectador, activar memorias negadas y sostener éticamente el lugar del otro en la imagen. La obra de Marta Rodríguez constituye, así, una poética de la implicación y una política de la permanencia.

Palabras clave: Cine Documental; Representación; Memoria; Resistencia Visual.

Abstract

This thesis analyzes the documentary work of Marta Rodríguez from a cinematographic, ethical, and political perspective, focusing on the modes of representation that construct memory, visibility, and resistance for historically excluded subjects. The study is based on the analysis of three key documentaries: *Chircales* (1966–1972), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974–1981), and *Amor, mujeres y flores* (1988), considered as a coherent and articulated film corpus.

Through a qualitative and analytical methodology, the research explores cinematic strategies such as editing, framing, rhythm, and sound design as means of meaning-making. The work is grounded in theoretical references such as Bill Nichols, Jesús Martín-Barbero, Jacques Rancière, and various Latin American authors, allowing for the positioning of Rodríguez's cinema within a critical and decolonial tradition.

The findings suggest that these documentaries do not merely document social reality but intervene in it through a cinematographic form that subverts hegemonic visual regimes. Cinema here operates as a living counter-archive, capable of reconfiguring the viewer's gaze, activating denied memories, and ethically sustaining the presence of the other in the image. Marta Rodríguez's work thus constitutes a poetics of implication and a politics of persistence.

Keywords: Documentary Film; Representation; Memory; Visual Resistance.

Índice de contenidos

1.Introducción	8
1.1. Objetivo general	11
1.2. Objetivos específicos	11
1.3. Justificación y delimitación	12
2. Marco teórico	13
2.1. El documental como forma crítica: modos de representación en Bill Nichols	13
2.2. Cine documental en América Latina: poética de la resistencia y ética de la imagen.....	14
2.3. Memoria visual y archivo insurgente en el cine documental latinoamericano.....	16
3. Estado del arte	20
3.1. Antecedentes teóricos generales	20
3.2. Aportes latinoamericanos	21
3.3. Perspectivas colombianas	23
4. Metodología	25
5. Análisis del corpus	30
5.1. <i>Chircales</i>	30
5.1.1. La forma como denuncia: visibilidad, trabajo y montaje en Chircales	30
5.1.2. Tiempo, cuerpo y clase: el encuadre como territorio político	32
5.1.3. Voz, relato y silencio: el testimonio como forma ética	33
5.1.4. Mirar desde abajo: praxis cinematográfica y gesto político	35

5.2. <i>Nuestra voz de tierra, memoria y futuro</i>	37
5.2.1. Cine y territorio: la imagen como forma de comunalidad	37
5.2.2. Cosmovisión, ritual y montaje: el documental como gesto ceremonial	39
5.2.3. Lenguaje, resistencia y voz colectiva: el cine como escucha radical	40
5.2.4. Imágenes insurgentes: cine, memoria y futuro en clave decolonial.....	42
5.3. <i>Amor, mujeres y flores</i>	44
5.3.1. El veneno invisible: narrar lo que hiere sin verse	44
5.3.2. Montaje, desplazamiento y ritmo: una poética del fragmento	45
5.3.3. Voz contenida, imagen revelada: la subjetividad envenenada	47
5.3.4. Contra el archivo del silencio: cine, testimonio y contraimagen	49
6. Contrapuntos críticos y síntesis teórica	51
6.1. El gesto documental como interpelación: modos de representación y política de la forma	51
6.2. Estética de la implicación: entre memoria visual y ética del encuadre	52
6.3. Poéticas de la memoria: entre imagen y archivo vivo	54
6.4. El documental como forma de vida: arte, política y persistencia	56
7. Conclusiones generales	57
7.1. Mirar desde el barro: ética, estética y representación en el cine de Marta Rodríguez....	57
7.2. Resistir con la imagen: ética fílmica y contraarchivo comunitario	59
7.3. Cine que permanece: el arte de no olvidar	61
8. Bibliografía	62

9. Anexos	64
9.1. Anexo 1. Fichas técnicas del corpus documental analizado	64
9.2. Glosario conceptual selectivo	66

Índice de tablas

Tabla 1. Modos de Representación Documental según Bill Nichols: Expositivo, Observacional, Participativo, Reflexivo, Performativo, Poético	19
--	----

1. Introducción

La imagen documental, cuando es verdadera, no se limita a registrar el mundo: lo interroga, lo atraviesa, lo reconstruye desde el temblor mismo de su materia viva. No basta con ver, hay que mirar. Y mirar —como lo ha hecho el cine de Marta Rodríguez durante más de medio siglo— es también sostener la mirada cuando el mundo desvía los ojos.

En el corazón de su obra no hay solamente denuncia, aunque la hay. Tampoco hay solo memoria, aunque esta se inscribe como forma y contenido. Lo que hay, radicalmente, es un gesto cinematográfico que transforma la representación en resistencia, el testimonio en forma estética, la voz popular en acontecimiento audiovisual. No se trata de un cine “sobre” los otros, sino de un cine con los otros: un cine que acompaña, escucha, transfigura, sin apropiarse ni estetizar la miseria.

Desde *Chircales* (1966–1972), donde la cámara desciende al barro de la vida obrera con una dignidad inquietante, hasta *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974–1981), donde la comunalidad indígena se narra en sus propios ritmos y símbolos, pasando por *Amor, mujeres y flores* (1988), que denuncia la violencia invisible ejercida sobre los cuerpos de las mujeres trabajadoras en la industria floricultora, la obra de Marta Rodríguez ha sido un acto sostenido de resistencia visual. Cada plano es también una toma de posición. Cada corte, una forma de memoria. Cada imagen, una disputa por el sentido.

Pero este no es un cine que se comprenda desde la superficie. Requiere ser pensado en su modalidad de representación, en su estructura interna, en su estrategia de enunciación. Aquí, la teoría no viene a domesticar lo real, sino a abrirlo, a tensionarlo, a hacerlo legible en su densidad política y estética. Por ello, esta investigación se articula con el pensamiento de Bill Nichols, cuyo trabajo sobre los modos del cine documental permite no solo clasificar, sino leer críticamente las formas de decir el mundo que cada modalidad encarna (Nichols, 2013).

A diferencia de los modelos comunicativos que subordinan la imagen al mensaje, Nichols propone comprender el documental como una práctica discursiva situada, donde cada decisión formal —el uso de la voz en off, la estructura narrativa, la relación con los sujetos filmados, la puesta en cámara— constituye un modo de construir sentido. En este marco, el cine de Marta Rodríguez no solo se deja analizar; exige ser pensado desde las herramientas

que permiten interrogar cómo se representa aquello que se considera representable y, sobre todo, aquello que suele ser silenciado o borrado.

Por ello, esta tesis no se limitará a describir los contenidos de los documentales, sino que buscará leer sus formas, sus operaciones cinematográficas, sus estrategias de enunciación. A través de un análisis que combinará la teoría de los modos de representación de Nichols con las reflexiones latinoamericanas sobre memoria, archivo y cine político (Guevara Flores, 2015; Getino & Solanas, 2012), se abordará un corpus compuesto por tres obras fundamentales de Marta Rodríguez, que abarcan diferentes momentos históricos, territorios y sujetos.

La apuesta, en última instancia, no es sólo académica. Es también ética, estética y política. Porque hablar del cine documental en Colombia —y en particular del cine de Marta Rodríguez— es hablar de una herida abierta que el cine no pretende cerrar, sino mantener visible. Y es en esa visibilidad donde la imagen se vuelve memoria, la memoria se vuelve lucha, y la lucha se vuelve forma.

A lo largo de más de cinco décadas, Marta Rodríguez ha construido una obra que no responde a los criterios de autoría individual ni a los marcos hegemónicos de la producción audiovisual. En lugar de replicar los modelos industriales del cine, su propuesta ha articulado una praxis radical en la que la imagen se concibe como lugar de intervención, acompañamiento y re-existencia. En este contexto, los filmes seleccionados para el análisis no constituyen simplemente un conjunto representativo de su trayectoria, sino que encarnan tres momentos críticos de la historia social colombiana, desde sus márgenes más vulnerables y sus memorias más borradas.

Chircales (1966–1972), filmado en coautoría con Jorge Silva, documenta la vida cotidiana de una familia obrera en el barrio Tunjuelito de Bogotá. Lejos de ser un retrato costumbrista, la obra se convierte en una denuncia estructural sobre la explotación, el silencio y la herencia colonial que pervive en las relaciones laborales. Su apuesta por una mirada comprometida, sostenida y a ras de tierra, ubica a este documental en un lugar privilegiado dentro de las estrategias del cine político latinoamericano que buscaron visibilizar la lucha de clases desde una poética de la dignidad (Getino & Solanas, 1969, p. 4).

Por su parte, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974–1981), realizado en territorios del Cauca con comunidades indígenas, da un giro tanto estético como ético en el modo de

representación. Aquí, el relato no lo impone la cámara: lo dictan los tiempos del ritual, la palabra colectiva, los signos del territorio. La temporalidad del montaje, la composición simbólica de las imágenes, y el uso del testimonio adquieren una cualidad no expositiva sino espiritual, sin renunciar por ello al carácter político de la imagen. Lo que se construye no es solo una representación, sino una forma de resistencia ontológica que desborda la categoría de documental social.

Finalmente, *Amor, mujeres y flores* (1988), dirigido por Marta Rodríguez y Jorge Silva, aborda las consecuencias de la explotación laboral y la violencia ambiental ejercida sobre las mujeres trabajadoras en la industria floricultora. Aquí, la cámara se detiene en los rostros marcados por el cansancio, en las manos que manipulan químicos invisibles, como si acompañara no solo a los cuerpos vulnerados, sino a una memoria impregnada de silencios tóxicos. La estrategia no se limita a la denuncia frontal, sino que combina confrontación y lirismo, evocando desde la sutileza aquello que hiere sin ser visto. La mirada de Marta Rodríguez, sin ceder a la sentimentalización, nos coloca frente a una pregunta: ¿cómo filmar un veneno invisible? ¿Cómo sostener en el encuadre aquello que amenaza al cuerpo y al paisaje aunque permanezca fuera de la vista?

Estos tres documentales no solo dialogan entre sí, sino que forman un cuerpo vivo que permite leer las transformaciones del cine documental colombiano en su dimensión política, ética y poética. Su elección como corpus no obedece a una cronología ni a una representatividad superficial, sino a la posibilidad de pensar, a través de ellos, cómo se articulan las luchas sociales, los modos de representación y la forma cinematográfica como resistencia. En ellos, el archivo no es un depósito del pasado, sino una forma viva de insurrección visual (Guevara Flores, 2015, p. 2).

Bajo esta premisa, esta investigación propone un análisis articulado desde tres ejes que se corresponden con los objetivos del estudio: las estrategias cinematográficas utilizadas como formas de denuncia y construcción de sentido; la función del cine en la preservación de la memoria colectiva; y la potencia estética y ética del lenguaje audiovisual en contextos de violencia estructural. Estos tres ejes no se tratarán por separado, sino en su entrelazamiento, pues en el cine de Marta Rodríguez la estética no se divorcia de la política, ni la memoria se reduce a testimonio. Lo que emerge es una praxis fílmica que, al poner en escena lo excluido, desafía los marcos mismos de lo representable.

La presente investigación se sustenta en la convicción de que el cine documental no es un simple registro de lo real, sino una práctica de escritura visual donde el mundo se reinscribe bajo formas sensibles que desafían la evidencia, interrumpen el olvido y rearticulan la historia desde sus márgenes. En ese sentido, los documentales de Marta Rodríguez no solo ofrecen un archivo de luchas sociales, sino una experiencia de pensamiento encarnada en imágenes. Pensar este cine desde su potencia crítica y su elaboración formal no es una tarea externa al arte, sino una exigencia interna de su propia ética visual. Texto Normal del menú de estilos.

1.1. Objetivo general

Así, el objetivo general de esta tesis no pretende encapsular el corpus en un marco analítico cerrado, sino abrir un espacio de interrogación sobre la relación entre forma cinematográfica y representación de lo social. En concreto, se busca analizar cómo el cine documental de Marta Rodríguez utiliza estrategias expositivas para visibilizar las luchas sociales y culturales de las comunidades representadas, entendiendo estas estrategias no solo como elecciones técnicas, sino como operaciones ético-estéticas que intervienen en el modo en que los cuerpos, los territorios y las memorias adquieren visibilidad.

1.2. Objetivos específicos

Este objetivo general se despliega en tres ejes específicos, que orientarán el recorrido crítico a lo largo del trabajo:

1. Examinar las estrategias cinematográficas expositivas presentes en los documentales del corpus, atendiendo a los modos de representación identificados por Bill Nichols (2013), y considerando cómo dichas formas se constituyen como dispositivos de denuncia, visibilización y acompañamiento. Aquí, la exposición no es una imposición de sentido, sino una disposición de escucha.
2. Explorar la función del cine en la preservación de la memoria colectiva, especialmente en contextos de exclusión, desplazamiento y silenciamiento. No se trata de filmar el pasado como algo clausurado, sino de comprender cómo el cine puede mantener abiertas las heridas de la historia, resistiendo tanto la fetichización del archivo como el olvido sistemático (Guevara Flores, 2015, p. 3).

3. Reflexionar sobre el impacto social del cine documental de Marta Rodríguez, poniendo en diálogo la forma cinematográfica con su capacidad de intervención en el campo de lo sensible y lo político. Aquí, la imagen no se reduce a ilustración de contenidos sociales, sino que actúa como territorio de disputa, donde la estética es inseparable del acto de resistencia.

1.3. Justificación y delimitación

Estos tres objetivos específicos no se desarrollarán como compartimentos estancos, sino como dimensiones entrelazadas de una misma pregunta: ¿cómo construir, desde el cine, una forma de ver que no reduzca al otro a objeto, sino que lo sostenga en su opacidad, en su voz, en su historia? La obra de Marta Rodríguez exige que pensemos el cine no como instrumento de representación, sino como lugar donde se configura la mirada, como espacio de posibilidad para que las imágenes de lo excluido, de lo que normalmente no se ve, puedan mirar de vuelta.

Con este horizonte, el trabajo se estructura en siete capítulos: el primero recoge el marco teórico, con énfasis en los modos de representación de Bill Nichols; el segundo presenta el estado del arte, centrado en estudios sobre documental político y la obra de Rodríguez; el tercero expone la metodología, articulando teoría, corpus y estrategias de análisis; los tres capítulos siguientes abordan el análisis crítico de cada documental seleccionado; y, finalmente, se cierra con una discusión transversal y las conclusiones generales.

Más que un estudio cerrado, esta tesis quiere ser un espacio para dejarse afectar por las imágenes que otros han filmado desde la urgencia, desde la comunidad, desde la herida. Imágenes que no solo muestran, sino que nos comprometen. Porque, como recuerda Marta Rodríguez en uno de sus testimonios, “filmar también es una forma de estar con el otro”.

2. Marco teórico

2.1. El documental como forma crítica: modos de representación en Bill Nichols

Todo documental es una construcción, no una transparencia. Esa afirmación, lejos de relativizar su valor, nos obliga a una lectura más exigente: una lectura que no se quede en lo que el documental muestra, sino que se adentre en cómo lo muestra, desde dónde, con qué pactos estéticos, bajo qué régimen de enunciación. La obra teórica de Bill Nichols, en ese sentido, no solo clasifica las formas del documental, sino que propone una clave crítica para interrogar la relación entre cine, discurso y realidad.

Nichols no parte de una nostalgia por lo real, sino de una conciencia plena de que el documental es siempre una práctica discursiva situada, que se relaciona con su objeto no como un espejo, sino como una forma de compromiso. Por eso, al proponer su tipología de modos de representación —expositivo, observacional, participativo, reflexivo, performativo y poético— no está ofreciendo un catálogo neutro, sino una cartografía del acto de filmar como acto político y estético (Nichols, 2013).

Lo que define a cada modo no es solo una estética formal, sino una relación específica entre el cineasta, los sujetos representados y el espectador. Así, el modo expositivo organiza el discurso desde una posición de autoridad enunciativa, articulando argumentos mediante entrevistas, voz en off y datos que buscan convencer; el modo observacional, por el contrario, disuelve esa voz autoral para dejar que los hechos se desarrollen en su inmediatez, como si la cámara fuera testigo invisible.

Pero estas oposiciones son, en rigor, sólo puntos de partida. Porque los modos, tal como lo advierte Nichols (2013), no son compartimentos cerrados, sino horizontes metodológicos que se entrecruzan y problematizan. El cine documental contemporáneo —y en particular el de Marta Rodríguez— se mueve entre ellos, los tensiona, los combina, y al hacerlo, produce no solo sentido, sino también una ética de la representación.

En el caso de Rodríguez, encontramos una praxis que jamás puede ser leída desde un solo modo. En *Chircales*, por ejemplo, hay un uso claro de estrategias expositivas (entrevistas, voz en off, denuncia estructurada), pero estas se cruzan con momentos observacionales, donde la cámara acompaña los gestos cotidianos de la familia sin interrumpirlos. En Nuestra voz de

tierra..., el modo participativo se despliega en la co-construcción del relato con las comunidades indígenas, y sin embargo, el montaje introduce elementos poéticos que desbordan la función comunicativa.

Esta hibridez no es una debilidad formal, sino una fortaleza crítica. Como señala el propio Nichols (2013), el documental alcanza mayor cercanía con la complejidad de lo real cuando reconoce su carácter construido, interroga sus propios mecanismos y desestabiliza las jerarquías entre autor y sujeto, así como entre imagen y palabra, asumiendo que filmar es también un acto crítico y situado. Y es precisamente esa complejidad la que abordaremos en el análisis del corpus: no la aplicación mecánica de una tipología, sino la lectura fina de las tensiones que cada obra despliega entre modos, entre formas de decir y formas de mirar.

