

La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano

Por Pablo Calvo de Castro

Resumen

El presente artículo propone un recorrido por el tratamiento del tema indígena en el cine documental etnográfico en América Latina a lo largo de su historia. En primer lugar se realiza un breve repaso del contexto histórico vinculado a la realidad indígena en la región para observar después, a través del análisis de distintas producciones, cómo el género documental de corte etnográfico ha ido evolucionando hasta la actualidad, para convertirse en una herramienta básica en la reivindicación de la identidad y los derechos de las distintas comunidades que todavía pueblan el territorio latinoamericano con una fuerte identidad propia.

Palabras clave

Documental, cine etnográfico, derechos indígenas, herramientas para el cambio social y evolución histórica.

Abstract

This paper proposes a tour of the native question in the ethnographic film in Latin America from its beginnings to the present day. First, a brief review of the historical context linked to indigenous reality in the region and then, through the analysis of different productions, to observe how the documentary genre of ethnographic cutting has evolved until the present time. Today, ethnographic film has become a basic tool for claiming the identity and rights of the different communities that still populate the Latin American territory with a strong identity of their own.

Keywords

Documentary, ethnographic film, native rights, tools for social

change and historical evolution.

Resumo

Este artigo propõe a turnê da questão indígena no filme etnográfico na América Latina Desde o seu início até os dias atuais. Em primeiro lugar, este artigo faz uma breve revisão do contexto histórico ligado à realidade indígena na região e então, através da análise de diferentes produções, para observar como o gênero documentário de corte etnográfico evoluiu até o presente momento. Hoje, filme etnográfico tornou-se uma ferramenta fundamental para afirmar a identidade e os direitos das diferentes comunidades que ainda povoam o território latino-americano com uma forte identidade própria.

Palavras-chave

Documentário, filme etnográfico, direitos indígenas, ferramentas sociais para a mudança e evolução histórica.

Datos del autor

Licenciado en comunicación audiovisual y Diploma de Estudios Avanzados en el programa de doctorado "Comunicación audiovisual, revolución tecnológica y cambio cultural", ambos en la Universidad de Salamanca (España). Finalizada la tesis doctoral: "El cine documental en América Latina, una perspectiva de género" (a la espera de asignación de fecha de defensa).
<http://orcid.org/0000-0002-7537-2349>

Fecha de recepción: 22 de agosto de 2017.

Fecha de aprobación: 25 de septiembre de 2017.

1.- Introducción al contexto histórico y teórico en el que se desarrolla el cine documental de corte etnográfico.

A partir de la década de los sesenta del s. XX la oleada de dictaduras que se produce en muchos de los países de la región, unida a los populismos, el fervor anticomunista, la crisis de la

deuda y la irrupción de los modelos neoliberales de la Escuela de Chicago, perpetúa un clima de inestabilidad social que no contribuye en absoluto a generar un contexto en el que se pueda introducir en las agendas de los gobiernos la cuestión indígena. No será hasta la década de los noventa cuando surjan movimientos sociales que visibilicen un problema que ya se venía madurando desde hacía varias décadas.

Como apunta Fabiola Escárzaga (2004: 102), los movimientos proletarios y de clase media de la primera mitad del s. XX son sustituidos, con la llegada del neoliberalismo, por movimientos de lucha por la emancipación de la mujer, de los jóvenes o los indígenas entre otros. Estos últimos buscan la reacción social ante las políticas de exterminio de poblaciones en toda la región. Sirva como ejemplo el caso de Brasil, donde se calcula que en el s. XX han sido exterminadas noventa tribus en la selva amazónica (Halperin Donghi, 2004: 713).

En la década de los noventa el fenómeno trasciende a las esferas sociopolítica y cultural y al ámbito internacional. Bengoa (2009: 6) señala al respecto el término *Emergencia Indígena* definido como "la presencia de nuevas identidades y expresiones étnicas, demandas y reclamos de las poblaciones indígenas", hecho que va a variar la agenda de muchos estados y va a visibilizar el problema en la esfera internacional. El mismo Bengoa (1992: 163) concluye que "después de 1992, las poblaciones no indígenas de América Latina tienen una conciencia diferente a lo ocurrido con los indígenas, y los indígenas, por su lado, han sido capaces de desarrollar con fuerza el discurso victimario, [...] que no solo se refiere a sus propios problemas, sino que aborda los asuntos más profundos de las sociedades latinoamericanas: su identidad, su historia y su futuro".

En este sentido, el cine documental se ha configurado como una herramienta de gran utilidad en apoyo de la consecución de los objetivos mencionados en este breve repaso histórico.

Si el punto de partida de este recorrido es el cine documental, teniendo en cuenta que nace como cine etnográfico a finales del s. XIX, habrá que esperar hasta las primeras décadas

del s. XX para observar el desarrollo de una narrativa que permita al documental ser una herramienta relevante para “dotar a los sucesos de la importancia de los acontecimientos históricos [además de] introducir la perspectiva moralizadora o las creencias sociales de un autor” Nichols (2001: 77). Son la narrativa y el punto de vista los aspectos que van a diferenciar el cine documental de la mera representación de la realidad, también en el cine de corte etnográfico.

