

**El cine documental de Marta Rodríguez como herramienta pedagógica para la formación de infancias protagónicas en la IED Eduardo Umaña Mendoza y propiciador de la subjetivación política.**

**Jenifer Valentina Maya Patiño**

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar por el título de:**

**Licenciado en Ciencias Sociales**

**Tutora:**

**Nydia Constanza Mendoza Romero**

**Línea de proyecto pedagógico:**

**Formación Política y Memoria Social**

**Universidad Pedagógica Nacional.**

**Facultad de Humanidades.**

**Departamento de Ciencias Sociales.**

**Bogotá D.C, Colombia.**

**2024**

## Tabla de contenido

Contenido	
Introducción.....	8
Capítulo 1 .....	13
La cultura de la resistencia en el cine documental de Marta Rodríguez .....	13
1.1 La documentalista .....	14
1.2 Un método para la vida.....	21
1.3 Mujer realizadora, perteneciente al movimiento latinoamericano del Tercer cine .....	55
<b>1.4 La cultura de la resistencia en el trabajo de Marta Rodríguez, algunas reflexiones .....</b>	<b>60</b>
<b>1.5 “A mí no me doblega nadie” Marta Rodríguez .....</b>	<b>71</b>
Capítulo 2.....	75
2.1 Reflexiones a propósito de la infancia, el trabajo y el trabajo infantil en el cine de Marta Rodríguez en relación con la nueva cultura de la infancia. ....	77
2.1.1 Autorrealización y trabajo.....	100
2.1.2 Presentación del trabajo infantil en Colombia.....	102
2.1.3 La nueva cultura de la infancia desde la perspectiva de la FCU .....	108
2.2 La localidad de Usme y el Colegio Eduardo Umaña Mendoza (IED).....	110
2.2.1 La localidad de Usme .....	111
2.2.2 la IED Eduardo Umaña Mendoza.....	114
2.3 Reflexiones sobre propuestas educativas, un diálogo con la obra de Marta Rodríguez. ....	120
2.3.1 Edu comunicación .....	122
2.3.2 Marta Rodríguez y la educación .....	130
2.4 Fases del proceso de implementación de la propuesta pedagógica “Edu comunicación en clave de la cineasta Marta Rodríguez” .....	131
2.4.1 Fase de fundamentación y producción.....	135
2.4.2 Fase de Postproducción producto audiovisual en técnica Pastiche .....	138
2.4.3 Fase de socialización y difusión del material audiovisual .....	139
2.5 Reflexión sobre la implementación de la fase de producción y fundamentación .....	140
2.5.1 Descripción de las Actividades por Sesión .....	141
Capítulo 3 .....	175

<b>3.1 Subjetividad política</b> .....	175
3.1.1 Coraje y resistencia para la organización política .....	177
3.1.2 Asumir el reto de la educomunicación desde la perspectiva del tercer cine .....	180
3.2 Algunas reflexiones a propósito del consumo de producciones audiovisuales en estudiantes escolares. ....	181
4. Conclusiones.....	182
5. Referencias Bibliográficas.....	187

### **Tabla de Ilustraciones**

Ilustración 1 Liberación de tierra por parte de los indígenas Coconucos en la película "Nuestra voz de tierra memoria y futuro, sueños de revolución indígena" (1974 - 1980) pantallazo página web.....	13
Ilustración 2 Marta Rodríguez en la filmación de "Chircales" (1966 - 1971) .....	14
Ilustración 3 Marta Rodríguez y Jorge Silva en la filmación de Chircales (1966 - 1971)....	15
Ilustración 4 Marta Rodríguez y Jorge Silva (1998) Fotograma película "Amapola la flor maldita" .....	18
Ilustración 5 Marta Rodríguez en la filmación de "Planas, testimonio de un etnocidio" (1972) fotografía de Jorge Silva .....	20
Ilustración 6 Silva J., 1974, Fotograma película "Nuestra voz de tierra y futuro" H1MIN19S5 .....	25
Ilustración 7 Silva J 1974 Fotograma película " Chircales" MIN5S55 .....	26
Ilustración 8 Silva. J (1966) Fotograma película "Chircales" MIN 27 S 03.....	27
Ilustración 9 Silva. J (1971) Fotograma tráiler película "Planas, testimonio de un etnocidio las contradicciones del capitalismo" MIN 1 S 14.....	29
Ilustración 10 Silva. J (1973) Fotograma película "Campesinos" MIN 14 S 15.....	30

Ilustración 11	Silva. J (1974) el indígena afirma que el terrateniente tiene favores del diablo. En la fotografía se representa al terrateniente como el diablo, caracterizado por la máscara del artista Pedro Alcántara. H 1 MIN 3 S 33.....	32
Ilustración 12	Archivo audiovisual Marta Rodríguez y Jorge Silva. Fundación de cine documental (1987) Protagonistas película” Nacer de nuevo”.....	34
Ilustración 13	Rodríguez. M (1987) Fotograma tráiler de la película "Nacer de nuevo" H 1 MIN 17 S 25 .....	35
Ilustración 14	Silva. J (1984) Pantallazo película "Amor, mujeres y flores" H1 MIN 13 S 42 .....	36
Ilustración 15	Silva. J (1989) Pantallazo Película "Amor, mujeres y flores” MIN 49 S 12 .	37
Ilustración 16	Silva. J Pantallazo película "Amor mujeres y flores" MIN 51 S 30 .....	38
Ilustración 17	Marta Rodríguez E Iván Sanjinés (1993) Fotograma tráiler película “Memoria Viva” MIN 01 S 41 .....	39
Ilustración 18	Marta Rodríguez y Lucas Silva (1998) Fotograma película" Amapola la flor maldita" MIN 02 S 08.....	40
Ilustración 19	Marta Rodríguez y Lucas Silva (1998) fotograma película "Amapola la flor maldita” MIN 12 S 48.....	42
Ilustración 20	Marta Rodríguez y Lucas Silva (1998) película "Los Hijos del Trueno" .....	42
Ilustración 21	Marta Rodríguez (2001) fotografía película" La Hoja Sagrada" .....	43
Ilustración 22	Marta Rodríguez (1987) Tráiler película "Nacer de nuevo" MIN 26 S 17....	44
Ilustración 23	Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2001) fotografía película “Nunca Mas” .....	45
Ilustración 24	Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2001) fotografía película “Nunca Mas” .....	46

Ilustración 25Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2001) fotografía película “Nunca Mas” .....	46
Ilustración 26Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2004) película "Una casa sola se vence" .....	47
Ilustración 27Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2006) fotografía película " Soraya, amor no es olvido" .....	47
Ilustración 28Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2010) fotografía "Testigos de un etnocidio, memorias de resistencia".....	48
Ilustración 29Ilustración 30 Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2018) Fotograma película "La sinfónica de los Andes” H1 MIN 49 S 48 .....	49
Ilustración 30Marta Rodríguez (2015) fotografía película "La toma del milenio" .....	50
Ilustración 31“Niños durante la toma del parque el Milenio” Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2015) Fotograma trailer "La toma del milenio" MIN 01 S 06 .....	50
Ilustración 32Marta Rodríguez (2018) Fotograma película "La sinfónica de los Andes" MIN 53 S 12.....	51
Ilustración 33A causa de contener memorias sin respaldo virtual, Marta sustituye en el guion con escenas animadas. Marta Rodríguez (2018) Fotograma película "La Sinfónica de los Andes" H1 MIN27 S39 .....	52
Ilustración 34“Lo importante es que ahora nos estructuramos, nos unamos, que ahora nos organicemos” Camilo Torres Restrepo. Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2023) Fotograma tráiler película "Camilo, el amor eficaz" MIN 20 S 10 .....	53
Ilustración 35Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2023) Fotograma Tráiler película "Camilo, el Amor eficaz" MIN 1 .....	55

Ilustración 36	Celebración primera comunión durante el estado de sitio en la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, la ley de estado de sitio prohibía la organización de cualquier tipo de reunión. Marta Rodríguez y Jorge Silva (1989) Fotograma película "Chircales"(1971) ....	61
Ilustración 37	Marta Rodríguez y Lucas Silva (1998) Fotograma película "Amapola la flor maldita" MIN 12 S38 .....	63
Ilustración 38	Marta Rodríguez y Lucas Silva (1998) Fotograma película "Amapola la flor maldita" MIN 28 S01 .....	64
Ilustración 39	Marta Rodríguez y Jorge Silva (1975) Fotograma película "Campesinos" S24 .....	65
Ilustración 40	Marta Rodríguez y Jorge Silva (1975) Fotograma película "Campesinos" MIN 4S44 .....	68
Ilustración 41	"Las víctimas del etnocidio" Marta Rodríguez y Jorge Silva (1998) Fotograma película "Amapola la flor maldita" MIN 41MIN01 .....	70
Ilustración 42	Gertrudis Lame. Marta Rodríguez y Jorge Silva (1980) Fotograma tráiler película "La voz de los sobrevivientes" MIN 1S41 .....	71
Ilustración 43	Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2018) Fotograma película "La sinfónica de los Andes" MIN 46S20.....	73
Ilustración 44	45 Niña cargando ladrillos, Marta Rodríguez y Jorge Silva (1971) Fotograma película "Chircales" MIN 46S20 .....	77
Ilustración 45	Los niños llaneros Pantallazo MIN 3.36 .....	86
Ilustración 46	Los niños en los cafetales MIN 0.20 .....	87
Ilustración 47	El niño pescador de la isla Alba Pantallazo MIIN 1.35.....	87
Ilustración 48	El niño vendedor de cigarrillos Pantallazo MIn 1.20 .....	88
Ilustración 49	Los Niños tejedores de Cucunuba pantallazo min 1.33 .....	88

Ilustración 50 Niño pescador en Taganga Pantallazo Min 3.31 .....	89
Ilustración 51 El niño Lotero Pantallazo Min 0.53.....	89
Ilustración 52 Los niños de la cebolla pantallazo Min 0.31 .....	90
Ilustración 53 El Niño Sembrador Pantallazo Min 1.37 .....	90
Ilustración 54 Niña vaquera Pantallazo min 0.43.....	91
Ilustración 55 Los niños areneros del rio Sumapaz Pantallazo Min 0.48.....	91
Ilustración 56 Los Niños del Tropical Circus Pantallazo Min 6.46 .....	92
Ilustración 57 niños mecánicos de Caqueza Pantallazo Min 0.27.....	92
Ilustración 58 Los niños vendedores en el muelle de las Gaviotas Pantallazo Min 0.55 .....	93
Ilustración 59 Los niños indígenas Nasa Pantallazo 0.23. ....	93
Ilustración 60 Captura plano-mega colegio Eduardo Umaña Mendoza .....	115
Ilustración 61 Personajes elaborados por el grupo de trabajo del curso 601" Archivo personal. Digitalizados por Santiago Pacanchique (2024).....	170
Ilustración 62 Poster y Portada de Producto audiovisual en técnica pastiche, Valentina Maya & Santiago Pacanchique (2024) Archivo personal. ....	171

### **Tabla de tablas**

Tabla 1 Actividades y cronograma fase de producción y fundamentación.....	136
Tabla 2 Fase de Postproducción audiovisual en técnica pastiche.....	138
Tabla 3 Fase de socialización del material audiovisual. ....	139
Tabla 4 Descripción actividades por sesión .....	142

## **Introducción**

La línea de Formación Política y Construcción de la Memoria Social de la Licenciatura en Ciencias Sociales propone que los estudiantes desarrollemos un proyecto pedagógico en el que nos involucremos activamente y nos transformemos y cuestionemos como sujetos en proceso de formación política. Este enfoque busca fortalecer la capacidad de análisis y posicionamiento crítico frente al hecho escolar, considerando las condiciones de la realidad nacional y el rol como maestros comprometidos con la transformación social de la realidad.

En este marco, este trabajo propone visibilizar la producción audiovisual documental de la cineasta Marta Rodríguez la cual, materializa en sí misma, un proceso de subjetivación política para la organización que, transforma la vida tanto de las comunidades obreras, campesinas, indígenas y afro con las que coproduce las composiciones audiovisuales, y también transforma la vida de Marta Rodríguez como directora e impacta la vida del espectador.

El cine de Marta es particular porque en él confluye la filosofía del amor eficaz y la investigación acción participativa que conforma un carácter ético para la producción audiovisual y para quien investiga. Desde la estética discursiva realista de la composición de la imagen, confronta a todos los implicados en la producción para la transformación social.

Este proceso de producción audiovisual supone que cuando los sujetos se ven atravesados por la crueldad de las contradicciones económicas, sociales y culturales se requiere un coraje de parte de sí mismos para salir de la sumisión y continuar existiendo. La existencia misma en estos contextos deshumanizantes es radical, y frente a ello se practica la resistencia que es trabajo de cuidado para la supervivencia. A partir de esta toma de conciencia se da un proceso

de organización política para promulgar y proteger la memoria social que incurre en un proceso de formación política, a partir de la cultura de la resistencia.

Marta exalta el papel de la niña, la mujer, la maternidad y la vejez en la cultura de la resistencia, pues en las comunidades son ellas quienes sostienen la reconstrucción del tejido social. Por ello, la mujer se erige como una verdadera heroína, al igual que aquellas que se representan a sí mismas, como ella, como yo.

En conexión con lo anterior, en este trabajo me propuse entablar una relación con el concepto de la Nueva Cultura de la Infancia Protagonica que es un ejercicio de organización política en niños niñas y adolescentes que lleva a cabo la Fundación Creciendo Unidos, esta metodología alternativa busca empoderar a la infancia como sujeto pleno de derechos en el rol de protagonistas en la identificación y resolución de las problemáticas, fomentando su capacidad de agencia e incidencia en la sociedad. El concepto de nueva cultura de la infancia protagonista aporta al proyecto pedagógico ya que conciben la infancia como una etapa que requiere el reconocimiento en la construcción de una sociedad más justa por lo que el acompañamiento es educativo, de carácter psicológico, social y con formación técnica y laboral.

La perspectiva decolonial de la Nueva Cultura de la Infancia Protagonica resalta la importancia de reconocer que gran parte de la reproducción social depende del trabajo que los niños realizan dentro de las comunidades campesinas, indígenas y afrodescendientes. Este trabajo no solo es fundamental, sino que constituye un valioso aporte a la cultura y a la construcción de identidad colectiva. Adoptar una mirada decolonial hacia la infancia implica valorar estas contribuciones y promover que los niños se cuiden a sí mismos y a sus semejantes, respetando sus roles dentro de sus contextos comunitarios.

Siguiendo con la propuesta pedagógica, propongo una síntesis entre la metodología de producción de cine documental de Marta Rodríguez y la Nueva Cultura de la Infancia Protagonica para la coproducción de un producto audiovisual en estilo de pastiche, construido en un espacio de aprendizaje colectivo donde los niños y yo somos, tanto sujetos activos en la creación de un producto audiovisual y en el reconocimiento de nosotros mismos como agentes de reflexión crítica sobre la realidad; específicamente entorno a la problematización del concepto de trabajo, para que contribuya a la reflexión crítica de la realidad y las problemáticas que los atraviesan en pro de propiciar la constitución de sujetos sociales de enunciación colectiva que reconocen las problemáticas que nos atraviesan y nos interpelan.

Por lo anterior la propuesta de proyecto pedagógica se orientó al campo interdisciplinar de la educomunicación la cual fomenta una ciudadanía crítica, participativa y creativa para el uso de medios y tecnologías. Se trata de una perspectiva que busca empoderar a los sujetos para que no sean solo consumidores de información, sino también productores y agentes activos en los procesos comunicativos y educativos para la transformación social. Desde la mirada del tercer cine se propone fomentar la participación de niños y jóvenes en la creación de contenidos audiovisuales que visibilicen sus experiencias, perspectivas y propuestas para transformar su entorno.

A pesar de las exigencias propias del hecho escolar, la coproducción de los niños y niñas aportó significativamente al diseño, la estética y la narrativa del pastiche, demostrando que la educomunicación —en particular, el cine como herramienta pedagógica— se erige como una estrategia poderosa para educar a las infancias en el cuidado de sí mismas, de los demás y del entorno. Esta propuesta no solo fomenta una identidad colectiva, sino que también promueve la agencia y la participación política. A través de la producción audiovisual y los

medios, los niños y niñas logran conectarse con su entorno, con las personas que los rodean y consigo mismos de una manera transformadora.

En orden con lo anterior este trabajo de grado se estructura en tres capítulos que desarrollan los aspectos fundamentales de la investigación y la propuesta pedagógica.

En el primer capítulo, se aborda el cine documental de Marta Rodríguez, profundizando en su enfoque, en el coraje, la cultura de la resistencia y la figura de la heroína colombiana, elementos esenciales de su metodología de producción audiovisual.

El segundo capítulo presenta la propuesta pedagógica centrada en la representación del trabajo infantil en el cine colombiano. Se analiza cómo Marta Rodríguez aborda este tema y se incorpora una perspectiva decolonial que desafía las narrativas tradicionales. Asimismo, se caracteriza una "nueva cultura de la infancia protagonista", que propone una visión no alienada del trabajo infantil. Este capítulo incluye una descripción detallada del escenario donde se llevaron a cabo las prácticas pedagógicas: el barrio El Tuno, en la localidad de Usme, Bogotá, destacando sus condiciones geográficas, económicas y sociales. Posteriormente, se presentan las fases de producción y postproducción del pastiche desarrollado en el marco del proyecto, reflexionando sobre su contribución al fortalecimiento de la infancia como protagonista y a la construcción de nuevas representaciones culturales del trabajo infantil.

En el tercer capítulo, se reflexiona sobre mi experiencia personal y profesional en relación con la construcción de infancias protagonistas a través del cine documental. Este capítulo explora el rol del maestro en este proceso, enfatizando cómo la práctica pedagógica y el uso

del cine documental permitieron cuestionar y transformar las concepciones tradicionales sobre la infancia y el trabajo.

Quiero agregar que, siendo consciente de que el proceso de producción audiovisual no es mi área de conocimiento principal, decidí complementar mi formación accediendo a dos cursos virtuales ofrecidos por el SENA a través de su plataforma Zajuna: uno sobre composición de la imagen y otro sobre escritura audiovisual, cada uno con una duración de 48 horas. Además, con el propósito de mejorar la escritura, la gramática y la cohesión del segundo capítulo, utilicé la plataforma LanguageTool, que emplea inteligencia artificial como tutor de escritura para optimizar la redacción, la ortografía y la gramática.

## Capítulo 1

### La cultura de la resistencia en el cine documental de Marta Rodríguez

*¿Quién nos dirige? el hambre y la necesidad”.*  
 (Marta Rodríguez J. S, 1974 - 1980)



*Ilustración 1 Liberación de tierra por parte de los indígenas Coconucos en la película "Nuestra voz de tierra memoria y futuro, sueños de revolución indígena" (1974 - 1980) pantallazo página web disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/campesinos-1973-1975/>*

La documentalista Marta Rodríguez ha recogido la memoria visual de los pueblos habitantes del territorio colombiano a través de recorrer el país con su cámara, los preceptos de la Investigación Acción Participativa y el Amor Eficaz. En sus producciones fílmicas los pueblos y las comunidades se representan a sí mismas en su lucha por el territorio por el cual dan la vida y les cuesta la vida. Marta relata por medio de la imagen, los procesos de organización y formación política que a su vez son prácticas de solidaridad que llevan a cabo las comunidades, todo un proceso de subjetivación política que pasa por la conciencia del estadio de sumisión hasta la organización política, reproduciendo lo que ella llama: La

*Cultura de la Resistencia*, resaltando en estos procesos de resistencia el rol que ejerce la mujer, la verdadera *heroína colombiana*. En este capítulo se presentan un conjunto de reflexiones a propósito de estas categorías en el trabajo documental de Marta Rodríguez en clave de ver que hay país, es decir, que hay pueblos resistiendo.

### 1.1 La documentalista



Ilustración 2 Marta Rodríguez en la filmación de "Chircales" (1966 - 1971) disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/marta-rodriguez/>

En una entrevista realizada en marzo de 2014 a la directora, productora, antropóloga y cineasta Marta Rodríguez para el programa de televisión “En órbita” del canal Señal Colombia, el periodista Santiago Rivas le preguntó: “¿Por dónde empezar para todos aquellos que inician en el periodismo, la investigación o el cine?”, a lo que Rodríguez contestó:

“Mira, yo le digo a los jóvenes que vienen a aprender acá conmigo, acá viene gente muy joven a aprender conmigo. Miren el país, es que no lo miran, es que en las escuelas de cine les enseñan toda la belleza, que manejan todo esto, increíble... pero no les enseñan que hay país” (Rodríguez, *La guerra en Colombia ha generado una cultura de la resistencia*, 2014).



Ilustración 3 Marta Rodríguez y Jorge Silva en la filmación de *Chircales* (1966 - 1971) disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/marta-rodriquez/>

Marta Rodríguez recoge con su cámara un cine que es el rastro de una historia secreta de resistencia de los pueblos en Colombia. Marta en compañía de Jorge Silva su camarógrafo, compañero de vida y coreizador de sus primeras composiciones: *Chircales* (1966 – 1971), *Planas* (1971), *Campesinos* (1973 – 1975), *La voz de los que sobreviven* (1980), *Nuestra voz de tierra* (1974 – 1981), *Nacer de Nuevo* (1986 – 1987) y *Amor mujeres y flores* (1987) filmes reconocidos y emblemáticos del cine documental latinoamericano, premiados en varias ocasiones por la "Golden Dove" A Ward, Leipzig International Film Festival en Alemania<sup>1</sup> entre otros renombrados premios; construyeron las cimientos del cine documental colombiano.

---

<sup>1</sup> Los premios Golden Dove Award son otorgados en el festival internacional de cine documental y animación de Leipzig, conocido como DOK Leipzig. Estos premios reconocen logros destacados en el campo del cine documental y la animación. El festival se celebra anualmente en Leipzig, Alemania y es uno de los más importantes en el mundo del cine documental y de animación. Los premios Golden Dove Award se otorgan en diversas categorías, honrando la excelencia en la realización cinematográfica en estas áreas. (Wiki Rusell, 2023)

Estas producciones componen el primer periodo de la propuesta cinematográfica de Marta: el periodo realista, que finaliza con la película “*Amor mujeres y Flores (1987)*” publicada póstuma a la muerte de Jorge.

Aníbal Ponce (1962) describe el realismo como obra de arte, en tanto presenta la realidad bajo su forma histórica concreta, es decir, presentando la cotidianidad como un análisis de las relaciones sociales, es decir, la realidad, según este autor, debe ser descrita en su desarrollo revolucionario, en el conflicto de la lucha de clases con todas las consecuencias que se derivan, exigiéndole al artista el dominio objetivo de la historia. Para Aníbal Ponce la obra de arte no merece el nombre de tal sino cuando la intención que la anima se desprende de la situación o de la acción misma, sin necesidad de que sea explícitamente formulada, Aníbal cita a Engels: “Cuanto menos se exhiban las opiniones políticas del autor, tanto mejor para la obra de arte” (Ponce, 1962). El periodo realista de la filmografía de Marta se transforma con la muerte de Jorge en tanto ella comprende el poder que tienen las imágenes tomadas y narradas por sus protagonistas, método que no dejaría en sus siguientes producciones.

En compañía de Iván Sajines <sup>2</sup> dirigió *Memoria viva (1992 – 1993)* producción que cuenta con escenas originales tomadas por los indígenas Paeces, en la que denunciaban la masacre del Nilo, donde veinte de sus compañeros fueron masacrados a manos de narcotraficantes en

---

<sup>2</sup>Iván Sajines ha dedicado su trabajo a generar procesos de enseñanza audiovisual con los indígenas en Bolivia que son el sesenta por ciento de una población de doce millones de habitantes aproximadamente (datos a 2021). Actualmente es el director de formación y realización cinematográfica CEFREC radicado en Bolivia. También gestionó El Sistema Regional de Radio y Televisión en varias regiones de Bolivia. Desde los años noventa ha preparado el plan nacional indígena de comunicaciones y audiovisual generando la capacitación de indígenas como técnicos y tecnólogos de producción audiovisual. Trabaja con la Confederación Sindical Única de Trabajadores y Campesinos de Bolivia, con la confederación de pueblos indígenas de Bolivia, la federación nacional de mujeres campesinas indígenas, “nuestro trabajo está determinado por las organizaciones de los pueblos indígenas de Bolivia y de sus decisiones” (Sajines, 2014)

complicidad con la policía nacional. En esta cinta se destaca la narración del indígena Jesús Piñakwe quien es narrador de la historia de sus antepasados: Juan Tama y Manuel Quintín Lame y que desde los años treinta, luchaban por el "no pago de terraje y la recuperación de tierras"; programa que retoma el CRIC cuando nace como organización en 1971. (Fundación de cine documental, 1973 - 1975)

Ganadora del "Premio de la Defensa de los Pueblos Indígenas", del VI Festival Americano de Cine y vídeo de los Pueblos Indígenas, Quezaltenango (Guatemala) en el año 1999 *Amapola, la flor maldita (1994 – 1998)* es una película que produce Marta en compañía de su hijo Lucas Silva<sup>3</sup> para denunciar al gobierno nacional que perpetúa las condiciones de marginalidad en la que viven los indígenas Guámbianos habitantes del departamento del Cauca, quienes al ver incumplidos los acuerdos con el Estado se ven sometidos a vender su fuerza de trabajo a los narcotraficantes que buscan competir con la producción de heroína de origen asiático. Los indígenas trabajan en la producción de heroína, cocaína y marihuana porque no tienen otra forma de sobrevivir, Marta retoma estas problemáticas en sus películas: *Los hijos del trueno (1994 – 1998)* y *La hoja sagrada (2001)* que realizó en solitario.

---

<sup>3</sup> Realizador y guionista, productor musical y fundador del sello Palenque Records. La mayor parte de su trabajo está dedicado a la cultura afrocolombiana y a la herencia africana en América. Uno de sus filmes más reconocidos es "Los hijos de Benkos" documental sobre las leyendas vivas de la música afrocolombiana. Lucas es hijo de Marta Rodríguez y Lucas Silva. (Retina Latina, 2019)

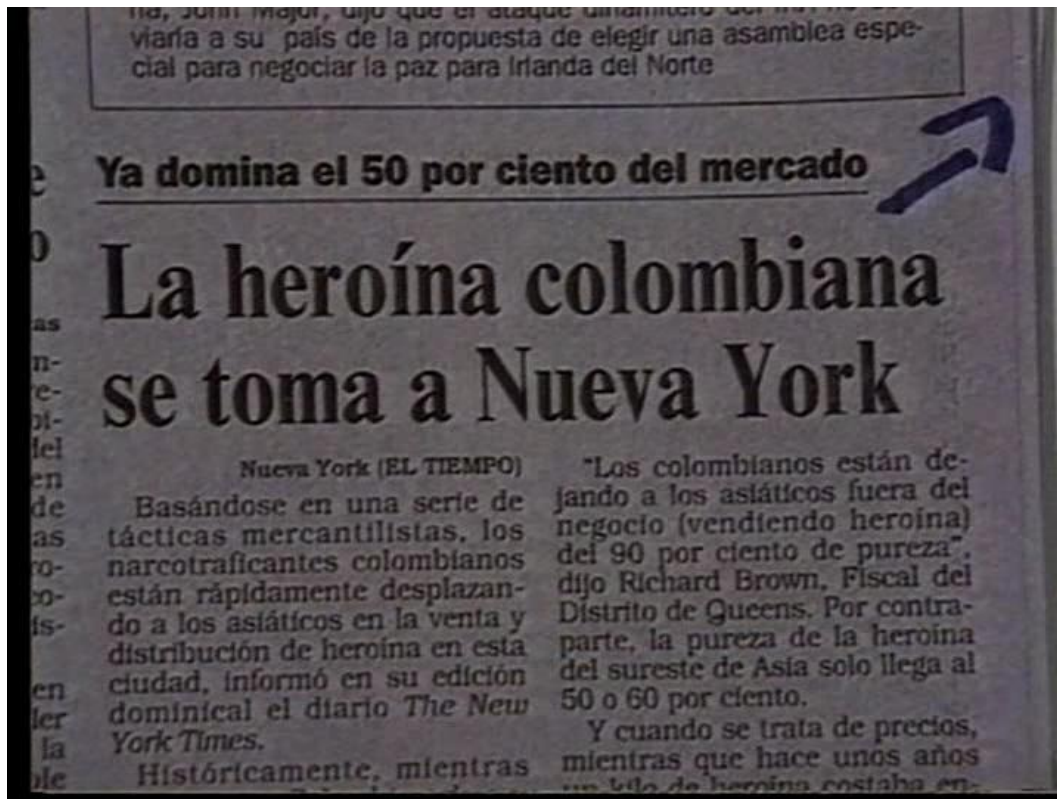


Ilustración 4 Marta Rodríguez y Jorge Silva (1998) Fotograma película "Amapola la flor maldita" disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/amapola-la-flor-maldita-2/>

Entre los años 2004 y 2018, el periodo de producción audiovisual dirigido por Marta estuvo marcado por el contexto político y social de Colombia, enmarcado en la denominada "Política de Seguridad Democrática". Esta estrategia profundizó el neoliberalismo económico en el país, pero a costa de los derechos de las comunidades rurales y urbanas de la periferia, los movimientos sociales y, en particular, los jóvenes.

Durante los gobiernos de Álvaro Uribe Vélez (2002 – 2006 – 2010) , Juan Manuel Santos (2010 - 2014 – 2018) e Iván Duque (2018 – 2022) , esta política se manifestó como una guerra contra la insurgencia, impulsada tanto a nivel militar como discursivo a través de los medios de comunicación, generando una opinión pública favorable a su continuidad. En este periodo, se intensificó el desplazamiento forzado de comunidades que habitaban territorios estratégicos para la explotación minera y el monocultivo de palma de cera. Además, el Estado

estableció alianzas con el paramilitarismo para combatir a la guerrilla, lo que resultó en el asesinato sistemático de líderes comunitarios, la criminalización y el perfilamiento de movimientos sociales, docentes, intelectuales, ONG y organizaciones defensoras de derechos humanos. A su vez, las poblaciones más empobrecidas fueron sometidas a un trato militarizado, lo que llevó a que las protestas campesinas, indígenas y estudiantiles se manifestaran en las calles de las ciudades.

Durante estos años, Marta fue testigo de las oleadas de desplazados que dejaba el conflicto armado. En su película *Testigos de un etnocidio* (2004-2010), asume una postura crítica al reconocerse como testigo de la violencia sufrida por comunidades indígenas, afrodescendientes, campesinas y obreras. Esta obra fue galardonada con el premio a “Mejor Película” por unanimidad del jurado en el Festival de Cine Andino en Venezuela.

En *La toma del Milenio* (2015), Marta documentó durante tres años la resistencia y el sufrimiento de comunidades desplazadas que, en su lucha por el derecho a una vida digna, ocuparon edificios oficiales en la ciudad. Debido a la imposibilidad de regresar a sus lugares de origen por el conflicto armado, algunas personas recurrieron a protestas extremas, como coserse la boca y crucificarse, para visibilizar su dolor y exigir justicia.

En 2018, Marta dirigió *La Sinfónica de los Andes*, una obra en memoria de los niños indígenas víctimas del conflicto armado. En este documental, narra los sucesos en los que tres niños indígenas perdieron la vida y cómo sus compañeros les rinden homenaje. Con esta película, Marta como directora individual tiene una postura radical contra la militarización de la sociedad y el conflicto armado, enfatizando que las principales víctimas son siempre los niños.

Con su último compañero de producción, Fernando Restrepo con quien filma: *Nunca más* (1999 – 2001), *Una casa sola se vence* (2003 – 2004), *Soraya, amor no es olvido* (2005 – 2006"), *No hay dolor ajeno* (2012), y *Camilo, el amor eficaz* (2023) filmes en donde hablan los sobrevivientes de diferentes actores del conflicto armado. Fernando dirige “*Transgresión* (2016)” película biográfica sobre la vida de Marta que homenajea su trayectoria cinematográfica y reflexiona sobre una mujer que su propia historia es sinónimo de resistencia.



Ilustración 5 Marta Rodríguez en la filmación de "Planas, testimonio de un etnocidio" (1972) fotografía de Jorge Silva disponible: <https://martarodriguez.com.co/index.php/planas-1971/>

Es así como el cine de Marta ha capturado momentos paradigmáticos de la historia de los pueblos no en busca de protagonismo sino mostrando cómo los indígenas, campesinos y obreros “pasan a través de la sumisión a la organización” (Fundación de cine documental, 1973 – 1975). Su obra es un recorrido necesario para preservar la memoria y prolongarla en sus imágenes. Esta es una vida y obra que hace parte de nuestra historia y nuestro futuro. (Urrego, 2015)

## 1.2 Un método para la vida

Marta Rodríguez es la primera mujer en Colombia que hace cine de carácter documental, ella nació en 1933 en Bogotá, Colombia, y después de pasar un tiempo en Europa aprendió de la boca de Jean Rush <sup>4</sup> el carácter del cine de la realidad. Al iniciar sus estudios en sociología en la Universidad Nacional en Bogotá conoce al cura Camilo Torres Restrepo y a Orlando Fals Borda quienes le enseñaron el Amor Eficaz, que para ella es “estar del lado de los marginados, de los explotados” y también la Investigación Acción Participativa que en la práctica de ella es la responsabilidad que adquiere el investigador con las comunidades que decide conocer (Rodríguez, La guerra en Colombia ha generado una cultura de la resistencia., 2014). En sus términos:

“Camilo Torres me enseñó que el amor eficaz es amar a las víctimas estructurales del sistema, recuperando y plasmando su memoria, estando con ellos. Mi amor es mi trabajo y lo hago sincero por la vida que es sagrada” (Rodríguez, 26 de julio de 2016 de rodaje con  
Marta Rodríguez, 2020)

El método etnográfico del documental en Marta es la síntesis de su forma de entender la realidad y la puesta en marcha de la observación participante “que supone que la cineasta se integre a la comunidad y sea aceptado por ella y se convierta en un miembro más” (Bácares Jara, 2018, p 139)

---

<sup>4</sup> Jean Rush es el más importante cineasta etnográfico y precursor del “cine verdad”; entre muchos de sus aportes resalta la inversión de la cámara *Eclair* que permitía el uso eficiente del sonido sincrónico en el cine. A través de su obra tuvo una visión diferente de la representación de las tribus de África, sus filmes se centralizaban en aspectos singulares de la existencia tribal. Para Rush los filmes etnográficos sirven como fuente de información en diversas disciplinas académicas. “No podemos negarles a los individuos su humanidad y su carácter” (Rush, 1977)

Marta aporta una metodología al cine documental que se adapta a las condiciones sociopolíticas de América Latina pues se aparta de la práctica del investigador que observa objetos. En palabras de Marta: “Con frecuencia he pensado que los investigadores ven al ser humano como un dato frío, como un objeto que hace las veces de informante, pero sin acceder al encuentro del ser humano en toda su riqueza, su complejidad su belleza, su pobreza...” (Revista Arcadia, 2014 p 25)

Siguiendo con las características de su metodología, ella propone un cine desde las ciencias sociales que asuma la realidad colombiana de una manera artística y creadora en la perspectiva de la educación popular y la reflexión crítica (Revista Arcadia, 2014) para ella, aunque cualquier circunstancia por dolorosa que sea contiene un potencial poético.

Cabe señalar que su metodología tiene dos aspectos a resaltar sobre lo anterior, las características estéticas que son dos recursos estéticos que poetizan la imagen y el sonido y el aspecto crítico en la metodología de producción que implica un proceso de subjetivación política en sí mismo y con todos los involucrados.

Por lo anterior el documental en Marta se caracteriza por acudir a dos recursos estéticos, el primero, como lo dije anteriormente, es el realismo, el cual se caracterizó porque había una voz en off larga que daba un panorama contextual y conceptual muy amplio que explicaba las relaciones de producción y la reproducción social de los protagonistas (Gómez, Marta Rodríguez , descolonizando la representación documental latinoamericana., 2017) Para Camilo Bácares Jara (2018), la voz en off constituía una de sus dos grandes modalidades de persuasión, la voz en off es una voz de autoridad omnisciente que realiza declaraciones directas sobre la realidad histórica y devela a su vez una evaluación previa del fenómeno.

El segundo recurso estético es recurrir a montajes paralelos y contrapuntos audiovisuales para convencer al interlocutor del enunciado en la voz en off. En la imagen se recurre a pruebas emocionales que exhiben atrocidades o turbaciones anímicas en algunos actores sociales registrados, codificados en su expresión facial y corporal. Según Bácares: “emergen como estrategia retórica para generar en el espectador empatía con las víctimas y rechazo a las prácticas del agente opresor denunciado sincrónicamente por la voz en off”. (Bácares Jara, 2018, pág. 139) Esta modalidad de persuasión desde la imagen persiste en toda su filmografía.

En las producciones póstumas a la muerte de Jorge Silva, la voz en off se utiliza menos porque además de dejar hablar a los otros, las imágenes mismas adquieren un carácter explicativo. La segunda parte de su cine: entre encuentros y diálogos intersubjetivos, Marta empieza un camino de descolonización epistémica dentro de su forma de concebir la estética del documental.

