

# De los fillos panorámicos a la intimidad del fogón

Gómez De la Espriella, Carlos<sup>1</sup>

## Resumen

El autor expone una experiencia profesional como cineasta, que desembocó en un proyecto colectivo –circunscrito específicamente en el área de la etnografía audiovisual–, cuyos protagonistas principales fueron los integrantes de la comunidad indígena de El Paramito Alto, localizada en las cercanías de la población de Timotes, hacia el este del estado Mérida, Venezuela. En este artículo también se hace un recorrido por la manera como se dio paso al cine latino que realmente reúne hoy condiciones para asimilarse a la etnografía.

**Palabras clave:** mancomunidad indígena, etnografía, cine, cine etnográfico, documental etnográfico

## Abstract

### **FROM THE PANORAMIC EDGES TO THE STOVE'S INTIMACY**

*The author expounds a professional experience as a film producer which derived in a a collective project – circumscribed to the audiovisual ethnography area –, which its main protagonists were the members of the indigenous community in El Paramito Alto, located at the nearness of Timotes' town, at the*

---

1 Licenciado en Medios Audiovisuales. Magíster scientiae en Etnología, Mención Ethnohistoria de la Universidad de Los Andes, Mérida, Venezuela.

*West of Mérida State, Venezuela. This paper also presents a journey about the rise of Latin cinematography, which it currently meets all conditions to be assimilated to the Ethnography.*

**Key words:** *indigenous community, ethnography, cinematography, ethnographical cinematography, ethnographical documentary*

## 1. Cine y etnografía entre los timote

Entender la afinidad de la realización audiovisual con la etnografía me llevó en el año 2003 a iniciar *Etno Historias*, serie de documentales de fondo etnográfico producida conjuntamente por el Centro de Investigaciones Etnológicas (ULA), Escuela de Medios Audiovisuales (ULA), ULA TV Producciones, Grupo VEREDA y Casimira Audiovisual. Sobre la vivencia entre los timotes de la mancomunidad indígena de El Paramito Alto para la realización del documental *Etno Historias de El Paramito* (2004), se desenvuelven las siguientes líneas, redactadas como anotaciones y reflexiones de campo, aunque mis principales notas están en el soporte audiovisual que, en función de la serie planteada ya lleva dos capítulos terminados (el documental mencionado y *Etno Historias de Horcaz*, 2004), dos capítulos más en postproducción (*Etno Historias de Lagunillas* y *Etno Historias de Maroa*), además varios proyectos en curso, del mismo formato.

A finales del mes de marzo de 2003 el etnólogo Luis Bastidas Valecillos y este servidor, viajamos a la mancomunidad indígena de El Paramito Alto, conformando un equipo de realización de sólo dos personas. El etnólogo desempeñaría las funciones de lo que en el ámbito cinematográfico se conoce como productor general y productor de campo, convirtiéndose en lo que se podría denominar un productor especializado en etnografía. Por mi parte, como realizador del documental me encargaría de la imagen y el sonido en general. La idea era irrumpir lo menos posible en la mancomunidad, lograr que el etnólogo hiciera su trabajo como siempre. Éramos dos personas que llegaban para observar de la manera más humilde una realidad que el etnólogo ya conocía muy bien y que para mí era casi totalmente desconocida. La ausencia de otras personas, de acuerdo a lo que se estila en la producción de cualquier documental, por más minimalista que sea, se debió también a cuestiones presupuestarias, ya que por lo

menos un director de sonido habría sido de gran ayuda, a pesar de la característica pureza del sonido en el páramo. Pero también se trataba de un acercamiento diferente, con mucho tacto y para ello nada como el trabajo individual que caracteriza los primeros pasos de cualquier etnografía. Posteriormente incluso viajaría yo solo para obtener varios planos recurso y a nivel personal sería mucho más rica la vivencia.

Mi primera experiencia fuerte en el terreno de la etnografía audiovisual comienza con la llegada a la casa del señor Ramón en El Paramito. La esposa y los tres niños que la rodean, sentados en torno al fogón de la cocina, no nos dejan de mirar. Nos ofrecen papas con saní, una especie de semillita tostada que le da mucho sabor a la papa. Se come como “pasapalos”. Colgando del techo de la cocina, me llaman la atención unos cráneos de algún animal pequeño... Luego nos fuimos para donde doña Eugenia, lamentablemente fallecida en el año 2004 luego de la realización del documental. Se le había caído su antigua casa y ahora tenía que vivir en esa nueva cocina, agachada como lo hacía cuando el fogón quedaba a ras de piso, aunque ahora el fogón está muy alto, como si se tratara de una cocina empotrada de la ciudad. Nada que ver con su anterior cocina y es muy incómoda.