En paralelo, este tipo de cine se ve influido por la incorporación de técnicas visuales de registro en los trabajos científicos y antropológicos, donde investigadores europeos “vieron en este nuevo medio una herramienta inigualable para explorar, captar y coleccionar las peculiaridades del mundo” (Canals, 2011: 67). Los primeros trabajos de Margaret Mead y Gregory Bateson en Bali tenían un estilo observacional no invasivo, con el fin de mantener la objetividad en el registro a partir de la no intervención. Pero antropólogos y documentalistas se dan cuenta de que la cámara no es solo una “máquina para registrar datos, sino también [...] un instrumento que revolucionaría la propia práctica etnográfica y la elaboración teórica” (Ardèvol, 2008: 41). Paulatinamente se va matizando la manera en la que tanto cineastas como antropólogos se acercan al concepto de objetividad para asumir otros métodos de legitimación que introducen nuevos modelos para el cine etnográfico y para la antropología visual (MacDougall, 1995: 129).

Esta convivencia entre el medio cinematográfico o audiovisual como herramienta para el antropólogo y el cine de corte etnográfico impulsado por realizadores -de formación antropológica o no- genera un debate que pretende clarificar las diferencias entre filme etnográfico y documento cinematográfico antropológico. Sol Worth (1995: 206) establece que “un filme etnográfico es un conjunto de signos cuya función es el estudio del comportamiento de una comunidad” pero también apunta que “cualquier película puede ser o no etnográfica dependiendo de la forma en la que se utiliza” (Worth, 1995: 217). Esta idea va de

la mano de la expresada por el propio MacDougall (1969-1970: 18) cuando afirma que cualquier película que muestra una sociedad a otra puede ser considerada etnográfica.

Sin ser este debate objeto del trabajo, parece necesario partir de esta doble ruta establecida por la antropología y el cine para llegar al cine etnográfico. Desde Robert Flaherty y esas primeras narrativas incorporadas a películas de marcada sensibilidad etnográfica (De Brigard: 1995: 20) se pasa a un cine de comunicación etnográfica, de fuerte influencia griersoniana, con la popularización de los dispositivos sincrónicos de registro y mucho más livianos (De Brigard, 1995: 22) lo que permite diversificar la manera en la que la cámara se acerca a la realidad. Surgen así nuevas corrientes cinematográficas como el *Cinema Verité* en Francia o el *Direct Cinema* en Estados Unidos que modelan las estrategias narrativas del documental de corte etnográfico y que culminan en un cine reflexivo y un cine evocativo (Casetti y di Chio, 1991: 122-123) en tanto el primero tiene la necesidad de referenciar la metodología de elaboración del film en el montaje del mismo, mientras el segundo pretende llevar a cabo un proceso de deconstrucción de la realidad para así mejor dar a conocer otras realidades al público de las películas. En todo caso, este es un breve esbozo de las tendencias que a nivel mundial afectan a la evolución del cine de corte etnográfico y es a continuación cuando se analiza de manera pormenorizada el caso latinoamericano.

2.- Etapas en la evolución del cine etnográfico en América Latina.

El recorrido planteado define cuatro grandes momentos en la evolución del documental de corte etnográfico en Latinoamérica. Así, se identifica un primer periodo en el que se observa un cine de exploración y colonización, en las décadas de los veinte y los treinta; un segundo periodo, en la década de los cincuenta, en el que se observa una clara deriva social en la manera de documentar la realidad; un tercer periodo en el que este cine se

desarrolla inserto o en paralelo a las distintas corrientes vinculadas al Nuevo Cine Latinoamericano, en los años sesenta, setenta y ochenta; y un cuarto periodo, desde la década de los noventa hasta la actualidad, en el que se ha redefinido la manera de afrontar la temática indígena, en consonancia con los cambios en el panorama general respecto al tratamiento social de esta problemática.

2.1.- El cine de exploración y colonización.

En los albores del cine documental en América Latina se identifica ya un marcado sesgo etnográfico en varias producciones cinematográficas. Se pueden observar en México ejemplos de cine documental que derivan hacia el mundo indígena y la defensa de sus valores culturales en trabajos como *Costumbres mayas* (Carlos Martínez de Arreondo, 1915), *Las Ruinas de Uxmal* (Carlos Martínez de Arreondo, 1919), *Fiestas de Chalma* (Manuel Gamio, 1922), *El sur de México* (Manuel Covarrubias, 1926) o *Pátzcuaro* (Manuel Covarrubias, 1926).

En varias regiones de América Latina se extiende el uso del cine como instrumento de propaganda en un contexto histórico en el se quiere afianzar un mensaje de progreso y desarrollo, impulsado por la oligarquía comercial y por los gobiernos, y dirigido a la población nacional pero también a migrantes europeos a los que se pretendía persuadir del potencial de una región exótica y con muchos territorios por descubrir. Ejemplos de este argumento son *No Paiz das Amazonas* (Silvino Santos y Agesilau de Araújo, 1921) y *Ao redor do Brasil: Aspectos do interior e das fronteiras brasileiras* (Thomaz Reis, 1932), donde las exploraciones ensalzan el tremendo potencial económico de las tierras vírgenes de Brasil pero también encuentran y documentan multitud de comunidades indígenas poco o nada contactadas. Santos y Araújo entrelazan la documentación de la explotación de las distintas materias primas en la región con el contacto con diversas poblaciones indígenas, la fauna y la flora del exuberante paisaje que encuentran en su viaje. Silvino Santos, de origen portugués, radicado en el área amazónica desde