En referencia a el aspecto crítico en la metodología de producción que implica un proceso de subjetivación política, en el cine documental de Marta Rodríguez, el individuo o colectivo se reconoce como sujeto político, como alguien capaz de actuar resistir y transformar la realidad, proceso que va de la sumisión a la organización y que es documentado durante la producción ya que la comunidad se retrata así misma permitiendo verse y reconocerse generando una reflexión que genera o fortalece su identidad, su conciencia de clase y su *cultura de la resistencia* procurando su organización política, es así como el cine de Marta Rodríguez es una herramienta pedagógica que acompaña el proceso de resistencia contra el despojo, de esta manera el proceso de subjetivación política que generan los documentales de Marta Rodríguez no solo sucede en los sujetos que intervienen en la producción sino

también en los espectadores que son confrontados con la realidad oculta ahora expuesta en el audiovisual.

La producción se transforma a partir de los encuentros de filmación entre el *sujeto colectivo de enunciación heterogénea*, el sujeto organizado que da dirección a la multiplicidad de miradas que las comunidades tienen sobre un determinado asunto. El cine de Marta muestra el carácter heterogéneo de ese sujeto colectivo de enunciación. (Gómez, Sentipensar indígena en el cine de Marta Rodríguez, 2014)

Entonces Marta se encuentra con comunidades subalternas que se quieren representar así mismas y es por medio de la investigación participativa colaborativa que no consiste en hacer un proyecto sobre sino con ellos (Gómez, Marta Rodríguez, descolonizando la representación documental latinoamericana, 2017), por lo tanto, se da la composición audiovisual como efecto de una relación en donde ambas partes se exponen y el resultado de esa experiencia genera un cambio en las personas involucradas. (Vélez Rincón, 2010)

Por ejemplo, la actividad que generó el lazo de corresponsabilidad entre los protagonistas de *Nuestra voz de tierra y futuro (1974-1980)* y la producción de Marta, es que ella accedió a ingresar a un proceso de cualificación política:

“En el Cauca seguíamos el proceso de un programa que incluía las tareas de recuperar las tierras, las historias, la cultura y la educación y nosotros seguimos el proceso de cualificación política, en cinco años vivimos el proceso de cualificación política” (Gómez, Marta Rodríguez, descolonizando la representación documental latinoamericana., 2017 p 8).



Ilustración 6 Silva J., 1974, Fotograma película "Nuestra voz de tierra y futuro" H1MIN19S58 disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/nuestra-voz-de-tierra/>

El cine de Marta pasa de la propuesta sobre la revolución, a exponer las prácticas de supervivencia de grupos marginales fuertemente azotados por diferentes fenómenos de la violencia que confluyen en Colombia. (Suárez, 2005)

En sus películas, Marta Rodríguez explora temas como la lucha de clases, la lucha de los campesinos por la tierra, la violencia política en Colombia, la discriminación racial, de género y la vida de las comunidades indígenas. Su obra es fundamental para el desarrollo de un cine que busca visibilizar las problemáticas sociales y políticas del país. A continuación, se presenta una síntesis de sus principales trabajos fílmicos ampliamente reseñados en la página web de la Fundación Cine Documental<sup>5</sup> y que aquí se retoman de manera general.

<sup>5</sup> Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/>



Ilustración 7 Silva J 1974 Fotograma película " Chircales" MIN5555 Disponible en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=xjIK04E5ac&t=6s>

La película “*Chircales*” producida entre 1966 y 1971, contó con la participación como locutor de Kepa Amuchástegui<sup>6</sup>, también con la asesoría del politólogo y profesor Hernando Llanos. En este documental se aplicaba una metodología adaptada a las condiciones socio políticas de América Latina con el método de la observación participante que supone una responsabilidad del investigador que le implica integrarse a la comunidad (Fundación de cine documental, 2023). Este documental denuncia la democracia participativa como herramienta de la burguesía terrateniente para subyugar a las familias que trabajan como alfareros del ladrillo. Los alfareros, campesinos desplazados trabajan como unidad de producción por

---

<sup>6</sup> Con cincuenta años de experiencia se ha desempeñado como actor, director y libretista en más de cuarenta producciones. Su formación actoral se dio en la Royal Shakespeare Company en Londres. Fue fundador del teatro *la Mama* en Bogotá D.C, se desempeñó como profesor y director de la escuela de Arte Dramático en Estrasburgo. Kepa actualmente mantiene un espacio virtual en YouTube en el cual analiza obras literarias: “Créanme por favor, diez minutos al día dedicados a escuchar las palabras más bellamente escritas de los más grandes poetas y escritores y toda una serie de anécdotas de cosas que he vivido personalmente a lo largo de tantos años y en tantos países. Créanme, diez minutos nos son una pérdida de tiempo, por el contrario, es muy probable que le abran muchas puertas para su diario vivir y que de pronto aprendan algo “(Amuchástegui, 2007).

familia, habitando en el lugar de producción de ladrillos. El dueño del medio de producción se enriquece con el trabajo de toda la familia entre ellos ancianos y niños. La voz en off enfatiza en la crisis entre clases, narra gráficamente y puntualiza las relaciones de producción del trabajo infantil.



*Ilustración 8* Silva, J (1966) Fotograma película "Chircales" MIN 27 S 03 disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=xjlik04E5ac&t=6s>

En 1972 *Chircales* recibió el premio "Paloma de Oro" a mejor película en el Festival Internacional de Cine de Leipzig en Alemania. También el premio "Fiprecsi" a Mejor filme en la Federación Internacional de la Crítica cinematográfica. El mejor documental colombiano en la Muestra Internacional de Cine sobre la problemática social y urbana, organizado por la Sociedad Nacional de Planificación de Bogotá. En 1973 ganó el "Grand Prix" en el Festival Internacional de Tampere en Finlandia. También recibió el premio "Evangelishenfilmcentrums" del festival internacional de cine de Oberhausen en Alemania.

“*Chircales*” obtuvo una mención del "Katolishen Filmarbeit" Oberhausen también en Alemania. En 1976 ganó el primer premio en el festival de Cine Educativo en México.

La Película *Planas testimonio de un etnocidio, las contradicciones del capitalismo* estrenada en 1971, su segunda producción; contó con la participación de Gustavo Pérez, director del ICODES (Instituto Colombiano de Desarrollo Social) también contó con la producción musical de Grupos indígenas Sikwane y Guahibos. Si bien en “*Chircales*” ya se había contado la historia de la familia Castañeda, campesinos desplazados por *La Violencia* que se desplazaron a vivir y a trabajar en los predios de la conurbación de la ciudad de Bogotá, hoy el barrio Tunjuelito; en *Planas Testimonio De Un Etnocidio, Las Contradicciones Del Capitalismo*, muestra a la comunidad Guahiba, campesinos seminómadas que se organizaron en una cooperativa agropecuaria que les permitía obtener ingresos sin estar subordinados a los colonos y terratenientes. El ejército en complicidad con los colonos arremeten contra el asentamiento de la comunidad Guahiba y capturan al líder indígena Rafael Jaramillo; en la carrera de huida, asesinan a tres líderes más, la comunidad es obligada a migrar al interior de la selva, “Esta situación que se presenta con esta comunidad de planas es representativa de la persecución “civilizadora” un ejemplo de etnocidio del que es víctima el indígena a nivel nacional y latinoamericano” (Fundación cine documental, 2023) Esta producción ganó en 1972 el premio "Golden Dove" del Festival Internacional de Cine de Leipzig en Alemania. También el premio a "Mejor filme colombiano" premio de Colcultura, en Cartagena, Colombia.



Ilustración 9Silva. J (1971) Fotograma tráiler película "Planas, testimonio de un etnocidio las contradicciones del capitalismo" MIN 1 S 14 Disponible en : <https://martarodriguez.com.co/index.php/planas-1971/>

Continuando con la denuncia sobre las contradicciones del capitalismo, la película documental *Campesinos* idea original de Arturo Alape <sup>7</sup> (Fundación de cine documental, 2019) producida entre 1973 y 1975 con la música original de Jorge López y el grupo de investigación musical Yaki Kandru <sup>8</sup>. Este documental recurre a la memoria por medio de las imágenes de los instrumentos materiales de tortura que eran utilizados en la hacienda cafetera contra la vida de los indígenas y campesinos, técnicas que se usaban en 1930 y son representados por los indígenas y campesinos en la actualidad.

Como en *Planas, testimonio de un etnocidio, las contradicciones del capitalismo* también en *Campesinos* el indígena y el campesino luchan contra el latifundio en busca de la restitución de su territorio. Para los terratenientes, los indígenas y campesinos son invasores, para los indígenas y campesinos son recuperaciones de tierra. Marta coloca al indígena y al campesino

<sup>7</sup> Arturo Alape cronista e historiador, nació a finales de la década de los setenta en la clandestinidad y el cuerpo de Carlos Arturo Ruiz nacido en 1938 - 2006 (Universidad del Valle, 2023), un testigo de la historia colombiana.

<sup>8</sup> Son una banda de etnomusicología que usa instrumentos tradicionales para tocar canciones que tienen raíces en las antiguas culturas indígenas, en cabeza del antropólogo e investigador Jorge López Palacio, el trabajo de la agrupación consta de profundas investigaciones con las comunidades indígenas y campesinos. "La agrupación comprende la música como un elemento de orden vital en las poblaciones nativas" (Yncas, 2021)

en una posición similar en la estructura social que los enuncia por la relación que tienen con el territorio, el medio de producción y en su calidad de desplazados.



Ilustración 10Silva. J (1973) Fotograma película "Campesinos" MIN 14 S 15 Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/campesinos-1973-1975/>

Continuando con “*Campesinos*” también ganadora en 1976 del “First prize” en Oberhausen International Film Festival en Alemania, el siguiente año ganó en Finlandia el "Grand Prix" Award por Tampere International Film Festival. El mismo año en Francia se le otorgó el “Novais Texeira” a Best Film, por Grenoble Film Festival y en Colombia “Best Colombian Film” Colcultura Award.

*Campesinos* es un filme que contiene escenas interpretadas por la misma comunidad que muestran explícitamente el castigo y las torturas que sufrían los indígenas en manos de los terratenientes. Marta reitera el para qué mostrar cómo funcionaban las herramientas de castigo: “La memoria del pueblo es la historia del pueblo, hay que recuperarla críticamente de la amnesia colectiva impuesta por quienes detentan el poder como una forma de adormecer las conciencias, porque para ellos la memoria del pueblo es subversiva” (Rodríguez, *Campesinos*, 1973 - 1975)

En esta primera parte de los filmes de Marta los indígenas van demostrando una apropiación del ejercicio documental y durante la filmación de *Nuestra voz de tierra y futuro* (1974 – 1981) las bases del Consejo Regional Indígena del Cauca (CRIC) le piden denunciar frente a amnistía internacional cómo la recuperación de sus territorios les había causado la muerte de sus más preciados líderes, es así como *La voz de los sobrevivientes* (1980) es un homenaje al recién asesinado Benjamin Dindicue<sup>9</sup>. Quiero destacar que en la producción musical participó el Grupo Yaki Kandru con acompañamiento de las chirimías y la música original de los indígenas del Cauca, Arahuacos y fragmentos de Polytope y Medea de Iannis Xenakis. También contó con la colaboración de la comunidad indígena Coconuco del Cauca y el CRIC.

En la película *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* producida entre los años 1974 a 1981 Marta se acerca “al subconsciente de una cultura andina indígena y campesina que se recoge en una dialéctica entre organización y magia, mito e ideología” (Fundación cine documental, 2019) contra el terrateniente representado como el mismo diablo. En esta película, Marta muestra una representación del terrateniente con base en lo que dicen los indígenas y campesinos. El indígena afirma que el terrateniente tiene favores del diablo: “por eso son fregados con los trabajadores” (Rodríguez, *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro.*, 1974 - 1981). Para representar esto se hace una puesta en escena. Marta sugiere que el medio por el cual los indígenas y campesinos pasan de la sumisión a la organización es “cuando ven

---

<sup>9</sup> El liderazgo de Benjamin fue tomando notoriedad cuando estudia la legislación indígena y la ley 89, herramientas legales que permiten reclamar otras y mejores condiciones de vida. Benjamin impulsó la organización alrededor de prácticas: nuevas técnicas agrícolas y ganaderas buscando la asistencia estatal, pero manteniendo una actitud crítica ante los programas de gobierno. También sobresalió porque conocía las artimañas modernas y occidentales. Ante el ataque de terratenientes y politiqueros les respondía en español y traducía al Páez para su comunidad, fue asesinado en frente de su esposa y sus hijas. (Consejo Regional Indígena del Huila, 2013)

políticamente el pasado y piensan históricamente el presente” (Gómez, Marta Rodríguez, descolonizando la representación documental latinoamericana., 2017)



*Ilustración 11* Silva. J (1974) el indígena afirma que el terrateniente tiene favores del diablo. En la fotografía se representa al terrateniente como el diablo, caracterizado por la máscara del artista Pedro Alcántara. H 1 MIN 3 S 33 Disponible: <https://martarodriguez.com.co/index.php/nuestra-voz-de-tierra/>

Esta película contó con la participación del grupo Yaki Kandru y la participación musical de chirimías y música original de los indígenas del Cauca. Contiene los textos originales de los indígenas del Cauca y de los Arahucos, además de textos clásicos de los indígenas de México, Perú y Bolivia (Fundación cine documental, 2019). Sobre la puesta en escena, el diablo fue interpretado por Diego Vélez y los indígenas Gurrate y Julián Avirama. La máscara del diablo está basada en el grabado original de Pedro Alcántara. Esta película se

produce en coproducción con ICAIC, el Instituto de Arte e Industria Cinematográfica de Cuba.

*Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* fue premiada varias veces en el año de 1982 principalmente en Colombia, pero ganó el "Odic Award" de la International Catholic Film Office at the Berlin International Film Festival, también recibió el premio "Fipresci Prize" from the International Federation of Critics of Berlin de Alemania. En Cartagena Colombia fue ganadora de "Best Colombian Film director Award" of Focine y "Award for Best Photography" a Jorge Silva at the Ibero-American Cartagena Exhibition, también en Colombia recibió el premio a "Best Original Music" En España ganó el "Best Latin American Film" Ibero-American Festival y en 1985 ganó el "Award for Best Latin American Production" First Indigenous Peoples Film Festival en México.



Ilustración 12 Archivo audiovisual Marta Rodríguez y Jorge Silva. Fundación de cine documental (1987) Protagonistas película "Nacer de nuevo" Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/nacer-de-nuevo-1986-1987/>

La Película *Nacer de nuevo* (1987) es una historia de amor a la cara de la muerte; sus protagonistas de 75 y 71 años, sobrevivientes la avalancha generada a causa de la erupción del Nevado del Ruíz sobre la ribera del río Gualí en 1985, María Eugenia Vargas y Carlos Valderrama se enamoran al encontrarse abandonados en el estadio de Honda Tolima por el Estado, que los revictimiza al negarles una reubicación digna por no ser mano de obra en edad de empleabilidad.

En esta crónica de la tercera edad se denuncia la realidad de quienes no pueden endeudarse con un banco para conseguir una casa donde vivir. María se ve obligada a pedir monedas y vender dulces en la plaza de mercado de Honda (Fundación cine documental, 2019) pero ella

insiste en que quiere vivir cien años para recuperar lo que la avalancha se llevó “ uno tiene que tener valor para todo, hasta para morir” (Fundación cine documental, 2019) La película *Nacer de nuevo* recibió en 1986 el “Premio de la alcaldía de Leipzig”, Festival Internacional de Leipzig en Alemania, el “Premio de los Cine Clubs”, Festival Internacional de Cine y Animación Oberhausen también en Alemania. En 1987 recibió el “Premio India Catalina”, Mejor Documental Colombiano en el Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, Colombia, el “Premio Jorge Silva”, a Mejor Documental Colombiano, Festival de Cine de Bogotá, Colombia.



Ilustración 13 Rodríguez. M (1987) Fotograma tráiler de la película "Nacer de nuevo" H 1 MIN 17 S 25 Disponible: <https://martarodriguez.com.co/index.php/nacer-de-nuevo-1986-1987/>

Siguiendo con su filmografía, el tema del documental *Amor, mujeres y flores* es conocer cuál es el costo de la belleza. Las trabajadoras de la industria de flores ubicada en la sabana de Bogotá sufren terribles enfermedades a causa de los procesos de producción de las flores. Este documental denuncia cómo químicos y pesticidas que están prohibidos en países del norte son importados a América Latina. Los dueños de los enclaves se aprovechan de la mano de obra barata de las mujeres y las condiciones geográficas, las flores se producen a muy bajos costos. Estas empresas necesitan la mano de obra de setenta mil mujeres que, sin otra

oportunidad de trabajo, exponen su salud y su salud reproductiva al estar en contacto con químicos nocivos, esterilizante de la tierra y de las mujeres allí explotadas.



Ilustración 14Silva. J (1984) Pantallazo película "Amor, mujeres y flores" H1 MIN 13 S 42 Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/amor-mujeres-y-flores/>

La película se estrenó póstumamente a la muerte de Jorge Silva. En el año de 1989 recibió “Mención especial del jurado” del Festival Internacional de Aurillac en Francia. En 1990 obtuvo el “Golden Gate Award”, mención honorable de sociología, en el 33 Festival Internacional de San Francisco en Estados Unidos. *Amor, mujeres y flores* ganó el Premio al documental que muestra los problemas de la clase obrera del Festival de Manheim en Alemania. También el “Premio Ecológico”, en el Festival Internacional sobre Ecología Okomedia, Freiburg de Alemania. En 1991 ganó el “Premio Documental Ecológico” Festival de Cine por la Vida, la Paz y la Ecología en Bogotá. En el 2023 la película fue

galardonada en la sección de "Cannes Classics" - Festival Internacional de Cine de Cannes – en Francia.



Ilustración 15Silva. J (1989) Pantallazo Película "Amor, mujeres y flores" MIN 49 S 12 Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/amor-mujeres-y-flores/>



Ilustración 16Silva. J Pantallazo película "Amor mujeres y flores" MIN 51 S 30 Disponible: <https://martarodriguez.com.co/index.php/amor-mujeres-y-flores/>

En 1991, veinte indígenas caen asesinados en la hacienda el Nilo, la masacre es filmada por indígenas del CRIC y el documental “Memoria viva” (1992 – 1993) surge de la coproducción con Iván Sajines.

La masacre de Caloto fue orquestada por la policía, la viuda exdueña y los nuevos dueños de la hacienda el Nilo, también junto a narcotraficantes, todos cooperando para masacrar a los indígenas y desplazarlos de las tierras usurpadas por los colonos, los nuevos dueños de la hacienda. El CRIC lanza una propuesta de paz dirigida a un país en crisis por su forma de gobierno: “Construir la paz y detener la guerra” (Fundación cine documental, 2019)

“Si alguno es enemigo y quiere acabar a los indígenas a través de fumigaciones o con dinamita, nosotros no sufrimos por eso, cualquier cosa nos puedes hacer, si nos acabamos nosotros, se puede acabar todo el mundo, se ocultará el sol. Porque soy hijo del Cauca,

llevo sangre Páez de los que siempre han luchado de la conquista hasta hoy, no tenemos miedo, tenemos miedo de la extinción” (Rodríguez, Memoria viva, 1993)

La película recibió "Mención de honor" en el Festival de los Pueblos Indígenas Abya Yala, en Quito Ecuador en el año 1994, en 1995 recibió el galardón a "Grandes Reportajes del Mundo", Festival Internacional de Programas Audiovisuales FIPA, Nice en Francia.



Ilustración 17 Marta Rodríguez E Iván Sanjinés (1993) Fotograma tráiler película "Memoria Viva" MIN 01 S 41 Disponible: <https://martarodriguez.com.co/index.php/memoria-viva-1992-1993/>

Marta constató que allí donde más violencia sufría la comunidad, mayor era el sentido político de la organización y la resistencia hasta poner la vida en juego por el lugar de enunciación, por su territorio.

Para 1991, los pueblos Guámbianos que habitaban el sur del país eran contratados por el narcotráfico para el cultivo de amapola para la producción de heroína en las tierras que eran su propiedad, y donde tienen sus cultivos de pan coger. Las comunidades indígenas lideradas por cabildos y sus autoridades tradicionales realizaban acuerdos con el estado para sustituir estos cultivos a cambio de vías de comunicación, de la reforma agraria y de presencia de colegios y hospitales. Como el gobierno incumplió a los indígenas, éstos se vieron obligados a continuar sembrando amapola. Las consecuencias sociales del flagelo del narcotráfico

destierran a las comunidades pues al perder su relación con la tierra pierden sus valores tradicionales y se orillan al alcoholismo y a la violencia. Esta historia es una trilogía que cuenta Marta en tres películas. La primera en tocar el tema de las consecuencias sociales del narcotráfico sobre las comunidades indígenas es la película documental *Amapola la flor maldita* que en 1999 recibió el "Premio de la Defensa de los Pueblos Indígenas", en el VI Festival Americano de Cine y vídeo de los Pueblos Indígenas en Quezaltenango, Guatemala.



Ilustración 18 Marta Rodríguez y Lucas Silva (1998) Fotograma película "Amapola la flor maldita" MIN 02 S 08 disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/amapola-la-flor-maldita-2/>

La segunda película documental de esta trilogía es *Los hijos del trueno* producida entre 1994 y 1998, el documental trata sobre las consecuencias sociales nefastas del cultivo ilícito en las comunidades de los Paeces, Guámbianos, Yanaconas, y Coconucos. El documental muestra cómo el glifosato ha dejado graves daños en el territorio que habitan las comunidades. Los pueblos se comunican con la naturaleza y entienden que cualquier cambio drástico les afecta. Cuando la madre tierra se siente herida por la deforestación para el cultivo de amapola, la

tierra se mueve y causa deslizamientos, por medio del mundo mítico, los Paeces toman conciencia de la agresión a la madre tierra y dejan de cultivar amapola.

Sobre la relación con la tierra los indígenas Paeces plantean que “en los Andes colombianos, Tierradentro es el corazón de la cultura Páez. Para ellos, Nasa Kiwe significa el territorio, que es uno de los ejes centrales de su identidad. Tierradentro fue el refugio y la muralla que les permitió hacer frente al conquistador español; allí crearon ejércitos como el liderado por la Cacica Gaitana. Su profeta Juan Tama creó las leyes de los Paeces, que son: El territorio Páez no pasará a manos de extraños, los Paeces no pelearán entre sí mismos, los Paeces se defenderán de las agresiones” (Rodríguez, Los hijos del trueno, 1998)

La película documental *La hoja sagrada* estrenada el año 2001, la última producción de esta trilogía indígena; insiste en que los pueblos han vivido históricamente con la planta de coca y la amapola, cuando se ven obligados a participar en la línea de producción del narcotráfico es que aparece una degeneración en su cultura. La comunidad indígena Guambiana también habitantes del Cauca, dicen usar la hoja de coca como alimento. “En un acercamiento a la comunidad indígena buscamos que el país los reconozca sin estigmatización por sus prácticas” (Fundación cine documental, 2019). Esta película recibió en el 2003, el premio al valor testimonial y documental, en el VII Festival Internacional de Cine y Vídeo de los Pueblos Indígenas, CLACPI en Chile.



Ilustración 19 Marta Rodríguez y Lucas Silva (1998) fotograma película "Amapola la flor maldita" MIN 12 S 48 Disponible en <https://martarodriguez.com.co/index.php/amapola-la-flor-maldita-2/>



Ilustración 20 Marta Rodríguez y Lucas Silva (1998) película "Los Hijos del Trueno" disponible en <https://martarodriguez.com.co/los-hijos-del-trueno>



Ilustración 21 Marta Rodríguez (2001) fotografía película "La Hoja Sagrada" disponible en: <https://martarodriguez.com.co/la-hoja-sagrada-2001>

Marta continuó mostrando los rostros de los pueblos que sobrevivían al conflicto por lo que la producción de sus documentales se establece en el noroccidente colombiano; hasta aquí habíamos dicho que los protagonistas de las películas habían sido: los campesinos desplazados que migran a la ciudad proletarizados por las fábricas de ladrillos, las trabajadoras y trabajadores de la industria de flores en la sabana de Bogotá, los indígenas seminómadas del Vichada, la comunidad Guahiba, los indígenas de departamento del Cauca, los Paeces, Guámbianos, Yanaconas y Coconucos. Con la *Trilogía del Urabá* la producción se establece en el occidente del país en territorios históricamente habitados por comunidades negras que se identifican como raizales y palenqueros. (Fundación cine documental, 2019)



Ilustración 22 Marta Rodríguez (1987) Tráiler película "Nacer de nuevo" MIN 26 S 17 Disponible: <https://martarodriguez.com.co/index.php/nacer-de-nuevo-1986-1987/>

Con la película *Nunca más* de 2001 se muestran los testimonios y las imágenes de las comunidades del Urabá Chocoano, desplazados en 1997 por el conflicto entre guerrilla, paramilitares y estado. Una historia sobre el desplazamiento que se recoge en la memoria a partir de la música y la danza.

En la película *Una casa sola se vence* se cuenta la historia de vida de Marta Palma una mujer que fue desplazada y su esposo asesinado por la guerrilla. Ella va a vivir al coliseo de Turbo Antioquia con sus hijos. A sus cuarenta y cinco años, en agosto de 2002 muere al enfermarse de pena moral (Fundación cine documental, 2019) El documental es un homenaje para ella por su lucha y resistencia.

Para terminar con la *Trilogía del Uraba* se produce *Soraya, amor no es olvido* 2006, cuenta la historia de vida de Soraya Palacios que es una valerosa madre de seis niños que debe abandonar su tierra natal, Puente América, Chocó, a causa de la muerte de su esposo a manos

del paramilitarismo. En el mismo coliseo donde se encontraba Marta Palma, ahora Soraya hacinada con sus pequeños se enfrenta a la violencia de la ciudad que es también cruel y las marginaliza y no pueden sostener un trabajo. Pero en este escenario de tristeza las comunidades se niegan a dejar de existir, la danza y su música los pauta para organizarse.



Ilustración 23 Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2001) fotografía película “Nunca Mas” disponible en: <https://martarodriguez.com.2001>

*“Contenta que yo estaba  
Cuando estaba más feliz  
Dijeron desocupara  
Cuando estaba más feliz”*

Estrofa canción en la Película “Nunca más” (2001) Marta Rodríguez y Fernando Restrepo. Fundación Cine Documental.



Ilustración 24 Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2001) fotografía película “Nunca Mas” disponible en: <https://martarodriguez.com.co/nunca-m%C3%A1s-1999-2001>



Ilustración 25 Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2001) fotografía película “Nunca Mas” disponible en: <https://martarodriguez.com.co/nunca-m%C3%A1s-1999-2001>



Ilustración 26 Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2004) película "Una casa sola se vence" Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/una-casa-sola-se-vence>



Ilustración 27 Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2006) fotografía película " Soraya, amor no es olvido" Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/una-casa-sola-se-vence>



Ilustración 28 Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2010) fotografía "Testigos de un etnocidio, memorias de resistencia" disponible en: <https://martarodriguez.com.co/testigos-de-un-etnocidio>

Todo el horror que había visto Marta la hacía testigo de un etnocidio, *Testigos de un etnocidio, memorias de resistencia* que se estrenó en el año 2004 respondió a este desafío, con este filme Marta Rodríguez cumplió cuarenta años de trabajo, a partir de su lugar de enunciación: “Mujer realizadora, perteneciente al movimiento latinoamericano del tercer cine” (Fundación cine documental, 2019) y haciendo uso de todo su archivo que era su memoria, elabora este documental analizando la historia del etnocidio y la violencia de la cual son víctimas los pueblos indígenas.



Ilustración 29 Ilustración 30 Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2018) Fotograma película "La sinfónica de los Andes"  
H1 MIN 49 S 48 Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/la-sinfonica-de-los-andes/>

El conflicto armado en el país se agudizaba y el trabajo de Marta continuó con la historia de Mary Vanesa Coicue, una niña de 12 años que cae fulminada en la puerta de su vivienda por el lanzamiento de un *tatuco* que son unos misiles artesanales fabricados por la guerrilla de las FARC (Rodríguez, La guerra en Colombia ha generado una cultura de la resistencia., 2014) *No hay dolor ajeno* del año 2012 es el testimonio de la memoria de muchos niños que mueren víctimas de esta guerra.



Ilustración 30 Marta Rodríguez (2015) fotografía película "La toma del milenio" Disponible en <https://martarodriguez.com.co/la-toma-del-milenio-2015>



Ilustración 31 "Niños durante la toma del parque el Milenio" Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2015) Fotograma trailer "La toma del milenio" MIN 01 S 06 Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/la-toma-del-milenio-2015/>

La película *La toma del milenio* estrenada en el año 2015, reconocida en la 37 Edition festival internacional filme D'Amiens en el 2017, también reconocida en el quinto festival internacional de cine por los derechos humanos. El filme retoma el sueño de las comunidades víctimas del desplazamiento forzado de volver al campo. Las personas desplazadas hacinadas en coliseos o parques víctimas de masacres, acuden a las vías de hecho como crucificarse o coserse la boca para buscar la garantía de sus derechos fundamentales.

En la noche, en una cama mucho más pequeña, incómoda y fría que la de su lugar de origen, sueñan con ver retornar a sus animales, sus plantas, a sus compañeros en terrenos libres de minas y una escuela sin agujeros de bala. (Fundación cine documental, 2019)



Ilustración 32 Marta Rodríguez (2018) Fotograma película "La sinfónica de los Andes" MIN 53 S 12 Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/la-sinfonica-de-los-andes/>

La esperanza que vemos en los protagonistas de la película documental *La sinfónica de los andes* documental estrenado en el 2018, es la historia de una orquesta de música compuesta por jóvenes indígenas de la etnia Nasa quienes, con sus instrumentos, su voz y su poesía

hacen memoria de los niños víctimas del conflicto armado. Niños que le cantan a los niños en la guerra. El documental *La Sinfónica de los Andes* ha recibido múltiples reconocimientos internacionales. En la 59ª edición del Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias, obtuvo una mención especial por parte del jurado. Posteriormente, en la 33ª edición del Festival Internacional de Cine de Barranquilla, también fue destacado con una mención del jurado. En 2019, el documental fue galardonado en el INNSBRUCK International Film Festival, consolidando su impacto a nivel global.



*Ilustración 33 A causa de contener memorias sin respaldo virtual, Marta sustituye en el guion con escenas animadas. Marta Rodríguez (2018) Fotograma película "La Sinfónica de los Andes" H1 MIN27 S39 Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/la-sinfonica-de>*

La última producción de Marta es un documental experimental que se atreve a reunir materiales de archivo en una conversación imaginaria entre Camilo Torres Restrepo y Marta Rodríguez, para responder a preguntas sobre sus ideas. En entrevista con el portal Infobae para el periodista Sergio Rodríguez, allí Marta y Fernando explican que el tiempo en el cual se desarrolla la película de “Camilo” se da en el tiempo que vivió Camilo proyectado hacia

el presente pues dice Marta: los problemas siguen siendo más agudos pues han empeorado las condiciones de supervivencia en un país tan violento.



*Ilustración 34 "Lo importante es que ahora nos estructuramos, nos unamos, que ahora nos organicemos" Camilo Torres Restrepo. Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2023) Fotograma tráiler película "Camilo, el amor eficaz" MIN 20 S 10 Disponible en: <https://martarodrigue>*

A raíz de que en la imagen de Camilo se reitera su paso por la guerrilla de ELN, el documental quiere exponer y rescatar el ejercicio de reflexión hasta su joven muerte, reivindicar su profesión de sociólogo “su ejercicio de poder enterarse cómo funciona el país, de poder tomar decisiones, de pensar; qué es un ejercicio que parece estuviera proscribiendo; pensar y reflexionar se volvió peligroso” (Rodríguez, 2023)

Sobre el amor eficaz Fernando explica que desde su comprensión el amor eficaz, es una cosa básica que dice Javier Giraldo: ¿qué es lo que a los otros les falta y que es como a todos, “Hombre, un plato de comida, un abrigo, una escucha, una educación. Eso es general, o sea esos no son privilegios, eso hace parte de lo que todo el mundo requiere para vivir, si podemos garantizar que esas cosas estén cubiertas” (Rodríguez, 2023)

La sociología de Camilo Torres parte del principio que enuncié anteriormente, pero es más complejo que practicar la caridad puesto que, rechaza el discurso populista de querer ayudar a los pobres sin abolir la pobreza, en esto reside la práctica del amor eficaz en “construir el cambio social a partir del reconocimiento de nuestras luchas, nuestros pueblos, nuestras formas de entender el mundo, es la invitación a estudiar nuestra historia colectiva, descubrir que en las leyendas y en los mitos de los pueblos anidan sobre todo, deseos intensos, proyecciones de vida que los pueblos quisieran vivir”. (Koral, Peña, & Herrera, 2010, pág. 15)

Para Orando Fals Borda, Camilo Torres es el fundador del socialismo raizal (Koral, Peña, & Herrera, 2010) donde las clases populares son las que establecen cuales son las problemáticas para superar, cuáles son las soluciones y cuáles los métodos de transformación desde lo local a lo global (Koral, Peña, & Herrera, 2010, pág. 23) en esta propuesta, una sociología militante se concreta en el nuevo paradigma epistémico de hacer ciencia: la Investigación Acción Participativa (IAP) que supone aprender del pueblo su saber popular sin subordinarlo al saber científico, al contrario, el saber científico tiene la tarea de romper con la estructura colonialista y eurocéntrica (Koral, Peña, & Herrera, 2010)

Del diálogo entre el *conocimiento popular* y el *conocimiento científico* que, como producto de disquisiciones proviene el *conocimiento revolucionario*, es decir del diálogo de saberes que se da al yuxtaponerlos. Para Camilo, para que se forme el *pensamiento revolucionario* hay una subducción entre el *conocimiento popular* y el *conocimiento científico*. Para Camilo el *pensamiento revolucionario* se produce en el evento por el cual los estudiantes por medio de la universidad estructuran el *anticonformismo científico* que no es solo la obligatoriedad de la acción comunal, sino también un currículo que forma profesionales que estén de frente

al país, impregnados de realidad nacional, según Camilo Torres Restrepo se necesita la organización que supone planificación y liderazgo”. (Koral, Peña, & Herrera, 2010)



*Ilustración 35* Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2023) Fotograma Tráiler película "Camilo, el Amor eficaz" MIN 1  
 Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/camilo-torres-2022/>

### **1.3 Mujer realizadora, perteneciente al movimiento latinoamericano del Tercer cine**

Esta manera de Marta de hacer cine ha tenido también su correlato a nivel latinoamericano, así en 1960 diversos movimientos cinematográficos con vocación crítica ante la realidad económica y política en América Latina se centraron en la producción de películas que reflejaban la realidad, en contraposición con la industria del cine que dominaba la región. Estas producciones retrataron la vida cotidiana de las personas comunes, con un enfoque en la lucha contra la desigualdad, la opresión y la injusticia social. Esta vanguardia cinematográfica no tenía una estética homogénea, muchas de estas películas usaban técnicas nuevas para expresar su discurso de inconformidad.

La autora Silvana Flores (2011) aporta un estudio regional del Nuevo Cine Latinoamericano destacando los ejes de integración que conformaron un campo y un lenguaje propio y que se

esforzaba en ofrecer una mirada, “una comprensión distintiva de la realidad social y política que vivían los países del continente” (Losnich, 2013) , antes de exponer a los más relevantes cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano, Flores (2011) retoma a Paulo Paranagua quien en 1991, problematizó las tensiones entre los términos: tradición / modernidad y nacionalismo / cosmopolitismo en este tipo de cine, también los estudios de Mota Silva en 1997, en los que examina la determinación política, históricas y económicas de la cinematografía en Argentina , Brasil, Paraguay y Uruguay. En el nuevo milenio, Lillo y Moser evalúan las relaciones entre cinematografías contemporánea de Argentina y Brasil, profundizando en las modalidades narrativas que visualizaban el impacto de políticas neoliberales en la sociedad y en la cultura (Flores, 2011).

Entre las producciones más significativas del nuevo cine latinoamericano o tercer cine, se rescata el documental *Tire die* de 1960 del director Fernando Birri, un filme que denunciaba la pobreza del barrio Santafé en Argentina. Por su parte, Solanas y Getino, integrantes del grupo de Cine De Liberación, realizaron en 1968 uno de los paradigmas del cine político, *La hora de los hornos* en el cual buscaban denunciar la dependencia económica de Argentina. Glauber Rocha mostró en 1964 *Deus e o Diabolo no terra do sol* un drama realista en el que se mezclaba la religión con la cultura popular. Tomas Gutiérrez Alea estrenó en 1968 *Memorias del Subdesarrollo* una reflexión sobre la alienación del intelectual burgués en el seno de la revolución cubana, Sin embargo, la producción se vería estancada a causa de las dictaduras en el Cono Sur; tan solo el Nuevo Cine Latinoamericano de Brasil, Cuba y México se lograron sostener con apoyo estatal, desarrollando géneros como el melodrama y la comedia para la crítica política. En Argentina surgió la comedia de *poco lustre*, pero en Chile desaparece la producción del nuevo cine latinoamericano (Izquierdo Tobías, 2015)

El Nuevo Cine Latinoamericano se vio fuertemente influenciado por las ideas de Franz Fanón en torno a la teoría de la liberación (Mariana Cavalcanti Tedesco, 2014). En palabras de Inés Fernández Moujan (2010) podemos ver a Fanón en Freire pues los dos enfatizaron en la necesidad de una conciencia desde la subalternidad para exigir el reconocimiento de la vida digna<sup>10</sup> preceptos que fundamentaría la actitud de los cineastas.