Este primer día registré algunos momentos, como el paseo de doña Eugenia por los “fillos” que se asoman hacia el valle de Timotes, bastante visible en ese momento gracias al verano que con el viento aleja las nubes. Por cierto, este parece ser uno de los entretenimientos de la comunidad. Hasta los niños se pueden pasar largos ratos mirando el paisaje o jugando junto a sus mayores mientras éstos observan. También grabé una conversación del etnólogo con una muchacha oriunda del lugar que había llegado de visita a El Paramito, tras más de 15 años en Caracas. No se dieron cuenta que los grababa, pero de todas maneras esa secuencia quedó sólo como una prueba de mi “fiebre” por grabarlo todo.

Embotado, comí mucho por la novedad de la gran arepa redonda y me acosté temprano, antes que los demás. La indigestión dio paso a los respectivos vómitos en el frío patio. Después pude dormir tranquilo y descansé bastante. Me desperté faltando diez minutos para las seis de la mañana. La señora Petra me preguntó si no era muy temprano para levantarme y yo le dije que eran las seis. Pero ella me replicó que todavía no eran las seis, si no las cinco y cincuenta, como decía la radio. Para ella era muy temprano todavía. Lo planificado para este segundo

día era subir la montaña en busca de los “sitios sagrados o encantados” y de buenas panorámicas de El Paramito. Siempre los paseos por las inmediaciones de la comunidad pueden ayudar a conseguir imágenes fortuitas muy valiosas. Hay que caminar...

Luego vendrían los testimonios. La cámara sobre un trípode de cabezal apenas liberado, encuadrando casi siempre en primeros planos y planos medios, con un ligero contrapicado, viendo al sujeto en tres cuartos, quien habla directamente con el etnólogo, este último ubicado aproximadamente a medio metro y 45 grados del punto de cámara y a metro y medio de distancia del entrevistado. De iluminación, la luz propia del lugar, proveniente de la puerta abierta o del sol difuso gracias a la neblina, o de un bombillo colgando del techo. La guía para las preguntas está en una escaleta discutida entre el realizador y el etnólogo. Responde a una estructura que podría funcionar para cada uno de los capítulos de *Etno Historias*, pero por supuesto con las variantes de cada caso.

La posición de cámara, sobre todo con el ligero contrapicado, donde vemos al personaje hacia arriba, responde a parte de la propuesta estética pensada con antelación. Nuestro objetivo es observar y escuchar con atención al narrador, como lo haría un niño sentado en el suelo, prestando aunque sea por un momento mucha atención a sus mayores. Nos situamos en posición humilde, para dar el justo nivel a las palabras que salen del sabio anciano o del experimentado campesino, o de la señora con muchos años viendo al mundo de una manera muy particular.

Cada una de estas primeras entrevistas del documental guarda recuerdos peculiares. Con la señora Susana, por ejemplo, la primera de las abordadas, fue toda una aventura hermosa, con su fogón y su casa como los de antes, con su nieta de seis años escuchándola, con sus hijos por ahí cerca. Seguramente sintió mi timidez y nerviosismo al quedarme solo con ella en la cocina, mientras preparaba el café. Estábamos en circunstancias similares: ella, primera vez que sería entrevistada. Yo, primera vez que preparaba una entrevista.

El etnólogo regresó para conducir el testimonio. Ya estaba listo el café. Entonces poco a poco nos fuimos soltando todos, hasta que al final, bueno, costaba trabajo llegar al final, muchas preguntas, muchas ganas de saberlo todo y de sacar todas las palabras posibles. Luego fue la señora Eugenia, con sus 83 años y su vicio de masticar chimó. Sólo

habla cuando camina con uno, en cualquier otro caso, se le olvida todo. El etnólogo quiso hacer de su entrevista algo especial y en realidad no funcionó. Se habilitó una cocina parecida a la que doña Eugenia perdió al derrumbársele su casa y se invitó a toda la comunidad para asistir a la entrevista. Nada, el escenario era perfecto, pero casi no habló. Se escuchaban más los murmullos de los asistentes. Durante el documental, a Eugenia se le escucha apenas una frase, cuando la acompañamos al pueblo a hacer diligencias: “Bueno, yo al pueblo siempre gasto... bastante... como no puedo caminar ligero... ligero”. Iba caminando y yo, junto a ella, preguntándole. La mancomunidad está bastante retirada de Timotes, aproximadamente 15 kilómetros de montaña entre el pueblo y las primeras casas de El Paramito.

