

Representación del indígena en el cine venezolano de ficción

Arreaza Camero, Emperatriz¹

Resumen

El objetivo de este trabajo es conocer la imagen de las comunidades indígenas presentadas en las películas venezolanas entre 1968 y 1998, con el fin de precisar la representación de estos grupos étnicos a partir de la definición de “identidad nacional”, y especialmente desde sus luchas por el derecho a la supervivencia cultural y étnica y a la autodeterminación. Es importante recordar que durante la primera gestión presidencial de Rafael Caldera (1969-1974), se implementó en el país una “nueva política indigenista” como parte del modelo económico desarrollista aplicado por este gobierno, denominada *la conquista del Sur*, que a su vez permitió una aproximación etnográfica y socioantropológica a las comunidades indígenas, por parte de diversos cineastas formados en Venezuela y el exterior. Este artículo presenta un inventario preliminar de esta filmografía, para luego realizar el análisis de contenido de una muestra representativa del cine de ficción venezolano de temática indígena, con el fin de conocer la representación de estas poblaciones en el imaginario audiovisual venezolano. Los filmes analizados son *Cubagua* (Michael New, 1987); *Jericó* (Luis Alberto Lamata, 1991); y *En Territorio Extranjero* (Jacobo Penzo, 1993). En general, estas películas realizadas por cineastas de origen no indígena, presentan una imagen romantizada de estos grupos étnicos.

Palabras claves: cine indigenista, representación del indígena, Venezuela

1 Cine Club Universitario de Maracaibo, Universidad del Zulia. Correo electrónico: earreaza@gmail.com

Abstract

INDIGENOUS PEOPLES' REPRESENTATION IN THE VENEZUELAN FICTIONAL CINEMA

The purpose of this paper is to know the image of the indigenous communities in the Venezuelan cinema between 1968 and 1998, in order to precise the representation of these ethnics groups since the definition of "national identity" in contemporary Venezuela, especially since the indigenous people's struggles for their cultural and ethnic survival and their self-determination. It is important to remember that at the beginning of Rafael Caldera's first period in office (1969-1974), it was implemented in the country a "new indigenous policy", in the midst of the economic developist model applied for this government, named the South conquest, which also allowed a new ethnographic and socio-anthropological approach to the indigenous communities, from different filmmakers formed in Venezuela and overseas. This paper presents a preliminary film inventory of this filmography and then an analysis of a representative sample of the Venezuelan fictional cinema that portrays the indigenous peoples, in order to know the representation of this population in the current Venezuelan "audiovisual imagery". The analyzed films are Cubagua (Michael New, 1987), Jericó (Luis Alberto Lamata, 1991), and En Territorio Extranjero (Jacobo Penzo, 1993). In general, these films made by non indigenous filmmakers show a romantic image of these ethnic groups.

Key words: *indigenous cinema, indigenous peoples' representation, Venezuela.*

1. Introducción

En este artículo se presenta un inventario preliminar de las películas sobre temática indígena realizadas en Venezuela desde 1968 hasta 1998. Es importante recordar que en 1968, durante el primer gobierno de Rafael Caldera (1969-1974), se inició en el país una "nueva política indigenista" dentro del modelo económico desarrollista implantado por este gobierno, que se denominó *la conquista del Sur*, que a su vez permitió una mayor aproximación etnográfica y socioantropológica a las comunidades indígenas, por parte de diversos investigadores, antropólogos, sociólogos y cineastas formados en Venezuela y el exterior.

Posterior a este inventario, se realizará el análisis de una muestra representativa del cine de ficción venezolano de temática indígena, con el fin de conocer la representación de estas poblaciones en el imaginario audiovisual venezolano. Para ello se presentará el análisis de los filmes: *Cubagua* (Michael New, 1987), *Jericó* (Luis Alberto Lamata, 1991), y *En Territorio Extranjero* (Jacobó Penzo, 1993).

El objetivo de este trabajo es conocer la imagen que estas películas presentan sobre estos grupos étnicos, dentro de la definición de 'identidad nacional' en Venezuela, especialmente a partir de sus luchas por el derecho a la supervivencia cultural y étnica, y a la autodeterminación indígena, específicamente durante la pasada conmemoración del arribo de Cristóbal Colón a esta "Tierra de Gracia" en agosto de 1498.

Analizar críticamente las imágenes y representaciones de las poblaciones autóctonas venezolanas es de suma importancia en este país, tras los 500 años del proceso continuo de implantación colonial y dependencia neocolonial (Carrera, 1997). De este análisis podría llegar a deducirse cual es el "imaginario colectivo", no sólo en torno a la defensa de los derechos humanos de los descendientes directos de los primeros pobladores del país, sino en la definición actual de la "identidad nacional" subyacente en ella. Por otra parte, es importante destacar la actitud asumida por las comunidades indígenas, hacia un liderazgo más participativo en sus luchas por la autodeterminación y sobrevivencia cultural y étnica, que se refleja también en esta producción audiovisual.

Esta investigación se apoya en los presupuestos básicos del indigenismo latinoamericano, y particularmente venezolano. Para la elaboración de este trabajo se ha elaborado una metodología de análisis audiovisual particular, basado en los postulados teórico-metodológicos de los estudios culturales que explican los procesos comunicacionales contemporáneos, y permiten el análisis semiológico de la imagen, desde una perspectiva alternativa.

La hipótesis general que orienta este trabajo considera que la estructura audiovisual de las películas sobre temáticas indígenas, realizada en Venezuela, particularmente en la década de los noventa (cuando se conmemoró, en el país y en el mundo, los 500 años del choque cultural entre el Nuevo y el Viejo Mundo), tiende a presentar imágenes contradictorias y/o romantizadas sobre las poblaciones

indígenas de cada región, destacando –en algunos casos– la violación de los derechos humanos cometidos contra estas comunidades, por parte de diversos sectores públicos y/o privados, avalados por el poder económico y/o político que detentaban.