Para Paul Schrader (Izquierdo Tobias, 2015) el Nuevo Cine Latinoamericano se desarrolla en dos fases sucesivas, aunque no excluyentes una de la otra: la primera fase, durante los años sesenta, es su carácter militante que tiene que ver con la conciencia desde la subalternidad que le exige al cineasta una actitud radical sobre la dignidad de las condiciones de vida del subdesarrollo. La estética documental usa la *voz over* (Flores, 2011) o la *voz en off* (Bácares Jara, 2018) para el establecimiento de puntos de vista ideológicos, por último, los cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano pretendían que su trabajo fuera parte integral de un proyecto de liberación política, social y cultural que fue silenciado con las dictaduras militares, en particular en el Cono Sur.

La segunda fase la nombra Schrader como el *Neobarroco* desde la década de los setenta hasta la década de los ochenta, que son los mismos artistas reconceptualizados para responder a desarrollar el equivalente cinematográfico de un discurso político pluralista identificado con un emergente sociedad civil y opuesta al autoritarismo y a los regímenes opresivos que se ven en la región (Izquierdo Tobias, 2015)

---

<sup>10</sup> En Fanón y en Freire los pueblos colonizados están sumergidos en una alienación cultural hegemónica que oprime por medio de la deshumanización que es su componente central ineludible. Tanto Fanón como Freire proponían que la liberación como práctica política se materializa en una educación problematizadora ya que no es un acto de depositar, sino que debe ser un acto cognoscente y creador que desafía el orden social. (Fernández, 2010)

En 1985 el comité de cineastas de América Latina creó en la Habana, La Fundación Del Nuevo Cine Latinoamericano para ayudar a los países sin infraestructura de producción, creando la escuela internacional de cine y televisión; entre sus fundadores se destaca al nobel de literatura de 1982, Gabriel García Márquez que se desempeñó como su director hasta el 2004.

Para Octavio Getino y Fernando E Solanas (2010) el tercer cine está subordinado a causa del presente imperialista de América Latina. Antes del cine de liberación producido en cada país latinoamericano se encuentra la industria estadounidense de cine. Desde su punto de vista, Hollywood y el cine de liberación compiten no por la taquilla sino por la conciencia de la sociedad.

En el tercer cine se hace una crítica al cine de Hollywood y a las producciones nacionales que presentan al pobre, a la marginalidad y la pobreza como mercancía. El tercer cine denuncia cómo por medio de los contenidos se produce una alienación cultural y se destruye la identidad a partir de invisibilizar la subjetividad colectiva latinoamericana. El tercer cine es una vanguardia radical del Nuevo Cine Latinoamericano que ve la posibilidad de construir desde cada pueblo una personalidad liberada, descolonizada de la cultura hegemónica.

Para hacer tercer cine hay que conocer la realidad nacional y eso para Getino y Solanas (2010), es adentrarse en la maraña de mentiras y confusiones originadas en la dependencia económica del modelo extraccionista. El tercer cine reconoce al espectador no como consumidor sino como un ser humano que está en la capacidad de reconstruir la historia, si se le permite leerla, escucharla y contemplarla. Por ello el cine es un instrumento para divulgar la verdad sobre las clases populares y las víctimas del progreso. Una de las tareas

del tercer cine, de acuerdo con los autores citados, es recrear la realidad palpante al rescate de la verdad en cualquiera de sus expresiones.

El paradigma emancipatorio del tercer cine en Marta Rodríguez también se influenció por una técnica que emergió desde el *cinema vérité* o cine de la realidad cuya diferencia con el cine de ficción era que carecía de guion estructurado: La realidad fluía de un modo tal que no se añadían elementos de subjetividad narrativa a esas imágenes (Vélez Rincón, 2010). El *cinema vérité* o cine de realidad también tuvo influencias de Jean Luc Godard, radical, maoísta y marxista que se manifestó en apoyo a los estudiantes del mayo francés junto a Polanski y otros cineastas reconocidos durante el festival de Cannes en 1968. El cine de Godard se caracterizó por trabajar desde ensayos fílmicos de gran radicalidad para alcanzar la persuasión realista.

En concordancia con lo anterior, el tercer cine en Colombia, de la mano de Jorge Silva camarógrafo, director compañero y esposo de Marta y también de Carlos Álvarez junto con León Darío Giraldo su compañero de producción, se proponía un cine que se abanderaba de ser un arma contra el sistema, un arma al servicio de la descolonización cultural y económica de América Latina, cine político y subversivo, de carácter documental, hecho con las mínimas condiciones. Un cine pedagógico, militante, desatendido de la estética y que buscaba combatir el sistema capitalista y sus excesos. Un cine que se concibió como lugar de la memoria donde se denuncia y se buscaba el cambio (Tibble, 2018).

En Marta Rodríguez, el tercer cine no recae en la representación de las razas, desde lo burgués-colonial, burgués-imperialista-racista o la fetichización de lo indígena (Zuluaga, 2018) sino que procura una justa representación desde sí mismos, de la identidad de indígenas, campesinos obreros, mujeres y niños que no es mostrarlos delante de la cámara,

es esta preocupación real por la participación que en el caso de los indígenas se disputaba su representación, si eran seres exhibidos o eran seres productores de sus propias narrativas audiovisuales. Al cuestionar el protagonismo de los indígenas en los filmes que no los representaba, surge desde los cabildos y las organizaciones indígenas, el derecho a la imagen de los pueblos indígenas (Rodríguez, Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia., 2013)

El derecho sobre la representación de la imagen del indígena significaba fomentar la investigación desde los indígenas, una autonomía que sería producto del encuentro de las realidades “Para nosotros no es solo hacer cine: Uno hacia solidaridad, uno hacia manifestación, uno trabajaba y vivía con ellos, nos metíamos en su mundo mítico” (Gómez Sánchez, 2020)

La autonomía de la imagen o la imagen eficaz no es únicamente sobre la representación de sí mismos: “Cuando mostrábamos las películas de Jorge Sajines y empezaban a conocer a sus compañeros indígenas bolivianos y así mismo en la voz de Alberto Manuela, cineasta indígena ecuatoriano, vieron que también había grandes movilizaciones, que tumban gobiernos y eran una fuerza representativa en el Estado” (Gómez Sánchez, 2020). De esta forma, cobra sentido y poder la representación autónoma de su imagen.

#### **1.4 La cultura de la resistencia en el trabajo de Marta Rodríguez, algunas reflexiones**

James Scott en su libro “Los dominados y el arte de la resistencia”, publicado en 1990 en el cual desarrolla la categoría cultura de la resistencia, se refiere a las formas más *sutiles* y *cotidianas* que existen con la que las personas o grupos marginados o subalternos resisten a la opresión y el control impuesto por estructuras de poder dominantes, como el estado o las élites. El autor argumenta que la resistencia no siempre toma la forma de revuelta masiva,

sino nace desde algo más básico y simple como lo pueden ser las acciones desde la cotidianidad más pura que se llevan a cabo detrás de la tribuna pública, así mismo las prácticas y discursos de resistencia ocurren en espacios privados, lejos de la mirada de los opresores y el escenario público, donde hay un encubrimiento lingüístico por el cual las personas pueden expresar su identidad sin temor a las represalias.

Marta también desarrolla el concepto de *cultura de la resistencia* para referirse a la creatividad de supervivencia al interior de la guerra para habitar el territorio (Rodríguez, Hacer documental toda una vida, 2020), y aunque coincide con Scott en que las prácticas o discursos de resistencia se llevan a cabo en la intimidad de la comunidad, para Marta *la cultura de la resistencia* tiene que ver con las prácticas y discursos que permiten a las comunidades ir de la sumisión a la organización política.



*Ilustración 36 Celebración primera comunión durante el Estado de sitio en la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla, la ley de estado de sitio prohibía la organización de cualquier tipo de reunión. Marta Rodríguez y Jorge Silva (1989) Fotograma película "Chircales" (1971)*

Concretamente es el caso de las producciones que lleva a cabo en el Cauca, refleja, la relación entre la producción cinematográfica y las dinámicas culturales. En este contexto, se observa un retorno al mito como práctica de resistencia, destacando su papel fundamental en las comunidades indígenas. El mito no solo fortalece los lazos entre los indígenas y su territorio, sino que también constituye un eje central de su cosmovisión colectiva, más allá de lo cotidiano. La filmografía de Marta evidencia cómo, ante la violencia y el desplazamiento que han sufrido estos sujetos colectivos, el mito emerge como un mecanismo de cohesión, organización e incluso como una razón para defender su identidad y su derecho a la enunciación, aun a costa de la vida misma.

Otro ejemplo en los que se destacan los mitos que están dirigidos a la autoconciencia de la población indígena, es el ejemplo de los indígenas Guámbianos que comprenden las consecuencias erosivas sobre el suelo por la siembra industrial de coca, como un llamado de atención de la tierra para abandonar la práctica de los cultivos ilícitos y recuperar los usos sagrados y medicinales de la planta de coca (Gómez, Sentipensar indígena en el cine de Marta Rodríguez, 2014) Entonces, retornar al mito, su cosmovisión, es la salida a la realidad de ser obligados a trabajar en parte del proceso de producción de sustancias psicoactivas y poder seguir siendo Guámbianos.



*Ilustración 37* Marta Rodríguez y Lucas Silva (1998) Fotograma película "Amapola la flor maldita" MIN 12 S38 Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/amapola-la-flor-maldita-2/>

En segundo lugar, la relación con el territorio es otro de los aspectos tratados en los documentales de Marta, en los que se evidencia esta manera de comprender la cultura de la resistencia. En sus trabajos, aunque la relación con el territorio y con la tierra difiere y está determinada por el lugar de enunciación de la comunidad o el pueblo (esto debido a los diferentes lugares de la geografía nacional que se habitan, la incomunicación por los modelados del relieve y la separación por tener cosmovisiones particulares de sus identidades), en toda su filmografía se trata el problema social agrario (Suarez, 2005). Marta expone que el problema social que fundamenta la violencia en Colombia es que la propiedad sobre la tierra sea sinónimo de poder. En contra corriente y contra todo pronóstico Marta ha dirigido y producido un cine que muestra a indígenas y campesinos luchando por la recuperación de tierras dando cuenta que, al recuperar la tierra, comienza el proceso de recuperación cultural, un proceso que parte de la formación política al interior de la comunidad que es un proceso crítico de recuperación de su pasado y su historia:

“Para nosotros los indígenas la tierra no es solo un pedazo de llano o loma que da comida, como vivimos en ella, como gozamos y sufrimos en ella, es para nosotros la raíz de la vida por eso la miramos como la raíz de nuestra cultura” (Marta Rodríguez J. S. 1974 - 1980)



Ilustración 38 Marta Rodríguez y Lucas Silva (1998) Fotograma película "Amapola la flor maldita" MIN 28 S01 Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/amapola-la-flor-maldita-2/>

La realidad retratada en el proceso que va de la sumisión a la organización en la génesis de su reconocimiento de subjetividad política, en la filmografía de Marta, es otro de los aspectos que evidencian su manera de comprender la cultura de la resistencia, toda vez que, se proyectan las condiciones de explotación que determinan la relación con el territorio:

“En “*Chircales*” era el mundo migrante boyacense, su concepción mágica de la política, de la religión ¿Por qué soy liberal? Por la sangre derramada en la guerra ¿Por qué soy conservador? Por el manto azul de la virgen... El indígena es muy distinto, tiene una tradición de lucha, tiene a la Gaitana, tiene a Quintín Lame, tiene su propia cultura ancestral, su

ideología sus raíces. El indígena ama a la tierra, en cambio en los “*Chircales*” se odiaba el barro” (Gómez Sánchez, 2020, pág. 34)



Ilustración 39 Marta Rodríguez y Jorge Silva (1975) Fotograma película "Campesinos" S24 Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/campesinos-1973-1975/>

Durante la producción de la “*Trilogía del Urabá*” Marta estando en el coliseo de Turbo se impresionaba mucho de la cantidad de desplazados y de mujeres viudas con hijos cuyos esposos y padres habían sido masacrados o desaparecidos, resguardados de los actores del conflicto van arribando. Fernando le explicaba que la causa de la cantidad de desplazados sobrevivientes era la expoliación, en la que sobraba la población del territorio. En esta trilogía se denuncia el desplazamiento forzado de comunidades negras para la plantación de palma, dice Marta: “para el neoliberalismo el territorio es el gran tesoro, pero sin gente” (Gómez Sánchez, 2020, pág. 40) en este contexto Marta reconoce cómo las mujeres le han enseñado

esta *cultura de la resistencia* que recae violentamente sobre todo su ser, pero que ellas responden con coraje:

“Coraje es seguir a pesar de todo, a pesar de la muerte prematura de Jorge Silva a pesar de la realidad machista y anticomunista, seguir a pesar de las amenazas, seguir a pesar del miedo a morir, mejor, a ser asesinado por alguno de los discursos hegemónicos” (Rodríguez, La guerra en Colombia ha generado una cultura de la resistencia., 2014)

A raíz del coraje y la resistencia de las mujeres y siempre cuidando de transmitir que “cualquier circunstancia por dolorosa que sea tiene algo de poesía”. (Marta Rodríguez K. L., 2022) surge *la heroína colombiana*, una forma poética de referirse a la lucha de las mujeres en la guerra, y que se constituye en uno de los elementos centrales para comprender la cultura de la resistencia en el trabajo de Marta.

Bertolt Brecht escribió en 1939 “Madre coraje y sus hijos”, esta es la historia de una vendedora ambulante que sigue al ejército suizo durante la guerra de los treinta años en Alemania. Anna apodada “madre coraje” es una mujer tenaz que busca sobrevivir y proteger a sus hijos en medio del conflicto, sin embargo, a causa del contexto de la guerra sus hijos varones son ultrajados y puestos en peligro.

“La guerra de los treinta años se dio entre 1618 y 1648: una cuarta parte de la población alemana murió entre violencias, hambrunas y pestes, regiones enteras de Europa central fueron devastadas en un incesante recorrer de ejércitos, y muchas tardaron décadas en recuperarse. Todas las grandes potencias europeas del momento estuvieron involucradas en un conflicto que desbordó las líneas marcadas por la fe, con la pugna entre los Habsburgo y

los Borbones dirimiendo el comienzo del ocaso de una gran potencia, la España imperial, contestada por la pujante Francia” (Peter, 2011).

La obra se divide en doce escenas que muestran cómo la guerra afecta la vida de la madre coraje y sus hijos. A medida que avanza el guion se ve el sacrificio de Anna para salvaguardar a sus hijos que son representados entre la inocencia, la corrupción y la violencia de la guerra.

Para Marta, la figura de la madre coraje es un símbolo de lucha contra la estructura del sistema, en palabras de Marta:

“Me han enseñado tanto las mujeres, por ejemplo, una mujer con quien trabajé en la zona del Urabá en la operación Génesis que le mataron al marido, le quitaron la tierra, los animalitos, toda una vida, la meten en un coliseo en Turbo tres años, esa mujer estaba en una depresión... y yo le pregunté: ¿Qué es la resistencia? Me dice: Estar acá en una silla que estaba rota, estaba desfondada y... aquí estoy porque la vida sigue. (...) me acuerdo una vez a una mujer, allá en las recuperaciones de tierra con la ANUC, que les dieron una garrotera los policías y las veo llorando y me dicen: No, no son lágrimas de cobardía, son lágrimas de rebeldía... Entonces estas mujeres me enseñaron tanto, me dice Fernando (Restrepo) ¿Qué fue lo que más aprendió? Yo le dije el coraje, estas mujeres viudas de toda esta guerra que ha habido en Colombia, que le matan a los hijos, las desplazan, son las heroínas de Colombia”. (Rodríguez, La guerra en Colombia ha generado una cultura de la resistencia., 2014)

Marta alude a Bertolt Brecht (Marta Rodríguez K. L., 2022) para rastrear las prácticas de resistencia de un sujeto histórico que subyace a la realidad en la historia de Colombia, entonces en Marta Rodríguez vemos que coraje significa, seguir porque la vida sigue a pesar de todo.



Ilustración 40 Marta Rodríguez y Jorge Silva (1975) Fotograma película "Campesinos" MIN 4544 Disponible: <https://martarodriguez.com.co/index.php/campesinos-1973-1975/>

También la periodista de la DW Dua Pía Castro en una entrevista realizada el ocho de febrero de 2022 le preguntó: ¿Porque interesarse y es un común denominar en la obra de Marta, la voz femenina? A lo que Marta Rodríguez contestó: “Porque la mujer es la que levanta a los hijos, levanta el hogar, es la que sufre todas las aberraciones de la barbarie que hay aquí, yo debo narrar el sufrimiento, pero también la tenacidad” Marta también señaló en el 2014 que su cine reivindica a la mujer indígena y campesina:

“En primera instancia me parece importante señalar que mi obra no se sitúa dentro de la perspectiva de un cine estrictamente feminista, aunque en mis películas siempre ha sido relevado y potenciado el rol de la mujer al interior de las realidades filmadas. *Chircales* es

esencialmente un filme muy personal, retrato de la vida de las mujeres, y en *Nuestra voz de tierra, memoria y futuro* se destacan el retrato de dos mujeres que traté de comunicar cinematográficamente de manera muy afectiva; Gertrudis Lame y Esther Yací” (Revista Arcadia, 2014)

La mujer que ha captado la cámara de Marta es heterogénea pero sobreviviente de las mismas violencias estructurales, la autora Rosa Inés Rodríguez Ortiz (2013) narra el universo de la mujer en el conflicto armado colombiano a partir del cine documental de Marta con las películas: *Amor, mujeres y flores*; *Soraya, amar no es olvido*; *Una sola casa se vence* y *Nunca más*, por medio de estas cuatro películas, encuentra dos dimensiones que explican los problemas sociales y la violencia a la que es sometida la mujer: En la dimensión política Rosa evidencia el encubrimiento de las denuncias sobre las violaciones a los derechos humanos por parte del estado. Esta ausencia y complicidad del Estado aumenta la vulnerabilidad de comunidades históricamente discriminadas. En la dimensión visibilidad de la mujer, la autora demuestra cómo la mujer es agredida con todas las formas de violencia; la maternidad dentro de esta dimensión se describe como un estado riesgoso el cual no tiene ningún privilegio o derecho de cuidado, las mujeres son obligadas a desplazarse y trabajar en estado de gestación lo que pone en peligro sus vidas y las de sus bebés. También sus hijos sufren de reclutamiento forzado lo que las revictimiza. (Rodríguez, Ortiz, 2013)



Ilustración 41 "Las víctimas del etnocidio" Marta Rodríguez y Jorge Silva (1998) Fotograma película "Amapola la flor maldita" MIN 41MIN01 Disponible en <https://martarodriguez.com.co/index.php/amapola-la-flor-maldita-2/>

También resulta importante para “La Heroína Colombiana” girar en torno a la figura de la líder política Gertrudis Lame, viuda del líder Justiniano Lame asesinado: “No nos vamos a quedar durmiendo”, dice la mujer, con un espíritu curtido de desafío, basa esa promesa en los ideales de su marido, que ha hecho suyos y de sus hijos: - “No nos morimos de miedo. Para morir, hemos nacido, pero luchando. No nos acobardamos. Justiniano nunca les enseñó timidez a sus hijos”. (Ruffinelli, 2013, P. 92)



Ilustración 42 Gertrudis Lame. Marta Rodríguez y Jorge Silva (1980) Fotograma tráiler película "La voz de los sobrevivientes" MIN 1541 Disponible en: <https://martarodriguez.com.co/index.php/nuestra-voz-de-tierra/>

### 1.5 “A mí no me doblega nadie” Marta Rodríguez <sup>11</sup>

Como se ha detallado la metodología de producción audiovisual del cine documental de Marta Rodríguez fomenta un proceso de subjetivación política en el que los sujetos transitan de la sumisión a la organización colectiva. En este proceso, el sujeto de enunciación — compuesto por indígenas, campesinos, obreros y mujeres — logra reconocer las vicisitudes de su realidad para reconocer políticamente el pasado y reflexionar históricamente sobre el presente. Esto implica, en la práctica, un trabajo de cuidado en torno a las prácticas culturales, nativas o autóctonas, su ética y base de la cultura de resistencia. A través de esta resistencia, los protagonistas asumen un liderazgo transformador que desafía las estructuras de opresión de cada contexto.

---

<sup>11</sup> Título de la exposición temporal sobre la producción fílmica de Marta que se llevó a cabo en octubre de 2023 en la cinemateca distrital de Bogotá.

Esta síntesis audiovisual, fundamentada en la filosofía del Amor Eficaz y en la Investigación Acción Participativa, contribuye a comprender los procesos de formación política y cómo emerge la subjetividad política en el sujeto. El Amor Eficaz, como práctica filosófica, dota de sentido al acto mediante el cual el sujeto se reconoce y decide actuar. Según Mónica Cecilia Santa Ramírez y Christian Patiño Herrera (2018), esto ocurre porque el Amor Eficaz establece una conexión profunda entre el sentir, el pensar y el hacer político, al implicar un compromiso genuino y coherente con valores como la justicia social, la solidaridad y la acción transformadora.

El Amor Eficaz constituye una estructura axiológica que impulsa al sujeto a actuar en coherencia con sus valores. Al integrar las dimensiones emocional y racional, propone una visión integradora en la que la subjetividad política no está separada de la vida emocional, sino que se nutre de ella. Esta articulación promueve una práctica política auténtica, sentipensante y transformadora.

Asimismo, el Amor Eficaz actúa como motor de los procesos de subjetivación, permitiendo que los sujetos encuentren sentido en su participación política al vincular sus valores internos con acciones concretas en el ámbito público. Esto refuerza su capacidad de construir realidades más justas, solidarias y comprometidas con el cambio social (Santa Ramirez & Patiño Herrera, 2018)

La metodología de producción desarrollada por Marta destaca por su capacidad para estimular la subjetivación política a través de un diálogo íntimo y transformador con las comunidades. Este enfoque permite que los individuos y los colectivos se vean y se reconozcan en la representación cinematográfica, un acto que trasciende la mera observación para convertirse en un proceso de empoderamiento. Al mismo tiempo, el espectador es

invitado a reflexionar críticamente, enfrentándose a las realidades sociales que emergen en la obra y cuestionando sus propias percepciones frente a ellas. En este proceso, recae en Marta la responsabilidad de articular y transmitir un conocimiento profundo y comprometido, haciendo del cine una herramienta pedagógica que no solo documenta, sino que también acompaña, visibiliza y dignifica las experiencias de las comunidades, convirtiéndose en un medio para transformar tanto a los sujetos involucrados como a las audiencias que interactúan con la obra.



*Ilustración 43* Marta Rodríguez y Fernando Restrepo (2018) Fotograma película "La sinfónica de los Andes" MIN 46S20  
Disponible en <https://martarodriguez.com.co/index.php/la-sinfonica-de-los-andes/>

En resumen, el método de producción audiovisual de Marta Rodríguez surge de una filosofía de vida basada en la experiencia y la práctica del amor eficaz, combinada con la investigación-acción participativa. Su trabajo no solo expresa una estética propia, sino que también transpone poéticamente la crueldad de la realidad, al tiempo que resalta el coraje y la resistencia de los pueblos y comunidades. Este enfoque tiene como propósito disputar la conciencia de los espectadores, ampliando la memoria colectiva para que quienes se involucren con sus producciones asuman una postura crítica frente a la realidad. En un país

donde el olvido se impone como estrategia de poder, su cine persiste como un acto de resistencia y una herramienta para la transformación social.

## **Capítulo 2**

### **La formación de infancias protagónicas en la IED Eduardo Umaña Mendoza: una apuesta educomunicativa inspirada en las reflexiones sobre el trabajo en la obra de Marta Rodríguez**

#### **Introducción**

Esta propuesta pedagógica, inspirada en la obra y el legado de la cineasta Marta Rodríguez, se fundamentó en el uso crítico y transformador del audiovisual como herramienta educativa en el contexto del Colegio IED Eduardo Umaña Mendoza. La iniciativa se alinea con el concepto de “Nueva Cultura de la Infancia Protagónica” y promueve el papel activo de niños, niñas y adolescentes como agentes reflexivos y de cambio social. A través de la creación de un producto audiovisual, se buscó explorar y problematizar el concepto de trabajo, entendiéndolo no solo como una actividad económica, sino como un eje central de las dinámicas sociales, culturales y políticas que configuran las realidades de las infancias y sus comunidades.

Este enfoque trasciende la mera utilización del audiovisual como medio expresivo, proponiendo un diálogo profundo entre la tradición documental de Marta Rodríguez y los retos contemporáneos de la educomunicación, en efecto se presenta una reflexión crítica sobre la representación del trabajo infantil en el cine colombiano, posicionando a Rodríguez como un paradigma en el abordaje de esta contradicción desde una perspectiva ética y estética. La propuesta también revisa el concepto de trabajo para diferenciarlo claramente de la explotación infantil, situando esta problemática dentro del contexto colombiano mediante un análisis que articula los factores geográficos, históricos, sociales y económicos implicados.

Para enriquecer esta perspectiva, se incluyó una caracterización detallada de la localidad de Usme, identificando las problemáticas que impactan directa e indirectamente en la vida de sus habitantes. Este análisis permite contextualizar las vivencias de los estudiantes y establecer conexiones con los fenómenos globales que también influyen en sus realidades locales.

Asimismo, se realizó un rastreo de experiencias educomunicativas en las que se destacó aquellas propuestas, protagonizadas y lideradas por niños y niñas para fundamentar y orientar la construcción del diseño de la propuesta pedagógica en torno al cine como herramienta pedagógica. La implementación del proyecto que se desarrolló en tres fases, la fase de fundamentación y producción para conocer y producir los elementos que componen la metodología de producción audiovisual en Marta Rodríguez, en el sentido de contribuir a la cultura de la nueva infancia protagónica. Aquí, me empeño en que los niños se comporten como coproductores y codirectores. La fase de postproducción ensambla el material producido por los niños para componer el producto audiovisual en la estética del pastiche. En la fase tres se pretende socializar el audiovisual y visualizar el trabajo elaborado por los niños, finalmente, reflexiono entorno al proceso de producción y postproducción como dispositivo didáctico para incitar un proceso de subjetivación u organización política en los niños y en mí.

## 2.1 Reflexiones a propósito de la infancia, el trabajo y el trabajo infantil en el cine de Marta Rodríguez en relación con la nueva cultura de la infancia.



*Ilustración 44 Niña cargando ladrillos, Marta Rodríguez y Jorge Silva (1971) Fotograma película "Chircales" MIN 46S20 Disponible en <https://martarodriguez.com.co/index.php/chircales-1966-1971/>*

La infancia y el trabajo infantil han sido temas enmarcados en tensiones entre la explotación y los derechos de los niños. Este texto explora su representación en el cine colombiano antes y después de la perspectiva de Marta Rodríguez, abordando primero las definiciones teóricas y las políticas nacionales e internacionales que analizan la contradicción entre el trabajo infantil y la explotación de la mano de obra infantil. Asimismo, se examina la innovación en el concepto de una nueva cultura de la infancia protagónica, resaltando su impacto en la manera en que se comprende y valora la participación de los niños en la sociedad. El objetivo es diferenciar estos conceptos y profundizar en sus implicaciones, a partir de la experiencia pedagógica desarrollada con los niños del IED Eduardo Umaña Mendoza.

Camilo Bácares Jara (2018) enmarcado en el análisis cinematográfico, entiende la infancia como un hecho social que expresa lo que se espera, piensa y acciona alrededor de los niños, niñas y adolescentes. Desde esta perspectiva, la participación infantil en el cine no solo testimonia la realidad de los niños, sino que también evidencia cómo la sociedad idealiza su imagen. Mientras que algunas representaciones cinematográficas reflejan esta idealización, otras muestran la infancia en sus condiciones reales. La mirada moderna de la infancia se yuxtapone con la percepción de la infancia en América Latina: los valores occidentales sobre el trabajo infantil tienden a tergiversar o estigmatizar algunas prácticas culturales latinoamericanas, en la que la educación, el trabajo y la reproducción cultural se articulan de manera integral desde la niñez.

A lo largo de la historia, la infancia ha sido interpretada de diversas formas, pero con la constante paternalista que según Manfred Liebel (2005), se caracteriza tradicionalmente por la subordinación del niño, aunque el paternalismo moderno le ofrece la posibilidad de desarrollarse para ser maduros en marcos donde parece que lo impera la seriedad por la vida, veamos: por ejemplo en la Grecia y Roma clásicas, la educación era elitista y reservada para los hijos varones de la aristocracia, quienes se preparaban para servir a la polis. Durante la Edad Media, los niños eran considerados adultos en miniatura y trabajaban desde edades tempranas, sin que se reconocieran sus necesidades específicas de desarrollo. Fue con el Renacimiento y la Modernidad temprana (siglos XV-XVII) que comenzó a conceptualizarse la infancia como una etapa diferenciada de la vida. En los siglos XVIII y XIX, con el influjo del pensamiento de Rousseau (*Emilio, o De la educación*) y el Romanticismo, la infancia pasó a verse como un periodo de pureza e inocencia que debía ser protegido. A finales del siglo XIX, surgieron los primeros sistemas de educación infantil, pero la Revolución

Industrial sumió a muchos niños en condiciones de explotación laboral, lo que llevó a los primeros movimientos de defensa de sus derechos. Ya en el siglo XX, la infancia se consolidó como un sujeto de derechos: en 1924, la Liga de las Naciones aprobó la primera Declaración de los Derechos del Niño, y en 1989, la ONU adoptó la Convención sobre los Derechos del Niño, estableciendo la infancia como una etapa fundamental con derechos propios, lo que fortaleció la educación obligatoria y la protección estatal.

La mirada paternalista tradicional moderna occidental ha configurado una percepción reduccionista de la infancia, no solo en relación con los niños, sino también con las mujeres, los ancianos y otros sectores marginados de la sociedad. Aunque los niños han pasado de la invisibilidad a la protección, siguen siendo excluidos de una participación real en la toma de decisiones. En este sentido, quien no encaja en el modelo de hombre blanco de mediana edad con poder adquisitivo es sistemáticamente discriminado y obligado a vender su mano de obra en condiciones informales e incluso ilegales para poder sobrevivir.

Desde una perspectiva decolonial, Manfred Liebel (2000) cuestiona las concepciones dominantes y los modelos ideológicos que intentan imponerse como universales, ignorando la diversidad de experiencias de la infancia en el Sur Global. En *La Otra Infancia (2000)*, plantea que la infancia no puede entenderse de manera homogénea, sino que debe analizarse en su diversidad, especialmente desde la experiencia de los niños y adolescentes trabajadores. Para él, el trabajo infantil no es simplemente una condición para erradicar, sino un fenómeno complejo que debe abordarse desde la perspectiva de los propios niños trabajadores y sus derechos.

Liebel critica el enfoque dominante que asocia la infancia exclusivamente con la vulnerabilidad y la pasividad, y en su lugar resalta la agencia de los niños en la sociedad,

especialmente en sus movimientos organizados. En este sentido, el trabajo infantil es indisociable de la comprensión de la infancia en muchas partes del mundo. En lugar de verlo solo como explotación, también debe reconocerse su papel en la educación, la construcción de identidad y dignidad para los niños trabajadores. Comprender las infancias del Sur Global exige considerar la relación entre infancia y trabajo desde una perspectiva que no sea paternalista ni abolicionista, sino que valore el protagonismo infantil y las luchas por un trabajo digno y sin explotación.

De ahí que el trabajo infantil, tal como lo aborda Marta Rodríguez en su documental "Chircales" (1966-1972), es un retrato profundo y crítico de la explotación a la que se ven sometidos los niños en contextos de pobreza, Marta Rodríguez resalta la forma de explotación de la mano de obra infantil en la producción industrial de ladrillo, el rol de los niños en este proceso productivo y sus aportes en la familia. Desde temprana edad, los niños son involucrados en trabajos físicos extenuantes, lo cual no es una elección, sino que parece una necesidad impuesta por la precariedad económica, aquí no solo denuncia esta explotación, sino que busca darle protagonismo a la contribución de su trabajo en la reproducción de la vida familiar.

Pero la razón por la que la mirada del trabajo infantil de Marta Rodríguez es fundamental para abordar a las infancias y cómo se desarrollan, se da al interior del contexto nacional del cine en Colombia, en el libro: "La Infancia en el Cine Colombiano" de Camilo Bácares Jara (2018) logra concretar cuatro momentos que él católogo, reconoce como rupturas en la forma de representar la infancia en el cine. Bácares aborda el espectro de la infancia en el cine colombiano, diferenciando entre su presencia y su participación. Explora cómo los niños, niñas y adolescentes (NNA) comienzan a aparecer como figuras en las películas durante los

años sesenta y setenta, aunque en roles marginales o secundarios. Luego, en los años ochenta, con la obra de cineastas como Víctor Gaviria, la infancia adquiere una representación más significativa, comenzando a ser protagonista en el relato cinematográfico. Finalmente, en los años noventa y el siglo XXI, se observa una transición hacia la participación de los NNA en la construcción de narrativas cinematográficas, consolidando su rol como sujetos con agencia dentro del cine colombiano.

A continuación, profundizo en las rupturas que caracteriza Bácares en el cine, empezando por las décadas antes de los setenta que corresponde a las primeras presencias incipientes de la infancia en el cine en Colombia. Aquí los NNA aparecen como figuras secundarias y su participación en las tramas es marginal. Estas representaciones no se preocupan por mostrar la realidad social o psicológica de los niños, sino que tienden a tratarlos como símbolos de inocencia o como elementos y accesorios en tramas centradas en adultos. Es en este punto donde Bácares destaca una falta de profundidad en el tratamiento de la infancia, que era vista de manera decorativa o funcional, pero no como un aspecto central que demandará análisis o reflexión social.

En el capítulo dos también aborda cómo, a finales de los años sesenta y durante los setenta, el cine colombiano comienza a experimentar una transformación más crítica e introspectiva. La sociedad colombiana estaba atravesando grandes cambios sociales y políticos, y el cine comienza a reflejar estos movimientos. En este contexto, Bácares explica que los NNA empiezan a aparecer en las narrativas cinematográficas de forma más consciente y con un papel que los vincula directamente a las problemáticas sociales del país, tales como la pobreza, la explotación laboral y la exclusión. La infancia como término o categoría no fue incluida, pero “según la información existente en el país, se produjeron 35 cortometrajes

entre 1972 y 1980, donde los niños, niñas y adolescentes fluctuaron entre protagonistas y recursos temáticos” (Bácares Jara, 2018, pág. 134)

Bácares realiza una inspección histórica de la representación de la infancia, sin embargo, yo ahondaré en las producciones y los directores que se refirieron a la infancia trabajadora. Según Bácares, Ciro Durán en sus obras aborda la infancia dentro de un contexto de marginación, su mirada no idealiza la niñez, sino que muestra la dureza de la vida urbana, donde los niños están inmersos en la precariedad y son testigos de las injusticias sociales. En su película *Gamín* (1977), aunque no se centra exclusivamente en la infancia, captura la vida de los niños de la calle, mostrando cómo la pobreza extrema los obliga a madurar prematuramente y a desenvolverse en un entorno hostil. Durán plantea una infancia atravesada por la marginalidad y la miseria urbana, donde los niños tienen que luchar por sobrevivir en las calles de Bogotá. La representación de los niños, niñas y adolescentes en situación de calle se expuso “presentado de forma casi originaria en el cine nacional” esta problemática, fue explotada sin aportar mucho a la comprensión estructural de los niños niñas y adolescentes en situación de calle. (Bácares Jara, 2018, pág. 136)

Bácares también resalta la mirada de Carlos Mayolo y Luis Ospina ya que su representación sobre la infancia está influenciada por su crítica al sistema social y político, particularmente en la película “*Agarrando Pueblo*” (1978). La película, muestra a los niños habitantes de calle como sujetos de un entorno opresivo, cargado de violencia histórica y social. Mayolo introduce una dimensión simbólica en su representación de los niños, mezclando la realidad con el surrealismo, lo que le permite criticar la estructura de poder, el clasismo y la violencia endémica en la sociedad colombiana (Bácares Jara, 2018, pág. 133). En este contexto, la infancia es un reflejo de los conflictos sociales no resueltos.