Con la señora Petra fue parecido. Es quien nos brindó posada y quien nos hacía el café por las mañanas, para acompañar las “redondas”. A ella le debemos las comodidades de un alojamiento sencillo, pero perfecto para cualquier bien entendido. Hasta agua caliente teníamos en el baño. En la misma pieza dormíamos con las gallinas, encerradas para no caer en las fauces del perro muerto de hambre que, liberado por las noches, no las perdonaba.

A la señora Petra le guardamos un agradecimiento muy especial pero, lamentablemente, en la entrevista no afloró su condición de conversadora. Estaba cansada e inhibida. Escogimos un mal momento y además, ya le habíamos anunciado con días de antelación nuestras intenciones de entrevistarla, lo que me imagino redundó en un nerviosismo acumulado. Nunca se soltó y para completar, no contamos con un buen registro de audio, gracias al encajonamiento del sitio escogido, lugar del cual era difícil salir debido al frío, ya que estábamos frente al fogón y todos necesitábamos mantenernos calientes. Lo cierto es que a la señora Petra la escuchamos y la conocemos es al final del documental, cuando la acompañé en mi segundo viaje a su acostumbrada rutina de ordeño.

En cuanto al señor Mauro Ramírez, lo dejamos para el último día. Ansioso estaba por conocerlo, lleno de esperanzas de que él fuera quien le terminaría de dar forma al documental. Desde mucho antes de llegar a El Paramito, había escuchado hablar de él. Es uno de esos personajes casi indescriptibles. Es el único hombre viejo de la mancomunidad, pero está relegado a un rincón porque pareciera que nadie lo quiere. Muchas razones comenta la gente para justificar ese impresionante rencor hacia

este hombre, pero su testimonio al ser visto por la comunidad cuando se les mostró el documental logró cambiar hasta cierto punto esa relación. Mauro dijo cosas a la cámara que llegaron a todo el pueblo. El viejo tuvo por primera vez la oportunidad de comunicarse con los demás indígenas y pienso que obtuvo cierto respeto y se suavizó mucho aquella tensión que se producía, por ejemplo, cuando lo veían pasar por el camino. Prácticamente el señor Mauro se reincorporó a la mancomunidad.

Terminada la última entrevista, estábamos listos para regresar a la ciudad. Pero el carro tenía un sonido extraño. Parecían los frenos y lo más serio es que teníamos que llevar a tres indígenas timote para un simposio que se celebraría en Mérida y el pueblo aún sufría el trauma de un carro que se volteó por quedarse sin frenos. El conductor en ese accidente era un vecino y lamentaban mucho lo ocurrido porque el hombre perdió la vida. Bajé poco a poco, hasta que llegamos por fin a un taller mecánico, el recomendado por el señor Ramón. Piñango se llama el taller. De verdad, el sonido era por el desgaste de las pastillas de los frenos. Todo salió bien y quedó resuelto el problema.

En el momento de la edición, quedarme únicamente con los testimonios del señor Mauro y la señora Susana fue una determinación difícil, considerando el apego que se les toma a todos los entrevistados. La cuestión es que lo dicho por los dos ya era suficientemente denso y permitía una fluida ilación de la estructura planteada desde un comienzo, la cual cambió muy poco en el resultado final.

El primer paso en la edición fue una *off line* en papel de los testimonios. Copié las grabaciones en una cinta de trabajo (VHS) y reproduciéndola desde el VTR por medio de la tarjeta de captura de una computadora, veía y escuchaba los testimonios frente al mismo PC donde transcribía la idea principal de cada momento, generando un listado impreso con el *time code* respectivo. Luego clasifiqué cada una de las ideas o momentos de acuerdo al tema correspondiente. Por ejemplo, a todo lo referente a “los antiguos”, le asigné el número 1 y a todo lo relacionado a las fiestas de San Benito, le asigné el número 2. Con esto me pude dar una idea más precisa del material con que contaba para hilar cada una de las historias. Para la fase de capturar en el módulo de edición digital de la productora, sabía con bastante precisión qué momentos usar. En el criterio de selección predominó siempre la pertinencia en la ilación de las historias, objetivo trabajoso por lo abierto de las entrevistas, la enorme cantidad de material, la necesidad de

acercarse a la verdad estudiada con antelación por el etnólogo y, sobre todo, los dialectos y las maneras de hablar particulares, con frecuencia distantes de la lengua estándar. Hay que acotar la conveniencia de volver a revisar la cinta de trabajo con los testimonios, en busca de detalles pasados por alto o de nuevas ideas.

