

Encuentros entre culturas: los yanomami, teatro, representación y cotidianidad en tres documentales de Manuel de Pedro

Encounters Between Cultures: The Yanomamis, Representation and Everyday Life in Three Documentaries by Manuel de Pedro

Artículo recibido el 31 de julio de 2024; devuelto para revisión el 4 de diciembre de 2024; aceptado el 2 de junio de 2025. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2025.127.2923>.

Ricardo Azuaga Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela, jazuagag@ucab.edu.ve, <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0009-0002-2909-0516>.

Líneas de investigación Estudios cinematográficos; análisis fílmico y cinematográfico; cine documental; cine venezolano.

Lines of research Film studies; film and cinematographic analysis; documentary film; Venezuelan cinema.

Publicación más relevante “El extranjero que danza”, en Javier Cossalter, coord., *Filmografías comentadas en América Latina* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires- Facultad de Filosofía y Letras, 2021), 514-518, https://www.academia.edu/79390237/Filmografi_as_comentadas_en_Ame_rica_Latina_tomo_I_interactivo

Resumen Este trabajo parte de un análisis fílmico y cinematográfico de tres documentales de Manuel de Pedro que presentan elementos comunes, como la participación del Odin Teatret y los yanomami, o reflexiones sobre el teatro, su función social, el concepto de representación y sus usos como espectáculo o ceremonia cotidiana en los contextos del III Festival Internacional de Teatro de Caracas, del encuentro entre los daneses y los indígenas en el Amazonas venezolano y de la propia comunidad yanomami, según el caso. La síntesis e interpretación de lo analizado permiten reconocer las propuestas estilísticas y conceptuales planteadas por el realizador en cada película, así como establecer las relaciones y diferencias formales y temáticas entre los filmes y el modo como se va adaptando la visión sobre los diversos temas, dependiendo del contexto de producción y los acontecimientos registrados.

Palabras clave Estudios cinematográficos; análisis fílmico y cinematográfico; cine documental; teatro; representación; rituales; yanomami.

Abstract This paper takes as its starting point a film and cinematographic analysis of three documentaries directed by Manuel de Pedro that present common elements such as the participation of the Odin Teatret and the Yanomamis, or reflections on theater, its social function, the concept of representation and its uses as a spectacle or daily ceremony in the contexts of the Third International Theater Festival of Caracas, the encounter between the Danes and the indigenous people in the Venezuelan Amazon, and the Yanomami community itself, as the case may be. The analysis is followed by a synthesis and interpretation which facilitates recognition of the stylistic and conceptual proposals put forward by the director in each film. It also brings into focus the relationships and formal and thematic differences between the films and the way in which the author's perception of the various themes evolves depending on the production context and the recorded events.

Keywords Film studies; film and cinematographic analysis; documentary film; theatre; representation; rituals; Yanomami.

RICARDO AZUAGA
UNIVERSIDAD CATÓLICA ANDRÉS BELLO

Encuentros entre culturas: *los yanomami, teatro, representación* *y cotidianidad en tres documentales de Manuel de Pedro*

Desde 1973 y hasta principios del siglo XXI, el Festival Internacional de Teatro de Caracas (Venezuela) fue considerado uno de los eventos culturales más importantes de la región. Durante su tercera edición, en 1976, el cineasta hispanovenezolano Manuel de Pedro fue contratado para filmar las presentaciones de los grupos participantes. Allí, el realizador conoce al Odin Teatret de Dinamarca y a su fundador, Eugenio Barba, cuyas concepciones estéticas e ideológicas se caracterizaban por abandonar las salas de teatro convencionales para llegar a comunidades alejadas de este tipo de actividad. La propuesta del grupo era ir más allá de la representación para promover un intercambio entre culturas. De este encuentro entre el cineasta y el grupo surgieron tres documentales: *Trampas* (1978), *El extranjero que danza* (1979), *Iniciación de un shaman. El camino de los espíritus*, en coautoría con Raúl Held.

Trampas pasó de ser un reportaje sobre el Festival para convertirse en una obra que ha sido calificada como “cine conceptual” o “ensayo visual”.¹ Después, interesado en la idea del Odin Teatret de presentarse ante comunidades alejadas de la cultura oficial, De Pedro los emplaza a producir este intercambio, fuera de la programación del Festival, con una comunidad realmente aislada y que suele mantener muy poco contacto con grupos no indígenas: los yanomami en el Amazonas venezolano. De ahí surge *El extranjero que danza*. A partir de esta

1. Julio Miranda, *El cine que nos ve* (Caracas: Contraloría General de la República, 1989), 155.

experiencia y asesorados por Jacques Lizot, antropólogo francés con un comprobado conocimiento sobre esta comunidad indígena, Manuel de Pedro y Raúl Held producen *Iniciación de un shaman*, registro de un ritual que se practica pocas veces en el transcurso de una generación de yanomamis.

Pese a no haber sido concebidos como tal, estos tres filmes pueden considerarse una trilogía.² No sólo por la aparición de los yanomami en las tres películas, sino porque en su recorrido puede apreciarse una serie de cuestionamientos sobre el teatro, los usos de la representación en la ficción y en la vida cotidiana, y sobre la presencia de estas manifestaciones entre los miembros de la etnia.

Así, los filmes revisan la concepción del teatro como representación de la vida (la realidad). Es decir, aquellas manifestaciones en las que representación y teatro se conectan y se reconocen como ficción, como un acontecimiento estético y una experiencia excepcional dentro del día a día, que invita a la desfamiliarización.³ Ahí donde predomina un tipo de percepción más consciente de la que suele experimentarse en la cotidianidad, hasta llegar a la acepción de representación como propiamente vida (o realidad) que forma parte de los rituales diarios de los yanomami, para quienes estos sucesos no resultan en absoluto excepcionales.⁴ En este sentido, desde la experiencia de los yanomami y su manera de percibir esos rituales, el uso del término *representación* como artificio o ficción sería muy cuestionable, puesto que éstos forman parte de esas vidas y se experimenta como realidad cotidiana.

Al partir de estos supuestos, aquí se analizan los aspectos expresivos y conceptuales de las tres películas en sus respectivos contextos y se llegan a establecer conexiones entre algunas de las propuestas presentes en los filmes. En particular, las relacionadas con la representación como experiencia estética en el caso del teatro y con el ritual como cotidianidad en el caso de los yanomami.

El Festival Internacional de Teatro de Caracas

El Festival Internacional de Teatro de Caracas se inaugura el 30 de agosto de 1973, organizado por el Ateneo de Caracas, ente cultural privado con subsidio

2. Miranda, *El cine que nos ve*, 155.

3. Según la definición de los teóricos neoformalistas.

4. Salvo en el caso de las iniciaciones que, por su carácter trascendental, se practican en contadas ocasiones.

del Estado.⁵ En esta edición participaron grupos de Argentina, Chile, Colombia, España (con dos agrupaciones), México, Paraguay y Venezuela con seis agrupaciones. En teoría, este primer festival tenía dos objetivos:

que el público venezolano presencie y analice los trabajos que, paralelamente a los nuestros, se vienen realizando en diferentes puntos de América Latina [...] la posibilidad de un diálogo confrontación de nuestros hombres de teatro con estos otros que surgidos de vivencias que nos hermanan, hacen vida dentro de una búsqueda de coherencia de sus planteamientos analíticos y críticos.⁶

Organizados en un país cuya infraestructura y políticas teatrales eran frágiles, debido a que apenas a finales de los años sesenta se creó el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA), la instancia gubernamental que iniciaría un verdadero impulso en la cultura y la difusión del pensamiento cultural en Venezuela, estos festivales fueron polémicos por su magnitud y costos. Por ejemplo, algunos artistas locales solicitaron que se realizaran encuentros de igual alcance entre grupos y personalidades de toda Venezuela que parecían estar excluidos en un evento como éste. Sin embargo, el propio Estado, el Ateneo de Caracas y el director del evento, Carlos Giménez, lo defendieron arduamente.

Ya fuera por intereses personales, económicos o políticos, muchos personajes de la cultura y de los gobiernos en turno entendieron que el Festival era importante para la proyección internacional del país. En particular, para todos los presidentes y los ministros ligados a la cultura del momento, pues en un país petrolero, próspero, con una de las pocas democracias estables de la región, un suceso así funcionaba como la representación de esa estabilidad, de un temperamento abierto demostrado por la diversidad de grupos, discursos y estéticas que allí se exhibían.

