

# EL CINE DOCUMENTAL 'RADICAL' Y LA CONSTRUCCIÓN DE HISTORIAS SUBALTERNAS. REFLEXIONES EN TORNO AL FILM "SABINO VIVE, LAS ÚLTIMAS FRONTERAS" (2014)

The 'radical' documentary film and the  
construction of Subaltern histories.  
Reflections on the film "Sabino  
Vive, las últimas fronteras" (2014)

---

Julimar del Carmen Mora Silva<sup>1</sup>

Fecha de recepción: 02 de enero de 2016

Fecha de aceptación: 04 de abril de 2016

---

1- Nacionalidad: Venezolana. Grado: Antropóloga. Especialización: Antropología social y cultural. Adscripción: Universidad Central de Venezuela (docente del departamento de Teoría Social de la escuela de Sociología) / Universidad Católica Andrés Bello. Correo electrónico: [julimar.mora@gmail.com](mailto:julimar.mora@gmail.com)

## Resumen

*Este ensayo tiene por objetivo reflexionar sobre el papel que tiene el cine documental radical en la construcción histórica de las subalternidades, considerando la reciente emergencia de la producción cinematográfica como un tipo de documento válido al estudio de la cultura y los procesos sociales. Para ello, se tomará el caso del documental "Sabino Vive, las últimas fronteras" producido por Carlos Azpúrua en el año 2014, el cual constituye un controversial ejemplo de la importancia que adquieren las relaciones de poder en el alcance y difusión de este tipo de material, afectando ello el posicionamiento de los contenidos que se expresan como un tipo de vestigio histórico, es decir, como una forma válida de representar e interpretar realidades sociales que comúnmente pasarían desapercibidas.*

**Palabras clave:** cine documental, historias, hegemonías, subalternidades.

## Abstract

*This paper has for aim think about the role that has the radical documentary film in the historical construction of the subalternities, considering the recent emergency of the cinematographic production a type valid document to the study of the culture and the social processes. For it, will take the case of documentary "Sabino Vive, las últimas fronteras" produced by Carlos Azpúrua in the year 2014, which constitutes a controversial example of the importance that acquire the power relations in the scope and diffusion of this type of material, affecting the positioning of the contents that express as a type of historical vestige, that is to say, as a form validates of representing and interpreting social realities that commonly would happen unnoticed.*

**Keywords:** documentary films, histories, hegemonies, subalternities.

Se trata de una producción audiovisual marginal a la distribución comercial [...] La comunicación audiovisual indígena se sirve desde una posición subalterna del discurso hegemónico, pero no busca su integración [...] La dirección es aquí inversa a una integración del pensamiento hegemónico (Schiwy, 2008: 345-348).

## Introducción

El reconocimiento de las dificultades metodológicas y epistemológicas<sup>2</sup> relativas a la labor de historiar las realidades pasadas de los grupos subalternos ha abierto paso a la progresiva incorporación de documentos anteriormente poco estimados, entre ellos, la producción cinematográfica. No obstante, es preciso decir que este tipo de documentos no ha estado exento de los inconvenientes que enfrentan fuentes históricas más clásicas, especialmente, aquellos que son inherentes a su relación con los poderes, pues, estos terminan condicionando la eventualidad de su existencia y con ella, su posible difusión en espacios que trascienden sus respectivos contextos de producción. El presente ensayo se ha propuesto reflexionar sobre el papel que cumple el cine documental –de carácter radical– en la construcción de historias que centren sus miradas en las subalternidades, es decir, en los conjuntos sociales históricamente marginados. Para ello, se ha tomado como fuente el documental “Sabino Vive, las últimas fronteras”, el cual, constituye una de las producciones cinematográficas más importantes –en lo que respecta al documental de temática indígena– producida en Venezuela durante los últimos años. La elección de este film responde a la “controversialidad” de los contenidos expresos, los cuales, representan puntos sensibles a las hegemonías propias del contexto histórico donde se inserta el documental. La intención de este trabajo es discutir la potencialidad de esta producción como documento y como discurso histórico, considerando para ello las relaciones de poder en la materialización de este hecho. Estas últimas, estructuran el “nodo” de los planteamientos que se esbozan a continuación, pues, se ha asumido como premisa la necesaria adhesión de cualquier contenido –sea este ideológico o cultural, sea este el cine o cualquier otra forma de expresión– a los intereses propios de algún poder, si este –claro está– pretende extenderse a amplios sectores de la sociedad.

En las últimas décadas ha tenido lugar una profunda transformación en la esencia –con ello, se hace referencia a la estética y al rol político– de la cinematografía –ficción y documental– generada en el seno de América Latina. Autores como M. Chanan (1998), L. Duno-Gottberg (2008) y A. Fornet (2013) coinciden en que tanto la estética como las temáticas, voces y posiciones a lo que se representa, otorgan al cine latinoamericano un carácter sedicioso a las hegemonías de Occidente, o mejor dicho, a los cánones hegemonizados desde los diferentes poderes del llamado “primer mundo”. Este hecho condicionó –y continua condicionando– el carácter marginal que ha tenido esta forma de hacer y entender el cine en los espacios tradicionalmente destinados a reproducir las ideologías que se han pretendido imponer desde las grandes organizaciones que regulan el mundo de la representación en la pantalla (Gumucio,

.....  
2- Las dificultades metodológicas refieren principalmente la poca disponibilidad de documentos históricos correspondientes a los sectores sociales subalternos. Las epistemológicas refieren a la obligatoriedad de inferir las visiones de mundo de los subalternos a partir de las producciones culturales procedentes de los sectores de poder.

2012). Esta emergencia también ha tenido lugar en el cine de temática indígena –especialmente en el documental–, pues, como señala Bermúdez (1995: 17) previo a los años 60 el documental indígena había enmarcado a estas sociedades en el mito del “buen salvaje”, centrando la representación en las manifestaciones ceremoniales, los rituales y otras “exoticidades” que apuntaron a reproducir la visión de los *otros* como parte integral de la naturaleza, invisibilizando su posición como sujetos políticos. En el cine latinoamericano comienza a otorgársele voz y voto a la figura del indígena, pues, desde estos espacios comenzó a promoverse una producción más politizada que asumió como bandera “[...] la denuncia de las acciones etnocidas y genocidas en contra del indígena [...] la lucha por su vida, sus tierras y en defensa de sus costumbres”, solo en él han tenido cabida producciones cinematográficas como “Sabino Vive, las últimas fronteras”.

A continuación, se presenta un primer apartado denominado “LOS LABERINTOS DEL PODER. Hegemonía(s) y subalternidad(es) en la producción cinematográfica” en el cual, se intenta hacer ver la necesidad de reconocer la existencia de pluralidades en los intereses detentados por las hegemonías que posibilitan el surgimiento y difusión de las producciones cinematográficas en amplios sectores de la sociedad, esto, con el fin de argumentar –teóricamente– la posibilidad que tienen las subalternidades de expresar los contenidos que le son propios a través de este tipo de material. Segundamente, continúa un apartado denominado “¿PERFORMANCE O REALIDAD? El cine documental y la construcción de historias subalternas” en el cual, se discute el papel del documental en la construcción de realidades, haciendo especial referencia a las realidades de tipo histórico. En él, se aborda la relación que guarda este tipo de producción con la ilusión de “no ficción” que erige la legitimidad de sus discursos como una determinada lectura de la historia en torno un hecho específico. Así mismo, se propone una analogía teórica entre el documental radical y performance, en la cual, se muestra cómo ambos campos constituyen representaciones de la realidad que se marginan por el carácter político, hipercrítico y pro-transformador que los caracteriza. Con esta homologación se intenta explicar la exclusión de este tipo producciones de los circuitos de difusión ideológica que –de una u otra forma– podrían perjudicarse con el amplio alcance de lo que en ellas se pretende expresar, pues, como señala Patricia Zimmermann (1995: 4) la subjetividad que les es intrínseca “[...] threatens capitalist relations” [pone en peligro las relaciones capitalistas]. En la sección titulada “¿CUÁL FUE LA POLÉMICA? ¡Territorio y propiedad!” se intenta mostrar como en la propiedad –o mejor dicho, en las nociones que se defienden de ella– subyace la radicalidad política del documental, así mismo, también se exponen las posibles subversiones que pudieron haber justificado la censura de la producción. Por último, se expone un breve análisis del documental, proponiendo una segmentación a partir del criterio de los tipos de fuentes usadas en la producción, su ordenación y la intencionalidad y/o subjetividades que promueven la disposición de los dos aspectos anteriores.

## Los laberintos del poder. Hegemonía(s) y subalternidad(es) en la producción cinematográfica

Si el lector pusiese cuidado al presente subtítulo lo primero que llamase su atención probablemente sería el empleo del plural en los términos de subalternidad y hegemonía, especialmente en este último. Tradicionalmente, ha sido frecuente el uso de categorías afines representadas la mayoría de las veces en

su sentido singular (Esther y Barreda, 1995; Veraza, 2004; Castaño, 2006), así, para muchos, resultaría natural aceptar –sin ningún cuestionamiento– la evocación del enunciado “La Hegemonía” o su equivalente “El Poder Hegemónico” como si se pretendiese referir el pensamiento a una entidad o poder universal (Poulantzas, 1974). El singular en ambos términos contribuye a reforzar la idea de que existe una sola hegemonía, o mejor dicho, un único sector social en esta posición. Tomar por cierta esta aseveración traería consigo varias implicaciones. La primera de ellas presupondría la negación implícita de heterogeneidades en el ejercicio del poder –entendiendo esta noción en los términos Foucaultianos<sup>3</sup>–, de esta manera, las contradicciones pasarían a ser condición exclusiva de la relación «dominantes-dominados»,<sup>4</sup> cuestión que impide la posibilidad de advertir tensiones en el seno de lo hegemónico, es decir, entre aquellos conjuntos que tienen la posibilidad de ejercer control sobre otros. La segunda implicación derivaría en un falso espejismo de aquello que se entiende por hegemónico y por subalterno. Si lo hegemónico es el espacio desde el cual se impulsan formas de relacionamiento que implican control sobre otros espacios trayendo consigo la construcción recíproca de subjetividades (Giacaglia, 2002),<sup>5</sup> entonces, lo hegemónico –en singular– resultaría ser una fantasía. Esta noción deberá entenderse en un sentido plural puesto que son diversos los espacios desde los cuales se ejerce el poder, y así mismo, son diversas las estrategias para su ejercicio (Foucault, 1979). Para Santos (2003) es más correcto el reconocimiento de constelaciones de poder entretejidas en complejas relaciones. La hegemonía –como singularidad– adquiere sentido si se la concibe como una posición política en las relaciones de poder, es decir, como una figuración teórica (Beverley, 2003; Balsa, 2006), no obstante, como contextos espacio-temporales concretos resulta preciso el reconocimiento de hegemonía(s) y subalternidad(es) a distintos niveles, al menos en términos políticos.<sup>6</sup>

Si se acepta la existencia de múltiples hegemonías, entonces, se caería en cuenta de que –en un plano general– el ejercicio del poder no podría dibujarse como un vector unilineal que parte de una masa abstracta, en la cual, se concentran todos los medios de producción, los recursos políticos y las infraestructuras comunicacionales, dirigido a dominar otra masa igual de abstracta en condición de subal-

3- El ejercicio de poder se entenderá como una relación de fuerzas entre distintos sectores sociales en un momento histórico dado. De acuerdo con Foucault (1979), esta relación de fuerzas –en algunos casos– implica procesos de represión, no obstante, en otros casos deriva en el acomodamiento no “forzoso” hacia unas determinadas condiciones. A efectos del presente ensayo, consideraremos las contradicciones como aspectos inherentes a toda relación de poder, tanto aquellas que se expresan en la represión más evidente, como aquellas donde el poder se presenta de manera más implícita.