Más aún: pensar los modos de Nichols en el contexto del cine latinoamericano —y específicamente colombiano— implica también descolonizar la lectura de la representación, entender que la cámara puede ser herramienta de denuncia, pero también de sanación; que la edición puede ser estructura narrativa, pero también ritmo de memoria. Por eso, la teoría aquí no será un marco para reducir, sino un dispositivo para abrir, para acompañar críticamente la emergencia de una mirada otra.

2.2. Cine documental en América Latina: poética de la resistencia y ética de la imagen.

El cine documental en América Latina no nace del confort, ni de la especulación artística desligada del cuerpo social. Su origen es inseparable de la urgencia, del conflicto, de la necesidad de dar forma a lo invisible y de hacer oír lo que ha sido sistemáticamente acallado. En esta geografía del dolor y la esperanza, el documental se convierte en un modo de intervención en lo real, una praxis que vincula ética, estética y política de manera indisoluble.

No es un cine de la representación en abstracto, sino un cine situado, que responde a contextos concretos de violencia, marginación y lucha. Como señala Ernesto Guevara Flores, en América Latina el documental no puede separarse del compromiso: “la cámara deja de ser un dispositivo de captura para volverse una herramienta de acompañamiento, de memoria, de insurrección” (2015, p. 2). Esta afirmación no solo enmarca históricamente la aparición de figuras como Marta Rodríguez, sino que nos permite pensar el documental no como reflejo, sino como acto.

Ese acto —que es visual, pero también ético— tiene en el manifiesto Hacia un Tercer Cine una de sus formulaciones más potentes. Escrito por Fernando Solanas y Octavio Getino en 1969, el texto propone romper con los modelos coloniales del cine de autor (Primer Cine) y con los lenguajes miméticos del cine industrial (Segundo Cine), para dar lugar a una práctica colectiva, insurgente, descentralizada, que pueda hablar con y desde los pueblos, no sobre ellos (Getino & Solanas, 1969, p. 4).

Este Tercer Cine no se define por una estética fija, sino por su capacidad de activar conciencia, de intervenir en los procesos sociales, de ser parte de las luchas sin convertirse en aparato ideológico. Desde esta perspectiva, el documental deja de ser un género para convertirse en una forma de estar en el mundo. Como sostienen los autores, se trata de un cine que no reproduce el orden dominante, sino que lo interrumpe desde adentro, incluso desde sus formas narrativas, su montaje, su forma de mirar.

Es aquí donde la teoría de Bill Nichols adquiere una dimensión particularmente fértil. Porque si bien su clasificación de los modos documentales nace de un contexto anglosajón, sus categorías no son rígidas ni excluyentes. Al contrario, permiten pensar el documental latinoamericano como una práctica que atraviesa esos modos, que los subvierte, que los reconfigura. En el caso de Marta Rodríguez, cada film puede ser leído como una operación singular donde el modo expositivo se vuelve performativo, donde lo participativo deviene poético, donde lo observacional se transforma en montaje crítico.

Guevara Flores lo expresa con claridad al analizar el documental político de la región: “no se trata de ilustrar ideas con imágenes, sino de construir formas visuales que piensen el mundo desde lo sensible, que produzcan afectos, que convoquen al espectador no como testigo pasivo, sino como sujeto implicado” (2015, p. 4). Esta concepción transforma radicalmente la noción de representación: ya no se trata de representar un contenido externo, sino de crear un espacio donde ese contenido pueda emerger con dignidad.

En este punto, convergen las propuestas de Nichols y del cine latinoamericano de resistencia: ambos entienden que la imagen documental es una forma de discurso situada, no inocente, no neutra, profundamente implicada en la construcción de sentido. Por eso, esta tesis se apoya en esa doble línea: la estructura teórica de Nichols como base para analizar las operaciones formales, y el pensamiento latinoamericano sobre el cine como praxis de liberación, para comprender su inscripción histórica y política.

2.3. Memoria visual y archivo insurgente en el cine documental latinoamericano.

Toda imagen documenta, pero no toda imagen construye memoria. Para que haya memoria, no basta con registrar; es necesario activar una relación con el tiempo que no sea lineal, ni conmemorativa, ni clausurada. El cine documental, en su forma más potente, no solo representa acontecimientos pasados, sino que los hace hablar en el presente, en el filo exacto donde el archivo se convierte en experiencia y la historia se vuelve acto.

En América Latina, donde la desaparición ha sido una forma sistemática de producción del silencio, el archivo visual no es una categoría neutra. Es una zona de conflicto. En este contexto, el documental aparece como un gesto que rescata las huellas de lo borrado, da cuerpo a las voces acalladas y resiste al olvido desde la forma misma de su montaje. Como afirma Ernesto Guevara Flores, “el cine documental latinoamericano no documenta para conservar, sino para disputar; no archiva para clausurar, sino para reabrir los sentidos de lo vivido” (2015, p. 5).

El testimonio, en esta clave, no se reduce a la narración de una experiencia, sino que se convierte en acto performativo de memoria. Testimoniar en el cine no es solo contar, sino mostrar cómo se recuerda, desde qué lugar, con qué cuerpos, con qué afectos. Marta Rodríguez ha comprendido esto desde los inicios de su obra. En *Nuestra voz de tierra*, memoria y futuro, el testimonio indígena no aparece como información: aparece como rito narrativo, como saber colectivo que se transmite con imágenes, palabras y silencios, a veces más elocuentes que cualquier diálogo.

Desde esta perspectiva, el montaje adquiere una dimensión ética. No organiza los materiales según una lógica argumentativa externa, sino que traza una coreografía de memorias, un entramado de gestos, miradas y tiempos que se sostienen entre sí. En *Amor, mujeres y flores*, por ejemplo, las imágenes de invernaderos saturados de colores vivos, las manos femeninas cubiertas de sustancias químicas y los silencios cargados de toxicidad no funcionan como ilustraciones de una tesis, sino como fragmentos que invocan lo invisible, como huellas de una historia que aún busca ser dicha. La memoria, aquí, no es una sustancia; es una forma.

Lo que Marta Rodríguez construye, entonces, no es un archivo cerrado, sino un contraarchivo: una forma de inscribir aquello que el archivo oficial ha excluido, una forma de producir

visibilidad allí donde la historia solo ha dejado vacíos. La memoria no es aquí un depósito del pasado, sino una práctica del presente. Y el documental no es su vehículo, sino su forma misma: una forma que resiste la cronología, que perturba la linealidad, que mantiene viva la herida sin estetizarla.

En esta tarea, el documental se aproxima a lo que Getino y Solanas planteaban como función revolucionaria del cine: “abrir la conciencia, no con mensajes explícitos, sino a través de la reactivación del pensamiento y del sentimiento colectivo” (1969, p. 7). Es en esa reapropiación del archivo, en esa capacidad de convertir los restos en gesto, donde el cine de Rodríguez se inscribe como forma de memoria insurgente.

2.4. Ética de la mirada, estética de la resistencia: representación y dignidad en el cine de Marta Rodríguez

Toda representación implica una toma de posición. No hay mirada neutra. No hay cámara inocente. Filmar es decidir qué entra en el encuadre y qué queda fuera, qué se escucha y qué se silencia, qué se recuerda y qué se borra. Por eso, en el cine documental, la ética no es un añadido externo a la estética, sino su condición interna, su presupuesto silencioso, su base moral. Y es allí, en ese cruce entre forma y responsabilidad, donde la obra de Marta Rodríguez se vuelve ineludible.

Su cine no trabaja sobre las víctimas, sino con ellas. No toma distancia para explicar, sino que se aproxima para acompañar. No estetiza la miseria, ni fetichiza el dolor, ni convierte el sufrimiento en mercancía audiovisual. Lo que construye es otra cosa: un espacio fílmico donde los sujetos filmados conservan su agencia, su voz, su misterio. Nunca son reducidos a ejemplos. Nunca son ilustraciones de una tesis. Cada rostro filmado, cada cuerpo que habita el plano, es tratado con un respeto que no proviene de la condescendencia, sino de una ética del encuentro.

Esa ética no se impone desde una moral exterior, sino que se construye desde la forma misma del film. En *Chircales*, la dignidad de la familia protagonista no reside en un discurso paternalista, sino en la manera en que la cámara comparte su espacio, su tiempo, su ritmo de vida. La secuencia no interrumpe, no invade, no corta la respiración de lo cotidiano. La imagen no suplanta la voz, ni la voz editorializa los cuerpos. Hay allí una disposición radical del cine a escuchar, a estar, a sostener.

En Nuestra voz de tierra, memoria y futuro, esa ética se vuelve aún más compleja. No solo por el contexto de colonialidad epistémica que atraviesa las formas de representar lo indígena, sino porque el film se deja transformar por la cosmovisión de la comunidad que lo habita. El relato no se impone desde fuera: se construye desde adentro. La cámara aprende a esperar. El montaje respeta los tiempos ceremoniales. La estructura narrativa no fuerza el conflicto ni impone una pedagogía progresista. Lo que hay es un gesto de humildad formal, de apertura estética, de renuncia al dominio.

Esta disposición ética se inscribe en una tradición más amplia del cine político latinoamericano, pero adquiere en Rodríguez una radicalidad singular. Porque en su cine no hay propaganda ni consignas. Hay cuerpos. Hay tierra. Hay tiempo. Y hay una forma de mirar que no instrumentaliza. Por eso, cuando Nichols habla del modo participativo, o del performativo, sus categorías se iluminan desde las prácticas de Rodríguez, que las encarnan sin someterse a ellas. Su cine no ilustra teorías: las pone en crisis, las extiende, las vuelve carne.

Lo mismo sucede con el modo reflexivo. Rodríguez no lo practica desde la auto referencialidad o el distanciamiento irónico, sino desde una conciencia crítica del lugar de la cámara, del rol de quien filma, de las implicaciones de cada gesto técnico. No hay reflexión vacía. Hay conciencia situada. Hay una ética de la mediación que se vuelve parte del dispositivo estético. Porque en su cine la estética no es una forma de embellecer la denuncia, sino de sostenerla sin violentarla.

En *Amor, mujeres y flores*, esta ética alcanza una dimensión profundamente poética. Las imágenes ya no denuncian de manera directa, sino que susurran. Ya no confrontan con estridencia, sino que evocan desde lo mínimo. Pero no por ello se vuelven menos políticas. Al contrario: muestran que la resistencia no siempre se manifiesta en la denuncia explícita; a veces habita el gesto sutil, la mirada que se detiene, el silencio que se impone. A veces, la mayor radicalidad está en revelar lo invisible sin forzarlo, en mostrar la herida sin convertirla en espectáculo. La estética de la resistencia no siempre es frontal: puede ser también una estética del cuidado, del sigilo, de la dignidad preservada.

Pensar la representación en el cine documental desde esta perspectiva implica reconocer que cada decisión formal es también una decisión ética. El encuadre, el montaje, el ritmo, la voz, el texto: todo configura un sistema de relaciones con el otro. Y en el cine de Marta Rodríguez,

ese otro no es el objeto de la mirada, sino su interlocutor. Su presencia no es domesticada, ni traducida, ni asimilada: es sostenida en su diferencia, en su espesor, en su historia.

Por eso, su cine no representa la realidad: la convoca. Y al convocarla, la transforma. Y al transformarla, nos transforma. Porque el documental, cuando es verdadero, no solo muestra el mundo: nos obliga a estar en él de otra manera. A mirar, sí. Pero también a responder. A resistir. A recordar.

Tabla 1. Modos de Representación Documental según Bill Nichols¹

Modo	Relación con la Realidad	Relación Cineasta– Sujeto	Relación con el Espectador	Rasgos Formales Clave	Ejemplo Breve
Expositivo	Expone hechos o ideas, busca persuadir, organiza el discurso.	Voz autoral dominante, controla el relato.	Posición de receptor de argumentos.	Voz en off, entrevistas, estructura argumentativa.	Narrador explica y guía el sentido de las imágenes.
Observacional	Capta lo real en su devenir, sin intervención visible.	Cineasta “mosca en la pared”, mínimo intervencionismo.	Espectador observa lo real sin mediación aparente.	Cámara discreta, largas tomas, sin entrevistas directas.	Vida cotidiana mostrada sin interferencias.
Participativo	Realidad construida junto al cineasta; interacción directa.	Cineasta aparece o interviene activamente.	Espectador testigo de la interacción.	Entrevistas participativas, cámara visible, presencia del autor.	Cineasta conversando con sujetos filmados.
Reflexivo	Cuestiona su propia construcción; muestra los límites de la representación.	Cineasta revela dispositivos fílmicos.	Espectador consciente artificio.	es Cámara visible, del metacine, autoreferencia.	Voz reflexiona sobre el acto de filmar o representar.
Performativo	Subjetividad explícita; énfasis en experiencia personal o emocional.	Cineasta involucra su experiencia personal.	Espectador implicado emocionalmente.	Poética visual, emociones, narración personal.	Testimonio personal del cineasta o reconstrucción emocional.
Poético	Prioriza formas estéticas sensoriales; lírica.	Cineasta crea y atmósferas asociaciones libres.	Espectador experimenta sensaciones antes que argumentos.	Montaje lírico, metáforas visuales, ritmo poético.	Imágenes sugerentes sin narración explícita.

¹ Fuente: Elaboración propia basada en Nichols (2013).

3. Estado del arte

3.1. Antecedentes teóricos generales

En el campo del cine documental latinoamericano, la figura de Marta Rodríguez se inscribe con una singularidad que trasciende tanto los marcos nacionales como las clasificaciones disciplinarias. No es solo una pionera del cine político colombiano, ni únicamente una documentalista de culto. Es una cineasta cuya obra ha configurado una forma de mirar —y de hacer mirar— que transforma tanto el estatuto del documental como su función dentro del tejido social. Por ello, cualquier acercamiento académico a su obra requiere situarla en relación con las producciones críticas que, desde distintos ángulos, han abordado el vínculo entre cine, memoria, representación y transformación política.

El documental en América Latina ha sido históricamente un lugar de confrontación estética y política. Desde las experiencias de cine militante en los años sesenta y setenta, hasta las formas más contemporáneas de ensayo visual, el documental ha sostenido una doble exigencia: ser testimonio de lo real y, a la vez, interpelación del espectador. En ese horizonte se sitúa el trabajo de Rodríguez, cuyo análisis requiere revisar las principales líneas de pensamiento que han problematizado las funciones del documental como herramienta crítica, archivo social y experiencia estética.

Uno de los estudios más significativos en esta línea es el de Guevara Flores (2015), quien examina el documental latinoamericano como una práctica cinematográfica que no se limita a registrar lo ocurrido, sino que construye una memoria activa, en disputa con los relatos oficiales. Para este autor, el documental opera como un contraarchivo que desestabiliza las narrativas dominantes y permite la aparición de otras voces, otras memorias, otras formas de pensar el tiempo histórico. El enfoque de Guevara resulta especialmente pertinente para leer la obra de Rodríguez, en la medida en que su cine no conserva: reactiva. No memorializa: interpela. No fija: deja abiertas las heridas de lo colectivo.

En esta misma dirección, Getino y Solanas (1969) proponen un marco conceptual que ha sido fundamental en la teoría del cine político latinoamericano: el del Tercer Cine. Lejos de reducirse a un estilo o a una técnica, el Tercer Cine es una praxis de creación colectiva, insurgente y situada, que convierte al cine en un instrumento de lucha y emancipación. Para los autores, el cine no debe ser una ventana al mundo, sino un arma para transformarlo. En

ese sentido, su lectura trasciende el panfleto o la propaganda, y se convierte en una teoría profunda del gesto cinematográfico como forma de insurrección. El legado de esta propuesta resuena con nitidez en la obra de Marta Rodríguez, cuya práctica se vincula más a una militancia visual que a una autoría artística individual.

En el campo de los estudios específicos sobre el cine documental colombiano, el texto de Ruffinelli (2003) ofrece una aproximación crítica valiosa. Allí, el autor no solo reconoce la potencia de la obra de Rodríguez en términos formales, sino que subraya su capacidad para pensar el país desde los márgenes, desde la palabra de quienes no han sido escuchados. Su concepto del "documental vivo" apunta a una idea clave: que el documental no está hecho solo para ser visto, sino para seguir viviendo más allá de la pantalla. Esa vitalidad, esa capacidad de afectar e implicar al espectador, es central para comprender por qué la obra de Marta Rodríguez no se ha agotado en su época, sino que sigue interpelando a nuevas generaciones, nuevas luchas, nuevas memorias.

3.2. Aportes Latinoamericanos

El reconocimiento académico del cine documental de Marta Rodríguez ha dado lugar a un conjunto significativo de estudios que, desde diferentes enfoques, han problematizado sus dimensiones éticas, estéticas y políticas. Más que una cineasta cuya obra se pueda clasificar con facilidad, Rodríguez se presenta como un nodo de interrogación: sobre el lugar del cine en las luchas sociales, sobre las formas de representación del otro, y sobre la posibilidad misma de una imagen que no consuma ni clausure la diferencia.