5. Un grupo de artistas e intelectuales venezolanos fundaron el Ateneo de Caracas el 8 de agosto de 1931 con el objetivo de “generar un espacio para la creación, la concordia y la confrontación en el campo de las artes y del pensamiento” (*El Ateneo*, Ateneo de Caracas, <https://ateneodecaracas.wordpress.com/about/>). Creado como una institución privada sin fines de lucro, recibió diversas ayudas de instancias gubernamentales como el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, desde finales de la década de los años sesenta, y del Consejo Nacional de la Cultura a partir de 1975 hasta finales de la década de los años noventa.

6. Citado en Viviana Marcela Iriart, *María Teresa Castillo-Carlos Giménez. Festival Internacional de Teatro de Caracas. 1973-1992* (Caracas: Escritoras Unidas & Cía, 2023), 114.

Pese a las críticas y algunas interrupciones por las diversas crisis económicas y políticas que ha enfrentado Venezuela desde mediados de la década de los años ochenta, el Festival se mantuvo hasta 2012 y, en perspectiva, puede afirmarse que el evento permitió al público, artistas, críticos y teóricos acercarse a propuestas teatrales que no hubieran estado a su alcance en otras circunstancias. Con sus pros y sus contras, el Festival brindó oportunidades para la evasión, el festejo y el conocimiento de las propuestas artísticas, teóricas y críticas del momento.

Eugenio Barba y el Odin Teatret: elementos estéticos e ideológicos

Según su portal web,⁷ Eugenio Barba creó el Odin Teatret en Oslo (Noruega) en 1964, para mudarse a Holstebro (Dinamarca) en 1966, donde adquirió su nombre definitivo: *Nordisk Teaterlaboratorium/Odin Teatret* (Laboratorio de Teatro Nórdico/Teatro Odin).

Cercano al teatro antropológico, el Odin es un espacio para la investigación con un acercamiento particular al proceso actoral y la representación,⁸ mientras se describen como una cultura de grupo fundada en la diversidad, el trueque y partidarios del Tercer Teatro.

Por teatro antropológico entienden un acercamiento ideológico, con técnicas no occidentales para los procesos de entrenamiento, ensayos y montaje, desde una perspectiva transcultural como las propuestas del simbolismo de Vsevolod Meyerhold⁹ y el Teatro pobre de Jerzy Grotowski, basada en el uso extremo de la economía de medios escénicos por razones predominantemente estéticas.¹⁰ Siempre guiados por la búsqueda de principios universales comunes a las diversas

7. <https://odinteatret.org/index.php/odin-teatret/>

8. Al respecto, véase Mihai Lucaciu, *Dilated Body: A Critical Reading of Eugenio Barba's Theories and Theatre Practice* (Budapest: Central European University, 2007).

9. Como reacción al naturalismo de Stanislavski, Meyerhold propone un tipo de puesta en escena que destaca la artificiosidad del teatro al poner de manifiesto los dispositivos teatrales y las diversas técnicas de representación utilizadas por los actores (véase Sergio Naranjo Velásquez, "Meyerhold, entre la técnica extracotidiana de inculturación y aculturación. Estudio desde la antropología teatral", *Investigación Teatral* 10, núm. 15 (abril-septiembre de 2019): 103-121, <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/issue/view/260> (consultado el 23 de abril de 2025)).

10. El Teatro pobre o Tercer Teatro son propuestas distantes del llamado Tercer Cine, término atribuido a Fernando Solanas y Octavio Getino, con un contenido básicamente político, económico y geopolítico que, en sus inicios, se basaba en un nacionalismo puro, mientras que

prácticas artísticas, donde el actor comprende su propia cultura mientras la comparte, a manera de trueque, con el resto del grupo.¹¹

Así, el trueque es otro elemento conceptual y estilístico del grupo, definido como un “intercambio de manifestaciones culturales que no sólo ofrece un acercamiento a otras formas de expresión, sino también una interacción social que desafía prejuicios, dificultades lingüísticas y diferencias de pensamiento, valores y conductas”,¹² para llegar al intercambio con espectadores en comunidades ajenas a la institución teatral. Comprendido así, el trueque es el inicio y el desenlace de esta concepción.

Por su parte, el concepto de trueque se entrelaza con el de cultura de grupo. Los integrantes del Odin suelen comportarse como una familia, mientras el aislamiento y la convivencia los llevan a descubrir su individualidad y a crear una cultura teatral propia que dará pie al eclecticismo en las interpretaciones, ideas y formas de expresión. Esta diversidad, a su vez, conduciría a otro nivel de trueque: aquel que se lleva a cabo en el interior mismo de la compañía.

En cuanto a las propuestas de Grotowski, desde la mirada de Barba éstas se identifican con esa diversidad, el intercambio, lo marginal sobre lo institucional y la cultura dominante. Según Barba,¹³ es Tercer Teatro porque antes existieron el teatro oficial y las vanguardias y, aunque convoca a grupos con diferentes lineamientos, todos comparten algún tipo de discriminación y, como bajo este nombre pueden encontrarse múltiples estilos y agrupaciones, para Barba el eje se centra en la convivencia, la compenetración y el carácter multicultural de sus miembros, así como en la relación entre los actores y los espectadores que es una de las características compartidas con las teorías de Grotowski.

De manera oficial, el Odin tuvo tres presentaciones durante el III Festival Internacional de Teatro de Caracas. Una en la comunidad de Petare, un barrio al este de la ciudad, y dos en Curiepe, un pueblo costero del centro del país con una población que en su mayor parte descende de los esclavos africanos.

el Teatro pobre se reconoce como una propuesta eminentemente estética como lo ha demostrado, por ejemplo, Peter Brook con su espacio vacío.

11. Véase Anne W. Johnson, “Navegando las Tierras de Nadie: Richard Schechner y Eugenio Barba”, *Diario de campo*, núm. 6-7 (enero-abril de 2015): 122-128.

12. Odin Teatret, “Odin Teatret”, <https://odinteatret.org/index.php/odin-teatret/> (consultado el 13 de abril de 2024) (la traducción es mía).

13. Véase Eugenio Barba, *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral* (Buenos Aires: Catálogos, 2005).

Los yanomami: universo, trueque y rito

Actualmente, los yanomami se reconocen como una familia lingüística que habita en el territorio amazónico entre Venezuela y Brasil. Existen diferentes comunidades con distintas denominaciones, pero suele reconocerse como tales al subgrupo que se encuentra en la zona del Alto Orinoco (estado Amazonas, Venezuela), y así se autodenominan los miembros de esa comunidad que ocupa esta zona.¹⁴ Aunque a partir de la segunda mitad del siglo xx llegaron algunas misiones e instituciones gubernamentales y científicas, los yanomami mantienen sus tradiciones y costumbres ancestrales debido a lo poco accesible de la selva donde habitan.

Su cultura abarca una amplia gama de aspectos, donde la convivencia pacífica es uno de sus rasgos característicos, basada en la autonomía y la reciprocidad. Una convivencia tan necesaria que el diseño de sus casas, llamadas *shabono*, se sustenta en ese principio. Por ello, el *shabono* se concibe como una cabaña circular y sin separaciones entre habitaciones, constituido por una o varias estructuras techadas con un patio central que comparten desde una docena hasta más de un centenar de personas, todas con algún vínculo familiar más o menos cercano.

Pero esta construcción en forma de anillo también reproduce la concepción del universo de los yanomami: un mundo cósmico circular, compuesto por discos superpuestos, donde cada uno de ellos tiene distintos aspectos y habitantes. Como se explica en *Iniciación de un shaman*, universo y *shabono* se funden en una concepción donde

la plaza central es la bóveda celeste; los aleros inclinados, la parte donde el cielo y la tierra se unen; los postes que sostienen el techo sirven a los chamanes para ascender al mundo superior; una línea invisible, trazada diametralmente, señala el camino de los espíritus por el que los chamanes se desplazan en sus idas y venidas.¹⁵

Este reflejo especular de lo que está arriba y abajo, cielo y tierra, va de lo mítico a lo material y de lo material a lo social, pues, al ser una construcción sin separaciones, garantiza la convivencia y el intercambio que sustentan la cotidianidad

14. Hortensia Caballero Arias, *Los yanomami* (Caracas: El Perro y la Rana, 2011).

15. Manuel de Pedro y Raúl Held, *Iniciación de un shaman. El camino de los espíritus*, min. 6:50 (Venezuela: Cochano Films, 1980), 45 min.

de los yanomami. El *shabono* “es un espacio social, ritual y simbólico”,¹⁶ puesto que es el lugar de convivencia y esparcimiento; el espacio donde se celebran las ceremonias más comunes como la curación de enfermos, pero también la trascendental iniciación de un posible chamán y, en su construcción, es reproducción de la cosmogonía y el universo yanomami.