El trabajo de Carlos Álvarez comprometido con las luchas sociales, también conocido por su cine militante y documentalista como Marta Rodríguez, ofrece una visión de la infancia centrada en la lucha de clases y la explotación. En sus obras, la niñez es vista como mártires del sistema capitalista, donde los niños se encuentran inmersos en condiciones de trabajo forzado y explotación. Para Álvarez, la infancia es una etapa en la que ya se vive la opresión social, y sus documentales subrayan la necesidad de un cambio estructural en el sistema para mejorar las condiciones de vida de estos niños.

Por supuesto, Marta Rodríguez, con su documental “Chircales”, comienza a poner de manifiesto la cruda realidad de los niños en contextos de marginalidad. Bácares resalta cómo estos primeros pasos del cine de investigación y denuncia abrieron la puerta para una representación más realista y socialmente crítica de la infancia.

Con la aparición de directores como Víctor Gaviria, se produce una segunda gran ruptura, y Gaviria, con su enfoque en la marginalidad urbana, pone a los niños y adolescentes en el centro de las narrativas, destacando sus vivencias en entornos de violencia y exclusión social. Su película “Rodrigo D: No futuro” (1990) marca un hito en esta transformación, al dar voz y protagonismo a jóvenes marginalizados, quienes ya no son simples figuras de fondo, sino actores principales en las historias que retratan su realidad. (Bácares Jara, 2018, pág. 170)

Bácares señala que el periodo que abarcó los años ochenta a los noventa fue un punto clave en la representación cinematográfica de la infancia y la adolescencia, que dejaron de ser vistas solo como víctimas para convertirse en protagonistas de sus propias historias, aunque estas estén inmersas en contextos de pobreza y violencia. Para Bácares, películas como “La Vendedora De Rosas” (1998) también de Víctor Gaviria, no miente ni falsifica a las infancias que confluyen en la vida de la calle ya que la rebeldía, la familiaridad entre las niñas, el

rebusque en las flores: la caída de algunas en la prostitución y los noviazgos, como tantas otras cosas, surgieron de sus voces y de sus confianzas en el trabajo de campo y en la conversaciones que emprendió Víctor Gaviria, en la hechura de una historia basada en sus vidas y en la aceptación de que cada uno de estos niños y niñas y adolescentes, reales sintientes de la problemática que se aborda. Se buscó que cada uno se interpretara a sí mismo (qué es lo que Gaviria llama el realismo con testigos), cada uno de estos niños, niñas y adolescentes era un testigo de enunciación de palabra, de verbo, de fiabilidad, de belleza, de improvisación y de pertenencia política. (Bácares Jara, 2018, pág. 176)

No se puede homogenizar la representación de la infancia en la producción audiovisual del Siglo XXI, siguiendo con Bácares las producciones de principios de milenio y en el presente (2024) es donde más niños aparecen en pantalla, pero, él identifica cómo su representación cambia de realista por una más fantástica. Hasta aquí yo considero que la presencia y participación del niño en la pantalla llega a su cúspide en películas como “Niños en la Vía” (1990) del director Carlos Bernal. En esta producción los niños habitantes de las calles del centro de Bogotá hablan y son contados por ellos mismos a partir de las preguntas que le hace una entrevistadora, ellos explican que las razones por las que se habita la calle son también la violencia estructural al interior de las relaciones familiares:

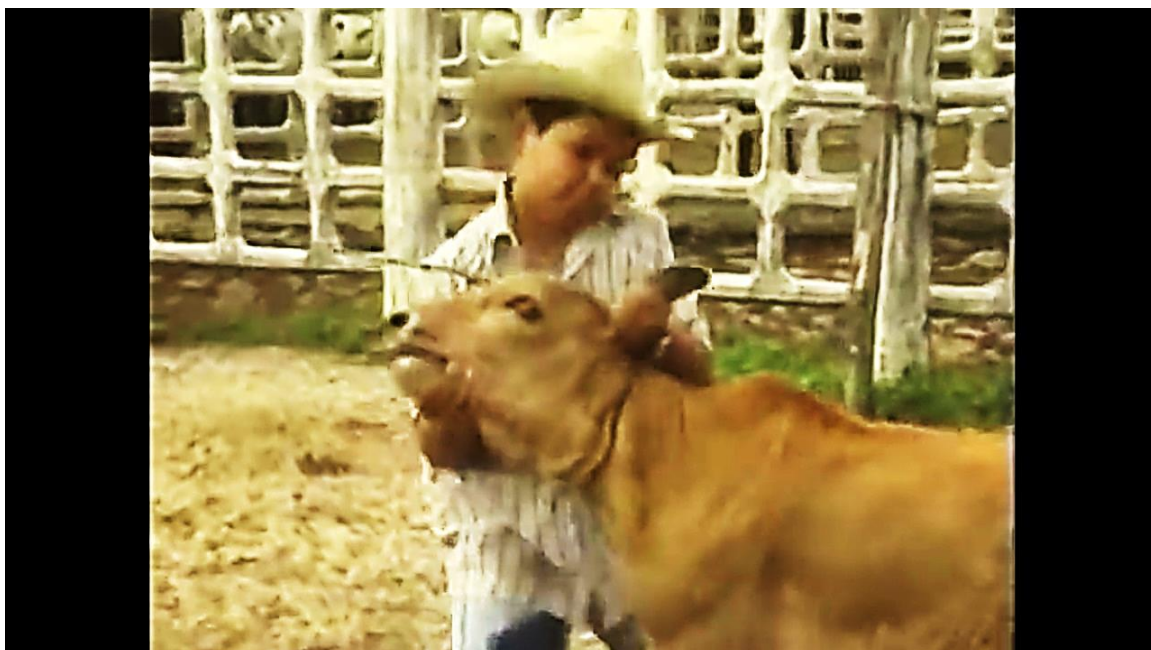
*- A mí me gustaba jugar mucho fútbol allí en la calle, entonces no hacia los oficios y mi papa llegaba por allá de hacer trabajos con los camioneros para viajar, entonces me encontraba sin hacer los oficios y nos cascaba mi hermano y yo. - Tender la cama, barrer la pieza, arreglar toda la pieza la cocina y hacerle el almuerzo. - Mi papá siempre me ha pegado en ayunas. Dicen que lo lavan a uno primero, o sea, le pegan, lo mojan en la alberca y otra vez lo sacan con eso dicen que los correaos no quedan*

marcados (“Fragmento niños en la vía” (1990) (Bácares Jara, 2018, pág. 180, cursivas en el original)

Otra producción que abordó de manera directa el trabajo infantil fue la serie de cuatro capítulos: “Pequeñas historias infantiles” de Jorge Mario Álvarez. Aunque fue creada para televisión, Bácares la destaca no solo por su excelsa calidad técnica, sino también por su profundo significado sociológico, al replantear el fenómeno de la explotación del trabajo infantil. Los cuatro episodios, titulados: los niños del agua, los niños de la tierra, los niños del cemento y los niños indígenas; revelan las duras realidades de los niños trabajadores en diversos medios de producción: los cafetales del Quindío, los campos de cebolla en Boyacá, los talleres mecánicos y areneras en Cundinamarca, las labores del llano en el Meta, los ingenios azucareros del Valle del Cauca, la venta ambulante en Buenaventura, la lotería en el Tolima, y la pesca en Taganga, Magdalena. La serie también muestra cómo la división del trabajo infantil varía entre la ciudad, el campo y las comunidades indígenas. Su valor reside en que, como señala Bácares, “se infiere” una diferencia clave: la explotación del trabajo infantil no se limita a su dimensión económica: en las comunidades indígenas, como los Nasa en el Cauca, los niños aprenden las labores agrícolas a través de una comprensión cultural que establece una relación dialéctica entre el entorno y el trabajo, lo cual les confiere un significado que va más allá de la mera subsistencia.

“Todo fundamento depende de la tierra. Algunos que ya piensan como blancos se niegan a que el niño no trabaje desde niño, critican el trabajo del niño, pero nosotros somos hijos de la tierra y una forma de quererla de amarla es trabajarla, es cuidarla. Esa es nuestra forma de pensar” (Indígena Nasa - Fragmento del capítulo de los niños indígenas Nasa) (Bácares Jara, 2018, pág. 181)

El trabajo de Jorge Mario Álvarez Arango y la producción “Pequeñas Historias” fue reconocida el año 2022 por el concurso latinoamericano de fotografía documental “Los trabajos y los días” en el cual se rescatan cinco fotografías de su autoría <sup>12</sup>. A continuación, comparto unas capturas de pantalla de su serie que se encuentra por fragmentos en la plataforma de YouTube.



*Ilustración 45 Los niños llaneros Pantallazo MIN 3.36 Disponible en <https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>*

---

<sup>12</sup> Para ver la galería se encuentra disponible en : <https://concurso.ens.org.co/galeria/2022/seleccionados-2022/ninez-trabajadora-2022/jorge-mario-alvarez-arango/>.



Ilustración 46 Los niños en los cafetales MIN 0.20 Pantallazo disponible en:  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>



Ilustración 47 El niño pescador de la isla Alba Pantallazo MIIN 1.35 Disponible en:  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>



Ilustración 48 El niño vendedor de cigarrillos Pantallazo MIn 1.20 disponible en:  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>



Ilustración 49 Los Niños tejedores de Cucunuba pantallazo min 1.33 disponible en:  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>



*Ilustración 50 Niño pescador en Taganga Pantallazo Min 3.31 Disponible en:  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>*



*Ilustración 51 El niño Lotero Pantallazo Min 0.53 Disponible en:  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>*



*Ilustración 52 Los niños de la cebolla pantallazo Min 0.31 Disponible en:*  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>



*Ilustración 53El Niño Sembrador Pantallazo Min 1.37 Disponible en:*  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>



*Ilustración 54 Niña vaquera Pantallazo min 0.43 Disponible en:  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>*



*Ilustración 55 Los niños areneros del río Sumapaz Pantallazo Min 0.48 Disponible en  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>.*



Ilustración 56 Los Niños del Tropical Circus Pantallazo Min 6.46 Disponible en:  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>



Ilustración 57 niños mecánicos de Caqueza Pantallazo Min 0.27 Disponible :  
<https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>.



Ilustración 58 Los niños vendedores en el muelle de las Gaviotas Pantallazo Min 0.55 Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>



Ilustración 59 Los niños indígenas Nasa Pantallazo 0.23 Disponible en: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLD9FC481CF9EFBB99>.

Continuando con la representación de la infancia trabajadora en el cine, en el año 2000 se estrenó la película. “La Virgen de los Sicarios”, ambientada en un Medellín sumido en la violencia del narcotráfico. La trama sigue a Alexis, un adolescente de 16 años miembro de

una banda criminal, quien se desempeña como sicario. A lo largo de la historia, Alexis establece una relación sentimental con Fernando, un escritor homosexual, cuando Fernando decide que es momento de dejar Medellín y huir junto a Alexis, es asesinado. Con el tiempo, Fernando enfrenta diversas situaciones que lo llevan a buscar una nueva relación, así conoce a Wilmar, un joven con quien inicia un nuevo romance. Sin embargo, descubre que Wilmar es el asesino de Alexis. En un arrebato de ira, Fernando planea matar a Wilmar y lo confronta apuntándole con una pistola. En el momento que le pregunta por qué asesinó a Alexis, Wilmar responde: "Él mató a mi hermano". Fernando, iluminado por la revelación, baja la pistola y decide no matarlo. Ambos planean huir de Medellín juntos, pero antes de irse, Wilmer es asesinado.

Para comprender el fenómeno del sicariato infantil, es crucial abordarlo desde una perspectiva sociológica. Aunque la película "La Virgen de los Sicarios" no está basada en hechos reales, la idea original del escritor Fernando Vallejo se inspira en una crónica personal de su vida en Medellín, donde refleja las condiciones de violencia y explotación que marcaban la ciudad. La película pone en evidencia cómo el trabajo infantil se explota en la ilegalidad, mostrando la realidad de muchos niños que, sin alternativas, se ven inmersos en actividades violentas e ilegales.

Karl Marx<sup>13</sup> describe la "lumpenización" como el proceso por el cual ciertos sectores de la población quedan marginados de los circuitos productivos y sociales tradicionales del

---

<sup>13</sup> El *lumpenproletariado* es una categoría social que describe a un sector del proletariado que, aunque habita en áreas urbanas, no se integra plenamente en el proceso de proletarización. En el *Manifiesto Comunista*, Marx y Engels se refieren a este grupo como compuesto por individuos de la vieja sociedad que están dispuestos a venderse al mejor postor. Por su parte, en *El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, Marx asocia al lumpenproletariado con el crimen organizado, destacando su individualismo y su afinidad con la pequeña burguesía, en lugar de con el proletariado. Este carácter parasitario y nihilista, según Marx, lo convierte en un

capitalismo. Estos individuos, al carecer de acceso a empleos formales o medios de subsistencia legales, son empujados hacia actividades ilícitas, como el sicariato, para poder sobrevivir en un sistema que los excluye completamente. El concepto de lumpemproletariado se refiere a aquellos sectores de la clase trabajadora que no participan directamente en la producción ni en las luchas de clase convencionales, y que sobreviven en los márgenes de la sociedad, a menudo involucrados en actividades ilegales o informales.

En el sicariato infantil los niños no solo son explotados económicamente, sino que también se ven obligados a adoptar una visión del mundo en la que la violencia y la muerte son parte de la vida cotidiana. La infancia, lejos de ser una etapa de crecimiento y aprendizaje, se transforma en un periodo marcado por el peligro y la explotación.

Aunque el sicariato no genera valor en el sentido productivo del término, se observa una explotación similar a la que Marx describe en las fábricas o campos: los niños, en lugar de producir mercancías, son utilizados para ejecutar violencia a cambio de dinero. La alienación que sufren es absoluta: no solo se les arrebató su niñez, sino que también se les despoja de su identidad humana, reduciéndolos a simples herramientas al servicio de intereses ilegales.

---

grupo funcional a intereses reaccionarios, debido a su desconexión con las luchas obreras. Marx lo describe de la siguiente manera:

“Este bajo sedimento, esta escoria, esta inmundicia de todas las clases, que se disuelve y descompone, constituye el lumpenproletariado, esa chusma peligrosa que a cada paso es arrojada por la masa de la sociedad hacia su propio terreno” (*El 18 Brumario de Luis Bonaparte*, 1852, p. 64).

Engels (Diccionario Marxista, s.f.), por su parte, señala que el lumpenproletariado es frecuentemente instrumentalizado en contra de los movimientos obreros.

No obstante, la interpretación contemporánea de Anayra O. Santory Jorge (2014) propone reconsiderar el concepto de lumpenproletariado como un arquetipo que refleja la heterogeneidad social. Desde esta perspectiva, sugiere revalorar el papel actual de este grupo, no únicamente en función de su utilidad para el capital, sino en términos de su potencial político. Anayra O. Santory Jorge reivindican las acciones colectivas de cuidado impulsadas desde las periferias urbanas, argumentando que estas prácticas contribuyen a reconstruir el tejido social y a resistir la marginación territorial que caracteriza a los espacios habitados por el lumpenproletariado.

Otra problemática relacionada directamente con el desempleo y la lumpenproletarización de la sociedad, abordada abiertamente en el cine, es el fenómeno de las ejecuciones extrajudiciales o "falsos positivos". Un ejemplo de esto es la película: "Silencio en el paraíso" (2011), dirigida por Colbert García. El filme relata la vida de Ronald, un joven que se gana la vida como voceador de publicidad, una forma de trabajo informal que realiza en su barrio El Paraíso, ubicado en Soacha. A pesar de los escasos ingresos, Ronald usa lo que obtiene para ayudar a su familia. La precaria situación económica lo empuja a aceptar una oferta de trabajo temporal, bajo el pretexto de recoger café. Sin embargo, Ronald es engañado, traficado y entregado al ejército colombiano para ser presentado falsamente como un guerrillero abatido en combate.

La película revela cómo Ronald, junto con otros jóvenes, es forzado a vestirse como guerrillero antes de ser ejecutado. Este trágico relato pone de manifiesto la brutal vulnerabilidad a la que están expuestos los jóvenes de origen popular, particularmente quienes vivimos en las zonas urbanas más empobrecidas. No solo se enfrenta una exclusión social, cultural y económica sistemática, sino que además son revictimizados por el mismo aparato estatal, que, en lugar de protegerlos, los convierte en instrumentos de manipulación en el contexto de un conflicto armado. En este sentido, la obra de García expone crudamente cómo la marginalización económica y social se entrelaza con la violencia estructural, mostrando las consecuencias más devastadoras de la deshumanización de los sectores más vulnerables de la sociedad.

Siguiendo con Bácares, la representación de la infancia desde una postura crítica ha venido siendo impugnada en la pantalla del Cine Colombiano, este autor señala que la representación de la infancia en el cine de Dago García está influenciada por una mirada más comercial y

popular en comparación con otros cineastas que abordan la infancia desde una perspectiva crítica o documental. Según Bácares, la visión de Dago García sobre la infancia tiende a ser más simplificada y funcional, buscando un enfoque que conecte con el gran público.

La infancia en las películas de García generalmente se presenta en contextos familiares o de comedia, donde los niños suelen cumplir roles idealizados, más cercanos a los patrones de entretenimiento masivo. A diferencia de directores como Ciro Durán o Víctor Gaviria, cuyo enfoque está marcado por la denuncia social, García ofrece una mirada más accesible y menos crítica de los problemas de la infancia. En sus historias, los niños son representados de manera optimista, o como fuentes de humor y ternura, y no como sujetos enfrentando la realidad compuesta de conflictos sociales profundos.

Este tratamiento, según Bácares, responde en gran medida a la intención de García de conectar con audiencias amplias y generar taquilla, lo que lo aleja de las representaciones más realistas o comprometidas socialmente que otros cineastas colombianos presentan sobre la infancia.

Para volver con Marta Rodríguez, ella abordó de manera paradigmática e influyó profundamente en la representación de niños y adolescentes en el cine colombiano. Su obra no se limitó a la infancia en la pobreza urbana, como en *Chircales*, sino que también incluyó a niños indígenas, campesinos y afrodescendientes, ampliando la mirada hacia diversas realidades sociales.

Rodríguez cuestionaba la legitimidad del llamado "Cine de Sobreprecio". La Ley de Sobreprecio en el Cine (Ley 617 de 1967), una política cultural impulsada durante el gobierno de Carlos Lleras Restrepo (1966-1970), que tuvo un impacto significativo en la producción

cinematográfica colombiana (Higuita Gonzalez, 2013). Aunque no fue una prioridad en las políticas de los presidentes Misael Pastrana Borrero (1970 – 1974) ni de Alfonso López Michelsen (1974 – 1978) ambos gobiernos heredaron sus consecuencias.

En este contexto, la niñez muchas veces aparecía como parte de la utilería, según Camilo Bácares (2018) el cine de Sobreprecio permitió a una generación de cineastas experimentar, pero a menudo derivaba en la creación de postales de la realidad, sin llegar a profundizar en ella.

Se generaron dos corrientes estéticas importantes producto de estas producciones, según la autora Ana Maria Higuita González "El postalismo negro" se refiere a la captura fotográfica de la vida cotidiana, pero sometida a las influencias del contexto social y cultural, saturado de juicios políticos e ideológicos. Este enfoque acompaña las imágenes con textos que aparentan ser denuncias sociales, pero que en realidad no logran profundizar ni ofrecer un análisis serio. Nieto Roa trabajó en diversos escenarios y temas, como en *Tunja, ciudad colonial* (1973), donde realizó un registro turístico de la ciudad, y en *Retorno a la vida* (1976), basado en la historia de Luis Enrique Urrego, un guardián de prisiones que, al cumplir con su labor, recibió un disparo que lo dejó paralizado. Este filme destacó la rehabilitación profesional ofrecida por el Instituto Colombiano del Seguro Social, a través del Centro de Rehabilitación Profesional para Incapacitados Físicos en Bogotá.

Durante ese tiempo, el director bumangués Julio Nieto Bernal (1935-2008) realizó 22 cortometrajes a color en 35 mm. Alfonso Monsalve, un crítico de la época, describió su estilo como "postalismo rosa", una tendencia a coleccionar postales fotográficas tomadas con cámaras de cine, donde el mundo se muestra en primeros planos con la realidad social como telón de fondo. Un ejemplo de ello es *Barro eres* (1975), un reportaje sobre Eliseo, un anciano

artesano de El Carmen de Viboral, Antioquia, reconocido como el mayor productor de cerámica del país, quien trabajaba con métodos tradicionales (Higuita González, 2013).

Al contrario, *el Tercer Cine Colombiano* se caracterizaría por un método examinador de las estructuras sociales. Dije en el primer capítulo que las producciones inscritas en este movimiento alzaban su voz en contra al capitalismo, denunciando sus consecuencias económicas, sociales y políticas. En contra de la censura y contra el discurso del *Cine de Sobreprecio*, Marta Rodríguez y Jorge Silva de forma radical se oponen a que el gobierno defina el proyecto cinematográfico en el país, por tanto, su estrategia fue exhibir las contradicciones del discurso moderno y desarrollista que impulsó el gobierno de entonces por medio del *Cine de Sobreprecio*.

La película *Chircales 1966 - 1971* de Marta Rodríguez y Jorge Silva, emblemática de este cine social, bajo la mirada atenta, metódica y científica del naciente método etnográfico de Marta, documentó la mano de obra explotada de niños niñas, adolescentes, ancianos y sus familias para la elaboración de ladrillos con lo que se levantó la ciudad de Bogotá. “El niño se ve obligado a asumir prematuramente la responsabilidad del adulto” (Rodríguez & Silva, 1966 - 1971)

Para Bácares Jara, *Chircales 1966 - 1971* puso sobre la mesa la eficacia de la idea moderna de la infancia que impone que a los niños hay que socializarlos por medio del juego para la vida adulta cuando, lo que sucede es una iniciación en el trabajo desde muy temprana edad, casi desde que pudieron cargar la unidad de un ladrillo (Bácares Jara, 2018, pág. 141) En *Chircales 1966 - 1971* se muestra cómo los niños son integrados al mundo adulto, a la realidad que, no solo explota su trabajo sino también los inserta en la reproducción de la cultura, la política y la religión.

### 2.1.1 Autorrealización y trabajo

Una aproximación sociológica al concepto de trabajo establece que, tanto de forma hermenéutica como objetiva, el trabajo es el medio por el cual el ser humano transforma la naturaleza (De la Garza Toledo, 2000, pág. 31). Para los griegos, el trabajo no es digno de los hombres de origen aristócrata por ello, es el esclavo quien ejecuta las labores repetitivas y que requieren de fuerza física<sup>14</sup>. En la alta edad media, el trabajo es una pena divina que dota al hombre de valor y lo redime de sus pecados (La Patrística)<sup>15</sup>. El significado occidental y capitalista de trabajo lo relega a la creación de riqueza por lo que subordina al ser humano, desarrollaré esta idea a continuación:

Para Marx, el capitalismo dividió la reproducción social, del trabajo (Bernal & Cárdenas, 2006), el trabajo al estar orientado a la búsqueda de riqueza, la capacidad de generar valor por la fuerza de trabajo de los seres humanos se vuelve en contra de sí mismo y también el producto de su trabajo. De cara a la crisis de 1929 el trabajo es la disposición de las facultades de una persona, pero es el mercado quien asigna la cantidad de trabajo. Con la revolución de octubre el trabajo significaría “clase obrera” (De la Garza Toledo, 2000, pág. 28), lo que

---

<sup>14</sup> Para Aristóteles, el trabajo manual era considerado una actividad inferior en comparación con las actividades intelectuales y políticas. En la sociedad ideal que describe en *Política*, aquellos dedicados al trabajo manual (artesanos, campesinos y esclavos) están alejados de la vida política y filosófica. Aristóteles justifica la esclavitud como una institución natural, argumentando que algunas personas están destinadas por naturaleza a ser esclavos, ya que carecen de la capacidad para la virtud y la vida racional completa. En este contexto, el trabajo esclavo es necesario para sostener la vida de aquellos que pueden dedicarse a actividades superiores, como la política o la filosofía. (Cruz Cruz, 1989)

<sup>15</sup> San Agustín considera el trabajo como parte de la condición humana posterior al pecado original. En su obra *De Civitate Dei* ("La Ciudad de Dios"), San Agustín reflexiona sobre el trabajo como una carga impuesta por Dios tras la caída de Adán y Eva, lo que lo relaciona con el sufrimiento y la expiación. Para él, antes del pecado, el trabajo no era penoso, pero después de la caída, el trabajo humano se convirtió en algo arduo y doloroso. Sin embargo, Agustín también reconoce el valor redentor del trabajo. Considera que, aunque el trabajo es una consecuencia del pecado, puede tener un carácter positivo cuando se orienta hacia Dios, contribuyendo a la vida comunitaria y al bienestar espiritual. El trabajo es necesario para sustentar la vida, pero su verdadero sentido se encuentra en la conexión con la fe y la vida religiosa. "Desde la perspectiva eclesial, el trabajo se afirma como cumplimiento de la voluntad divina para alcanzar el cielo; desde la perspectiva profana de las relaciones de producción es el medio para alcanzar el pan." (Luchia, 2022, págs. 101 - 115)

llevaría a la institucionalización de la clase obrera para integrarla al funcionamiento capitalista que le formaliza para que los conflictos de clase se sofoquen por medio de entidades reguladoras como el Estado. Por su parte, el trabajo en el neoliberalismo se caracteriza por dismantelar la formalización alcanzada en el keynesianismo, cambiándola por flexibilización que es la desregularización del trabajo, De la Garza Toledo también dice que esta desregularización privilegia solo a una minoría que con mayor libertad explota la fuerza de trabajo de niños, viejos y la totalidad de la clase obrera, la mayoría tiene que trabajar más ahora para subsistir. (2000)

Para Marx el trabajo es una actividad orientada a un fin, pero también se trata de interacción y comunicación, así como autoexpresión del ser humano en el cual se desarrolla la fuerza vital y espiritual. En Marx el ser humano se autorrealiza a través del trabajo (Noguera, 2002, pág. 6), suponiendo un esfuerzo e incluso un dolor, que desarrolla las capacidades y los potenciales humanos. Por lo tanto, la autorrealización supone esfuerzo.

En el neoliberalismo, la autorrealización se da al consumir mercancías, en Marx la autorrealización se experimenta por medio del trabajo que para él es la síntesis del pensamiento y la fuerza física. Pero el trabajo está alienado porque como se considera fuente de riqueza subvierte su función auto realizadora. El trabajo es donde debe darse la buena vida y la liberación, no solo en el arte, como pensó Aristóteles (2002, pág. 12), no solo en el consumo de mercancías como en el neoliberalismo.

En un contexto de alta informalidad laboral a causa de la flexibilización y de la desregularización de las formas de trabajo, se han profundizado las contradicciones del trabajo y el aumento significativo de desempleo, trabajos no remunerados, trabajo informal, subcontratación y trabajo infantil (Castro Guiza & Rodríguez Soto, 2015)

### **2.1.2 Presentación del trabajo infantil en Colombia**

En Colombia una persona se considera trabajador infantil cuando se encuentra entre el rango de edad de 5 a 17 años, trabaja a cambio de un salario (dinero o especie), trabaja en la finca familiar, trabaja en la producción y procesamiento de productos primarios, trabaja en el negocio familiar, trabaja en la producción de bienes y servicios para la venta o consumo propio, trabaja en oficios del hogar en un hogar que no es el suyo, pero un niño que realiza oficios del hogar en su propio hogar no se considera niño trabajador (Bernal & Cárdenas, 2006). Los autores Raquel Bernal y Mauricio Cárdenas relacionan que la “*encuesta continua de hogares para el año 2003*” no incluyó a los niños asistentes sin remuneración a la categoría de trabajadores porque la Organización Internacional del Trabajo, no considera trabajo infantil las tareas que realizan los niños en sus hogares. La encuesta dejó ver que, el 85% de las niñas que dijo trabajar, realizaban trabajo doméstico en su hogar (2006, págs. 5 - 7). Sin embargo, al no incluir a los niños que hacen trabajo doméstico en sus hogares y mezclarlos con los niños que solo estudian, oculta el aporte del trabajo infantil a la reproducción social.

El estudio también clasificó el trabajo infantil urbano y rural, denotó que el trabajo infantil está dividido sexual, étnica y geográficamente ya que el trabajo rural es realizado por niños en su mayoría pertenecientes a *minorías étnicas*, la actividad económica en la que trabajan los niños es el sector agrícola en la producción de caña, café y hortalizas y aunque su pago está por debajo del salario mínimo, sí es remunerado. El trabajo infantil urbano lo desarrollan en su mayoría las niñas en el sector económico de los servicios, el trabajo doméstico y ventas ambulantes, casi siempre, no es remunerado. Con base en la encuesta, los autores demuestran que 14.5% de los niños, niñas y adolescentes se encuentran ocupando una actividad laboral, solo la cuarta parte de estos niños se emplea fuera de sus familias.

Jaramillo (2017) logra rastrear desde finales de los años setenta, el estudio de la problematización del trabajo infantil y retoma los autores que se referencian a continuación: Desde Muñoz y Palacios (1978) que realizaron estudios pioneros sobre el trabajo infantil en Colombia, especialmente en Bogotá, subrayaron que la mayoría de los niños trabajadores se empleaban fuera del hogar y que algunas niñas recibían pago en especie. El Departamento Nacional de Planeación (DNP) (1980) también revisó el trabajo infantil en el nororiente de la capital. Zambrano (1980) mostró cómo el trabajo infantil no remunerado era una realidad a menudo invisible para la familia y la sociedad. Ayala (1982) examinó la situación laboral de los estudiantes de primaria, observando diferencias en las actividades laborales entre los niños de escuelas públicas y privadas, así como tendencias en la asignación de tareas según el género. Aldana (1983) encontró que una mayor proporción de niñas trabajaba en el hogar, frecuentemente en condiciones peligrosas, mientras que los niños trabajaban fuera en sectores de servicios, industria y comercio. Gutiérrez (1984) señaló el trabajo infantil en la minería y en obras de construcción, actividades fundamentales para la economía de algunas familias. Knaul (1993) documentó el hurto como una forma de trabajo entre los niños que viven en las calles de Bogotá. En las zonas rurales, Gutiérrez (1984) y Salazar (1990) describieron el trabajo infantil como una práctica familiar aceptada socialmente, pero llevada a cabo en condiciones precarias. Knaul y Castillo (1994) indicaron que algunos niños trabajaban como mensajeros para sus familias. Flórez, Knaul y Méndez (1995) investigaron la magnitud y ubicación del trabajo infantil y juvenil en Colombia, evidenciando la dificultad de cuantificar a esta población. Finalmente, Flórez y Méndez (1998) observaron una disminución del trabajo infantil y juvenil entre 1992 y 1996, señalando que, en ese periodo, uno de cada cincuenta y cinco niños urbanos y uno de cada once rurales entre siete y once años trabajaba. (Jaramillo, 2017)

La sociedad aprovecha la mano de obra infantil pero así mismo considera que el trabajo amenaza el bienestar generacional de la sociedad, ya que reproduce la pobreza y es el detonante de la exclusión social (Bohorquez, 2009) también consideran la práctica del trabajo infantil “mala” porque interfiere en el desarrollo actual y futuro del menor, sin embargo, esta percepción desdeña la contribución del trabajo infantil a la constitución de la sociedad actual, teniendo en cuenta que los niños y niñas que realizan trabajo doméstico rural y urbano que contribuye a la reproducción del funcionamiento de sus hogares y la sociedad.

Según la autora Margarita Bohórquez (2009, pág. 14), la Organización Internacional de Trabajo (OIT) define *el trabajo infantil, el trabajo doméstico y caracteriza a las trabajadoras domésticas. El trabajo infantil se define como cualquier trabajo desarrollado por personas menores de 18 años que sea perjudicial o dañino para ellas física, mental, social o moralmente, y que interfiera en su escolarización* privándoles de la oportunidad de ir a la escuela, obligándole a abandonar prematuramente las aulas, o exigiéndole que intente cambiar la asistencia a la escuela con largas jornadas de trabajo pesado. Para la OIT *El trabajo doméstico* es trabajo realizado de forma continua, a jornada completa o parcial, al servicio de una o más personas o de una familia, e incluye tareas de aseo, cocina y asistencia, propias de un hogar; conjunto de actividades “cuyo objetivo es la producción de bienes y servicios para satisfacer las necesidades de los miembros de una unidad doméstica” (2009 p.14). Estas tareas están destinadas a la fabricación o preservación de materiales necesarios para el hogar y las personas que viven en él (comida, limpieza, lavado, y planchado de ropas etc.) así como hacia el cuidado de las personas que viven en un hogar. Se caracteriza por: ser un trabajo realizado primordialmente por mujeres, se realiza de manera aislada al interior del hogar, no se reconoce socialmente, no se valora económicamente, no tiene jornada específica

de trabajo y es un trabajo invisible. Una *trabajadora del hogar* es una persona que se dedica de forma habitual y continua a labores de casa un hogar (limpieza, cocina, cuidado de niños, servicio o asistencia a la familia y demás actividades propias de la conservación de una familia y del desenvolvimiento de la vida de un hogar), que no importen lucro o negocio para el empleador y sus familiares, siendo la contrapresión por dicha ocupación una determinada suma de dinero.

Quisiera visibilizar la situación del trabajo infantil, particularmente el de las niñas en el ámbito doméstico urbano. Como las labores domésticas que niños realizan dentro de sus hogares no son reconocidas como trabajo infantil, aunque implican un beneficio económico indirecto para las familias. Es crucial señalar el sesgo de género presente en la definición y en la encuesta sobre trabajo infantil, ya que las niñas suelen ser socializadas en torno a actividades de cuidado, tareas que construyen su identidad femenina y las preparan para asumir roles tradicionales. Estas actividades de cuidado, asociadas a conceptos de amor y responsabilidad familiar, son fundamentales en la producción interna de las unidades domésticas, pero invisibilizan y refuerzan la carga laboral femenina desde temprana edad y perpetúa la desigualdad de género en el trabajo infantil no remunerado, al consolidar el rol de la mujer como cuidadora en nuestra sociedad, considero que sí hay alguien más explotado que la esposa del obrero y es la hija de él.

La autora Andrea Salazar (2022, pág. 5) coincide en que se invisibiliza la mano de obra de las niñas que hacen trabajo doméstico en sus hogares por lo que define el trabajo doméstico como el conjunto de actividades que incluyen la transformación y suministro de alimentos, el mantenimiento del vestuario, la limpieza, las compras, la administración y el cuidado pasivo de menores de cinco años (2022, pág. 30). Salazar asocia estas tareas al rol de género,

el cual se ha convertido en una norma social que define la identidad de la mujer en Colombia. Su investigación revela que, a pesar de altos niveles de desarrollo profesional, económico o educativo, las mujeres continúan asumiendo la mayor parte del trabajo doméstico dentro del hogar. Además, Salazar destaca que cuando las mujeres tienen mayores ingresos que sus parejas, esto puede desencadenar un aumento en la violencia doméstica hacia ellas (Salazar Díaz, 2022) Esto sugiere que el rol de género no solo regula la división del trabajo doméstico, sino que también refuerza una dinámica de subordinación, donde la mujer se ve obligada a actuar conforme a esta identidad para evitar "desviaciones" en su comportamiento social.

Para reafirmar un poco el hecho de que el trabajo infantil es necesario socialmente, según Galet Macedo & Alzas García (2014) el aprendizaje del trabajo doméstico se da desde la infancia, a través de la experiencia vivida en el hogar, donde los vínculos maternos y paternos juegan un papel fundamental. En este proceso, los niños son orientados hacia comportamientos diferentes: las niñas, hacia conductas asociadas con la feminidad, mientras que a los niños se les permite mayor autonomía, reflejado en juegos y en la literatura infantil. La familia, como principal agente socializador, transmite creencias y normas que perpetúan estos roles. En la familia tradicional, es la mujer quien asume un rol instrumental en el trabajo doméstico, modelando este comportamiento en sus hijas y orientando a sus hijos hacia una menor implicación en las tareas del hogar.

Cuando en el año de 1991 se establece en la Nueva Constitución Política de Colombia que sancionaría y prohibiría el trabajo y la explotación infantil en tanto el Estado garantizaba, según la constitución, la obligación de asistir y proteger al niño para garantizar su desarrollo, armónico es de todo el estado, la constitución se adhiere al concepto de trabajo infantil de la Organización Internacional del Trabajo (Artículo 44 de 1991) la mirada occidental de la

infancia y del trabajo por la Organización Internacional del Trabajo (OIT) enfrenta dos desafíos: Primero, su enfoque refleja una visión que establece un parámetro de desarrollo infantil considerado "natural" y que, al mismo tiempo, tiende a limitar la autonomía de los niños. Esta perspectiva colonial estandariza un único modelo de infancia, sin reconocer la diversidad de experiencias que caracterizan a otras culturas y contextos. (Liebel, 2015)

En segundo lugar, al no considerar las labores de reproducción realizadas dentro del hogar como parte del trabajo infantil, la OIT invisibiliza y perpetúa la situación de muchas niñas. Estas niñas, que llevan a cabo tareas domésticas no remuneradas en el espacio privado, no solo quedan excluidas de la protección laboral, sino que además son revictimizadas al verse obligadas a "aprender" un rol asignado por la sociedad, que reproduce estereotipos de género y limita sus oportunidades. Este vacío en la definición del trabajo infantil invisibiliza una realidad común en muchas regiones, donde las labores domésticas recaen desproporcionadamente sobre las niñas. Esta crítica a la definición de la OIT sugiere la necesidad de un enfoque más inclusivo y contextualizado, que reconozca las múltiples formas en que los niños y, en particular, las niñas, participan en actividades necesarias para la reproducción social.