2. Fundamentos teóricos

La política del Estado venezolano hacia las comunidades indígenas, hasta la década de los noventa, estuvo signada por las contradicciones propias del devenir político-económico que caracterizó a la democracia representativa.

Si bien es cierto que en 1947 se crea la Comisión Indigenista Nacional, sólo es en la Constitución de 1961, cuando se establece explícitamente un “régimen de excepción” hacia las comunidades indígenas, tal como lo establecía el Art. 77, donde se consagra el respeto hacia las costumbres y tradiciones de las diversas etnias en el territorio nacional (Colmenares, 1994:88).

Sólo será en 1983, cuando Venezuela suscribirá el Convenio 107 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) sobre los “Derechos de las Poblaciones Indígenas, Tribales y Semitribales en los Países Independientes”, donde se establece en el Art. 7 “que se deberá tener en consideración el derecho consuetudinario de estas poblaciones y que podrán mantener sus propias costumbres e instituciones cuando éstas no sean incompatibles con el ordenamiento jurídico nacional” (Colmenares, 1994:91).

Posteriormente, tras la aprobación de la nueva Constitución Nacional en 1999, es cuando realmente se concretiza la defensa de las poblaciones, culturas y lenguas indígenas, y Venezuela realmente ratifica en la práctica los principales postulados de este Convenio.

En tal sentido, Venezuela ingresa con la Carta Magna de 1999 dentro de la tendencia internacional y latinoamericana que promueve el reconocimiento explícito de “una sociedad y nación pluricultural y multiétnica” que nos caracteriza, como también ya lo habían establecido con anterioridad, las constituciones de otros países latinoamericanos como por ejemplo, Ecuador (1979), Panamá (1983), Guatemala (1985), Nicaragua (1987), Brasil (1988), Colombia (1991), Paraguay (1992), Perú (1993), (Colmenares, 1995:43).

La lucha por superar esta “inseguridad jurídica”, que impedía una cabal protección de los derechos humanos básicos de las comunidades indígenas en Venezuela, fue el logro mancomunado de las comunidades indígenas del país, que siempre habían mantenido desde hacía más de quinientos años, y con mayor organización desde 1969, cuando se realizó la Primera Convención de Profesionales, Técnicos y Dirigentes Guajiros, con el fin de lograr la “incorporación plena del Guajiro (y de otros grupos indígenas) a la vida nacional” (Montiel, 1993:22).

Estas primeras manifestaciones organizativas por parte de los dirigentes indígenas en el Estado Zulia, tomaron mayor vigor cuando en abril de 1970, bajo los auspicios de la Asociación Pro-Venezuela, se llevó a efecto el Primer Congreso de Indios de Venezuela, con la participación de los representantes de la mayoría de las comunidades indígenas del país.² Dos años más tarde, en 1972, se realiza el Segundo Congreso de Indios de Venezuela, lo cual motiva la creación de las diversas Federaciones de Indígenas en los Estados Anzoátegui, Apure, Bolívar, Amazonas, Delta Amacuro, y Zulia.

En abril de 1973, se crea, con el dictamen favorable del Ministerio de Justicia, la Confederación de Indígenas de Venezuela (CONIVE) la cual representa a todas las etnias habitantes en territorio venezolano: Kariña, Yaruro, Guahibo, Cuiva, Pemón, Makiritare, Panare, Piaroa, Arawako, Akawayo, Makushi, Guarekena, Baniva, Baré, Puinabe, Kurripaco, Yabarana, Warao, Wayúu o Guajiro, Paraujano o Añu, Yukpa, Barí, Yanomami, y Chauma.

La principal función del CONIVE, además de representar a las comunidades indígenas en los foros nacionales e internacionales, y de promover el conocimiento de las culturas indígenas, sería denunciar públicamente los hechos que ocurriesen en algunas de las zonas indígenas mencionadas (Montiel, 1993:27). Para octubre de 1973, la CONIVE emite un Manifiesto, que entre otros tópicos, denuncia:

2 Para el Censo Indígena de 1992 se estableció que esta población venezolana está conformada por 28 etnias con culturas e idiomas diferentes, con un total de 308.460 personas, lo que constituye el 1,5% de la población nacional, concentrándose la mayoría de la población indígena en las tierras baldías rurales de los estados Apure, Amazonas, Bolívar, Delta Amacuro, Monagas y Zulia (Colmenares, 1994:82).

El proceso de colonización contra los aborígenes venezolanos prosigue en nuestro tiempo, mediante la ocupación de sus tierras por colonos, y por países fronterizos que las consideran tierras de nadie.

Aprovechando la celebración del 12 de octubre, rara y única ocasión en que la colectividad venezolana recuerda su ancestro indígena, deseamos expresar que *algunos medios de comunicación* y el pueblo en general, *al abordar la fecha del descubrimiento, lo hacen mostrando estereotipos que nos representan*³ como:

1. Indígenas en un estado total de salvajismo, o en vías de desaparición, a quienes sólo les queda plegarse a la cultura que nos quieren imponer o resignarnos a la progresiva desaparición física y cultural.

2. Se hace una justificación y casi exaltación del proceso de conquista española y de sus consecuencias, y un corte ideológico entre el pasado precolombino y la sociedad venezolana actual.

3. A la resistencia indígena se le da un valor exclusivamente simbólico y al mismo tiempo inoperante y antihistórico.

4. En relación con la realidad indígena, se ha visto por dondequiera una tendencia acentuada hacia la comercialización de nuestros valores culturales, su tergiversación voluntaria e involuntaria, y su reducción a lo meramente anecdótico, folklórico e intrascendente. Necesitamos en este momento del concurso de venezolanos que participen con sus hermanos indígenas, de todas las inquietudes, el planteamiento de nuestros problemas y necesidades (CONIVE, 1973).