La selección de los planos recurso acompañó a los testimonios ya ordenados en la ventana de construcción del *Final Cut Pro*. Muchas imágenes valiosas fueron dejadas a un lado, gracias al deslastre obligado para todo realizador-editor. Por lo difícil que resulta separarse de estos "momentos" para quien se involucró realmente, sería interesante incluir a un coeditor para futuros capítulos, por aquello del apego a vivencias tan ricas, posiblemente perjudicial en el momento de querer transmitir un mensaje claro. En nuestro caso la cámara es observadora, deja que las cosas sucedan simplemente, aunque no es pasiva, siempre se mueve buscando el punto de vista adecuado, lo cual permite una mayor cercanía a lo que sucede. La primera revisión del documental es fructífera. Se hace evidente la falta de una concreción atmosférica, gracias al uso facilista de muchos planos recurso. Se comprueba que el procedimiento a seguir para el resto de los capítulos debería ser el siguiente, a grandes rasgos:

1. Decidir el tema y los subtemas.
2. Investigación y asesoría.
3. Sinopsis y escaleta.
4. La escaleta guía las entrevistas.
5. Se definen los personajes y se entrevistan de una vez, sin aviso anticipado preferiblemente. Con esto se logra que no estén preparados y surge la espontaneidad más fácilmente. Elaboran muy poco su lenguaje.
6. Transcripción de los testimonios con su *time code* respectivo, tomando más que todo las ideas principales.
7. Editar los testimonios en una *off line* en papel.
8. Procesar un guión técnico para grabar los planos recurso a partir de los testimonios editados. Hacer énfasis en la creación de atmósferas es lo más recomendable.
9. Se regresa a la locación con un plan de realización basado en el guión técnico.
10. Se edita el documental final con los recursos (imágenes y sonidos).

Como resultado de estas definiciones, reestructuramos el plan de realización de acuerdo a la necesidad de ir a la locación de tres a

cuatro veces. La primera vez sería para hacer los contactos preliminares (fechas, nombres, direcciones, teléfonos); la segunda para grabar los testimonios (lo cual en Horcaz y Lagunillas nos llevó dos viajes), la tercera, para los planos recurso finales y una cuarta vez para entregar el documental al pueblo. Y cuando hay fiestas, éstas pueden llevar varios días de trabajo para cubrir los momentos más importantes.

Mediados de junio. Como ya dije me toca viajar a mí solo a El Paramito para obtener los planos recurso que finiquiten el documental. En Mérida tomo un transporte que se dirige a Valera y me deja en Timotes. Luego para subir hasta la mancomunidad, se requiere pagar una carrera. Yo pensaba que existía una ruta establecida para llevar y traer gente de El Paramito, pero como los transportistas me lo hicieron saber, “esos campesinitos bajan muy poco, si acaso los domingos, que suben como siete y se les hace la carrera”.

Cuando llego a El Paramito me esperaban Régulo, Armando, Nelson y la señora Petra. Están medio deprimidos por los problemas económicos, aunque el invierno los ayuda a que la producción se mantenga. Esa misma tarde, grabo a los hombres en su “vuelta a mano” para cosechar hortalizas, en medio de una fuerte neblina. En la noche, de acuerdo a lo previsto en la preproducción, el grupo de músicos encabezados por “Pata Negra” ofrece unas buenas piezas que servirán para musicalizar algunas secuencias.

Al día siguiente, domingo “Día del Padre”, la señora Petra baja a pie a Timotes para traer ingredientes para una sopa. Regresa caminando nuevamente, ahora de subida. Usa unas pocas papas que tenía guardadas. Es tremenda cena, especialmente preparada para su hijo Armando, el padre de su nieto Nelson. Ella no había almorzado y bajó hasta Timotes, subió y cocinó. Cuando la olla hervía, era evidente que estaba casi desmayada. Quedamos en que el lunes a primera hora íbamos a grabarla ordeñando.

El último día en la mancomunidad me levanto a las cuatro de la mañana para lograr satisfactorios planos de la luna llena y el amanecer. Después la faena de ordeño con la señora Petra será el cierre perfecto. Para bajar a Timotes, consigo la cola con un joven que vive de comprarles a los indígenas sus productos para revender a los mayoristas. Me monto en la cabina trasera de su rústico. Al hacer una parada, me pregunta

sobre qué estoy haciendo por ahí. Después de escuchar mi respuesta, me replica: “Indios somos todos”. Se percibe que no entiende qué sentido tiene grabar a esa gente, como si fueran algo raro.

## 2. En el marco del cine latinoamericano

Al igual que los antropólogos latinoamericanos, los cineastas de esta región se han fundado y refundado en buena medida sobre las teorías y manifiestos provenientes de Europa. En la actualidad se trabaja en la necesidad de consolidar una “Antropología del Sur”, que brinde una cara propia a la investigación antropológica hecha por los nativos de las zonas anteriormente estudiadas por los países colonizadores o neocolonizadores.