Por esto mismo no es de menos señalar que la mirada decolonial de la infancia, desde la epistemología del sur manifiesta que, en los países del sur global, la vida de los niños muchas veces está relacionada con el trabajo, su actividad laboral ayuda a asegurar la subsistencia de la familia (Liebel, 2015) El trabajo forma parte de la vida social, económica política y cultural de la comunidad a la que pertenece, los niños suelen estar muy conscientes de la importancia de su contribución. En las comunidades indígenas y campesinas los niños asumen tareas que son vitales para la comunidad; la infancia no se separa de la vida de los adultos, sino que se

caracteriza por la responsabilidad compartida “lo que pone en peligro su vida, su futuro, no es trabajar, lo que pone en peligro su futuro es un sistema educativo que no es compatible con su situación de vida” (Liebel, 2015, pág. 265)

### **2.1.3 La nueva cultura de la infancia desde la perspectiva de la FCU**

Por lo anterior es importante destacar el recorrido y la experiencia de la Fundación Creciendo Unidos en la ciudad de Bogotá <sup>16</sup> que desde 1989 se creó para ocuparse de los niños, niñas y adolescentes en condiciones de calle, con el fin de brindar oportunidades desde la reintegración social y educativa. La Fundación Creciendo Unidos ha innovado con el concepto “Nueva cultura de infancia” que debe su nombre al movimiento de niñas, niños y adolescentes trabajadores por el cual se reivindica el derecho de promover espacios de participación protagónica en que los niños, niñas y adolescentes pueden tomar sus propias decisiones frente a su condición de ser trabajadores.

El enfoque de derechos o la mediación para la participación protagónica desde el concepto “Nueva cultura de infancia” de la FCU postula que, la mejor forma de proteger a la infancia es promoviendo y garantizando su derecho a ser actores principales de su existencia, en el sentido individual y colectivo: “El niño no solo tiene la capacidad de actuar, sino que debe tener la posibilidad legal y estructural para poder ser un interlocutor reconocido con capacidad de incidir en la sociedad” (Fundación creciendo unidos, 2022)

El concepto de "Nueva cultura de infancia", que surge del movimiento de niños, niñas y adolescentes trabajadores y promueve su participación protagónica, reivindicando su derecho

---

<sup>16</sup> En principio se había considerado que se llevarían a cabo las prácticas pedagógicas en la Fundación Creciendo Unidos, sin embargo, se dificultó su implementación por mis horarios laborales por lo que se retoman reflexiones que realiza esta fundación sobre La Nueva Cultura de la Infancia y posteriormente se adecuó para el Colegio IED Eduardo Umaña Mendoza.

a tomar decisiones sobre sus propias vidas y su condición de trabajadores. Este enfoque busca romper con la subordinación tradicional de la infancia, posicionando a los menores como actores sociales que, mediante el diálogo de saberes y la toma de decisiones, contribuyen activamente a los cambios sociales. Desde un enfoque de derechos, la FCU postula que la mejor manera de proteger a la infancia es garantizando su capacidad de actuar y su reconocimiento como interlocutores válidos que inciden en la sociedad, promoviendo la defensa de sus derechos. A través de metodologías alternativas, se asegura que los niños cuenten con las estructuras necesarias para ser agentes activos de transformación en su entorno y configurar un sujeto social con agencia sobre su realidad.

La formación política de los niños en torno a sus derechos resulta esencial frente a un modelo hegemónico de desarrollo que discrimina, margina y "lumpeniza" a las infancias del sur global, negándoles espacios de participación. En *Infancias dignas o cómo descolonizarse* (2019), Manfred Liebel realiza un análisis histórico de la descolonización, en el cual observa que muchos jóvenes, que hoy serían considerados niños, han jugado un papel dinamizador en diversos movimientos de liberación. Actualmente, Liebel destaca cómo los niños del sur global se movilizan y resisten, mientras que la visión hegemónica de la infancia en Occidente tiende a devaluar y minimizar el potencial revolucionario presente en los conocimientos vitales que los niños adquieren en sus comunidades.

Liebel evidencia que niños que han experimentado sufrimiento y violencia luchan por sobrevivir de manera admirable, muchas veces sin apoyo familiar o de adultos, enfrentando condiciones opresivas sin perder el coraje ni la capacidad de reír. Señala que, a menudo, los niños encuentran una fuerza sobrehumana en el cuidado de otros y en la responsabilidad propia y colectiva (2019, pág. 13)

Para Liebel, una concepción poscolonial de la infancia es necesaria, ya que el ideal europeo-occidental resulta incompatible con la realidad material de los niños en el sur global. Ejemplo de esta postura es el “Movimiento de Niñas, Niños y Adolescentes Trabajadores”, cuyas prácticas son documentadas por la Fundación Creciendo Unidos, y que reflejan cómo las comunidades enfrentan y superan las dificultades a pesar de los desafíos de su contexto.

Manfred Liebel plantea una concepción poscolonial de la infancia, argumentando que el ideal occidental-europeo es incompatible con la realidad material de los niños en el sur global. A pesar de los desafíos extremos que enfrentan, las comunidades en estos contextos encuentran formas de resistir y superar las adversidades. Un claro ejemplo de esta resistencia es el “Movimiento de Niñas, Niños y Adolescentes Trabajadores”, documentado en las investigaciones de la Fundación Creciendo Unidos, que muestra cómo estos jóvenes asumen roles activos y transformadores en sus entornos.

Teniendo en cuenta estas reflexiones y considerando que la propuesta se llevó a cabo, como se verá más adelante, en la IED Umaña Mendoza, a continuación, se plantea el objetivo que persiguió esta propuesta pedagógica:

Contribuir a la construcción de infancias protagónicas, a partir del acercamiento y la reflexión al concepto de *trabajo* en el cine documental de la directora colombiana Marta Rodríguez, mediante procesos de formación crítica audiovisual y creación audiovisual colectiva elaborada por los mismos niños, niñas y adolescentes de la IED Eduardo Umaña Mendoza.

## **2.2 La localidad de Usme y el Colegio Eduardo Umaña Mendoza (IED)**

Con el fin de conocer la IED Eduardo Umaña Mendoza y en particular el trabajo realizado con los cuarenta niños y niñas del curso 601 de esa institución, es necesario para mí,

visibilizar las condiciones geográficas y económicas del lugar donde se encuentra el colegio para conocerlos a ellos y a su contexto.

### **2.2.1 La localidad de Usme**

El paisaje montañoso en el que reposa la gran construcción que es el colegio Eduardo Umaña Mendoza es el resultado de un largo proceso de evolución natural, del trabajo humano y de la explotación industrial; la formación del terreno ondulado tan característico pertenece al periodo cuaternario, con sectores de materiales poco sólidos y montañas de arenisca que se erosionan fácilmente (Alcaldía local de Usme, 2021) Esta zona es rica en agua ya que se encuentra a una altura de entre 3.350 y 3.800 metros sobre el nivel del mar, donde se dan las típicas condiciones para bioecosistemas de páramo y subpáramo, siendo zonas de captación de agua con un gran potencial para la conservación de la biodiversidad.

La localidad de Usme está ubicada dentro de la cuenca alta del río Tunjuelo que riega toda la parte occidental de la ciudad de Bogotá, en la cuenca media del río Tunjuelo, se encuentra ubicado el Parque Minero Industrial del Tunjuelo. Las actividades corresponden a la extracción, por parte de compañías multinacionales como CEMEX, HOLCIM y la Fundación San Antonio, que explotan materiales como grava y arena utilizados en la construcción de gran parte de las obras de infraestructura al norte de la ciudad, un factor de deterioro de la calidad de vida de la comunidad de Usme.

En el sector también se encuentra el Relleno Sanitario Doña Juana que es el lugar donde se depositan los residuos sólidos de Bogotá. Al descomponerse, estos residuos generan gases contaminantes como metano (CH<sub>4</sub>) y dióxido de carbono (CO<sub>2</sub>), además de líquidos llamados lixiviados que son depositados en el Río Tunjuelo, contaminado el agua por completo. Adicionalmente, los vientos que soplan desde el relleno sanitario llevan gases

contaminantes afectando la calidad del aire que generan problemas de salud, como infecciones respiratorias, diarrea, dolores de cabeza y somnolencia.

Originalmente Usme fue hogar de la comunidad Muisca, y algunos nombres de barrios y monumentos actuales son herencia y resistencia de ese pasado prehispánico. Durante la Colonia, los europeos explotaron y exterminaron a la población indígena, transformando el territorio en una fuente de agua, alimentos y minerales. (Barreto Casallas, 2015, pág. 76) La geografía de Usme ha sido testigo de la reciente urbanización impulsada por la llegada de población desplazada, generalmente sin recursos y con mucha necesidad. A mediados del siglo XX se anexó Usme a Bogotá y se convirtió en el principal destino para desplazados de todo el país, debido principalmente al conflicto armado. Estas personas se asentaron en las zonas periféricas de la ciudad donde la población desplazada desarrolló nuevas formas de organización para enfrentar las difíciles condiciones en un entorno urbano que les resulta ajeno. (Barreto Casallas, 2015, pág. 126)

Según el DANE, en el 2021 Usme enfrentó una tasa de desempleo notablemente alta en comparación con otras zonas de Bogotá. Según los últimos datos disponibles del Observatorio de Desarrollo Económico de Bogotá, en 2021, el desempleo en Usme alcanzó el 21.4% para las mujeres y 13.8% para los hombres. Esta localidad también presenta una de las brechas de género más amplias en términos de ocupación y participación laboral, superando el 24% en algunos casos, lo cual indica una disparidad significativa entre hombres y mujeres en el mercado laboral desempleo general y una alta informalidad en la economía (Observatorio de Desarrollo Económico de Bogotá, 2022). La informalidad laboral afecta el bienestar de los trabajadores, ya que muchos carecen de protección social y estabilidad. Según el diagnóstico local de Usme, esta es la segunda localidad con más trabajadores sin

contrato. Esto afecta la salud de los trabajadores, ya que la mayoría no tiene protección social. La falta de empleo estable en las zonas rurales y la oferta de trabajo informal urbano ha llevado a que muchos dejen la agricultura. El comercio en la localidad se caracteriza por pequeñas tiendas, ventas ambulantes y mercados móviles<sup>17</sup>. (Alcaldía local de Usme, 2010, pág. 107) La mayoría de estos trabajadores pertenecen a los estratos 1 y 2, trabajan entre 8 y 12 horas al día y ganan menos de 500.000 pesos al mes.

Por esto mismo se estima que en Usme los niños entre 8 y 14 años trabajan en actividades como agricultura, reciclaje y ventas ambulantes. “Los fines de semana el 10% de los niños caracterizados realizan actividades laborales relacionadas con panadería, fabricación de productos elaborados con metal, ayudantes de construcción, talleres de mecánica o lavaderos de carros y ventas ambulantes o fijas de frutas y verduras” (Alcaldía local de Usme, 2010, pág. 112).

Derivado de mi experiencia y del acercamiento a esta localidad a través de la implementación de la propuesta pedagógica que se describe más adelante, considero importante señalar que los habitantes de Usme han sido relegados y expoliados en favor de Bogotá como ciudad capital. Usme ha sido objeto de subdesarrollo al albergar el relleno sanitario Doña Juana y ha visto sus recursos hídricos y sedimentarios explotados sin consideración, como en el caso del río Tunjuelo, que ha sufrido severas consecuencias ambientales bajo este modelo económico. Sus sedimentos y minerales son extraídos para beneficio de agentes

---

<sup>17</sup> Las actividades económicas de la localidad se distribuyen de la siguiente manera: Área Urbana: Según los registros del Área de Gestión Policial Jurídica, (Alcaldía local de Usme, 2021, pág. 6) hay 489 establecimientos comerciales, que incluyen bares, discotecas, tabernas, tiendas de barrio, talleres de pintura y latonería, parqueaderos, carnicerías y lavaderos de autos, entre otros. En el Área Rural: La economía campesina se basa en diversas actividades como la avicultura (cría de gallinas y patos), cría de conejos y cuyes, porcicultura (levante y ceba de cerdos), piscicultura, ganadería y agricultura. Los principales cultivos incluyen papa, arveja, habas, zanahoria, cilantro, cebolla, flores y árboles frutales

inmobiliarios, en detrimento del equilibrio ambiental de la región. Así mismo, los derechos fundamentales de los habitantes, en especial de los niños, se ven vulnerados y empobrecidos. Es urgente formar a los niños políticamente para que puedan defender el río, la fauna, los recursos minerales y, en general, la riqueza natural de su territorio. Usme es inmensamente rica, y su preservación es esencial

### **2.2.2 la IED Eduardo Umaña Mendoza**

La alcaldía Mayor de Bogotá le rindió tributo al abogado y defensor de derechos humanos Eduardo Umaña Mendoza asesinado en Bogotá en 1998 ya que dedicó su vida a defender los derechos humanos, causa que fue recordada por el colegio Eduardo Umaña Mendoza (Sabogal Garzón, 2019, pág. 102)

Situado en el barrio Villa Alemania, el colegio se empezó a construir en febrero de 2005 y hasta 2009 funcionó con 24 aulas pre - fabricadas y tres baterías sanitarias dando cobertura a 681 estudiantes en doble jornada. (Sabogal Garzón, 2019, pág. 101) En el 2009 se reinauguró el gran centro educativo para beneficiar a 3.600 estudiantes, en dos jornadas (José Eduardo Umaña Mendoza, 2009) actualmente el mega colegio funciona en única jornada.

El predio tiene un área total de 32 mil metros cuadrados, está dotado con 36 aulas de clase, laboratorios de física, química, biblioteca, taller de arte, aulas de sistemas conectadas a internet, centro integrado de recursos, servicios generales y áreas recreativas. Cuenta además con aula múltiple en el que también funcionará el comedor escolar donde se suministran 3.300 comidas calientes diarias.



Ilustración 60 Captura plano-mega colegio Eduardo Umaña Mendoza disponible en <http://colegioeduardoumanamendoza.weebly.com/>

Lina Mejía en su trabajo de grado, explora los impactos territoriales que la implementación y el funcionamiento de los mega colegios han tenido en la ciudad de Bogotá, proponiendo el estudio del caso del colegio Eduardo Umaña Mendoza. A partir del análisis de este caso, evidenció las transformaciones que se han gestado en la comunidad y en los sectores aledaños a la institución tras su establecimiento y funcionamiento. (Mejía Espinosa, 2019, pág. 4)

Esta investigación reveló que, la construcción de mega colegios en el borde urbano, es utilizada como estrategia para promover el mercado inmobiliario, aprovechando la oferta educativa, tecnológica, recreativa y social para atraer nuevos proyectos de vivienda<sup>18</sup>, además, la mejora en el acceso a servicios básicos y recursos educativos ha beneficiado a la comunidad, pero persisten problemas como la movilidad, que no son resueltos por el enfoque inmobiliario:

---

<sup>18</sup> Un ejemplo es la Operación Estratégica Nuevo Usme, que, aunque expande el límite de la ciudad, no considera las necesidades de comunidades locales como La Requilina. (Mejía Espinosa, 2019)

Aunque los cambios físicos han contribuido a la consolidación de esta zona en el borde urbano de Usme. En primer lugar, la normatividad bajo la cual se construyó la institución no solo promueve este tipo de infraestructuras como una respuesta a las demandas educativas, sino que también articula estos planes con el esquema general de ordenamiento territorial en la planificación de la ciudad. (Mejía Espinosa, 2019, pág. 154)

En el sentido pedagógico, Diago (2016) propone en: *“El territorio como eje articulador para la enseñanza-aprendizaje de las ciencias sociales en perspectiva sociocrítica: una propuesta en la IED Eduardo Umaña Mendoza”* un enfoque curricular por *ciclos* que integre la comprensión multiescalar del territorio, desde el cuerpo humano hasta el planeta y que incluya tanto aspectos sociales como saberes de las ciencias naturales para una visión amplia de los fenómenos geográficos. Esta propuesta se considera fundamental porque muestra que las dinámicas escolares están intrínsecamente ligadas al territorio, permitiendo abordar y problematizar cuestiones sociales con herramientas cualitativas basadas en la experiencia de la comunidad escolar. (2019, págs. 157 - 159) Conforme a ello, la organización curricular se divide en ciclos conformados así: Ciclo 1: Jardín, Preescolar, Grados primero y segundo; Ciclo 2: Grados tercero, cuarto y quinto; Ciclo 3: Grados sexto y séptimo; Ciclo 4: Grados octavo y noveno; Ciclo 5: Grados décimo y undécimo.

El marco de principios para la Comunidad Educativa reconoce a niños, niñas y adolescentes como sujetos de derechos, garantizando el cumplimiento de estos (Principio Integral), y priorizando su bienestar sobre otros intereses (Principio de Interés Superior). Asimismo, se establece una corresponsabilidad entre la familia, la sociedad y el Estado para asegurar su cuidado y protección (Principio de Corresponsabilidad), considerando una perspectiva de

género que respete las diferencias de edad, etnia, contexto social, cultural y psicológico. Este enfoque de universalidad garantiza derechos para todos los miembros de la comunidad sin distinción de rol, promoviendo su compromiso y observancia colectiva. La Comunidad Educativa, como sujeto de derecho colectivo, orienta sus interacciones y valores hacia el bienestar y la dignidad de sus integrantes, considerando el derecho a la vida como un principio esencial que fomenta el respeto mutuo, la dignidad y la autonomía de cada persona. Igualmente, se prioriza un enfoque pedagógico y formativo, que apuesta por prácticas ético-pedagógicas frente a lo sancionatorio, promoviendo transformaciones positivas en circunstancias sociales adversas. Cada integrante de la comunidad es responsable de sus acciones, actuando con conciencia de sus deberes y compromisos en el ámbito educativo. (Ministerio de Educación, 2020)

La institución promueve la defensa de los derechos humanos por medio de proyectos transversales para formar sujetos críticos, analíticos, reflexivos y democráticos, con una postura política comprometida con la sociedad. A través de su modelo pedagógico crítico-social, fomenta el interés por transformar el entorno, abordando y solucionando los problemas tanto de la comunidad estudiantil como de la sociedad en general. (Romero Piernagorda, Ramírez Ladino, Monsalve Hurtado, & Alape, 2017, pág. 24)

Continuado con el proyecto educativo institucional, este busca la formación de líderes en gestión comunitaria a través de la vivencia de valores y derechos humanos. Sus principios incluyen el liderazgo, la democracia escolar, la formación para el trabajo y la ética; busca desarrollar niños, niñas y jóvenes críticos, autónomos, con una visión diversa del mundo, respetuosos de los acuerdos democráticos, con principios éticos y responsabilidad social, que contribuyan a la construcción de su proyecto de vida y la transformación de su entorno

natural, social y cultural (Sabogal Garzón, 2019, pág. 104). La misión y visión se consignan de la siguiente forma en su manual de convivencia:

### **Misión**

El colegio Eduardo Umaña Mendoza I. E. D de la localidad de Usme, procura el desarrollo humano de los estudiantes, a través de la vivencia de los derechos humanos, encaminada a la formación de líderes en gestión comunitaria. Desarrolla niños, niñas y jóvenes críticos, autónomos, con diferentes visiones del mundo, respetuosos de los acuerdos pactados democráticamente, con principios éticos y responsabilidad social; que favorezcan la construcción de su proyecto de vida y la transformación de su entorno natural, social y cultural.

### **Visión**

El colegio Eduardo Umaña Mendoza I. E. D de la localidad de Usme, se proyecta al año 2020 como una institución educativa reconocida por promover procesos del desarrollo humano, social, científico, tecnológico, artístico y ético de sus estudiantes, para formar ciudadanos críticos y autónomos, capaces de liderar transformaciones en sus comunidades a partir del respeto de los acuerdos pactados democráticamente, con procedimientos éticos y responsabilidad social, que propicien la promoción, reconocimiento y vivencia de los derechos humanos. (Ministerio de Educación, 2020, pág. 18)

Para articular la propuesta de educomunicación desde la perspectiva de Marta Rodríguez con el enfoque de divulgación de derechos humanos que impulsa la institución IED Eduardo Umaña Mendoza y la nueva Cultura de la infancia protagónica de la FCU; es esencial comprender el acceso a las pantallas y las Tecnologías de Información y Comunicación (TIC) como un derecho fundamental para niños, niñas y adolescentes. Esto requiere que el Ministerio de Educación reconozca que la integración de las pantallas (TIC) en la educación,

demanda una transformación de la política educativa, así como de las estrategias pedagógicas y didácticas, fomentando un vínculo positivo con las pantallas en el entorno escolar y redefiniendo el rol de docentes y estudiantes.

Aunque el derecho al uso de pantallas aún no está claramente caracterizado por el Ministerio de Educación (Acosta Pérez, 2014), el Estado ha venido abordando el tema desde 2006 con la Ley 1098, o Código de Infancia y Adolescencia (Bienestar Familiar, 2006) que establece lineamientos generales para la protección de menores, promoviendo el uso responsable de la tecnología sin imponer restricciones específicas. Este marco incluye orientaciones para que padres y escuelas minimicen los riesgos del uso excesivo de dispositivos digitales.

Una de las iniciativas clave ha sido el Plan Nacional Decenal de Educación 2006-2016 (Ministerio de Educación Nacional de Colombia, 2006), que incentivó la incorporación de tecnologías en el ámbito educativo, subrayando su rol en la mejora de la calidad educativa y la reducción de la brecha digital. Sin embargo, este plan delegó en las instituciones educativas la implementación de políticas concretas sobre el uso de dispositivos y pantallas en el aula.

En 2018, el Partido Liberal (Revista Semana, 2021) propuso una iniciativa para prohibir el uso de teléfonos y relojes inteligentes en el aula para estudiantes y profesores, argumentando que el uso indiscriminado de celulares entorpece las actividades pedagógicas. No obstante, esta medida refleja las dificultades del sistema educativo para adaptarse al uso crítico y formativo de las herramientas tecnológicas, subestimando su potencial para explorar el ciberespacio de manera crítica. Esta propuesta fue controvertida, dado que contradecía avances previos en la promoción de habilidades digitales y el apoyo al aprendizaje mediante TIC, sin una normativa nacional específica que regulara estrictamente el uso de pantallas en los colegios.

La Ley 2170 de 2021 (Maya Salazar & Santa Cruz Arenas, 2017) establece que los colegios deben adaptarse a la realidad tecnológica y prohíbe la restricción total del uso de celulares, mandando que el Ministerio de Educación y las Secretarías de Educación reglamenten esta disposición, aunque aún no se ha hecho efectiva. Para el 2024, la decisión de algunas instituciones privadas de suspender el uso de teléfonos celulares en sus instalaciones fue respaldada por el Ministerio de Educación, el cual, en consonancia con la autonomía de estas instituciones, aceptó esta medida ante la posibilidad de efectos negativos del uso excesivo de pantallas en el desarrollo psicosocial y en el aprendizaje de los estudiantes. Así lo expresó Óscar Sánchez Jaramillo, viceministro de Educación Preescolar, Básica y Media (Ministerio de Educación de Colombia, 2024), al subrayar que la tecnología puede tener efectos positivos o negativos dependiendo de su manejo, y que Colombia ha optado por una regulación moderada y contextual del uso de celulares y pantallas en los entornos educativos. Considero que la mirada de Marta Rodríguez sobre las pantallas puede orientarnos en el uso de las telecomunicaciones y el ciberespacio en la educación.

### **2.3 Reflexiones sobre propuestas educomunicativas, un diálogo con la obra de Marta Rodríguez.**

En su famoso *Informe al Consejo de Europa*, Pierre Lévy dice que el ciberespacio, al que llama también la Red, «es el nuevo medio de comunicación que emerge de la interconexión mundial de los ordenadores (Lévy, 2007, p. 1). El término designa no solamente la estructura material de la comunicación numérica -escribe-, sino también el oceánico universo de informaciones que contiene, así como los seres humanos que navegan por él y lo alimentan. (Rey, 2014)

En un mundo que se digitaliza, la sociedad se adapta a un espacio virtual al cual accedemos mediante la web y los otros medios de comunicación análogos y digitales; experimentamos

la necesidad de usar tv, Video Beam, smartphone, monitores, pantallas etc. ya que median la entrada al espacio virtual donde está el lugar de acceso a la comunicación y al mercado.

Poder hacer uso a las pantallas es una necesidad para acceder al derecho fundamental de la comunicación, de los medios digitales y de la tecnología, pues, la equidad sería oportuna para el beneficio social y cultural de la comunidad. Aunque “más de diez millones de hogares tienen acceso a tv abierta y seis millones tienen tv por suscripción, más de 87% de los hogares en Colombia ven tv en un día y el 55% ve noticias a través de la televisión” (Inteligencia artificial Colombia, 2023). La avalancha de contenidos audiovisuales es producida, en su mayoría, por la industria de los medios de comunicación, esto presenta unas contradicciones con respecto a su papel como un derecho humano fundamental.

Considero que las pantallas, las TICS y la comunicación como mercancía, crea barreras para aquellos que no pueden pagar por servicios de comunicación privados, ya que esto perpetúa la brecha digital y limita el acceso equitativo a la información y la participación en la sociedad. El control y la concentración desproporcionada de la información por parte de grandes conglomerados limita la diversidad de opiniones y restringe el acceso a perspectivas alternativas. Las empresas de comunicación priorizan sus intereses comerciales sobre el bienestar público, lo que ha conducido a la producción y difusión de contenido que busca maximizar el beneficio económico en lugar de informar de manera imparcial y equilibrada. Las empresas de comunicación utilizan sus plataformas para influir en la opinión pública de acuerdo con sus intereses comerciales y políticos, todo esto carcome la libertad de expresión y distorsiona la percepción pública de los problemas sociales y políticos. Sobre esta problemática, la Unesco (2017) que examina la concentración de los medios y la libertad de expresión en América Latina constató que:

“La concentración hace peligrar la capacidad que posee el sistema de medios para reflejar todo el arco de ideas, perspectivas y opiniones que existen en la sociedad, y para representar a todos los grupos políticos, culturales y sociales. Para la Relatoría Especial de Libertad de Expresión de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, por ejemplo, “es claro que la concentración de la propiedad de los medios de comunicación conduce a la uniformidad de contenidos que éstos producen o difunden” (Mendel, García Castillo, & Gómez, 2017, pág. 11)

El derecho fundamental a la comunicación persigue garantizar que todas las personas, grupos, colectivos y organizaciones tengan no solo la oportunidad de expresar libremente sus opiniones y puntos de vista, sino también de acceder a una amplia diversidad de fuentes de información y participar activamente en la creación de contenido audiovisual. Este derecho incluye el acceso pleno y equitativo a los medios de comunicación, así como la capacidad de utilizarlos para difundir ideas y perspectivas, sin discriminación o censura.

La comunicación, entendida como un bien común, resulta esencial para el fortalecimiento de la democracia, el desarrollo social y la promoción de los derechos humanos. Solo a través de un acceso verdaderamente universal a la comunicación, se puede construir una sociedad inclusiva y participativa, donde todas las voces sean escuchadas y representadas. En este sentido, el derecho a la comunicación no solo protege la libertad de expresión, sino que también promueve la pluralidad de ideas, fomenta el pensamiento crítico y contribuye al ejercicio activo de la ciudadanía en un entorno de respeto y equidad.

### **2.3.1 Edu comunicación**

La educomunicación es el campo interdisciplinario que integra educación y comunicación utilizando medios y tecnologías de comunicación a partir de experiencias significativas, el

objetivo es empoderar a los estudiantes para que sean ciudadanos informados y críticos ya que “los medios no son un reflejo incuestionable de la realidad, sino que son producidos, lo que emerge, son el resultado de la visión de sus productores o realizadores” (Sánchez Carrero, 2008, pág. 72)

En su libro *Pequeños directores: niños y adolescentes creadores de cine, video y televisión*, Jacqueline Sánchez Carrero plantea una visión amplia de la educomunicación y la educación audiovisual. Para Sánchez Carrero, estos conceptos van más allá de la alfabetización básica en medios; no se trata solo de enseñar a leer y escribir en el lenguaje audiovisual, sino de promover una comprensión crítica y profunda de los medios. Este enfoque inicia con el aprendizaje de las herramientas básicas para decodificar mensajes audiovisuales —es decir, comprender sus elementos de forma y contenido—, lo cual es el primer paso hacia la creación de una audiencia activa y consciente.

La autora subraya que el objetivo de la educomunicación es desarrollar una capacidad crítica en el espectador, capacitándolo para interpretar de manera autónoma el contenido audiovisual que consume. Así, los niños y adolescentes no solo se convierten en receptores pasivos, sino en lectores críticos que pueden cuestionar, analizar y comprender los mensajes implícitos y explícitos de los medios. Sánchez Carrero resalta que la educación audiovisual es fundamental en un mundo donde el consumo de contenido multimedia forma una parte significativa de la vida diaria, pues ayuda a las nuevas generaciones a construir su identidad, entender su entorno y expresar su creatividad a través del lenguaje visual y sonoro. (2008, pág. 36)

Según la autora, la *educomunicación* requiere que se enseñe el proceso de producción y la significación de los contenidos que se consumen por medio de las pantallas: “Educar para la

reflexión crítica implica tomar distancias respecto a los propios sentimientos, saber identificar los motivos de la magia, comprender el sentido explícito e implícito de las informaciones y de las historias, ser capaces de establecer relaciones coherentes y críticas entre lo que aparece en la pantalla y la realidad del mundo fuera de ella” (Sánchez Carrero, 2008, pág. 21)

El libro recoge las técnicas y los temas producidos por experiencias protagonizadas por niños, niñas y adolescentes de diferentes grupos etarios, contextos sociales y países, al final, se aproxima con unos fundamentos para la alfabetización audiovisual para niños y adolescentes. En las experiencias se ve cómo el potencial del documento audiovisual producido por niños y adolescentes en el aula puede reconstruir su forma de vida e identidad, algunos ejemplos de diferentes partes del mundo nombradas en el texto son:

En la zona conocida como *El Vacie*, Sevilla España, una zona marginal habitada por gitanos. El taller audiovisual impartido por la Asociación De Cine Sin De Valladolid, en junio de 2007; llevo a cabo el taller audiovisual que condujo a la apertura del diálogo personal en el que: “fueron capaces de menguar ciertas limitaciones como su dificultad para hablar ante los demás, el trato violento ante el grupo o las actitudes groseras e impositivas que mostraban con frecuencia” (Sánchez Carrero, 2008, pág. 106). La producción del capítulo final les motivó para debatir sobre las tradiciones gitanas, la importancia de culminar el ciclo educativo, el embarazo adolescente o la edad idónea para comprometerse a formar una familia. (Sánchez Carrero, 2008) La formación giró en torno a la explicación de los temas fundamentales de la alfabetización audiovisual, tanto técnica y también cómo aprender a

mirar una película. En la primera etapa los niños realizaron un *story board*<sup>19</sup> de una historia que habían pensado durante una semana, finalmente editaron primero en papel y luego en ordenador.

El taller de realización cinematográfica “La Matatena” localizado en la ciudad de México, llevo a cabo un taller de animación cuadro por cuadro por el cual las pequeños aprenden a modelar las figuras y a grabar cada uno de los fotogramas. Este se llevó a cabo con 15 niños en condición de calle en México D.F en el año 2005 (Sánchez Carrero, 2008, pág. 116). La Matatena, es un taller de realización cinematográfica que se centra en la enseñanza del cine a niños y adolescentes, fomentando la creación audiovisual desde una edad temprana y promoviendo el desarrollo de habilidades expresivas y creativas a través del cine.

En Argentina el taller “El Mate” produjo “Cebollín aventuras de una cebolla en una cocina” con niños entre ocho y doce años con la tecnología Flash MX<sup>20</sup>, en este proyecto los profesores descifraron progresivamente los pasos de los procesos de realización audiovisual: 1. Buscar la idea, 2. Escribir el argumento de la historia, 3. Crear el storyboard, 4. Preparar pintar recortar los dibujos necesarios, 5. Hacer los decorados, 6. Filmar moviendo los dibujos recortados, 7. Grabar las voces, ruidos y música que irán en la banda sonora de la película. (Sánchez Carrero, 2008, pág. 122) Los programas que imparte “El Taller De Cine El Mate” están destinados a explorar los diferentes medios de comunicación en distintos niveles de escolarización. La mayoría de los alumnos de primeros años se encuentran en condiciones

---

<sup>19</sup> Es la representación visual de una historia o narración. Es un proceso creativo utilizado tradicionalmente para trazar las escenas clave de una película, programa de televisión un anuncio publicitario.

<sup>20</sup> Flash MX 2004 es una potente herramienta creada por Macromedia. Nos permite la creación de páginas Web, animaciones, aplicaciones, juegos, etc. El único límite que tenemos es el de nuestra imaginación. DHTML es un conjunto de tecnologías que nos permiten dar forma y funcionalidad a una página Web creada en HTML. (Juan de Dios, 2004, pág. 6)

de pobreza, por lo que asistir gratuitamente a sesiones de cine nacional y la posibilidad de que los estudiantes de últimos niveles participen en un programa de periodismo en el que concursan sus investigaciones impacta su formación de forma positiva (Aguaded Gómez & Sánchez Carrero, 2008).

Los jóvenes presentan una historia fotografiada sobre un tema determinado con el objetivo de conformar una exposición que anualmente se muestra en El Museo Nacional De Bellas Artes en Buenos Aires, también, los primeros niveles de formación escriben una historia que a la postre será convertida en cortometraje. La escuela ha podido prevalecer ya que logró un convenio con la empresa Apple lo que le ha permitido continuar impartiendo las enseñanzas tanto de producción como de edición audiovisual. La gratuidad permite a los alumnos permanecer varios años, en este taller sobresale cómo los participantes pueden expresarse artísticamente de manera continuada y formándose en valores de solidaridad sin dejar de lado los aspectos técnicos.

La autora concluye aproximando las inclinaciones de los niños y adolescentes por técnicas y temas a partir de las producciones que desarrollaron los diferentes talleres, ella considera que los niños de edades menores se inclinan por temas que tratan sobre inventos o hacen referencia al futuro, también suelen escoger argumentos sobre la justicia y la solidaridad. Por otra parte, les atrae escribir historias sobre misterio en las que se descubren secretos, mientras que otros escogen asuntos familiares como punto central de sus relatos videográficos. (Sánchez Carrero, 2008, pág. 134)

Sobre los trabajos que realizan los adolescentes denotan asuntos que involucran la familia, mientras que las tramas sobre violencia, las drogas y el acoso aparecen más tímidamente. Sobre la técnica que usan los adolescentes aparece con más frecuencia la actuación o la

dramatización, en cuanto a los niños, la técnica en la que se manejan mejor es la animación en plastilina y la edición de dibujos hechos a mano por ellos mismos (Sánchez Carrero, 2008, pág. 157)

En compañía de José Ignacio Aguaded Gómez, Jacqueline Sánchez Carrero también sistematiza un panorama general de las experiencias de buenas prácticas sobre alfabetización audiovisual infantil y juvenil, la sistematización rastrea dos actividades importantes de educación audiovisual: La primera experiencia ha sido liderada por el español Jordi Torrent desde hace 20 años en la que desarrolla una actividad de educación audiovisual llamada *Youth and media, media literacy workshops*. Es un taller de alfabetización en los medios que nació en 1990. La vía más accesible ha sido trabajar en consonancia con los profesores para poder introducir los medios en el aula. Esto ha resultado que pueden aprender los contenidos a través de la imagen y el sonido además de aprender todo lo referido a la técnica y a la producción.

También nombra la experiencia de la escuela *Orson the Kid* la cual propone todo un currículo de doce materias entre las que incluye actividades de producción, guion, sonido, montaje, vestuario interpretación, cámara, dirección, maquillaje, dirección artística y decorados. Le otorga virtualmente importancia a la propuesta del alumno y exige que la producción se realice con equipos profesionales. La escuela organiza un campamento anual en el cual realizan cine foros con la finalidad de conocer la parte técnica y discutir sobre la película. El proceso total de aprendizaje de un alumno puede abarcar dos años, aunque lo que los niños y adolescentes quieren es ser directores o creadores de la idea principal y por supuesto, dueños de sus historias.

“Se trata de que los niños aprendan a producir dichos medios con las tecnologías de la comunicación para analizar de qué manera se representan y desde que óptica enfocan sus relaciones con los demás” (Aguaded Gómez & Sánchez Carrero, 2008, pág. 14)

Para finalizar, la autora reflexiona sobre la necesidad del reconocimiento en el currículo escolar de la *edukomunikación* (media literacy en inglés) y como eso implicaría el análisis de todo lo que reproducen las pantallas. La *edukomunikación* debe ser parte del programa oficial. No solo el niño o el adolescente sino todos en la sociedad tenemos que aprender el buen uso de la información digital o virtual, los videojuegos, la tecnología, móvil, la web etc.