muy joven y uno de los pioneros del cine documental brasileño, encuentra similitudes con Robert Flaherty en sus primeras incursiones en el norte de Canadá. Un joven Santos se interesa enseguida por el registro de la sociedad que le rodea, en especial por el mundo indígena, lo que le conecta con el empresario del caucho peruano Julio César Arana, que le contrata para producir material sobre los indios putumayos¹ (Chirif, 2011: 32 y Uribe Mosquera, 2013: 38) y tras dos meses de rodaje pierde todo el negativo en el naufragio del buque que iba camino de Europa para revelarlo, algo que a la postre, al igual que ocurre en el caso de Flaherty, supondría una redefinición de su trabajo, formado por más de ochenta títulos hasta su retiro en la década de los sesenta. La película de Reis, impulsada desde la administración militar brasileña, observa y analiza con ímpetu científico y un fuerte deseo clasificador a las poblaciones indígenas contactadas durante la expedición. Esta actitud puede parecer irrespetuosa a través de los ojos del observador actual y desde de este trabajo es ampliamente criticable por su rol aculturador de las comunidades visitadas, a las que se observa con curiosidad, pero de las que se obvia su idiosincrasia. Sin embargo, si se tiene en cuenta el momento histórico y sobre todo la postura respecto de estas poblaciones en el pasado, la historia debería agradecer a Thomaz Reis su actitud, que posiblemente contribuyó a generar una conciencia de preservación de la identidad y la autonomía de los pueblos indígenas -más allá del control que se ejercía sobre ellos con el Servicio de Protección del Indio- que hoy tutela la FUNAI en Brasil y que sirve de ejemplo para el resto de países de la región amazónica, donde los intereses económicos por la extracción de recursos amenaza la vida de estas personas en comunidades que no han mostrado, hasta la fecha, el más mínimo interés por relacionarse con el hombre blanco y beneficiarse de su desarrollo.

En la misma línea que en Brasil, en Ecuador, el sacerdote Carlos Crespi realizó *Los invencibles shuaras del Alto Amazonas* (1927), primer documental etnográfico del país y uno de los primeros de América Latina (Gumucio Dagrón, 2014: 23). Es un

largometraje documental que “parte de las iniciativas de los años veinte en que la sociedad civil y el Estado promovían la colonización del Oriente ecuatoriano y la incorporación de los aún inaccesibles grupos indígenas amazónicos” (Larrea, 2014: 2).

En Bolivia los pioneros del cine documental de los años veinte son Arturo Posnansky, Luis Castillo, Pedro Sambarino y José María Velasco Maidana (Gumucio Dagron, 2003: 141). Llevan a cabo producciones que transitan entre la exaltación patriótica y la generación de una conciencia andina muy vinculada al movimiento indígena y que será el germen de toda una corriente cinematográfica de corte etnográfico en las décadas siguientes. Pedro Sambarino funda en 1923 la Sociedad Cinematográfica Boliviana y produce, con financiación gubernamental, gran número de documentales en la década de los veinte con un marcado sesgo de exaltación patriótica como se aprecia en *En el país de los incas* (1923), *En el corazón de Sud América* (1923), *Los trabajos del ferrocarril Potosí-Sucre* (1923) o *Maniobras militares* (1923), todos cortometrajes documentales. En 1924 funda la Empresa Pedro Sambarino, con la que produce *Corazón Aymara* (1924) y con la que inicia un interesante proceso de distribución transnacional que lleva a *En el país de los incas* (1923) a las salas de Perú.

2.2.- El desarrollo de la vertiente social del cine etnográfico en la década de los cincuenta.

Durante la década de los cincuenta el cine documental se alejará de la exaltación patriótica para introducir la vertiente social también en el cine de corte etnográfico, influido además por avances formales y estéticos que contribuirán a su consolidación como género tras la Segunda Guerra Mundial (De Brigard, 1995: 20)

Aún con estos cambios significativos es necesario destacar de nuevo el caso de Bolivia por su particular idiosincrasia. En un país de marcada mayoría indígena, la Revolución Nacional y el periodo de gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario² producen un cine, al frente del que se sitúa Jorge Ruiz, formado por numerosas películas documentales y de ficción destinadas a ensalzar las capacidades revolucionarias construyendo a través

de ellas “los perfiles de una identidad nacional integrada como pieza definitoria al mundo indígena” (Ortega y Morán, 2003: 37). Jorge Sanjinés tomará el relevo de Ruiz y continuará aplicando los postulados establecidos por éste a través del Instituto de Cine Boliviano. Se genera así un proceso evolutivo que Ortega y Morán (2003: 37) califican de paradigmático y paradójico, ya que, en la amplia obra de Jorge Sanjinés se dibuja un panorama de progreso con ciertas contradicciones intrínsecas en un país que sostiene una postura revolucionaria nacionalista y anti-imperialista marcada por la identidad indígena a la vez que recurre a la ayuda económica de Estados Unidos.

Pero no solo serán Sanjinés y Ruiz los exponentes de una cinematografía nacional tan particular. También películas como *El surco propio* (Waldo Cerruto, 1954), sobre la asignación de tierras producto de la reforma agraria de 1953, muestran “la integración indígena en la vía del progreso en la que se inscribe la nación después de siglos de sometimiento a unos y otros” (Ortega y Morán, 2003: 38) utilizando la mecanización como metáfora del desarrollo. En contraposición, pero también en paralelo -de ahí la paradoja manifestada por Ortega y Morán (2003: 40) “en la que el discurso desarrollista es rehén de las políticas de cooperación del Norte”- está la película de Jorge Ruiz *Un poquito de diversificación económica* (1955), financiada por los Estados Unidos con una finalidad propagandística exógena a fin de demostrar los resultados de sus planes de desarrollo. Pero dentro de la producción revolucionaria también hay espacio para la representación del pueblo boliviano como apoderado de su propio desarrollo, como en *Las montañas nunca cambian* (Jorge Ruiz, 1962), película producida en conmemoración de los diez años del surgimiento de la revolución en Bolivia.