En cuanto al intercambio, puede llevarse a cabo entre individuos del grupo o con otras comunidades. Por ello, el trueque juega un papel fundamental en la convivencia y reciprocidad tan importantes para su subsistencia, sus relaciones y para los vínculos sociales. De hecho, la reciprocidad y el valor del intercambio superan el límite de los bienes materiales. Para los yanomami, los bienes simbólicos tienen la misma importancia que los terrenales y aquellos están representados por ceremonias, rituales o la narrativa oral que cultivan meticolosamente. Se trata de saberes que son bienes comunes a la hora de realizar los trueques, con tanto valor que son uno de los principales legados que recibirá el nuevo chamán durante su iniciación.

Es por esos legados que a los chamanes se les considera espíritus poderosos (*hekura*) y, por ello, parte del ritual iniciático consiste en conducir a esos espíritus al pecho del novicio, donde se alojarán y crecerán con él, “prestándole sus facultades y su poder. A través de sus *hekura* el chamán sirve de intermediario entre el mundo de los seres humanos y el mundo sobrenatural”.¹⁷ Un poder que es netamente espiritual y se adquiere durante la larga ceremonia. Pero los poderes de los chamanes no se exhiben sólo en casos extraordinarios. Al contrario, el acto de relacionarse con los espíritus acontece a diario y hasta varias veces al día porque, según el caso, cumple diversas funciones.¹⁸ Una es recreativa, pues esos viajes mediante el alucinógeno conocido como yopo¹⁹ se convierten en un en-

16. Jaques Lizot, *Diccionario enciclopédico de la lengua yanomami* (Puerto Ayacucho: Ex Libris, 2004), 66.

17. Lizot, *Diccionario enciclopédico*, 66.

18. Véase Ángel Acuña Delgado, “Cuerpo y representación en los rituales chamánicos yanomami”, *Boletín Antropológico*, núm. 75 (enero-abril de 2009): 7-30.

19. Las semillas del yopo (*Anadenanthera peregrina*) se pulverizan y son inhaladas por diversas tribus del Amazonas. Tienen un efecto alucinógeno por la presencia de bufotenina, un potente alucinógeno. Su uso abarca “la cuenca alta del Orinoco en Colombia y Venezuela [y] la cuenca del río Negro [...] también en Paraguay y entre los indígenas Mataco de la región del Gran Chaco en el norte de Argentina”, en Fernando Useche Triviño y Silvio Ariel Azuero Ramírez, *Yopo* (*Anadenanthera peregrina*), *acacia* (*Acacia mangium* Wild) y *melina* (*Melina arborea*). *Tres especies arbóreas propicias para los sistemas silvopastoriles en el piedemonte llanero* (Acacias: Universidad Nacional Abierta y a Distancia, 2013), 33.

tretenimiento y motivo para compartir en una comunidad donde el ocio ocupa buena parte del día. La segunda es terapéutica y atiende las dolencias y enfermedades que son producto de espíritus malignos, y la tercera, la más espiritual, la del recorrido iniciático. Ésta es, también, la menos común de todas, mientras el uso terapéutico suele acontecer a diario y el que ocupa los momentos de ocio del grupo puede producirse más de una vez al día. Siempre bajo los efectos del yopo.

En general, los participantes suelen recurrir a la danza, la escenificación, la pintura corporal y la ornamentación, unidas a narraciones verbales, diálogos, cantos y sonidos onomatopéyicos. El chamán convoca a sus *hekura* para caracterizar “el lugar de donde viene y el viaje que ha de hacer hasta encontrarlos en tierras lejanas (mientras) produce danzas miméticas”²⁰ al personificar a los espíritus que se manifiestan físicamente y con la emisión de los sonidos característicos de los seres que se van presentando. De manera tal que “los atavíos y dibujos corporales hacen que se extienda la imagen del *shapori*”²¹ más allá de los límites de su propio cuerpo, para percibir y evocar la belleza de lo invisible, de los *hekura*, favorecen su viaje chamánico y tienen un carácter transformatorio”.²²

La ceremonia de iniciación funciona del mismo modo, pero se produce en ocasiones casi excepcionales, se alarga por siete días y, como en otras intervenciones chamánicas, éstas son más que meras caracterizaciones. Los chamanes son médiums, se trasladan y, con el yopo, recorren largas distancias e invocan espíritus para llegar a una auténtica transformación.

Representación: una definición

Para este trabajo se usa el término *representación* en su acepción más tradicional, común a la lingüística, la semiótica y algunas manifestaciones artísticas. Es decir, la representación como un mecanismo productor de un doble según las características de un original.²³ Se trata de una forma de convertir algo en “otra cosa”, de reconstruir otra realidad. En este sentido, es válida la concepción de

20. Acuña Delgado, “Cuerpo y representación”, 17.

21. *Shapori* es otra acepción o forma de referirse al chamán en lengua yanomami.

22. Acuña Delgado, “Cuerpo y representación”, 17.

23. Véase Felipe Victoriano y Claudia Darrigrandi, “Representación”, en Mónica Szumurk y Robert McKee, eds., *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (Ciudad de México: Siglo XXI/Instituto Mora, 2009), 249-254.

que toda representación tiene dos niveles: doble y original, representante y representado, expresión y contenido, según el contexto.

En el caso del teatro, suele asumirse que “la representación sólo existe en el presente común del actor, el lugar escénico y el espectador”.²⁴ De ahí el carácter efímero de estas manifestaciones. Sin embargo, en el cine suele hablarse de doble representación. En particular en aquellos casos en los que existe una puesta en escena elaborada para ser captada por la cámara como suele ocurrir, aunque no de manera exclusiva, en el cine de ficción. Así, cada elección en cuanto a escala, encuadre, composición o movimientos de cámara reelabora la representación de aquello que existe en la realidad inmediata de esa puesta en escena.

También en este trabajo, y en particular en el caso de *Trampas*, esa doble representación se hace compleja. Pues no sólo capta lo representado por los diversos grupos registrados, sino que lo reelabora por medio de la yuxtaposición de imágenes ajenas a los espectáculos, intervenciones visuales como animaciones o intertítulos o mediante voces en *over*, de manera que cada registro se convierte en algo distinto a lo que en realidad se presentó frente a la cámara.

Manuel de Pedro: una filmografía para Venezuela

Con una amplia producción que va de los encargos institucionales, documentales autorales y largometrajes de ficción, la filmografía de Manuel de Pedro (Soria, 1939-Caracas, 2023) es una de las más significativas para la cinematografía venezolana y la comprensión de la identidad nacional desde los medios audiovisuales. De Pedro llegó a Venezuela en 1971 con una preparación académica y una experiencia profesional comprobables en Estados Unidos y Alemania. Su trabajo es casi único en cuanto a divulgación de la cultura venezolana. Una producción que se pasea por las artes plásticas, la literatura, el teatro, la música, la política, los acercamientos antropológicos, algunos aspectos sociales y, de manera extraordinaria, por la historia de Venezuela.

A su llegada, De Pedro se ocupó del Departamento de Documentales de Bolívar Films, una productora creada en 1942 que heredó un amplio archivo filmico de una empresa anterior llamada Estudios Ávila y que se enriqueció con

24. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (Barcelona: Paidós, 1980), 423.

numerosos reportajes, cortos publicitarios y un noticiario propio que, en sus mejores momentos, se producía semanalmente.

Desde allí, y con material depositado en la misma empresa, el cineasta escribió, produjo y dirigió *Juan Vicente Gómez y su época* (1974): un documental estrenado en la cartelera comercial de todo el país, que disfrutó de una insólita recepción por parte del público y que, aún hoy, se utiliza para el estudio y conocimiento de ese periodo de la historia de Venezuela por medio de imágenes audiovisuales.