Otra experiencia importante es CEFOCINE quienes organizan anualmente el Festival de Cortos Audiovisuales Agüeyama y el Festival de Videos hechos por Niños, Niñas y Adolescentes “Juguemos a hacer una película” (Conrado, 2009) El centro de formación cinematográfica para niños nació en Quito en 1989 como respuesta a las necesidades de sistematización y planificación de nuevas teorías y prácticas en el trabajo pedagógico con niños mediante el recurso audiovisual.

Basándose en una práctica educativa comunicacional innovadora, se busca llevar a cabo procesos de alfabetización visual utilizando el lenguaje integral como metodología y los medios de comunicación como herramientas del proceso. Esto se lleva a cabo en todas las etapas y en todos los productos elaborados por niños, jóvenes, docentes y padres de familia, fomentando tanto la escritura como la expresión artística.

Respecto a Colombia, el autor Oscar Vesga Pérez (2019) realiza la sistematización de dos proyectos sobre *edukomunikación* como herramienta para la comprensión y el

reconocimiento de la cultura propia a través de narrativas donde la evidencia es un eje fundamental para un país que busca salir de la guerra interna.

La primera experiencia es el estudio de caso de Juan Mora, un profesor egresado de la antigua academia Arco. El entonces profesor del Colegio Bertrand Russell de Chía Cundinamarca propuso: “Los medios audiovisuales en la educación básica eran un acercamiento lúdico, en la básica secundaria, un proceso de experimentación y en la educación media, una profundización técnica y estética” (Vesga Pérez, 2019, pág. 14)

Los medios han sido una herramienta eficaz para estudiar el territorio colombiano, las producciones de los estudiantes han visibilizado la Colombia que habitan las comunidades, sus producciones han mostrado la biodiversidad, la residencia, la creatividad, la generosidad como factores comunes de las regiones, sus estudiantes salen al acecho de una entrevista, un reportaje, una realización audiovisual esto los ha sumergido en el estudio disciplinar de temas concretos.

La segunda experiencia está localizada en Belén de Andaquies, Caquetá, allí, el profesor Alirio González educado por la emisora de radio Sutatenza y después egresado de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, aprendió de su maestro Fernando Morillo el desarrollo del método de la Investigación Acción participativa del sociólogo Orlando Fals Borda. “Una de las características propias de este método es la forma colectiva en que se produce el conocimiento y la caracterización de ese conocimiento” (Vesga Pérez, 2019, pág. 8)

La segunda experiencia es la historia de Alirio quien cofundó la emisora que fue un espacio para el debate político que funcionaba en una radio bicicleta armada con los micrófonos

prestados de sus vecinos, “hicimos un laboratorio de sonidos, capturábamos el sonido de la lluvia, de los pájaros, y dábamos equipos a la gente, ellos grababan los establos y poníamos eso como banda sonora” (Vesga Pérez, 2019, pág. 10)

La escuela audiovisual infantil nace como un proyecto innovador. Alirio, su fundador, comenzó su formación a través de tutoriales y extendió una invitación a otros realizadores audiovisuales para unirse a él. De esta manera se formó simultáneamente con los niños que acudían a su casa.

La escuela funcionó siguiendo el modelo de una *matrioshka*: dentro de la escuela, cada niño tenía un proyecto creativo y, a su vez, cada proyecto albergaba otros proyectos en su interior. La metodología, la estética y el contenido eran aspectos fundamentales en cada uno de ellos.

El “Pastiche”, una de las formas de producción en la escuela, se construye permitiendo la combinación de múltiples estilos. Esto incluye la fotografía intimista, los dibujos de arte escolar, el video casero, entre otros. Esta característica enriquece la diversidad y creatividad en los proyectos de la escuela, se ha propuesto transversalizar los contenidos del currículo a través de su labor. Sus producciones abordan problemáticas tanto infantiles como comunitarias, y enfrentan la violencia cultural y estructural que fundamenta la violencia directa.

### **2.3.2 Marta Rodríguez y la educomunicación**

Marta Rodríguez, a través de su trabajo, también ha promovido la idea de la educomunicación abordando el tema del derecho a la comunicación desde una perspectiva comprometida con las realidades sociales y culturales de Colombia. A lo largo de su carrera, Rodríguez ha explorado las voces de los sectores marginados y ha utilizado el cine documental como una herramienta para visibilizar y dar voz a comunidades históricamente excluidas.

Su enfoque en la representación auténtica y respetuosa de las personas y sus realidades refleja un compromiso con el derecho a la comunicación como un medio para amplificar las voces de aquellos que a menudo son marginados en los medios de comunicación convencionales. Además, a través de su trabajo, Rodríguez también ha promovido la idea de la educomunicación, utilizando el cine como una herramienta educativa para fomentar la reflexión y el diálogo sobre temas sociales y políticos. Su enfoque en la educación a través del cine documental sugiere una comprensión profunda del potencial transformador de los medios de comunicación y su capacidad para promover el cambio social y la conciencia crítica. Marta Rodríguez ha contribuido significativamente al discurso sobre el derecho a la comunicación desde su perspectiva como cineasta del cine documental del tercer cine latinoamericano, utilizando sus películas como una plataforma para promover la inclusión, la justicia social y el empoderamiento de las comunidades marginadas en Colombia, es por ello que se retoma su apuesta, así como elementos de las propuestas antes descritas para plantear las fases de la propuesta pedagógica que se describen a continuación.

#### **2.4 Fases del proceso de implementación de la propuesta pedagógica “Educomunicación en clave de la cineasta Marta Rodríguez”**

En el marco de esta propuesta, se propuso la creación de un producto audiovisual utilizando la técnica del *pastiche*, una estrategia artística ampliamente utilizada en la literatura, la música, las artes y particularmente, en los medios audiovisuales. El *pastiche* se caracteriza por imitar y reinterpretar diferentes estilos, géneros, estéticas o autores, combinándolos de tal forma que el producto final adquiera una apariencia de originalidad y autonomía. Esta técnica va más allá de la simple reproducción, pues en su esencia radica un proceso de reinterpretación y homenaje, que puede incluir citas, alusiones, en algunos casos, guiños a

los códigos originales en los que se inspira. De esta forma, el *pastiche* propone una recontextualización que enriquece el nuevo producto al situarlo en diálogo con sus referentes.

“- El pastiche - nos ayudará a comprender la forma en que la palabra y las imágenes de nuestros antecesores, viven en nuestros discursos, sobre todo desde el momento en que un texto se considera habitado (y, por ende, fragmentado) por múltiples voces. En realidad, determinar dicha forma equivale a entender qué lugar ocupamos en la tradición y cómo aspiramos a inscribirnos en la historia”. (Sánchez Biosca, 1995, pág. 6)

El pastiche es un producto audiovisual que depende en gran medida de la capacidad del receptor para identificar y decodificar los símbolos y referencias intertextuales. Este proceso de comprensión exige un conocimiento previo y una relación estrecha con los códigos culturales y simbólicos a los que se alude. En otras palabras, la experiencia del espectador se enriquece cuando puede reconocer y comprender la relación entre el texto actual y aquellos textos anteriores que han sido homenajeados, re imaginados o parodiados (Sánchez Biosca, 1995).

En la práctica audiovisual, el *pastiche* se enriquece también a través del estudio de la *intertextualidad*, un concepto que resalta el carácter dialógico inherente a todo discurso. Según esta perspectiva, cada emisor es también un receptor de múltiples discursos previos, y en la creación de su mensaje, evoca fragmentos de estos discursos, que permanecen latentes en su memoria, esto crea una red de dependencias mutuas entre los enunciados, donde fenómenos como la cita, el diálogo, la parodia y la ironía no solo aportan nuevas capas de significado, sino que, a su vez, permiten al espectador experimentar el mensaje desde

múltiples ángulos, desentrañando la compleja relación entre el emisor y sus múltiples influencias. (Instituto Cervantes, 2023)

El *pastiche* se nutre de la tradición y de la innovación simultáneamente, combinando relatos, cuentos, mitos y diversas narrativas en un ensamblaje que recurre tanto a técnicas clásicas como contemporáneas. Esta práctica no solo homenajea lo ya existente, sino que también recontextualiza y resignifica sus referentes en un nuevo contexto cultural, permitiendo que el mensaje evolucione y adquiera un nuevo significado en función de su audiencia actual. (Pastiche en productos audiovisuales, 2013)

En este ejercicio, se llevó a cabo la creación de un *pastiche* en colaboración con los niños de la Institución Educativa Eduardo Umaña Mendoza, quienes asumieron roles como codirectores y coproductores de este cortometraje. Este proyecto parte de la premisa de que, al fomentar en los niños la capacidad de expresar sus opiniones y coordinarse en una mesa de trabajo, se los convierte en protagonistas de sus propias narrativas. Así, ellos pueden construir y proyectar sus propias representaciones en medios audiovisuales.

La iniciativa se basa en la convicción de que los niños son capaces de ser agentes de su propio cuidado y crecimiento. Para ello, resulta fundamental ofrecerles las condiciones necesarias que favorezcan su autonomía, lo cual implica entregarles las herramientas y el acceso a medios de comunicación. Este proceso no solo les permite apropiarse de sus voces, sino que también desarrolla habilidades colaborativas y críticas que los preparan para intervenir activamente en su entorno y en su propia historia.

El proceso de creación, edición y difusión del material audiovisual fue planteado para desarrollarse en tres fases integradas.

En la primera fase, llamada *Fundamentación y Producción*, se llevaron a cabo siete sesiones de tres horas cada una. Durante estas sesiones, busqué centrarme en conocer las referencias audiovisuales que consumen los niños, explorando tanto sus preferencias como los mensajes implícitos que estos productos transmiten. A partir de esta base, los niños aprenderán conceptos básicos de producción audiovisual, especialmente en torno a la creación de personajes, escenografía y narrativa. Para contextualizar, en la propuesta se planteó presentar el tráiler de *Chircales*, una película emblemática que representa la infancia trabajadora en Colombia, entre otras actividades. Se buscó abordar esta fase desde un enfoque colaborativo en el que todos nos asumimos como "directores", fomentando así el sentido de pertenencia y responsabilidad en cada parte del proceso.

La segunda fase, denominada *Postproducción en Técnica Pastiche*, se orientó a integrar los elementos previamente creados por los niños (personajes, escenografía y sonidos) en un montaje cohesivo. Este montaje, cuyo eje central de reflexión es el "trabajo infantil", busca que los niños reflexionen sobre esta problemática mientras ensamblan su material. En esta etapa, se buscó experimentar con la técnica del pastiche, lo que eventualmente permitiría una estética creativa y experimental que refleje las voces y perspectivas de los participantes.

Por último, en la tercera fase, denominada *Socialización y Difusión*, se esperaba que el material final se compartiera a través de la plataforma de YouTube. Esta difusión estará acompañada de un flyer publicitario especialmente diseñado para destacar el esfuerzo y la creatividad de los niños, incentivando la participación de la comunidad y promoviendo la reflexión sobre el trabajo infantil desde la perspectiva de quienes crearon el material. Con esta última fase, buscamos no solo visibilizar el resultado del trabajo colectivo, sino también generar un espacio para el diálogo social sobre los temas abordados.

A continuación, presento el diseño de las fases y luego profundizó en una reflexión sobre lo que efectivamente ocurrió

#### **2.4.1 Fase de fundamentación y producción**

Esta fase se desarrolló en siete sesiones de tres horas, en las cuales los estudiantes, a través de actividades prácticas, aprenderán la técnica del *pastiche* y desarrollarán las habilidades necesarias para crear un storyboard individual. Este storyboard incluirá un personaje diseñado por cada estudiante, una ficha con la historia de vida de ese personaje y, finalmente, un mensaje dirigido a otros niños.

Paralelamente, se buscó explorar la representación de la infancia en el cine colombiano, enfocándonos en el trabajo infantil en la obra de Marta Rodríguez, mediante el análisis del tráiler de la película *Chircales* (1968). Esto buscó servir como inspiración para que los estudiantes produjeran contenido mediático (un póster) con un enfoque educativo que promueva el uso responsable y transformador de los medios de comunicación para la participación social.

La reflexión en torno a las sesiones de trabajo enfatiza la importancia del trabajo colaborativo: aunque cada estudiante debe presentar su storyboard individual, comparten materiales como colores, marcadores, tijeras y pegamento. Además, las actividades están diseñadas para fomentar la participación, adaptándose al ritmo de los estudiantes que van completando las tareas. Finalmente, cada sesión buscó motivar un uso responsable de los medios audiovisuales y las pantallas, invitando a cuestionar el tipo de contenido al que están expuestos los niños.

En el siguiente cuadro se presentan los temas, actividades y recursos diseñados para esta fase

## 1. Tabla actividades y cronograma fase de producción y fundamentación

Tabla 1 Actividades y cronograma fase de producción y fundamentación.

#	Título	Temas	Actividades	Recursos
1	Introducción a la Educomunicación y el cine documental	Saludo y Charla	Presentación personal y Charla sobre el uso de pantallas y medios audiovisuales por los niños.	Títere que consiste en la representación de una cámara de video Bolex de 8 mm llamada Camarín inspirada en la cámara con que Marta grabó Chircales.
		Introducir al proyecto.	Presentación Camarín	
		Darle identidad a Camarín.	Colorear a Camarín.	
2	<b>Análisis de los contenidos audiovisuales</b>	Saludo y Charla	<b>Discusión en grupo:</b> ¿Qué tipo de mensajes educativos (o no) transmiten los medios?	<b>Audio</b> <b>Whatsapp</b> <b>mensaje</b> <b>Camarín</b>
		Cuestionamiento sobre el contenido que consumen en pantallas. Analizar sus mensajes implícitos y explícitos.	¿Qué programas de TV, redes sociales, podcasts consumen?	
		Tarea	Terminar de colorear a “Camarín” y pensar en una película que quisieran ver.	
	<b>Producción Mediática y técnicas de pastiche.</b>	Saludo y charla.	Pregunta ¿Quién no trajo a Camarín”?	Formato Ficha de Personaje
		Creación de personaje individual.	<b>Ficha de personaje y</b> figuras de la escenografía con el tangram. <b>Diseño de un esquema preliminar de su personaje.</b>	
		Cierre Resultados encuesta:	<b>Encuesta película 4 junio Topos</b>	
4	Diseño de Proyecto audiovisual técnica pastiche.	Saludo y charla.	Presentan avances y reciben retroalimentación.	Esfera de las emociones y cámara fotográfica. Colores, marcadores y hojas blancas.
		Crear el guion/storyboard	Dotar al personaje de una identidad por medio del	

		Fomentar el trabajo en equipo	reconocimiento de las emociones.  Recorrido colegio. Compartir los colores y marcadores.	
		Cierre	Borrador de storyboarding pastiche.	
5	<b>Producción del Proyecto Mediático</b>	Producir los materiales educomunicacionales “el pastiche”.	Charla sobre el trabajo infantil en la mirada de Marta Rodríguez.	
		Fomentar el trabajo colaborativo.	Cada uno trabaja en la edición y redacción de los contenidos en su storyboard.	Poster tercer cine Fanzine educativo tercer cine. Colores y marcadores
		Presentar al tercer cine y a los protagonistas del cine documental.	Reflexionar sobre los desafíos de la producción mediática y el pastiche.	
6	Grabación y toma de fotografías 21 de mayo 2024	Grabación de audio Fotografías del colegio por los niños Construcción cámara modelo 3d		
		<b>Revisión colaborativa</b>  Evaluar el impacto del contenido producido. <b>Revisión colaborativa</b>		
7	<b>Presentación Final</b>	Saludo Actividad proyecto de Vida: Cada uno es director de su vida.	<b>Análisis de cómo el cine documental puede abordar temas relacionados con el trabajo infantil el impacto del cine documental en la promoción de los derechos de los niños.</b>	Formato Luces cámara y acción. Colores y marcadores
		Proyección cortometraje intensamente.          Proyección <b>Trailer chircales.</b>	<b>Cierre actividad circulo de las emociones.</b>  Observar la representación del trabajo infantil que hace Marta Rodríguez tratado en anteriores sesiones.	

		<b>Proyección Película topos</b>		
		Compartir  Reflexión final	Onces compartidas Conversación sobre el potencial de la educomunicación para transformar la educación	

#### 2.4.2 Fase de Postproducción producto audiovisual en técnica Pastiche

Se buscó la cohesión de los distintos estilos, épocas o referencias que se usaron en la producción, para crear un producto que remita a esas influencias de una manera armoniosa.

En la siguiente tabla defino los elementos clave en el proceso de postproducción:

#### 2. Tabla Fase de Postproducción audiovisual en técnica Pastiche

<b>Día</b>	<b>Tema</b>	<b>Objetivo</b>	<b>Actividad</b>
<b>1</b>	Investigación y recolección de materiales	Identificar y recopilar influencias visuales, sonoras y temáticas para el proyecto generadas durante la fase de producción.	Se define el concepto general del proyecto. Se reúne, imágenes, sonidos o referencias basados en la información que quedo de la fase de producción.
<b>2</b>	Planificación del montaje	Definir el guion o el flujo narrativo de la pieza de postproducción.	Se escribe un pequeño guion o esquema que describa cómo los diferentes elementos se combinarán. Se construye un storyboard o una lista de planos clave que integren los trabajos de los niños. Se define las transiciones visuales o sonoras que serán clave para unir las influencias.
<b>3</b>	Edición de la imagen	Comenzar a trabajar con los visuales para lograr un montaje coherente.	Montaje en el programa Movie Maker.
<b>4</b>	Edición del sonido	Crear una mezcla auditiva que refuerce el pastiche.	Selección de la música, sonidos y efectos sonoros que conecten con los estilos y la narrativa. Se sincroniza los elementos sonoros con las imágenes,

			jugando con el contraste o la armonía entre ellos.
5	Refinamiento del montaje	Pulir el proyecto, asegurando que el pastiche esté bien integrado.	Revisa todo el montaje visual y auditivo para buscar problemas de continuidad.
6	Colerización y efectos finales	Dar cohesión visual a los elementos mediante la corrección de color y efectos especiales.	Aplica corrección de color para unificar los diferentes estilos visuales.
7	Revisión y entrega	Finalizar la postproducción y preparar el proyecto para la entrega o presentación.	Realiza una revisión final para asegurarte de que el montaje esté libre de errores. Se exporta el proyecto en el formato deseado.

### 2.4.3 Fase de socialización y difusión del material audiovisual

Se buscó que el producto audiovisual se estrenara durante un foro orientado a reflexionar sobre la presencia de la infancia en el cine colombiano. Allí se realizará una breve introducción al tema del foro, la representación de la infancia en el cine colombiano, con énfasis en el audiovisual realizado con los niños y el tráiler de *Chircales*.

### 3. Tabla Fase de socialización del material audiovisual.

Día	Tema	Objetivo	Actividad
1	Cine foro la Infancia en el cine colombiano.	Reflexionar sobre cómo se representa la infancia en el cine colombiano y reconocer el valor del trabajo audiovisual producido con los niños, así como el legado de <i>Chircales</i> en la narrativa y visualización de la niñez en contextos sociales específicos.	Presentar el audiovisual realizado con los niños junto con el tráiler de la película <i>Chircales</i> , y exponer el cartel que busca destacar el trabajo intelectual de los niños y su contribución a la sociedad. <b>Pregunta:</b> ¿De qué manera los productos audiovisuales pueden ser herramientas para visibilizar el trabajo creativo de los niños y su aporte a la sociedad?

## **2.5 Reflexión sobre la implementación de la fase de producción y fundamentación**

Durante la implementación de la propuesta pedagógica, surgieron diversas dificultades. Un problema importante fue el tamaño del grupo. Cuarenta estudiantes por curso, en algunos momentos, resultaba inmanejable. Aunque todos los estudiantes estaban en un rango de edad similar, solo la mitad participó activamente del proceso, el resto se distraía con juegos, teléfonos móviles o simplemente no mostraba interés. Además, aunque los salones eran espaciosos, su diseño no estaba orientado para funcionar como auditorio, lo cual limitaba la interacción y el control del grupo. La falta de interés de una parte significativa del grupo dificultó el desarrollo ordenado del programa, generando sesiones, que considero como caóticas. Es importante señalar que se realizaron varios ajustes con relación a la planeación inicial, debido a diferentes factores. En primer lugar, se programaron sesiones de dos horas dos días a la semana, sin embargo, la institución facilitó un espacio de cuatro horas, entre media hora de descanso y media hora de almuerzo. En segundo lugar, el tamaño del grupo, la mala disposición del salón y la falta de recursos audiovisuales hicieron crónico el desinterés de algunos que retrasaron el proceso de producción por lo que no todos los estudiantes, que se entendieron como asistentes de producción, terminaron las actividades propuestas.

Una parte de los niños que decidió no participar en el trabajo de producción manifestó, inicialmente, una actitud de resistencia que se tradujo en violencia simbólica hacia mi figura en el salón, su intención parecía ser boicotear los encuentros ridiculizándome por mi edad mi género y mi juventud con comentarios como “Yo no voy a hacerle caso a ella porque ella es joven y estudiante”; sin embargo, con el paso de las sesiones, esta actitud cambió. Los mismos niños y niñas que inicialmente rechazaron el trabajo de producción comenzaron a

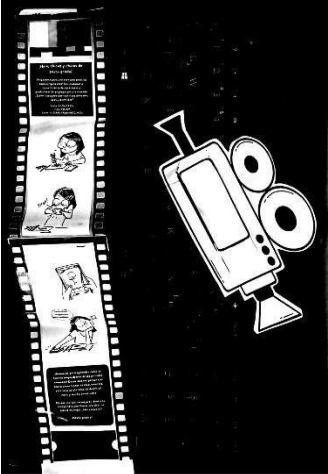

acercarse para compartir conmigo algunas de sus experiencias y opiniones sobre el trabajo infantil. Esto me permitió comprender que su resistencia no era gratuita, sino que estaba relacionada con la percepción de las actividades como demasiado infantiles, evocadoras de un pasado reciente que ya no sentían propio. Destaco su disposición para dialogar y explicar por qué las actividades no les resultaban atractivas, un intercambio que, aunque se dio al final del proceso, enriqueció profundamente mi experiencia como maestra.

A pesar de estos desafíos, se lograron avances importantes que aportaron significativamente a la producción: se crearon elementos como sonidos y audios, escenografías, fotografías y 12 personajes y extras. Al final, se consiguió una participación de la mitad de los estudiantes, quienes completaron la mayoría de las actividades, los niños y niñas demostraron habilidades de colaboración, incluso con recursos limitados como colores y marcadores.

A continuación, se presentarán las actividades que efectivamente se desarrollaron en cada sesión, destacando algunos de los productos que los niños lograron crear en cada encuentro y los relaciono con el concepto de trabajo para contribuir y estimular la construcción de las infancias protagónicas a partir de la producción audiovisual del pastiche en el siguiente cuadro.

### **2.5.1 Descripción de las Actividades por Sesión**

#### **4. Tabla**

Sesión	Contenido propuesto	Algunos ejemplos de la Producción de los niños	Análisis en relación con el acercamiento del concepto de trabajo y construcción de infancias protagónicas.
<p>1</p> <p>Introducción a la educomunicación y al cine documental.</p>	 <p>En la imagen se muestra a Camarín, una representación de la cámara Bolex 8mm utilizada por Marta Rodríguez. Creé este títere como un mediador para interactuar con los niños, invitándolos a cuestionar los</p>	 <p>La actividad consistió en que los niños colorearan a Camarín y le añadieran un carrete, diseñado para invitarlos a explorar el mundo de la producción audiovisual y motivarlos a convertirse en directores de su</p>	<p>La cinta y el carrete fueron concebidos como símbolos del inicio del trabajo de producción del pastiche, representando un compromiso mutuo para colaborar. Al final del carrete, se encontraba un ticket que sería entregado el último día, marcando el cierre de la fase de producción y fundamentación. La disposición de los niños para compartir materiales, como colores y marcadores, así como su capacidad para integrarse a los grupos de trabajo, evidenció su habilidad para realizar tareas colectivas. Esta competencia resulta esencial para fomentar la organización en pro de la construcción de las infancias protagónicas. Aunque no todos mostraron el mismo nivel de dedicación al colorear a Camarín, ni todos conservaron su trabajo, el</p>

	<p>contenidos que consumen en las pantallas y a comunicarse acerca de las tareas de producción. También se observa una cinta de papel diseñada a partir de una historieta encontrada en internet, adaptada para que los niños pudieran colorearla y utilizarla como un carrito para Camarín. El mensaje en la tirilla dice: "Unámonos para aprender cómo se hace la magia detrás de las películas animadas: desde diseñar personajes hasta crear historias emocionantes. Será un día lleno de diversión, risas y mucha creatividad. ¡Así que ven con tus mejores ideas y tu energía lista para hacer realidad tus sueños animados! Hasta pronto."</p>	<p>propia creación. Entregué cada copia de Camarín junto con el carrito de manera personalizada, explicándoles que debían colorearlo y dotarlo de identidad propia. Los niños se agruparon con sus compañeros más cercanos, compartieron materiales y, gracias a su creatividad, cada Camarín adquirió un estilo único y diferente. Se les indicó que debían traer a Camarín coloreado todos los días, cuidándolo como nuestra herramienta más importante de producción. La imagen corresponde a una elaboración realizada por un estudiante.</p>	<p>potencial colaborativo quedó claramente demostrado.</p>
--	---	---	--

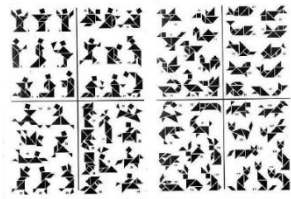
<p>2</p> <p>Análisis de los contenidos audiovisuales.</p>	<p>Durante la segunda sesión, se propuso trabajar en una dinámica de mesa redonda para repasar qué son los medios audiovisuales. Como actividad introductoria, se escuchará un mensaje en formato de audio MP3 de "Camarin", que dice:</p> <p><i>"¡Hola, pequeños y pequeños exploradores de las pantallas! Soy Camarin, y hoy vengo con una gran aventura que quiero compartir con ustedes. ¿Alguna vez han imaginado cómo se crean los dibujos animados, los videojuegos o esos videos increíbles que vemos en la tele y en internet? ¡Pues hoy es el día de hacer volar su imaginación! Quiero invitarlos a un lugar donde ustedes serán los creadores. ¡Así es! Aquí podrán aprender a dar vida a sus ideas, a inventar personajes y a contar las historias que sueñan. No importa si lo que te gusta es</i></p>	<p>A la pregunta sobre qué contenidos veían, dónde los veían y por qué los veían, los niños dieron diversas respuestas:</p> <p>La mayoría mencionó que preferían consumir contenidos en plataformas de internet como <b>YouTube, TikTok, Facebook</b> y servicios de streaming como <b>Netflix</b>. Los tipos de contenido que predominaron son:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Videos musicales.</b></li> <li>• <b>Contenido de YouTubers e influencers.</b></li> <li>• Capítulos específicos de series, destacando <b>El Mundo de Gumball</b>.</li> </ul> <p>El segundo medio más utilizado es el <b>televisor</b>, donde consumen:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Canales de televisión como Cinemax.</b></li> </ul>	<p>La idea de realizar la mesa redonda presentó varias dificultades logísticas. Los pupitres eran demasiado pesados y ruidosos para que los niños los movieran por sí solos. Sin embargo, tras más de una hora de esfuerzo conjunto, se logró organizar la mesa redonda, movilizando un total de cincuenta pupitres de aproximadamente 15 kilos cada uno con la ayuda de los estudiantes.</p> <p>Otro inconveniente fue la mala acústica del salón y la baja potencia del parlante que llevaba. Esto obligó a reproducir el audio individualmente a cada estudiante utilizando audífonos, lo que extendió considerablemente el tiempo previsto para la actividad. Durante este proceso, los estudiantes respondían las preguntas mientras yo pasaba uno por uno con el audio.</p> <p>Aunque inicialmente la mitad del curso mostraba resistencia a participar, el hecho de pasar de puesto por puesto permitió que todos</p>
---	--	---	--

	<p><i>dibujar, inventar historias o construir mundos increíbles; aquí todos somos bienvenidos, y cada idea cuenta. ¡Juntos vamos a descubrir los secretos detrás de la magia de las pantallas y crear cosas maravillosas que todos podrán ver! ¿Listos para la aventura? ¡Vengan conmigo, y juntos haremos que sus ideas cobren vida en la pantalla!</i></p> <p>Después de escuchar el mensaje, los estudiantes respondieron individualmente a la pregunta: <b>¿Qué contenidos les gusta ver en las pantallas?</b></p> <p>De este modo, se fomentó la reflexión y se prepara a los estudiantes para la exploración creativa de los medios audiovisuales.</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <b>Transmisiones de eventos deportivos</b>, especialmente partidos de fútbol.</li> <li>• <b>Series de televisión</b>, tales como <i>El Cartel de los Sapos</i> y <i>One Piece</i>.</li> <li>• <b>Películas</b>, incluyendo títulos como <i>El Exorcismo</i>, <i>Posesión Infernal</i>, <i>Chucky</i>, <i>Rapunzel</i>, <i>Rápidos y Furiosos</i>, <i>Coraline</i> y <i>Willy Wonka</i>.</li> <li>• <b>Películas de Disney</b> como <i>Intensamente</i> y <i>Ratatouille</i>.</li> <li>• <b>Series animadas</b>, destacando <i>Dragon Ball Z</i> y <i>El Mundo de Gumball</i>.</li> <li>• <b>Películas de Marvel</b> y clásicos como <i>Karate Kid</i>.</li> </ul> <p>En tercer lugar, se encuentra el consumo de <b>videojuegos</b>, con títulos como:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Detective Pikachu</i>.</li> </ul>	<p>respondieran. Durante la actividad, los estudiantes trabajaron principalmente con sus compañeros más cercanos, creando un ambiente que parecía caótico, pero en el que, de manera implícita, se mantenía la colaboración y el enfoque en la tarea.</p> <p>Se muestra la diversidad de intereses y las plataformas más utilizadas por los niños para acceder a contenido audiovisual.</p>
--	--	---	---

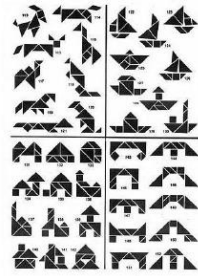
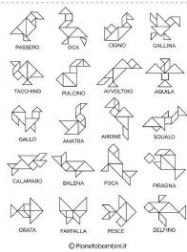
- |  |  |  |  |
|--|--|--|--|
|  |  | <ul style="list-style-type: none"><li>• <i>Super Mario Bros.</i></li><li>• <i>Free Fire.</i></li></ul> |  |
|--|--|--|--|

3

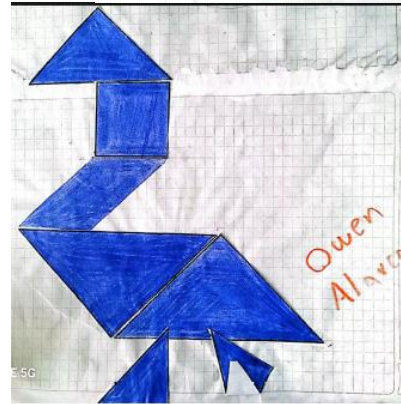
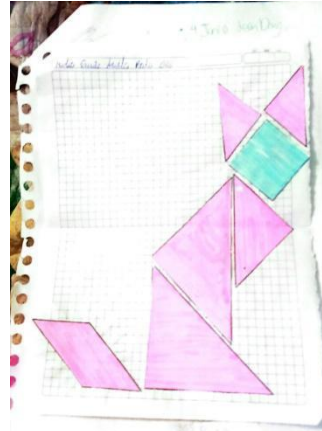
Producción  
Mediática y  
técnicas de  
Pastiche.



TANGRAM - ANIMALI



En esta sesión recogimos algunas características del pastiche relacionadas con el collage, la actividad después de la explicación consistió en el uso del Tangram en el pastiche.



En las imágenes se aprecian dos de las producciones elaboradas por los niños, en una podemos observar un gato y en la otra podemos observar un ave, generalmente los niños

En un primer momento, repartí el formato de Tangram para que los niños elaboraran una figura que representara la escenografía de la producción. Les expliqué que la escenografía, aunque no es un personaje, también se construye y desempeña un papel importante. Los niños crearon figuras de animales con los que tienen contacto en su cotidianidad. Además, compartieron marcadores y colores, trabajando en mesas con sus grupos previamente establecidos.

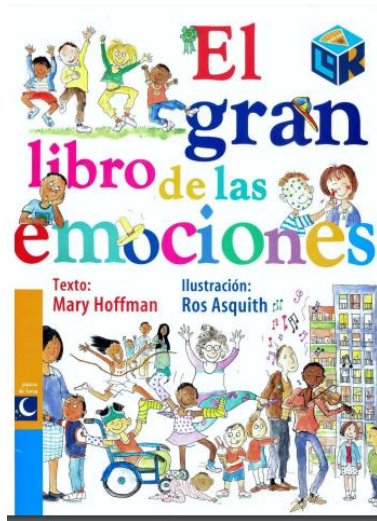
Considero que la actividad del Tangram tuvo muy buena acogida por la mayoría de los participantes.

Después de esta actividad, realizamos una encuesta para votar por la película que veríamos al finalizar la fase de fundamentación y producción. Fue interesante observar cómo los niños se organizaban para promover sus preferencias, mostrando subgrupos de amistad típicos del aula. También fue revelador identificar a los niños que

	<p>En la imagen se aprecia el formato de <i>tangram</i> que fue entregado a cada niño con el objetivo que ellos reconocieran algunos otros seres u objetos como extras en la producción, ellos debían recortar las figuras elegir la forma que querían representar armar la figura pegarla en una hoja y colorearla</p> <p>La segunda actividad era una encuesta para ver una película, al finalizar las actividades de producción y fundamentación.</p>	<p>elaboraron mariposas y gatos, algunas personas, patos gansos y un conejo.</p> <p>Siguiendo con las actividades, la imagen a continuación fue la encuesta que recogieron un grupo de las niñas sobre la película que veríamos la última sesión de la fase de producción y fundamentación.</p>	<p>se quedaban solos, lo que me permitió conocerlos un poco más.</p> <p>Este ejercicio no solo expuso, sino que destacó aún más su habilidad para organizarse como grupo. Reconocí un grupo líder que se organizó para que la película Topos fuera la ganadora.</p>
--	--	---	---

4

Diseño  
producto  
audiovisual  
técnica  
Pastiche.



Datos Básicos  
Nombre: Fabiolas  
Ciudad natal: Argentina  
Características: es Jugadora con Pasión por los Animales  
Avatar: Que quiere la persona? Cambiar el maltrato Animal  
Que no quiere la persona? que maltratan a los animales  
Pasado: Era una Jera  
Presente: Jugando  
Futuro  
Cuál es su mejor amigo: delmar a los Animales  
Cuál es su peor amigo: ser impopular  
Que le gusta: Jugar con sus amigos  
Que le enfada: que golpeen a sus amigos

IRA  $\frac{50}{100}$  Felicidad  $\frac{80}{100}$  Miedo  $\frac{10}{100}$   
ASCO  $\frac{80}{100}$   
Tristeza  $\frac{10}{100}$  Sorpresa  $\frac{40}{100}$



Durante esta sesión, el objetivo principal era que cada estudiante construyera un personaje. Para lograrlo, se buscó estimular la exploración de su identidad mediante la lectura de *El gran libro de las emociones*, específicamente las secciones relacionadas con el asco y el miedo. Estas emociones, frecuentemente vistas como molestas, son esenciales porque nos permiten identificar lo que nos incomoda o deseamos cambiar.

Les expliqué que las emociones, aunque superficialmente se clasifican en categorías como alegría, tristeza, miedo, asco y furia, son mucho más complejas, como lo ilustra el "círculo" o el "iceberg" de las emociones. Por ello, los estudiantes debían dotar a sus personajes de una amplia gama emocional, resaltando la importancia de cada emoción. Durante el proceso, surgieron asociaciones inevitables con la película *Intensamente* de Disney, y también vincularon la actividad con la creación de un avatar: la representación de una identidad duplicada que habita en otro espacio o escenario. Esto los llevó a asignar



Durante esta sesión se había propuesto que cada asistente de producción, o sea cada estudiante, elaboraría un personaje, para ello, se presentó el Gran Libro de las emociones, el círculo de las emociones y un formato para cada niño en donde pudiera representar las emociones que caracterizarían a su personaje. Con la intención de nutrir la identidad de estos personajes. También iniciamos la creación de personaje con el formato Ficha de personaje, en este formato se debía caracterizar el nombre, las características estéticas, la ciudad de origen, que quiere el personaje, que no haría tu personaje, Etnia, rasgos faciales, estilo, historia de vida, cuál es su mejor y peor rasgo, como se ve con los demás personajes



Las imágenes anteriores corresponden al trabajo elaborado por una de las estudiantes, ella recreo

porcentajes emocionales a sus personajes como parte de sus representaciones.