Uno de los abordajes más consistentes es el propuesto por Cavalcanti Tedesco y Núñez (2014), quienes analizan la obra conjunta de Marta Rodríguez y Jorge Silva como un "método fílmico singular". En lugar de aplicar modelos teóricos preestablecidos, los autores parten del material mismo de las películas para mostrar cómo la relación entre documentalistas y comunidades filmadas se construye desde la copresencia, el diálogo y la producción conjunta del sentido. Para ellos, la especificidad del cine de Rodríguez no reside solo en su compromiso político, sino en la manera en que ese compromiso se encarna en la forma: una forma que no impone, sino que acompaña; que no interpreta desde fuera, sino que permite que el sentido emerja desde el interior del proceso mismo de filmación.

Esa lógica del acompañamiento, del cine como práctica situada, también es tematizada por Osorio (2021) en su análisis de *Chircales*. A partir de una lectura en clave antigua, Osorio vincula la estructura del duelo, la visibilidad de los cuerpos sufrientes y la violencia estructural con la configuración de una poética de la dignidad. En su enfoque, el documental no es solo una herramienta de denuncia, sino una forma de cuidado de lo humano. Lo político no está en el contenido explícito, sino en la posibilidad de sostener una mirada sobre lo que el orden social ha despojado de sentido. El concepto de duelo aquí no remite únicamente a la pérdida, sino también a la elaboración estética de una comunidad que resiste en la imagen.

Otro aporte clave proviene de la tesis de maestría de López Patiño (2018), que examina los silencios y olvidos en *Chircales* y *Amor, mujeres y flores*. Lejos de señalar estas omisiones como fallas, el trabajo las interpreta como síntomas estructurales del contexto histórico en el que las obras fueron producidas. En particular, López Patiño resalta cómo el montaje, el uso de la voz en off y la distribución del foco narrativo operan como mecanismos de articulación simbólica entre lo dicho y lo no dicho, entre lo visible y lo excluido. Este análisis aporta una dimensión reflexiva que permite comprender cómo el cine de Rodríguez trabaja con el límite, con lo que no puede ser representado directamente, pero que se insinúa en las grietas de la imagen.

En una línea similar, Patiño Mogollón (2021) profundiza en la representación de los sectores populares en *Chircales*, abordando no solo la dimensión socioeconómica, sino también la configuración simbólica de las relaciones de poder. Su enfoque revela cómo la disposición de los cuerpos en el espacio, los encuadres cerrados y el montaje alternado entre trabajo y vida familiar construyen una lectura crítica del sistema de explotación. En este análisis, lo estético no aparece como forma separada de lo político, sino como el lugar donde se pone en escena la estructura misma de la desigualdad.

Estos estudios, en su conjunto, permiten afirmar que el cine de Marta Rodríguez ha generado una zona crítica dentro del campo académico latinoamericano. No solo porque tematiza la exclusión, la pobreza, el desplazamiento y la violencia, sino porque lo hace desde una forma que cuestiona las jerarquías de la representación, los lugares autorizados de la palabra y los modos instituidos de producir verdad en el documental. Leer su obra desde estos enfoques es comprender que no estamos ante un corpus que pueda analizarse con herramientas convencionales, sino ante un lenguaje que exige una teoría a su altura.

3.3. Perspectivas colombianas

En este apartado se examinan las contribuciones teóricas y críticas producidas desde Colombia que permiten contextualizar el cine documental de Marta Rodríguez en diálogo con su entorno político, cultural y visual inmediato. Son fuentes que no solo interpretan su obra, sino que, en muchos casos, han sido interpeladas por ella. Lecturas que no llegan desde la distancia académica, sino desde la cercanía de una práctica fílmica que ha marcado el pensamiento documental del país.

Más allá de las aproximaciones analíticas específicas a obras puntuales, el pensamiento sobre el cine de Marta Rodríguez ha encontrado también espacio en investigaciones de carácter panorámico, entrevistas críticas y publicaciones institucionales que permiten trazar un mapa más amplio de su impacto en el campo audiovisual colombiano. Estas fuentes no solo ofrecen información contextual, sino que permiten captar la manera en que su cine ha sido leído, revalorado y reinscrito en las discusiones contemporáneas sobre representación, colonialidad y archivo visual.

Uno de los documentos más valiosos en esta línea es el monográfico Cuadernos de Cine Colombiano No. 7, publicado por el Archivo de Bogotá, que compila textos sobre la obra de Rodríguez y Jorge Silva desde diversas perspectivas históricas, técnicas y culturales. Este material no busca teorizar desde la distancia, sino acompañar la obra desde una memoria compartida. En sus páginas, el gesto curatorial funciona como forma de lectura colectiva, como recolección de fragmentos que devuelven a la obra su densidad y su vigencia. Allí, el cine de Marta Rodríguez aparece no como pieza de museo, sino como campo en disputa, como práctica viva que continúa dialogando con las preguntas de un país fragmentado.

Desde una clave distinta, pero no menos lúcida, el artículo “Marta Rodríguez: memoria y resistencia”, de Carlos A. Bedoya (2011), recoge una visión que articula el recorrido de la cineasta con los procesos sociales y políticos del país. No se trata de una apología, sino de una lectura que sitúa su filmografía como respuesta constante a la violencia estructural, a la exclusión sistemática y al silenciamiento de las comunidades. Bedoya no separa el gesto artístico del compromiso, ni la cámara del territorio. En su planteamiento, el cine de Rodríguez no ilustra un conflicto: lo encarna, lo encuadra, lo escucha.

Complementariamente, el trabajo de Gómez y Rodríguez (2017) subraya el carácter descolonizador de la representación en la obra de Marta Rodríguez. Desde un enfoque más cercano a los estudios culturales y decoloniales, los autores plantean que su cine desestabiliza las formas tradicionales de narrar lo indígena y lo popular, permitiendo que emerjan voces y saberes otras, no subordinadas al régimen de lo visible impuesto por el Estado-nación o los medios hegemónicos. Lo que este artículo permite pensar, entonces, es la radicalidad estética como forma de insurgencia epistémica, donde la imagen no se limita a mostrar lo otro, sino que desactiva las formas coloniales de ver.

En esta misma línea, el texto de De la Ossa y Duque (2012) —una entrevista a Marta Rodríguez publicada en la Revista Chilena de Antropología Visual— constituye una fuente de enorme valor interpretativo. Lejos de limitarse a lo anecdótico, la entrevista traza una genealogía del “amor eficaz” como categoría ética que guía toda su práctica cinematográfica. El cine, en palabras de Rodríguez, no puede separarse de los afectos, ni de la responsabilidad que implica mirar al otro sin anularlo. Esta declaración, que atraviesa toda su filmografía, articula lo político, lo poético y lo existencial en una sola práctica.

Por último, cabe mencionar el artículo publicado en el Blog de El Espectador (2023) por Luis Contreras Fajardo, donde se realiza una relectura de la obra de Rodríguez a propósito de una retrospectiva en la Cinemateca de Bogotá. Aunque se trata de una fuente no académica en sentido estricto, su inclusión permite observar cómo la obra de Rodríguez continúa provocando pensamiento, emoción y memoria en contextos no especializados. El texto recupera esa vitalidad que Ruffinelli denominaba “documental vivo”, mostrando que la obra de Marta Rodríguez no pertenece al pasado, sino que se sigue escribiendo en el presente.

Esta red de lecturas, compuesta por ensayos críticos, artículos académicos, tesis universitarias, curadurías institucionales y reflexiones desde el periodismo cultural, configura un campo de saber que legitima la necesidad —y la urgencia— de una tesis como la presente. Un trabajo que no pretende agotar el sentido de una obra tan densa, sino prolongar su interrogación desde el lugar que le es propio: el del pensamiento cinematográfico, aquel que se escribe con palabras, pero que nace de las imágenes.

4. Metodología

Este trabajo no se aproxima al cine desde una perspectiva exterior, ni busca imponer sobre las imágenes un aparato analítico cerrado. El punto de partida no es la teoría, sino la experiencia estética que suscita la obra de Marta Rodríguez, y la voluntad de pensar con las imágenes, no sobre ellas. De ahí que la metodología adoptada se configure no como un procedimiento técnico, sino como una disposición crítica: una forma de mirar que se deja afectar, que se interroga a sí misma, que asume el análisis como práctica reflexiva situada.

Desde esa perspectiva, se asume un enfoque cualitativo, hermenéutico y analítico, centrado en el análisis textual de los recursos cinematográficos empleados en los documentales del corpus. Este análisis no será mecánico ni atomista, sino orgánico: atenderá a la composición visual, al uso del sonido, al montaje, a la construcción del tiempo fílmico y a la dimensión discursiva de la imagen, todo ello articulado en función de los modos de representación definidos por Bill Nichols (2013). Dichos modos no serán aplicados como etiquetas, sino como líneas de fuerza que permiten comprender la lógica interna de las obras, su relación con los sujetos filmados y la forma en que articulan lo real.

El corpus seleccionado está compuesto por tres documentales fundamentales de la obra de Marta Rodríguez: *Chircales* (1966–1972), *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974–1981) y *Amor, mujeres y flores* (1988). Esta selección no responde a un criterio cronológico ni de completitud, sino a la posibilidad de trazar una constelación crítica que permita pensar distintas formas de representación del conflicto social, la violencia ambiental y la memoria colectiva en el cine colombiano. Cada documental será abordado como una unidad formal y política, pero también como parte de un sistema mayor: un archivo visual que resiste al olvido y que reconfigura los sentidos del pasado desde el presente.

El análisis se estructurará en torno a tres ejes articuladores, ya formulados como objetivos específicos: (1) las estrategias cinematográficas expositivas como formas de denuncia y resistencia; (2) el papel del cine en la construcción de una memoria colectiva desde los márgenes; y (3) el impacto estético y ético del lenguaje documental en contextos de violencia estructural. Cada uno de estos ejes no se tratará como segmento aislado, sino como dimensión transversal de lectura. Así, los recursos estilísticos —como el encuadre, la voz, la

estructura narrativa o el uso del testimonio— serán examinados en función de cómo participan en la construcción de sentido dentro de cada eje temático.

Este enfoque se apoya, además, en una concepción del análisis fílmico no como extracción de datos, sino como diálogo entre la obra y quien la interpreta. La lectura no busca descifrar un código oculto, sino acompañar el gesto poético y político de la imagen, permitir que su forma despliegue una inteligencia propia. Por eso, más que aplicar un método, este trabajo propone una ética de lectura: una forma de estar ante la imagen que no sea invasiva, que no clausure el sentido, que sostenga el espesor de lo visible y lo audible sin reducirlo a conceptos prefabricados.

En este marco, la teoría no opera como herramienta de validación, sino como interlocutora. Las categorías propuestas por Bill Nichols —expositivo, observacional, participativo, reflexivo, poético, performativo— serán utilizadas no como compartimentos cerrados, sino como vectores de pensamiento. Se trata de pensar cómo cada documental activa o desborda esas formas de representación, cómo las transforma desde su interior, y cómo esas transformaciones hablan no solo de una elección formal, sino de una postura ética frente al mundo.

Así, la metodología adoptada no es exterior a la obra: está tejida con ella. Nace de una mirada atenta a lo concreto, al ritmo interno de las imágenes, al espesor político de cada encuadre. No busca explicar el documental, sino dejarse interpelar por él. En esa disposición, el análisis deviene también testimonio: una forma de responder al llamado que las imágenes nos hacen desde su densidad viva.

La elección de los documentales que componen el corpus responde a criterios que no se fundamentan únicamente en la relevancia histórica de cada obra, sino en la posibilidad que ofrecen para pensar la especificidad de la praxis documental de Marta Rodríguez como una forma de representación situada. Cada uno de estos films traza una relación distinta con el tiempo, el territorio, la comunidad y el conflicto social. En conjunto, permiten desplegar un campo de tensiones en el que el análisis no se limita a la superficie del contenido, sino que se adentra en la lógica interna de su forma cinematográfica, comprendida como una ética encarnada en la imagen.

Chircales será abordado desde su estructura expositiva, sin perder de vista los pasajes donde la observación cotidiana del espacio doméstico y laboral ofrece una mirada no mediada sobre la reproducción de la desigualdad. La voz en off, el montaje alternado y la intensidad de los testimonios serán analizados en función de su poder para estructurar una denuncia sin retórica, basada en el ritmo de la vida misma. Se atenderá a los recursos formales con los que la película construye una narrativa que no impone un discurso, sino que emerge desde la materialidad del trabajo, desde el barro, la fatiga, la precariedad.

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro será leída como un espacio de confluencia entre el modo participativo y el poético. La estructura coral del relato, los signos de lo sagrado, el entrelazamiento entre la palabra y el silencio, configuran una forma de representación en la que el cine no registra la cultura indígena desde fuera, sino que se deja afectar por su ritmo, su tiempo, su lenguaje simbólico. Este documental exige un análisis que atienda a la composición de las imágenes como inscripción de un pensamiento visual no occidental, a la vez que destaca el papel del montaje como mediación crítica y ceremonial.

Amor, mujeres y flores, por su parte, exige otro tipo de lectura: una lectura que entienda la violencia ambiental y laboral no solo como tema, sino como forma. El estatuto de la imagen se vuelve tenso, el tiempo se suspende en miradas y gestos mínimos, y el registro se carga de silencios que contienen lo que no se puede nombrar. En este documental, la estética del cuidado y de la denuncia no se excluyen, sino que se entrelazan para volverse más profunda. El análisis se centrará en los modos en que el montaje revela lo invisible, en cómo la cámara observa con respeto y cercanía, y en qué medida la representación del daño se expresa no solo por lo que se muestra, sino por aquello que permanece fuera de cuadro. La huella, más que la presencia, será el eje de lectura.

La metodología de análisis se desarrollará, entonces, de forma específica para cada obra, en coherencia con su lógica interna. No se aplicará un esquema uniforme. Cada documental será leído desde su singularidad formal y política. No habrá una grilla de categorías, sino una disposición a pensar la forma como forma de pensamiento. Esa decisión metodológica responde al carácter no reductible del cine de Marta Rodríguez, cuya potencia crítica reside precisamente en su capacidad de desafiar los marcos interpretativos habituales, de incomodar las estructuras narrativas dominantes y de interpelar las formas establecidas de ver.

Para ello, el análisis combinará una lectura minuciosa de los elementos formales (encuadre, sonido, montaje, ritmo, composición del plano) con una interpretación crítica de su articulación con el contenido político y la dimensión testimonial. El objetivo no es separar forma y fondo, sino mostrar cómo el uno se encarna en el otro. Así, la forma no será un ornamento del contenido, ni el contenido un pretexto para la forma. Ambos se funden en un gesto que es a la vez ético, estético y político.

Este gesto será acompañado por el pensamiento de Nichols, que permite nombrar y problematizar los modos de representación sin clausurar la lectura. Su propuesta teórica, lejos de ser una clasificación rígida, ofrece una herramienta móvil para explorar las complejidades del documental como práctica discursiva. En este trabajo, su conceptualización será puesta en diálogo con las obras, no como modelo a seguir, sino como interlocutor crítico que permite pensar la forma en su devenir, en su multiplicidad, en su apertura.

La elección metodológica de este trabajo se define, entonces, por una apuesta doble: por un lado, el compromiso con una lectura situada, atenta a la singularidad de cada obra, y por otro, la conciencia de que toda forma fílmica produce pensamiento, despliega una lógica, construye una mirada. No se trata de aplicar una teoría al material, sino de entrar en relación con él, de sostener un diálogo entre imagen y palabra, entre forma y sentido, entre ética y estética.

Esa relación se sostendrá sobre un principio clave: el análisis como práctica crítica. Analizar, en este contexto, no significa descomponer la obra en elementos técnicos, sino acercarse a su estructura interna como quien se aproxima a un lenguaje vivo. Cada corte, cada encuadre, cada transición, cada gesto, será atendido como una inscripción de sentido, como una decisión que pone en juego no solo un estilo, sino una postura frente al mundo. Así entendido, el análisis es inseparable de la escritura. No describe la obra: la piensa desde dentro, en su latencia, en su espesor, en su potencia transformadora.

Esto implica también que el lugar del investigador no es exterior ni neutral. La lectura será consciente de su propia implicación, de su punto de vista, de su sensibilidad. No se pretende observar desde un “lugar objetivo”, sino asumir que toda interpretación es ya una forma de estar con la obra, de habitarla críticamente. Por eso, la metodología no se resuelve en un procedimiento, sino en una actitud. Una actitud de escucha, de cuidado, de rigor y de apertura. De respeto hacia el otro, hacia la imagen, hacia la historia que late en cada plano.

Este gesto se radicaliza cuando el objeto de análisis no es una obra de ficción, sino un cine que trabaja con sujetos reales, con comunidades históricamente excluidas, con memorias heridas. La representación, en este caso, no es un juego formal: es una responsabilidad. De ahí que la lectura no pueda desligarse de la ética. No basta con nombrar las formas. Es necesario pensar lo que esas formas hacen, cómo producen afecto, cómo configuran mirada, cómo inscriben al otro en el espacio fílmico.

El pensamiento de Nichols es valioso en esta dimensión. No solo porque permite distinguir modos de representación, sino porque insiste en que cada modo implica una relación distinta con la verdad, con el espectador y con los sujetos filmados. El modo participativo, por ejemplo, no se define solo por la aparición del cineasta en cuadro, sino por una ética del encuentro. El modo reflexivo no se agota en la autorreferencialidad, sino que cuestiona los dispositivos mismos de la representación. Y el modo poético no busca la belleza, sino una forma de sensibilidad que desborde la lógica instrumental del discurso.