En el contexto latinoamericano pronto surge la desconfianza hacia estas propuestas de desarrollo e industrialización y su cine documental se orienta hacia la reivindicación social. Tiene gran influencia el festival cinematográfico organizado en Montevideo en 1958 por la Organización de Arte Sodre, en el que se sientan algunas de las bases del Nuevo Cine Latinoamericano y

que va a influir en el cine de corte etnográfico en cuanto las películas que allí confluyen atesoran un fuerte sesgo social como *Tire Die* (Fernando Birri, 1958-1960), *Río, zona norte* (Nélson Pereira dos Santos, 1957) o *Vuelve Sebastiana (Los Chipayas)* (Jorge Ruiz y Augusto Roca, 1953). Además, se produce una conexión internacional de ida y vuelta que aúna la influencia del neorrealismo italiano que el Centro Sperimentale di Roma tuvo en numerosos realizadores latinoamericanos y la presencia de John Grierson en Montevideo como invitado de honor (King, 1994: 145). El británico descubre el trabajo de realizadores como Fernando Birri, Manuel Chambi o Jorge Ruíz - con el que recorrió Bolivia- y "no se limita a transmitir una experiencia, sino que buscan eventuales posibilidades de inserción" (Paranaguá, 2003: 39) de sus modelos cinematográficos en el contexto latinoamericano.

De los títulos producidos en este periodo destaca *Araya* (Margot Benacerraf, 1959). La cinta, dotada de una gran trascendencia estética, desarrolla, mediante el enfoque etnográfico con una fuerte carga social, el trabajo centenario de los salineros amenazado por la mecanización de los procesos productivos. Películas como *El Mégano* (Julio García Espinosa, 1955), *¡Torero!* (Carlos Velo, 1956), *Mimbres* (Sergio Bravo, 1957) y sobre todo las mencionadas *Tire Die* (Fernando Birri, 1958-1960) *Araya* (Margot Benacerraf, 1959) y *Vuelve Sebastiana (Los Chipayas)* (Jorge Ruiz y Augusto Roca, 1953) introducen temáticas y técnicas narrativas que en la década posterior van a formar parte de las inquietudes creativas de la mayoría de los documentalistas latinoamericanos. Del mismo modo que ocurre en películas como *Le sel de la terre* (1950) o *Lourdes et des Miracles* (1954-55) en las que el cineasta francés Georges Rouquier incorpora un equipo pequeño y portátil, la cámara al hombro y el sonido directo o de ambiente, consiguiendo capturar la realidad con estrategias técnicas y narrativas distintas a las que se venían poniendo en práctica en el periodo anterior, en *Vuelve Sebastiana (Los Chipayas)* (1953) Jorge Ruiz y Augusto Roca introducen un cambio en la relación entre documentalista y

sujeto filmado. Si bien a nivel formal la película mantiene el estilo descriptivo característico de la narrativa propia de la puesta en escena del primer cine etnográfico, como hiciera *Nanook of the north* (Robert Flaherty, 1922), se introducen personajes que actúan de manera activa y están presentes en la voz en off, que combina un narrador omnisciente con la personificación de la voz de los sujetos documentados y el doblaje de las breves conversaciones entre ellos. *Vuelve Sebastiana (Los Chipayas)* (Jorge Ruiz y Augusto Roca, 1953) supone, en Bolivia, el punto de partida para una original forma de hacer cine que desarrolla y perfecciona Jorge Sanjinés en la época siguiente en su *cine junto al pueblo*, modificando el paradigma narrativo occidental a partir de un nuevo lenguaje en el que, además de rodar en la lengua nativa y emplear actores no profesionales, cambia la construcción de la película en la sala de montaje atendiendo a la decodificación del mensaje que hacen las poblaciones indígenas, público de sus propias obras, alejándose así de la concepción cinematográfica clásica y siguiendo un camino propio dentro del cine documental en América Latina. Gumucio Dagron (2003: 144) añade al respecto que “esta manera de hacer cine sin marcar los límites de una manera tajante [...] es uno de los grandes aportes de Jorge Ruíz al cine documental, y sin duda su influencia es más tarde importante en todo el cine de Jorge Sanjinés; [...] de Ruíz dijo John Grierson en 1958: <es uno de los seis documentalistas más importantes del mundo>”.

2.3.- El Nuevo Cine Latinoamericano y el cine etnográfico.

Durante los años sesenta, setenta y ochenta, tercer periodo de los establecidos para llevar a cabo el análisis, el cine etnográfico se desarrolla muy influido por la figura de Jean Rouch. Prolífico y controvertido cineasta y antropólogo, quizá sea el más importante realizador de corte etnográfico que ha dado la historia del cine. Si Vigo y Rouquier pueden considerarse los padres del cine documental etnográfico en Francia (Colombes, 1985: 17), Rouch será el hijo aventajado que,

con su talento y trabajo³, llega tan lejos como se propone. Su manera de rodar combina la movilidad de cámara de Vertov con la metodología participativa de Flaherty y con su cine pretende generar una realidad cinematográfica: la verdad de la ficción. La subjetividad en la narración es el hilo conductor que acompaña a las imágenes y proporciona al espectador una interpretación personal. Como apunta Canals (2011, p. 76) “para Rouch la objetividad no se debe entender como una adecuación del filme a una supuesta verdad inherente al mundo, sino, sobre todo como una consecuencia de la reflexividad, es decir, de hecho de hacer manifiestos los mecanismos utilizados durante el rodaje así como el carácter esencialmente interpretativo de toda la película etnográfica”.