En la creación de personajes, entender las emociones es crucial porque:

- **Hacen que los personajes sean creíbles y cercanos**, reflejando experiencias humanas universales.
- **Influyen en las decisiones y acciones de los personajes**, por ejemplo, el miedo puede impulsar la huida, mientras que el amor motiva sacrificios.
- **Generan conflicto, crecimiento y transformación**, elementos esenciales en cualquier historia.

Con esta actividad, buscaba que cada estudiante explorara cómo sus personajes sienten y expresan emociones, permitiéndoles construir figuras únicas y diversas.

Durante la explicación, los niños, aunque en aparente caos, se agruparon con sus compañeros más

		<p>un gato que nombró Patitas, encontramos el círculo de emociones en el cual la emoción que dijo sentir el gatito en mayor proporción fue felicidad sorpresa tristeza asco y miedo en ese orden, podemos encontrar la ficha de personaje de Patitas. También encontramos la actividad de reconocimiento de las emociones intervenida por ella.</p>	<p>cercanos, compartiendo colores y marcadores. La dinámica del aula cambió: dejaron de trabajar en los extremos del salón y se concentraron en los escritorios más grandes. Aunque la actividad era individual, un grupo en particular mostró una interacción llamativa.</p> <p>Este grupo, formado por siete estudiantes (cuatro niños y tres niñas), trabajó colectivamente en la creación de un único personaje: el Pato Lucas, de Warner Bros. Este personaje refleja una personalidad excéntrica, ambiciosa, egoísta y competitiva, que a menudo termina siendo cómica y autodestructiva.</p> <p>La elección del Pato Lucas como personaje colectivo no es casual. Este ícono cultural tiene una notable resonancia en algunos barrios populares del sur de Bogotá, donde vivo. En estos contextos, personajes como el Pato Lucas o Bugs Bunny, de los <i>Looney Tunes</i>, han trascendido su origen animado para convertirse en símbolos de identidad. Este fenómeno se observa en el uso de prendas de ropa, gorras y chaquetas estampadas con estos personajes, que</p>
--	--	---	---

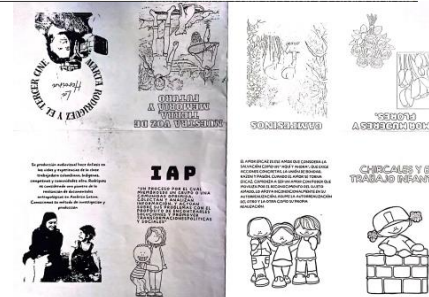
			<p>no solo representan un sentido de pertenencia a una cultura globalizada, sino también una afirmación de posición dentro de la estructura social y de las dificultades que enfrentan. En ciertos sectores, las gorras de Warner Bros son incluso objetos de colección y, debido a su valor, pueden convertirse en blancos de robo.</p> <p>Este grupo de estudiantes demostró una notable habilidad para organizarse, lo cual ya había notado en una sesión anterior durante una votación para elegir una película. Mientras que otros grupos aceptaban pasivamente el resultado, este grupo utilizó estrategias para asegurar que su elección de película ganara.</p> <p>En cuanto a la creatividad, la mayoría de los estudiantes logró dibujar a sus personajes con un nivel destacado de detalle. Aunque no todos pudieron caracterizarlos completamente ni construir una historia para ellos, el ejercicio cumplió con el propósito de estimular su imaginación y reflexión emocional</p>
--	--	--	---

			 <p>The image contains two hand-drawn illustrations of a character with black hair and a red top. The top illustration shows the character with a red skirt and stars above their head. The bottom illustration shows the character inside a red prohibition sign.</p>
--	--	--	--

<p>5</p> <p>Producción del proyecto mediático.</p>	<p>La sesión giraría en torno a la animación de la propuesta de un Poster sobre el tercer cine y la propuesta de la directora Marta Rodríguez, Diseñé este poster para que fuera intervenido por los niños con dos objetivos concretos, el primero, dar a conocer las partes de un poster, para que ellos comprendieran que si bien, los posters son un producto visual que no hablan, también dicen cosas. En esta cara del poster se propone la silueta de Camilo Torres, Marta Rodríguez, Jorge Silva y Orlando Fals Borda, parte fundamental de la comprensión epistemológica del Cine documental en Marta Rodríguez.</p> <p>La segunda cara de la hoja de trabajo es un fanzine de seis caras diseñado para ser intervenido por los niños. Antes de iniciar la actividad yo explico cara por cara y profundice en la mirada del trabajo infantil desde Marta Rodríguez.</p>	<p>La orientación específica consistió en que los Posters debían lucir llenos de creatividad y no podían ser iguales, lo mismo con la armonización de las caras del fanzine, los niños lograron llenar de color la propuesta del Poster sobre el tercer cine, a continuación, expongo algunas de sus composiciones:</p> 	<p>Los niños estuvieron en relativa calma esta sesión, los invité a que se cuestionaran el tipo de contenidos que consumían en las pantallas, les recordé que la mayoría de las imágenes en internet nos invitan a consumir mercancías por lo que había que ser muy desconfiado con lo que nos muestran las redes, la internet y la televisión. Después de esta charla, fue necesario introducir los tipos de imágenes para presentar el poster que cumplía dos criterios que diferencian algunos tipos de imagen y es el carácter <b>educativo de las imágenes</b> diseñadas para enseñar o informar (infografías, esquemas) y el carácter publicitario usados en marketing y anuncios para generar una reacción sobre un producto en específico.</p> <p>Yo presenté los protagonistas del poster como profesores de la investigación en ciencias sociales y expuse en general el poster y el fanzine sobre el cine documental de Marta Rodríguez.</p> <p>Fue una sesión en donde ellos se acercaron a trabajar cerca de mí en los escritorios más grandes, me</p>
--	--	---	---

Ellos deberían ubicar en el poster el Título, el cuerpo, el eslogan y si había un logotipo.

**EL TERCER CINE**  
Un cine para la recuperación crítica del pasado y la memoria.



**EL TERCER CINE**  
Un cine para la recuperación crítica del pasado y la memoria.



comentaron su opinión sobre muchas cosas sobre ellos, dudas, chistes, se expusieron. Claro, los niños que no querían participar no lo hicieron estuvieron jugando fútbol en el salón y yo estuve pasando periódicamente por lo que entregaron cualquier trabajo, resalto la participación de la mayoría y su disposición para hablar.



Su producción audiovisual hace énfasis en las vidas y experiencias de la clase trabajadora colombiana, Indígenas, campesinos y comunidades afro. Rodríguez es considerada una pionera de la realización de documentales antropológicos en América Latina. Conozcamos su método de investigación y producción



EL AMOR EFICAZ ES ESE AMOR QUE CONSIDERA LA SALVACIÓN COMO UN "AHÍ Y AHORA", QUE EXIGE ACCIONES CONCRETAS. LA UNIÓN DE BONDAD, RAZÓN Y PAISAJE. CUANDO EL AMOR SE TORNA EFICAZ, COMIENZA A SER UN AMOR CON PODER QUE MOVILIZA POR EL RECONOCIMIENTO DEL SUJETO AMADO. LO APOYA INCONDICIONALMENTE EN SU AUTOREALIZACIÓN. ASUME LA AUTOREALIZACIÓN DEL OTRO Y LA OTRA COMO SU PROPIA REALIZACIÓN.



CHIRCALES Y EL TRABAJO INFANTIL



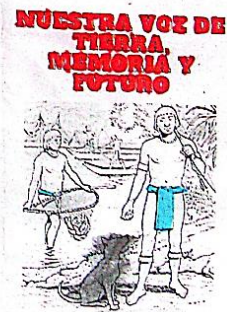
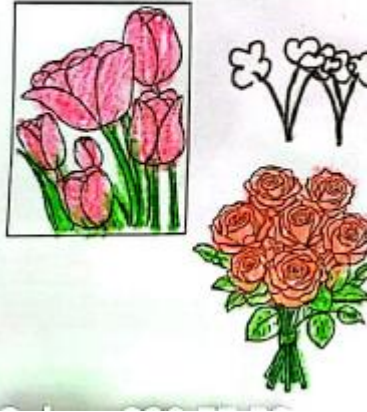
CAMPESINOS



EL AMOR EFICAZ ES ESE AMOR QUE CONSIDERA LA SALVACIÓN COMO UN "AQUÍ Y AHORA", QUE EXIGE ACCIONES CONCRETAS, LA UNIÓN DE BONDAD, RAZÓN Y PASIÓN. CUANDO EL AMOR SE TORNA EFICAZ, COMIENZA A SER UN AMOR CON PODER QUE MOVILIZA POR EL RECONOCIMIENTO DEL SUJETO AMADO. LO APOYA INCONDICIONALMENTE EN SU AUTORREALIZACIÓN, ASUME LA AUTORREALIZACIÓN DEL OTRO Y LA OTRA COMO SU PROPIA REALIZACIÓN.

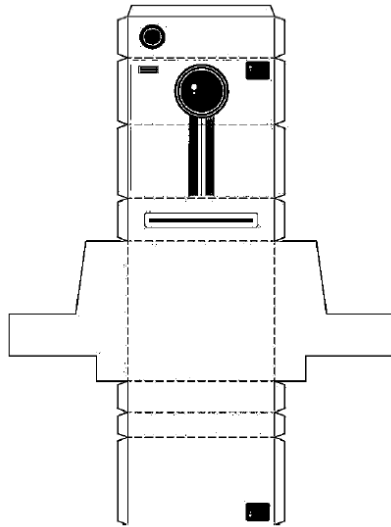
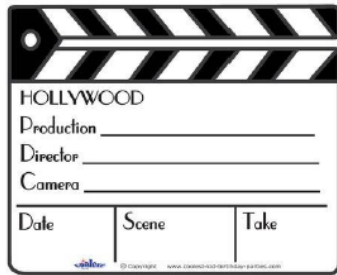


## AMOR MUJERES Y FLORES.





<p>6</p> <p>Grabación y toma de fotografías.</p>	<p>En la sesión llevaríamos a cabo un pre cierre de la fase de producción y fundamentación por lo que en un primer momento los niños estarían con mi cámara sacando fotos del colegio, mientras los otros niños elaboraron dos actividades manuales. La primera actividad: luces cámara y acción le planteó a los niños reconocerse como directores de su proyecto de vida por lo que entregue un formato de “tablero de dirección” a cada niño, en el cual debía n planear un camino para ser feliz en unos años adelante. También elaboraríamos un modelo 3d de una cámara instantánea de los años ochenta, haciendo alusión a cómo el avance de tecnología nos permite acceder a la captura de imágenes y sonidos de forma más técnica y portable, en tanto los niños terminaron las dos actividades manuales pasamos a grabar un mensaje que sería la voz del personaje.</p>	<p>A continuación, se presenta las fotografías que los niños tomaron, quiero notar que yo no estuve con ellos mientras las tomaban, se pueden ver los murales que decoran el colegio en estilo pixelart, después de estas imágenes encontramos un escáner del formato “Tablero de director” allí se logran ver algunas respuestas en torno al ejercicio sobre proyectar ser el director de sus vidas, después encontramos algunos modelos armados de la cámara instantánea. Por último, se encuentran unas fotos que tomaron los niños a unos obreros que se encontraban ese día haciendo unos arreglos a la infraestructura del colegio. Las demás fotos son planos sobre sus rostros, teniendo en cuenta que los acudientes de los niños no firmaron los permisos sobre sus imágenes no se publicarán.</p>	<p>Este día era importante que ellos tomaran las fotos, para mi ese era el objetivo principal, como mi cámara no es muy actual a ellos les pareció entretenido usarla, todos querían hacerlo por lo que fue necesario orientar las demás actividades hacia la consecución de esta.</p> <p>La actividad con el tablero del director consistió en simbolizar ser un director de su vida en donde ellos pueden elegir su destino. Resalto que esta actividad los incentivó, todos participaron, en tanto terminaban la actividad del tablero de director, debían colorear decorar y recortar y armar la cámara del modelo 3d que buscaba hacer tiempo con el turno de la grabación de audio y la toma de fotografías. Estuve grabando audios de los niños en orden de terminar la actividad, entre saludos y mensajes alusivos a sus equipos de futbol resalto los siguientes mensajes:</p> <p>(00:07)  “Uno, dos, tres. Es tan difícil de comprender, como la humanidad es tan horrible, porque destruye es horrible como piensa por sí mismo yo</p>
--	--	--	--



quiero que todo sea feliz no un mundo de color rojo y muertes por lugar desordenada sin vida”

(00:21)

“Cuidemos a los animales y no los maltratemos”.

(02:08)

“Un, dos, tres. Hola, chicos y chicas, mi nombre es Pikachu y hoy les voy a contar algo especial. Era famosa en videojuegos y alguien quería explotarme laboralmente solo para él mismo, o sea, vean con contenidos educativos”

(02:30)


“Uno, dos, tres. Hola, chicos y chicas, les quiero decir que siempre toca ser felices y vivir a lo grande”

(02:40)

“Uno, dos, tres. Hola, chicos y chicas que estarán viendo esto o personas que estarán viendo esto, ojalá que les haya gustado. No sé cómo ha quedado el resultado. Ustedes sigan con los sueños y con todo lo que pueden hacer.”

(03:29)

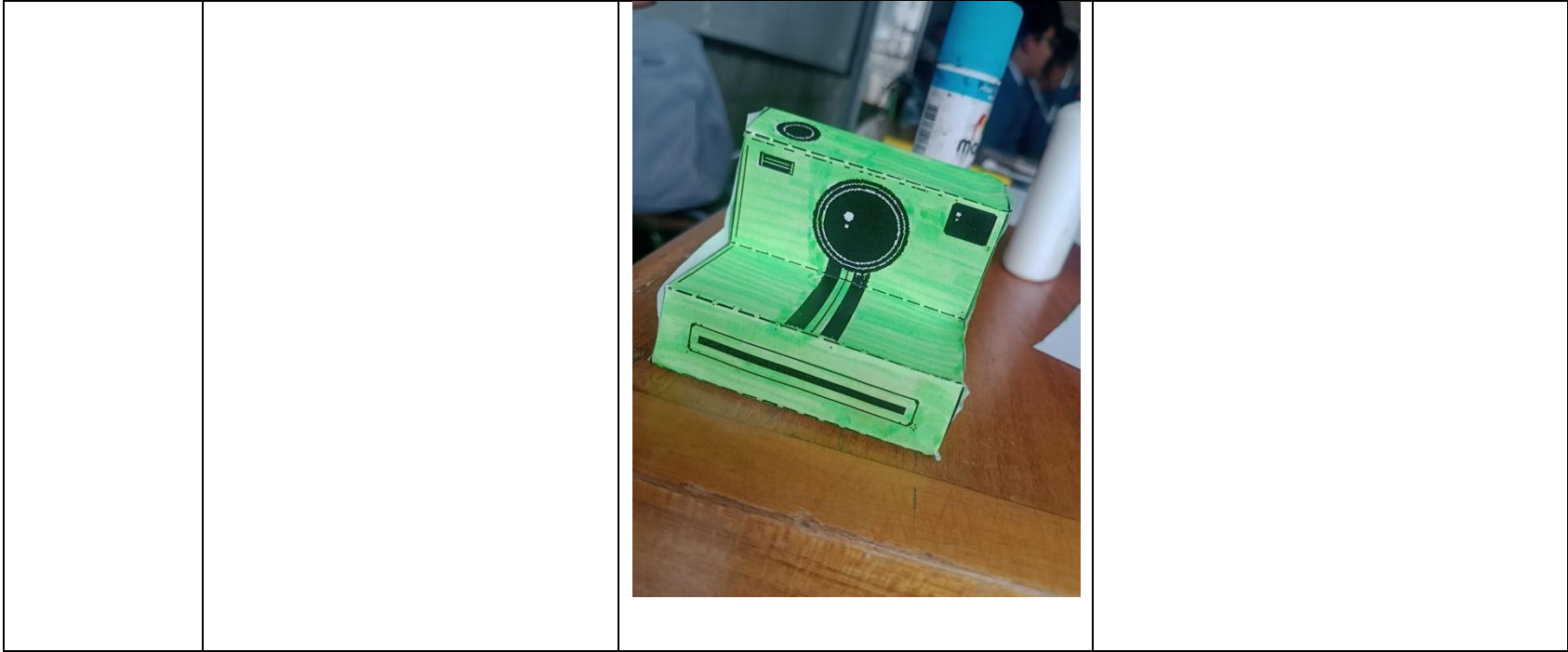
Cuenta de tres. Yo te voy a decir un, dos, tres. Hola, pues vengo a hablar

			<p>de las drogas y no me gustaría que mis compañeros consumieran droga y que no se metan en eso porque es peligroso.</p> <p>Sobre la toma de audio los niños se mostraron tímidos y muy exaltados, muy nerviosos por equivocarse, tenían miedo y otros lo hicieron muy bien, muy seguros.</p> <p>Resalto la capacidad de organización alrededor de capturar las imágenes con la cámara digital pues fue una actividad que les generó intriga y por lo tanto quería organizarse y tomar fotos, todos participaron en este ejercicio. Estuvieron cerca de mí todos buscando ser escuchados querían grabar sus voces era importante los mensajes que tenían para decir, aunque fueran algunas groserías, resalto su actitud y participación en general.</p>
--	--	--	--

19 años tenga ya hacer mi carrera de Luis  
 música y de policía.  
 20 años trabajar en lo que me gusta más  
 lo que estudie  
 30 la música que ami me gusta.  
 40 viajar para Mexico y tambien a a esa  
 ciudad tambien me gustaría aprender alemán  
 inglés portugués  
 50 ir de fiesta con mis amigos de hace  
 mucho tiempo o con mi familia.



yo en 15 años voy a estar siendo cantante profesional  
 yo en 6 años estare en la universidad estudiando Astronomia  
 yo en 7 años estare estudiando idiomas en 10 años  
 estare estudiando ciencia y matematicas y siendo paglista  
 siendo modelo cantante Astronomo







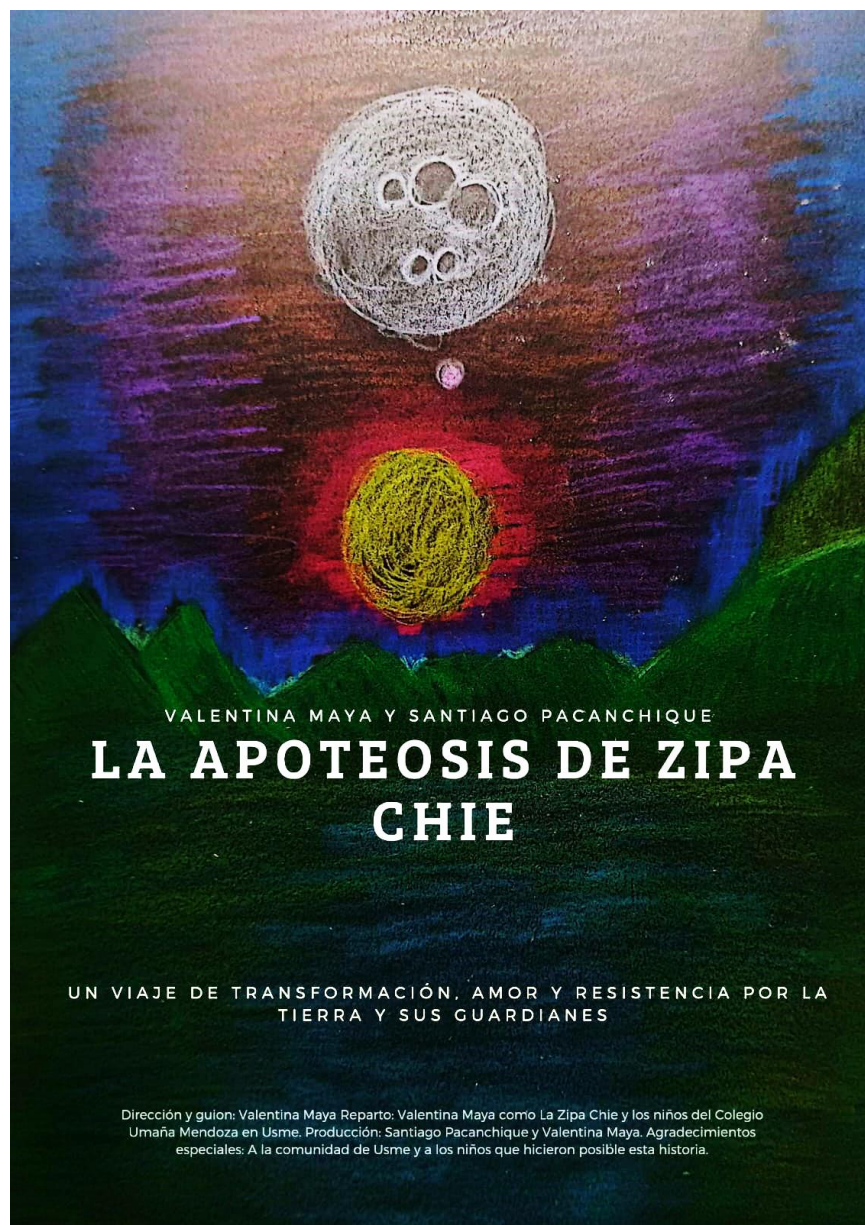
<p>7.</p> <p>Presentación final.</p>	<p>La sesión se había programado como sesión de cierre tanto de las actividades de creación de personaje como de la introducción al cine documental de Marta Rodríguez y por supuesto la proyección de la película Topos. Para iniciar, Santiago Pacanchique estudiante de la Licenciatura en filosofía y gran conocedor de medios virtuales proporcionó una charla sobre algunas herramientas de uso sencillo y gratis en la web para la animación de personajes, también habló de la importancia de la seguridad cibernética y el acompañamiento de un adulto responsable cuando se está consumiendo algún producto audiovisual.</p> <p>La segunda actividad fue la proyección de un corto de Intensamente de Disney en donde explicaban algunas características positivas de todas las emociones.</p>		<p>Debo decir que el videobeam que llevamos para llevar a cabo la actividad se dañó antes de empezar por lo que la profesora me orientó para ir al salón de tecnología que tiene una gran pantalla digital que no conocía se encontraba en la institución, pues la profesora tampoco conoce su funcionamiento igual que yo. Santiago logró conectar la pantalla e iniciar con la presentación de las herramientas OpenToonz, Pivot y Piskel que sirven para animar en la web. Los niños estaban concentrados muy atentos a la pantalla y a las explicaciones sobre esta herramienta digital. Los niños hicieron preguntas sobre los dominios en la web, se veían muy focalizados.</p> <p>Sobre el corto de Intensamente de Disney, ellos reaccionaron muy positivamente pues es una producción que les gusta y me permitió cerrar la actividad de la creación de personaje en específico el tema de las emociones.</p> <p>Continuando con la proyección del tráiler de Chircales, los niños quedaron sorprendidos, angustiados, preocupados, de las condiciones de</p>
--------------------------------------	--	--	--

	<p>En tercera parte se proyectó el trailer de la película Chircales con el objetivo de que conocieran el trabajo de la directora Marta Rodríguez y las condiciones de explotación del trabajo infantil en la construcción de la ciudad de Bogotá, un flagelo que también perjudica a los niños y niñas que habitan el mismo territorio. Por último, la proyección de la película Topos mientras compartíamos unas onces compartidas que preparé con mucho cariño para los niños, para finalizar les haría entrega de las actividades realizadas por ellos mismos.</p>		<p>vida de los niños, me preguntaban el porqué de estas condiciones de vida, En este punto les expliqué la diferencia entre el cine de animación y el cine documental de la directora Marta Rodríguez y les hice explícito la necesidad de denunciar las malas condiciones de vida que tiene que sufrir algunos niños y animalitos.</p> <p>La sorpresa sobre la película Topos que eligieron los niños, esta película utiliza una alegoría distópica para representar una sociedad fragmentada, donde los habitantes de los niveles más bajos viven bajo opresión y explotación, abordando temas como las clases sociales y la explotación de los menos privilegiados. A pesar de ser ciencia ficción, muestra de manera realista la vida en la calle y la dinámica de una “gallada”, sus divisiones de trabajo y las dificultades que enfrentan los niños en situaciones extremas, lo cual generó reflexiones y preguntas entre los estudiantes sobre las condiciones de vida de los protagonistas de la película: “¿Por qué se ven así? ¿Por qué dicen groserías? ¿Por qué viven en un caño?” La otra mitad del grupo reconoció estas condiciones: “Así es</p>
--	---	--	--

			<p>la vida” decían. Una gran sorpresa para mí fue que los niños estuvieran tan organizados, en tanto que se comparten como una unidad que convence al resto de ver esta película con una estética muy realista sobre las infancias en situación de calle y es que los niños se organizan pues esto es notorio en el aula de clase pues demuestran habilidades de organización que se adaptan a contextos muy hostiles.</p>
--	--	--	--



minutos. Es importante precisar que el pastiche no fue posible socializarlo en el colegio, pero que forma parte de los productos y procesos de este trabajo.



*Ilustración 62* Poster y Portada de Producto audiovisual en técnica pastiche, Valentina Maya & Santiago Pacanchique (2024) Archivo personal.

En términos generales, el desarrollo de esta propuesta pedagógica representó un acercamiento mutuo hacia la construcción de un espacio educativo de producción audiovisual en el que las infancias fueran reconocidas como agentes activos y creativos productores y

directores, con capacidad para narrar, imaginar y transformar su realidad. Desde el inicio con el simbolismo de la cinta y el carrete subrayando la importancia del compromiso colectivo en el proceso de aprendizaje – como lo aprendí de Marta Rodríguez y los indígenas en el Cauca-, esta dinámica permitió cultivar un sentido de corresponsabilidad en el grupo, visible tanto en el cuidado compartido de materiales como en el trabajo colaborativo, elementos esenciales de las infancias del cuidado. Esto al final se vio retribuido en la sinceridad y el acercamiento orgánico de ellos para conmigo.

Las actividades diseñadas fueron articuladas para que los estudiantes pudieran reflexionar sobre su entorno, sus emociones y sus propias narrativas identitarias. Una actividad que destacó por su impacto emocional y formativo fue la creación de personajes ya que los estudiantes plasmaron emociones complejas, desde el miedo hasta el asco, en sus dibujos y narrativas, lo que abrió espacio para discutir sentimientos frecuentemente relegados en la educación tradicional. Este proceso reveló la profundidad con la que los niños se apropian de su experiencia emocional y la transforman en expresiones artísticas, dotando a sus personajes de una humanidad y complejidad.

En este ejercicio, surgió un elemento cultural importante: la elección de íconos como el Pato Lucas. Este personaje, proveniente de la cultura popular y asociado con la Warner Bros, adquirió una dimensión profundamente simbólica dentro del aula. En contextos barriales de Bogotá, estas figuras han sido resignificadas por los jóvenes de sectores populares, quienes las incorporan como elementos estéticos. La elección del Pato Lucas como ícono refleja no solo la permeabilidad de las culturas globales en los espacios locales, sino también cómo las infancias reinterpretan y revalorizan estos símbolos, dotándolos de significados propios que trascienden sus orígenes mediáticos.

Otro momento clave en la propuesta fue la proyección del Tráiler de la película Chircales que se empalmo con la elección colectiva de la película *Topos*. Problematizando las condiciones de reproducción de los niños en entornos empobrecidos. Pero la mayor muestra ese potencial protagónico, fue la organización durante la encuesta y elección de la película *Topos*, este ejercicio organizativo permitió a los estudiantes experimentar un proceso democrático en el que negociaron y argumentaron sus preferencias, revelando su capacidad para llegar a consensos. La película, con su narrativa distópica y su reflexión sobre la explotación y las jerarquías sociales, abrió un espacio para que los niños discutieran temas como la desigualdad y la opresión, conectándolos con sus propias experiencias y observaciones del mundo que los rodea.

La introducción a herramientas audiovisuales realizada por el compañero Santiago Pacanchique de la licenciatura en Filosofía fue otro momento fundamental del proyecto pues logró materializar muchas pláticas anteriores sobre inquietudes que los niños tenían sobre la producción audiovisual. La cámara digital antigua, lejos de ser un objeto obsoleto, despertó curiosidad y entusiasmo entre los niños, quienes la utilizaron para capturar momentos significativos. Lo que dijeron no se perdió en el aire: cada palabra fue cuidadosamente registrada, creando un archivo valioso de sus voces. En sus mensajes, los niños expresaron reflexiones profundas sobre temas como el cuidado de los animales, la prevención del uso de drogas y sus propios sueños y miedos. Este acto de registrar sus palabras no solo validó sus experiencias, sino que también marcó un reconocimiento explícito de su protagonismo, transformando sus ideas en un recurso tangible y digno de ser conservado.

En coherencia con la propuesta de la directora Marta Rodríguez, se buscó que los niños se expresaran mediante la creación de los elementos del pastiche, articulando reflexiones en

torno a la mirada del cine documental de Rodríguez y su representación del concepto de trabajo. Este enfoque invitó a los niños a cuestionar la realidad objetiva del trabajo infantil, llevando la producción del pastiche a convertirse en un espacio de exploración y afirmación de su identidad. Esta producción no solo reflejó sus creencias e intereses individuales, sino que también dio lugar a reconocer una suerte de identidad colectiva en torno a la representación del Pato Lucas, figura que, a través de su simbolismo y carga cultural, permitió a los niños dialogar con temas complejos desde un lugar accesible y creativo.

Durante las sesiones, se promovió que los niños identificaran y verbalizaran inconformidades en relación con el trabajo infantil, posicionándolos como protagonistas del proceso reflexivo. En este contexto, el tráiler de *Chircales* sirvió como catalizador, generando múltiples reacciones emocionales y críticas que evidenciaron la necesidad de acompañar y escuchar a los niños. Este acompañamiento fue concebido como un acto pedagógico de reconocimiento: valorar sus voces no solo como opiniones sino como expresiones de agencia y de capacidad crítica. El enfoque subrayó que los niños, al sentirse escuchados y reconocidos, pueden desarrollar herramientas para transformar su percepción y relación con las problemáticas que los afectan.

En suma, esta propuesta pedagógica encarna los principios de la nueva cultura de las infancias protagónicas situando a los niños en el centro de un proceso que prioriza la colaboración, la autonomía y la reflexión crítica. Al articular elementos de la cultura popular con herramientas creativas y narrativas emocionales, se logró construir un espacio educativo transformador en torno a la producción de los elementos que componen el pastiche.

### Capítulo 3

#### **Reflexión sobre el proceso de subjetivación política propia mediante la ejecución de la propuesta pedagógica entorno a la metodología de producción del cine documental de Marta Rodríguez y al concepto de la Nueva Cultura de las Infancias Protagonicas**

A continuación, expongo el fenómeno de subjetivación política, vinculándolo con la experiencia adquirida en la práctica del proyecto pedagógico. Este surge como una síntesis entre los lineamientos de la línea de Formación Política y Memoria Social, la metodología del cine documental desarrollada por Marta Rodríguez y la perspectiva de *La Nueva Cultura de la Infancia Protagonica*. Además, integra el proceso de formación profesional y la experiencia empírica vital, elementos clave para plantear esta propuesta pedagógica como una praxis política articulada al ejercicio crítico de mi trabajo profesional.

Después, enfatizo en el coraje y la cultura de la resistencia como categorías a practicar en la cotidianidad, propongo que esta propuesta pedagógica, que asume la educomunicación desde la perspectiva del tercer cine, plantea un campo en disputa que ahora se extiende a la realidad virtual. Este escenario nos exige adquirir conocimiento y preparación para hacer un uso crítico y educativo de las telecomunicaciones, priorizando la creación de producciones y contenidos que permitan visualizar la realidad. Las pantallas deben ser herramientas al servicio de la educación y no el propósito central de la existencia. En este sentido, la formación docente debe contemplar el metaverso y fomentar una mirada educada y crítica, capaz de evitar el consumo de contenidos nocivos como la pornografía y la violencia explícita

#### **3.1 Subjetividad política**

Anteriormente especificué que la línea de investigación: Formación Política y Memoria Social de la Licenciatura en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional busca

implicar y transformar al estudiante como sujeto en un proceso de formación política. Este proceso promueve el análisis y la reflexión sobre las condiciones que constituyen la realidad nacional y el escenario político en el cual proyectamos nuestro trabajo profesional (Mendoza Romero & Rodríguez Avila, 2007). En este marco, la línea propone dos ejes articuladores fundamentales para la formación política: la investigación y la memoria social.

Desde esta perspectiva, entendemos la formación política como acciones colectivas de análisis, discusión y reflexión orientadas a la reelaboración de las posturas que se asumen frente a las condiciones que configuran la experiencia social del sujeto histórico (Mendoza Romero & Rodríguez Avila, 2007). Esto se logra mediante la articulación de la investigación social de segundo orden, una práctica que valida tanto el conocimiento como las luchas que buscan constituirse como nuevas hegemonías y como un proyecto alternativo de orden social, en este sentido, se reconoce y valida la experiencia de quienes participan en los procesos de investigación, que considero muy en conexión con el cine documental de Marta Rodríguez y la construcción de infancias protagónicas.

Por esta razón, es en el diálogo con la tutora, mediante la retroalimentación y la interpelación, donde se desarrolla la objetivación de la experiencia, pues hace falta más que la conciencia sustentada en una formación histórica, política y filosófica que si bien me ha permitido reconocermé como un ser histórico y llegar hasta acá, para que la objetivación se dé, debe existir la capacidad de particularizar la realidad en el hecho escolar, en este contexto, la figura

de la tutora desempeña un papel central: no solo interpela, sino que, al estilo socrático, actúa como una partera del conocimiento, ayudando a dar a luz nuevas ideas y comprensiones<sup>21</sup>

### **3.1.1 Coraje y resistencia para la organización política**

La metodología de producción audiovisual de la cineasta Marta Rodríguez ha sido fundamental para mi propio proceso de subjetivación política. Durante la construcción de mi marco teórico, me acerqué al concepto del Amor Eficaz del sociólogo Camilo Torres, una idea central en el pensamiento y el cine de Marta Rodríguez. Esta síntesis teórica resonó profundamente en mí, pues dota de sentido ético la labor del investigador y del maestro. Comprendí que, desde esta perspectiva, las ciencias sociales implican que el maestro se eduque con plena conciencia de su condición histórica y de clase, y asuma el desafío de transformar esta condición subalterna.

La historia de vida de Marta Rodríguez me confrontó y me reflejó. Al igual que ella, he enfrentado un entorno social profundamente conservador, donde las expectativas sobre las mujeres siguen siendo restrictivas y peor a causa de mi condición de clase, que me relegó a trabajos domésticos desde que cumplí diez años. Marta representa un ejemplo de radicalidad y una fuente de inspiración para quienes, como yo, buscan trascender los límites impuestos, su valentía y su capacidad para desafiar las normas no solo son admirables, sino que reafirman la posibilidad de un cambio transformador.

Aprendí que el proceso de subjetivación política requiere un reconocimiento del sujeto histórico que en mi caso se reconoce como mujer desposeída y como parte del proletariado

---

<sup>21</sup> La mirada de la tutora es tan fundamental para este trabajo que decidí representarla en la producción de Pastiche como Bachué, diosa Muisca que representa la fertilidad que en este contexto representa el carácter fundamental del rol del tutor en el proceso de objetivación durante la investigación.

al borde de la lumpenización, este proceso generó conciencia sobre las violencias que me atravesaban debido a mi clase, género y raza. Entender que cargar con el peso histórico de estas opresiones exige un inmenso coraje. Ese coraje implica no solo soportar las adversidades de un mundo clasista, patriarcal y racista, sino también denunciar estas condiciones de opresión, tanto económicas como culturales pues no soy la única ni la primera que la atraviesan.

Aprendí que el coraje de Marta Rodríguez se refleja en su disposición para, a pesar de la aflicción personal, adentrarse en los territorios más vulnerables y documentar realidades invisibilizadas, incluso bajo amenazas de violencia o censura. Desde sus primeras colaboraciones, Marta mostró un compromiso inquebrantable con la denuncia de las desigualdades estructurales y las injusticias sociales de las cuales, también era consciente, estaban sobre ella. Su valentía reside en su capacidad para enfrentarse a los poderes establecidos y dar voz a quienes han sido silenciados, asumiendo todos los riesgos inherentes a esta labor.

Al buscar alcanzar una comprensión del sujeto histórico que soy, entendí que la subjetivación política se materializa a través de la organización política. Sin embargo, en un país como Colombia, las demandas históricas que dignificarían a este sujeto histórico, toca las fibras más sensibles de la violencia estructural. Por eso, la cultura de resistencia implica anclarse en la memoria y el trabajo de cuidado, porque exigir justicia en este contexto, conlleva poner la vida a cambio de dignidad humana.