Estas distinciones, lejos de ser taxonomías, son formas de pensar la política de la forma. Y es desde esa política —que no separa lo estético de lo ético— que esta tesis se aproxima al cine de Marta Rodríguez. Un cine que no busca convencer, sino conmover. Que no transmite información, sino que transforma la percepción. Que no estetiza la pobreza, sino que construye con ella una forma de resistencia. Un cine que se hace cargo de la representación como problema, como pregunta, como desafío.

Así concebida, la metodología de este trabajo no será ni formalista ni sociológica. Será un pensamiento desde la imagen, con la imagen, en la imagen. Una crítica que no impone un saber previo, sino que se deja atravesar por lo que el cine tiene para decir. Porque el documental —y más aún el de Marta Rodríguez— no se deja reducir. Exige otra forma de mirar. Y esa mirada, en este trabajo, será a la vez atenta y comprometida, rigurosa y afectiva, ética y estética.

5. Análisis del corpus

5.1. *Chircales*

5.1.1. La forma como denuncia: visibilidad, trabajo y montaje en “*Chircales*”

Filmar el trabajo es, en muchas ocasiones, filmar lo invisible. No porque no esté allí, sino porque ha sido sistemáticamente excluido del campo de lo representable. El trabajo manual, obrero, infantil, femenino, el trabajo sin salario, sin descanso, sin historia: esa es la materia de *Chircales* (1966–1972), documental fundacional de Marta Rodríguez y Jorge Silva, donde la cámara no se sitúa ante el mundo como testigo, sino como cuerpo que acompaña, que se ensucia, que se implica. No hay distancia. No hay neutralidad. Hay una ética de proximidad que define desde el primer plano la lógica interna del film.

La familia Castañeda, que fabrica ladrillos artesanalmente en un barrio periférico de Bogotá, no es retratada como víctima ni como cifra sociológica. Es filmada en su resistencia cotidiana, en sus silencios, en la repetición de los gestos, en la dignidad con la que el barro se convierte en sustento. La imagen no estetiza la pobreza: la encuadra sin exotismo, la acompaña sin invasión, la sostiene sin espectacularización. El plano se detiene, observa, respira al ritmo de los cuerpos. Es en esa insistencia donde emerge una forma de visibilidad crítica: no por acumulación de datos, sino por intensidad de presencia.

Desde la perspectiva de Bill Nichols, *Chircales* puede leerse inicialmente como un documental expositivo, dado su uso de la voz en off, su estructura argumentativa, y su construcción de una tesis clara: denunciar la explotación laboral y social a la que están sometidas las clases populares en Colombia. Sin embargo, reducirlo a esa categoría sería empobrecer su complejidad. Porque el film no se limita a exponer un problema: lo encarna en su forma, lo deja hablar en la cadencia de sus imágenes, en el ritmo de su montaje, en la relación afectiva que construye con los sujetos filmados.

La voz en off —presente en buena parte del film— no actúa como autoridad omnisciente, sino como guía sensible que articula el relato sin clausurarlo. Su tono no es grandilocuente ni pedagógico: es contenido, grave, sereno. Informa, pero también interpela. No habla sobre los personajes, sino con ellos. De hecho, la alternancia entre la voz en off y los testimonios directos de los integrantes de la familia permite que el film mantenga una tensión productiva

entre exposición y escucha, entre estructura y desborde. Esa tensión es la que impide que el documental se convierta en un dispositivo cerrado de sentido. Siempre hay algo que escapa, algo que no puede ser dicho del todo, algo que se insinúa en la mirada de una madre, en el gesto de un niño, en el sonido del agua sobre el barro.

El montaje —uno de los elementos más poderosos del film— no ordena la realidad: la construye críticamente. La secuencia que alterna las imágenes del trabajo infantil con el discurso de un funcionario, por ejemplo, no explica la contradicción, sino que la hace estallar en la sincronía entre imagen y palabra. No hay ilustración: hay confrontación. El montaje no suaviza la violencia estructural: la revela en su crudeza, sin necesidad de recurrir al shock. La forma es dura porque el mundo es duro. Pero esa dureza no es efecto de estilo: es efecto de una ética que decide no suavizar lo insoportable, sino sostenerlo en la imagen.

En *Chircales*, la cámara no busca el momento extraordinario, sino la repetición. No la anécdota, sino la estructura. No la lágrima, sino el proceso. Por eso, el film no avanza hacia un clímax ni hacia una resolución narrativa. Lo que construye es un bucle de explotación, una temporalidad cerrada, donde cada día se repite como el anterior. Esa circularidad no es un defecto de forma, sino una decisión política: mostrar que el tiempo de los pobres no tiene futuro, que la historia no avanza para ellos, que la modernidad prometida nunca llega.

Pero incluso en ese tiempo cerrado, hay gesto. Hay subjetividad. Hay potencia. Las mujeres de la familia no son solo madres o trabajadoras: son narradoras, son gestoras del espacio, son cuidadoras del relato. Los niños no son solo víctimas: son testigos. Cada sujeto filmado aparece en su espesor, en su humanidad concreta, sin idealización ni miserabilismo. Eso es lo que hace del film una obra mayor: su capacidad de sostener la complejidad de lo real sin simplificarlo, de construir una mirada crítica sin caer en el panfleto, de hacer del cine no un espejo, sino un acto de presencia.

La fuerza de *Chircales* reside, entonces, en su forma. Una forma que no representa la explotación: la articula. Una forma que no denuncia desde fuera: la denuncia está ya en la manera de encuadrar, de montar, de escuchar. Por eso, más que un documental informativo, *Chircales* es un dispositivo de mirada: nos obliga a ver lo que no se quiere ver, a sostener la imagen allí donde el sistema prefiere el olvido.

5.1.2. Tiempo, cuerpo y clase: el encuadre como territorio político

Lo que *Chircales* pone en escena no es únicamente una situación social; es una estructura histórica encarnada en los cuerpos. El trabajo artesanal del ladrillo, repetido día tras día por hombres, mujeres y niños, no se presenta como una práctica cultural aislada, sino como síntoma de una economía que se sostiene sobre la precariedad y la exclusión. El documental no lo dice: lo muestra. Y esa muestra se produce en el espesor del plano, en la acumulación de gestos, en el modo en que la cámara acompaña sin intervenir, observa sin exotizar, escucha sin moralizar.

Uno de los gestos más radicales del film está en su manera de filmar el tiempo. No hay apuro, no hay montaje acelerado, no hay búsqueda de dramatismo. Cada secuencia parece pensada para dejar que el tiempo se despliegue, para que los cuerpos se muevan dentro del plano con la lentitud propia del trabajo repetitivo, del cansancio, del desgaste. Esa elección no es neutra: es profundamente política. Porque permitir que el tiempo del trabajo se haga visible en la imagen es afirmar que ese tiempo —invisibilizado por la lógica del capital— tiene valor, tiene forma, tiene historia.

A diferencia del cine informativo o periodístico, que reduce la imagen a evidencia, *Chircales* construye una visualidad que exige atención, que no se deja consumir rápidamente. Cada toma prolongada, cada movimiento mínimo, cada transición sutil, son decisiones que sostienen una ética de la duración. Frente a la velocidad con que la industria cultural trivializa el sufrimiento, Rodríguez y Silva detienen el mundo para que podamos mirar. Pero esa detención no es contemplativa: es un gesto de resistencia. La lentitud, aquí, es una forma de cuidado.

El cuerpo, en este documental, no es alegoría ni símbolo: es territorio. La cámara lo registra en su materialidad, en su esfuerzo, en su vulnerabilidad. Las manos enrojecidas por el barro, las espaldas encorvadas, los pies descalzos, los ojos de los niños cargando moldes demasiado grandes: cada plano devuelve al cuerpo su centralidad, no como objeto de compasión, sino como sujeto de una historia que no ha sido contada. El cuerpo no es un dato: es el lugar donde se inscribe la violencia estructural.

Pero también es el lugar de la memoria. Porque en los gestos repetidos, en la manera en que la familia se organiza para trabajar, para comer, para resistir, hay una transmisión de saberes,

una pedagogía silenciosa, una forma de vida que no puede ser reducida a estadísticas. *Chircales* no romantiza esa transmisión, pero la muestra con una delicadeza que escapa a los lenguajes del poder. No se trata de mostrar “cómo vive el pobre”, sino de hacer visible la dignidad que se mantiene incluso en las condiciones más adversas.

El encuadre, en este sentido, funciona como un campo de inscripción simbólica. No hay decorados, no hay artificio: solo la tierra, el horno, el agua, el cuerpo. Pero esa sobriedad no implica neutralidad. Cada decisión formal —el lugar de la cámara, la duración del plano, la proximidad con los sujetos filmados— revela una posición ética. La cámara no se coloca por encima, no mira desde lejos. Se sitúa al nivel de la tierra, al nivel del cuerpo, al nivel del trabajo. Y desde ahí construye una mirada que no juzga, pero tampoco cede.

Por eso, el documental no necesita recurrir a imágenes extremas para conmover. La fuerza no está en el exceso, sino en la contención. En el plano fijo que se sostiene más de lo esperado. En la respiración entre una frase y otra. En el sonido ambiente que se impone al comentario. Es allí donde la forma se convierte en contenido, donde el lenguaje fílmico deja de ser medio para volverse mensaje. Y en ese gesto está la clave política del film: su capacidad de hacer del cine un lugar donde el mundo se vuelve legible, no por explicaciones, sino por presencia.

En *Chircales*, la clase no es una categoría abstracta. Es una vivencia que se inscribe en los cuerpos, en los espacios, en los objetos cotidianos. La precariedad no se muestra como carencia, sino como estructura. Y la violencia no aparece como episodio, sino como atmósfera. Esta forma de representación —lejos del costumbrismo y del panfleto— se construye plano a plano, en una composición que sostiene la tensión entre lo visible y lo decible, entre el relato y la experiencia, entre el lenguaje y la vida.

5.1.3. Voz, relato y silencio: el testimonio como forma ética

Una de las dimensiones más potentes de *Chircales* reside en su uso del testimonio. No se trata de declaraciones organizadas bajo una lógica argumentativa, ni de entrevistas tradicionales. Lo que se escucha es más bien un murmullo colectivo, una voz que no proviene de un solo cuerpo, sino de una experiencia compartida. La palabra hablada no se impone como verdad, sino que se ofrece como fragmento, como huella, como relato en proceso. Por eso, el testimonio en este film no es documento: es acontecimiento sonoro, forma de aparición.

Esa voz no busca justificar, ni explicar, ni convencer. Habla desde el cansancio, desde la rutina, desde una lucidez sin solemnidad. A veces es la madre quien narra, con una entonación llana, sin adornos, sin artificio. A veces es el padre, quien dice sin eufemismos que no sabe qué futuro les espera a sus hijos. Otras veces es uno de los niños, que apenas articula una frase, pero cuya sola presencia en el relato rompe cualquier pretensión de neutralidad. Es en esa coralidad —en esa distribución plural de la voz— donde el film construye una forma ética del decir.

La relación entre imagen y testimonio en *Chircales* no es ilustrativa. Nunca una voz explica lo que ya vemos. Al contrario, muchas veces lo que se escucha contradice lo que se muestra, o lo complejiza, o lo interrumpe. En esa disonancia está la fuerza del montaje sonoro. No hay redundancia, sino tensión. No hay pedagogía, sino encuentro. Y es precisamente esa tensión la que impide que el film se cierre sobre sí mismo. Cada plano deja una pregunta abierta. Cada frase enuncia una herida que no se clausura.

El silencio, en este contexto, adquiere un valor tan político como la palabra. No todo se dice. No todo puede decirse. Hay momentos en los que la imagen sostiene la ausencia de voz. No por falta de contenido, sino por respeto. Por consciencia de que hay dolores que no se verbalizan, que no se traducen, que no se entregan a la lógica del discurso. Rodríguez y Silva no rellenan esos vacíos. No temen al silencio. Lo encuadran. Lo habitan. Lo dejan resonar como parte constitutiva del relato. Porque el silencio también es testimonio.

En este sentido, el testimonio en *Chircales* no funciona como evidencia de un hecho pasado, sino como experiencia compartida en el presente del film. No reconstruye una historia: la encarna. No narra un evento: revela una condición. Esa condición no es individual ni excepcional, sino estructural. La explotación, la precariedad, la exclusión, no son accidentes de la vida de los personajes. Son el marco que organiza su existencia. Y el testimonio no denuncia ese marco desde fuera, sino que lo enuncia desde adentro, con la densidad de quien lo habita.

El uso de la voz en *Chircales* subvierte también el lugar del saber. No hay expertos, no hay sociólogos, no hay académicos explicando la situación. El saber está en el cuerpo que habla, en la mujer que narra mientras amasa el barro, en el niño que interrumpe su tarea para mirar a la cámara. Ese saber no tiene legitimidad institucional, pero posee una legitimidad vital,

inscrita en la experiencia. El film no traduce esa experiencia: la deja hablar, la sostiene, le da espacio. Y en esa decisión está su fuerza ética.

Bill Nichols ha señalado que en el documental expositivo la voz suele ejercer una función de control del discurso, organizando el sentido desde una posición de autoridad. *Chircales*, si bien retoma elementos de ese modo, subvierte esa lógica: la voz en off no controla, sino que acompaña; no ordena, sino que respira con las imágenes. Y el testimonio no es validado desde fuera, sino que encuentra su legitimidad en la propia dignidad de quien lo enuncia. Es en esa subversión donde el film se inscribe como una forma radical de documental político: no porque hable de política, sino porque modifica las condiciones mismas de la enunciación.

Hablar, aquí, no es un derecho concedido: es un acto de resistencia. Cada palabra pronunciada por los miembros de la familia Castañeda es una afirmación de existencia, una negación del silencio impuesto, una manera de inscribir su historia en el espacio público. Y el cine, en manos de Rodríguez y Silva, se convierte en el lugar donde esa afirmación se vuelve visible, donde esa voz se amplifica sin ser distorsionada, donde el relato se sostiene sin apropiación. En ese gesto, el testimonio se vuelve poética de la resistencia.

5.1.4. Mirar desde abajo: praxis cinematográfica y gesto político

Chircales no se limita a mostrar una situación: produce una forma de ver. Y esa forma no es neutra. Es un gesto político que desborda los límites del lenguaje cinematográfico tradicional y que se funda en una decisión radical: mirar desde abajo. No en sentido metafórico, sino en el encuadre mismo, en el ángulo de la cámara, en el modo de habitar el espacio fílmico. La mirada no baja para observar: ya está allí, ya pertenece a ese suelo, a ese ritmo, a esa realidad que no es objeto de estudio, sino materia compartida.

Ese “mirar desde abajo” no significa adoptar una perspectiva victimista. Significa asumir la precariedad como punto de partida de la imagen, como lugar desde el cual se produce sentido. En *Chircales*, la cámara no interpreta la pobreza: la atraviesa. No teoriza sobre el trabajo: lo sigue, lo observa, lo escucha. Esta decisión, que puede parecer técnica, es en realidad profundamente ética: sitúa al espectador en una posición de cercanía que no es sentimental, sino política. Ver desde el barro, desde el horno, desde la espalda encorvada de un niño, implica despojar al cine de su pretendida superioridad visual.

La praxis cinematográfica de Marta Rodríguez y Jorge Silva no es exterior al mundo que filman. Es parte de él. La cámara no llega a un lugar para registrar: se queda, se vincula, se transforma. Esa transformación es visible en el modo en que los sujetos filmados se relacionan con la presencia de quien filma. No hay artificio, no hay pose, no hay extrañamiento. La cámara no produce incomodidad, porque ha aprendido a estar. Esa presencia no intrusiva, no extractiva, es el resultado de una práctica que desborda el rodaje. Es el cine como forma de vida, como vínculo con el otro, como política de la presencia.

Este gesto se articula con una crítica implícita al aparato cinematográfico moderno. Frente a un cine que representa al otro desde la distancia, *Chircales* plantea una práctica en la que la representación no es sustitución, sino co-presencia. El otro no es explicado ni traducido: es escuchado. Y en esa escucha se redefine la relación entre autor y sujeto, entre cámara y cuerpo, entre estética y vida. Lo que emerge no es un estilo, sino una forma de estar con. Un estar que no domestica lo representado, sino que lo sostiene en su complejidad.

La ética del encuadre en *Chircales* es inseparable de su política del montaje. No hay manipulación emocional, no hay violencia simbólica. La crudeza de las imágenes no apela al escándalo, sino a la verdad. Y esa verdad no es objetiva, ni demostrable, ni concluyente. Es una verdad situada, encarnada, que se manifiesta en los silencios, en las repeticiones, en los gestos mínimos. Esa verdad no se impone: se comparte. Porque el cine, en manos de Rodríguez y Silva, no es un dispositivo de control, sino una forma de abrir espacio para que lo real se manifieste.

El impacto de *Chircales* no proviene de su contenido —aunque este sea estremecedor— sino de su forma. De una forma que se rehúsa a estetizar el dolor, que resiste la tentación de la síntesis, que se construye desde la atención radical a lo que sucede frente a la cámara. Esa atención no se reduce a una actitud contemplativa: es una forma de implicación política. Porque detenerse ante la explotación, filmarla sin edulcorantes, sostener el plano cuando el mundo huye, es ya una forma de decir: esto existe, esto importa, esto no debe seguir siendo invisible.

Al final del film, no hay cierre. No hay solución. No hay resolución narrativa. Lo que queda es un presente continuo, una reiteración del trabajo, una familia que sigue moldeando ladrillos con las manos. No hay futuro prometido, ni redención cinematográfica. Pero sí hay una afirmación: la de una existencia que resiste. Y esa afirmación —que se inscribe en cada plano,

en cada palabra, en cada silencio— es lo que hace de *Chircales* una obra insoslayable, no solo del cine colombiano, sino del pensamiento cinematográfico latinoamericano.