Y precisamente uno de los grupos de “intelectuales orgánicos” que respondió positivamente a este “manifiesto indígena” fueron los cineastas venezolanos, simpatizantes y activistas de la “causa indígena”. Es decir, comprometidos con la promoción de las culturas indígenas, y la defensa de sus derechos humanos, especialmente, en cuanto al derecho a la propiedad y posesión de sus tierras ancestrales, por parte de las propias comunidades indígenas.

En tal sentido, a partir de finales de los sesenta, y principalmente durante las décadas de los setenta y ochenta, se hace notoria la producción fílmica venezolana de cortometrajes documentales, por encargo de instituciones culturales y/o universidades nacionales, que desde una perspectiva indigenista, pretendían rescatar los aspectos

3 El resaltado es propio de la autora.

más significativos de las culturas, tradiciones y costumbres de las diversas etnias dispersas en el territorio nacional, enfatizando, sobre todo, los aspectos jurídicos, humanos, políticos, culturales y económicos, en la violación del derecho a la tierra por parte de los organismos gubernamentales y empresas transnacionales en detrimento de las comunidades indígenas.

Sin embargo, es a partir de finales de los ochenta y en los noventa, cuando algunos cineastas venezolanos, además de continuar transmitiendo, a través de documentales, propuestas para la defensa de las poblaciones indígenas, comienzan a tratar esta temática desde el formato del largometraje, con argumentos de ficción, en que los personajes indígenas cobran una significación muy especial, introduciendo cambios sustanciales frente al estereotipo del “buen salvaje” que el cine industrial norteamericano había difundido desde los comienzos del siglo XX.⁴

Es importante enfatizar que la mayoría de estas producciones audiovisuales (cortos o largometrajes, documentales o de ficción) fueron realizados en su gran mayoría por cineastas comprometidos con la causa indigenista, más no de origen étnico indígena. La producción fílmica realizada por cineastas de origen indígena tuvo mayor profusión a partir de 1998 y, sobre todo, en la primera década del siglo XXI. Esta producción será analizada posteriormente, mas no es el corpus de este trabajo en particular.

Por ahora, es importante resaltar que la producción audiovisual de los cineastas indígenas ha estado respaldada en gran parte por la reciente Constitución Nacional de la República Bolivariana de Venezuela, aprobada por referéndum consultivo el 15 de diciembre de 1999, cuando se introducen artículos precisos que protegen los derechos de las poblaciones indígenas del país.

Sin embargo, la producción fílmica realizada entre 1968 a 1998, muestra la preocupación de la mayoría de los cineastas venezolanos por

4 Sobre el tratamiento comparativo del cine de las Américas sobre la temática indígena, es útil consultar el trabajo de Buscombe, E., *The BFI companion to the Western* (1988), Atheneum, New York (EE UU). También se puede revisar a Arreaza, E (1996), *Redescubriendo el descubrimiento*, Ediluz, Maracaibo (Venezuela).

la problemática de las comunidades indígenas en territorio venezolano, mucho antes de aprobarse la Constitución de 1999, lo cual se puede comprobar al revisar la producción fílmica venezolana de estas tres décadas, la cual se presenta a continuación:

3. Inventario parcial de películas sobre temática indígena realizadas en Venezuela entre 1968-1998

Cortometrajes (documentales)

1968: *Los Waraos del Delta del Orinoco*, Matilde Suárez. 16 mm, 15 min – *Atabapo*, Donald Mayertson, 16 mm, 15 min - *Los Guaicas*, Luis Cocco, 16 mm.

1970: *Paraíso Amazónico*, Daniel Oropeza, 16 mm, 50 min.

1971: *Cuivas*, Carlos Martín, 16 mm.

1973: *Los últimos goajiros*, Miguel Yabudy, video, 15 min - *Los Indios Panare*, Henri Corradi, 16 mm.

1974: *Zonas de Refugio*, Rafael Araujo, video.

1975: *Suumain Wayúu (Tierra Goajira)*. Luis Correa y Clemente de la Cerda, 35 mm, 20 min - *Los colores del desierto (La Guajira Venezolana)*, Angel Hurtado - *Expedición al Tucuco*, Bruno Scheuren.

1976: *Yanomama*, video, 43 min - *Cerca de las tierras de los Guajiros*, J. Gutiérrez, VHS – *Kurare*, Liko Pérez.

1977: *Wahi paevi wahi*, Ruben Mendez, 16 mm, 45 min - *Okó Winikina arao*, Rubén Méndez, 16 mm - *Yo hablo a Caracas*, Carlos Azpurua, 35 mm, 18 min - *Guayana: Reto y futuro de Venezuela*, O. Garaycochea, VHS.

1978: *Bongo Maquritare*, Carlos Azpurua, 35 mm - *El extranjero que danza*, Manuel de Pedro, 16 mm, 29 min - *El Domador*,

Joaquín Cortés, 16 mm, 30 min - *Las Turas*, Ana Cristina Henríquez, 16 mm, 15 min.

1979: *Santa Elena de Uairén*, Carlos Oteyza, 35 mm.

1980: *Los indios: pasado, presente y futuro*, Alain Houel, VHS - *Los Warao de Winikina*, Alfredo Méndez, 16 mm, 56 min - *La manta Goajira*, Gerson Bermúdez, video, 3 min - *Procedimiento de Curación Goajira*, G. Bermúdez, VHS, 16min - *Una cita ancestral*, Gerson Bermúdez, video, 37 min.

1981: *El papel de la mujer en la sociedad guajira*, A. Moret, VHS.

1982: *Los Goajiros*, Manuel Mundó, 16 mm, 30 min.

1979: *Caño Mánamo*, Carlos Azpurua, 16 mm, 30 min.

1984: *La Goajira*, Calógero Salvo, 16 mm, 58 min.