Dedicado a hacer un cine institucional que en ocasiones adquiere un tono autoral, entre cada encargo De Pedro fue produciendo también títulos más personales. De esta experiencia pueden destacarse trabajos sobre la actividad de los mineros al sur de Venezuela (*Buscadores de diamantes*, 1978; *El Callao*, 1978); el desarrollo de las artes plásticas en el ámbito nacional (*Arte constructivo venezolano*, 1980; *Indagación de la imagen*, 1981); artistas visuales (*Ritmos*, 1978; *Cruz Diez, el ilusionista del color*, 1978; *Narváez*, 1984); teatro (*Trampas*; *El extranjero que danza*; *Los presos hacen teatro*, 1982; *¿Qué ha sucedido?*, 1983); acercamientos a la antropología (*El extranjero que danza*; *Iniciación de un shaman*), la literatura (*Rómulo Gallegos*, 1985), la música (*Sojo*, 1985; *Un solo pueblo*, 1985) y, por supuesto, la historia. Esta última también por medio de producciones multimedia como *Banco Central de Venezuela* (1998), *Diccionario multimedia de historia de Venezuela* (1997-2002), el videojuego *Venezuela – De colonia a nación* (2006-2015) y el libro *Independencia ilustrada de Venezuela* (2023), además de dos largometrajes de ficción, *En Sabana Grande siempre es día* (1988), sobre la situación de los niños de la calle en esa zona de la ciudad de Caracas, y *Trampa para un gato* (1994-1999), recreación histórica de la experiencia de un grupo de venezolanos en Radio Venceremos de El Salvador.

Aunque nada exhaustiva, esta enumeración intenta dar una idea de la diversidad de temas presentes en la filmografía del cineasta y dejar constancia de sus aportes a la divulgación de la cultura nacional que, además, es una clara muestra de la capacidad de adaptación de Manuel de Pedro al entorno en el cual desarrolló prácticamente toda su carrera.

En el plano estético, De Pedro subrayó en varias oportunidades una falta de estilo en sus trabajos documentales que se caracterizaría por el distanciamiento o la no intervención autoral para “representar la realidad con el mayor respeto posible”.²⁵ Sin embargo, en su obra puede apreciarse la dedicación en la construcción

25. [2 mg.] productora, Palabras de “Manuel de Pedro”, YouTube, 3 de julio de 2009, min. 8:28, <https://www.youtube.com/watch?v=h4ExCMokGyE&t=28s>

de la imagen y el manejo del sonido que permiten reconocer ese carácter autoral de sus películas. Ya sean producciones personales o encargos institucionales, en su mayoría se destaca el cuidado en la elección del encuadre y de la composición; el uso de las escalas según un criterio particular, reconocible en cada producción; los movimientos de cámara que suelen estar justificados por las acciones de quienes intervienen en cada imagen, dándole predominio a la figura humana o al paisaje según la situación o el uso del montaje alterno, bien como demostración de lo registrado o como comentario de lo visto. Un estilo que juega con los elementos rítmicos visuales y sonoros para producir connotaciones que se manifiestan gracias a un detallado plan de organización en las etapas de rodaje y posproducción.

En cuanto a los análisis que se presentarán a continuación, éstos podrían hacerse desde una perspectiva antropológica. Sin embargo, Manuel de Pedro nunca realizó estudios formales en esta disciplina. Su acercamiento a la cultura yanomami va de la mano con la tradición jesuita, comunidad en la que se formó y con la que mantuvo un contacto permanente durante toda su vida. Así, es probable que esta proximidad con la orden religiosa haya definido su decisión de intervenir en la menor medida posible lo registrado y ese “respeto” hacia la realidad que comentó en diversas entrevistas.²⁶ De manera que, según la propuesta de Nichols, puede asumirse el documental de observación como el modo seleccionado por el cineasta para la realización de sus películas,²⁷ en particular, *El extranjero que danza* e *Iniciación de un shaman*, no así *Trampas* que es una obra mucho más experimental.

Por estas razones, los siguientes análisis son eminentemente fílmicos y cinematográficos, centrándose en los aspectos estilísticos y conceptuales de las obras en sus diversos contextos de producción, y no en la mirada antropológica que otros especialistas, más calificados para ello, podrían adoptar a la hora de estudiar estas mismas producciones.

Trampas: más allá del registro

Al estar construida mediante formas expresivas tan diversas como el registro directo de los espectáculos presentados durante el III Festival Internacional de

26. Véase de nuevo [2 mg.] productora, “Palabras de Manuel de Pedro”.

27. Sobre las modalidades de representación, véase Bill Nichols, *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (Barcelona: Paidós, 1997).

Teatro de Caracas, ilustraciones fijas, animación, entrevistas, material de archivo, reconstrucciones de anuncios publicitarios de televisión, textos escritos provenientes de muy diversas fuentes que incluyen claras intervenciones del realizador, y el uso de un narrador con voz en *over*, *Trampas* se presenta como un *collage* donde la fragmentación parece el criterio dominante en su composición global. Por un lado, esas imágenes encadenadas, alternadas y yuxtapuestas con los diversos elementos sonoros apuntan a producir un efecto emocional en el espectador, como un estímulo programado, pero también lo invitan a desarrollar sus propias hipótesis interpretativas que permiten establecer conexiones temáticas entre una imagen y otra, entre una parte con la siguiente o con el todo.

El filme, además, evita cualquier acercamiento a los discursos narrativos tradicionales. Es decir, deja de lado la narración propiamente dicha, la modalidad expositiva o la mera observación, de manera que, al distanciarse de esas formas de expresión y darle un notable predominio a los recursos del montaje, los hechos registrados se convierten en “otra cosa”, en algo que no es lo que se registró, y así se subraya esa doble representación que suele asociarse con el cine. De este modo, se aleja de la función inicial como testimonio de un evento cultural, rompe los límites que lo enmarcaban en el mero registro para manifestarse como una reflexión del cineasta sobre el teatro, su función social y poner en entredicho la trascendencia del evento registrado.

Unido a estos mecanismos, otro elemento que aparece desde el inicio de la película, que va atravesando el texto filmico y se impone como eje o guía para cualquier interpretación, es el sentido del humor. Por ejemplo, la entonación y el timbre de los actores que dan voz a los personajes de las ilustraciones del *Hamlet* con que se inicia la película y el texto escrito que sigue: “*Trampas*. Unas reflexiones sobre pantalleros,²⁸ tramposos, lunáticos, visionarios, amantes, maricos, poetas, licenciados, doctores... Que acuden a los Festivales Internacionales de Teatro”,²⁹ todo acompañado por una música “bufa” que también funciona como comentario e indicio sobre el tono del filme. De esta manera, el director va guiando otra forma de lectura, la que deja atrás la solemnidad institucional de un evento como el Festival para dar paso a un humor fino que puede llegar a la ironía.

28. “Referido a persona, que hace alarde de lo que no es”, en Asociación de Academias de la Lengua Española, “Diccionario de americanismos”, <https://asale.org/damer/pantallero> (consultado el 24 de abril, 2024).

29. Manuel de Pedro, *Trampas*, min. 1:55 (Caracas: Cochano Films, 1978), 60 min.

Otro rasgo que favorece la fragmentación es la división de la película, mediante textos escritos, en “trampas”. Cada trampa se presenta con un título que subraya la presencia e intervención del cineasta, pues éstos hacen diversos cuestionamientos al concepto de representación relacionado con la identidad, el teatro y su función en la sociedad o la importancia de la palabra, la emoción y el distanciamiento. En este último caso, citando a diversos teóricos como Antonin Artaud, Bertolt Brecht y Grotowski.

En cuanto a la presencia de los yanomami, ésta puede parecer desconcertante y casi tangencial en el discurso de la película, al menos, para el espectador del momento. Inmediatamente después de anunciarse la trampa primera, que hace alusión a la representación y la identidad, se muestra un grupo de indígenas acicalándose, pintando sus cuerpos con los trazos que evocan al jaguar y a la serpiente y, luego, imágenes del chamán representando la historia de la tortuga y el tigre.³⁰

Tras un fundido a negro, aparecen imágenes de algunos de los espectáculos del Festival: el grupo Inouk, de Islandia, interpretando algo parecido a cánticos religiosos mientras hacen su representación, y fragmentos de coloridas danzas africanas del grupo Abafumi, de Uganda, que funcionan como otro indicio de los que serán los temas presentes a lo largo del filme. Entre otros, la diversidad de estilos, identidades y discursos. Por medio de cortes directos, De Pedro pone en relación tres culturas y tres modos completamente distintos de representación y autorreconocimiento. Por una parte, la mezcla de narración, realidad y cosmogonía en la cotidianidad indígena —que sólo es inteligible a partir de *El extranjero que danza*—, la estilización casi simbólica de la Europa nórdica y el colorido y la energía que forman la raigambre de los nativos africanos. Luego de esto, los yanomami desaparecen de la película hasta la secuencia final, durante el encuentro con el Odin Teatret.