4- Esta dicotomía se emplea en un sentido figurativo, entendiendo, que no refleja –de la mejor forma– una relación de tipo multidireccional, donde el “dominado” representa un agente activo capaz de responder a la dominación que le es impuesta, incluso, siendo capaz de imponer la necesidad de habilitar reformas a las estrategias y políticas pensadas para su propia subordinación.

5- Las subjetividades construidas a partir de las relaciones de dominación se corresponden con el lugar que asumen los grupos en este proceso, por tanto, la hegemonía apunta a una imposición de subjetividades y formas de ver el mundo desde los sectores sociales dominantes a los subalternos. Para Spivak (1998) la subalternidad –en tanto subjetividad– refiere a aquellos esquemas de pensamiento marginales, es decir, al margen, cuyas conceptualizaciones –incluso si tienen un carácter subversor– no encajan en los esquemas reconocidos por Occidente y sus respectivas hegemonías.

6- Se hace un llamado de atención a la necesidad de entender que el plural –como expresión de lo diverso– en el término “hegemonía(s)” tiene un mayor alcance explicativo en el campo de la política y la ideología, pues, como expresó Marcuse (1993) en su conocido texto *El hombre unidimensional*, la existencia de un –casi– omnipresente modo de producción otorga cierta homogeneidad al fenómeno económico, es decir, a sus poderes y dinámicas. No obstante, rescatando los planteamientos de Althusser (1984) se hace preciso el reconocimiento del *Aparato de Estado* como una forma de poder que puede configurarse como un terreno de lucha en donde se admiten pluralidades, generalmente ideológicas. La existencia de ideología(s) –en su sentido plural– en posiciones de poder –como el Estado, por ejemplo– puede posibilitar la diversificación de aquello que –desde diferentes ópticas– se concibe como hegemónico.

ternidad. En realidad, la posición de hegemonía y/o subalternidad es relativa y varía de acuerdo a las referencias propias del contexto que se pretende analizar. Si se imagina un microscopio en el cual fuese posible ajustar la amplitud del espectro a observar y se visualizará en él la relación entre hegemonías y subalternidades, entonces, sería posible advertir tal relatividad. Por ejemplo, en el ámbito nacional, la estatalidad se posiciona hegemónica en relación con otros sectores de la sociedad, no obstante, si se ampliase el panorama a un contexto más global, entonces, parte importante de los Estados Nacionales pasarían a considerarse subalternos en relación con otras formas de organización política y económica, un buen ejemplo de ello lo constituye la configuración de un “tercer mundo” construido en relación con el denominado “primer mundo” (Hobsbawm, 1998; del Rocío, 2015).

Lo señalado en líneas previas contribuye analizar la relación que condiciona las producciones cinematográficas a las relaciones de poder propias del binomio hegemonía-subalternidad. Por ello, es necesario iniciar destacando el papel que asume el cine como un tipo de aparato ideológico. En palabras de Acosta (2003: 40) este “ejerce una influencia ideológica o incluso política [...] el cine deviene en uno de los modos de expresión de la identidad cultural del grupo que lo produce”, cuestión que ratifica Slavoj Žižek (2008: 11) —en relación al tradicional cine hollywoodense— cuando afirma que “la percepción de lo real histórico en términos de una narración familiar es una operación ideológica básica [...] esta ideología encuentra su expresión final en Hollywood, la maquina ideológica definitiva: en un producto típicamente hollywoodense todo, absolutamente todo [...] se ve traspuesto en una narración edípica”. La cinematografía —al igual que todos los tipos de producción cultural— está profundamente enraizada a las ideas y propósitos propios del sector social que este en la capacidad técnica y social de generar y difundir sus contenidos, esta situación conduce a plantearse la siguiente pregunta ¿están los sectores subalternos en la capacidad de producir y difundir sus contenidos ideológicos a través del material cinematográfico?, *a priori*, esta cuestión pudiese contestarse negativamente si se considera que la posibilidad de hacer cine presupone el acceso a un tipo de formación técnica específica, determinados medios de producción, tecnologías y sobre todo, una infraestructura comunicacional capaz de difundir los contenidos producidos a considerables sectores de la sociedad (Onaindia y Madedo, 2013). No obstante, la generación de una respuesta sin la consideración previa de los supuestos teóricos referidos al inicio de este apartado resultaría un inminente error.

La dimensión del ámbito que se pretende analizar —recuérdese la ejemplificación del microscopio— condicionará las interpretaciones otorgadas a la relación «cine-poder», en este punto, resulta esencial el reconocimiento de hegemonía(s) a distintos niveles y la existencia de tensiones —generalmente ideológicas— en el seno de ellas.<sup>7</sup> Esta precisión conlleva a plantearse nuevamente la pregunta ¿están los sectores subalternos en la posibilidad real de producir y difundir sus contenidos ideológicos a través del material cinematográfico?, esta vez, la respuesta estará sujeta al vislumbramiento de tensiones entre los poderes capaces de producir, pero sobre todo, difundir este tipo de contenidos. Con esto se quiere decir que en las aparentes discontinuidades del poder, o mejor dicho, de los sectores en pugna por el mismo (Rauer,

7- La anterior pregunta tiene cabida en el marco de otra mucho mayor, planteada por Marc Ferro (2005: 57) cuando se cuestiona ¿a quién le pertenecen las imágenes?, admitiendo que la respuesta a tal cuestión necesita de particularizaciones en el reconocimiento de las complejidades que sujetan el cine —en sus diferentes modalidades— a los diversos espacios y actores que se entretienen en las dinámicas del poder. De esta forma, la apropiación de las imágenes —y del cine— termina recayendo desde “[...] el autor individual o colectivo, el orden jurídico, el Estado, el capital, las personas, así como la sociedad y los objetos representados [...] es un juego de relación de fuerzas”.

2007), los grupos subalternos han hallado la posibilidad de expresar sus ideas y reclamos. No obstante, esto, generalmente ha sido posible en la medida que los contenidos producidos han podido *instrumentalizarse* con fines de legitimación a alguno de los poderes involucrados en sus respectivos contextos de producción.

Un ejemplo de ello lo constituye el caso venezolano. Bien conocida es la posición ideológica declarada y promovida por el gobierno de Venezuela durante el último siglo<sup>8</sup> y su relación con los gobiernos de la llamada izquierda latinoamericana y con aquellos países insertos en la geopolítica del “primer mundo” (Calzadilla, 2007; Sanoja, 2012; Vargas-Arenas y Sanoja, 2014). En lo que atañe a la producción cinematográfica, puede tildarse de poco casual la visible correspondencia entre la promoción otorgada al cine<sup>9</sup> y la emergente filmografía cuyas orientaciones temáticas se inscriben en la crítica social y la historia (Bermúdez y Sánchez, 2008; Damore y Santander, 2008), ejes que representan importantes enclaves discursivos del gobierno venezolano en la actualidad (Peñafiel, 2003; Romero, 2005). Esta ejemplificación constituye una evidencia clara de la posibilidad cierta que tienen los contenidos cinematográficos que *a priori* pueden considerarse subalternos de alcanzar una amplia difusión, claro está, en acuerdo previo con los intereses propios de un sector social con la institucionalidad y los recursos suficientes para materializar su producción, pero, sobre todo su posterior circulación.

Esta situación no es exclusiva de los contenidos cinematográficos, como se ha escrito previamente, también aplica a la producción histórica (Burke, 1993) y en general, a todos los tipos de producción cultural generados desde espacios capaces de imponer visiones de mundo que se correspondan con los horizontes culturales de quienes tienen la posibilidad de generarlas, difundirlas y presentarlas como ciertas, de allí su inminente carácter ideológico (Bourdieu, 2012). El presente trabajo busca exaltar el papel del cine como un agente de construcción histórica –en tanto discurso y en tanto fuente–, pues, como afirma Gramsci (2000: 178-179) “la historia de los grupos sociales subalternos es necesariamente disgregada y episódica [...] todo rastro de iniciativa autónoma de parte de los grupos subalternos debería por consiguiente ser de valor inestimable para el historiador”. Cualquier producción cinematográfica centrada en los subalternos deberá considerarse importante, especialmente, porque sus historias generalmente se escriben a partir de escasos y dispersos vestigios. La imposibilidad de utilizar de manera autónoma los tradicionales espacios de producción/difusión de contenidos ideológicos y culturales representa una de las más grandes dificultades a las que se enfrenta cualquier historiador interesado en reconstruir los procesos sociales que tuvieron lugar en el seno de estos grupos, por ello, la producción cinematográfica

8- El proyecto de gobierno oficializado en Venezuela a partir del período presidencial de Hugo Chávez ha manifestado abiertamente su pretensión por promover las condiciones ideológicas, materiales e institucionales necesarias para construir un modelo económico-social inspirado en el socialismo. En el ámbito nacional, este proyecto alcanzó un importante respaldo por amplios sectores considerados de izquierda, así mismo, aconteció el ámbito internacional, donde se establecieron importantes alianzas con países latinoamericanos, asiáticos y africanos de corte izquierdista. Sus palabras quedaron expresadas en el desarrollo del V Foro Social Mundial (FSM) en el año 2005 donde señaló “[...] cada día me convengo más: capitalismo o socialismo. No tengo la menor duda, es necesario –dicen muchos intelectuales del mundo– trascender el capitalismo, pero agregó yo, el capitalismo no se podrá trascender por dentro del mismo capitalismo, ¡NO!, al capitalismo hay que trascenderlo por la vía del socialismo. El verdadero socialismo, la igualdad, la justicia y en democracia [...] El futuro del norte depende del sur [...] Si fracasáramos, en el supuesto negado, y se impusiera al mundo detrás de las bayonetas de los marines de EEUU y las bombas asesinas de mister Bush, si no resistimos lo embates del neo-imperialismo y la doctrina Bush se impusiera, el mundo iría directo a la destrucción”. En Venezolana de Televisión (2015) “A 10 años de su declaración: El camino es el socialismo, anunció Hugo Chávez en 2005.