Breschand (2004: 32) también reconoce la valía de Rouch como teórico y casi profeta cuando habla de un cine etnográfico directo, intervencionista y participativo, pero también de un estilo que introduce elementos tan utilizados en la actualidad como la voz en off.

Pero no solo Jean Rouch supone una influencia en el cine documental de corte etnográfico en América Latina de este periodo, el enfoque social del neorrealismo italiano que ya aparece en el periodo anterior, la constante relación con las estrategias narrativas de la ficción y sobre todo la capacidad para la innovación formal, van a introducir nuevos lenguajes apoyados por la influencia de personajes como Grierson -tal como se ha comentado en el análisis del periodo anterior- que generan un punto de ruptura en este tipo de cine.

El documental social de corte antropológico se redefine de nuevo en *Kukuli*⁴ (César Villanueva, Eulogio Nishiyama y Luís Figueroa, 1961) mediante el original tratamiento etnográfico de la cultura inca y la idiosincrasia indígena de Perú siendo la primera película rodada en lengua quechua. Es uno de los mayores ejemplos de la renovación del cine peruano de los sesenta surgido de la confluencia de ideas en el Cineclub de Cuzco y de realizadores como Manuel Chambi, Víctor Chambi, César Villanueva, Eulogio Nishiyama o Luís Figueroa. Realizan un cine donde la

referencialidad indígena copa todos los argumentarios introduciendo la crítica social combinada con el registro etnográfico que pone en valor al sector mayoritario en la zona andina de Perú -al igual que ocurre en Bolivia- pero que históricamente ha permanecido relegado a la infrarrepresentación.

Volviendo al caso boliviano, Jorge Sanjinés recoge el testigo de Jorge Ruiz para convertirse en este periodo en el mayor exponente del Nuevo Cine Latinoamericano en su país. En su cine, motivado por las cuestiones identitarias, "se aleja del indígena glorioso del pasado pre-hispánico para volcar su mirada a su descendiente contemporáneo, el indio, y a los problemas que enfrenta en la Bolivia post-revolucionaria" (Córdova, 2007: 139). Fuerte heredero de un estilo que mezcla ficción y documental desarrollado por Jorge Ruiz, Jorge Sanjinés, junto al grupo de cineastas Ukamau, se decanta en la década de los sesenta por producir películas argumentales ya que "consideraban que la presencia de un relato ficcional no entorpecía los planes de divulgación de las problemáticas testificadas en los films, sino que, por el contrario, permitía establecer cierta empatía entre el destinatario y las situaciones narradas" (Flores, 2013: 151). La primera de ellas es *Ukamau* (1966), también la primera película argumental de Sanjinés, que antes había producido los cortometrajes documentales *Sueños y realidades* (1961) y *Revolución* (1963). Mediante una cuidada fotografía y un montaje muy atrevido Sanjinés introduce nuevos planos estéticos en sintonía con el Nuevo Cine Latinoamericano y además pone sobre la mesa cuestiones éticas derivadas de las relaciones entre mestizos e indios, de la manera en que José María Velasco Maidana lo hace entre blancos e indios en *Wara Wara* (1929).

Con su siguiente película, *Yawar Mallku - Sangre del cóndor* (1969), Jorge Sanjinés da un salto cualitativo en su filmografía. Pasa "de un cine sobre temática indígena, a un cine hecho desde el punto de vista y la estética indígenas" (Córdova, 2007: 140). Para ello el grupo de cineastas Ukamau decide crear canales efectivos de distribución en "sindicatos, escuelas, juntas vecinales, centros mineros [...] y exhibiciones ambulantes de sus

películas para las comunidades campesinas" (Córdova, 2007: 141).

También tuvieron que hacer frente a un problema que trascendía el logístico, el cambio de código narrativo en el lenguaje cinematográfico, construido bajo un modelo asimilable para el receptor occidental, pero al que los indígenas bolivianos no se habían expuesto. Es lo que Bordwell (1985: 35) define como la "abstracción de la estructura narrativa que abarca las expectativas típicas sobre cómo clasificar los acontecimientos y relacionar las partes con el todo". Todos estos cambios de orientación en la creación y distribución se recogen en las obras de Sanjinés *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo* de 1979 y *El plano secuencia integral* de 1989 y se aplican en el film *La nación clandestina* (Jorge Sanjinés, 1989), donde el director se aparta de un cine didáctico que genere una cierta alfabetización en los indígenas, para que así pudieran descifrar el código. En el plano estético, "pone a prueba con gran maestría su teoría del plano secuencia integral como una gramática cinematográfica adecuada a la estructura mental, los ritmos internos y la cosmovisión de los pueblos andinos" (Córdova, 2007: 142). En el plano narrativo, utiliza el personaje individual sin contraponerlo a la posibilidad de contar la historia de la colectividad, eje central de la vida indígena.