1986: *Oko Warao*, Beatriz Bermúdez, video - *Yukpa*. Magaly Barrera e Isabel Bracho, 16 min, 8 min - *Navidad Wayúu*, Gotzon Ibarlucea, video, 60 min.

1989: *Retrato de un Pueblo/La Laguna de Sinamaica*, Gotzon Ibarlucea, video, 14 min.

1990: *Laguna de Sinamaica*, Guadalupe Sánchez, Umatic, 14 min, color - *Sinamaica... una laguna en extinción*, Ramiro Cuenca, video, 30 min - *Wayúu, por el camino de los sueños*, Eduardo Martínez, 45 min - *Costumbres Goajiras* (29 min) y *Nuestra Tierra Goajira* (12m), Ramiro Cuenca.

1991: *Extinción de los Parajaunos*, Barboza y García, VHS, 22 min - *Un pasado hoy*, Barboza y García, video, 20 min.

1992: *El regreso de Yarima*, Jane Hotileña, 16 mm, 48 min - De la serie: *Tierra de Gracia*, CORPORIENTE, *Amacuro: el delta de los waraos*, Armando Rivas Escalona, 18 min, VHS - De la serie: *Viaje de Milenios*, Banco de Venezuela, 1. *El Descanso del Nómada*, Andrés Eloy Alvarado, 1plg, 26 min; 2. *La edad de las aguas*, Andrés Eloy Alvarado, 1 plg, 26 min; 3. *La Primera*

Conquista, Andrés Eloy Alvarado, 1 plg, 26 min - De la serie: Pueblos, Ministerio de Educación, *Tascabaña*, *Sabana*, *Moriche* y *Mare-Mare*, Salvador Calmauta, U-matic, 26 min - *Tierra de Gracia*, Alba Revenga, video, EXPO-Sevilla 92 - *Macuro*, *Tierra de Gracia*, Cristina Carriles, Hi-8, 1 min - *Perija*, *Tierra Viva*, LUZ, Martínez, video, 30 min - *El trabajo silencioso de la mujer aña*, Rayna Tardarhat, U-matic, 15 min - *Testimonios indígenas*, Beatriz Bermúdez, 1 plg, 30 min.

1993: *El Otro Dorado*, Bravo/Chacín/Soto, VHS, 22 min - *Las astucias de Sabaseba (Barí)*, Ivork Cordido, VHS, 30 min - *Testimonios sobre la misma tierra (Wayúu)*, Ivork Cordido, VHS, 30 min - *El Des-cubrimiento*, Liliana Blazer, VHS, 30 min - *Piaroa*, Mercedes Márquez, Hi-8, 27 min - *Yanomami, la verdad sobre la masacre*, Alvarado y Barrios, 1 plg, 30 min.

1994: *Sanema*, Germán Carreño, U-matic, 28 min - *Cinaruco: De Guedeji hasta aquí*, Irene Le Maitre, 16 mm, 30 min.

1995: *YuKpaotupo*, Jenny Farías, VHS, 14 min.

1999: *Vestigios: de conocimientos ancestrales*, Miguelangel Tisera, 35 mm, 25 min.

Películas de animación con temática indígena

1976: *Kariña*, Armando Arce, 35 mm, 3 min.

1981: *Wanadí*, Armando Arce, 35 mm. 17 min.

1986: *El sueño de los hombres*, Armando Arce, 35 mm, 10 min.

1990: *Jiatta...Akujaju Paala' Taja Muin* [Déjame que quiero echarte un cuento], Carlos Arévalo, 35 mm.

1992: **Cuadernos LAGOVEN para T.V. 1 hr.cada uno:** 1) *Yanomami*. 2) *Medio milenio en Venezuela*; 3) *Motilonos (Barí)*; 4) *América Mestiza*; 5) *Pemón Gente*.

Largometrajes (documentales)

1980: *La iniciación de un shaman*, Manuel de Pedro, 35 mm, 73 min.

1986: *Amazonas, el negocio de este mundo*, Carlos Azpurua, 35 min.

Largometrajes (ficción)

1980: *Bolívar: Sinfonía Tropical*, Diego Riquez, ficción-experimental, S8 a 35 mm, 120 min.

1981: *Caballo Salvaje*, Joaquín Cortés. 35 mm. 90 min.

1984: *Orinoko, Nuevo Mundo*, Diego Riquez, ficción-experimental, S8 a 35 mm, 103m

1985: *Ya-koo*, Franco Rubertelli, 35 mm, 90 min.

1987: *Cubagua*, Michel New, 35 mm, 90 min.

1988: *América, Terra Incognita*, Diego Riquez, ficción-experimental, 35 mm, 90 min.

1991: *Jericó*, Luis Alberto Lamata, 35 mm, 90 min.

1992: *Río Negro*, Atahualpa Lichy, 35 mm, 90 min.

1993: *Roraima*, Carlos Oteiza, 35 mm, 90 min - *En Territorio Extranjero*, Jacobo Penzo, 35 mm, 90 min.

1994: *Karibe Kon Tempo*, Diego Riquez, ficción-experimental, 35 mm, 90 min.

1995: *La montaña de cristal*, Joaquín Cortés, 35 mm, 90 min - *Aire Libre*, Armando Roche, 35 mm, 90 min - *Desnudo con Naranjas*, Luis A. Lamata, 35 mm, 90 min.