9- Destacan acontecimientos como la reforma a la “Ley de Cinematografía Nacional” promulgada en 2005, la creación del Fondo de Promoción y Financiamiento del Cine este mismo año y la posterior fundación de la “Villa del Cine” en el año 2006.

cobra cada vez más fuerza como una potencial fuente de información al conocimiento de tales procesos (Ferro, 2008).

## ¿Performance o realidad? El cine documental y la construcción de historias subalternas

Como se ha dicho, la producción cinematográfica constituye un vestigio bastante útil para historiar la realidad social de los grupos subalternos, su creciente valor adquiere mayor significación ante la necesidad historiográfica de saldar las rupturas propias de la discontinuidad gramsciana mencionada en el apartado anterior. Al presente ensayo interesa el documental por el parentesco que guarda con otros sistemas de “no ficción” como la ciencia, la política o la economía que en palabras de B. Nichols (1997: 32) constituyen “los discursos de sobriedad”. El documental ha logrado configurarse como un tipo de producción cultural hondamente arraigada a la concepción de realidad, situación que le confiere “legitimidades” suficientes para instituirse como un espacio válido en la producción de conocimientos admitidos por importantes sectores institucionales, entre ellos, el académico. No es arriesgado pensar entonces que el cine documental posee condiciones bastantes favorables al posible posicionamiento de los contenidos que expresa como potenciales discursos históricos.

La ilusión de no ficción no es bajo ninguna circunstancia una condición exclusiva del cine documental, de hecho, constituye un fundamento importante de la forma clásica de entender las fuentes documentales escritas y con ellas, las reconstrucciones históricas que surgen a partir de sus contenidos. No es sino hasta tiempos recientes que la pretensión por reconstruir el pasado paulatinamente se ha transformado en una creciente necesidad por elaborar interpretaciones sobre el mismo, es decir, por conferirle una lectura de carácter más hermenéutico. Esta transformación dista mucho de ser completa o absoluta, aun así, es posible afirmar que ha abierto paso a formas más flexibles de entender la realidad y con ella, los modelos explicativos que le otorgan sentido a través de las diversas disciplinas. De esta manera, el fundamento de “la verdad” se ha atenuado y multiplicado, convirtiéndose en el presente en formas de interpretar los fenómenos sociales constituidos como objetos de estudio y conocimiento (Le Goff, 1991; Nichols, 1997; Prost, 2001; Gilardi, 2013).<sup>10</sup>

Teniendo en cuenta esto valdría la pena cuestionarse si el cine documental ¿podría entenderse como una forma de performance?<sup>11</sup> o por el contrario ¿un reflejo exacto de la realidad?, es probable que muchos asientan de manera inmediata con esta última posibilidad, considerando que una parte importante del material audiovisual empleado en su elaboración deviene de capturas *in situ*, es decir, de filmaciones aprehendidas en los tiempos y espacios donde acontecieron los hechos que pretenden reflejarse. Si bien

10- Paradójicamente, el creciente interés por generar conocimientos desde una posición hermenéutica no ha logrado desprenderse –al menos del todo– de una jerarquización respecto a la “validez” –noción arraigada a la idea de “verdad”– de las fuentes que se pretenden interpretar.

11- En el presente ensayo el *performance* se entenderá desde una perspectiva antropológica. Como señalan Bianciotti y Ortecho (2013) el *performance* es el arte de la representación, no entendiéndose esta a noción como la antítesis de lo real. La experiencia y la realidad percibida constituyen al *performance*, el cual, se entenderá como la actuación de los sujetos en un marco social dado, la representación de sus realidades y las significaciones construidas en relación a la representación y las actuaciones de los actores/sujetos.

esto es cierto, resultaría ingenuo pensar que el documental encarna en sí mismo una representación exacta de la realidad (Nichols, 1997). Deberá recordarse que la filmación constituye una aprehensión de primer orden, las imágenes y sonidos no constituyen la situación a la que se hace referencia, por tanto, cuando el espectador observa el documental estará realizando una aprehensión de segundo orden. Igualmente acontece con el proceso interpretativo. Los tratamientos que reciben los contenidos audiovisuales llevan implícitas una determinada carga ideológica correspondiente con las ideas y los propósitos propios del sector social que lo produce, así, la selección, ordenación, omisión y duración de los contenidos audiovisuales condicionará la interpretación que el espectador se generará respecto a los fenómenos que se representan en ellos (Brown y Walters, 2010). Si se homologa este planteamiento a lo señalado por Geertz (2003) en su obra *La interpretación de las culturas*, entonces, podría decirse que el espectador efectúa una reinterpretación de la interpretación, es decir, una interpretación de segundo orden.

Ya expreso el enfoque representativo-interpretativo desde el cual se entenderá el cine documental en el presente ensayo, es preciso develar el ¿por qué? elegir el *performance* como elemento análogo al cine documental y no otro tipo de manifestación artística en la cual, también se exprese abiertamente el carácter “simulativo” de su puesta en escena. La razón a esta cuestión subyace en la propia naturaleza del documental escogido, el cual, puede enmarcarse en el denominado *documental radical* que para Gaines (2007) tiene por fin radicalizar –en términos políticos– a determinados sectores sociales en el campo de la acción, la práctica y la organización, emplazándolos a un posible destino –que se presenta como una posible realidad a construir– cargado de un visible sentido de subversión y emancipación. El cine documental radical nace como un instrumento de sensibilización a la desigualdad, como una herramienta de lucha y concientización a las inequidades propias de la sociedad neoliberal. La analogía entre el arte *performance* y el documental radical obedece a la necesidad común de representar contenidos propios de marcos social y culturalmente subalternos.

Para Gómez-Peña (2005: 203) el *performance* se diferencia de otros ámbitos como el teatro, la poesía, la comedia o el periodismo por su particular *modo de expresión*, el *tipo de contenidos comunicados*, pero, sobre todo la *intencionalidad política* inherente a esta manifestación artística. En palabras del autor “nosotros somos lo que otros no son, decimos lo que otros no dicen, y ocupamos espacios culturales que, por lo general, son ignorados o despreciados [...] nuestras múltiples comunidades están constituidas por refugiados estéticos, políticos, étnicos y de género”. Estas diferencias son homologables a las distancias que separan al documental radical del extendido cine ficción, pues, son la intencionalidad política y los contenidos representados los aspectos que acrecientan sus distancias, determinando la difusión que pueden alcanzar las producciones cinematográficas correspondientes a uno u otro tipo de cine. Lo dicho anteriormente no pretende afirmar que el cine ficción se halle exento de cualquier intención política, todo lo contrario, este es profundamente ideológico. No obstante, los contenidos ideológicos en el cine ficción no se manifiestan abiertamente como ello, se encubren tras metáforas que le impregnan el carácter “irreal” que lo caracteriza (Ryan y Kellner, 1988; Kellner, 1989; Žižek, 2008). El acorazamiento de la ideología –incluso si esta es crítica– tras los muros de la estética ficcional [modo de expresión] constituye la primera gran diferencia entre el cine ficción y el documental, sea este radical o no. Su producción en escenarios desvía la razón del espectador de cualquier noción de realidad. El carácter “no ficcional” –totalmente infundado<sup>12</sup>– del documental

12- Respecto a esto, Weinrichter (2004: 10) señala lo atractivo que pudiese resultar la asignación de la categoría “falso documental” para alertar las contradicciones implícitas a este género, en sus palabras “el cine de ficción se pone la piel de cordero del cine documental (usando actores no profesionales etc.) para cazar la atención del espectador con relatos donde

le otorga un carácter de “sobriedad” que, por un lado, legitima sus contenidos como una lectura no desdeñable de un determinado fenómeno histórico mientras, por otro, le confiere mayores “responsabilidades” con lo que se representa, pues, ello, podrá ser interpretado como “verdades” en torno a un determinado acontecimiento o proceso histórico [tipo de contenidos comunicados]. Este hecho deja entrever crecientes “sensibilidades” en relación a la intencionalidad política de los films. La ideología en el cine ficción<sup>13</sup> pasa mucho más desapercibida que en el documental, especialmente en el radical. Por consiguiente, la utilidad –o la inutilidad– política de sus contenidos en relación con los poderes propios de su contexto se presenta de forma mucho más evidente. La respuesta a la pregunta anterior se resume en el siguiente sistema lógico (ver cuadro 1).

**Cuadro 1. Cine documental radical y performance**

<p style="text-align: center;"><b>[Modo de expresión]</b> <i>Sobre la representación...</i></p> <p><b>Si, el documental es una representación de la realidad. Y la representación no es realidad, sino una interpretación de ella. Entonces, el documental radical no es la realidad, al menos de primer orden.</b></p> <p style="text-align: center;">•</p> <p style="text-align: center;"><b>[Intencionalidad política]</b> <i>Sobre la transformación...</i></p> <p><b>Si, la radicalidad política tiene intención de transformación. Y el cine documental se entiende radical. Entonces, el documental radical adquiere esta misma intención.</b></p> <p style="text-align: center;">•</p> <p style="text-align: center;"><b>[Contenidos comunicados]</b> <i>Sobre los subalternos...</i></p> <p><b>Si, la transformación es antitética a la hegemonía. Y al documental radical interesa la transformación. Entonces, los contenidos radicales –que apuntan a la transformación social– deberían devenir de la subalternidad, o al menos representar sus intereses.</b></p> <p style="text-align: center;">•</p> <p style="text-align: center;"><b>[Relación con el poder]</b> <i>Sobre su marginación...</i></p> <p><b>Si, las hegemonías instrumentalizan el cine. Y la radicalidad es difícil de instrumentalizar. Entonces, las hegemonías segregarán lo radical, especialmente en el cine.</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>[Modo de expresión]</b> <i>Sobre la representación...</i></p> <p><b>Si, el performance es “la estética crítica de la representación”. Y la representación alude realidades. Entonces, el performance representa realidades.</b></p> <p style="text-align: center;">•</p> <p style="text-align: center;"><b>[Intencionalidad política]</b> <i>Sobre la transformación...</i></p> <p><b>Si, la crítica estética apunta a la transformación política. Y performance es una “crítica estética”. Entonces, el performance adquiere esta intención.</b></p> <p style="text-align: center;">•</p> <p style="text-align: center;"><b>[Contenidos comunicados]</b> <i>Sobre los subalternos...</i></p> <p><b>Si, la transformación es antitética a la hegemonía. Y a la crítica estética interesa la transformación. Entonces, los contenidos del performance deberían devenir de la subalternidad, o al menos representar sus intereses.</b></p> <p style="text-align: center;">•</p> <p style="text-align: center;"><b>[Relación con el poder]</b> <i>Sobre su marginación...</i></p> <p><b>Si, las hegemonías instrumentalizan la estética. Y la crítica es difícil de instrumentalizar. Entonces, las hegemonías segregarán lo crítico, especialmente en el arte.</b></p>
---	--

Fuente: elaboración propia.

la dramatización no pretende escamotear sino restituir lo real”.

