

“La Mestiza”

como alegoría de liberación nacional
en el film venezolano “Cubagua”

Emperatriz Arreaza Camero ()*

Resumen

El trabajo analiza formalmente, y en su contexto socio-histórico la película venezolana CUBAGUA (Michel New, 1.987, Cine-ULA, ICAIC-Cuba), la cual presenta una visión diferente sobre las minorías étnicas en Venezuela como activas participantes en los procesos de resistencia contra las diferentes invasiones experimentadas desde hace más de 500 años, y propiciadas por los sectores del poder político y económico asociados a las empresas transnacionales. En especial se destaca el rol asignado al personaje femenino Nila Arias, como símbolo de la mujer mestiza que representa, por su coraje y determinación, un proyecto alternativo de liberación nacional. Esta película se ubica dentro de la “corriente indigenista” del nuevo cine latinoamericano o “tercer cinema”.

*Palabras claves:
Cine, indigenista, Venezuela*

Abstract

This paper analyzes, in content and context, the Venezuelan film Cubagua (Michael New, 1.987, Cine-ULA/ICAIC-Cuba), which presents a different approach on the Venezuelan indigenous minorities, as active participants in the process of resistance against different kinds of invasions, since more than 500 years ago, supported by the political and economic power in alliance with transnational enterprises.

Especially, the film points out the role of Nila Arias, the young journalist, as an allegory of the “mestiza” woman, who represents, for liberation. This film can be considered as representative of the “indigenas cinema” of the “New Latin American Cinema” or “Third Cinema”.

*Key Terms:
Cinema, indigenous, Venezuela*

(*) Socióloga, Ph.D. Profesora de la Universidad del Zulia, Maracaibo, Venezuela.

INTRODUCCIÓN

En una entrevista con Richard Kearney (1984), que Paul Ricoeur señalaba que *“eran considerables las implicaciones de la narración como un recuento de la historia, porque la historia era no sólo el cuento (histoire) de reyes triunfantes, héroes, y poderosos señores; sino también la historia de los desposeídos y sin poder. La historia del vencido muerto demandando la justicia que debería ser contada”*.⁽¹⁾

Pienso que esta declaración, construída en su sentido más amplio, permite la posibilidad de explorar nuevas maneras de entender la historia de los últimos 500 años en las Américas. En 1.992, el mundo conmemoró el “descubrimiento de América” por Cristóbal Colón, y el violento (des) encuentro de dos grupos de culturas diferentes—Europa y América, que sucedió después de 1.492. A partir de ese momento hasta el presente, han habido al menos dos interpretaciones contradictorias de este hecho histórico: por una parte, la perspectiva que presenta la conquista española como un proceso positivo en la culturización y cristianización traída por Europa al “salvaje” Nuevo Mundo; mientras, por otra parte, existe la posición crítica que explica este proceso como un acto colonial e imperial de genocidio y destrucción cultural de las antiguas culturas autóctonas de las Américas por parte de la civilización europea.

Se podría interpretar este hecho histórico como el encuentro entre “sociedades calientes” y “socieda-

des frías” (siguiendo la terminología de Levy-Strauss usada por Ricoeur), en el cual las sociedades “calientes”, “cuyos sistemas simbólicos cambian y evolucionan en el tiempo, llevando en sí mismas diferentes extensiones de significación e interpretación” imponen su criterio cultural y poder sobre las sociedades “frías”, las cuales—según Levy-Strauss— son resistentes al cambio histórico”. (Kearney 1984:25) Esta interpretación de la historia podría apoyar el punto de vista de los vencedores. Sin embargo, Ricoeur apunta que *“las culturas se crean a sí mismas contando historias de su propio pasado. El peligro está, por supuesto, que esta afirmación pudiera ser pervertida, usualmente por las élites monopolistas, hacia un discurso mistificador que sirva a vindicar o justificar acríticamente el poder político establecido”*. (Kearney, 1984:29)

Por muchos años, la historia cultural de las Américas ha sido explicado desde el punto de vista de las poderosas “sociedades calientes”. Su versión de la “historia oficial” ha sido canonizada en discursos como los presentados en los textos escolares, la literatura, y también del cine tradicional. Desde las películas del oeste al estilo John Ford a las más recientes y liberales películas sobre las poblaciones indígenas, los nativos americanos han sido retratados por Hollywood bien como la fuerza del mal que “masacraba” a los pioneros blancos, o como el débil “nobles salvaje” que debe ser convertido, rescatado y salvado por el héroe blanco. Como Hartmut Lutz (1988: 155) plantea:

A diferencia del héroe vaquero... el nativo americano es rara vez visto como un ser humano individual. Por el contrario, el estereotipo del "indio" va desde el noble salvaje con un estoicismo inmóvil o el demonio rojo ferozmente sediento de sangre.⁽²⁾

Un instrumento ideológico, particularmente usado por la industria fílmica de Hollywood, ha sido el retrato de los nativos americanos como "criaturas de otro tiempo", definidos y homogeneizados por los valores eurocéntricos con el término genérico de "indios", el cual no toma en cuenta los diferentes nombres, historias y tradiciones de todas las tribus, clanes, y grupos indígenas dispersos a lo largo y ancho de Norte, Centro y Sur América. Aunque algunos actores indígenas han logrado interpretar personajes indígenas en las últimas décadas, su éxito está condicionado a la fórmula fílmica de la industria cinematográfica de Hollywood.