Con toda su filmografía, que se extiende hasta bien entrado el s. XXI, Sanjinés ha situado a un país que se encuentra entre los más pobres del mundo en el plano internacional con una cinematografía singular que pone en valor a la población indígena como pocos lo han hecho, aportando en lo formal un original formato de hibridación entre lo argumental y lo documental, y en lo narrativo un fuerte sentimiento de denuncia social y un cambio de código adaptado a las poblaciones indígenas de Bolivia.

En México, *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital* (Paul Leduc, 1976) innova esta vez en los aspectos formales, estructurando el relato de manera cíclica y asumiendo un claro posicionamiento de denuncia desde las primeras secuencias en las que a partir de la

constatación documental de los datos aportados por el estudio que sustenta la película, ésta va asumiendo un tono crítico respecto de la situación indígena.

En Venezuela, *Yo hablo a Caracas* (Carlos Azpurúa, 1978) continúa en esta línea desarrollando un cine etnográfico con un claro posicionamiento en defensa de los derechos indígenas que utiliza las técnicas del Cine Directo y asume un fuerte compromiso social con los problemas de su país creando una línea de documental de denuncia que ha derivado hoy en toda una generación de realizadores venezolanos que utilizan el cine documental como herramienta para el cambio social y la defensa de los derechos de multitud de comunidades.

Otra de las novedades formales del cine etnográfico introducidas en este periodo es la individualización de distintas realidades, como ocurre en *Hermógenes Cayo (Imaginero)* (Jorge Prelorán, 1969) y *María Sabina, mujer espíritu* (Nicolás Echevarría, 1979). La primera, dirigida por uno de los documentalistas de corte etnográfico más importantes de América Latina, utiliza la técnica subjetiva del relato en off introduciendo una dimensión más humana y generando un estilo etnobiográfico que supera al narrador omnisciente y permite a la imagen registrar la realidad de manera independiente del sonido directo, construyendo así un diálogo en el que ambos elementos narrativos se sitúan en un mismo nivel de referencialidad. En *María Sabina, mujer espíritu* (1979) Nicolás Echevarría desarrolla un estilo etnográfico a la manera de *Nanook of the north* (Robert Flaherty, 1922) o *Man of Arán* (Robert Flaherty, 1934) en el que María Sabina no interpreta un personaje de sí misma sino que es ella misma en sus labores de chamán y curandera. Se aleja del ensayo cinematográfico para utilizar técnicas más relacionadas con el Cine Directo mediante las que logra captar la poética que hay en el personaje.

Todas las propuestas analizadas en el periodo del Nuevo Cine Latinoamericano se desarrollan, como apunta Schroeder Rodríguez (2011: 16), "en dos fases sucesivas aunque no excluyentes [...]. La primera fue una fase militante cuya estética

documentalista predomina en los años sesenta, cuando muchos cineastas vieron su trabajo como parte integral de un proyecto de liberación política social y cultural. La segunda fase, neobarroca, predomina en los setenta y ochenta”.

En este segundo periodo muchos de los cineastas participantes en la primera etapa, y también muchos de los que recogen el testigo en la nueva década, se proponen transformar esta militancia en un discurso pluralista identificado con la sociedad civil frente a los regímenes autoritarios que proliferan en la región.

2.4.- Una nueva redefinición del tratamiento del tema indígena en el cine documental.

A partir de la década de los noventa se intensifica la representación del problema indígena a través de un fuerte enfoque social y a partir de “las formas en las que el documental latinoamericano visibiliza a estos ciudadanos doblemente excluidos (por su pobreza y por su raza) [con] el surgimiento de determinadas prácticas etnográficas que apuestan por la autorrepresentación -ligada a la autogestión indígena- cediendo la cámara al otro” (Ortega, 2010: 80), como en la película brasileña *O prisioneiro da grande de ferro* (Paulo Sacramento, 2004) o en la argentina *Los nadies* (Sheila Pérez y Ramiro García, 2005).

El desarrollo de los medios digitales de registro y montaje, que abaratan en gran medida los costes de producción y permiten el acceso al cine como herramienta de expresión a colectivos a los que hasta el momento esta opción les estaba vetada, unido a la proliferación de festivales que enriquecen en este periodo⁵ un circuito de difusión ya consolidado⁶, contribuyen al desarrollo de la producción y de la discusión teórica sobre el cine documental en un momento en el que el enfoque social y de defensa de los derechos de las comunidades cobra de nuevo una gran relevancia.

Películas como *Chircales* (1972) lo hicieron en la etapa del Nuevo Cine Latinoamericano y ahora toman el relevo propuestas en

las que “la reflexividad metodológica con la cámara en manos de los indígenas se abre camino” (González Alcantud, 1999: 185), como *A arca dos Zo'é* (Vincent Carelli y Dominique Gallois, 1993), donde son los propios integrantes de una comunidad los que, dotándose de herramientas audiovisuales provistas por la iniciativa Video nas Aldeias, documentan el encuentro y la interacción con otra comunidad indígena en Brasil. Los aspectos estéticos quedan relegados aquí a un segundo plano y será la redefinición narrativa derivada de la relación establecida entre las dos poblaciones indígenas en contacto a través de las imágenes, la que aporte mayor originalidad.