<sup>13</sup>- Para Horkheimer y Adorno (1998) el cine ficción es –en sí mismo– la piedra angular de aquello que ellos llamaron la “Industria Cultural” que, por un lado, representa el oxígeno a partir del cual se mantiene en vida el vasto mercado del entretenimiento y, por otro, reproduce significaciones y tramas encubiertas que optimizan las condiciones subjetivas de dominación, ello, refiriéndose a la ficción hollywoodense. En este marco es necesario preguntarse ¿cómo se sitúa el cine al margen de esta industria?, es decir, aquel que ideológicamente contradice –en lo visible y en lo no visible– la homogenización que reproduce este primer tipo de cine.

Las distancias que separan al arte performance del cine documental reposan sobre la ilusión de “no ficción” que envuelve a este último campo (Nichols, 1997; 2001). El documental no se considerará una ficción en el sentido estricto de este término,<sup>14</sup> no obstante, deberá dejarse claro que la representatividad de la realidad le confiere cierto sentido ficcional, pues, la maniobra de los contenidos expresos condiciona los juicios e interpretaciones que se formará el espectador respecto a los procesos que se pretenden representar. Al mismo tiempo, esta ilusión es la que otorga al documental la posibilidad cierta de posicionar los contenidos expresos como potenciales discursos históricos. Su principal limitación la constituye el sostenimiento en el tiempo de los discursos que se generan, pues, este tipo de producción generalmente emerge ante coyunturas, ello, pese a que los acontecimientos históricos a los que hace referencia estén lejos de tener una naturaleza episódica. Por ejemplo, la temática central del documental “Sabino Vive” probablemente sea la problemática social más antigua de la relación mediada entre los pueblos indígenas y las diferentes hegemonías: la propiedad y el derecho a la tierra (Friede, 1944). La producción de este film está lejos de significar la reciente aparición de la problemática respecto a la tierra, por el contrario, resulta un claro ejemplo de lo evanescente y disgregada que se presenta la historia de los grupos sociales subalternos.

A este punto debe añadirse el fenómeno referente a la popularidad del documental y con ella, la posibilidad de difundir sus contenidos en amplios sectores de la sociedad. No es secreto para nadie que el cine documental no ha logrado alcanzar un grado de difusión homologable al del popular cine ficción, sin duda, uno de los fenómenos de masas más exitosos de los últimos tiempos. De hecho, esta situación formó parte del panorama general que en 2006 impulsó en Venezuela la creación de la Distribuidora Nacional de Cine Amazonia Films,<sup>15</sup> la cual, además de las salas de cine comercial, incorporó a su red de distribución las salas de cine comunitarias, el Sistema Nacional de Medios Públicos, la red nacional de Librerías del Sur y televisoras comunitarias, todos ellos promovidos por el Gobierno Nacional durante los últimos años (Hernández y Maggi, 2012). Este hecho constituye una visible manifestación de la relación de fuerzas en tensión permanente a las que se ha hecho referencia. No es precipitado admitir que el gobierno venezolano entretejió una institucionalidad diferente e independiente a los sectores comerciales que le resultaban ajenos a sus propias ideas e intereses.

El fenómeno referido tiene especial significación en la presente reflexión, pues, de acuerdo con las declaraciones otorgadas por el director de la producción Carlos Azpúrua (2015a) días posteriores al estreno del film “[...] las distribuidoras y exhibidoras son enemigos ideológicos del contenido de esta película” refiriéndose a las salas de cine comercial. De acuerdo con Azpúrua, las problemáticas que se abordan en el documental –el derecho a la tierra, el contrabando, la corrupción, el crimen organizado, el sicariato y la violación a los derechos humanos de los pueblos indígenas– son temas sensibles a importantes sectores económicos, entre ellos, hacendados y terratenientes e incluso, al propio Gobierno Nacional en el cual recae la responsabilidad de velar por la seguridad de las fronteras y quienes viven en ellas. La promoción de este film fue polémica desde momentos previos a su exhibición. Azpúrua (2015b) denunció la proyección de solo cinco (5) tráileres de los cincuenta (50) que debían transmitirse

.....  
14- Clásicamente la ficción se ha definido como una forma de enajenación total de la realidad.

15- Institución orientada a fortalecer la difusión y la distribución de contenidos cinematográficos producidos en Venezuela, forma parte de la plataforma cultural de cine y medios audiovisuales del Ministerio del Poder Popular para la Cultura.

fechas previas a su estreno, considerando este hecho un sabotaje directo al proceso promocional del film. Posteriormente, la transmisión del documental no sobrepasó el límite mínimo de las dos (2) semanas estipuladas en la Ley de Cinematografía Nacional (2005), esto debido a la imposibilidad de alcanzar la cifra de continuidad convenida.<sup>16</sup>

Este desilusionante proceso se compensó en menor grado con la puesta en escena de una estructura comunicacional alterna al tradicional monopolio de cine comercial. Esta estructura estuvo conformada por instituciones tanto públicas, como privadas, figurando en el primer caso el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía (CNAC), la Cinemateca Nacional, así como también, diarios de prensa, emisoras radiales y canales de televisión adscritos en su mayoría a la red institucional del Estado venezolano. En el segundo caso destacó la asociación civil *Gran Cine*, la cual, promueve la difusión y distribución de producciones cinematográficas nacionales. En los escenarios donde logró extenderse la exhibición destacan aulas universitarias, teatros y espacios públicos. No obstante, es preciso decir que la exhibición del film en este tipo de espacios tampoco estuvo exenta de controversias. Previo al estreno en las salas de cine comercial, la primera presentación del documental tendría lugar en el teatro Bolívar ubicado en el centro de la ciudad de Caracas, enmarcándose en el “Primer Encuentro Nacional de Documentalistas” llevado a cabo en 2014. Dicha presentación no pudo llevarse a cabo motivado a la “imposibilidad logística” de alojar a un importante número de personas en la sala donde se preveía la transmisión, la mayoría de ellas formaba parte de movimientos sociales que acudieron en respaldo al pueblo Yukpa en la Sierra de Perijá. De acuerdo con el columnista Miguel Artega (2014) la imposibilidad logística que justificó la interrupción de aquella exhibición, constituyó solo una excusa al verdadero propósito de la suspensión: evitar un escenario de agitación social que pudiese tornarse desfavorable al Gobierno Nacional por las denuncias expresas en el documental a la institución militar, al inacabado proceso de demarcación de tierras y la explotación de carbón que ha tenido lugar en las adyacencias de la Sierra de Perijá.

Parte importante de estas exhibiciones fueron promovidas por activistas, cineastas, movimientos sociales, investigadores y docentes e independientes que han seguido directa e indirectamente la lucha de los indígenas por sus tierras ancestrales. Un grueso del público asistente a estas exhibiciones coincidió con este mismo perfil. Por tanto, vale la pena preguntarse ¿cuál fue el alcance de esta producción? y si ¿logró posicionar su contenido como un potencial discurso histórico?, la respuesta a la primera pregunta esta expresa en la exposición anterior. El alcance más significativo de la producción se circunscribió a un público militante, es decir, a sectores sociales cercanos a los asuntos tratados en el documental (ver imagen 1).

---

16- Mínimo de boletos que debe vender una obra cinematográfica en una sala de exhibición comercial para lograr el promedio de dicha sala en un lapso de cinco (5) días a partir del primer día de exhibición y así continuar su presentación al público.

**Imagen 1.** Proyección del documental “Sabino Vive. Las últimas fronteras” en la plaza los museos, Caracas.



Fuente: Agencia Venezolana de Noticias (29 de enero del 2015).

Sin duda, la utilización de canales alternativos a las salas de cine comercial limitó la visibilización del documental en sectores desvinculados de la problemática indígena. Si a este punto se añade la exposición de contenidos inconvenientes a los intereses de hegemonías ideológicamente confrontadas —entiéndase el Gobierno Nacional y grupos social, económica y políticamente adversos a este—, entonces, se encontrarán las razones del rotundo constreñimiento de los espacios consignados a su transmisión. Lo planteado anteriormente contribuye a afianzar las similitudes entre el documental radical y el arte performance, puesto que como expresa Gómez-Peña (2005: 203) este último campo constituye “un ‘territorio’ conceptual con clima caprichoso y fronteras cambiantes; un lugar donde la contradicción, la ambigüedad, y la paradoja no son sólo toleradas, sino estimuladas”. Tanto el performance como el documental radical —por el carácter político abiertamente subversivo al *status quo*— se hallan expuestos a situarse a los márgenes de la oficialidad, pues, como se ha señalado anteriormente, los contenidos expresos llevan impresos —de forma evidente— un carácter antitético a lo preestablecido. A diferencia de la poesía o el teatro, el arte performance a través de su “estética reciclada” —cargada de espontaneidad e irreverencia a la perfección prefabricada— busca inducir la subjetividad crítica del espectador, partiendo incluso desde la expresión estética, es decir, desde la materialidad evidente. El documental radical no dista mucho de los mismos principios, suele valerse de recursos fotográficos y/o filmicos *in situ* que buscan referir la memoria y/o la conciencia a escenarios sociales que por su representación en el film, estimulan la crítica y la inconformidad hacia los eventos que se represen, así mismo, el sentido de “espontaneidad” que suele tener la estética<sup>17</sup> de los recursos que hilvanan al documental radical le otorgan un contundente sentido de “realidad” que bien puede homologarse —en términos de intencionalidad— al hipercriticismo que en muchos casos envuelve al arte performance.<sup>18</sup> En ambos casos la crítica franca y abierta parece ser condición *sine qua*

17- En su redefinición del Cine Latinoamericano A. Fornet (2013: 155) señala que la transformación de la estética fue una de las más grandes diferencias con los tradicionales esquemas que caracterizaron el cine comercial hollywoodense, destaca las palabras de Julio García Espinosa “por un cine imperfecto”.