Debido a las implicaciones opresivas de estas representaciones fílmicas, es importante considerar una perspectiva más crítica—sobre los sectores sin poder— que ha sido propuesta en diferentes interpretaciones de la historia en diversos discursos transgresivos, dentro del cine y literatura latinoamericana. Este punto de vista crítico ha traído la posibilidad de un "discurso utópico positivo y posible", el cual de acuerdo con Ricoeur permite la "ruptura de lo imaginario",⁽³⁾ el cual podría romper el discurso dominante en torno de la historia conquista y colonización española en las Américas.

En este contexto, es importante observar el "cine indigenista", como Octavio Gettino (1986) llama a los documentales y películas de ficción y sobre poblaciones indígenas, producido por cineastas latinoamericanos en las últimas décadas. Para Gettino (1986:172), el "cine indigenista" sería:

Un cine que toma partido: es decir, conoce o cree conocer de antemano lo más importante de una situación y se orienta hacia el testimonio, la denuncia o la propagandización de aquella. En consecuencia, ello se traduce en la priorización de ciertos temas entre muchos otros posibles, movilizados que ellos puedan tener en determinados espacios y circunstancias.⁽⁴⁾

El "cine indigenista" es un importante género dentro del Nuevo Cine Latinoamericano que sigue la perspectiva teórica y política del "tercer cine" propuesto por Fernando Solanas y Octavio Gettino en 1969. Solanas y Gettino opusieron la idea del "tercer cine" a la industria fílmica institucionalizada producida básicamente por Hollywood (primer cine), y al cine autorial realizado por cineastas independientes a nivel mundial como expresiones individuales de su propio arte (segundo cine). En contraste, el "tercer cine" sería un cine hacia la descolonización cultural; un cine revolucionario, desde afuera y en contra del sistema hegemónico capitalista; un "cine guerrillero", que elevaría la conciencia política del pueblo y le instaría a la acción por la transformación radical de la realidad social de miseria, opresión y dominación mantenida

tanto por el sistema imperialista como por las burguesías nacionales afiliadas a los centros de poder.⁽⁵⁾

Venezuela ha sido partícipe de esta particular temática del Nuevo Cine Latinoamericano. Es así como en la década de los 70 la producción de los cineastas además de resaltar en sus producciones fílmicas la marginalidad social, la violencia y la criminalidad de los grandes centros urbanos, las revisiones históricas de los períodos históricos más recientes, especialmente la violencia política de los 1.960, se preocuparon en reseñar en documentales muy combativos, las luchas por la supervivencia cultural de las diferentes comunidades indígenas venezolanas. Algunas de estas últimas producciones fueron realizadas por los departamentos de antropología de las universidades nacionales o por instituciones públicas y privadas.

Por ejemplo, el Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes (Mérida) financió la producción de Atabapo (Donald Mayerston, 1.968) sobre las tribus de la región del suroeste de Venezuela; Warao (Michael New y Roberto Siso, 1.973), sobre las comunidades ubicadas en el delta del Orinoco; y los cortos de animación de Armando Arce, Kariña (1977), Wanadi (1.981) y El sueño de los hombres (1.986), los cuales relatan los mitos de creación y supervivencia cultural de las comunidades Kariña (Caribe) y Ye'kwana (Maquiritare) en el Amazonas venezolano.

La Universidad del Zulia subvencionó la producción de Rafael Araujo, Zonas de Refugio (1.974)

sobre las comunidades Barí al noroeste de Venezuela; José Gutierrez, Cerca de las tierra de los Guajiros (1.976) y Luis Correa, Sunain wayuú, tierra Goajira (1.975), ambos sobre las comunidades wayuú en la frontera colombo-venezolana.

La Universidad Nacional Abierta produjo Los Indios: pasado, presente y futuro (Alain Houel, 1.980), sobre las comunidades Piaroa y Ye'kwana al sur de Venezuela. La Universidad Central de Venezuela participó en la producción de Cuivas (Carlos Martín, 1.971), sobre las comunidades al sur del orinoco, y El papel de la mujer en la sociedad Goajira (Alberto Moret, 1.981), sobre la sociedad matriarcal de las comunidades wayuú.

El Instituto de Folklore y Etnomusicología produjo de Ruben Méndez, Waki paevi wahi (1.977) y Oko Winikina arao (1.979) sobre las tradiciones musicales de las comunidades Guajibo y Warao, respectivamente. El Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC) produjo de Matilde Suárez, Los Waraos del Delta del orinoco (1.968).