En un periodo en el que la producción general de cine documental en la región aumenta de forma exponencial, en el ámbito del cine documental de corte etnográfico aparecen títulos como *Trópico de cáncer* (Eugenio Polgovsky, 2004), *Los herederos* (Eugenio Polgovsky, 2008), *La canción del pulque* (Everardo González, 2003) o *Voces de la guerrero* (Adrian Arce, Diego Rivera Kohn y Antonio Zirion, 2004) que de nuevo rediseñan la siempre ambigua relación entre cine documental y etnografía mediante los patrones cinematográficos más vanguardistas, “con rasgos de identidad propios, casi siempre alejados de la antropología académica” (Zirión Pérez, 2015: 66). Si bien en los títulos referenciados prima la mirada del realizador y en este caso no se puede hablar de un enfoque indigenista que nace desde las propias comunidades, ambas corrientes convergen en lo que desde este artículo se ha querido denominar “el caso venezolano” como confluencia de las distintas trayectorias que a lo largo de la historia ha mantenido el cine documental de corte etnográfico en América Latina. Películas como *Kata Outta* (Patricia Ortega, 2007), *Shawantama'ana (Lugar de espera)* (Yanilú Ojeda, 2012) o *Wachikua, Nuestra Historia* (Aranaga Epieyu, 2014), representan el interés del cine documental de este país por el tema indígena, su reconocimiento dentro de la realidad social y cultural del país y las relaciones de los nativos con el resto de la población nacional, ya que “no sólo se pretende hacer consciente a la audiencia de estas relaciones, sino también de la necesidad

de ese reconocimiento” (Ruby, 1995: 168). El caso de Aranaga Epieyu destaca además por ser un actor y director de cine documental y de ficción perteneciente a la etnia wayúu que trabaja en la defensa de los derechos de su comunidad mediante el cine, siendo un claro ejemplo de la evolución de la propuesta que comenzara Video nas Aldeias dos décadas atrás en Brasil y que ahora permite la integración de los propios indígenas en labores de creación y producción de forma totalmente independiente.

3.- Conclusiones.

Tras este breve repaso por la evolución del cine etnográfico producido en América Latina a través de algunos ejemplos se puede concluir que, si bien el género documental ha sufrido una evolución fuertemente influida por los cambios que en los diferentes periodos lo han modelado en la región, también cabe señalar el uso de herramientas formales y estrategias narrativas concretas dentro del tratamiento de la cuestión indígena. En un primer momento, el acercamiento del cine documental a la temática tratada en este trabajo se produce mediante películas de exploración en las que las poblaciones indígenas son representadas al mismo nivel que la flora o la fauna, obviando su idiosincrasia y sin tener en cuenta cuestiones como el respeto por la identidad cultural.

A partir de la década de los cincuenta, con la influencia del neorrealismo italiano en el cine documental latinoamericano y la presencia de realizadores extranjeros como John Grierson, el cine documental se introduce en una vertiente más social, también en las películas de corte etnográfico, que comienzan a considerar la identidad de las comunidades documentadas y se acercan a las mismas a través de motivaciones vinculadas con el respeto por los derechos sociales y la puesta en valor de estas poblaciones.

Este será el germen que eclosiona con la llegada del Nuevo Cine Latinoamericano a partir de la década de los sesenta, que consolida esta vertiente y aporta una serie de novedades

técnicas y narrativas que reformulan la manera de contar y permiten acercarse a esta temática desde perspectivas diferentes. Se amplía aquí el rango temático del cine de corte etnográfico, documentando parcelas más concretas de la realidad a través de las que transmitir ideas trasversales que contribuyen a generar un cambio de paradigma respecto de la temática indígena.

Además, como ocurre en el cine documental a nivel general, la línea que separa las técnicas de ficción y de no ficción se torna cada vez más tenue lo que contribuye a incorporar al cine etnográfico estrategias que generan una auténtica narrativa indígena -como en el caso de la cinematografía andina- que permiten, en el siguiente periodo, la consolidación de un cine en el que son las propias comunidades las que toman la palabra. Los miembros de dichas comunidades, teniendo en cuenta el avance general del género documental en la región, serán capaces, en el s. XXI, de asumir este empoderamiento desde las escuelas de cine y las facultades de comunicación latinoamericanas para producir películas desde un rol profesionalizado plasmando la realidad de sus propias sociedades.

Con todo lo dicho, solo cabe añadir que el uso de las herramientas audiovisuales y del cine documental como mecanismo para empoderar y visibilizar a un sector de la población latinoamericana tradicionalmente postergado a la marginalidad, es muy positivo para dichas comunidades y en la actualidad forma parte esencial de las estrategias para lograr la justicia social más elemental.

Bibliografía

Ardèvol, Elisenda (2008), "Cine etnográfico: relato, discurso y teoría" en Adriana Vila Guevara (coord.), *El medio audiovisual como herramienta de control social*, CIDOB, Barcelona.

Bengoa, José (1992), "Violencia y emergencia indígena en América" en Leticia Reina, François Lartigue, Danièle Dechouve y Christian Gross (eds.), *Identidades en juego, identidades en*

guerra, CIESAS, México DF.

Bengoa, José (2009), "¿Una segunda etapa en la Emergencia Indígena en América Latina?" en *Cuadernos de Antropología Social*, 29, 2009, Instituto de Ciencias Antropológicas (UBA), Buenos Aires.

Bordwell, David (1985), *La narración en el cine de ficción*, Paidós, Barcelona.

Breschand, Jean (2004), *El documental, la otra cara del cine*, Paidós, Barcelona.

Canals, Roger (2011), "Jean Rouch: un antropólogo de las fronteras" en *Revista Digital Imagens da Cultura / Cultura das imagens*, n°1

Casetti, Francesco y di Chio, Federico (1991), *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona.