18- A. Weinrichter (2004) señala que además de la “no-ficción” que “diferencia” al documental del cine ficción, debe añadirse también la “búsqueda estética”, la cual, es absolutamente intencional e ingénita a la estructuración técnica del documen-

*non*,<sup>19</sup> cuestión que denota claras diferencias con el cine ficción y, quizá menos, con el teatro o la poesía donde lo estético –casi siempre– suele tener un papel encubridor de las intencionalidades políticas que se presentan como subyacentes.

Entre tanto, la respuesta a la segunda pregunta es: parcialmente. La sola producción cinematográfica constituye la materialización de un documento sumamente importante para cualquier historiador, especialmente, si se considera que el documental analizado es resultado de una compilación de diversas fuentes, tanto audiovisuales como escritas. Así mismo, se hace preciso decir que la difusión documental logró alcanzar a un sector social, al cual, seguramente otorgó, negó o reforzó la perspectiva histórica –y política– que tenían respecto al fenómeno de la posesión/desposesión de las tierras ocupadas por los pueblos indígenas en Venezuela y específicamente, la particular situación del pueblo Yukpa en la Sierra de Perijá. No obstante, no es posible decir lo mismo en relación al resto de los sectores sociales. El acontecimiento más importante, sin duda, lo constituyó este primer aspecto, pues, la materialización cinematográfica de procesos generalmente invisibles a la opinión pública representa una valiosa posibilidad de saldar la ausencia de vestigios útiles para historiar la realidad histórica de los subalternos. En las líneas siguientes se discutirá sobre la temática del documental, intentando identificar ¿cuáles fueron? los puntos álgidos de su radicalidad política y su inconveniencia a los intereses de las hegemonías involucradas, las cuales, problematizaron su difusión hacia amplios sectores de la sociedad venezolana.

## ¿Cuál fue la polémica? ¡territorio y propiedad!

La tierra y la construcción de territorios constituyen la base misma de la vida social. El territorio es nada más y nada menos que el escenario socio-cultural sobre el cual transcurre la totalidad de los procesos sociales que tienen lugar en el seno de los grupos, esta, es la razón de su importancia. El control sobre el territorio se traduce en la posibilidad de intervenir los modos de vida de las poblaciones que lo ocupan y con ellos, las visiones de mundo construidas a partir de la vivencialidad en el espacio que le confiere, dicho en otras palabras, la intervención del territorio es la intervención de la organización social y la cultura (Giménez, 1996; Amodio, 2004; Bello, 2011; Ther, 2012; Capel, 2014). Como se ha dicho en líneas previas, el carácter “problemático” de los contenidos representados en el film “Sabino Vive, las últimas fronteras” constituyó un factor determinante a la limitada difusión alcanzada. La sensibilidad común de las hegemonías a la cuestión del territorio sentenció “desfavorablemente” la visibilización masiva de las contradicciones repre-

---

tal. Este segundo elemento –al igual que el primero– resulta bastante paradójico, especialmente cuando se observa que el “slogan” promocional de tales diferencias se cimienta sobre el precepto de “realidad”. De hecho, es este preciso punto el que también sostiene la analogía que en el presente ensayo se erige entre el cine documental –de carácter radical– y el performance, pues, en el primero, la estética de la realidad representada se maximiza, o mejor dicho, se radicaliza a fin de generar sensibilidades hacia un determinado objetivo político, de igual forma, ocurre en el seno del performance. La adhesión “objetiva” del documental a las realidades representadas es –en sí misma– una verdadera ficción. No obstante, esta última pasa –y seguirá pasando– inadvertida a medida que se continúen reproduciendo los discursos que ratifican “grandes” diferencias entre el cine documental –como realidad– y el cine ficción y/o performance como expresiones –si bien diferentes– de una inventiva despojada de realidad.

19- Respecto a la crítica “franca y abierta” del cine denominado radical, Ambrosio Fernet (2013: 156) señala que desde el surgimiento del “Nuevo Cine Latinoamericano” –que no es exclusivamente radical, pero, tiene de él importantes rasgos–, la política, pareció ser el campo dominante en los enfoques y temas representados. En palabras del autor este poseía “tono desafiante [y...] una estética de la violencia, de modo que era muy fácil atribuirle los rasgos de la simple propaganda”. No casualmente importantes críticos propusieron una división geopolítica del cine. Por un lado, Hollywood y el “entretenimiento”, por otro, Europa y el “arte” y más allá, Latinoamérica y la crítica social.

sentadas en esta producción. A diferencia de otros campos como la educación o la religión –situados solo como ejemplos– el ejercicio de poder sobre el territorio se efectúa de forma violenta y forzosa, implicando un ejercicio represivo y resistencias que le confieren un carácter provocador a su representación en el cine (Mercado, 2014). Es precisamente esta condición la que impregna al documental un sentido radical,<sup>20</sup> sin duda, una radicalidad perniciosa a los poderes implícitos en el contenido de la producción, pues, logran entreverse las voces y reclamos propios de los sectores sociales subalternos.

La disputa por el territorio está sujeta a determinados intereses que se hallan anclados a diversas formas de legitimar –discursivamente– los supuestos derechos que las partes en disputa alegan para su control, dicho de otra manera, los sectores sociales que reclaman un determinado territorio se consideran a sí mismos acreedores de este porque la noción de propiedad que defienden los legitima frente a aquellos que también lo reclaman. Si se analiza el discurso a partir de las nociones de propiedad que se exponen en el film –ello, considerando que el reclamo central se avoca al derecho sobre la tierra–, entonces, indudablemente nos tendríamos que remitir a los conceptos discutidos por P. Proudhon (1983) durante el siglo XIX, los cuales, sentaron precedentes de las críticas políticas y económicas –más radicales– de la izquierda del momento, pues, definir la propiedad como un “robo” implicó –de forma no muy implícita– cierto consentimiento a la supresión del Estado y otras privatizaciones como estrategia de liberación. Si bien, el discurso de los demandantes no plantea cosa tal como la “eliminación” del Estado –aunque si, la propiedad privada en manos de terratenientes– los reclamos que se avivan incriminan el intervencionismo de la institución militar y, sobre todo, la poca celeridad otorgada al proceso de demarcación de tierras, lo cual, deja entrever la posición hegemónica del Estado frente a estos grupos, ello, en términos facticos, es decir, más allá de los discursos manifiestos (ver cuadro 2).

**Cuadro 2.** Nociones de propiedad de Proudhon aplicadas al film “Sabino Vive”

HEGEMONÍAS		SUBALTERNIDADES
Hacendados y Terratenientes	Gobierno Nacional	Pueblos Indígenas
<p><b>La propiedad es:</b> Un derecho natural adquirido por el trabajo.</p> <p><b>Interés:</b> La propiedad interesa como capital económico.</p> <p><b>Forma de legitimación:</b> La producción de la tierra.</p>	<p><b>La propiedad es:</b> Un derecho sancionado por ley.</p> <p><b>Interés:</b> La propiedad interesa como capital económico y poder geopolítico.</p> <p><b>Forma de legitimación:</b> Marco legal e institucional.</p>	<p><b>La propiedad es:</b> Un robo de los otros dos poderes, una desposesión.</p> <p><b>Interés:</b> La existencia misma.</p> <p><b>Forma de legitimación:</b> Ocupación y significación histórica del territorio.</p>

**Fuente:** elaboración propia.

20- La problemática de la tierra ha sido el problema histórico –teórico y práctico– de todos aquellos que han pretendido subvertir el “orden”, o mejor dicho, la distribución desigual de la propiedad. La tierra ha sido el “drama” de campesinos, indígenas y segregados urbanos. El marxismo latinoamericano y el indigenismo –entendidos ambos como teoría y como praxis política– ha centrado su atención y su acción en el asunto de la tierra, consúltese lo esbozado por Mariátegui (2009) en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*.

En el contenido del film puede entreverse como las comunidades Yukpa a través de la figura de *Sabino Romero* reclaman a la institucionalidad del Estado el reconocimiento de su derecho a reocupar los territorios que ancestralmente se atribuyen, legitimándose con recursos como: la tradición oral y la elaboración de cartografías en las que se hace ver la significación del territorio como una prueba de la amplia historicidad sobre las tierras que reclaman. Entre tanto, los hacendados y terratenientes emprenden acciones violentas contra las comunidades de este pueblo, tildando de criminales sus intentos por reocupar los territorios en disputa, su legitimidad es fundamentalmente la ocupación productiva de las tierras. Por otra parte, el Gobierno Nacional expresa discursivamente su respaldo los indígenas sin que este hecho se traduzca, por ejemplo, en un exitoso proceso de demarcación, un no intervencionismo militar o el pago de las bienhechurías de las tierras en cuestión.

*Palabras de Sabino Romero:*

“[...] esto *no se puede negociar* ni a los transnacionales, ya basta, ellos vinieron de europea hacia acá, entonces quieren seguir pues, este explotando nuestro carbón, nuestras minas debajo de nosotros” (Azpúrua, Díaz, Faría y Tapia, 2014).

*Palabras del presidente de la Republica Hugo Chávez:*

“[...] los indígenas Yukpa deben ser *protegidos* por el gobierno, por la fuerza armada, por el Estado. Y los señores, eh ¿cómo se llama? los señores finqueros, bueno, tienen que reconocer que aquí hay una *revolución* [...]” (Azpúrua, Díaz, Faría y Tapia, 2014).

*Palabras de un docente y activista a favor de la causa indígena Yukpa:*

“[...] lo que se ha hecho los indígenas no lo aceptan, no se está entregando territorio indígena como indígena, *no es que el Estado se desprenda de un espacio y se lo entregue a ellos en propiedad colectiva de la tierra* [...]” (Azpúrua, Díaz, Faría y Tapia, 2014).