Otros documentales etnográficos fueron realizados por cineastas independientes con el financiamiento del Ministerio de Educación, la Corporación de Guayana (a cargo del proyecto "La Conquista del Sur"), la Comisión Indigenista del Ministerio del Interior, o la iglesia católica (a cargo de las misiones más antiguas en territorios indígenas). Ejemplos de estas producciones fueron Los Guicas (Luis Cocco, 1.965) y Paraíso Amazónico (Daniel Oropeza, 1.970), acerca de las comunidades

Yanomami en la frontera brasileño-venezolana; los Indios Panare (Henri Corradi, 1.973); Guayana: reto y futuro de Venezuela (Oscar Garycochea, 1.977), con una perspectiva abiertamente desarrollista; y Santa Elena de Vairén (Carlos Oteyza, 1.979), sobre las comunidades Pemón. La mayoría de estas películas fueron producidas en 16 mm., color, de 20 a 30 minutos de duración y con propósitos educativos, científicos o de activismo indigenista.⁽⁶⁾

Dentro de esta última corriente de denuncia destaca la producción realizada por Carlos Azpúrua: Yo Hablo a Caracas (1.978), en la cual un shaman Ye'kwana denuncia la invasión sufrida por su comunidad por parte de las misiones norteamericanas "Nuevas Tribus", y la consecuente destrucción de su cultura nativa;⁽⁷⁾ Bongo maquiritare (1.978); Caño Mánamo (1.979), en la cual campesinos e indígenas de la comunidad Warao al sur del estado Monagas denuncian la atrofia salinizante de vastos ecosistemas deltanos ocasionada, por la Corporación Venezolana de Guayana y compañías transnacionales, al cerrar el caño Mánamo, destruyendo irreversiblemente su habitat y sus medios de supervivencia física y cultural; y Amazonas, el negocio de este mundo (1.986), en el cual Azpúrua denuncia a las empresas transnacionales en búsqueda de materiales estratégicos para la industria espacial en el corazón del Amazonas venezolano con la complicidad del gobierno nacional. La investigación minuciosa que Azpúrua realiza antes de cada película, y la subsecuente distribu-

ción y exhibición de la misma, siempre ha sido objeto de censura por parte del gobierno por la explícita denuncia que formula sobre la "invasión extranjera" que actualmente es realizada por empresas foráneas con la anuencia del gobierno, en la búsqueda de recursos naturales (petróleo, uranio, oro y otros minerales) en los territorios indígenas sin ninguna consideración por la destrucción irreversible que se hace del ambiente natural preservado por siglos por las comunidades allí presentes, y sobretodo por el genocidio que se comete casi a diario contra la población indígena venezolana.⁽⁸⁾

CUBAGUA O LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD NACIONAL

El comienzo de los 1.980 es testigo de la consolidación de la industria fílmica en Venezuela gracias al apoyo gubernamental, lo cual permite la continuidad de los cineastas ya formados y el arribo de nuevos realizadores a las pantallas nacionales. En este contexto es significativo el aporte que brinda la película Cubagua (1.987, dirigida por Michael New, y basada en la novela homónima de Enrique Bernardo Núñez), la cual presenta una particular reinterpretación de la historia de Venezuela, en la cual el proceso de conquista, colonización e independencia todavía no ha finalizado, por el contrario es un elemento más en la conformación de la "identidad nacional" venezolana.

El escritor e historiador venezolano Enrique Bernardo Núñez escribió su novela Cubagua en 1.930,

justo al comenzar la época del nacimiento de la “cultura del petróleo”, durante la dictadura gomecista. La principal pasión académica de Núñez fue precisamente la reinterpretación de la historia nacional, porque para él “una nación, sin memoria del pasado, sufre una especie de muerte”⁽⁹⁾. Núñez (1930:24) introduce la contradicción interna de la propia historia, cuando señala que:

La historia escrita por razas dominadoras será siempre distinta a la interpretación que puedan darle los pueblos vencidos u oprimidos... La conquista no concluye en el siglo XVII, ni la V Colonia finaliza propiamente de la Independencia. Fluye todo esto en una permanente actualidad. Son tres etapas que se prolongan hasta nuestros días. Se diría que todo nuestro pasado fuera presente”.⁽¹⁰⁾

Núñez comienza su investigación, sobre la breve y trágica historia de Cubagua, en 1.924 cuando se trasladó como periodista a la Isla de Margarita, al norte de Cubagua. Durante este período, Núñez revisó los archivos históricos de un viejo convento franciscano en Nueva Cádiz de Cubagua. La isla de Cubagua fue famosa a comienzos del siglo XVI por los españoles mantuvieron desde 1.505 hasta 1.540, cuando Cubagua fue abandonada al agotarse los bancos perlíferos, a los continuos ataques de los Caribes como retaliación a la crueldad española, y finalmente al maremoto que devastó la zona en 1.543.