1997: *Tokyo-Paragoaipoa*, Leonardo Henríquez, 35 mm, 90 min - *Rosa de Francia*, César Bolívar, 35 mm, 90 min - *La Voz del Corazón*, Carlos Oteiza, 35 mm, 90 min.⁵

4. Metodología

Para lograr una mejor aproximación al tratamiento audiovisual de la temática indígena en el cine venezolano, es importante seleccionar una muestra del cine venezolano de ficción dentro del inventario presentado anteriormente. Este trabajo es parte de un proyecto de investigación más exhaustivo que se lleva a cabo en el Cine Club Universitario de LUZ, sobre la Representación del Indígena en el Cine de las Américas, cuyo objetivo fundamental es “comparar el cine documental y de ficción sobre temática indígena en Venezuela y Canadá, con el fin de conocer la imagen que estos grupos étnicos tienen dentro de la definición de identidad nacional en cada país, especialmente a partir de sus luchas por el derecho a la supervivencia cultural y étnica, y a la autodeterminación de los pueblos indígenas en ambos países” (Arreaza, 1997).

Se pretende realizar en el futuro un análisis comparativo entre la producción filmica de Venezuela y Canadá, como ejemplos paradigmáticos no sólo en cuanto al material audiovisual a ser analizado, sino sobre todo a las diferencias sustanciales en cuanto al ordenamiento jurídico efectivo que protege a las comunidades indígenas en ambos países. Mientras en Canadá existe toda una legislación que protege constitucionalmente a las diversas etnias desde mediados de la década de los ochenta (IJCS, 1995), en Venezuela, como se precisó anteriormente, la “inseguridad jurídica” que atañe a las comunidades indígenas, sólo esta siendo abordada parcialmente a partir de la

5 Los datos para este inventario parcial sobre películas de temática indígena ha sido recopilados de diversas fuentes, entre otras: Bermúdez, Beatriz (1995), *Pueblos Indígenas de América latina y El Caribe. Catálogo de Cine y Video*, Biblioteca Nacional - Comité Latinoamericano de Cine de Pueblos Indígenas, Caracas; Bermúdez, Beatriz (2000), *Cine y Antropología*, Biblioteca Nacional, Caracas; Coppens, Walter (1983), *Inventario de películas realizadas en zonas indígenas de Venezuela*, Biblioteca Nacional, Caracas; VISOR-Guía profesional de las artes de la comunicación (1995), VISOR, Caracas; *Catálogo de películas* (1995), Centro Audiovisual de LUZ, Maracaibo; *Catálogo de películas* (1996), Centro de TV Educativa de LUZ, Maracaibo; *Catálogos del Festival Nacional de Cortometrajes 'Manuel Trujillo Durán'*, (1981, 1983, 1985, 1995 y 1999) Maracaibo.

Constitución Nacional aprobada en 1999. Sin embargo, se observa que aunque en la letra, los indígenas gozan de mayores derechos, en la realidad todavía prevalece la tendencia a la utilización de las tierras indígenas para provecho económico de empresas transnacionales con el aval del gobierno nacional de turno, y el consecuente peligro para la preservación de las culturas, costumbres y medios de vida de las comunidades indígenas asentadas en territorio nacional.

Asimismo, mientras la producción fílmica sobre temática indígena en Canadá está respaldada por el National Film Board, que promueve y apoya a un significativo número de cineastas indígenas independientes (Arreaza, 2003 y 2005), en Venezuela la producción fílmica sobre esta misma temática es realizada fundamentalmente por cineastas con formación en ciencias sociales y humanas, y el apoyo de dirigentes indígenas y activistas en la defensa de los derechos humanos de estas comunidades, por tanto, es casi desconocida la producción fílmica realizada por los propios indígenas, desde sus propias comunidades.

Solamente en los últimos años, con la formación de videoastas y cineastas de origen indígena, en las universidades nacionales, es cuando ha sido posible conocer desde su propia perspectiva y cosmogonía las problemáticas y luchas que estas comunidades han enfrentado desde hace más de 500 años. Es importante destacar que en octubre de 2008 se realizó en Maracaibo, la Primera Muestra de Cine Indígena de Venezuela, gracias a la curaduría de tres jóvenes cineastas wayúu, en que se mostró la más reciente producción fílmica desde el punto de vista de las comunidades indígenas. Sobre esta muestra se adelantará un trabajo de investigación posterior.

Para efectos del presente trabajo sobre el cine venezolano de ficción de temática indígena, las producciones fílmicas realizadas hasta 1998 pueden clasificarse en cuatro tendencias o modalidades fundamentales.

En la primera modalidad las comunidades indígenas son presentadas como parte del paisaje natural o del ambiente ecológico que sirve de escenario a la película, y por tanto los indígenas que aparecen en la película, no tienen la categoría de personajes principales o secundarios, sino que actúan sólo como extras, como es el caso de: *Caballo Salvaje* (Joaquín Cortés), *Río Negro* (Atahualpa Lichy), *Roraima* y *La Voz del Corazón* (Carlos Oteyza).

En la segunda tendencia los indígenas que aparecen en la película interpretan generalmente personajes secundarios, en una narrativa fílmica que gira fundamentalmente en torno a personajes principales externos a las etnias, y quienes se ven envueltos en sus relaciones personales (afectivas, económicas, de supervivencia, o exploratorias del ambiente) con los indígenas de estas comunidades, donde supuesta o realmente se ubica la acción de la película, tal es el caso de *Ya-ko* (Franco Rubartelli), *La montaña de Cristal* (Joaquín Cortés), *Aire Libre* (Armando Roche), *Desnudo con Naranjas* (Luis Alberto Lamata), *Rosa de Francia* (César Bolívar) y *Tokyo-Paragoaipoa* (Leonardo Henríquez).

En la tercera modalidad, ubicamos la producción fílmica de Diego Ríquez, quien presenta al personaje indígena como parte de la propuesta estética en su cine experimental, como se puede observar en *Bolívar: Sinfonía Tropikal*, *Orinoko: Nuevo Mundo*, *América: Tierra Incognita* y *Karibe Kon Tempo*.