*Palabras de una indígena Yukpa:*

“[...] hasta cuando los militares tienen que mandar aquí, hasta cuando los ganaderos tienen que mandar en *nuestra tierra* ¿ah? ya es hora, ya está bueno ya, manden allá en la *zona de ustedes* [...]” (Azpúrua, Díaz, Faría y Tapia, 2014).

*Palabras de un propietario de hacienda:*

“[...] es difícil porque aquí hubo un *trabajo ininterrumpido* por más de 48 años, en el caso de mi abuelo, mi padre y yo, la tercera generación, y que estamos viendo la cuarta generación que son mis hijos, sencillamente no pueden hacer uso de ella ¿Por qué? Porque de manera interspectiva, a lo *guacharasqueao*, a lo bravo, un grupo de algunos representantes de algunas etnias Yukpa se presentaron en lo que es ahora comunidad del Rio Yaza” (Azpúrua, Díaz, Faría y Tapia, 2014).

Ante la presencia de este tipo de documentales lo primero que deberá preguntarse es ¿el contenido es radical desde quienes y hacia quienes?, si respondiésemos esta cuestión posando la atención en el film “Sabino Vive, las últimas fronteras” podría apreciarse que las voces expresas proceden de los subalternos. No es arriesgado aseverar entonces que el “grave” problema con esta producción fue la imposibilidad de instrumentalizar los contenidos expresas en favor de los poderes implicados, pues, como señala Gaines (2007: 6) el documental radical tiene un doble rol, por un lado, constituye una

“evidencia” –sencibilizante– de la posición hegemónica de los conjuntos denunciados y la condición subalterna de aquellos que denuncian, por otro lado, se presenta a sí mismo como una “petición” –avivante– hacia el cambio y la transformación social, en otras palabras, un anti-instrumento al *status quo*, un artificio de “politicization of consciousness around historical events” [politicización de la conciencia en torno a eventos históricos]. La exclusión de este film del monopolio de cine comercial pudo deberse, quizá y primeramente, a la aversión hollywoodense a difundir –al menos de forma directa– producciones cinematográficas “excesivamente” críticas. Coincidiendo con lo señalado por Ryan y Kellner (1988) en relación al cine ficción hollywoodense, este, es en esencia una *transcodificación* de la sociedad que lo produce, cuestión que se expresa en el carácter conservador que tiene parte importante de los films respecto a los temas y posiciones políticas representadas en el documental, incluso, como señalan los mismos autores, las críticas sociales “demasiado radicales” se han presentado bajo el velo de metáforas estéticas, en el terror y en otros géneros aparentemente triviales. El carácter “anti-conservador” de sus producciones es posible de advertir como un vestigio subterráneo, parece hallar dificultades para expresarse beligerantemente. Segundamente, deberá considerarse que el Estado –como hegemonía política nacional– solo admite historicidades “subalternas” cuando ellas resultan convenientes al proyecto de posteridad histórica que este erige sobre sí mismo, por ello, no es de extrañar el recelo hacia todas aquellas producciones –cinematográficas, académicas, literarias, etc.– que impregnen su historia de tachas negativas, pues, como manifiesta Antonio Gramsci (2000) la unidad histórica equivale directa e indirectamente a la historicidad construida y reproducida por el Estado y los grupos de Estados.

No cabe duda que en términos estéticos e ideológicos el documental “Sabino Vive” se presenta como una verdadera subversión a la “norma” que homogeniza –en la aparente diversidad– la expresión del cine hollywoodense, el cual, constituye un punto de inflexión al tratarse del canon cinematográfico imperante en la industria que obstruyó la difusión del documental. Previo a la Ley de Cinematografía Nacional (2005), esta forma de hacer cine –especialmente el de temática indígena– tuvo muy poca cabida en los tradicionales circuitos de cine comercial, posterior a ella, su difusión logró hacerse más frecuente, no obstante, su “popularidad” siguió estando bastante lejos de alcanzar la audiencia avivada por las producciones que devenían de la industria cultural hollywoodense. La subversión a la norma tuvo lugar en varios aspectos. El primero de ellos tuvo que ver con la evidente ruptura de la “mitología edípica” subyacente al cine ficción hollywoodense (Žižek, 2008), el cual, en sus diversas manifestaciones terminaba por reforzar la sumisión al poder de lo tradicional –sin importar las formas como este se presentase–, como expresó Marcuse (1983) en su obra *Eros y Civilización*, a aquel *súper yo* social. Si bien, existen diferencias que “distinguen” el cine ficción del documental, es preciso decir que el tratamiento –selección, ordenación, omisión y duración de las fuentes y los discursos expresos– que se otorgó al documental “Sabino Vive” bien pudo haber reproducido dicho esquema, es decir, la realidad expresada pudo haberse representado de múltiples maneras, unas más y otras menos convenientes a las hegemonías en juego. La radicalidad no fue –ni es– intrínseca a la realidad “objetiva” sino a la representación que se hizo –o hace– de ella.

La segunda subversión tuvo que ver con la primera, no obstante, abocada de forma concreta a la representación del indígena. *A priori*, podría decirse que el documental fue “congruente” con la representación heroica del indígena –propia del discurso nacional independentista– que estructuró

las políticas de memoria que tuvieron lugar en muchas de las “naciones” latinoamericanas,<sup>21</sup> donde Venezuela no fue excepción.<sup>22</sup> No obstante, fue posible advertir contradicciones con los discursos propios de este poder. Si bien, el contenido expreso dirigió posiciones adversas al monopolio de tierras en manos del sector privado –posición que podría enterearse aún a los discursos anticolonialistas que cimentaron la ideología de algunos nacionalismos latinoamericanos– es preciso decir que las críticas, o mejor dicho, las radicalidades políticas expresadas por los subalternos también dirigieron negativizaciones a aspectos fundamentales al concepto de «Nación» –especialmente, en lo que atañe a la cesión de las tierras como propiedad del Estado o la intervención militar de las áreas fronterizas–, lo cual, dejó entrever una evidente fractura con la representación del “Buen Salvaje” en relación con los poderes tanto públicos, como privados.

La tercera subversión tiene que ver con la inconclusión del relato. Los no finales –en ocasiones– resultan convenientes a los grandes emporios comerciales para extender el éxito de una producción. No obstante, la representación en pantalla eventualmente exige un cese que generalmente –por el carácter edípico del cine ficción hollywoodense– es del tipo “[...] felices por siempre”. Esta cuestión podría llegar a ser igualmente válida –aunque mucho más difusa– en el cine documental, pues, como expresa Guzmán (1997) *el guión es necesario tanto en el género ficción como en el documental*. Este punto adquiere especial significación en el documental radical, el cual, es doblemente político, por su temática y por el contexto social donde se inscribe. En “Sabino Vive, las últimas fronteras” es posible advertir una representación de la realidad hipercrítica al pasado, en la cual, se negativizan a las hegemonías –y su ejercicio– del poder económico, en manos de terratenientes y del poder político, en manos del gobierno. Si se asume el documental como la expresión de un discurso histórico concreto, entonces, la inconclusión del relato podría entenderse como la inconclusión política de los procesos que se representan, lo que a corto, mediano y largo plazo conduciría –o al menos presupondría su posibilidad– a inconveniencias en el ejercicio del poder, pues, como señala Calveiro (2006) cuando un determinado fenómeno o evento se fija en la memoria colectiva, este, es susceptible a instrumentalizarse –desde los poderes– con fines de legitimación a los proyectos políticos que detentan, en otras palabras, el documental podría situarse como un “agente activo” no solo en la construcción histórica del pasado, sino del presente y del futuro, de allí su evidente potencialidad transformadora.

## Sabino vive. Voces y discursos

En el presente apartado se esbozará un breve análisis de los contenidos representados en el documental “Sabino Vive” proponiendo para ello una segmentación establecida en función de las fuentes

21- De acuerdo con Nahmad (2007: 108) la figura del indígena ha sido constantemente instrumentalizada por las “políticas de identidad” impulsadas desde los Estados, los cuales, se reservaron de forma casi exclusiva la administración de la identidad, imponiendo formas “legítimas” para cada dominio, “[...] en el repertorio cultural nacionalista la imagen del indio ha sido parte esencial de la construcción de las identidades en los países latinoamericanos, ya fuera para negarla y afirmarse sobre su exterminio o para exaltarla y afianzarse sobre su glorioso pasado”.

22- Para Navarrete (2010) la visión del “cacique” otorgada por la historiografía oficial venezolana es una ficción creada por algunos sociólogos venezolanos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, por ejemplo, Pedro Arcaya y José Gil Fortoul, quienes, en su intento por construir una identidad nacional única, otorgaron nombres y rostros a figuras que en su mayoría no fueron mencionadas por los cronistas y otros documentos históricos. Así mismo, aclara que su representación despótica no es congruente con las formas de liderazgos atribuidas a los pueblos indígenas a los que supuestamente pertenecieron.

utilizadas –considerando que se trata de un documental de compilación<sup>23</sup>–, su ordenación y con ella, su posible intención. Como se muestra en las siguientes líneas los tipos de fuentes predominantes en la producción son entrevistas directas realizadas a las figuras principales, o mejor dicho, a las voces conducentes –los subalternos– enmarcadas en el proceso de producción documental, material filmográfico recopilado por las propias comunidades indígenas y reportajes indirectos –procedentes de noticieros televisivos– seleccionados por la autoría de forma intencionada, cuestión que se evidencia en la ordenación de las fuentes que se representan en el guión. La elección de estas fuentes recrea la *avivada validez*, el *tono acusador* y el *reconocimiento de figuras concretas* necesarias a la constitución y garantía del “nexo indicativo entre lo que representan y la autenticidad histórica de esa representación” (Nichols, 1997: 213-214). A continuación la segmentación propuesta:

## Introducción. Declaración ideológica

Esta introducción funge de “declaración ideológica” previa exposición del contenido relativo a la problemática de la tierra en la Sierra de Perijá. Esta primera sección busca exhibir al espectador la posición política del documental frente al fenómeno abordado, cerrando cualquier posibilidad de imparcialidad o ambigüedad en relación al objetivo de la propuesta. El documental inicia con la escenificación de un indígena produciendo un sonido con sentido de alerta (ver imagen 2), su intención es sembrar al espectador una sensación de tensión respecto a los contenidos que se presentarán a continuación. Prontamente, se exhiben de forma sucesiva las figuras de siete caciques indígenas,<sup>24</sup> comúnmente representados en la historiografía oficial venezolana como emblemas de resistencia y poder, creando así las condiciones simbólicas necesarias para la analogización inconsciente de la figura central de la exposición –el cacique Yukpa Sabino Romero Izarra– con la representación heroica implícita en estas creaciones pictográficas. Posteriormente, se presenta una escena correspondiente al film “yo hablo Caracas” producida por el mismo director en el año de 1978, retratando el testimonio del Shamán Ye’kuana Barne Yavari quien condena la intervención de los criollos y los distintos poderes económicos sobre los modos de vida de los pueblos indígenas. Esta escena constituye un elemento central en la enunciación ideológica de su autoría, pues, la intención política de los contenidos expresos se inserta en la siguiente declaración “[...] a esa gente nos explota porque se siente dueña de todo, digo no acepto!”.