Según las Crónicas de Indias⁽¹¹⁾ la explotación directa de perlas en Cubagua fue tan productiva que en

1.512 el Rey Carlos I dió a los “exploradores” españoles no sólo la autorización para la extracción de perlas, sino también la “concesión perpetua” de la población indígena rescatada en el norte de Venezuela e islas vecinas (Jamaica y las Antillas Menores).⁽¹²⁾ Oficialmente, los nativos podían ser “rescatados” del paganismo a través de su cristianización, pero la verdadera razón detrás del “rescate” era usarlos como expertos buzos en la extracción de perlas. El comercio de esclavos indígenas fue el negocio más rentable de la isla.⁽¹³⁾

En 1.520, Antonio Flores, uno de los alcaldes más crueles de este asentamiento, asesinó al cacique de Cumaná, a una joven indígena, y a muchos otros nativos que no quisieron darle las perlas extraídas. Los hombres fueron colgados y la mujer fue quemada en una cruz.⁽¹⁴⁾ En venganza, las comunidades Caribes de la costa norte de Venezuela atacaron y mataron a más de cuarenta españoles del asentamiento. Después de este episodio, los españoles agudizaron su crueldad, pero como respuesta los indígenas envenenaron el agua potable de la isla de Margarita, afectando no sólo la vida cotidiana en esta isla sino también en Cubagua. Como Morella Jiménez (1986:164) destaca:

La hostilidad de los indígenas no era sólo contra los “rescadores” (de perlas y esclavos) sino también contra todos los españoles, además nos permite evidenciar la capacidad de organización y unidad que tenían las diferentes comunidades, independien-

tes entre sí, cuando el caso lo requiera.

Esta perspectiva contrasta con la literatura y cine tradicional que ha presentado a los indígenas como una población cobarde o pasiva que se entregó a los conquistadores españoles sin ofrecer resistencia. La actual corriente revisionista de la historia de las Américas, tal como es presentada en la literatura y el cine más reciente en Latino América, ilustra con nuevas y contundentes evidencias las luchas de los Caribes en las costas del norte de Venezuela.

Sin embargo, la extracción de perlas y la esclavitud indígena continuó durante los siguientes veinte años con la autorización de la Real Audiencia de Santo Domingo (bajo cuyo gobierno se encontraba la providencia de Venezuela para la época). Una anécdota interesante ilustra el poder e independencia de los Cubagüenses en su lucrativo negocio. En enero 1.528, el Rey de España otorgó al conde milanés Luis de Lampugnano, el monopolio del dragado de perlas por espacio de seis años. Sin embargo, el procurador de Cubagua protestó esta decisión, y el Rey tuvo que revocar dicha concesión a Lampugnano nueve meses más tarde.⁽¹⁵⁾ En 1.538, los bancos de perlas estaban totalmente agotados, y en 1.540 Cubagua fue abandonada completamente. Sólo las ruinas del convento franciscano permanecieron como mudos testigos de esta época de rapiña española en tierras venezolanas.

Basado en estos eventos históricos, Núñez presenta su perspectiva crítica para la comprensión de la historia nacional en medio de la dic-

tadura gomecista, al comenzar la explotación petrolera por parte de las compañías norteamericanas. Ilustrando la continuidad del pasado en el presente, la novela *Cubagua* se ambienta en dos períodos diferentes. En el tiempo narrativo (1.925), el personaje principal Ramón Leiziaga, un empleado del gobierno, viaja a Margarita para supervisar las minas de manganeso de Mr. Stakelun. Allí, buscando en viejos documentos encontrados en un convento franciscano, Leiziaga se identifica con Lampugnano, el personaje principal del tiempo histórico (1.500). En este pasaje a través del tiempo, Leiziaga encuentra a Fray Dionisio—el cura que protegió a los indígenas en 1.500—quien en 1.925 será su guía a través de las cuevas de Cubagua. Y es la muy instruida hija de un cacique de la región, Nila Cálice—la joven indígena quemada en una cruz por los españoles en 1.500—quien en 1.925 reprenderá a Leiziaga por su posición ambivalente frente al nuevo saqueo del país. En ambos períodos, la novela presenta la confrontación entre el invasor y su tecnología frente a las formas populares de resistencia activa o pasiva utilizada por los grupos subalternos.

En contraste con la posición pragmática asumida por los técnicos venezolanos y los negociantes extranjeros, quienes sólo desean enriquecerse a sí mismos con la riqueza de la tierra, las lecciones del pasado son recuperadas en la voz de Fray Dionisio y las acciones de Nila Cálice, pues ambos recuerdan constantemente a Leiziaga tanto el continuo proceso de conquis-

ta y colonización en un “país sin memoria”, como su responsabilidad en defender los recursos nacionales.

De allí, que la narrativa de Núñez fue un instrumento político e ideológico importante en la recuperación y reinterpretación de la historia nacional.⁽¹⁶⁾ Más aún, en Cubagua, la idea de la “mestiza, como mujer de cultura y raza mixta, cristaliza no sólo como el símbolo de la identidad nacional, sino sobre todo como el agente activo en la completa liberación nacional.