Porque en su forma, en su ritmo, en su escucha, *Chircales* no representa la lucha: la encarna. Y ese acto —el de hacer del cine un lugar donde lo excluido puede aparecer sin ser consumido— es, quizá, una de las formas más radicales de hacer política desde la imagen.

5.2. Nuestra voz de tierra, memoria y futuro

5.2.1. Cine y territorio: la imagen como forma de comunalidad

En *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* (1974–1981), Marta Rodríguez y Jorge Silva no documentan una comunidad indígena: filman con ella. Ese gesto, que podría parecer menor, cambia por completo la lógica de la representación. Aquí, la imagen no actúa como registro externo, ni la cámara como dispositivo de control. La imagen se vuelve lugar de encuentro, y la cámara, herramienta de escucha. El resultado no es un documental sobre lo indígena, sino una experiencia cinematográfica que se deja transformar por el territorio, por sus ritmos, por sus signos, por su voz colectiva.

Rodado a lo largo de varios años en el Cauca colombiano, el film se construye como un entramado de saberes, ritos, palabras y silencios que no buscan explicarse al espectador: se ofrecen. No hay voluntad pedagógica. No hay ansiedad de traducción. Lo que hay es una confianza radical en la capacidad del cine de sostener la alteridad sin domesticarla. Por eso, el relato no sigue una estructura lineal, ni se ordena según categorías occidentales del conocimiento. La temporalidad es otra, el relato es coral, el centro no está nunca en un solo sujeto, sino en la comunidad como sujeto múltiple, como tejido.

Desde la perspectiva de Bill Nichols, podría decirse que el film articula elementos del modo participativo, en la medida en que los sujetos filmados no son objeto de observación, sino agentes activos del discurso fílmico. Sin embargo, el documental va más allá de ese modo. Lo participativo aquí no se limita a la interacción con la cámara: se convierte en un principio estructural. Los rituales, las asambleas, los cantos, los trabajos colectivos, no son escenas “filmadas”, sino formas de pensamiento que configuran la materia misma del film. La comunidad no aparece en la película: constituye la película.

Este desplazamiento implica también una transformación en el estatuto de la imagen. No se trata de representar lo real, sino de producir una forma de lo real que sea coherente con la

cosmovisión indígena. Por eso, la lógica visual no sigue el modelo occidental del plano-reverso, del conflicto progresivo, de la resolución narrativa. La imagen se construye desde la relación entre cuerpo, territorio y memoria. El encuadre no es ventana: es espacio de inscripción. Y el tiempo fílmico no es duración cronológica, sino ritmo ceremonial.

La cámara acompaña los desplazamientos de la comunidad, pero también se detiene para mirar la tierra, para escuchar el viento, para esperar el gesto. No hay afán. No hay espectáculo. La naturaleza no es paisaje: es sujeto. El territorio no es fondo: es protagonista. Este giro descolonial de la mirada fílmica no se explicita con palabras, pero se siente en cada plano. Es una forma de hacer cine que desactiva los dispositivos del exotismo y que se funda en la relación, en la copresencia, en el respeto. Aquí, filmar no es capturar: es estar.

La construcción del sonido refuerza esa ética. No hay una voz que se imponga. Las palabras circulan entre distintos hablantes, en diferentes lenguas, con distintos tonos. No todo se traduce. No todo se explica. La música y el canto no son ornamentación: son parte del pensamiento. El paisaje sonoro es denso, envolvente, orgánico. A veces, el silencio pesa más que el discurso. A veces, un canto interrumpe el relato y lo desplaza hacia otra dimensión. Esa dimensión no es metafísica: es política. Porque lo que está en juego no es solo la visibilidad, sino el derecho a existir según otro ritmo, otro saber, otra historia.

Esta forma de cine exige otra forma de espectador. Un espectador que no consuma, que no interprete rápido, que no busque la enseñanza. Un espectador dispuesto a callar, a demorarse, a descentrarse. Porque *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* no se deja ver de inmediato. Hay que entregarse a su ritmo, a su espesor, a su opacidad. No porque oculte algo, sino porque su verdad no está en la superficie. Está en la textura del tejido comunitario, en la respiración compartida, en la lentitud que no aburre, sino que cura.

La decisión de filmar en ese registro no es un experimento estético: es una toma de posición. Frente al modelo hegemónico del documental como herramienta de “concientización” — donde el cineasta “da voz” a los otros— Rodríguez y Silva desmontan la lógica paternalista de la representación. No dan voz: se callan para que la voz se oiga. No iluminan: permiten que la oscuridad hable. Esa inversión no es sólo formal: es ética, es política, es epistemológica. Es una forma de devolver al cine su posibilidad de encuentro.

5.2.2. Cosmovisión, ritual y montaje: el documental como gesto ceremonial

En Nuestra voz de tierra, memoria y futuro, el montaje no organiza los materiales como piezas de un rompecabezas narrativo. No hay intención de clarificar, de argumentar, de conducir al espectador hacia una conclusión. La estructura del film se asemeja más al tejido que a la línea: cada fragmento se entrelaza con otros sin jerarquía, sin subordinación. Esa forma de montar no es caótica ni azarosa: responde a una lógica distinta, una lógica que nace del pensamiento ritual, de la circularidad del tiempo indígena, de una forma de narrar que no obedece a la progresión, sino a la conexión.

Los rituales que aparecen a lo largo del film no son escenas insertadas en el relato: son parte del relato mismo. No interrumpen el flujo: lo constituyen. Desde las ceremonias de siembra hasta los actos de duelo, cada gesto colectivo es registrado no como exotismo visual, sino como forma de pensamiento encarnado. El ritual no se explica, no se traduce: se sostiene. Y esa decisión —no didáctica, no expositiva, no invasiva— redefine lo que el cine puede hacer con lo sagrado. Aquí, lo sagrado no es otra cosa que la continuidad entre cuerpo, tierra y palabra.

Este montaje ceremonial exige una reconfiguración de los modos documentales de Nichols. Si el modo expositivo se apoya en la argumentación, y el participativo en la interacción directa, este film opera en una zona donde lo poético y lo reflexivo se cruzan con una dimensión que Nichols no nombra, pero que en América Latina se vuelve central: el montaje como acto ritual. No como edición técnica, sino como forma de reescritura del mundo. No como manipulación del tiempo, sino como restauración simbólica de un tiempo fragmentado por la violencia colonial.

En esta lógica, el uso del archivo adquiere una dimensión distinta. No se trata de documentos oficiales, ni de registros institucionales, sino de imágenes que sobreviven en la memoria colectiva, en los cuerpos que las recuerdan, en las palabras que las nombran. Las escenas que evocan el despojo, la violencia estatal, el racismo estructural, no aparecen en clave de denuncia explícita, sino entretejidas con cantos, con cuentos, con narraciones que resisten la linealidad del relato histórico. La historia no es una cronología: es una herida que habla desde múltiples tiempos.

El espacio también se transforma en este film. No hay división entre interior y exterior, entre privado y público, entre naturaleza y cultura. Cada escena ocurre en un territorio donde todo tiene sentido: la piedra, el árbol, el río, la voz. Nada es fondo. Todo es parte. El plano se convierte en lugar de aparición, no en marco. Y esa aparición es siempre colectiva, coral, inestable. El individuo no desaparece, pero su identidad está trenzada a la de los otros, a la de la tierra, a la de los antepasados. Esta ontología relacional exige una imagen que no se imponga: que se pliegue, que se deje afectar, que renuncie al control.

En este contexto, la figura del documentalista se disuelve como sujeto central. Rodríguez y Silva no narran desde una voz autoral omnisciente. Se hacen presentes en su forma de filmar, pero sin ocupar el centro del relato. Su intervención no busca controlar el sentido, sino permitir su emergencia. En ello radica su distancia con respecto al documental clásico europeo, donde la dirección orienta el pensamiento del espectador. Aquí, la dirección es una forma de escucha. Y el montaje, una forma de cuidado.

La dimensión ceremonial del montaje también se expresa en el ritmo. No hay cortes rápidos, no hay efectos de choque, no hay aceleración innecesaria. Cada secuencia respira con su propio pulso, que no es el del espectador urbano, sino el de la comunidad. Ese ritmo no es producto del capricho estético: es resultado de una ética. La ética de no imponer el tiempo de la modernidad sobre el tiempo de los pueblos. La ética de dejar que la imagen respire como respira la tierra.

Por eso, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* no es un film que se “comprende” en el sentido habitual. Es un film que se recibe, que se escucha, que se vive como experiencia. Una experiencia que no ilumina, sino que acompaña. Que no redime, sino que sostiene. Que no explica, sino que revela. Y esa revelación no se da en el contenido, sino en la forma misma del documental: en su montaje como gesto, como ceremonia, como forma de justicia simbólica.

5.2.3. Lenguaje, resistencia y voz colectiva: el cine como escucha radical

En *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, el lenguaje no es solo herramienta de comunicación. Es un campo de disputa. Cada palabra, cada canto, cada oración pronunciada en lengua indígena es un acto de afirmación, un modo de habitar el mundo desde una historia que ha sido negada, desplazada, silenciada. En este documental, el lenguaje no representa la

identidad: la produce. Y el cine, al registrar y amplificar esa producción, se convierte en un espacio de reexistencia, en un lugar donde lo negado puede reaparecer sin ser domesticado.

El castellano y la lengua nativa conviven en el film, pero no como traducciones paralelas. Lo indígena no es subtitulado, ni explicado. Se deja estar. Esa decisión, aparentemente simple, es en realidad una forma de resistencia al régimen hegemónico de sentido. Porque el poder no se impone solo con armas: también lo hace con traducciones. Cuando una lengua es traducida por completo, se la somete a otra lógica, a otra epistemología, a otro orden simbólico. Rodríguez y Silva, en cambio, filman desde una ética del no traducir: del permitir que lo otro hable desde su propia densidad, sin ser descifrado, sin ser reducido.

Esta elección no aísla al espectador. Lo convoca a otro tipo de relación con la imagen. Una relación que no se basa en la comprensión inmediata, sino en la escucha activa. Escuchar no es simplemente oír. Es disponer el cuerpo a una forma distinta de atención. Es descentrarse. Es dejar que el lenguaje del otro no pase por el filtro de lo familiar, sino que resuene como enigma, como vibración, como ritmo. Y ese ritmo es el que organiza la estructura del film, que no se apoya en una línea narrativa, sino en una cadencia, en una respiración colectiva.

La voz colectiva en este documental no es un efecto de montaje. Es una decisión ontológica. Nadie habla solo. Cada palabra está entretejida con otras, cada historia se narra desde el nosotros. Incluso las voces individuales —el campesino que recuerda el despojo, la mujer que relata un sueño, el niño que canta— están situadas en una red mayor. No hay héroes. No hay mártires. Hay una comunidad que habla, que canta, que recuerda, que imagina. Esa pluralidad no se organiza jerárquicamente. El film no selecciona protagonistas: sostiene una polifonía que no necesita centro.

La resistencia, entonces, no se enuncia como consigna. Se vive en el cuerpo del lenguaje. Se respira en el canto, en la asamblea, en el gesto compartido. El cine no extrae esa resistencia para exhibirla: la acompaña. La sostiene sin apropiársela. La amplifica sin estetizarla. Ese equilibrio, frágil y poderoso, es uno de los logros mayores de la obra. Porque filmar lo colectivo sin disolver la singularidad es una tarea casi imposible. Y sin embargo, Nuestra voz de tierra... lo hace. No porque domine una técnica, sino porque asume una ética: la de filmar con, no sobre; la de hablar con, no por.

Desde la teoría documental de Bill Nichols, podría decirse que esta obra se inscribe dentro del modo participativo, pero también en el poético. Lo participativo no por la intervención visible del cineasta, sino por la construcción conjunta del sentido. Y lo poético no como adorno, sino como forma de sostener lo que no puede ser dicho con precisión. Pero también hay algo más: una zona que escapa a los modos tipificados. Una zona donde el documental se vuelve acto de cuidado. Un cuidado que no protege, sino que confía. Un cuidado que no encierra, sino que deja hablar.

Esa confianza es el núcleo político del film. Confiar en que la comunidad puede narrarse a sí misma. Confiar en que la palabra no necesita intermediarios para tener fuerza. Confiar en que el cine puede ser hospitalario sin ser intrusivo. Esa confianza, que podría parecer ingenua en otros contextos, se revela aquí como una apuesta radical. Porque frente al colonialismo de la imagen, que extrae, nombra, clasifica, esta película propone otro gesto: sostener sin intervenir, mirar sin invadir, acompañar sin encuadrar del todo.

Por eso, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* no es un documental sobre los indígenas del Cauca. Es una película con ellos. Y esa preposición —con— es toda una toma de posición política, epistemológica y estética. Una preposición que transforma al cine en un acto de escucha radical. Y en esa escucha, se abre una posibilidad que el cine hegemónico raramente permite: que el otro aparezca no como objeto, sino como sujeto pleno, con su tiempo, su lengua, su historia, su verdad.

5.2.4. Imágenes insurgentes: cine, memoria y futuro en clave decolonial

El título del documental —Nuestra voz de tierra, memoria y futuro— no es una metáfora ni un lema. Es una declaración ontológica. Voz, tierra, memoria y futuro no son aquí categorías abstractas, sino elementos concretos, vitales, entrelazados por la lucha. La voz no es solo palabra: es derecho a decir. La tierra no es solo espacio: es cuerpo común. La memoria no es archivo: es fuerza viva. Y el futuro no es promesa: es horizonte que se construye desde el presente en resistencia. La película no ilustra ese entrelazamiento: lo encarna. Y al hacerlo, desestabiliza las formas convencionales de representación y de temporalidad en el cine documental.

La temporalidad que el film propone no es lineal ni acumulativa. No hay una progresión narrativa hacia una resolución final. Al contrario, cada fragmento, cada historia, cada ritual,

cada plano parece desplegarse en un tiempo espiralado, donde el pasado vuelve, no como nostalgia, sino como reclamo. La memoria aquí no es restauración de lo perdido, sino afirmación de lo que persiste. Y el futuro, lejos de ser una línea recta de progreso, se configura como una apuesta: la continuidad de la vida en condiciones de dignidad.

Esa apuesta no se expresa como discurso político explícito. Se lee en la forma. En la forma de mirar, de montar, de componer los planos. La insurgencia del documental no está en sus declaraciones, sino en su ética visual. Una ética que no se impone desde fuera, sino que se construye desde dentro del tejido comunitario. Por eso, el film no necesita denunciar de forma frontal: su sola existencia es una forma de desobediencia. En un mundo donde las imágenes indígenas han sido producidas por otros, para otros, desde otras lógicas, esta película devuelve la imagen a sus protagonistas. Y lo hace sin fetichizarlos, sin idealizarlos, sin estetizarlos.

En esa decisión, el film se sitúa como una práctica decolonial. No porque lo diga, sino porque desactiva las estructuras coloniales del ver y del narrar. La cámara no ocupa el lugar del saber. Se coloca al nivel de la escucha. El montaje no organiza desde el centro. Teje desde los bordes. El discurso no se erige sobre la palabra del otro. Se construye desde el entrecruce, desde la polifonía, desde lo que resiste la traducción. Esta estética de la desobediencia se manifiesta en cada aspecto del film: en su ritmo, en su cadencia, en su resistencia a la síntesis.

Pero la radicalidad de Nuestra voz de tierra... no se agota en su forma. Está en su efecto. El film no busca educar, ni conmover, ni convencer. Busca activar. Activar una memoria que no se somete a los archivos del Estado. Activar una mirada que no consume al otro. Activar un vínculo entre el espectador y la comunidad filmada que no esté mediado por la compasión ni por la distancia. Esa activación es política. Porque interrumpe el lugar del espectador cómodo, del que "entiende" el problema y luego lo olvida. Aquí no se trata de entender. Se trata de estar.

Estar ante una imagen que no se entrega fácilmente. Estar ante una voz que no busca la empatía, sino el reconocimiento. Estar ante un territorio que no es postal, sino lucha. El documental no ofrece una solución, ni un cierre. Ofrece una compañía. Una forma de permanecer junto a quienes han sido expulsados de la historia. Y ese permanecer es un gesto de compromiso. Porque ver este film no es un acto privado. Es un acto que nos coloca en una red. Una red de memorias, de dolores, de resistencias, de posibilidades.

Al cierre del film, lo que queda no es una conclusión, sino un pulso. Un ritmo que se mantiene. Una vibración que sigue. Una memoria que no cesa. Porque el cine, cuando se hace así —con cuidado, con escucha, con tiempo— no pasa. Permanece. Y *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* permanece. No como objeto, no como obra. Como acontecimiento ético. Como documento vivo. Como gesto que insiste en que la voz de la tierra aún se oye. Que la memoria aún respira. Que el futuro aún puede ser nuestro.

5.3. *Amor, mujeres y flores*

5.3.1. El veneno invisible: narrar lo que hiere sin verse

En *Amor, mujeres y flores* (1988), Marta Rodríguez y Jorge Silva se enfrentan al desafío mayor del cine documental: cómo representar aquello que, aunque está presente, permanece oculto a la mirada. Este film no parte de lo evidente, sino de lo invisible. No se construye desde lo manifiesto, sino desde lo que opera en silencio. El veneno —esa química imperceptible que contamina cuerpos y tierras— se convierte en lenguaje cinematográfico. Y ese lenguaje, en este film, es íntimo, tenso, profundamente ético.