Chirif, Alberto (2011), "El auge del caucho o el juego de las apariencias", en Casement, Roger (ed.), *Libro Azul Británico: Informes de Roger Casement y otras cartas sobre las atrocidades en el Putumayo*, IWGIA- CAAAP, Lima.

Colombres, Adolfo (1985), *Cine, antropología y colonialismo*, CLASCO/Ediciones del sol, Buenos Aires.

Córdova, Verónica (2007), "Cine Boliviano: del indigenismo a la globalización", en *Revista Nuestra América*, 146, n°3, 2007.

De Brigard, Emilie (1995), The History of Ethnographic Film, en: Paul Hockings (ed.), *Principles of Visual Anthropology* (pp. 13-

43). De Gruyter, Nueva York.

Escárzaga, Fabiola (2004), "La emergencia indígena contra el neoliberalismo", en *Política y Cultura*, n° 22, otoño 2004, México DF.

Flores, Silvana (2013), *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*, Imago Mundi, Buenos Aires.

González Alcantud, José Antonio (1999), "América, el exotismo y la cultura audiovisual. Hipótesis para una fenomenología de la reflexividad imaginaria", en Espina Barrio, Ángel (ed.), *Antropología en Castilla y León e Iberoamérica II: Antropología visual*, Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León, Salamanca.

Gumucio Dagron, Alfonso (2003), "Jorge Ruiz", en Paranaguá, Paulo Antonio (ed.), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid.

Gumucio Dagron, Alfonso, (2014), *El cine comunitario en América Latina y el Caribe*, Fundación Friedrich Ebert, Bogotá.

Halperin Donghi, Tulio (2004), *Historia Contemporánea de América Latina*, Alianza Editorial, Madrid.

King, John (1994), *El carrete Mágico. Una historia del cine latinoamericano*, Tercer Mundo, Bogotá.

Larrea, Julián (2014), *De Carlos Crespi a Eriberto Gualinga. Breve historia del cine documental en la amazonia ecuatoriana*, Ecuador Cine, Quito.



Cine Documental

MacDougall, David, (1969-1970), "Prospects of the Ethnographic Film", en *Film Quarterly*, vol. 23, n° 2, pp. 16-3.

MacDougall, David, (1995), Beyond observational cinema, en Paul Hockings, (ed.), *Principles of visual anthropology*, Mouton, Berlín.

Nichols, Bill, (2001), "Los documentales y el modernismo: 1919-1939", en *Comunicación y Sociedad*, Vol XIV, n° 2, pp. 71-91.

Ortega, María Luisa. (2010). "Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación", en Weinrichter, Antonio (ed), *El documentalismo en el SXXI*, Festival de cine de San Sebastián, San Sebastián.

Ortega, María Luisa y Morán, Ana (2003), "Imaginarios del desarrollo: un cruce de miradas entre las teorías del cambio social y el cine documental en América Latina" en *Secuencias. Revista de historia del cine*, n° 18, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid.

Paranaguá, Paulo Antonio (2003), *Cine documental en América Latina*, Cátedra, Madrid.

Ruby, Jay (1995), "Revelarse a sí mismo: reflexividad, antropología y cine", en Ardévol, Elisenda y Pérez-Tolón, Luís (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Diputación, Granada.

Schroeder Rodríguez, Paul (2011), "La fase neobarroca del Nuevo cine Latinoamericano", en *Revista de crítica Literaria*, vol. 37, 73, Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley.

Uribe Mosquera, Tomás (2013), "Caucho, explotación y guerra: configuración de las fronteras nacionales y expoliación indígena en Amazonía", en *Memoria y sociedad*, vol. 17, n° 34, 2013, Universidad Pontificia Javeriana, Bogotá.

Worth, Sol, (1995), "Hacia una semiótica del cine etnográfico", en Ardévol, Elisenda y Pérez-Tolón, Luis (eds.), *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, Diputación, Granada.

Zirión Pérez, Antonio (2015), "Miradas cómplices: cine etnográfico, estrategias colaborativas y antropología visual aplicada", en *Iztapalapa, Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, n° 34, 2015, México DF.

Notas

¹ Este material luego formaría parte de su defensa en la acusación, ante los tribunales ingleses -ya que su empresa de explotación de caucho tenía capital británico-, de la esclavización y el exterminio de comunidades de indios putumayos.

² La Revolución boliviana se produce en 1952 y el periodo de gobierno del Movimiento Nacionalista Revolucionario comprende desde 1952 hasta 1964, momento en el que es derrocado por un golpe de estado.

³ Hasta su muerte en un accidente de automóvil en Níger en 2004, produce más de cien películas que son una aportación inconmensurable al cine etnográfico, al documental y a la ficción.

⁴ Es necesario aclarar que Kikuli () ha sido considerado en ocasiones como un film argumental aunque desde este trabajo se considera como una película documental que incorpora estrategias narrativas propias de la ficción.

⁵ A finales del s. XX y comienzos del s. XXI aparecen festivales y encuentros cinematográficos que se dedican por completo al cine etnográfico como el DOCSDF de México (desde 2006), el Ethnocinema celebrado en Viena (desde 2013) el FIFER de Recife (Brasil, desde 2009) o el Viscult FF finés (desde 2001) por citar solo algunos de los numerosos encuentros que se producen a nivel internacional.

⁶ Si bien el cine documental y de ficción tiene encuentros internacionales consolidados en los que se ofrece un espacio concreto para el cine etnográfico, eventos como el Festival Jean Rouch en Franca (desde 1982) o el SIEFF en Italia (desde 1984).