En cuanto al Odin, sólo es presentado en la última parte de la película, pero en comparación con las de otros grupos, su participación ocupa mucho más tiempo en el texto fílmico. Así, la aparición del Odin se da en la “Trampa tercera”, donde se cuestiona la función social del teatro. Justo antes, se presenta un

30. Para entender al espectador del momento se debe considerar que estas imágenes se registraron semanas después de la culminación del Festival, que el público no tenía referencia de ese otro proyecto que sería *El extranjero que danza*, y que De Pedro las introduce en *Trampas* como una intervención personal de carácter temático. De hecho, algunas de estas imágenes tampoco aparecen en la película de 1979, mientras que el significado de las pinturas corporales, así como la traducción de la narración del chamán se explicarán allí. No en esta película. Todo esto hace que el discurso narrativo se vuelva aún más opaco.

intertítulo, “La destrucción de sí mismo”, cita de un texto de Grotowski que habla de la inmolación del actor y su entrega a la locura, seguido de la voz en *over* que dice: “nuestro teatro es un auténtico peregrinar que va desde las regiones civilizadas hasta el corazón de la selva virgen. Es una renuncia a los valores claramente definidos de la razón en busca de las sombras del inconsciente colectivo, ya que estas sombras son la raíz de nuestra cultura, de nuestro lenguaje y de nuestra imaginación”.³¹

En primer lugar, la aparición de la voz en *over* sobre la imagen congelada de uno de los actores subraya la importancia del texto dicho, pero también el uso de la primera persona del plural y la mención de la civilización, la selva, la razón y las sombras permiten inferir que el comentario de Barba seguramente es posterior a la visita a los yanomami, que habla en nombre del grupo y, con la perspectiva que brindan el tiempo y las siguientes películas, puede funcionar como una pista para la lectura del encuentro que se verá, con detalle, en *El extranjero que danza* y puede guiar algunas de las reflexiones al hablar de este filme.

De inmediato, se muestra el encuentro en el Amazonas. Ahora, la presencia de los indígenas parece justificarse por la llegada del Odin y el entorno del Festival y, a manera de sumario, desfilan por la pantalla las intervenciones de los actores intercaladas con las de los yanomami. Todas registradas con abundancia de planos generales para destacar las destrezas actorales, las coreografías de los indígenas o la participación del chamán. Pero en esta ocasión la intervención expresiva de un cineasta autor se oculta, pasa al documental de observación y sólo volverá a manifestarse al final de la película, mediante la voz en *over* con un texto que funciona como colofón.

Esta repentina ausencia del director, que ha venido interviniendo en el discurso mediante diversos recursos técnicos, lleva a otra apreciación ligada con los usos estilísticos. De pronto, el director elige la distancia, la observación como modo de representación, y esto demuestra otra posición sobre lo visto. Si, en su mayor parte, y, en particular, cuando ha mostrado imágenes del público y los artistas, estas intervenciones permiten reconocer una posición bastante crítica sobre lo registrado, ahora se reconoce el respeto, la fascinación ante el juego que presentan daneses y yanomami, pese a sus grandes diferencias culturales y las muy distantes percepciones de la ceremonia que cada grupo está experimentando. Desde una hipótesis que dio origen a parte de este trabajo, puede reconocerse que el acontecimiento filmado y el contexto de producción determinan la

31. Palabras de Barba, citadas en De Pedro, *Trampas*, min. 43:09.

relación del director con su objeto de estudio y con el modelo estilístico seleccionado para registrarlo y mostrarlo. Un comentario que, además, se fortalece al establecer conexiones con los mecanismos narrativos y estilísticos dominantes en *El extranjero que danza e Iniciación de un shaman*.

Tras reconocer todos estos aspectos puede afirmarse que, a nivel expresivo, el criterio predominante para la construcción del filme es la fragmentación, la técnica del *collage*, la distancia con cualquier tipo de retórica cercana a la narración, y el uso de múltiples dispositivos cinematográficos que son los que le dan el tono de cine conceptual o ensayo visual mencionado con anterioridad. También por esos mecanismos formales, el filme aboga por una diversidad cultural que se va presentando y defendiendo a lo largo de todo su desarrollo.

Una diversidad representada, por ejemplo, en la estilización común a algunos grupos europeos, la energía y colorido de las danzas africanas y, por supuesto, el carácter social y festivo de los yanomami. Además, el uso de tantos artilugios técnicos transforma lo que sería simple registro en algo que no es sólo representación, sino también interpretación y cuestionamiento de aquello “real” captado por la cámara, así como de eso reconstruido que se muestra en el producto final, que se va justificando a sí mismo mediante la aparición de uno o varios ejes temáticos mientras se va componiendo el filme.

Aunque por su fragmentación la película presenta múltiples temas, para el asunto que atañe a este trabajo puede afirmarse que, en el aspecto conceptual, existe un eje temático relacionado con la representación, sus modos y usos, y la función social del teatro. Se reconoce el teatro y, por extensión, la representación, como espectáculo o atracción. Como una experiencia más o menos extraordinaria en cada caso —y más aún en el contexto de un festival. Pero a la vez, cada representación se presenta como un tipo de expresión particular que ilustra identidades y formas de reconocimiento. Esto es claro, por ejemplo, en la yuxtaposición ya citada de las imágenes iniciales de los yanomami y los grupos participantes en el Festival. Características que se reconocen no por ser estereotipos, sino porque esa yuxtaposición y comparación de modos y estilos destacan y demuestran el carácter y espíritu de cada cultura.³² Por tanto, se caracteriza al teatro como representación y afirmación de identidades sociales, culturales y

32. Funciona de igual forma la presencia de otros grupos teatrales a lo largo de la película. Por citar tres casos, el teatro político y antinarrativo del grupo argentino, la representación brechtiana del grupo alemán que no olvida la huella del fascismo en su país o la mirada épica y satírica del grupo español al hablar del carácter imperial de su reino.

nacionales, y se convierte así en un evento de importancia para las sociedades y como manifestación de la diversidad.

Pero una pregunta tan compleja como la relacionada con la función social del teatro y la representación puede tener muchas respuestas. Probablemente ninguna definitiva. Y estas múltiples opciones se reflejan en todos los recursos utilizados por el cineasta y, en particular, mediante la voz en *over*, los intertítulos que abren y cierran cada “trampa” y las entrevistas al público y los artistas participantes. Así, en el filme se destacan temas como el ya mencionado uso de la representación y del teatro para actualizar la imagen que cada sociedad tiene de sí misma; como arma política, revolucionaria, de denuncia, de agitación o contra la alienación; como mero artilugio; mecanismo publicitario para la persuasión y el mercadeo; elemento más o menos oculto en el ámbito religioso; medio de interacción entre sujetos (actor-espectador, por ejemplo); ceremonia catártica, o como un arte amenazado por la repetición y la decadencia.

Dentro de todas estas opciones, y justo en el cierre del filme, se presenta otra posible discusión: la que relaciona teatro, ficción y “vida”. En un texto escrito, y a manera de coda, se afirma: “En la vida diaria la ficción es una trampa, mientras en el teatro la trampa es la verdad. Cuando el teatro nos obliga a creer en su verdad, vida y teatro se identifican”.³³

Justo en ese cierre aparece otra posibilidad para hablar del tema que ha venido atravesando todos los fragmentos de *Trampas*. Se trata de la relación entre representación, teatro y vida, precisamente uno de los hilos temáticos que guiará buena parte del análisis que se presenta a continuación.