Ahora son los otrora estudiados los que hacen Antropología en sus propios países, así como el cineasta y etnólogo francés Jean Rouch formó a varios africanos que terminarían haciendo cine en su continente. El Nuevo Cine Latinoamericano podría equipararse a las intenciones de afianzar “la nueva Antropología” o la “Antropología liberadora”. A fin de cuentas, Antropología y cine coinciden de nuevo, como coincidieron en 1922, con Bronislaw Malinowski con la publicación de *Argonauts of the Western Pacific*, donde expone el método de la observación participante, y Joseph Flaherty con la presentación de *Nanook of the North*, el primer documental del considerado “padre del cine etnográfico”; así nació simultáneamente el cine etnográfico y la etnografía participante. Luego, a mediados del siglo XX, surgieron al mismo tiempo la “Nueva Antropología” o “Antropología liberadora” y los movimientos cinematográficos europeos, precursores de “El Nuevo Cine Latinoamericano”. Por supuesto que el agitado contexto mundial, con su punto de referencia en la Revolución Cubana y más adelante en el Mayo del 68, substancian la certeza de que estas innovaciones no están aisladas de lo que pasaba en el mundo. Por eso su pertinencia e importancia, aún en el tapete de las discusiones y revisiones sobre sus propias interioridades.

Antes de que los cineastas latinos se revelaran como lo hicieron los europeos, el cine en algunos países de América Latina poseía un nivel industrial que competía con el cine de Hollywood. Por ejemplo México, durante la “época de oro” de su cine, alcanzó una poderosa penetración continental tan vigorosa como el cine estadounidense actual, del cual por

cierto, recibió inversiones indispensables. Los artistas mexicanos eran tan idolatrados como los rostros del *Star System* de Estados Unidos.

El cine mexicano constituyó un fenómeno transcultural para muchas regiones del mundo. Posteriormente vendría la debacle, principalmente porque el sistema de producción no se renovó y se perdió el mercado, viniéndose la industria abajo. Pero algo quedó muy claro de todo este período de esplendor: lo popular, representado por la música de ese país, tuvo resonancia universal y llevó de la mano a un cine hecho fuera de Hollywood. Por supuesto que casi todo ese cine fue igual de mercantilista y se valió de construir muchos estereotipos, pero la identidad mexicana quedó sólidamente representada y en el cine actual de este país, si bien con menos muestras que en ese entonces en relación a la cantidad de filmes realizados, se puede observar una identidad todavía muy clara y por demás atractiva para el público, con lo que se demuestra que ese arraigo en las costumbres del pueblo trascendió y se mantuvo como un recurso fundamental para contextualizaciones y connotaciones fílmicas muy valiosas y de alcance universal.

Con Brasil y Argentina ocurrió más o menos lo mismo. En Brasil fueron las “chanchadas” con la samba y en Argentina el tango, ambas cinematografías respaldadas por su sustento en lo “popular”, en rasgos de su identidad nacional. Optaron también por masificar su producto y lo lograron. Pero los problemas económicos y políticos terminaron con ambas industrias. Para la historia quedaría esa elección del cine latinoamericano de masificar cada vez más a lo tradicional, lo salido de la gente común. Pero sólo las obras realmente “cinematográficamente *artificadoras*” de la creación “popular”, trascenderían para convertirse en obras clásicas del cine mundial. Y esto no es nada gratuito, la idea no es masificar la tradición, sino darle su lugar cinematográfico, tratando a lo tradicional como Acha (1979) propone que se trate al arte en general.

En reacción contra esta “sobreexplotación” de los aportes “populares”, con un sistema destinado a caer en la obsolescencia hacia la década de los sesenta, con la consiguiente bancarrota de los principales estudios, los cuales funcionaban dentro de una industria cinematográfica subsidiaria de Hollywood y su marcado interés comercial, surgieron los renovadores del cine latinoamericano, inscritos en movimientos como el “Cinema Novo” brasileño iniciado a mediados de la década de los cincuenta y el movimiento denominado “Nuevo Cine Latinoamericano”.

De esta manera se dio paso al cine latino que realmente reúne condiciones para asimilarse a la etnografía. Según Pérez (1979), la relación de este cine "...con las verdaderas tradiciones populares no termina en el folklorismo sino en un acto de trascendencia de esa tradición al incorporarlas, con un instrumental moderno, actual, a la cultura viva de nuestro continente" (Pérez, 1979:569). Y ninguna disciplina tan acérrimamente combatiente de la palabra "folklore" como la Antropología, pues, proveniente del inglés arcaico, ha sido empleada desde un punto de vista etnocentrista, para referirse despectivamente a las tradiciones culturales de las minorías.