La imagen no se apoya aquí solo en el testimonio explícito ni en el acontecimiento visible. Lo que predomina es el detalle, el gesto, el silencio cargado de significado. Manos que manipulan flores hermosas mientras absorben toxinas, rostros marcados por el cansancio y la enfermedad, aguas que, sin aparente mancha, transportan amenaza. No hay esteticismo superficial. No hay catarsis fácil. Hay denuncia, pero también un lirismo contenido, donde cada plano se detiene lo necesario para dejar hablar lo que no se ve. Esa elección formal no es solo estética: es ética.

Desde la tipología de Bill Nichols, *Amor, mujeres y flores* desborda cualquier categoría única. Hay elementos del modo expositivo, en tanto se denuncia y se informa sobre las condiciones laborales y los daños a la salud. Hay momentos reflexivos, donde la narración toma conciencia de sus propios límites para mostrar lo invisible. Y hay fragmentos observacionales, en los que la cámara se detiene, sin intervenir, sobre los gestos mínimos de las mujeres, permitiendo que el tiempo de sus cuerpos y su trabajo se imponga con fuerza silenciosa. Pero lo que distingue a este film no es su encaje en un modo. Es su capacidad para hacer visible lo imperceptible, para invocar lo tóxico sin recurrir al sensacionalismo.

El montaje, en esta obra, no organiza un relato convencional de causa y efecto. Construye, más bien, un tejido de fragmentos: fragmentos de vidas expuestas a riesgos silenciosos, fragmentos de paisajes floridos que ocultan violencia, fragmentos de discursos que denuncian sin estridencia. Esa estructura responde a una decisión radical: no simplificar el daño. No cerrar la herida con datos técnicos. No forzar una narrativa de redención. El film no se limita a explicar el sistema económico que explota a las trabajadoras. Lo deja sentir. Y ese sentir no busca el entendimiento inmediato, sino la memoria sensible y política del espectador.

El uso del sonido refuerza esta poética de lo invisible. A ratos, se escuchan los chorros de agua que riegan las flores, el roce de las tijeras cortando tallos, los pasos cautelosos sobre los pasillos húmedos del invernadero. A veces, la voz se suspende, se quiebra, se calla, como si el relato se ahogara en el aire cargado de químicos. No hay música que dramatice. No hay efectos que acentúen. Solo una textura sonora que acompaña, que respeta, que contiene. El silencio vuelve a ser aquí un lenguaje. Un lenguaje que no encubre la impotencia, sino que la reconoce. Porque el cine también tiene límites. Y saber cuándo callar es parte de su fuerza.

En contraste con las obras anteriores del corpus, donde la comunidad aparece organizada y en resistencia, en *Amor, mujeres y flores* lo que se muestra es la vulnerabilidad de los cuerpos aislados frente a una violencia silenciosa. No hay grupo que se levante en bloque. Hay mujeres solas, enfrentadas a sustancias invisibles. Hay miradas que ocultan temor y dignidad a la vez. El filme no propone una solución. No simplifica. No romantiza la resistencia. Sostiene la denuncia con la delicadeza de quien entiende que lo invisible también hiere. Y esa decisión lo convierte en un acto de memoria más profundo que cualquier consigna.

Este documental no documenta únicamente una tragedia: la atraviesa. Y en esa travesía, el cine deja de ser mero medio para convertirse en forma de testimonio y duelo. No un duelo privado, sino colectivo. No un duelo que clausura, sino que abre. Porque mostrar lo que hiere —el veneno, el daño oculto, los cuerpos fatigados— es afirmar que todavía hay algo que decir, incluso cuando ya no se puede decir todo. Y ese decir desde el límite, desde lo invisible, desde la fragilidad, es el lugar más hondo de la ética documental.

5.3.2. Montaje, desplazamiento y ritmo: una poética del fragmento

Amor, mujeres y flores no cuenta simplemente una historia: revela la herida. Lo que en otros documentales puede organizarse como un relato de lucha colectiva, aquí se despliega en

relatos personales, íntimos, marcados por la tensión entre belleza y daño. Cada testimonio que aparece no es continuidad, sino irrupción. Cada plano no es parte de una secuencia narrativa lineal, sino persistencia de una imagen que se resiste a desvanecerse. Esta estructura fragmentaria no niega el sentido. Es el modo en que el cine puede hacer justicia a una realidad atravesada por la violencia silenciosa, por la explotación, por lo invisible.

El montaje no busca cohesión fácil. Busca resonancia. Cada segmento del film opera como una pieza autónoma que, sin necesidad de explicación, se enlaza con los demás a través de lo sensible. La repetición de motivos visuales —como manos que tocan pétalos, rostros silenciosos, chorros de agua cayendo sobre flores— actúa como un estribillo visual. Y ese estribillo no afirma una tesis, sino un estado. Un estado de vulnerabilidad que no siempre se nombra, pero que se siente. Un estado en el que la memoria no es solo evocación, sino un trabajo corporal y emocional del presente.

El ritmo de la película —pausado, sostenido, lleno de silencios— expresa la condición de quienes habitan una violencia sin explosiones ni estruendos, pero profundamente corrosiva. No hay temporalidad uniforme. Algunas secuencias se prolongan, como si el tiempo se dilatara ante el enigma del daño invisible. Otras son breves, casi fugaces, como si sostener la mirada fuera demasiado doloroso. Esa alternancia rítmica no es caprichosa: es fiel a la experiencia de las trabajadoras, para quienes el tiempo transcurre entre el ritmo repetitivo del trabajo y los sobresaltos de la enfermedad. El cine, aquí, se pliega a ese ritmo y lo vuelve visible.

La dimensión afectiva de este montaje no busca conmover de manera superficial, sino tocar lo profundo por medio del detalle. Cada imagen posee una densidad que no proviene del dramatismo, sino de la atención a lo mínimo: el roce del pesticida sobre la piel, la lágrima contenida, la belleza hiriente de una flor perfectamente abierta. En lugar de mostrar grandes gestos, la película se concentra en lo pequeño, en lo casi imperceptible, en aquello que los discursos oficiales jamás registran. Esa atención, casi artesanal, al detalle y al fragmento, configura una poética que no embellece el dolor, sino que lo escucha y lo respeta.

Desde la perspectiva de Nichols, el montaje reflexivo se manifiesta cuando el documental interroga sus propios mecanismos de construcción. En *Amor, mujeres y flores*, sin embargo, esa reflexión no se expone en voz alta. Se da en la forma misma. El film no explica sus límites: los habita. El espectador no es aleccionado, sino implicado. Y esa implicación se produce cuando se comprende que lo que se ve no es solo un contenido, sino una forma de testimonio

y de denuncia. Un testimonio que no pretende mostrarlo todo, sino que asume su propia fragmentariedad como única manera posible de decir lo que hiere y permanece oculto.

La decisión de no llenar los vacíos es una de las apuestas más radicales de la película. Porque en un medio acostumbrado a la sobreinformación y al comentario constante, *Amor, mujeres y flores* calla en los momentos justos. Y ese silencio no es pasividad: es política. Es una forma de no hablar en lugar del otro, de no clausurar el relato antes de tiempo, de no simplificar el daño. El cine, aquí, no completa: deja abierto. Y en esa apertura se aloja la posibilidad de una memoria que no clausura, sino que permanece en estado de pregunta.

Los planos se detienen en rostros que no explican. Miradas que no suplican. Cuerpos que no actúan. Y, sin embargo, cada gesto, cada movimiento, cada respiración, está cargada de historia. El cine no narra esa historia: la deja vibrar. La vibración es el modo en que lo invisible se hace presente, en que lo silencioso irrumpe sin aviso, en que lo imposible de decir se insinúa entre dos imágenes, entre dos palabras, entre dos tiempos. Esa vibración es la materia del film. Y su montaje no busca disolverla: la amplifica.

En este sentido, *Amor, mujeres y flores* no es simplemente un documental sobre la explotación laboral o la violencia ambiental. Es la revelación de esas violencias. Su forma se pliega a lo oculto, se deja guiar por lo no dicho, se hace cuerpo de aquello que hiere sin dejar huella visible. Por eso no necesita narradores omniscientes ni voces que expliquen lo evidente. Lo que hay es presencia. Presencia de lo que queda detrás de los colores vivos, de lo que no encaja en la postal comercial de la floricultura, de lo que no tiene cómo volver a la salud ni a la inocencia. Y en esa presencia, en ese resto, en ese fragmento que resiste, el cine encuentra su lugar más hondo: el de mirar con respeto, sin resolver, sin edulcorar, sin olvidar.

5.3.3. Voz contenida, imagen revelada: la subjetividad envenenada

En *Amor, mujeres y flores*, la voz no narra desde un lugar de dominio. Es una voz contenida, a veces suspendida, que duda. A ratos titubea, a ratos se interrumpe, a ratos se vuelve apenas un susurro. Y no porque no tenga qué decir, sino porque sabe que lo que está en juego —el veneno invisible, el cuerpo enfermo— excede las palabras. El relato de quienes están expuestas a la toxicidad no puede pronunciarse desde la seguridad del lenguaje. Tiene que decirse desde el borde. Desde el temblor. Desde esa grieta donde la palabra ya no basta, pero sigue intentando hacerse oír.

Este tratamiento de la voz no tiene función didáctica ni explicativa. No traduce la imagen, no la guía, no la subordina. La acompaña. La roza. Se pliega a ella como quien camina a la par de alguien sin marcar el paso. El documental construye así una subjetividad profundamente herida, no en el sentido de victimización, sino en el sentido de una conciencia que se sabe expuesta y que, sin embargo, se afirma. La voz que oímos no se define por su fuerza, sino por su capacidad de sostener la fragilidad.

Las mujeres que hablan en el documental lo hacen sin énfasis. No dramatizan. No adornan su testimonio. No buscan convencer. Dicen lo necesario. Dicen lo que pueden. Dicen, incluso, lo que ya han dicho muchas veces. Esa repetición, lejos de agotar el sentido, lo espesa. Porque cada nueva enunciación arrastra consigo el peso de haber sido ignorada. *Amor, mujeres y flores* no convierte ese acto de decir en espectáculo. Lo envuelve en silencio, lo rodea de tiempo, lo cuida. Y en ese cuidado se configura una ética de la escucha.

El cuerpo de quienes relatan no es instrumentalizado. La cámara no invade, no se acerca más de lo debido, no busca gestos extremos. Hay una distancia que no es frialdad, sino respeto. El encuadre contiene. No encierra. Permite que el cuerpo hable más allá de la palabra. Permite que una mirada detenida sobre una flor, unas manos manchadas por pesticidas, un leve temblor en la respiración, se conviertan en formas de decir lo que no se puede decir directamente. En esas imágenes suspendidas está la potencia del film.

La subjetividad que el documental construye no está anclada en un solo individuo. Es colectiva, pero no masiva. No borra lo singular en nombre del grupo, ni reduce el grupo a un solo rostro. Circula entre los cuerpos, entre las palabras, entre los espacios impregnados de químicos. El invernadero vacío, el campo florido que oculta veneno, el chorro de agua que lava sin limpiar del todo: todos ellos son también sujetos, también testigos, también portadores de memoria. La imagen, en *Amor, mujeres y flores*, no representa: testimonia.

Desde la lectura de Nichols, podría afirmarse que *Amor, mujeres y flores* introduce una variante del modo performativo. No porque la cineasta aparezca físicamente en el encuadre, sino porque la forma misma del film expresa una subjetividad que no se impone, sino que se deja afectar. La puesta en escena está atravesada por la imposibilidad de mostrarlo todo, por la conciencia de que toda imagen es ya resto, traducción incompleta, aproximación frágil. Y, sin embargo, se sigue filmando. Porque incluso desde esa precariedad, el cine puede dar lugar, puede abrir espacio, puede acompañar.

Esta fragilidad no debilita la obra. La fortalece. Porque lo que se pone en escena no es solo la explotación laboral o el daño ambiental, sino también el desarraigo simbólico. La pérdida de salud es también pérdida de seguridad, de voz, de horizonte vital. Y el documental no sustituye esas pérdidas por discursos. Las deja vibrar. Las deja estar. Y en ese estar, en ese sostener la herida sin resolverla, el cine encuentra su posibilidad más honda de sentido.

Amor, mujeres y flores no promete justicia inmediata. No ofrece soluciones mágicas. No cierra ninguna herida. Lo que hace es acompañar. Y acompañar, en este caso, no es consolar. Es resistir al silencio. Es sostener la mirada. Es no dejar caer la memoria, incluso cuando duele. Esa ética de la compañía —silenciosa, atenta, respetuosa— es lo que convierte este documental en una forma radical de subjetivación política. No porque proclame verdades totales, sino porque se atreve a no huir de lo invisible que hiere.

5.3.4. Contra el archivo del silencio: cine, testimonio y contraimagen

Amor, mujeres y flores se sitúa en un territorio donde el archivo oficial es insuficiente. No hay documentos empresariales que admitan la magnitud del daño a la salud. No hay estadísticas que devuelvan la vida robada ni discursos institucionales que reconozcan el veneno invisible. Frente a esa ausencia, el documental no intenta suplir el archivo: lo subvierte. Se convierte en contraarchivo. No acumula cifras: produce memoria. No ordena lo acontecido en narrativa simple: abre un espacio para que lo imperceptible adquiera forma.

El cine, entonces, no actúa como testigo neutral, sino como forma de denuncia y de cuidado. Una denuncia que no se clausura, que no convierte la violencia en espectáculo, que no instrumentaliza el dolor. Una denuncia que se sabe inconclusa y que, sin embargo, persiste. En este film, el testimonio no se realiza únicamente a través de la palabra —no hay cierre ni restitución fácil—. Se realiza en la imagen misma. En sus silencios prolongados. En sus pausas cargadas de aire tóxico. En su obstinada atención a lo que parece mínimo, pero es vital.

Así, *Amor, mujeres y flores* no trabaja con grandes discursos. Trabaja con fragmentos. Con signos menores de una historia mayor. Esos fragmentos —aquello que la narrativa oficial omite— se convierten aquí en materia estética. No para ser glorificados, sino para ser reconocidos. Las manos cubiertas de químicos, los surcos en los rostros, el susurro contenido al describir un síntoma: todo eso es archivo. Un archivo vivo, vulnerable, abierto. Un archivo que no dice “esto fue así”, sino “esto aún sigue pasando”.

Desde el pensamiento de Nichols, podría decirse que este documental amplía el modo reflexivo hacia una poética de la vulnerabilidad. El film no solo muestra la inestabilidad de la representación: la asume como forma. La cámara no garantiza la verdad total, pero da lugar. Y en ese lugar caben los cuerpos de las mujeres trabajadoras, las memorias negadas, las voces apenas audibles. No para reparar de inmediato lo perdido, sino para recordarlo con dignidad. Para impedir que la historia económica lo sepulte en nombre del progreso.

La figura de la denuncia que atraviesa esta obra no es estridente. Es política. Porque no se repliega sobre sí misma, sino que se abre al espectador. Le propone una tarea: no ignorar. No voltear la mirada. No quedarse indiferente. Esa tarea no se impone como deber moral, sino que se ofrece como forma de vínculo humano. La imagen, en su fragilidad, convoca a una mirada atenta, prolongada, sin cinismo. A una mirada que no busque la novedad, sino la fidelidad. Fidelidad a aquello que ha sido herido, pero que sigue insistiendo en vivir.

Por eso, *Amor, mujeres y flores* no concluye. No puede concluir. No porque le falte un dato más o un giro dramático, sino porque su gesto rebasa al film. Se prolonga en el espectador. Se inscribe en la memoria sensible de quien ha mirado esos pétalos perfectos cargados de veneno. No para provocar una reacción inmediata, sino para sembrar una pregunta que no se disuelva. ¿Qué hacemos con lo que no se ve? ¿Qué hacemos con las voces que apenas se atreven a hablar? ¿Qué hacemos con los cuerpos que sostienen, día tras día, un trabajo que envenena?

Frente a esas preguntas, el documental no ofrece respuestas definitivas. Pero nos deja una forma. Una forma que no consuela, pero acompaña. Que no simplifica, pero escucha. Que no salva, pero revela. Y en esa forma está su potencia. Porque el cine, cuando no se olvida de las manos, del agua que escurre, del dolor contenido en un gesto, puede convertirse —como aquí— en un espacio de memoria radical. No la memoria heroica. No la del discurso oficial. Sino la memoria que se agarra a lo diminuto, que resiste en lo cotidiano, que no se deja silenciar.

Y quizá allí, en esa persistencia callada, está el acto más profundo de resistencia: filmar no para clausurar una historia, sino para mantenerla abierta. Filmar no para ilustrar el daño, sino para sostenerlo con dignidad. Filmar no para archivar el pasado, sino para impedir que su violencia siga operando en silencio.

6. Contrapuntos críticos y síntesis teórica

6.1. El gesto documental como interpelación: modos de representación y política de la forma

Todo acto de representación implica una toma de posición. En el caso del cine documental, esta afirmación se vuelve más densa, más tensa, más radical. Porque filmar la realidad no es replicarla, es construirla, y hacerlo siempre desde un punto de vista, desde una ética de la mirada, desde una forma que conlleva un mundo. En el cine de Marta Rodríguez —en su modo de mirar, de encuadrar, de montar, de escuchar— la representación no se ejerce como autoridad, sino como responsabilidad. Y es desde ahí que puede pensarse, con fuerza renovada, la potencia política de su cine.