El extranjero que danza: *el encuentro*

Si *Trampas* se centra en la representación y el artificio desde algunas interrogantes como la relación entre el teatro y la sociedad a partir del registro de los espectáculos presentados en el III Festival Internacional de Teatro de Caracas, *El extranjero que danza*, tal como afirma Miranda, muestra “el teatro como vida”.³⁴ Pero es “el teatro como vida” desde dos perspectivas muy distintas. La de los actores del Odin Teatret, quienes consagran esas vidas al teatro a partir del aislamiento al que se someten durante las largas jornadas de preparación de sus

33. De Pedro, *Trampas*, min. 51:17.

34. Miranda, *El cine que nos ve*, 160.

espectáculos para luego, cuando presentan sus experiencias, romper con la cotidianidad de comunidades distanciadas del arte escénico, y la de los yanomami: un grupo cuyos integrantes, como expresa el texto de la película, destacan por su carácter histriónico, entregándose durante buena parte del tiempo al ocio que van llenando, en su día a día, con los rituales y las ceremonias recreativas que los chamanes hacen para su comunidad.

Mucho más lineal en su narración y bastante más descriptivo, el filme puede dividirse en tres partes: la presentación del Odin, su experiencia con la comunidad de Curiepe y el encuentro con los yanomami.

Sin ser una continuación, la película comienza despejando algunas de las incógnitas que pueden haber quedado luego de ver *Trampas*. La voz en *over* de un locutor-narrador-comentarista explica la presencia del grupo danés en el Festival y su decisión de salir de los espacios convencionales para presentarse en calles y plazas de barrios y zonas populares. En esta introducción se exponen los criterios que rigen el estilo y las propuestas conceptuales de la agrupación, así como las críticas que ha recibido desde mucho antes de su visita a Venezuela. Es el narrador quien explica, por medio de la voz en *over*, que al grupo se le “acusa de llevar sobre sus espaldas toda una cultura nórdica, calvinista y bergmaniana de la que tratan de desprenderse en vano”.³⁵ Una afirmación que, más adelante y vinculada con la frase de Barba, citada en la sección anterior, puede abrir toda una discusión sobre el Odin propiamente dicho y sobre los dos encuentros que se presentan aquí. En particular, el protagonizado con los yanomami.³⁶

La experiencia en Curiepe está dividida en dos secuencias. Primero, la llegada del grupo al lugar, aparentemente de manera inesperada para los vecinos de la zona mientras la voz en *over* da algunos detalles del pueblo y sus habitantes. En lo que podría parecer un texto redundante, la voz en *over* subraya el desempeño corporal de los artistas, su espléndida y variada técnica, la ausencia de una representación en la acepción teatral más clásica y el efecto que produce una obra que “resulta abstracta y fascinante a la vez” y, aun cuando no hace explícito

35. Manuel de Pedro, *El extranjero que danza*, min. 00:32 (Caracas: Cochano Films/Kurare, 1979), 30 min.

36. Esta afirmación llama la atención porque parece un comentario del propio cineasta, pese al modo de observación que domina la película. Como se verá en la descripción e interpretación, contrario a lo que ocurre en *Trampas*, aquí el realizador se distancia de lo registrado. Sin embargo, un par de comentarios como éste dan indicios de la posición del director frente al trabajo del Odin sobre una cierta mirada eurocéntrica que permea las concepciones estéticas e ideológicas del grupo.

ningún aspecto en particular, menciona la relación de esta técnica con “el eterno debate sobre la función del teatro”.³⁷ Esto lleva al realizador a citar algunos comentarios de Barba sobre otros grupos de teatro que utilizan estrategias parecidas, pero que han fracasado, mientras que el Odin supuestamente ha logrado que sea el pueblo quien conquiste al grupo gracias al descubrimiento de su propio teatro y expresiones particulares. A continuación presento algunos comentarios que brindan otras pistas para la lectura del encuentro y el intercambio que se presentarán a continuación.³⁸

Por su parte, la población de esta zona venezolana se reconoce por su carácter festivo, su talento musical y sus toques y bailes al ritmo de tambores, heredados de los ancestros africanos. Por esto, no es de extrañar que los habitantes de Curiepe reaccionen ante el Odin con esa energía, al mostrar, seducir y conquistar a los europeos hasta convertir el encuentro en lo que el narrador califica como una “fiesta de libertad”.

Así culmina esta parte: el Odin que se mezcla con el pueblo al cual llegaron para que el autor deje en el aire algunas preguntas, otras afirmaciones y, sobre todo, indicios para la lectura acerca de la función del teatro, la representación como ceremonia o cotidianidad y el teatro como liberación y disrupción social.

Tal como ocurre con el segmento de Curiepe, la tercera parte se inicia de forma repentina con un plano en picado de la selva y, de nuevo, se escucha la voz en *over* que informa al espectador sobre las razones del viaje y del encuentro que está por producirse. Como en Curiepe, es importante el contexto, a la vez que se destaca la presión del equipo de producción para llevar al Odin al Amazonas y las razones que les hicieron elegir a los yanomami para el nuevo encuentro. Básicamente su aislamiento, su “mitología exuberante”, su “carácter histriónico” y el hábito de practicar el intercambio con las tribus vecinas.³⁹ Enseguida, se presenta

37. Ambas citas tomadas de De Pedro, *El extranjero*, min. 5:38.

38. “Barba habla de otros grupos que invaden los pueblos tratando de conquistarlos y lo que provocan es el rechazo. Nosotros hemos descubierto que, estimulado por nuestras actuaciones, es el propio pueblo el que quiere conquistar al grupo teatral. El pueblo descubre que tiene su propio teatro, que el teatro no es algo que viene de afuera, sino algo que pertenece a la propia comunidad y son ellos, entonces, los que sienten la necesidad de expresarse” (De Pedro, *El extranjero*, min. 6:12). No parece gratuita la elección de textos como éste que subrayan la mirada eurocéntrica del director de teatro y su grupo.

39. Para conocer algunos datos extrafilmicos sobre las negociaciones con el grupo y detalles del viaje y la preproducción, véase [2 mg.] productora, “Manuel de Pedro” y Arianna Berenice De Sanctis, “Venezuela 1976: o encontro entre o Odin Teatret e os Yanomamis”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, núm. 2-1 (2012): 179-197.

la llegada de los miembros del Odin y, sin mediar acuerdo o negociación de ningún tipo, los actores proceden a ejecutar sus rutinas mientras los miembros de la comunidad lo celebran con gritos y risas.

Durante este fragmento la cámara no trata de ocultarse. El dispositivo cinematográfico se manifiesta para dejar constancia de la veracidad e inmediatez de lo filmado y, como un uso que se vincula con toda la parte final de *Trampas* también dedicada a este encuentro, la voz en *over* del narrador desaparecerá hasta que el filme casi finaliza. Otra vez se presenta el distanciamiento del cineasta no sólo al no mediar entre la cámara y lo mostrado, sino mediante un respetuoso silencio frente a los eventos registrados. El encuentro tiene su propia organicidad, se va dando por partes y los dos grupos se alternan en sus participaciones. Luego de la primera actuación de los daneses y a sabiendas de que esta vez sí ha habido un acuerdo previo, el intercambio se produce pronto y los yanomami muestran algunas de sus danzas en un tono que se acerca más a la celebración que al ritual mientras que, como hicieran los indígenas antes, los integrantes del Odin los acompañan con los ruidos y gritos que caracterizan sus presentaciones.

Pero el verdadero intercambio se produce después. Unos y otros se entremezclan, se celebran y se imitan entre sí hasta que los miembros de la comunidad se sientan en el suelo, en círculo, y con toda atención presencian *El libro de las danzas*. Imágenes que evocan lo ya visto en *Trampas* y que conectan, aún más, una película con otra.

Acto seguido, aparecen el chamán, la inhalación del yopo y la personificación-narración bajo los efectos del alucinógeno con la ayuda de los *hekura*. El encuentro culmina con una nueva participación de los daneses con su obra *Ven y el día será nuestro*. Una pieza que, aclara el narrador, habla de “la destrucción de una tribu indígena durante la conquista de los Estados Unidos”, simbolizada por el entierro en un pequeño ataúd blanco para representar la forma como “los hombres se destruyen entre sí a nombre del progreso, el altruismo y la libertad”.⁴⁰

Con un estilo retórico mucho más narrativo que el de *Trampas*, muy cercano al modo de representación del documental de observación y más allá de todo lo que tiene de celebración en sus elementos expresivos, este encuentro, la aparición del chamán, su desempeño corporal, el yopo y su cosmogonía, *El extranjero que danza* presenta de nuevo la inquietud sobre el teatro como vida. Obviamente, la noción de “lo teatral”, del juego escénico como lo entendemos los occidentales, no está presente en el imaginario de los yanomami, pero su gestualidad,

40. De Pedro, *El extranjero*, min. 24:24.

que convierte cada movimiento en símbolo, en representación de otra cosa, nos remite a ese concepto. Lo que tiene de espectáculo es su función de entretenimiento cuando no se busca la cura o la mediación con los espíritus. Sólo algunos actos rituales, como la curación de enfermos, son los que se alejan del carácter social dado a las actividades ligadas al entretenimiento. Pero por medio del yopo que consumen todos los hombres en esos momentos, el ritual es también realidad. Es conjuro. Magia y realidad se confunden en estas manifestaciones que, si bien son performativas, a la vez forman parte de la vida y de lo cotidiano.