En Cubagua, la alegoría de la mestiza es asumida por una activa mujer que no sólo no espera sino que va más allá. Nila Cálice ha viajado tanto como Ramón Leiziaga, y ambos han obtenido títulos en universidades extranjeras. Pero la actitud de cada uno frente a la vida marca la diferencia. Leiziaga desea participar en proyectos de largo alcance, traspasar esas concesiones a una compañía extranjera, y retirarse a disfrutar su fortuna en Europa. En contraste,

Nila (fué a Europa y Norteamérica) y allí deslumbraba (a sus profesores) con sus perlas...sus relatos... El blanco comenzaba a tejer en torno a ella su espesa red de artificios. Al menos la suponían incauta, fácil; pero de pronto aparecía la hija de Rimarima y de las tierras que no desatan su secreto... El hombre rara vez entiende esto. En la mujer se halla todo, la vida, la fuerza. El hombre se precipita a ella con un impulso ciego e ignora que él es apenas un instrumento.⁽¹⁷⁾

CUBAGUA-ANÁLISIS FÍLMICO

Cincuenta y cinco años más tarde, Cubagua fue adaptada al cine por Michael New con un mensaje similar. Al igual que en la novela de Núñez, la película cuenta la historia de una “país sin memoria”, de los continuos que han surgido después del proceso de conquista y colonización por parte de otros invasores extranjeros con el aval de los gobiernos corruptos de turno, así como también la historia alternativa de la resistencia cultural de las comunidades indígenas. La película sigue los mismos tiempos narrativos de la novela, pero agregando otro momento histórico: la explotación de minerales estratégicos en los 1.980.

Como parte del cine venezolano de la década de los 1.980 Cubagua⁽¹⁸⁾ podría ser representativa de la “fase de remembranza” del tercer cinema, en el cual “el control de los talentos, la producción, exhibición y distribución es eminentemente nacional (“hecho en Venezuela”).⁽¹⁹⁾ Es también parte del movimiento de “retorno a las fuentes culturales primigenias”, el cual preserva la cultura nacional y la historia redefiniendo lo popular-nacional en contraste con lo transnacional. La idea de la preservación de la cultura nacional como resistencia popular contra el poder hegemónico (del capitalismo transnacional y la burguesía nacional), “enfatisa la densa textura de las relaciones hegemónicas/subalternas, la interrelación entre resistencia y sumisión, oposición y complicidad”.⁽²⁰⁾

Cubagua también trata el conflicto entre los “intelectuales tradi-

cionales”, como representativos de la burguesía nacional en su alianza con el poder hegemónico transnacional, y los “intelectuales orgánico” (historiadores, periodistas, escritores o cineastas críticos) en diálogo con las comunidades autóctonas en búsqueda de la “identidad nacional”.

En Cubagua, su primer largometraje, Michael New juega con el tiempo “en una búsqueda a través de la historia que relaciona pasado y presente”. Como el mismo New (1987) señala al referirse a Cubagua:

Creo que es imprescindible que uno, la gente, el país, conozca su historia, y en Venezuela se siente como una ausencia de historia; la historia no está actualizada, no está presente, es como si la gente quisiera olvidarse del pasado, sólo ve hacia adelante, hacia el supuesto “progreso” una cosa un poco falsa. Creo que si no miramos hacia atrás, si no se ve de dónde viene uno, no se puede saber hacia dónde se va. En ese sentido me parece un proyecto importante.⁽²¹⁾

El punto de contacto entre novela y película está enlazado al concepto de “tranhistoricidad” que designa “ese campo de simultaneidad de todos los tiempos interpenetrados y entretejidos que conforman intempestivamente una actualidad”.⁽²²⁾ En la película, el concepto de “tranhistoricidad” es presentado a través del entrecruzamiento de tiempo pasado y presente en el intercambio de actores y personaje en el mismo papel. Por ejemplo, la ambivalencia de carácter de ambos Lampugnano y Leiziaga (interpretado por Heberto Ga-

baldón); la corrupción administrativa manifiesta en ambos el alcalde Flores y el Dr. Figueiras (Héctor Myerston); la prédica profética de Fray Dionisio (siempre interpretado por Julio Mota); y la determinación y perseverancia de Nila (interpretada por Sonia López). Este concepto de “tranhistoricidad” sigue muy de cerca la caracterización que hace de historiador Carrera Damas (1984) sobre Venezuela como una “sociedad implantada”, en la cual los procesos de conquista, colonización y neo-capitalismo son elementos de un continuum desde el pasado colonial hasta el presente dependiente y neocolonial:

El principal personaje en Cubagua vive tres vidas diferentes en tres tiempos distintos:

(1) en 1.520, como Lampugnano, el inventor italiano que asiste a los españoles en la extracción de perlas en Cubagua;

(2) en 1.930, como Leiziga I, el ingeniero que ayuda a las compañías norteamericanas a encontrar petróleo en Margarita; y

(3) en 1.980, como Leiziaga II, otro ingeniero ayudando a las compañías transnacionales a extraer minerales estratégicos en el Amazonas venezolano. Al final, el personaje experimenta un cambio de conciencia, un despertar, cuando Leiziaga cesa de ser un mero instrumento de los explotadores y comienza a luchar por la recuperación de la autodeterminación nacional, con la ayuda y el apoyo de la intrépida periodista Nila Arias.