Con esta tendencia, Brasil, con un territorio de tal magnitud, pleno de diversidad cultural, ve transformar su cine con obras emblemáticas de principios de los sesenta como *Vidas secas*, de Nelson Pereira Dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha; y *Os Fuzis*, de Ruy Guerra. La principal característica de este cine, como el resto de los nuevos cines del continente, será la de involucrarse en el sufrimiento del pueblo, participando con el pueblo, con una ideología muy clara. El cineasta, al igual que el antropólogo comprometido, se debatirá entre ese descubrimiento de las costumbres y tradiciones "invisibilizadas" y la cotidianidad de la miseria muy a la vista, pero también invisibilizada. Era el encuentro con la cruda realidad, a la cual nunca se acercaron los industriales del cine, partidarios del querer tapar el sol con un dedo, o de darle la espalda al sol, a un sol como el de Glauber Rocha, por ejemplo, con *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), donde un revolucionario justifica su violencia con la frase "...vengar mi sufrimiento, haciendo justicia".

La etnografía en el cine debe ser la vivencia, más que la simple experiencia, entre los otros, los marginados. El arte del cine se encargará del resto. En un artículo de Rocha (1968), el cineasta deja por escrito la ideología expuesta en su cine:

El comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero no la violencia por primitivismo. Sino que la estética de la violencia, antes que primitiva es revolucionaria; es el momento en que el colonizador toma conciencia de la existencia de un colonizado. A pesar de todo, esta violencia no está impregnada de odio sino de amor; se trata incluso de un amor brutal como la violencia misma, porque no es un amor de complacencia o de contemplación, sino un amor de acción, de transformación.

Con el nacimiento de un nuevo cine latinoamericano en la década de los sesenta, comienza el camino más acertado hacia lo que deberían ser nuestras tendencias fílmicas más auténticas. De hecho, aparecen películas de países que apenas se habían asomado dentro de la escena fílmica internacional. Se abre ese resquicio para el cine boliviano, por ejemplo, con Jorge Sanjinés y su *Ukamau* (1966) o *Sangre de cóndor* (1969). "...Sanjinés postuló que un nuevo lenguaje cinematográfico podría resultar de una integración con la dinámica de las culturas marginadas y la exploración de ellas" (Richards, 1997). Bolivia es un país cuyo mayor porcentaje poblacional está compuesto por indígenas y en el marco de un nuevo cine era más que justo que apareciera un cineasta para luchar por una representación sensata, de una realidad totalmente menospreciada.

Sanjinés muestra un importante factor latinoamericano: el indio. Su valor inicial reside, precisamente, en mostrarlo en su auténtica estatura humana, y en sus relaciones con el medio social y natural. Nuestras cinematografías han traicionado en innumerables ocasiones los valores de estos sectores, han mistificado su genuina expresión cultural, convirtiéndolas en caricaturas de su imagen, en brillantes artesanías buenas para el turismo y la satisfacción espiritual de los colonizadores y sus gobernantes locales... Los films de Sanjinés se inscriben firmemente en la línea que combate abiertamente esas traiciones a los genuinos componentes de la cultura nacional (Pérez, 1979:575-577).

La etnografía en Latinoamérica siempre ha puesto su mayor atención en las comunidades indígenas, más disminuidas en unos países que en otros. Llevar al cine de la mano de un trabajo etnográfico, no quiere decir necesariamente que la temática a tratar sea solamente indígena, pero sí que desde un comienzo estará el deseo de partir o llegar a lo más hondo de la realidad cultural. Es imposible cuestionar que en la estructura profunda de nuestras sociedades y sus discursos, se encuentra el influjo permanente de las culturas originarias de este continente. Son los indígenas quienes se habían adaptado a este territorio, son ellos quienes sabían sus secretos. Por esto, esa misión de descubrir que se le impone a nuestro cine, para darle un auténtico sustento a sus discursos.

En este recorrido por el cine y la etnografía en nuestro continente, encontramos en Colombres (1985) la siguiente opinión: "en lo que hace estrictamente al documental directo, creo que ninguna experiencia

de América Latina supera en significado a la de Jorge Prelorán”. *Hermógenes Cayo* (1969), *Araucanos de Ruca Choroy* (1971), *Los Onas. Vida y muerte en Tierra del Fuego* (1973), *Cochengo Miranda* (1974) y *Los hijos de Zerda* (1978), están entre los mejor logrados de sus casi cincuenta documentales (Ibíd.).