Y finalmente, una cuarta tendencia, a la que consideramos esencialmente como “cine indigenista”, por cuanto la propuesta explícita del realizador es destacar el proceso de invasión, despojo, desalojo, y confrontación cultural que han experimentado las comunidades indígenas a través de los siglos en el territorio venezolano; en este caso ubicamos a *Cubagua* (Michael New), *Jericó* (Luis Alberto Lamata) y *En Territorio Extranjero* (Jacobo Penzo).

5. Análisis

Cubagua (Michael New, ULA-ICAIC, 1987) es una adaptación de la novela homónima de Enrique Bernardo Núñez (1931), que cuenta la historia de un “país sin memoria”, donde los procesos continuos de conquista y colonización por parte de invasores extranjeros, afectan directamente a las comunidades indígenas de Cubagua y Guayana, con el aval de los gobiernos de turno. *Cubagua* también presenta el conflicto entre los “intelectuales tradicionales”, como representantes de la burguesía nacional en su alianza con el poder hegemónico transnacional y los ‘intelectuales orgánicos’ (historiadores, periodistas, escritores o cineastas críticos) en diálogo con las comunidades autóctonas en búsqueda de la identidad nacional” (Arreaza, 1994 y 1996).

Este conflicto es presentado en toda su “transhistoricidad” mediante la interrelación entre el Conde de Lampugnano/Leiziaga como el personaje que se debate entre su trabajo técnico al servicio de los intereses económicos transnacionales, y Nila (princesa india/periodista mestiza) quien intenta salvar a su pueblo en cada nueva invasión. El contraste entre ambos personajes principales se enfatiza en la angulación de cámara: Lampugnano/Leiziaga generalmente es presentado en contrapicado, mirando desde un plano inferior a Nila, quien generalmente aparece en un plano superior, observando desde arriba a sus opresores (y asimismo al espectador).

A nuestro modo de ver, este contraste cinemático enfatiza la posición asumida por cada personaje y su nivel de responsabilidad en la situación de dependencia neocolonial del país. Lampugnano/Leiziaga sólo desea obtener beneficios con estos negocios: sus necesidades están determinadas por sus deseos materiales, él es un instrumento dócil de las empresas transnacionales. En contraste, el encuadre de la cámara hacia Nila enfatiza su superioridad sobre los otros, incluyendo a Lieziaga. Su intervención en cada momento histórico (1520, 1930, 1980) se corresponde con sus convicciones y compromiso en favor de las comunidades indígenas agredidas en cada etapa de la invasión.

Cubagua presenta el futuro como el redescubrimiento del pasado y enfatiza la concientización por la lucha popular en cada época. En la última escena, Nila la indígena torturada por los españoles en 1520, despierta en 1980, viva y libre: ella personifica la utópica posibilidad de liberación por parte de la población indígena y mestiza de América Latina después de 500 años de resistencia popular, cuando en 1980, Nila la periodista, denuncia, aún a riesgo de su vida, el saqueo de minerales estratégicos en Guayana por parte de los promotores del “Proyecto Progreso”, el cual se asemeja bastante al modelo desarrollista de la *Conquista del Sur* implementado por el primer periodo presidencial de Rafael Caldera (1969-1974).

En todo momento, Nila es la metáfora que preanuncia la recuperación y el “redescubrimiento” de la tierra: sea ésta Cubagua, Venezuela o América Latina. Al alejarse de la cueva, al final de la película, Nila camina hacia una luz brillante, desnuda, liberada, sin signos de tortura en su cuerpo. Esta es la alegoría final del inconquistable deseo de libertad y autodeterminación de las culturas indígenas.

Por su parte, *Jericó* (Luis Lamata, 1991) relata la historia del fraile dominico Santiago y su travesía por territorio indígena, con la intención de cristianizar a estas poblaciones en el siglo XVI. Sin embargo, la conducta agresiva y sanguinaria de los conquistadores, con quienes parte y comparte en el viaje (durante la primera parte de la película), le conduce a un proceso inverso de conversión, en búsqueda de sus propias verdades interiores, que le inducen a integrarse como un miembro más de la comunidad indígena donde llega (Sulbarán y Arreaza, 1998).

Los recursos narrativos fílmicos en *Jericó* se apoyan en la reiteración de los componentes temáticos, entre los cuales se pueden destacar: los elementos naturales como el agua y el fuego, como símbolos de purificación e iniciación religiosa, los cuales sirven asimismo para integrar al fraile a la comunidad indígena: en las aguas se pierden los libros religiosos, a las aguas se lanzan los cadáveres de los indígenas asesinados, en las aguas Santiago juega con los niños que serán su puente de integración a la comunidad. El fuego de los españoles arrasa las aldeas indígenas, pero también, el fuego indígena será el elemento que consumirá la cruz cristiana, luego de la iniciación shamánica de Santiago.

La presencia femenina también es importante en *Jericó*, es la hermana de Santiago el único ser que todavía lo recuerda luego de su “desaparición” en la selva amazónica, como también son las mujeres de la tribu, quienes permitirán a Santiago, primero explicar sus símbolos cristianos, y luego crecer como individuo dentro de una familia propia en la comunidad, al engendrar a su propio hijo mestizo. Aquí la mujer indígena no es presentada como puente para que los españoles entren y destruyan a la comunidad indígena, como ha sido la constante en las producciones tradicionales del cine comercial, donde el mito de La Malinche prevalece (Cypess, 1991 y Anzaldúa, 1987), sino por el contrario, es aquella quien permite al extraño adoptar las costumbres indígenas, para que éste sea quien ceda sus creencias y se integre a la comunidad autóctona.

De esta manera, la representación del indígena en *Jericó* evoluciona en cinco estadios principales: de ser inocentes víctimas en la primera mitad de la película; devienen, al establecerse la relación directa con Santiago, en valientes guerreros, defensores de los valores, sabios espirituales y elementos transitivos entre el “hombre civilizado” y el ambiente natural que rodea a la comunidad indígena. En este

sentido, el equilibrio narrativo en *Jericó*, refuerza la participación de los personajes indígenas, vistos según su propia cosmogonía, quienes, a su vez, son la motivación principal de la historia y el apoyo sustancial del tema narrativo.