El pensamiento de Bill Nichols ha sido un hilo transversal en esta tesis, no por su aplicabilidad taxonómica, sino por su capacidad de clarificar los modos en que el documental establece relaciones con el mundo. Lo que Nichols propone no es una clasificación cerrada, sino un mapa de intensidades: el modo expositivo con su voz argumentativa, el participativo con su encuentro directo, el observacional con su distancia respetuosa, el poético con su búsqueda sensorial, el reflexivo con su conciencia de dispositivo, el performativo con su encarnación del testimonio. Marta Rodríguez no se deja encasillar en ninguno de estos modos: los habita, los desplaza, los mezcla, los tensiona. Su cine no sigue una fórmula: sigue una necesidad.

En *Chircales*, por ejemplo, encontramos una oscilación constante entre el modo expositivo y el participativo. La voz en off construye un relato que denuncia, pero la presencia de la familia Castañeda, su testimonio directo, su lugar en el plano, desborda cualquier intento de control discursivo. La exposición no neutraliza la vida. La vida empuja, quiebra, excede. Ese desborde es, precisamente, el lugar donde la forma se vuelve política: porque impide que el discurso se vuelva cerrado, porque interrumpe la lógica de la explicación total, porque deja aparecer el cuerpo como resto, como potencia, como herida.

En *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, el gesto es aún más radical. La forma misma del documental se transforma para dar lugar a una cosmovisión no occidental. Aquí, el modo participativo no se limita a la inclusión de voces indígenas: se extiende al nivel del ritmo, del montaje, del tiempo ceremonial, de la relación con el territorio. La película no filma lo

indígena: lo deja vibrar en la imagen. Y ese gesto desestabiliza los modos de representación hegemónicos. Descoloniza el plano. Descoloniza la palabra. Descoloniza el cine mismo. Porque no es el mundo el que se adapta al lenguaje audiovisual, sino que es el cine el que se transforma para hacerse poroso a otros mundos.

Amor, mujeres y flores lleva esta ética de la forma a una zona igualmente delicada: la representación de lo invisible. La toxicidad de los químicos, el deterioro silencioso de los cuerpos, el miedo a perderlo todo, no pueden narrarse desde una lógica meramente informativa o causal. Por eso, el film adopta un montaje fragmentado, una cadencia pausada, una imagen que no exhibe de manera directa, sino que sugiere, que insinúa. No hay cierre. No hay resolución. La película no narra simplemente la explotación: la atraviesa. Y en esa forma de narrar con silencios, con detalles mínimos, con imágenes que se detienen en lo aparentemente insignificante, la imagen se convierte en testimonio. Un testimonio que no se clausura. Un testimonio que se prolonga como forma de resistencia.

Desde estos tres documentales, lo que emerge no es solo una obra cinematográfica, sino una praxis crítica. Marta Rodríguez no hace cine sobre la realidad: hace cine con los sujetos de esa realidad, desde dentro de sus memorias, desde su dolor, desde sus esperanzas. Y eso obliga a repensar no solo el documental, sino el lugar de quien mira. El espectador no es consumidor de contenido: es interpelado. El cine no informa: incomoda. No tranquiliza: expone. No resuelve: abre.

Esta es, quizá, una de las mayores lecciones que el cine de Marta Rodríguez ofrece a las teorías del documental. Que no basta con distinguir modos, ni con analizar técnicas. Hay que pensar la forma como posición ética, como decisión política, como intervención en la memoria colectiva. Porque el cine —cuando se hace desde ese lugar de cuidado, de respeto, de presencia— no es solo representación. Es reparación. No porque devuelva lo perdido, sino porque lo nombra con dignidad.

6.2. Estética de la implicación: entre memoria visual y ética del encuadre

Toda imagen guarda un secreto. No porque oculte algo, sino porque su sentido más profundo no se agota en la superficie. En el cine de Marta Rodríguez, esa densidad no se impone con estridencia: se cultiva. Se deja crecer como una maleza que resiste el monocultivo de las representaciones oficiales. Porque sus imágenes no reproducen lo real, lo siembran. Lo

siembran en la mirada del espectador como quien siembra memoria en un terreno árido, sabiendo que solo con tiempo y cuidado esa semilla podrá dar fruto.

Esa siembra se da, sobre todo, en la ética del encuadre. Rodríguez no mira desde arriba, no observa desde la distancia, no capta desde la exterioridad. Su cámara está con. Está al nivel del cuerpo. Del suelo. Del gesto. No encuadra para encerrar, sino para abrir. No ilumina para mostrar, sino para acompañar. Y ese acompañamiento transforma el estatuto de la imagen. No hay aquí un “cine de autor” que imponga su sello, sino una autora que se borra para dejar espacio. Un cine donde la estética no se separa de la vida, porque la forma misma está implicada en lo que filma.

En *Chircales*, el encuadre insiste en los cuerpos que trabajan. No los explota visualmente. No los convierte en símbolo. Los sostiene. Les da lugar. Esa insistencia es ya una forma de cuidado. Porque filmar el trabajo invisible no es solo una elección temática: es una apuesta por la visibilidad política. En un país donde las clases populares han sido sistemáticamente excluidas de la imagen, filmar el cuerpo trabajador es un acto de insubordinación visual. No para mostrar la pobreza, sino para afirmar la dignidad de lo que no suele ser visto.

En *Nuestra voz de tierra...*, el encuadre se convierte en espacio ceremonial. No se trata de capturar lo exótico, sino de sostener un ritmo que no es el del mercado audiovisual. El plano no seduce. Escucha. No atrapa. Espera. Y esa espera —que muchos confundirían con lentitud— es la medida de una ética. Porque solo en la demora es posible que el otro hable desde sí, y no desde la traducción que lo domestica. En este film, cada imagen es un acto de confianza. Una confianza que no requiere explicación, sino presencia.

Y en *Amor, mujeres y flores*, el encuadre se vuelve herida. No por lo que muestra de manera explícita, sino por aquello que permanece latente, apenas insinuado. La flor perfecta, el rostro quieto, la mano que roza los pétalos: todos ellos encuadrados con una sobriedad que duele más que cualquier exceso dramático. La imagen no grita. Tiembla. Y en ese temblor aparece el testimonio. Un testimonio sin alarde, sin espectáculo, sin final. Porque no hay cierre posible cuando el veneno es invisible, cuando el daño se acumula en el cuerpo en silencio, cuando las palabras se quedan cortas frente a lo que corroe desde dentro. El encuadre no disimula esa herida. La acepta. Y al aceptarla, la hace visible sin convertirla en mercancía.

Lo que emerge, entonces, es una estética de la implicación. Una forma de hacer cine que no estetiza el sufrimiento, pero tampoco lo niega. Que no fetichiza la diferencia, pero tampoco la homogeneiza. Que no idealiza a los sujetos filmados, pero tampoco los cosifica. Una estética que es, ante todo, ética. Porque sabe que filmar es intervenir. Y que toda intervención debe hacerse con responsabilidad, con respeto, con cuidado.

Esta forma de implicación se opone radicalmente a la lógica hegemónica del documental televisivo o comercial, donde la imagen es utilizada para impactar, para informar, para conmover. En el cine de Rodríguez, la imagen no es un vehículo: es un territorio. Y como todo territorio, requiere tiempo, escucha, sensibilidad. No se atraviesa con prisa. Se habita. Se recorre. Se cuida.

Por eso, el documental, en esta obra, no es un género: es una práctica. Una práctica que articula memoria, política y estética en un solo gesto. Un gesto que no busca ser ejemplar, ni convertirse en modelo. Un gesto que simplemente insiste en que otra forma de mirar es posible. Y que en esa forma —no espectacular, no urgente, no concluyente— hay una fuerza callada que perdura más allá del film.

6.3. Poéticas de la memoria: entre imagen y archivo vivo

La memoria no es una operación mental ni una reconstrucción cronológica. Es, antes que nada, una forma de relación con el pasado desde el presente. Y en el cine documental de Marta Rodríguez, esa relación no se da a través de discursos, sino a través de imágenes. Pero no cualquier imagen: imágenes que no archivan, sino que laten. Imágenes que no cierran, sino que interrogan. Imágenes que no están para ilustrar el pasado, sino para reactivarlo, para volverlo materia viva, resonancia sensible, posibilidad de reescritura.

A lo largo de los documentales analizados, la memoria no se presenta como una línea de tiempo, sino como una superficie múltiple. En *Chircales*, esa memoria es cotidiana, obrera, familiar, pero también colectiva. No es el recuerdo individual de un evento: es la persistencia de una condición histórica que se encarna en el barro, en el cuerpo fatigado, en la voz serena de quien sabe que su historia no ha sido escrita por nadie. En *Nuestra voz de tierra...*, la memoria es ancestral, simbólica, territorial. No está en los archivos, sino en los cantos, en los rituales, en los nombres que sobreviven a la violencia del despojo. En *Amor, mujeres y flores*, la memoria es herida. Es silencio. Es fragmento. Pero incluso allí donde todo parece perdido,

la imagen insiste. La cámara regresa. No para explicar, sino para sostener el peso de lo que no puede decirse.

Estas formas de memoria no son homogéneas. No responden a una misma lógica ni a un mismo lenguaje. Pero todas comparten una misma necesidad: la de resistir al olvido. Un olvido que no es casual, ni espontáneo, ni inocente. Es un olvido estructural, planificado, que forma parte de un orden social que necesita borrar ciertas vidas para afirmar otras. En ese contexto, filmar es ya un acto de memoria. No porque repita el pasado, sino porque interrumpe su borramiento. Porque dice: esto existió, esto sigue existiendo, esto merece ser visto.

Ahora bien, no toda imagen que recuerda lo hace de forma ética. El cine puede recordar para clausurar, para monumentalizar, para fijar una versión única. El cine de Marta Rodríguez, en cambio, recuerda desde la grieta. Desde la inestabilidad. Desde la multiplicidad de voces. Su montaje no totaliza: fragmenta. Su cámara no conmemora: escucha. Su ritmo no conduce: deja espacio. Y es en esa apertura donde la memoria se vuelve política. No porque tome partido —aunque lo hace—, sino porque permite que lo negado, lo desplazado, lo excluido, tome forma sin ser reducido.

Esta política de la memoria exige también una forma de espectador. No un espectador que consuma la historia, ni que la contemple como una postal del pasado. Un espectador implicado. Lento. Presente. Capaz de sostener el silencio. Capaz de mirar sin apropiarse. Capaz de dejar que la imagen se le imponga sin dominarla. Esa forma de recepción no es pasiva: es activa en otro registro. Es ética, sensible, afectiva. Es parte del mismo gesto político que organiza el film. Porque si la imagen cuida lo que muestra, el espectador debe cuidar la forma en que la mira.

El cine, así entendido, no es solo un medio de representación. Es un lugar de encuentro. Encuentro entre tiempos, entre cuerpos, entre voces, entre heridas. Encuentro que no necesita armonía, ni consenso, ni resolución. Encuentro que se sostiene en la tensión. En la diferencia. En la imposibilidad de traducirlo todo. Marta Rodríguez no construye un archivo cerrado. Ofrece un archivo vivo. Vivo porque respira. Porque se modifica con cada mirada. Porque no pertenece al pasado, sino que insiste en el presente como pregunta, como presencia, como urgencia.

6.4. El documental como forma de vida: arte, política y persistencia

El cine de Marta Rodríguez no busca representar la realidad desde fuera, sino implicarse en ella hasta el límite. No documenta hechos para archivarlos, sino que se convierte él mismo en parte de la historia que filma. Por eso su obra no puede ser reducida a categorías estéticas ni encerrada en marcos disciplinares. Es cine, sí. Pero también es testimonio, es archivo contrahegemónico, es pedagogía, es militancia, es rito. Es una forma de vida. Una forma de mirar y de hacer que insiste en su apuesta ética: no apropiarse de la imagen del otro, sino caminar a su lado.

Esa forma de vida encuentra en el documental su expresión más potente. Porque el documental —cuando es tratado con el rigor y la sensibilidad con que Rodríguez lo aborda— no se limita a mostrar el mundo. Lo transforma. No con efectos especiales, no con discursos encendidos, no con estrategias de impacto. Lo transforma en lo más profundo: en el modo en que organiza la mirada. En el modo en que reconfigura la escucha. En el modo en que se niega a olvidar.

La potencia política de este cine no reside en la denuncia directa. Reside en su capacidad de generar formas de presencia allí donde todo parecía ausencia. Porque filmar a los trabajadores sin nombre, a los pueblos sin voz, a las mujeres sin historia, no es solo darles lugar: es reconocer que siempre han estado allí, resistiendo, aun sin ser vistos. El cine no les otorga visibilidad: se hace digno de mirarlos. Y ese gesto, lejos de ser retórico, es una transformación radical de la política de la representación.

En este sentido, puede afirmarse que la obra de Rodríguez subvierte tres pilares del documental clásico:

1. El dominio del saber sobre el testimonio: aquí, el conocimiento no se impone desde fuera, sino que se construye con las voces que el cine deja hablar.
2. La linealidad narrativa como forma de sentido: frente a esa lógica, su cine abraza el fragmento, la repetición, el silencio.
3. La figura del espectador como receptor pasivo: en estos films, el espectador es convocado a un lugar de escucha activa, de atención ética, de lentitud implicada.

Por eso, este cine no se limita a representar lo real: lo reconfigura. Y esa reconfiguración no es totalizadora, sino abierta. La obra no entrega respuestas, pero deja preguntas urgentes. No clausura los relatos, pero señala con precisión sus puntos de quiebre. No guía la interpretación, pero cuida el trayecto. En ese cuidado, en esa delicadeza, en esa seriedad, reside su fuerza. No se trata de impresionar. Se trata de persistir.

Persistir en la memoria. Persistir en la justicia. Persistir en la escucha. Persistir en una forma de cine que no teme a lo difícil, a lo lento, a lo inacabado. Una forma que no responde al mercado ni a las lógicas de consumo. Una forma que se sabe parte de un proceso más amplio, más lento, más profundo: el de acompañar a quienes han sido expulsados del tiempo oficial, del lenguaje dominante, del archivo autorizado.

Ese acompañamiento no se resuelve en el film. Se prolonga más allá. Porque el cine, cuando se hace desde la ética de la implicación, no termina con los créditos. Sigue latiendo en quien lo vio. En quien se dejó afectar. En quien ahora carga con esas voces, con esos rostros, con esas preguntas. Eso es lo que logra el cine de Marta Rodríguez: producir espectadores implicados. No convencidos, no instruidos, no emocionados. Implicados.

Y tal vez ahí —en esa implicación silenciosa, profunda, sostenida— esté la clave de todo este trabajo. Porque no se trata solo de analizar imágenes, ni de describir formas, ni de clasificar estilos. Se trata de aprender a mirar con responsabilidad. De hacer del análisis un acto de cuidado. De escribir no desde el afuera, sino desde una cercanía que no consume, sino que acompaña. Como lo hace este cine. Como lo hace esta obra. Como debe hacerlo, también, toda escritura crítica que aspire a perdurar.

7. Conclusiones Generales

7.1. Mirar desde el barro: ética, estética y representación en el cine de Marta Rodríguez

Esta tesis ha sido una forma de estar ante las imágenes. Una forma de sostener la mirada allí donde el mundo normalmente aparta los ojos. No se trató de demostrar una hipótesis, ni de aplicar un marco sobre un objeto. Se trató de escuchar. De dejar que el cine, en su forma más comprometida y lúcida, dijera lo que tiene para decir cuando no se lo interrumpe. Y lo que *Chircales*, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* y *Amor, mujeres y flores* dicen no es un

contenido fácilmente reducible a fórmulas. Es una presencia. Una forma de estar con el otro. Una política del plano. Una ética de la duración.

La primera gran conclusión que se impone al recorrer la obra de Marta Rodríguez es que el cine documental, cuando es hecho desde la conciencia crítica y la implicación ética, no representa la realidad: la interrumpe. La fractura. La vuelve visible en su crudeza. El cine, entonces, no es espejo, sino acto. No es instrumento, sino acontecimiento. Y su valor no reside en su capacidad de informar, sino en su posibilidad de alterar. Alterar el orden de lo visible. Alterar la jerarquía de las voces. Alterar la posición del espectador.

Desde esta perspectiva, el análisis de los tres documentales abordados permite afirmar que el cine de Rodríguez funciona como un dispositivo de memoria crítica. Pero no como memoria institucional, archivada, encapsulada. Sino como memoria viva, encarnada en los cuerpos que el sistema querría olvidar. Lo que este cine hace no es conmemorar: es insistir. Insistir en el rostro que vuelve. En la palabra que se niega a desaparecer. En el canto que no se deja traducir. En el gesto que aún recuerda, incluso cuando no queda nada más.

El aporte de esta obra al pensamiento cinematográfico latinoamericano es entonces doble: por un lado, en el plano formal, redefine los límites del documental al mezclar modos, tiempos, ritmos, intensidades que no se subordinan a un canon. Por otro, en el plano político, construye una imagen insurgente, que no estandariza el dolor, que no estetiza la pobreza, que no se apropia de las voces ajenas. Una imagen que actúa como contraarchivo frente al relato dominante, y que deja abierta la posibilidad de otra forma de narrar lo real: una que escuche, una que acompañe, una que no cierre.

En *Chircales*, lo que se pone en juego es el derecho a ser visto trabajando, viviendo, resistiendo, sin dramatismo, sin edición sentimental, sin pedagogía. La imagen sostiene al cuerpo obrero sin reducirlo, lo escucha en su cansancio, lo encuadra sin exotismo. Allí la denuncia no es grito: es forma. La denuncia está en el plano que no corta, en el montaje que no ilustra, en el silencio que pesa más que cualquier palabra. Y esa forma es política porque no traduce el sufrimiento: lo deja vibrar sin mediación.