En contraparte, para el Odin el teatro es irrupción, ruptura con la normalidad. Una desfamiliarización necesaria para enfrentar lo nuevo y despertar la curiosidad del otro. Pero he ahí la importancia de la conexión con *Trampas* y el texto comentado en el fragmento anterior. Aunque renieguen de su legado calvinista que los haría portadores de una ideología eurocéntrica y colonialista, Barba ha definido su teatro como un peregrinar que va desde las regiones “civilizadas” (¿Europa?) hasta el corazón de la “selva virgen” (salvaje, incivilizada); contrapone la “razón” a las “sombras del inconsciente colectivo” y, por primitivas, esas sombras serían la raíz de toda cultura.⁴¹ También ha aclarado que el objetivo del grupo es desenmascarse a sí mismo en cada nueva experiencia. Pero el cineasta se pregunta a través de la voz del narrador: “¿con qué intención?”, pues cuando Barba habla de estimular al pueblo a reconocer su propio teatro, su identidad, y al referirse a Europa como región civilizada frente a la selva salvaje, se identifica e identifica al grupo como guías, como poseedores del conocimiento y como sujetos civilizados.

Los integrantes del Odin afirman haber adoptado el teatro como vida y en buena medida es cierto por el aislamiento al que se someten durante las jornadas de entrenamiento y preparación de sus espectáculos. Pero, a la vez, poseen una conciencia absoluta del carácter espectacular de sus actuaciones, de lo excepcional de éstas y de la necesaria artificiosidad que las caracteriza. Por otra parte, aunque también renieguen del teatro canónico y europeo por limitado y elitista, el realizador aprovecha la aparición del chamán para dejar ver sus propias dudas. A las preguntas planteadas al inicio no se les da una respuesta concreta. Es un asunto imposible de resolver. Representación, teatro y cotidianidad parecen ajustarse a diversos intereses y culturas, y el uso dado por éstas en cada ocasión los hacen extraordinarios, espectaculares, o simplemente se convierten en realidad, en parte de la vida doméstica y cotidiana, tal como ocurre con los

41. Citado en De Pedro, *Trampas*, min. 43:11.

yanomami. Una cotidianidad que, con la desaparición del recurso estilístico que es la voz en *over*, silencia también la voz de un realizador que, frente a la artificialidad del Odin, le ha costado permanecer callado. Se observa de nuevo cómo el contexto y los acontecimientos registrados determinan, en buena parte, la aparición de recursos expresivos propios de cada filme.

Iniciación de un shaman: *el ritual como cotidianidad*

Al igual que en los filmes anteriores, este documental puede dividirse en tres partes caracterizadas por sus diferencias temáticas. En primer lugar, la introducción, que culmina con la presentación del título de la película. Enseguida, un extenso fragmento sobre la cotidianidad de los yanomami y el papel de los chamanes. Todo presentado como un cuidadoso trabajo de contextualización, y una última parte en la cual se narra la iniciación propiamente dicha.

El filme comienza con la cámara adentrándose en la selva del Amazonas venezolano y, como en *El extranjero que danza*, se escucha una voz en *over* que va contextualizando lo que luego se va a mostrar. Del mito primigenio de los yanomami, conocido como *El hombre de la pantorrilla preñada*,⁴² se pasa a exponer la vida diaria de la tribu. Esto permite una aproximación mucho más cercana a la comunidad e irá guiando la historia hasta alcanzar el registro de esa ceremonia que pocos miembros ajenos a la etnia habían logrado presenciar.

La vida material de los yanomami es sencilla y funcional. Se ocupan de lo inmediato: construir una curiara, recolectar alimentos, cazar, pescar, y cultivar el ocio que se manifiesta en los largos ratos en sus hamacas y en el consumo del yopo a la hora de disfrutar de las intervenciones del chamán. En contraste, esta comunidad posee una tradición espiritual que en el filme se califica de exuberante, con “un universo mítico y un pensamiento religioso que se expresa mediante ritos y ceremonias de gran complejidad y fantasía”,⁴³ de donde surge, por ejemplo, la elaborada concepción del *shabono* que se describió en la sección dedicada a esta cultura. Esa introducción se cierra con la presentación del título de la película sobre una imagen de la selva para luego centrarse en la figura e importancia de los chamanes en la tribu.

42. Véase Jacques Lizot, *El hombre de la pantorrilla preñada y otros mitos yanomami* (Caracas: Fundación La Salle de Ciencias Naturales, 1974).

43. De Pedro y Held, *Iniciación de un shaman*, min. 6:24.

Gracias a *El extranjero que danza* y a algunos comentarios del narrador en la introducción de este filme, el espectador sabe que uno de los fines de estos ritos es el mero entretenimiento, pero es en este fragmento donde se describe el uso terapéutico de algunas de estas ceremonias. Se trata, como en los otros casos, de una intervención llena de histrionismo, de movimientos que funcionan casi como símbolos dentro de la ceremonia. De hecho, y gracias a la descripción del narrador, el espectador puede reconocer cada una de estas etapas del viaje hasta llegar a la lucha con los espíritus malignos. Lucha que se da mediante una elaborada coreografía.

En la siguiente secuencia, los yanomami se acicalan con plumas y pinturas corporales y, en esa intertextualidad inevitable entre una película y otra, lo que antes parecía ornato se revela necesidad. Se comprende ahora que esos adornos lucidos por hombres y mujeres para recibir a los daneses son evocaciones del jaguar y la serpiente. *Hekura* protectores usados para el festejo, pero también para el viaje chamánico. Obviamente las tres películas se complementan, dialogan en una intertextualidad no preconcebida, aunque sin duda presente. Pero no es sólo la protección. El viaje no puede realizarse sin el yopo. El alucinógeno abre el camino hacia el submundo en el cual se sumergirán los chamanes y el iniciado. Los planos cerrados y los paneos que muestran a quien provee el yopo y a quienes lo inhalan muestran otra forma de trueque que genera un modo de comunicación dirigida a receptores que están más allá del mundo inmediato y material.

La voz gestual, por medio de la mímica y la imitación que se convierten en coreografías naturales, junto con las voces de los indígenas que se pasean por los gritos y sonidos guturales de las fieras o de las aves, por armoniosos cánticos y lenguajes poéticos, se imponen como actividad e imagen fundamentales y, al contrario de la forma de registro de la secuencia anterior, vuelve a aparecer el uso de los planos abiertos en ese intento formal del director por no intervenir en la ceremonia ni en lo registrado.

Desde la perspectiva occidental, se trataría de representaciones en el sentido fiel del término, con elementos más o menos codificados según sea el caso. Pero para el chamán y los miembros de la comunidad son transformaciones y traslados reales que se producen cada vez que el yopo da inicio a uno de estos viajes. La fascinación por esta exuberancia domina cada plano, cada sutura entre toma y toma, y la belleza de los movimientos de los chamanes-histriones en medio de ese ambiente determina los encuadres y la composición. Esta belleza en las imágenes las aprovecha el cineasta para cederle de nuevo la palabra al narrador, quien al explicar la importancia de los chamanes y los diversos mecanismos existentes

para alcanzar ese rango da paso a lo que será la próxima y última parte del filme: la iniciación. La imagen del chamán frente a los hombres de su comunidad se congela y un iris centra la atención del espectador en un joven: Rarowe, de veinticinco años, quien es el próximo iniciado. Y en otro giro dado mediante la palabra del narrador, la película pasa del tono descriptivo a un tono narrativo, donde la voz en *over* adelanta los acontecimientos a manera de prolepsis y va caracterizando a los participantes en un mecanismo de presentación e individualización propio de cualquier proceso de creación de personajes.