Finalmente, *En Territorio Extranjero* (Jacobó Penzo, 1993), es, según lo explicita su autor,

...la confrontación última del hombre como tragedia, tal y como la concebían los griegos, y en esta película intenté acercarme a unos personajes que en el caso de los indígenas expresan la condición trágica más tremenda de este siglo, porque ellos están enfrentados a la destrucción, a la desaparición de su cultura, o sea, de todo lo que los conforma (Casique, 1993).

Esta película narra la historia de dos técnicos petroleros (Hunter y Frost), quienes arriban a la selva amazónica en busca del mineral. Luchan contra la naturaleza, la soledad, y la incomprensión de la cultura y el lenguaje de la comunidad, a fin de lograr sus objetivos. Sin embargo, la resistencia de la comunidad indígena es tan sutil y pertinaz, que la empresa extranjera fracasa, y los forasteros mueren de igual manera que los indígenas: en medio de la violencia y la desolación.

En tal sentido, Jacobó Penzo precisa:

No se está hablando de dos mundos distintos, se está hablando del ser humano, del hombre. Creo que el mundo de los indígenas y de los extranjeros expresan dramas que son genéricos de la humanidad. Hunter es la expresión de una humanidad en trance, y el indígena lo es en un trance distinto. Lo que cambia es la circunstancia. Intenté que todas esas circunstancias, tanto las del indígena como las del extranjero –porque yo también soy extranjero en relación al indígena– se entendieran como visiones más ligadas al concepto de la humanidad que al de una etnia o de una cultura específica. Hunter está allí buscando un mineral que va a servir de combustible para las máquinas que hacen caminar a su sociedad, pero del otro lado hay un mundo que vive y respira en otra dimensión, incluso en otra concepción del tiempo. Por eso la película comienza como un relato cosmogónico yekuana que es circular, porque ellos piensan que este mundo es de mentira, concluirá un día y surgirá un verdadero mundo, ellos viven en la eternidad. Hunter en cambio vive en la linealidad del tiempo,

por eso dice “*El 22 de abril llegamos a este lugar...*” y empieza a narrar. Es otra dimensión del tiempo y son dos concepciones humanas contrastantes (Casique, 1993).

En esta película, hay tres grupos de protagonistas, los extranjeros Hunter, su hija y Frost; Gavilán, el capataz mestizo y los trabajadores del campamento; y los miembros de la comunidad indígena. Si bien, estos no aparecen directamente como personajes principales, la fuerza dramática de su presencia es incuestionable. La invasión a territorio indígena en busca de petróleo refuerza nuevamente la “inseguridad jurídica” que en la actualidad no garantiza a las comunidades indígenas ni la permanencia ni la propiedad de la tierra que habitan desde tiempos ancestrales. El asesinato colectivo del cual son objeto por parte de Frost, se revierte como tragedia griega para castigar a los invasores, extranjeros y mestizos por igual, dejando la tierra desolada y estéril.

La pregunta final al espectador permanece abierta: ¿Quién es extranjero en este territorio: el invasor que habla el idioma imperial y viene a saquear la zona en busca de minerales; el mestizo que se presta al juego de intereses transnacionales, “matando lo mejor de sí” en este juego sin ganadores; o los indígenas, dueños ancestrales de la tierra, y ahora extranjeros en su propio territorio?

En Territorio Extranjero fué exhibida en Venezuela durante el año 1993, justo cuando la opinión pública destacaba dos hechos que demostraban la inseguridad jurídica de las comunidades indígenas en lo referente a la tenencia de la tierra y a su derecho a la autodeterminación. Primero, la masacre de varios miembros de la etnia Yanomami, por parte de los garimpeiros en la frontera con Brasil; y segundo, el saqueo violento de las tierras de los Yukpa y Barí ubicadas en la Sierra de Perijá por parte de organismos oficiales como CORPOZULIA, Y El Ministerio de Energía y Minas, quienes iniciaron, y todavía continúan la explotación carbonífera y petrolera en la zona, y por parte de empresas privadas en la explotación maderera (Colmenares, 1994).

De tal manera, que el impacto en la recepción de la película tuvo un efecto inmediato: para el público no era un episodio aislado o producto de la imaginación del cineasta, sino un hecho real, público y notorio. A raíz de estas situaciones conflictivas en tierras indígenas, se han reorganizado las federaciones de indígenas en cada estado, y las ONGs dedicadas a la defensa de los derechos humanos de los sectores más

desprotegidos de la población nacional. Más aún, a partir del año 2000, los jóvenes cineastas de origen indígena han asumido directamente la defensa de sus comunidades a través de movimientos organizados, con el aporte de sus propias producciones audiovisuales que serán analizadas en un próximo trabajo.

6. Consideraciones finales

El análisis de esta muestra del cine venezolano de ficción sobre temática indígena, realizado básicamente por cineastas formados tanto en Venezuela como el exterior, demuestra que la imagen de estos grupos étnicos se presenta bajo un velo de romanticismo y/o exotismo, aun cuando en algunas propuestas se intenta denunciar las violaciones a los derechos humanos de las comunidades en su defensa de la propiedad y tenencia de las tierras ancestrales.

De este análisis se podría llegar a deducir que el “imaginario colectivo” de los venezolanos está estrechamente vinculado a la herencia indígena, no sólo en torno a la defensa de los derechos humanos de los descendientes directos de los primeros pobladores del país, sino en la definición actual de la “identidad nacional” subyacente en ella, sobre todo en las últimas décadas en que se ha suscitado un interés específico por parte de los sectores gubernamentales para rescatar el conocimiento y costumbres de estos grupos étnicos, y sobre el aporte de las otras comunidades (descendientes de inmigrantes y incluso de los primeros colonizadores).