En *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro*, el cine se transforma desde dentro. No se trata de representar a lo indígena, sino de abrir el lenguaje fílmico para dejar que otras cosmovisiones lo habiten. El montaje se vuelve circular. La voz no explica. El plano se ralentiza.

El canto irrumpe. No hay jerarquías. No hay una voz por encima. Hay una polifonía ritual que convoca, que desestabiliza, que incomoda. La descolonización de la imagen no se declara: se ejerce. Se ejerce al desmontar el tiempo lineal, al sostener la lengua originaria, al dejar que el paisaje sea sujeto.

Amor, mujeres y flores, por su parte, representa la madurez de una poética radical de lo íntimo y lo mínimo. El documental no expone la violencia química como simple denuncia: la atraviesa. Y lo hace desde lo fragmentario, desde lo velado, desde la imposibilidad de narrar plenamente el daño que corroe desde dentro. Allí donde no hay más que síntomas dispersos y silencios cargados, el cine no intenta explicar, sino acompañar. La cámara no busca resolución. Solo se mantiene. Y esa permanencia —esa imagen que persiste aun entre lo tóxico y lo invisible— es la que convierte el documental en un acto de testimonio, en una poética de lo irreparable, en una contraimagen que desafía el silencio cómplice de los archivos industriales y oficiales.

7.2. Resistir con la imagen: ética fílmica y contraarchivo comunitario

Si algo articula profundamente las obras analizadas, más allá de sus contextos específicos, es la voluntad de resistir con la imagen. Resistir no como acto heroico, sino como ejercicio persistente de memoria, como cuidado de los gestos mínimos, como fidelidad a las vidas que el archivo oficial ha silenciado. Marta Rodríguez no usa el cine para hablar por otros: lo pone al servicio de los que, históricamente, han sido excluidos del régimen visual. Y en ese gesto, su cine se convierte en un contraarchivo no sólo en lo que muestra, sino en cómo lo muestra.

El contraarchivo del que aquí se habla no es una simple recopilación de materiales marginales. Es una forma de inscribir lo negado en el presente. De impedir su desaparición definitiva. De escribir, con luz y sombra, con barro y respiración, una historia que resiste ser borrada. No es el archivo muerto de la institución: es el archivo vivo de la comunidad. Un archivo que no guarda, sino que reaviva. Un archivo que no clausura, sino que reaparece con cada nuevo espectador dispuesto a mirar sin domesticar lo que ve.

La forma cinematográfica de Rodríguez es clave en esa operación. Su mirada no está organizada por los dispositivos del poder. No busca neutralidad ni objetividad. Busca implicación. Una implicación que no absorbe, sino que se deja afectar. Cada encuadre está hecho de presencia. Cada silencio está sostenido por una decisión ética. Cada imagen es el resultado de un tiempo compartido con quienes habitan la pantalla. No hay distancia entre

cineasta y comunidad: hay vínculo. Y ese vínculo modifica la forma. La ralentiza, la abre, la quiebra cuando es necesario. Porque el cine no es aquí un medio: es un lugar.

Ese lugar es político no porque proclame consignas, sino porque desorganiza el orden sensible. Jacques Rancière ha planteado que la política del arte no radica en su contenido, sino en su forma de redistribuir lo sensible. En esa clave, Marta Rodríguez es profundamente política: no porque “hable de los pobres”, sino porque subvierte la forma en que se les mira. No porque tematice lo excluido, sino porque produce una forma de imagen que no reproduce su exclusión. Su cine no denuncia: expone. No explica: deja ver. No resume: fragmenta.

En esta tesis se ha intentado pensar esa forma, acompañarla con rigor y respeto, sin reducirla a una fórmula ni convertirla en objeto de análisis desprovisto de vida. Porque lo que Rodríguez hace con la imagen no se deja capturar del todo con categorías teóricas. Su cine pide más: pide escucha, pide cuerpo, pide presencia. Y lo pide no desde el impacto, sino desde la ternura radical de quien ha aprendido a mirar con cuidado lo que el mundo llama ruina. Esa mirada — que no embellece ni dramatiza — es una forma de amor político.

Esa dimensión amorosa no niega la violencia, sino que la enfrenta sin concesiones. El cine de Rodríguez no suaviza la explotación, ni silencia el racismo, ni convierte la pobreza en símbolo decorativo. Lo que hace es mostrar lo que hay con la claridad y el compromiso de quien no acepta que esas vidas sean tratadas como residuo. Cada documental es, así, un acto de dignificación. No una intervención puntual, sino una praxis prolongada. Porque filmar no es solo registrar un momento: es acompañar un proceso, es habitar una historia, es caminar con los otros.

Y ese acompañamiento se extiende a quien mira. El espectador no es destinatario pasivo de estas imágenes. Es convocado a una tarea. A mirar sin apropiarse. A escuchar sin juzgar. A demorarse sin impaciencia. A sostener el duelo cuando no hay consuelo. A resistir el impulso de interpretar para poder, simplemente, estar. Esa tarea no está escrita en ningún cartel, ni formulada en ningún manifiesto. Está inscrita en la forma misma. En el montaje que no cierra. En el plano que no se apura. En el testimonio que no se edita para agradar.

Así, el cine de Marta Rodríguez no construye una teoría. Construye un tiempo. Un tiempo donde la imagen no solo dice: también guarda, también toca, también permanece. En un

mundo donde las imágenes duran lo que tarda en pasar el próximo clip, esta obra insiste en otro ritmo. En otra ética. En otra posibilidad de estar juntos, incluso en la herida.

7.3. Cine que permanece: el arte de no olvidar

Cerrar esta tesis no significa clausurar una reflexión. Significa más bien sostener una pregunta. ¿Qué puede el cine cuando se lo toma en serio, no como industria, no como ornamento, sino como espacio de verdad y cuidado? La obra de Marta Rodríguez responde sin retórica, sin promesas, sin fuegos artificiales: puede acompañar. Puede reparar. Puede resistir. Puede recordar lo que otros quieren olvidar. Puede ser trinchera, y al mismo tiempo, abrazo.

En ese sentido, el cine documental no es aquí un género: es una praxis de vida. Una forma de estar en el mundo con responsabilidad, con lucidez, con afecto. Rodríguez no ha hecho películas sobre “temas sociales”. Ha abierto la imagen al temblor de lo real. Ha producido dispositivos de escucha para aquellos que siempre han sido hablados, narrados, interpretados por otros. Ha demostrado que el documental no necesita voz autoritaria ni montaje explicativo para ser incisivo. Le basta con mirar de frente. Con permanecer cuando todo duele. Con sostener el encuadre cuando el mundo se quiebra.

Y eso es lo que este cine hace: sostiene. Sostiene la dignidad del trabajo. Sostiene la memoria de los pueblos. Sostiene el duelo de los desplazados. Sostiene el silencio cuando no hay nada que decir. Sostiene el tiempo cuando todo a su alrededor se acelera. Sostiene, finalmente, al espectador, que se encuentra de pronto sin excusas, sin defensas, sin distancia. Un espectador desarmado por la verdad de lo que ve.

Por eso, si algo deja este trabajo como testimonio, es la certeza de que el cine documental — cuando es ejecutado con rigor ético, precisión estética y compromiso político— no se limita a representar un mundo: crea un espacio común. Un espacio donde las voces olvidadas pueden hablar sin traducción. Donde el dolor no se convierte en mercancía. Donde la belleza no es adorno, sino cuidado. Donde el plano no es una técnica, sino un gesto.

Ese gesto —humilde y a la vez profundamente revolucionario— es lo que Marta Rodríguez ha entregado al cine latinoamericano. Una forma de hacer que no se enseña, que no se impone, que no se adapta a formatos. Una forma que se aprende con el tiempo, con la escucha, con el barro, con el error, con la vida. Una forma que no busca destacar, sino estar. Estar ahí, con

quienes resisten, con quienes recuerdan, con quienes todavía creen en la posibilidad de que una imagen justa sea también una forma de justicia.

Acompañar esta obra ha sido también una forma de aprender a mirar. De aprender a pensar con imágenes. De aprender a no huirle a la lentitud, a la complejidad, a la herida. Porque este cine no ofrece respuestas. Ofrece presencia. Y esa presencia —persistente, serena, poderosa— es la que permanece cuando todo termina. Cuando se apagan los créditos. Cuando el espectador se queda solo. Cuando el silencio vuelve. Allí, incluso entonces, la imagen sigue respirando. Porque ha sido hecha con verdad.

Y si hay una ética que atraviesa todo este trabajo, desde la escritura hasta el análisis, es la de no traicionar esa respiración. No acelerar donde hay lentitud. No simplificar donde hay espesor. No domesticar donde hay indocilidad. No embellecer donde hay dolor. Respetar el tiempo de cada plano. El ritmo de cada voz. El peso de cada silencio. Porque allí está el cine verdadero. El que no pasa. El que no olvida. El que —como el de Marta Rodríguez— permanece.

8. Referencias Bibliográficas

Bedoya, C. A. (2011). Marta Rodríguez: memoria y resistencia. *Nómadas*, (35), 172–187.

<https://revistas.ucentral.edu.co/index.php/nomadas/article/view/526>

Cavalcanti Tedesco, M., & Núñez, F. (2014). Pensar el documental en Latinoamérica: el singular método fílmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva. *Academia.edu*.

<https://www.academia.edu/43206353>

Contreras Fajardo, L. (2023, 20 de septiembre). Marta Rodríguez: la merecida retrospectiva sobre la pionera del documental político. *Blog Liarte – El Espectador*.

<https://blogs.elspectador.com/cultura/liarte-dialogo-sobre-arte/marta-rodriguez-la-merecida-retrospectiva-la-pionera-del-documental-politico>

Cuadernos de Cine Colombiano No. 7: Jorge Silva y Marta Rodríguez. (s. f.). Archivo de Bogotá – Idartes.

https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Cuadernos%20de%20cine%20colombiano%20Primera%20epoca%20No%207%20Jorge%20Silva%20y%20Marta%20Rodr%C3%ADguez.pdf

De la Ossa, L., & Duque, D. (2012). El amor eficaz en el cine indígena: una entrevista a Marta Rodríguez. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (20), 196–207.

<https://www.antropologiavisual.cl/edicion/numero-20/entrevistas/el-amor-eficaz-en-el-cine-indigena>

Getino, O., & Solanas, F. (2012). *Hacia un Tercer Cine*. Periferia Activa.

<https://periferiaactiva.files.wordpress.com/2012/05/getino-solanas-hacia-un-tercer-cine.pdf>

Gómez, P. P., & Rodríguez, M. (2017). Marta Rodríguez, descolonizando la representación documental latinoamericana. Dialnet.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/7831334.pdf>

Guevara Flores, E. (2015). El cine documental en América Latina: política, compromiso, memoria histórica. *Pacarina del Sur*.

<https://pacarinadelsur.com/nuestra-america/pielago-de-imagenes/540-el-cine-documental-en-america-latina-politica-compromiso-memoria-historica>

Lloga Sanz, C. G. (2020). Los modos del cine documental. Análisis de tres modelos. ResearchGate.

<https://www.researchgate.net/publication/347842757>

López Patiño, H. L. (2018). Silencios y olvidos de las obras *Chircales* y *Amor, mujeres y flores* en el cine documental de Marta Rodríguez (Tesis de maestría, Universidad Jorge Tadeo Lozano).

<https://expeditiorepositorio.utadeo.edu.co/handle/20.500.12010/4544>

Maturana Ibáñez, C., Godoy, M., Silva Pino, A., Urrutia Tobar, M., & Yaitul, P. (2023). Resiliencia y memoria visual: una mirada educativa al gran terremoto de Valdivia de 1960. *Revista de Antropología Visual*, (31).

https://www.patrimoniocultural.gob.cl/sites/default/files/archivos/2023-11/revista_antropologia_visual_31.pdf

Nichols, B. (2013). Introducción al documental (M. Bustos García, Trad.). Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / UNAM. (Obra original publicada en 2001).

Osorio, Á. (2021). La mirada de Antígona: democracia y duelo en el documental *Chircales*. Nexus (PDF completo disponible en línea).

<https://www.researchgate.net/publication/355865065>

Patiño Mogollón, M. A. (2021). Las representaciones de los sectores populares en *Chircales*. Nuevas Lecturas de Historia, (41), 103–125.

https://revistas.uptc.edu.co/index.php/nuev_lec_historia/article/view/13549

Rancière, J. (2009). El espectador emancipado. Editorial Manantial.

Revista Errata. (2012). El documental político como herramienta de emancipación. Revista Errata.

<https://www.revistaerrata.gov.co/contenido/el-documental-politico-como-herramienta-de-emancipacion>

Ruffinelli, J. (2003). Marta Rodríguez: el documental vivo vuelve a vivir. Secuencias, (18), 91–102.

<https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4166>

9. Anexos

9.1. Anexo 1. Fichas técnicas del corpus documental analizado

Chircales

- Dirección: Marta Rodríguez y Jorge Silva
- Producción: Cine Club de Colombia
- Año de realización: 1966–1972
- Duración: 42 minutos
- Formato original: 16 mm, blanco y negro
- País: Colombia
- Idioma: Español

- Sinopsis: Crónica documental sobre la vida de la familia Castañeda, obreros ladrilleros en el sur de Bogotá, que revela con crudeza la explotación laboral, la desigualdad social y la cotidianidad popular en los márgenes de la ciudad.
- Restauración y acceso actual: RTVCPlay

 <https://www.rtvcpplay.co/cortometrajes-documentales/chircales>

Nuestra voz de tierra, memoria y futuro

- Dirección: Marta Rodríguez y Jorge Silva
- Producción: Cine Mujer, Cine Club de Colombia
- Año de realización: 1974–1981
- Duración: 104 minutos
- Formato original: 16 mm, color
- País: Colombia
- Idioma: Español y lenguas indígenas
- Sinopsis: Documental que acompaña las luchas del pueblo indígena misak en el Cauca colombiano, recuperando su cosmovisión, ritualidad y resistencia cultural frente al despojo territorial.
- Restauración y acceso actual: Cinemateca de Bogotá

 <https://cinematecadedebogota.gov.co/pelicula/nuestra-voz-tierra-memoria-y-futuro-version-restaurada>

Amor, mujeres y flores

- Dirección: Marta Rodríguez y Jorge Silva
- Producción: Cine Mujer
- Año de realización: 1988
- Duración estimada: 55 minutos
- Formato original: 16 mm / Video
- País: Colombia

- Idioma: Español
- Sinopsis: Documental que revela las condiciones de trabajo en la industria floricultora colombiana, exponiendo los daños a la salud de las mujeres trabajadoras por el uso indiscriminado de pesticidas y químicos. A través de testimonios directos y una puesta en escena austera, el film construye una mirada crítica sobre las violencias invisibles que subyacen bajo la aparente belleza de las flores de exportación.
- Acceso referenciado: Cinemateca de Bogotá

 <https://cinematecadebogota.gov.co/pelicula/amor-mujeres-y-flores>

9.2. Glosario conceptual selectivo

1. Cine documental

Modalidad cinematográfica que trabaja con materiales del mundo real, pero que no se limita a registrarlos, sino que los interpreta, reconfigura y expone con intención discursiva, ética o estética. En esta tesis, el documental es entendido como práctica de implicación política y afectiva.

2. Modo de representación

Concepto desarrollado por Bill Nichols para referirse a las formas discursivas específicas que el cine documental puede adoptar: expositivo, participativo, observacional, poético, reflexivo y performativo. Marta Rodríguez desborda estas categorías al articular varios modos simultáneamente.

3. Contraarchivo

Archivo alternativo que resiste la lógica del archivo institucional o hegemónico. No ordena ni neutraliza, sino que activa memorias desde los márgenes. En el cine de Marta Rodríguez, la imagen documental funciona como contraarchivo que preserva lo excluido sin someterlo.

4. Imagen insurgente

Imagen que se resiste a ser domesticada por los regímenes hegemónicos de visibilidad. No solo muestra lo que está fuera del marco, sino que altera las condiciones del ver. Es una imagen que incomoda, que interpela, que no puede ser absorbida sin transformación del espectador.

5. Poética de la implicación

Estética cinematográfica que no busca la neutralidad ni la distancia, sino que se implica con los sujetos representados. Implicarse no significa apropiarse, sino acompañar, sostener, cuidar. La forma se transforma en función de la relación ética con el otro.

6. Estética del fragmento

Principio formal que renuncia a la linealidad, la totalidad y la clausura. En lugar de narrar con un orden cerrado, el fragmento deja aparecer lo roto, lo incompleto, lo disonante. Esta estética es central en *Amor, mujeres y flores*, donde el daño silencioso y la violencia invisible impiden cualquier cierre narrativo concluyente. Aquí, las imágenes se organizan en retazos que, más que explicar, dejan sentir la fractura entre la belleza aparente de las flores y la toxicidad que se oculta tras ellas.

7. Subjetividad desplazada

Condición del sujeto que ha sido desarraigado no solo de su territorio físico, sino también simbólico. El documental no intenta “darle voz”, sino que permite que esa subjetividad hable desde su propio ritmo, desde su grieta, desde su silencio.

8. Encadenamiento ético del encuadre

Término que alude al modo en que el encuadre cinematográfico está marcado por una responsabilidad ética. No todo puede ni debe ser mostrado de cualquier manera. Filmar el dolor, el trabajo, el duelo o la resistencia exige cuidado, respeto y presencia.