La resistencia de Marta Rodríguez se manifiesta en su persistencia a lo largo de décadas, en un entorno sociopolítico marcado por la violencia, la represión y la falta de apoyo para el

cine independiente. Su obra constituye una forma de resistencia cultural que lucha contra el olvido y reivindica la organización colectiva como herramienta de transformación social.

El proceso de producción audiovisual de Marta Rodríguez es, en sí mismo, un ejercicio de subjetivación política. Más allá de crear obras cinematográficas, busca formar sujetos conscientes de su lugar en las estructuras de poder y sus posibilidades de resistencia. Marta no solo registra realidades; las interviene y reconfigura, promoviendo nuevas subjetividades tanto en los protagonistas de sus documentales como en sus espectadores.

Su metodología es profundamente colaborativa. Trabaja estrechamente con las comunidades, respetando y aprendiendo de sus dinámicas. Esto convierte el acto de filmar en un ejercicio de construcción colectiva recíproca que no solo produce documentales auténticos, sino que también politiza a las comunidades al involucrarlas en la visibilización de sus luchas.

El cine de Marta Rodríguez transforma a quienes participan en su creación y a quienes lo consumimos. Los sujetos, al reconocerse en las narrativas allí representadas, adquieren una conciencia más clara de su papel como actores sociales. Para Marta, el cine es un campo de batalla donde se disputan las subjetividades críticas y resistentes frente a las hegemonías del poder.

Su cine no solo documenta, sino que actúa como agente de cambio, manteniéndose vigente en las luchas contemporáneas. Marta Rodríguez me ha demostrado que el arte puede ser una forma poderosa de resistencia y un vehículo de coraje frente a las adversidades, adaptar este enfoque al trabajo con niños nos propone como actores críticos y conscientes en sus contextos sociales.

### **3.1.2 Asumir el reto de la educomunicación desde la perspectiva del tercer cine**

La educomunicación desde la perspectiva del tercer cine puede enriquecer significativamente los procesos educativos al vincular el pensamiento crítico, la acción comunitaria y la producción audiovisual como herramienta didáctica para la transformación social. Esta integración no solo permite que los niños y jóvenes consuman medios, sino que se conviertan en productores de contenido, desarrollando a la vez una conciencia política y crítica frente a su entorno.

El enfoque de Marta Rodríguez añade a la educomunicación una dimensión ética y política que empodera a los estudiantes como sujetos transformadores de su realidad. Su propuesta convierte el aula en un espacio de resistencia, creatividad y construcción de comunidad, donde los estudiantes participan activamente en la reinterpretación de su contexto.

Para implementar esta visión, es crucial desde la perspectiva de Marta Rodríguez integrada a la educomunicación, que el maestro deje de ser solo un transmisor de conocimientos para convertirse en un acompañante crítico; mi rol se centra en crear las condiciones para que los estudiantes desarrollen su conciencia social y política, reconociéndose como sujetos activos en la transformación de su entorno. Desde esta perspectiva, se medió para que cada estudiante se reconozca como sujeto político en potencia y asuma que el proceso educativo es inseparable del contexto social en el que ocurre. Esto implica ser un guía, ayudando a los estudiantes a descubrir el poder de su voz y a utilizarla como herramienta para la justicia y el cambio.

Para el maestro, es fundamental conocer las características del salón de clase, ya que, como me ocurrió, algunas actividades pueden parecer infantiles a pesar de que los estudiantes estén en un rango de edad entre los 11 y 14 años. Esto implica reconocer los contenidos que

consumen los niños y desarrollar habilidades que permitan problematizar la realidad contextual del hecho escolar, ajustando las estrategias pedagógicas a sus intereses y necesidades.

### **3.2 Algunas reflexiones a propósito del consumo de producciones audiovisuales en estudiantes escolares.**

Para concluir es importante señalar que las pantallas han transformado la vida de las infancias, mediando su educación y perpetuando desigualdades al estar controladas por intereses corporativos. Aunque muchos niños parecen "nativos digitales", carecen de una comprensión crítica sobre los medios. Desde una perspectiva crítica de la educomunicación, es urgente liberar los medios digitales, democratizando el acceso y promoviendo tecnologías libres. Esto implica formar a las infancias como creadoras activas, cuestionando las narrativas dominantes y entendiendo los medios como espacios de resistencia. Solo así las herramientas tecnológicas podrán servir al bien común, fomentando una alfabetización digital crítica y emancipadora que transforme el mundo digital y social.

En la actualidad, las pantallas ocupan un lugar preponderante en la vida cotidiana, desde dispositivos móviles hasta plataformas virtuales avanzadas como el metaverso, estas tecnologías ofrecen infinitas posibilidades para el aprendizaje y el desarrollo humano. Sin embargo, es crucial entender que las pantallas deben ser herramientas al servicio de la educación y no el eje central de nuestra existencia. Este enfoque implica un uso estratégico y ético de las tecnologías, alineado con los objetivos educativos y el desarrollo integral de los individuos.

En este contexto, la formación docente debe integrar competencias que permitan a los educadores comprender y utilizar entornos como el metaverso, no como fines en sí mismos,

sino como medios para potenciar procesos educativos innovadores, críticos y humanistas. Es decir, el metaverso y las tecnologías emergentes deben ser vistas como extensiones del aula, espacios donde los estudiantes puedan explorar conocimientos, colaborar con otros y desarrollar habilidades que trasciendan la pantalla, conectándose con el mundo real.

En un entorno donde el acceso a la información es ilimitado, pero a menudo desregulado, los docentes deben capacitarse para guiar a los estudiantes en la identificación, evaluación y selección de contenidos que promuevan valores éticos y aprendizajes significativos. Esto incluye enseñar a evitar el consumo de contenidos nocivos, como la pornografía y la violencia explícita, que distorsionan las percepciones sobre las relaciones humanas, la sexualidad y el respeto por la vida.

En última instancia, el propósito de la educación no es adorar la tecnología, sino usarla como un puente hacia un aprendizaje significativo. Al priorizar el desarrollo humano por encima de la fascinación tecnológica, se puede garantizar que las pantallas y el metaverso sean herramientas poderosas para transformar la educación, sin perder de vista el objetivo final: formar ciudadanos críticos, éticos y comprometidos con la construcción de una sociedad más justa y equitativa

#### **4. Conclusiones**

El método de producción audiovisual de Marta Rodríguez propone un cine que puede ser utilizado como herramienta pedagógica para incentivar procesos de subjetivación política que se entiende como el desarrollo de una conciencia crítica y de la capacidad de acción colectiva frente a las violencias estructurales, la toma de conciencia se da en tanto se construye la acción horizontal de construir una reivindicación común, este proceso nace de la interacción que reacciona en los sujetos de enunciación colectiva en una toma de

conciencia sobre la explotación, que, en la metodología de Marta Rodríguez, se trata del paso de la sumisión a la organización.

El acto horizontal en la producción y dirección de la composición audiovisual trasciende a un acto pedagógico y media la organización y la formación política, en estos procesos de formación política las prácticas culturales son esenciales para la reconstrucción del tejido social, la cultura de la resistencia es heterogénea pero se caracteriza por el trabajo de cuidado que realizan las mujeres como heroínas, células madres regeneradoras de tejido aunque el cuerpo y el territorio sean ultrajados por la violencia, la cultura de la resistencia, la práctica del cuidado, es la celebración de la vida en contextos violentos.

Llevar esta propuesta a la institución educativa y dirigida al trabajo con niños hizo necesario que se reconociera la infancia dentro de los parámetros decoloniales encarnados en la propuesta de la Nueva Cultura De La Infancia Protagonica en la que se reconoce la infancia como una etapa que requiere apoyo y reconocimiento en la construcción reproducción y producción social, y reconocer su aporte social requiere prestarle atención y apoyo y acompañamiento hasta en un horizonte técnico y laboral, como propone la Fundación Creciendo Unidos en sentido de darle protagonismo a los niños y niñas en la identificación y solución de problemas que fomente su capacidad de incidencia en la política.

Para usar la producción audiovisual como herramienta pedagógica en coherencia con la propuesta de Marta Rodríguez y la Nueva Cultura de la infancia protagonista, fue necesario reconocer fundamentalmente la naturaleza de la producción de la imagen y la producción de escritura audiovisual, en ese sentido al procurar mi formación sobre estas áreas de conocimiento, accedí a la plataforma virtual del Servicio Nacional de Aprendizaje SENA. También el acercarme con los lentes del tercer cine al campo de la educomunicación me invitó

a pensar en un modelo educomunicativo que reconozca la pluralidad de saberes y que forme ciudadanos conscientes y comprometidos con la transformación social. En varios momentos de su trabajo, Rodríguez evidencia cómo el sistema educativo formal, influenciado por intereses económicos y políticos, tiende a invisibilizar las voces de las comunidades marginadas. Para ella, la educación debe reformarse para dar espacio a los saberes ancestrales y populares, para la emancipación.

Respecto a la ejecución de la propuesta pedagógica en el aula, la interacción con niños, niñas y adolescentes evidenció la riqueza de su diversidad étnica, cultural y de desarrollo. Sin embargo, su comportamiento y expresiones distaban de la concepción romántica de Rousseau, según la cual la infancia es un estadio puro y solemne. A través de sus relatos y conversaciones, pude notar que tenían plena conciencia sobre temas que, en principio, podrían considerarse delicados, como el uso de groserías en el lenguaje, el sexo, las relaciones sexuales, la resolución violenta de conflictos y el dinero. Hablaban de estos asuntos con libertad, sin tabúes y, en algunos casos, sin considerar las repercusiones o sin asumir responsabilidad sobre ellas.

A menudo los escuché expresar preocupación por no poder cambiar ciertas situaciones que los afectaban directamente: la imposibilidad de alejar a un padrastro violento, la obligación de trabajar en la fabricación de guantes de látex, la frustración de no poder defenderse de una agresión o la simple tristeza de no poder jugar en el parque.

El tema del trabajo infantil suscitó reacciones polarizadas. Mientras los niños mayores lo percibían como algo cotidiano, para muchos otros fue impactante descubrir, a través del cine, las condiciones de vida de niños en otras partes del mundo. Algunos se acercaron a compartir sus propias experiencias al respecto. También observé que tendían a organizarse en torno a

sus intereses, prácticas cotidianas y gustos, a quienes se acercaron los escuché a otros les reproché su aparente desinterés, pero valoré sus expresiones e incentivé su creatividad siempre que lo consideré oportuno, los vi desde sus obvias carencias, pero confiando en el potencial humano que noté en cada uno.

En muchas ocasiones intenté orientar la creación de personajes e historias hacia la necesidad de solicitar un permiso para jugar en el parque, una reivindicación que me parecía fundamental, considerando la energía que expresaban. Sin embargo, todos mis intentos fueron en vano. Ellos no escuchaban, necesitaban atención, resolver sus carencias, y contar con los medios para satisfacer sus necesidades.

Les expliqué que no se trataba de arrebatarle los colores al otro, sino de compartirlos. Pero ¿cómo hacerlo si los más grandes lastiman a quienes son más nobles? “¿Usted, en lugar de proteger al más pequeño, le hace daño?”, les preguntaba constantemente a los mayores. No sé si el proyecto logró impactarlos, pero busqué todas las formas posibles de incentivarlos. Hice mi mejor esfuerzo, les entregué mi tiempo y mi energía con paciencia y cariño, porque entiendo que son seres humanos en formación.

Por lo anterior, considero que evaluar si existe un proceso de subjetivación en los niños sería un análisis prematuro. No fue posible determinar hasta qué punto esta experiencia fue significativa para ellos ni si despertó en ellos la necesidad de pensarse como sujetos políticos con derechos y prioridades. Sin embargo, espero haber sembrado en ellos alguna inquietud al respecto.

Aunque no puedo rastrear con precisión el proceso de subjetivación en los niños, sí puedo hacerlo en mí misma. En este proceso, la construcción de una subjetividad política se ha dado

a través de la reflexión colectiva y permanente, especialmente en la toma de responsabilidad consciente que implica dedicar esfuerzo y compromiso a la búsqueda de un proyecto compartido con los niños.

Posteriormente, las discusiones con la tutora sobre el hecho educativo escolar y sus preguntas me ayudaron a estructurar y analizar la acción pedagógica. Su acompañamiento funcionó como una guía para pensar críticamente y actuar de manera coherente con una perspectiva transformadora en la práctica docente.

Si bien me posiciono desde un compromiso profundo con la justicia social y el paradigma crítico, que implica una acción transformadora al conectar la moral con la acción política, la interpelación de la tutora fue clave para evitar sesgos o autocomplacencias. Su mirada permitió sostener los criterios del proyecto, orientar su desarrollo y precisar sus particularidades.

Considero que, con los ajustes adecuados, esta herramienta pedagógica tiene el potencial de convertirse en una propuesta formativa para incorporar el cine de Martha Rodríguez en la escuela, en la enseñanza de las ciencias sociales y en la configuración de infancias protagónicas.

## 5. Referencias Bibliográficas

- Acosta Pérez, M. F. (2014). *Las Tic's en la educación de Colombia*. Cartagena, Colombia: Universidad Tecnológica de Bolívar, Facultad de ciencias económicas y administrativas, programa de finanza y negocios internacionales.
- Aguaded Gómez, J. I., & Sánchez Carrero, J. (2008). Niños y adolescentes tras el visor de la cámara: Experiencias de alfabetización audiovisual. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 293 - 308.
- Alcaldía local de Usme. (2010). Análisis de la determinación social de las relaciones producción consumo territorio población ambiente. En *Diagnostico Local de Usme*. Obtenido de <https://www.saludcapital.gov.co/sitios/VigilanciaSaludPublica/Todo%20ASIS/USME.pdf>
- Álvarez, C. (Dirección). (1975). *Los hijos del Subdesarrollo* [Película].
- Amuchástegui, K. (10 de noviembre de 2007). Kepa Amuchástegui. Obtenido de <https://www.youtube.com/@kepamu/about>
- Bácares Jara, C. (2018). *La infancia en el cine colombiano, miradas presencias y representaciones*. Bogotá: Alcaldía mayor de Bogotá.
- Barreto Casallas, J. E. (2015). *Proceso de urbanización de la localidad de Usme (1972 - 2000) contraste entre el pensamiento moderno de ciudad y la marginalidad social urbana*. Bogotá.
- Bedoya, C. A. (2011). *Memoria y resistencia*. NOMADAS 35.
- Bernal, R., & Cárdenas, M. (2006). *Trabajo infantil en Colombia*.
- Bienestar Familiar. (2006). *Código de la Infancia y adolescencia Ley 1098 de 2006*. Colombia. Obtenido de <https://www.icbf.gov.co/sites/default/files/codigoinfancialey1098.pdf>
- Bohórquez, L. (2009). *El trabajo infantil en Colombia. Reporte de resultados del sistema de seguimiento y evaluación de la protección social*.
- Castro Guiza, O. E., & Rodríguez Soto, J. R. (2015). *La situación actual del trabajo infantil en el espinal Tolima, una mirada jurídico-administrativa*. *Revista Virtual Universidad Católica de Valle* N 45.
- Conrado, C. (2009). *Jugando a hacer una película, criticidad y creatividad*. Universidad Politécnica Salesiana, 133 - 197.
- Consejo regional indígena del Huila. (04 de julio de 2013). *biografía de Benjamín Dindicue*. Obtenido de <https://www.crihu.org/2013/07/biografia-benjamin-dindicue.html>
- Cruz Cruz, J. (1989). *Familia, trabajo y Política en Aristóteles*. Universidad de Navarra.
- De la Garza Toledo, E. (2000). *El papel del concepto de trabajo en la teoría social del S. XX*. En *Tratado Latinoamericano de sociología del trabajo*. México D.F: Fondo de cultura económica. Obtenido de <https://sotraem.izt.uam.mx/wp-content/uploads/2022/09/papelconcepto.pdf0p>
- Diago Camacho, J. S. (2016). *El territorio como eje articulador para la enseñanza-aprendizaje de las ciencias sociales*. Bogotá, Colombia.

Díaz, D. (09 de abril de 2023). Marta Rodríguez: Las mujeres en Colombia son unas heroínas y basta mirar a las del Cauca. El país. Obtenido de <https://elpais.com/opinion/2023-04-09/marta-rodriguez-las-mujeres-en-colombia-son-unas-heroinas-basta-mirar-a-las-del-cauca.html>

Diccionario Marxista. (s.f.). Diccionario Marxista. Obtenido de <http://diccionario.marxismo.school/Lumpenproletariado>

Flores, S. (2011). Regionalismo e integración cinematográfica, el nuevo cine latinoamericano en su dimensión continental. 1960 - 1970. Buenos Aires Argentina: Universidad de Buenos Aires.

Fundación cine documental. (2019). Sinopsis "La hoja sagrada". Obtenido de <https://martarodriguez.com.co/la-hoja-sagrada-2001>

Fundación cine documental. (2019). Sinopsis "La toma del milenio". Obtenido de <https://martarodriguez.com.co/la-toma-del-milenio-2015>

Fundación cine documental. (2019). Sinopsis "Memoria viva". Obtenido de <https://martarodriguez.com.co/memoria-viva-1992-1993>

Fundación cine documental. (2019). Sinopsis "Nacer de nuevo". Obtenido de <https://martarodriguez.com.co/nuestra-voz-de-tierra>

Fundación cine documental. (2019). Sinopsis "Nuestra voz de tierra memoria y futuro". Obtenido de <https://martarodriguez.com.co/nuestra-voz-de-tierra>

Fundación cine documental. (2019). Sinopsis "Nunca más". Obtenido de <https://martarodriguez.com.co/nunca-m%C3%A1s-1999-2001>

Fundación cine documental. (2019). Sinopsis "Testigos de un etnocidio, memorias de resistencia". Obtenido de <https://martarodriguez.com.co/testigos-de-un-etnocidio>

Fundación cine documental. (2019). Sinopsis "Una casa sola se vence". Obtenido de <https://martarodriguez.com.co/una-casa-sola-se-vence>

Fundación cine documental. (2023). Sinopsis "Planas testimonio de un etnocidio, las contradicciones del capitalismo". Obtenido de <https://martarodriguez.com.co/planas-1971>

Fundación creciendo unidos. (2022). Fundación creciendo unidos. Obtenido de Enfoques organizativos: <https://www.fundacioncreciendounidos.org/enfoques>

Fundación de cine documental. (2019). Sinopsis "Campesinos". Bogotá, Colombia: Fundación de cine documental. Obtenido de <https://martarodriguez.com.co/campesinos-1973-1975>

Fundación de cine documental. (2023). Obtenido de Sinopsis "Chircales": <https://martarodriguez.com.co/chircales-1966-1971-1>

Galet Macedo, C., & Alzas García, T. (2014). Trascendencia del Rol de género en la educación familiar. Revista de educación vol 33 n 2. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5250171>

González, M. I. (agosto de 2014). Memoria viva (1993) de Marta Rodríguez y las complejidades de la antropología compartida en el proceso de montaje audiovisual. Ecuador: Facultad latinoamericana de ciencias sociales.

Gómez Sánchez, S. A. (2020). Sabedores del cine colombiano, régimen de criterios V. 2. Pluriverso editorial.

Gómez, P. P. (20 de febrero de 2017). Marta Rodríguez, descolonizando la representación documental latinoamericana. publicación semestral, Vol. 3 N 3.

Gómez, P. P. (2014). Sentipensar indígena en el cine de Marta Rodríguez. Bogotá, Colombia: publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Higuita González, A. M. (julio - diciembre de 2013). El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio. 1972 - 1978. N25, 107 - 135. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/3803/380370339005.pdf>

Instituto Cervantes. (2023). Intertextualidad. Centro virtual Cervantes, diccionario de términos clave ELE. Obtenido de [https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/diccio\\_ele/diccionario/intertextualidad.htm](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm)

Inteligencia artificial Colombia. (2023). El centro nacional de consultoría reinventa la medición de audiencias. Inteligencia artificial Colombia. Obtenido de <https://ia-colombia.co/el-centro-nacional-de-consultoria-reinventa-la-medicion-de-audiencias/#:~:text=M%C3%A1s%20de%2010%20millones%20de,que%20contin%C3%B3%20reciando%20en%202022>

Izquierdo Tobías, C. (2015). Modulo 3: Introducción Nuevo cine latinoamericano. Delhi, India. Obtenido de <https://www.youtube.com/@Vidyamitra/about>

Jaramillo, M. (2017). Veinte años de erradicación del trabajo infantil en Colombia. Infancias imágenes Universidad Distrital, p.p 43 - 59.

José Eduardo Umaña Mendoza. (25 de enero de 2009). Usme estrena el Colegio Eduardo Umaña Mendoza. Obtenido de [https://www.facebook.com/notes/10157309669285899/?paipv=0&eav=Afb0V3MqCjsb6w1AY-kgJcbApVrN3DdcHAEEZapATHINFtn\\_U\\_78dBw2nmuIpGl\\_yEE&\\_rdr](https://www.facebook.com/notes/10157309669285899/?paipv=0&eav=Afb0V3MqCjsb6w1AY-kgJcbApVrN3DdcHAEEZapATHINFtn_U_78dBw2nmuIpGl_yEE&_rdr)

Juan de Dios. (2004). Tutorial de Macromedia Flash MK 2004.

Koral, C., Peña, K., & Herrera, N. (2010). Camilo Torres el amor eficaz. Buenos Aires: América Libre.

Liebel, M. (2015). Niños sin niñez, contra la conquista poscolonial de las infancias del sur global. Academia internacional de Berlín Alemania.

Liebel, M. (2019). Infancias dignas o como descolonizarse.

Liebel, M. (2000). La Otra Infancia, niñez trabajadora y acción social.

Liebel, M (2005). Paternalismo, participación y protagonismo infantil. P 117.

Losnich, A. (2013). En S. Flores, El nuevo cine latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica. Argentina: Imago Mundi.

Luchia, C. (febrero de 2023). Reflexiones en torno del trabajo en la edad media. Buenos Aires: Archivo de Historia del movimiento obrero y la izquierda.

Luchia, C. (septiembre de 2022). Archivos de Historia del movimiento obrero y la izquierda, N 21. Obtenido de Reflexiones en torno del trabajo en la edad media.:

<https://www.archivosrevista.com.ar/numeros/index.php/archivos/article/view/374/412>

Mariana Cavalcanti Tedesco, F. N. (mayo de 2014). Pensar el documental en Latinoamérica: El singular método fílmico de Marta Rodríguez y Jorge Silva. 4.

Marta Rodríguez, J. S. (Dirección). (1974 - 1980). Nuestra voz de tierra, memoria y futuro. Sueños de revolución indígena. [Película]. Colombia.

Marta Rodríguez, K. L. (15 de junio de 2022). El latido mundial del cine político social. (H. Chaparro, Entrevistador) You Tube. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=tkd9K9B\\_rsg](https://www.youtube.com/watch?v=tkd9K9B_rsg)

Maya Salazar, A. L., & Santa Cruz Arenas, A. (2017). Políticas públicas de educación en integración de TIC en Colombia. Medellín, Colombia: Universidad EAFIT IDRC.

Mejía Espinosa, L. F. (2019). Los efectos territoriales de la implementación de mega colegios en la ciudad de Bogotá: un estudio de caso de la I.E.D Eduardo Umaña Mendoza en la localidad de Usme. Bogotá, Colombia.

Mendoza Romero, N. C., & Rodríguez Ávila, S. P. (2007). Subjetividad, formación política y construcción de memorias. *Pedagogía y Saberes*, 77 - 85.

Mendel, T., García Castillo, A., & Gómez, G. (2017). Organización de las naciones unidas para la Educación la ciencia y la cultura. Obtenido de

<https://www.agesor.com.uy/archivos/pdf/29803concentracion%20demedios.pdf>

Ministerio de Educación de Colombia. (09 de mayo de 2024). Ministerio de educación advierte que el uso de pantallas y dispositivos celulares en clase debe ser concertado y aportar en el desarrollo de las actividades académicas. Bogotá, Colombia. Obtenido de

<https://www.mineduccion.gov.co/portal/salaprensa/Comunicados/420683:Ministerio-de-Educacion-advierte-que-el-uso-de-pantallas-y-dispositivos-celulares-en-clase-debe-ser-concertado-y-aportar-en-el-desarrollo-de-las-actividades-academicas>

Ministerio de Educación. (2020). Institución Educativa Distrital Eduardo Umaña Mendoza Manual de convivencia Año 2020. Bogotá., Colombia. Obtenido de

<https://www.redacademica.edu.co/sites/default/files/2021-11/Manual%20Eduardo%20BAJA.pdf.pdf>

Ministerio de Educación Nacional de Colombia. (2006). Plan Nacional Decenal de Educación 2006-2016. Bogotá. Obtenido de <https://www.mineduccion.gov.co/portal/micrositios-pr>

Moujan, I. F. (2010). El rastro fanonico en el concepto de liberación freiriano. *Revista Pilquen/ sección Psicopedagogía*, AÑO XII N 6. 2010.

Noguera, J. (2002). El concepto de trabajo y la teoría social critica. Universidad Autónoma de Barcelona. Obtenido de <https://papers.uab.cat/article/view/v68-noguera>

Observatorio de Desarrollo Económico de Bogotá. (2022). El mercado laboral en 19 localidades de Bogotá. Obtenido de <https://observatorio.desarrolloeconomico.gov.co>

Ortiz, R. I. (2013). El universo femenino del conflicto armado en Colombia desde la obra documental de Marta Rodríguez. Barranquilla: Fundación Universitaria del Norte.

Pastiche en productos audiovisuales. (7 de marzo de 2013). Ecuador. Obtenido de <https://pasticheaudiovisualecuador.blogspot.com/2013/03/pastiche-cine.html>

Peter, H. W. (2011). Desperta Ferro Ediciones. Obtenido de La guerra de los treinta años una tragedia europea: <https://www.despertaferro-ediciones.com/revistas/numero/la-guerra-de-los-treinta-anos-una-tragedia-europea-i-1618-1630/#:~:text=La%20Guerra%20de%20los%20Treinta%20A%C3%B1os%20desgarr%C3%B3%20el%20coraz%C3%B3n%20de,muchas%20tardaron%20d%C3%A9cadas%20en%20r>

Ponce, A. (1962). Humanismo burgués y Humanismo Proletario. La Habana: Imprenta Nacional de Cuba.

Retina Latina. (2019). Lucas Silva, Colombia. Obtenido de <https://www.retinalatina.org/person/lucas-silva-2/#:~:text=Realizador%20y%20guionista.,la%20herencia%20Africana%20en%20Am%C3%A9rica>

Revista Arcadia. (2014). La ciudad silenciada entrevista con Marta Rodríguez. Revista Arcadia, N100. Obtenido de <https://idpc.gov.co/publicaciones/descargas/silenciada2.pdf>

Revista Semana. (26 de noviembre de 2021). Paso a sanción presidencial la ley que regula el uso de celulares en los colegios. Bogotá, Colombia. Obtenido de <https://www.semana.com/educacion/articulo/paso-a-sancion-presidencial-la-ley-que-regula-el-uso-de-celulares-en-los-colegios/202156/>

Rey, G. (febrero mayo de 2014). Del ecosistema mediático al ecosistema digital en Colombia. N 97. Bogotá: Revista Telos Fundación Telefónica.

Riobo López, N. D. (2022). Los biofertilizantes, una estrategia didáctica para el desarrollo de competencias científicas en grado octavo. Bogotá.

Rodríguez, M. (19 de octubre de 2015). Nuestra mirada y el caminar del cine indígena. (F. n. indígena, Entrevistador) Oaxaca, México. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=yqxMoBqSyL8>

Rodríguez, M., & Silva, J. (Dirección). (1966 - 1971). Chircales [Película].

Rodríguez, S. (16 de febrero de 2023). Infobae. Obtenido de "El amor eficaz “un dialogo póstumo con Camilo Torres: <https://www.infobae.com/colombia/2023/02/16/el-amor-eficaz-un-dialogo-postumo-con-camilo-torres/#:~:text=Marta%3A%20Porque%20hab%C3%ADan%20hecho%20una,necesitados%2C%20a%20los%20m%C3%A1s%20perseguidos%2C>

Rodríguez, M. (03 de marzo de 2020). El tercer cine de Marta Rodríguez, la sinfónica de los Andes. (M. Saldarriaga, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=OqMZ1R0Jfi0>

Rodríguez, M. (09 de febrero de 2014). Marta Rodríguez una gran experiencia para la defensa de los pueblos indígenas. Canal de YouTube de Luis Elvis Andrade Casama. (L. E. Casama, Entrevistador) Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=wScv\\_xAb49g&ab\\_channel=LUISEVELISANDRADECASAM](https://www.youtube.com/watch?v=wScv_xAb49g&ab_channel=LUISEVELISANDRADECASAM)

Rodríguez, M. (1 de abril de 2012). Marta Rodríguez documentalista. Canal de YouTube de Diego Rosiles. (F. I. (FICA), Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=GoTSCM4twZk>

Rodríguez, M. (16 de febrero de 2023). Una conversación entre Camilo Torres y Marta Rodríguez. (L. Arévalo, Entrevistador) canal de YouTube de El Espectador. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=iJgfQuLzxxM>

Rodríguez, M. (19 de febrero de 2020). 26 de julio de 2016 de rodaje con Marta Rodríguez. Canal de YouTube de Emanuel Rojas. (E. Rojas, Entrevistador) YouTube. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=wScv\\_xAb49g](https://www.youtube.com/watch?v=wScv_xAb49g)

Rodríguez, M. (19 de octubre de 2015). Entrevista a Marta Rodríguez. (M. d. Bogotá, Entrevistador) Canal de YouTube del Museo de Bogotá. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=Zjtkp-nHHAE&t=214s>

Rodríguez, M. (2013). Hacia un cine indígena como metáfora de la memoria de un pueblo y de su resistencia. Revista Chilena de antropología N.21. Obtenido de [https://www.rchav.cl/2013\\_21\\_b05\\_rodriguez.html](https://www.rchav.cl/2013_21_b05_rodriguez.html)

Rodríguez, M. (21 de Julio de 2020). La madre del cine documental en Colombia. Conectados con la cultura, cultura Chía. (F. Chávez, Entrevistador) Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=jFBNuSFCw3Q>

Rodríguez, M. (21 de marzo de 2014). La guerra en Colombia ha generado una cultura de la resistencia. En Orbita. (S. Rivas, Entrevistador) Señal Colombia. Bogotá.

Rodríguez, M. (23 de agosto de 2017). La mujer del cine documental. (A. M. Pulido, Entrevistador) Agencia central de noticias Universidad Central. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=Ti\\_IpV5\\_TMc](https://www.youtube.com/watch?v=Ti_IpV5_TMc)

Rodríguez, M. (23 de febrero de 2020). Hacer documental toda una vida. Gente que hace cine. Obtenido de <https://gentequehacecine.com/ep65-hacer-documental-toda-una-vida/>

Rodríguez, M. (26 de enero de 2015). Entrevista a Marta Rodríguez de Silva. Encuentros audiovisuales. (W. J. Prada, Entrevistador) canal de YouTube de William Jones Prada. Obtenido de [https://www.youtube.com/watch?v=r7\\_Ju-9xyN8&t=675s](https://www.youtube.com/watch?v=r7_Ju-9xyN8&t=675s)

Rodríguez, M. (8 de febrero de 2022). La fuerza de la memoria popular. (P. Castro, Entrevistador) Bogotá: DW.

Rodríguez, M. (Dirección). (1973 - 1975). Campesinos [Película].

Rodríguez, M. (Dirección). (1974 - 1981). Nuestra vos de tierra, memoria y futuro. [Película].

Rodríguez, M. (Dirección). (1993). Memoria viva [Película].

Rodríguez, M. (Dirección). (1998). Los hijos del trueno [Película].

Romero Piernagorda, Y., Ramírez Ladino, K., Monsalva Hurtado, A. P., & Alape, C. L. (2017). Proyecto pedagógico centrado en la observación como habilidad científica para la construcción de la temporalidad, desde la astronomía medada por los saberes ancestrales Mhuyscas. Bogotá.

Ruffinelli, J. (2013). Marta Rodríguez: el documental vivo vuelve a vivir. Cine documental, 1.

Rush, J. (septiembre de 1977). Entrevista a Jean Rush durante el festival "Margaret Mead". (D. Georgakas, & U. Gupta Judujanda, Entrevistadores) Obtenido de [https://web.archive.org/web/20090317084501/http://www.antropologiavisual.cl/entrevista\\_rouch.htm](https://web.archive.org/web/20090317084501/http://www.antropologiavisual.cl/entrevista_rouch.htm)

Sabogal Garzón, L. (2019). El Origen de las FARC desde la geografía radical y la enseñanza problemática de las ciencias sociales. Bogotá, Colombia.

Sajines, I. (2014). Hacia nuevas miradas indígenas. (Y. L. Martínez, Entrevistador) Portal del cine y el audiovisual latinoamericano y caribeño. Obtenido de <http://cinelatinoamericano.org/texto.aspx?cod=2829>

Salazar Diaz, A. (2022). Ingreso relativo, identidad género y brecha en el trabajo doméstico no remunerado: Evidencia para Colombia. Banco de la república de Colombia, investigaciones económicas. Obtenido de <https://repositorio.banrep.gov.co/handle/20.500.12134/10268?show=full>

Sánchez Biosca, V. (1995). Una cultura de la fragmentación, pastiche, relato y cuerpo en el cine y la televisión. Valencia España: Filmoteca Generalitat Valenciana.

Santory Jorge, A. O. (2014). Repensando el lumpen: Una mirada desde la etnografía urbana, la economía y la filosofía política. Puerto Rico.

Silva, M. R. (Dirección). (1974 - 1980). Nuestra voz de tierra, memoria y futuro. Sueños de revolución indígena. [Película].

Solanas, O. G. (15 de septiembre de 2010). Obtenido de Revista Universitaria do Audiovisual: [https://static1.squarespace.com/static/5ed80a2018b1370c9a4f48a9/t/606f43f857ae2f64b13b14c0/1617904632329/Solanas+Getino\\_Hacia+un+Tercer+Cine+\\_+RUA+%C2%BB+Revista+Universita%CC%81ria+do+Audiovisual.pdf](https://static1.squarespace.com/static/5ed80a2018b1370c9a4f48a9/t/606f43f857ae2f64b13b14c0/1617904632329/Solanas+Getino_Hacia+un+Tercer+Cine+_+RUA+%C2%BB+Revista+Universita%CC%81ria+do+Audiovisual.pdf)

Suarez, J. (2005). Prácticas de solidaridad: Los documentales de Marta Rodríguez. *Chicana/Latina Studies* 5:11.

Sánchez Carrero, J. (2008). Pequeños directores, niños y adolescentes creadores de cine, video y televisión. Sevilla: Aconcagua libros.

Santa Ramírez, M. C., & Patiño Herrera, C. (2018). *CINDE Fundación Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano*. Obtenido de Horizontes, fuentes y sentidos en los procesos de subjetivación política; tras las huellas de dos jóvenes líderes en Medellín: <https://repositorio.cinde.org.co/handle/20.500.11907/2275>

Tibble, C. (26 de junio de 2018). Carlos Álvarez: El cine como arma contra el sistema. Obtenido de Revista Semana: <https://www.semana.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/carlos-alvarez-cine-como-arma-politica-abuso-de-poder-resistencia/69794/>

Universidad del Valle. (2023). Centro virtual Isaacs. Obtenido de Portal cultural del pacifico colombiano: <https://cvisaacs.univalle.edu.co/literatura/arturo-alape/>

Urrego, G. P. (2015). Marta Rodríguez: Vida y Obra en Marta Rodríguez, La Historia a través de una Cámara. Bogotá, Colombia: Alcaldía mayor de Bogotá.

Valderrama, H. C. (2015). Marta Rodríguez, la historia a través de una Cámara. Bogotá: Alcaldía mayor de Bogotá.

Vesga Perez, O. (2019). Educomunicación a través de la creación audiovisual: tres experiencias en Colombia. *Revista Latina de comunicación social*, 1452 - 1469.

Vélez Rincon, N. (2010). La representación de lo popular en el documental colombiano: lo popular como pobreza, como denuncia y como cultura a partir del análisis del discurso audiovisual. Cap II. Lo popular como denuncia, los documentales Chircales y nuestra voz de tierra, memoria y futuro., 44-64. Bogotá, Colombia: Pontificia Universidad Javeriana.

Wiki Rusell. (2023). Historia de los premios HBP Golden Dove. Obtenido de [https://russel.fandom.com/wiki/History\\_of\\_KBP\\_Golden\\_Dove\\_Awards](https://russel.fandom.com/wiki/History_of_KBP_Golden_Dove_Awards)

Yncas, C. (8 de febrero de 2021). Cabeza de Mog. Obtenido de <https://cabezademoog.blogspot.com/2021/02/yaki-kandru-yaki-kandru-1986.html#more>

Zuluaga, A. F. (2018). Cinefagos.net. Obtenido de Nuestra voz de tierra y futuro de Marta Rodríguez y Jorge Silva: <https://canaguaro.cinefagos.net/n01/nuestra-voz-de-tierra-memoria-y-futuro-de-marta-rodriguez-y-jorge-silva-1974-1980/>