A través de todo la película, Fray Dinisio le señala a Leiziaga el paso

natural de la historia, y la similitud del pasado con la situación presente. Fray Dionisio, para sorpresa de Leiziaga, insiste: “ya tendrá tiempo de entenderlo todo”. En Cubagua, la narración de Fray Dionisio presenta, a través del montaje histórico, las tres diferentes empresas en las cuales Lampugnano/Leiziaga está envuelto y su responsabilidad en la explotación de la riqueza y la población indígena de la isla. La “tranhistoricidad” de la película se presenta a través de sucesivos *flash-back* y *flash-forward* en el montaje y narración fílmicos, donde todos los tiempos funcionan e interactúan en un mismo campo de simultaneidad en el que cada individuo representa un linaje transhistórico, eternamente presente. Tal vez la monoexpresividad de la Leiziaga (Gabaldón) en el film se justifique por el hecho de que es el viajero inmóvil del tiempo, o más bien, de que es en él donde se revela el tiempo transhistórico, que todo lo produce en su eterno retorno simultáneo, aún a él, Leiziaga, autómeta transhistorizado, y a todos los diferentes personajes repetidos insidiosamente bajo atuendos variables, esclavizando indios o sobornando periodistas”.⁽²³⁾

El ángulo de cámara es un importante elemento cinematográfico usado en Cubagua para posicionar políticamente a los personajes. Por ejemplo, cuando el Conde de Lampugnano conversa con el alcalde Antonio Flores en las escenas de 1.500, o con Mr. Stakelun en los 1.930, o con el Dr. Figueiras en los 1.980, el ángulo en línea recta presume su relación de igualdad, su acuer-

do, o su complicidad en sus negocios. Por el contrario, la relación de encuadre entre Nila y Lampugnano/Leiziaga revela una perspectiva diferente. Por ejemplo, cuando Nila es quemada por los españoles, una toma de bajo ángulo posiciona a sus ejecutores, incluyendo a Lampugnano, como pasivo testigo (y al público), “mirándola hacia arriba”. Ella parece estar por encima de los “otros”, trascendiendo su propio sufrimiento, moviéndose hacia un futuro desconocido. A través de las técnicas de encuadre, Nila es siempre privilegiada como símbolo en “la recuperación del pasado”. Leiziaga, por el contrario, es casi siempre fotografiado desde un ángulo alto. Por ejemplo, en una de las últimas escenas, cuando él descubre su rol como instrumento del explotador después de su visita a las cuevas indígenas, él es fotografiado en un ángulo alto de su visita a las cuevas indígenas, él es fotografiado en un ángulo alto que posiciona a sus espectadores “mirándole hacia abajo”, hasta que Leiziaga aparece como la más pequeña hormiga en el inmenso y desolado paisaje.

Este contraste cinematográfico enfatiza la posición asumida por cada personaje, y su nivel de responsabilidad por la situación de dependencia nacional. Lampugnano/Leiziaga sólo desea obtener beneficios con estos negocios: sus necesidades están determinadas por sus deseos materiales. En esta forma, él es usado sólo como un instrumento por las compañías transnacionales. En contraste, el encuadre de la cámara hacia Nila enfatiza su superioridad sobre los

otros, incluyendo Leiziaga. Su intervención en cada momento histórico se corresponde con sus convicciones e intereses, los cuales trascienden sus propias necesidades o deseos. Ella es situada sobre los otros, aún moralmente cuando ella afirma:

Yo no estoy haciendo ésto (denunciar el "proyecto Progreso") por necesidad, sino por mis propias convicciones. En cambio tú (Leiziaga) pareces ser un títere de ellos.

De esta manera, el privilegiado ángulo de cámara refuerza esta idea de superioridad moral en Nila, y obliga a los personajes masculinos como Lampugnano/Leiziaga, Flores, Carvalho, y Figueiras, junto al espectador, a mirarla hacia arriba.

La película 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 en 1.520, despierta en 1.980 viva y libre: ella personifica la utópica posibilidad de liberación por parte de la población indígena y mestiza de Latino América después de 500 años de resistencia popular. Las imágenes finales de Nila son, sucesivamente, como la víctima torturada por los conquistadores españoles en 1.500; como la hija del cacique Tamanaco Rimarima y la voz interior de Leiziaga en los 1.930; y finalmente, como la intrépida y valiente periodista—la mestiza Nila—quien denuncia el saqueo de los minerales estratégicos por parte del capital transnacional en la Venezuela de los 1.980. Nila es una metáfora para la recuperación y el "redescubrimiento" de la tierra; sea

ésta Cubagua, Venezuela, o Latino América.

Al alejarse de la cueva, al final de la película, Nila camina hacia una luz brillante, sin signos de tortura en su cuerpo. Esta es la alegoría final del "inconquistable" deseo de libertad de las culturas indígenas.⁽²⁴⁾

Como Martín-Barbero (1989: 456) señala:

El mundo indígena parece ser la única cosa que permanece "auténtica" para nosotros, como el lugar secreto donde la pureza de nuestra raíces culturales permanecen y son preservadas.

CONCLUSIONES

Una nota reflexiva persiste a través de toda la película. Es evidente que el acto solitario de esta pareja en 1.980 al apoderarse de los documentos y hacer la denuncia pública en los diarios no es suficiente para recuperar la identidad nacional o alcanzar la liberación integral. La clase dominante sabe que "este país no tiene memoria, (porque) después del escándalo todos olvidarán la 'verdad'", como cínicamente Carvalho le dice a Figueiras en una de las últimas escenas de la película. En tal sentido, Cubagua no resuelve la historia para la audiencia. El final puede ser tan brillante, desconocido o abierto como la cueva por donde emerge Nila, la princesa indígena. De esta manera, la película se dirige a un espectador que debe asumirse activo en su respuesta y posterior acción.