Para comenzar la ceremonia, el padre de Rarowe se ubica al lado del muchacho, ambos bajo los efectos del yopo, y entona un cántico en el que le adelanta las experiencias, trances, y dolores por los que tendrá que pasar. Así, el chamán se convierte en un narrador de segundo nivel dentro de la diégesis principal, donde ha dominado la voz del narrador que ahora pasa a ser su traductor. Este intercambio de voces narrativas se repite en varias ocasiones y se manifiesta en la imagen y en el papel de traductor que juega el narrador en la banda de sonido. Así, los diferentes chamanes que se aproximan a Rarowe, a través de sus cantos, narraciones, danzas y mímicas, van contando historias, preparándolo para las experiencias con los espíritus que tratan de devorar almas, mientras la voz en *over* traduce lo dicho y lo representado. En total, la ceremonia dura siete días durante los cuales Rarowe estará siempre bajo los efectos del yopo.

Más adelante, reaparecen las pinturas corporales y, como explica el mismo chamán, con esas pinturas los *hekura* se animan sobre sus cuerpos. Una acotación fundamental para comprender la forma en que los yanomami encaran no sólo las palabras y los gestos, sino también los ornatos. Todo en este rito es pantomima, mitos que son verdades, pero también es encarnación propiamente dicha,⁴⁴ realidad concreta. Como se infiere del mismo texto, el ritual, que no es el teatro de *Trampas*, se convierte en vida y se acaba la representación. Hasta el último día de la ceremonia, los chamanes serán *hekura* y, en su conciencia y la de

44. Se entiende por *encarnación* “la condición existencial en la cual el cuerpo es la fuente subjetiva o el fundamento intersubjetivo de la experiencia” y este concepto permite acercarse a “la cultura y la experiencia en tanto ellas pueden ser entendidas desde el punto de vista del ser-en-el-mundo corporal”, en Thomas Csordas, “Embodiment and Cultural Phenomenology”, en Gail Weiss y Honi Fern Haber, eds., *Perspectives on Embodiment. The Intersections of Nature and Culture* (Nueva York y Londres: Routledge, 1999), 143. Véase también Ariela Battán Horestein, “Corporeidad y experiencia: una relectura desde la perspectiva de la encarnación (*embodiment*)”, *Itinerario Educativo*, núm. 66 (2015): 329-345.

los miembros de la comunidad, siempre serán encarnaciones reales, traslados vívidamente experimentados.

En los planos expresivo y narrativo, esta película se enlaza con *El extranjero que danza* por la modalidad de observación que domina los dos documentales, aunque ahí la tendencia a contar una historia se impone sobre la mera descripción. Como en aquella, hay una clara evolución cronológica, también los sujetos de la acción están caracterizados como colectivos, pero esta vez se individualizan hasta permitir reconocer a algunos de ellos. En particular, a Rarowe y su padre. Además, se juxtaponen las voces del narrador en *over* con las de los chamanes, lo que produce varios niveles narrativos que pueden funcionar como metadiégesis cuando lo narrado son historias ajenas a la propia iniciación, o como analepsis o prolepsis, mientras que en algunos momentos, mediante el narrador, se describen las emociones y experiencias que supuestamente está experimentando el iniciado al adentrarse en una posible subjetividad del joven a la que difícilmente habrá tenido acceso el director de la película. Sin duda en busca de un mecanismo narrativo que apunte hacia el proceso de identificación del espectador con el personaje. En este caso, Rarowe.

Por otro lado, en las escalas utilizadas predominan los planos abiertos que convierten a la cámara en un observador distante que se desplaza sólo para seguir a los sujetos registrados y sus actividades, de manera que la figura humana como centro de la composición y las acciones de los participantes en la ceremonia son los elementos compositivos que determinan los mecanismos de registro a lo largo de buena parte de la película.

En cuanto a las propuestas temáticas, las reflexiones sobre la representación según la convención occidental del término y las relaciones entre teatro, ficción y vida desaparecen, puesto que resultan irrelevantes para los yanomami, y la preocupación primordial del realizador pasa a ser la necesidad de captar todas las ceremonias como encarnaciones, como rituales que forman parte de la cotidianidad de la tribu. De esta manera, la composición de la película lleva al espectador a reconocer el ritual, la ceremonia, los traslados por medio del yopo, básicamente como vida y realidad.

Comentarios finales

Aunque concebidas de manera autónoma, estas películas pueden estudiarse como una trilogía. En primer lugar, por la presencia de los yanomami, pero

también porque en el nivel conceptual, pese a los diversos mecanismos de producción utilizados en cada caso, varias líneas temáticas comunes atraviesan los filmes, y crean relaciones intertextuales que se conectan y dialogan entre sí.

Al compararlas de manera retrospectiva, puede observarse una clara evolución hacia la narración, lo que demuestra que los hechos registrados y los objetivos buscados en cada caso determinan buena parte de los estilos presentes en los filmes. *Trampas* es un trabajo experimental, en el cual los sentidos se construyen por las asociaciones entre las imágenes que debe hacer el espectador. El encuentro del Odin Teatret y los yanomami obliga al realizador a caracterizar a ambos grupos como colectivos claramente diferenciables, mientras que en *Iniciación de un shaman* se hace necesario presentar a los participantes de la ceremonia de manera más individualizada, con características particulares en el caso de Rarowe y su padre y, en menor medida, con el resto de los chamanes. De esta manera se va de casos más o menos generales a casos particulares y el tipo de suceso captado determina estas elecciones expresivas. También la superposición de niveles narrativos, como sucede en *Iniciación de un shaman*, dan prueba de esos cambios en cada forma de mostración.

En el nivel temático, ya en *Trampas* se plantea el asunto de la representación, el teatro, su función social y como mecanismo de ruptura. Pero esto evolucionará en cada filme hasta presentar temas como el valor de la representación en la construcción del ser y la identidad o su uso excepcional como elemento propio del espectáculo frente a su aparición en situaciones cotidianas. Como todo, esto está definido por usos y concepciones determinados por cada cultura. Por eso, aunque se consideren un grupo disruptivo, para los integrantes del Odin Teatret cada presentación es espectáculo, necesidad de desfamiliarización, y su herencia calvinista echa una sombra sobre esas presentaciones que pueden leerse como un discurso eurocéntrico y colonialista. Mientras que para los yanomami, lo que llamamos representación es realidad. Básicamente, encarnación. Y lo teatral no existe. Por ello también, cualquier encuentro, cualquier forma de trueque es pura convivencia. Además, el dilema de la representación en *Trampas* se va por diversos caminos.

Por un lado, la representación teatral propiamente dicha que es, en sí misma, suplantación de una cosa por otra. Pero se presenta también el registro cinematográfico que siempre es una doble representación. Y, en este caso, se añaden el humor y la ironía adoptados por el realizador, que se convierten en otra modificación de lo registrado y de lo que se presentó en la realidad inmediata que estuvo frente a la cámara. No es así en las otras dos películas, donde el cineasta elige

la observación como modo de representación, al intentar intervenir en el menor grado posible para dar la impresión de inmediatez, de acto en pleno desarrollo, que parece ser la esencia del encuentro entre las dos culturas y en el ritual al que es sometido Rarowe durante su iniciación. Aunque también en estos casos es inevitable hablar de doble, pese a que los filmes tratan de ocultar esa condición, al destacar la realidad y autenticidad de los acontecimientos. De nuevo, es el contexto, las circunstancias y los acontecimientos registrados los que en buena parte determinan el estilo de los filmes y la postura asumida por el realizador.

Por otra parte, la tensión entre realidad y representación o entre teatro y vida marca buena parte de nuestra concepción occidental de las artes, desaparece como tema en *Iniciación de un shaman*, mientras que en las otras dos películas se mantiene como preguntas que casi nunca tienen respuestas. Sin duda, para los actores del Odin y el propio Barba, el teatro es su vida, pero no la vida. Es excepción y ruptura, pero nunca realidad.

Para los yanomami, teatro y actuación no existen. Serían conceptos carentes de todo sentido e importancia. Según la mirada del realizador, lo trascendente es la ceremonia y su carácter, que va de lo cotidiano a lo ritual. Para los yanomami, cada viaje emprendido con la inhalación del yopo como punto de partida no tiene nada de excepcional. Al contrario, todo es realidad y vida. ♣