23- El documental de compilación se construye a partir de diversas fuentes, entre ellas, documentos históricos, noticiarios, programas de televisión, películas, etc., todas ellas se articulan en función de una trama que hilvana la representación histórica en función de un discurso ideológico concreto (Keith, 2004)

24- La siete (7) figuras son Chacao, Paramaconi, Tamanaco, Terepaima, Unimare, Yacacui y Guaicaipuro. No es atrevido pensar que la incorporación de estos “caciques” como analogía al cacique Sabino Romero –de forma no intencional– deriva en la reproducción de los estereotipos indígenas creados en el seno de la hegemonía estatal venezolana durante el siglo pasado.

### Imagen2. Un sentido de alerta



Fuente: Azpúrua, Díaz, Faría y Tapia (2014).

## Primer momento. Condicionamiento interpretativo

Este primer momento inicia desde el fin, es decir, con la última entrevista realizada a Sabino Romero un mes antes de su muerte. Su discurso adquiere un sentido de denuncia, destacando las constantes amenazas a las que había sido sometido como consecuencia del alcance mediático que había logrado su lucha por la recuperación de las tierras Yukpa en la Sierra de Perijá, en su mayoría, ocupadas por los grandes terratenientes de la región. Esta sección se considera un espacio de *condicionamiento interpretativo*, pues, la voz del cacique condiciona el carácter contradictorio que adquiere la relación de hechos que son presentados posteriormente. Así, la enunciación de la siguiente expresión “si me pasa algo aquí, yo digo siempre responsables son los gobernantes y son los capitalistas” (Azpúrua, Díaz, Faría y Tapia, 2014) fija posturas desfavorables a ambos poderes –terratenientes y Gobierno Nacional– asentando un sentido de desconfianza a las intervenciones provenientes tanto de los representantes del Gobierno, como de los propietarios de tierras que se enmarcan en el film. El condicionamiento interpretativo tiene lugar a partir de las voces subalternas, situación que visibiliza la intención del realizador por exaltar las visiones correspondientes a los grupos sociales en posición de reclamo y subversión, sin duda, una situación que dificultó la instrumentalización del discurso a favor de los poderes en juicio.

## Segundo momento. Agitación primaria

Luego de este primer momento se ubica un instante del documental donde el ritmo en de exhibición se acelera vertiginosamente. A esta sección se le denominó *agitación primaria*. Su nombre obedece a la conmoción que produce la forma en la que se presenta la noticia del asesinato del Cacique Sabino Romero. La exposición simultánea de la noticia a través de los distintos portavoces y noticieros venezolanos, transmite al espectador una sensación de agitación nacional ante este acontecimiento.

## Tercer momento. Agitación secundaria

Esta sección abre paso al desarrollo abierto de las primeras contradicciones. A diferencia de los momentos previos, aquí se diversifican las voces que se expresan y con ellas la relación argumentativa que conflictiviza la situación relativa a la muerte de Sabino Romero. La temática central de este tercer momento lo constituye el proceso de averiguación judicial relativo al asesinato del cacique, visualizándose las diferentes perspectivas manifiestas por activistas y movimientos sociales, representantes del gobierno, miembros de diferentes pueblos indígenas y familiares de los presuntos implicados en el caso. El elemento común lo constituye la noción de justicia, la cual se pone entredicho en la totalidad de intervenciones.

Consigna de los movimientos sociales frente al Ministerio Público:

“Justicia, Justicia caiga quien caiga” (Azpúrua, Díaz, Faría y Tapia, 2014).

Palabras del familiar de uno de los implicados en el asesinato de Sabino Romero:

“[...] los terratenientes ¿dónde están?, queremos saber ¿dónde están los terratenientes?, ¿dónde están las personas que pagaron? [...] ¿Dónde está la justicia de este país? ¿Por qué el dinero tiene más poder que las leyes?” (Azpúrua, Díaz, Faría y Tapia, 2014).

## Cuarto momento. Gestación de las contradicciones

Constituye la mayor extensión del documental, a esta sección se le ha considerado la *gestación de las contradicciones* porque es aquí donde se triangulan los discursos y posiciones de activistas y movimientos sociales, Gobierno Nacional, y en menor grado, hacendados y terratenientes involucrados en la problemática de la tierra en la Sierra de Perijá. Esta sección adquiere un sentido retrospectivo, puesto que los hechos representados se sitúan en un marco temporal previo a la muerte del cacique. La relación de los acontecimientos pasa entonces a centrar su atención en la problemática del territorio. Las voces que conducen la secuencialidad de los hechos, en su mayoría, constituyen testimonios y entrevistas realizadas a diferentes líderes indígenas, activistas y docentes especialistas, los cuales, expresan abiertamente una firme posición de respaldo y defensa a las denuncias y exigencias del pueblo Yukpa ante la problemática del territorio. Las posturas asumidas tanto por representantes del Gobierno, como por propietarios y terratenientes son expuestas con el objeto de establecer contrastes, ambivalencias y contradicciones entre la voz conducente de los primeros y los argumentos/sucesos que involucran los segundos. Los propietarios ratifican su aversión a la reocupación Yukpa alegando que las grandes haciendas otorgan considerables beneficios a la producción nacional, es decir, constituyen una mejor utilización de los espacios reclamados. El Gobierno Nacional otorga la titularidad de ciertas extensiones de territorio, sin que estas satisfagan cabalmente las demandas solicitadas. Entre tanto, el discurso indígena rechaza toda intervención sobre el territorio, expresando su negativa no solo a la presencia de hacendados y terratenientes, sino también, a la incursión militar que tiene lugar en la zona por tratarse de un contexto fronterizo entre Venezuela y Colombia.

## Cierre. Exhortación reflexiva

Este segmento constituye el final del documental, se ha catalogado como un momento de *exhortación reflexiva*, pues, se vuelven a mostrar los extractos de la última entrevista realizada a Sabino Romero, de fondo, el sonido de alerta representado al inicio del documental, el cual, adquiere un sentido diferente posterior al desarrollo de las contradicciones representadas en este documental.

## Conclusiones

El cine documental con temática indígena no puede *a priori* considerarse subalterno, este carácter lo confiere el tipo de relación que establecen las voces y discursos que se exaltan con los poderes envueltos en su contenido. No es atrevido afirmar entonces que el carácter hipercrítico de cualquier producción cinematográfica —especialmente las de tipo documental— resulta inconveniente a la mayoría de los poderes, pues, neutraliza cualquier posibilidad de instrumentalizar social y políticamente los contenidos que se expresan. Esta inconveniencia es consecuencia de la evidente exposición del rol hegemónico que desempeñan los poderes representados y la condición subalterna que adquieren los grupos sociales demandantes, dejando entrever la dominación y sujeción al poder, muy a pesar de las aparentes correspondencias de los discursos suscitados por los primeros, hacia los reclamos e imputaciones enunciados por los segundos. En este caso, la inconveniencia se correspondió con el encubrimiento de las voces consideradas perniciosas a los intereses de las hegemonías involucradas en el material. Este hecho, no solo obedeció a la necesidad presente de impedir la generación de escenarios incómodos al propio ejercicio del poder, sino también, a la necesidad futura de construir a través del presente un pasado exento de contradicciones, consecuente con las ideas profesas por los poderes interesados en su silenciamiento. Este es el caso del discurso dominante en el documental “*Sabino Vive*”, el cual, le confirió al documental una radicalidad perniciosa a la construcción histórica de los terratenientes y no menos importante del Gobierno Nacional.

Si se admite como cierta la posibilidad que tiene el cine documental de posicionar sus contenidos como documentos y como discursos históricos, entonces, sería posible advertir que su encubrimiento representa un doble silenciamiento. Este hecho adquiere sentido solo cuando se advierte la intencionalidad política de las representaciones, pues, *las interpretaciones sobre el presente posiblemente serán las representaciones del ulterior pasado*. El carácter ideológico de toda representación amplía los alcances de la labor histórica desarrollada a partir del cine, si bien, niega toda posibilidad de formular verdades respecto a un determinado acontecimiento o proceso social, también, viabiliza la observación de aspectos que trascienden lo que en pantalla se representa. La potencialidad histórica del cine documental rebaza lo que las voces y discursos expresos dicen de la realidad, de hecho, es capaz de aportar valiosa información sobre el contexto de su producción, lo cual, contribuye a enriquecer las interpretaciones que devienen de lo que se expresa propiamente en la representación. Como se intentó hacer ver en este ensayo, el carácter ideológico y la intencionalidad política de los films podrían decir más de su contexto que de lo que ellos pretenden representar.