La apreciación de Colombres acerca de la obra de este cineasta argentino insta a traerlo a colación, sobre todo porque en Prelorán está, de la forma más sucinta, lo que sería la etnografía en el cine, con su plena entrega a la convivencia con sus personajes, escogidos por ser portavoces de la comunidad y la única finalidad de usar al cine simplemente como un medio para que se expresaran a través de sus testimonios directos. Esto, con la particularidad de que Prelorán niega haber querido hacer cine etnográfico, sino simplemente poner a la disposición del otro su “vieja cámara de cine”, con humildad, sin pretensiones artísticas. Acerca de si su producto es el reflejo de su ideología, hay que citar de nuevo a Colombres (1985:15):

Se percate o no, esta pretensión de neutralidad proviene de la Antropología, y su cine, aunque nada tenga que ver con las fichas filmadas, es cine antropológico en su más fiel expresión, porque el proceso amalgama elementos estéticos y científicos. Justamente lo que da valor a su actitud es la historia de la Antropología, la connivencia que siempre tuvo esta ciencia con el colonialismo. En el hecho de dar la palabra, y la forma en que lo hizo, radica su principal aporte.

Tal vez aquí esté la clave de la mejor combinación del cine y la etnografía, hacerlo sin estar consciente de ello, partiendo simplemente de la intención de llegar a lo profundo de la realidad de los pueblos, para conectarse con ellos, con “los otros”, quienes, más cercanos a esas estructuras profundas, podrán dar luces acerca del camino correcto, si los sabemos escuchar.

### **3. A manera de conclusiones: cine y etnografía en la posmodernidad**

Respecto al documental etnográfico, Ardévol (2004) habla de dos tendencias específicas que desde los años ochenta aclaran para el cine el acercamiento a los métodos y pensamientos etnográficos y antropológicos:

...la corriente participativa y la corriente reflexiva. La primera propone la intervención del sujeto filmado en la composición de la imagen que se construye sobre su propia forma de vida, así como replantear los objetivos de la filmación etnográfica. La segunda apunta hacia el medio cinematográfico como modo de representación de la realidad.

En el cine etnográfico participante, del cual ya con Flaherty y Prelorán tendríamos ejemplos comentados, sólo que ahora se particulariza dentro de una corriente muy bien identificada, el documentalista intenta trabajar conjuntamente con la comunidad y su autoría se diluye en la centrífuga donde la cámara termina casi pasando por varias manos y varias miradas, aunque siempre esté sobre el hombro del director o de un sólo camarógrafo. Es la gente que forma parte de la comunidad la que lleva y trae al documental, sin guión, sólo según las necesidades de representación. En el seguimiento de algún ritual, por ejemplo, el documentalista será un participante más, que estará sujeto a abandonar la cámara para beber alguna bebida espirituosa o ser fustigado de acuerdo a la tradición que se está practicando. Incluso será un ojo más en una jornada de cacería y posiblemente vea primero que los cazadores al animal que andan buscando.<sup>2</sup>

El cineasta participativo se adapta al medio; no dirige la puesta en escena, filma "naturalmente". Filmar "lo que sucede" no quiere decir registrar el acontecimiento "tal y como es", o pretender que las imágenes nos muestran el acontecimiento mismo "tal y como ocurrió". La filmación participativa refleja la interacción de los actores con la cámara y entre ellos, incluido el realizador (Ibíd.).

---

2 Estos ejemplos provienen de la "participación" durante el trabajo realizado para la serie *Etno Historias*.

La etnografía y el cine participante son los que más permiten llegar a esa vivencia que perdurará en el cineasta-etnógrafo, y que redundará en un cúmulo de conocimientos invaluable tanto científica como espiritualmente.

Por su parte, la corriente reflexiva encara la necesidad de dar a conocer los procedimientos a través de los cuales se realiza el documental, incluyendo una reflexión acerca de la misma investigación antropológica previa. El documental etnográfico reflexivo trata de brindar un amplio panorama acerca de lo que está delante y detrás de la cámara, dando cuenta del cúmulo de sensaciones ligadas a la experiencia y a la vivencia de realidades complejas. La reflexividad también existe en la Antropología y en todas las ciencias en general, que revisan y cuestionan sus métodos:

...El proceso forma parte del producto y está explícitamente incorporado en él. La reflexividad en el estilo cinematográfico incluirá también la autobiografía y dará un papel cada vez más importante a la expresión de los sujetos en cámara sobre sus propias actividades y sentimientos –cine autoreflexivo. Interesa la propia experiencia y como ésta es narrada y organizada por el propio actor (Ibíd.).