Por otra parte, es importante destacar la actitud asumida por las comunidades indígenas, en lo concerniente a un liderazgo más participativo en sus luchas por la autodeterminación y sobrevivencia cultural y étnica, lo cual se ha visto reflejado también en esta producción audiovisual, ya sea como participantes activos en ella –como asesores, técnicos o protagonistas–, o como espectadores críticos de estas realizaciones. En todo caso, la formación de nuevos videoastas y cineastas de origen indígena en las universidades nacionales garantiza una producción fílmica desde una perspectiva más equilibrada y objetiva sobre las luchas y formas de vida de los pueblos indígenas en Venezuela.

Los esfuerzos que se realizan respecto a la discusión en el Congreso de las leyes orgánicas y de los apartes correspondientes de la nueva Constitución Nacional (1999) que protegen legalmente a las comunidades indígenas en Venezuela, las denuncias que procesa cada año PROVEA referidas específicamente a estas comunidades, así como la participación de ONGs internacionales (por ejemplo, Amnistía Internacional, Human Rights Watch, entre otras), que promueven la concientización de las comunidades locales hacia los sectores más desprotegidos de la sociedad venezolana, pudieran verse notoriamente favorecidos si se valora de una manera más sistemática la producción filmica sobre temática indígena en Venezuela.

Además no sólo es pertinente el análisis de los contenidos de las películas realizadas hasta ahora por los cineastas comprometidos con la problemática indígena, también lo es la promoción y producción de nuevos mensajes, por parte de los cineastas provenientes de las propias comunidades involucradas, que constituye uno de los más importantes aportes para la conservación, desarrollo y crecimiento de las culturas indígenas, en un Estado que se ha definido constitucionalmente, desde 1999, como pluricultural y multiétnico, con la intención de convertirse en una democracia participativa y protagónica, donde todos sus ciudadanos tengan el derecho a ser diferentes, dentro de la igualdad que establece la Ley.

Bibliografía

- ANZALDÚA, G. (1987). *Bordelands/La Frontera: The new Mestiza*. Aunt Lute Books, San Francisco (EE UU).
- ARREAZA, E. (1994). La mestiza como alegoría de liberación nacional en Cubagua. En: *Fermentum*, No. 11, ULA, Mérida, Venezuela, pp. 45-59.
- (1996). *Redescubriendo el descubrimiento: Tres análisis desde las perspectivas venezolanas y norteamericanas*. Ediluz, Maracaibo, Venezuela.
- (1997). Informe Final del Proyecto de Investigación: Comunicación y Derechos Humanos en Venezuela. CONDES-LUZ (Documento Interno).
- (2003) Representación de la mujer indígena en el cine canadiense. En: *Revista Venezolana de Estudios Canadienses*, 3-1, AVEC, Caracas, Venezuela, pp. 45-144.
- (2005). *Historias, mujeres y documentales en el cine canadiense contemporáneo*. AVEC, Caracas, Venezuela.

BERMÚDEZ, B. (1995). *Pueblos Indígenas de América Latina y el Caribe*. Biblioteca Nacional, Caracas, Venezuela.

(2000). *Cine y Antropología*. Biblioteca Nacional, Caracas, Venezuela.

BUSCOMBRE, E. (1988). *The BFI companion to the Western*. Atheneum, Nueva York.

CARRERA DAMAS, G. (1997). *Una nación llamada Venezuela*. Quinta edición, Monte Ávila Latinoamericana, Caracas, Venezuela.

CASIQUE, T. (1993). Entrevista a Jacopo Penzo. En: *Encuadre*, 44-45. CONAC, Caracas, Venezuela, pp. 39-43.

COLMENARES, R. (1994). Bases para la construcción de un Estado pluricultural en Venezuela. En: *Frónesis*, 2-1, Ediluz, Maracaibo, Venezuela, pp. 87-92.

(1995). Los derechos humanos y el pluralismo jurídico en Venezuela. En: *Frónesis*. 2-2, Ediluz, Maracaibo, Venezuela, pp. 40-45.

CONFEDERACIÓN DE INDÍGENAS DE VENEZUELA - CONIVE (1973). Manifiesto con motivo del 12 de octubre. En: *El Nacional*, Sección C-2, Caracas, Venezuela.

COOPENS, W. (1983). *Inventario de películas realizadas en zonas indígenas de Venezuela*. Biblioteca Nacional, Caracas, Venezuela.

CYPESS, S. (1991). *La Malinche en Mexican Literature: from history to myth*. University of Texas Press, Austin, EE UU.

GUÍA PROFESIONAL DE LAS ARTES DE LA COMUNICACIÓN – VISOR (1995). Visor, Caracas, Venezuela.

MONTIEL, N. (1993). *Movimiento indígena en Venezuela*. Ediciones de la Secretaría de Cultura del Estado Zulia, Maracaibo, Venezuela.

SULBARÁN, E. y ARREAZA, E. (1998). Representación del indígena en el cine venezolano: Caso *Jericó*. En: *Objeto Visual*, No. 5. Cinemateca Nacional, Caracas, Venezuela, pp. 101-118.

VARIOS AUTORES (1995). Aboriginal Peoples and Canadá. En: *International Journal of Canadian Studies*. 12: 5-289. IJCS, Ottawa, Canadá.

Catálogos de películas:

Centro Audiovisual de Facultad de Humanidades y Educación (1995). Universidad del Zulia (LUZ), Maracaibo, Venezuela.

Centro de TV Educativa (1996). Universidad del Zulia (LUZ), Maracaibo, Venezuela.

Festival del Cortometraje Nacional "Manuel Trujillo Durán" (1981, 1983, 1985, 1995 y 1999). Universidad del Zulia (LUZ), Maracaibo, Venezuela.