No es mera coincidencia que en la época cuando Cubagua fue estrenada en 1.987, y cuando el documental Amazonas, el negocio de este

mundo (Carlos Azpúrua, 1.986) atacaba fuertemente los intereses foráneos detrás de la continuación del proyecto “hacia la conquista del sur”, el gobierno venezolano estaba iniciando la expansión de la industria petrolera a través del proyecto “Cristóbal Colón” en la península de Paria y de un complejo turístico en la isla de Cubagua, con la participación mayoritaria del capital transnacional y el beneplácito del sector gubernamental. Esta expansión se está realizando en la actualidad en total detrimento de la población y el ambiente ecológico nacional, según críticos autorizados.

Cubagua, siete años después de su estreno, ha sido exhibida en numerosos festivales internacionales de cine como una muestra del cine venezolano actual. Pero, más allá de su valor cinematográfico, su crítica política e histórica cobra mayor vigencia durante y después de 1.992. Casi cinco siglos después del primer establecimiento español en sus costas, la isla de Cubagua es todavía atractiva para la inversión extranjera, sea su riqueza perlas, o petróleo, o minerales estratégicos, o turismo, de cualquier manera el patrón (trans) histórico se repite. Durante cada época, mientras la clase dominante busca su propio beneficio, y se asocia con los “inversionistas extranjeros”, la población nativa continua en la lucha por su derecho a la autodeterminación.

En este contexto, Cubagua es un excelente ejemplo del compromiso del Nuevo Cine Latinoamericano en la búsqueda histórica de la identidad nacional y la obligación asumida en

ser voz de las luchas culturales de resistencia de los grupos subalternos. Además, Cubagua destaca el rol activo de la mujer indígena y mestiza en la resistencia política y cultural en contra de los diversos invasores, rompiendo el estereotipo (repetido por siglos en la historia oficial) que presenta a la mujer indígena o mestiza como la traidora que cede su propia tierra a los extranjeros. Cubagua, destaca tanto en la novela como en la película, a Nila, como el símbolo de la mestiza, quien no sólo lideriza la resistencia, sino también denuncia y combate la opresión: ella despierta la conciencia popular, y crea la esperanza por un nuevo y más brillante futuro hacia la liberación nacional integral. Y, en este contexto específico, liberarse significa trascender la totalidad. Trascender la totalidad significa destruir el orden que nos condena a no ser. Si históricamente América Latina ha sido conformada desde una situación de alienación y dependencia; si ella no es más que el producto histórico del proceso de formación y desarrollo del sistema capitalista mundial; si esta condición histórica marca toda nuestra experiencia, entonces, el tema de la liberación, constituye a todas luces el tema fundamental de y en América Latina. ⁽²⁵⁾

NOTAS

- ⁽¹⁾ Kearney, R. (1.984). *The creativity of Language. Dialogue with Contemporary Continent Thinkers*. Manchester: Manchester University Press, p.17.

- ⁽²⁾ En Buscombe, E. (Ed.). (1988). *The BFI companion to the Western*. New York: Atheneum., p. 155.
- ⁽³⁾ Kearney, R. Op. cit., p. 29.
- ⁽⁴⁾ Gettino, O. (1986). *Cine Indigenista: Entre la inmovilidad y el cambio*. Plural. 25-4 (172).
- ⁽⁵⁾ Solanas, F. y Gettino, G. (1969). *Hacia un tercer cinema*. Revista Tricontinental. 13. Ver también: Gabriel, T. (1980). *Third Cinema in The Third World: The Aesthetics of Liberation*. Ann Arbor: UMI Research Press. Y Pines, J. O Willemen, P. (Eds.). (1989). *Questions of Third Cinema*. London: BFI.
- ⁽⁶⁾ La lista de estos documentos ha sido tomada de Coppens, W. (1983). *Inventario de películas realizadas en las zonas indígenas de Venezuela*. Caracas: Instituto Autónomo Biblioteca Nacional. Coppens señala que su inventario está incompleto (sólo 150 documentales) porque muchos de los cineastas no cumplen con el Decreto 250 que data de 1.951 y obliga a los cineastas a registrar sus producciones ante la Oficina Nacional de Fronteras y Asuntos Indígenas (que sólo posee 9 de estos 150). Advier-te Coppens que muchos documentales han sido realizados por organizaciones, cineastas, y antropólogos y organizaciones extranjeros (provenientes de países tan lejanos como Alemania, EE.UU., Japón, Francia, entre otros) "quienes sin ningún obstáculo entran en territorios indígenas, interrumpen sus rituales y ceremonias privadas, y dejan a la comunidad y al país sin pagar ni siquiera impuestos, ni mucho menos devolver la información a la comunidad". (Subrayado nuestro).
- ⁽⁷⁾ "Yo nunca me quise convertir en evangélico, ni en católico, porque siempre me he querido mantener en mi tradición", citado en Gettino, O. "Cine Indigenista..." Plural, 25-4 (172). p. 8.
- ⁽⁸⁾ Lo más lamentable de este hecho es que a pesar de tantas denuncias escritas, radiales, y audiovisuales la depredación de la población y el despojo del territorio indígena en Venezuela continua sin que se tomen medidas efectivas para detenerlo, como lo han demostrado los recientes hechos ocurridos en tierra Yanomami (julio 1.993) y en la Sierra de Perijá donde habitan los Yucpas y Barí (primer trimestre 1.994)
- ⁽⁹⁾ Núñez, e. (1948). *La historia es pasión de actualidad*. Discurso Inaugural. Caracas: Academia Nacional de la Historia. p. 23.
- ⁽¹⁰⁾ Núñez, E. Op. cit., p. 24.
- ⁽¹¹⁾ Fr. Pedro de Aguado. (1.582). *Historia del descubrimiento y de la fundación de la gobernación y provincia de Venezuela*. Caracas. Cit, en Jiménez, Morella. (1986). *Esclavitud indígena en Venezuela (siglo XVI)* Caracas Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. Ver también Carrera, P. (1982). *Cronistas e Historiadores*. Caracas: EBUC.
- ⁽¹²⁾ La institución de "rescate" fue una práctica común usada en el siglo XV durante la guerra por la recuperación de los territorios españoles durante el control árabe. Ocho siglos de "guerra santa" en contra de la dominación musulmana dio legitimidad natural a esta práctica de tomar de los "infieles" sus posesiones y gobiernos a causa de su infidelidad. En el contexto de la conquista de Latino América, los españoles usaron la misma institución para lograr "rescatar" oro, perlas y otras riquezas naturales de la población indígena. Si la población indígena rechazaba esta orden, eran castigados a través de su propio "rescate" como esclavos de los conquistadores. Ref. Bohórquez, C. (1.991). *Síntesis del proceso histórico de conquista y colonización de la Nueva Granada*. Cuadernos Latinoa-