## Referencias

- Acosta, José. 2003. Entorno teórico-metodológico para historiar el cine venezolano. *Akademós* 5(1): 35-56.
- Agencia Venezolana de Noticias. 2015a. Documental Sabino Vive se proyectó en el Museo de Bellas Artes y en la Plaza de los Museos. <http://www.avn.info.ve/contenido/documental-sabino-vive-se-proyect%C3%B3-museo-bellas-artes-y-plaza-museos>. (29 de enero 2015).
- Althusser, Louis. 1984. *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Caracas: Cooperativa Laboratorio Educativo.
- Amodio, Emanuel. 2004. Identidades territorio y paisajes culturales. Una aproximación antropológica. *Actual* 57(36), pp. 225-247.
- Arteaga, Miguel. 2014. En película sobre Sabino: Ernesto Villegas y la continuidad del cortinazo rojo de Vanessa Davies contra los Yukpas. Aporrea. <http://www.aporrea.org/medios/a197684.html>. (02 de noviembre del 2014).
- Azpúrua, Carlos, Mirvana Díaz, Emiliano Faria e Iliana Tapia (Productores). Azpúrua, Carlos (Director). 2014. [Documental] *Sabino Vive. Las últimas fronteras* Venezuela: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Azpúrua, Carlos. 2015a. Distribuidoras y exhibidoras son enemigas ideológicas del contenido de Sabino Vive. Venezolana de Televisión. <http://www.vtv.gob.ve/articulos/2015/02/09/distribuidoras-y-exhibidoras-son-enemigas-ideologicas-del-contenido-de-sabino-vive-video-2475.html>. (9 de febrero del 2015).
- Azpúrua, Carlos. 2015b. Azpúrua denunció que Cinex entorpece exhibición de los tráilers de Sabino vive. Correo del Orinoco. <http://www.correodelorinoco.gob.ve/nacionales/azpuru-denuncio-que-cinex-entorpece-exhibicion-trailers-sabino-vive/>. (13 de enero del 2015).
- Balsa, Javier. 2006. Las tres lógicas de la construcción de la hegemonía. *Revista Theomai, Estudios Sobre Sociedad, Naturaleza y Desarrollo* 14: 16-36.
- Bello, Álvaro. 2011. Espacio y territorio en perspectiva antropológica. El caso de los purhépechas de Nurío y Michoacán en México. *Revista CUHSO* 21(1): 41-60.
- Bermúdez, Beatriz. 1995. *Pueblos indígenas de América Latina y el Caribe. Catálogo de cine y video*. Caracas: Biblioteca Nacional.
- Bermúdez, Emiliana y Natalia Sánchez. 2008. Política, cultura, políticas culturales y consumo cultural en Venezuela. Ponencia presentada en la II Reunión de miembros de LASA, Caracas.
- Beverly, John. 2003. La persistencia del subalterno. *Revista Iberoamericana* 69(203): 335-342.
- Bianciotti, María y Mariana Ortecho. 2013. La noción de performance y su potencialidad epistemológica en el hacer científico social contemporáneo. *Tabula Rasa* (19): 119-137.
- Bourdieu, Pierre. 2012. *Intelectuales, política y poder*. Madrid: Clave Intelectual.
- Brown, Tom y Walters, James. 2010. *Film Moments: Criticism, History, Theory*. Londres: British Film Institute.
- Burke, Peter. 1993. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Calveiro, Pilar. 2006. Los usos políticos de la memoria. En *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en*

- la historia reciente de América Latina*, compilado por CLACSO, pp. 359-382. Buenos Aires: CLACSO.
- Calzadilla, Agustín. 2007. *Constitución Bolivariana: Reforma y socialismo del siglo XXI*. Caracas: Febrero Rebelde.
- Capel, Horacio. 2014. El control social y territorial como mecanismos de dominación y de regulación. Discurso pronunciado al XIII Coloquio Internacional de Geocrítica. El control del espacio y los espacios de control, Barcelona.
- Castaño, Héctor. 2006. Globalización y redistribución del poder hegemónico capitalista. Trabajo presentado en la III Conferencia Internacional la obra de Carlos Marx y los desafíos del Siglo XXI, La Habana.
- Chanan, Michel. 1998. New cinema in Latin America. En *The Oxford history of world cinema*, editado por Geoffrey Nowell-Smith, pp. 427-435. Reino Unido: Oxford University Press
- Damore, Litzzy y Daniella Santander. 2008. [www.venezuelaencine.com](http://www.venezuelaencine.com). Diseño e implementación de un sitio web informativo sobre el cine venezolano. Tesis en comunicación social, Universidad Central de Venezuela.
- Del Rocío, Alejandra. 2015. Análisis de la categoría Tercer mundo como dispositivo moderno/colonial de reproducción de hegemonía euroreferenciada. *Universitas Humanistica* 79: 41-62.
- Duno-Gottberg, Luis. 2008. Introducción. En *Miradas al margen: Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*, editado por Luis Duno-Gottberg, pp. XI-XLIX. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Esther, Ana y Barreda, Andrés (1995). *Producción estratégica y hegemonía mundial*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Ferro, Marc. 2005. ¿A quién le pertenecen las imágenes?. México: CIDE.
- Ferro, Marc. 2008. *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Ediciones AKAL.
- Foucault, Michel. 1979. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.
- Fornet, Ambrosio. 2013. *Las trampas del oficio. Apuntes sobre cine y sociedad*. Caracas: Centro Nacional Autónomo de Cinematografía.
- Friede, Juan. 1944. *El indio en lucha por la tierra. Historia de los resguardos del macizo central colombiano*. Bogotá: Ediciones Espiral.
- Gaines, Jane. 2007. Documentary radicality. *Canadian Journals of Films Studies – Revue Canadienne D Études Cinématographiques* 16 (1): 5-24.
- Geertz, Clifford. 2003. *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Giacaglia, Mita 2002. Hegemonía. Concepto clave para pensar la política. *Tópicos. Revista de Filosofía de Santa Fe* 10: 151-159.
- Gilardi, Pilar. 2013. El problema de la verdad histórica: una lectura desde la fenomenología hermenéutica. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* (46), pp. 121-140.
- Giménez, Gilberto. 1996. Territorio y cultura. *Revista de Estudios Sobre las Culturas Contemporáneas* 2(4): 9-30.
- Gómez-Peña, Guillermo. 2005. En defensa del arte del performance. *Horizontes Antropológicos* 11(24): 199-226. DOI: <http://doi.org/10.1590/S0104-71832005000200010>
- Gramsci, Antonio. 2000. *Los cuadernos de la cárcel* [Tomo VI]. México D.F: Ediciones Era - Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Gumicio, Alfonso. 2012. *Cine comunitario en América Latina y el Caribe*. La Habana: Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano.

- Guzmán, Patricio. 1997. "La memoria obstinada" (guión cinematográfico). *Viridiana* (17), pp. 62-108.
- Hernández, Andrea y Daniel Maggi. 2012. Y, ¿dónde se ve el cine documental en Venezuela? Reportaje interpretativo sobre los distintos mecanismos que han permitido la existencia y permanencia del cine documental en Venezuela a pesar de sus problemas de distribución y exhibición. Tesis en comunicación social, Universidad Central de Venezuela.
- Hobsbawm, Eric. 1998. Las hegemonías de Gran Bretaña y Estados Unidos, y el Tercer Mundo. *Análisis Político* (33).
- Horkheimer, Max y Adorno, Theodor. 1998. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Valladolid: Editorial Trotta.
- Keith, Beattie. 2004. *Documentary screens. Non-Fiction film and television*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Kellner, Douglas. 1989. *Critical theory, Marxism, and modernity*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Le Goff, Jacques. 1991. *Pensar la historia. Modernidad, presente, progreso*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Ley de Cinematografía Nacional. 2005. Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela 38.281.
- Marcuse, Herbert. 1983. *Eros y civilización*. Madrid: Editorial SARPE.
- Marcuse, Herbert. 1993. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina.
- Mariátegui, José Carlos. 2009. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, N° 69.
- Mercado, Jorge. 2014. El desplazamiento interno forzado entre pueblos indígenas: discusión para la elaboración de políticas públicas para su atención. *El cotidiano* 183: 33-41.
- Nahmad, Ana. 2007. Las representaciones indígenas y la pugna por las imágenes. México y Bolivia a través del cine y el video. *Latinoamérica* 45(2): 105-130.
- Navarrete, Rodrigo. 2010. El cacique imaginado: Miguel Acosta Saignes y los modelos de complejidad social para la Venezuela prehispánica. *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* 16(1): 129-143.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Onaindia, José y Fernando Madedo. 2013. La industria audiovisual. *Palermo Business Review* 18: 183-217.
- Peñafiel, Ricardo. 2003. Venezuela: un escenario político antagonista. El pueblo y la pobreza en el discurso de Chávez. *Revista Versión* 13. 143-185.
- Poulantzas, Nicos. 1974. *Sobre el Estado capitalista*. Barcelona: Editorial Laia.
- Prost, Antoine. 2001. *Doce lecciones sobre la historia*. Madrid: Ediciones Catedra.
- Proudhon, Pierre-Joseph. 1983. ¿Qué es la propiedad?. Barcelona: Ediciones Orbis.
- Rauer, Isabel. 2007. Poderes y hegemonías, Gramsci en el debate actual latinoamericano. <http://mln.org.mx/2013/07/28/poderes-y-hegemonias-gramsci-en-el-debate-actual-latinoamericano/>.
- Romero, Juan. 2005. Discurso político, comunicación política e historia en Hugo Chávez, *Ámbitos Revista internacional de comunicación* 13-14: 357-377.
- Ryan, Michael y Douglas Kellner. 1988. *Camera política: The politics and ideology of contemporary Hollywood film*. Bloomington: Indiana University Press.

- Sanoja, Mario. 2012. *Del capitalismo al socialismo del Siglo XXI: Perspectiva desde la antropología crítica*. Caracas: Banco Central de Venezuela.
- Santos, Boaventura. 2003. *Crítica de la razón indolente. Contra el desperdicio de la experiencia*. Bilbao: Desclée de Brouwer.
- Schiwy, Freya. 2008. Prácticas mediáticas indígenas: La cuestión de la marginalidad en la época multicultural. En *Miradas al margen: Cine y subalternidad en América Latina y el Caribe*, editado por Luis Duno-Gottberg, pp. 341-366. Caracas: Fundación Cinemateca Nacional.
- Spivak, Gayatri. 1988. Subaltern studies: Deconstructing historiography. En *Selected subaltern studies*, editado por Gayatri Spivak y Ranajit Guha, pp. 3-32. Nueva York: Oxford University Press.
- Ther, Francisco. 2012. Antropología del territorio. *Polis* (en línea).
- Vargas-Arenas, Iraida y Mario Sanoja. 2014. *La larga marcha hacia la sociedad comunal. Tesis sobre el socialismo bolivariano*. Caracas: Editorial El perro y la rana.
- Venezolana de Televisión. 2015. A 10 años de su declaración: El camino es el socialismo, anunció Hugo Chávez en 2005. <http://www.vtv.gob.ve/articulos/2015/01/29/a-10-anos-de-su-declaracion-el-camino-es-el-socialismo-dijo-hugo-chavez-en-2005-3803.html>. (30 de enero de 2015)
- Veraza, Jorge. 2004. *El siglo de la hegemonía mundial de Estados Unidos: Guía para comprender la historia del Siglo XX, Muy útil para el Siglo XXI*. Tláhuac: Editorial Itaca.
- Weinrichter, Antonio. 2004. *Desvíos de lo real: El cine de no ficción*. Madrid: T&B Editores.
- Zimmermann, Patricia. 1995. *Reel families: A social history of amateur film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Žižek, Slavoj. 2008. *Arte, ideología y capitalismo*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.