El documental reflexivo pareciera pretender un hiperrealismo, del cual formarían parte las subjetividades de los participantes, en una cadena ilimitada de introspecciones que bien podría terminar en un producto totalmente ambiguo, como también en un filme muy lúcido. Pero para la posmodernidad esto todavía no sería suficiente. Hacia la década de los noventa, Ardévol (2004) emplaza a considerar dos corrientes del documental etnográfico según las cuales definitivamente resta mucho por decir:

El cine evocativo y la tendencia deconstruccionista surgen (...) como propuesta de ruptura con los modos de representación que pretenden ofrecer una comprensión de otras realidades culturales a partir de un conocimiento objetivo. Mientras la tendencia evocativa utiliza el montaje de las imágenes para expresar la visión del artista, la corriente deconstruccionista subvierte los estilos narrativos. El cine evocativo no da claves de interpretación que se sitúen fuera de las imágenes y su organización; el cine deconstruccionista borra los géneros cinematográficos, la diferencia entre el cine documental y el cine de ficción. Para ambas tendencias, el medio cinematográfico crea su propio

referente, que no se encuentra en la realidad externa, sino en la subjetividad del productor y del espectador; en la creación compartida de significados.

De esta manera, se llega a un punto de quiebre, donde ya no se sabe si se podrá ver realmente si hay etnografía en el cine que se está planteando. Pero recordando a Bazin, citado por Andrew (s/f), en sus ideas acerca del empleo de la realidad como materia a *artistificar*, el artista, tal vez ahora más que nunca, es libre de usar la etnografía y cualquier otra disciplina científica o social, para expresarse en el afán del descubrimiento, sobre todo cuando todo parece estar dicho y hecho, pero no es así. Siendo una de las principales características de la posmodernidad un eclecticismo ilimitado, le quedará al cineasta definir cómo realizará el cruce de corrientes relacionadas a la etnografía en el cine –cualquier otra disciplina y cualquier otro arte– siempre y cuando esté en la obra ese halo de vivencia que significa el descubrir y descubrirse en realidades desconocidas, aunque sean desconocidas sólo para él.

En el caso de nuestra experiencia con los timote, queda sobre todo la importante certeza de que el saberse miembros de una mancomunidad indígena significa tener conciencia sobre la necesidad de hacer las cosas mediante una cooperación natural entre todos, conciencia transmitida como una auténtica armonía, plena de imágenes conmovedoras. Este tal vez fue uno de los principales descubrimientos en la creación audiovisual con la última comunidad indígena de páramo de Los Andes venezolanos.

## Bibliografía

- ACHA, J. (1979). *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*. Fondo de Cultura Económica, México.
- ANDREW, D. (s/f.). *La Teoría de André Bazin*. En: Andrew, D. (s.f.). *Las principales teorías cinematográficas*. Disponible en: [http://www.documentalistas.org.ar/nota-teoria.shtml?sh\\_itm=a8d83690ce77893305c1c34e5ae1f07a](http://www.documentalistas.org.ar/nota-teoria.shtml?sh_itm=a8d83690ce77893305c1c34e5ae1f07a) (Consulta: agosto 26 de 2003).
- ARDÉVOL, E. (2004). *La representación audiovisual de las culturas*. En: Quaderns de l'ICA, No. 10. Disponible en: [http://www.documentalistas.org.ar/nota-teoria.shtml?sh\\_itm=57a4230cd08eeaf2092b2c7aaf1d3f75](http://www.documentalistas.org.ar/nota-teoria.shtml?sh_itm=57a4230cd08eeaf2092b2c7aaf1d3f75) (Consulta: mayo 21 de 2004).
- BASTIDAS, L. (1997). Una mirada etnohistórica a la tierras indígenas de Mérida (I: Época Colonial). En: *Boletín Antropológico*, No. 41, sept-dic. Universidad de los Andes, Mérida.
- COLOMBRES, A. (1985). *Cine, Antropología y Colonialismo*. Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- RICHARDS, K. (1997). Aportes de la etnografía a tres películas bolivianas: Para recibir el canto de los pájaros, Cuestión de Fe y Sayariy. En: *Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore*. La Paz, Museo Nacional de Etnografía. Disponible en: <http://www.wfu.edu/users/richarkj/aportes%20.html> (Consulta: diciembre 16 de 2003).
- ROCHA, G. (1968). Estética de la violencia. En: *Documentalistas*. Disponible en: <http://www.documentalistas.org.ar/nota-teoria.shtml> (Consulta: mayo 17 de 2004).
- (Director) (1964). *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. (Película). Copacabana Filmes, Luiz Augusto Mendes Produções Cinematográficas, Brasil.
- SADOUL, G. y PÉREZ T. (Comps.) (1979). *Historia del Cine Mundial*. Siglo Veintiuno Editores, México.