americanos. 6. Maracaibo: CEELA-LUZ. p. 22.

⁽¹³⁾ Referencia a la Real Cédula de Febrero 23, 1512. Jiménez, M. Op. cit. p. 162.

⁽¹⁴⁾ Jiménez, M. op. cit. p. 164.

⁽¹⁵⁾ Cit. en Anales para la Historia de Venezuela. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia. 2. pp. 49-50.

⁽¹⁶⁾ Oropeza, J. (1984). Para fijar un rostro: notas sobre la novelística venezolana actual. Caracas: Vadell Hermanos. p. 92.

⁽¹⁷⁾ Núñez, E. (1988). Cubagua. Caracas: Monte Ávila, (3a. ed.). pp. 61-62.

⁽¹⁸⁾ Cubagua (color, 35 mm, 89 min). fue exhibida en 1987, dirigida por Michael New, coproducida por Cine-ULA (Mérida, Venezuela), ICAIC (cuba) y GEVU (Panamá), y editada por Justo Vega y Roberto Siso.

⁽¹⁹⁾ Gabriel, T. "Third cinema as guardian of popular culture". Pines, J. O. Willemen, P. (1989). Questions of Third Cinema. London: BFI.

⁽²⁰⁾ Martín, J. (1988). "Communication from Culture". En Media, Culture and Society. 10, p. 465.

⁽²¹⁾ Citado por Calzadilla, J. (1987). Entrevista a Michael New. Cubagua: un film de Michael New. Mérida: Cine-ULA, p. 66.

⁽²²⁾ Citado por Calzadilla, J. Op. cit., p. 85. El concepto de "trashistoricidad" está relacionado aquí con la yuxtaposición, la intersección, o el cruce de diferentes tradiciones y tiempos en un momento histórico particular. Sobre otra perspectiva sobre el concepto de transhistoricidad, consultar Unamuno, M. 1964, "En torno al casticismo". Antología. México: F.C.E., oo. 116-119.

⁽²³⁾ Calzadilla, J. Op. cit., pp. 86-87.

⁽²⁴⁾ Desde la antigüedad, han habido varias interpretaciones sobre la alegoría de la cueva como sitio de conocimiento y sabiduría, como la presentada por Platón en La República. Esta alegoría de la cueva como forma de búsqueda de la luz y el conocimiento presenta interesantes similitudes con la tradición de los Caribes y Arawacos en la costa norte de Venezuela, quienes usaban la cueva como un espacio sagrado donde los "shamanes" eran iniciados (Kariña), o donde la joven indígena vivía joven eternamente (Wayú). Perera, M. (1991). Cuevas y cerros en la tradición oral y ceremonial de los Amerindios de Venezuela. Revista de Indias. Madrid: 51(193), pp. 607-630.

⁽²⁵⁾ Bohórquez, C. (1988). Violencia, filosofía e historia de América Latina. Cuadernos Latinoamericanos. I. CE-ELA-LUZ, p. 37.

FERMENTUM INVITA

Al XX Congreso Latinoamericano de Sociología

A realizarse entre el 2 y 6 de octubre de 1995 en instalaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México, y tendrá como tema general:

**América Latina y el Caribe: Perspectivas
de su reconstrucción.**