
"SALTO EN EL ATLANTICO"

un film de María Eugenia Esparragoza

Película documental de María Eugenia Esparragoza basada en una investigación de Jesús García. 16 mm, color, 35 minutos, 1988.

FICHA TECNICA:

Dirección y Cámara: María Eugenia Esparragoza

Sonido: Carlos Bolívar
Armand Kassouna
Edgar Torres

Fotografía: Edy León
Luc Siassia
Eduardo Martínez
Ricardo Mora

Producción: Irama Díaz
José Reverón
Ernesto Linzalata
Juan Carlos Urbina

Montaje: Carlos González

RESUMEN

Gran parte de los africanos que vinieron a América por la Trata de Esclavos pertenecían al grupo lingüístico bantú, integrado por poblaciones que hoy están en más de veinte países de aquel continente. Muchos de los bantúes que llegaron, directa o indirectamente, a Venezuela, provenían del centro de África, más exactamente, de la Cuenca del Río Congo.

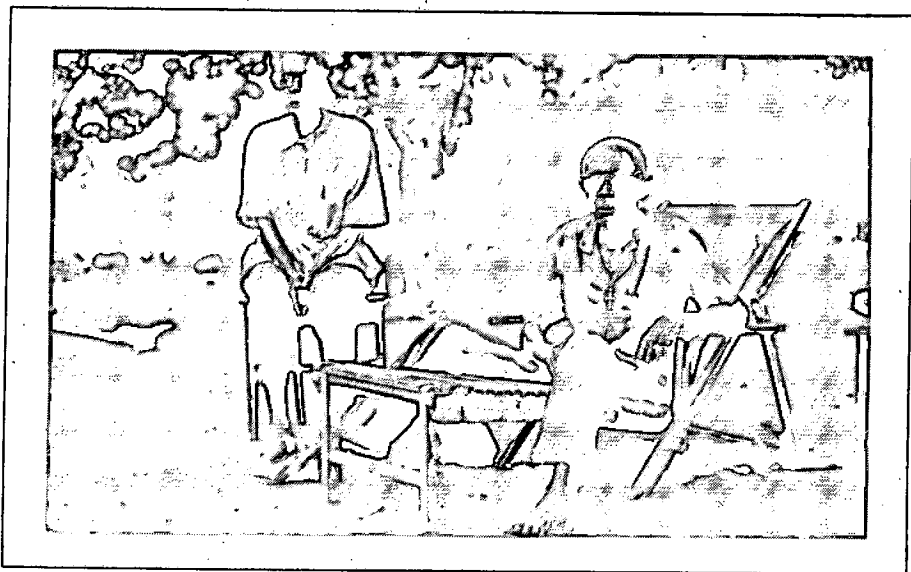
De ahí que la película Salto en el Atlántico relaciona aspectos de la cultura de poblaciones de Venezuela y del Congo, como son algunos instrumentos musicales, danzas, indumentaria ritual, arquitectura y culinaria, permitiendo pensar que tuvieron un origen común.

Acerca de las imágenes filmadas en cada uno de esos países se expresan personas involucradas en esta experiencia: congolesees viendo a venezolanos realizar actividades similares a las de ellos y esos mismos venezolanos frente a las imágenes recogidas en el Congo. Es así como la forma y el toque de los tambores "cul'e puya" en Ganga, población de Barlovento, son comentados por los músicos de una danza de iniciación llamada Tchikumbi por los Bavili de la zona de Luango, en el sureste del Congo, y viceversa. Y Nganga es llamado el curandero en el Congo, como explica uno de ellos a la vez que muestra el uso de plantas medicinales, así como lo hace un curandero de Chuao, estado Aragua.

Testimonios y reacciones permiten así establecer una comunicación difícilmente posible por otros medios, ya que a estos países los separa no sólo la extensión del Océano Atlántico sino también la ausencia de relaciones de todo tipo. Además, parte de las interrogantes que este distanciamiento ha engendrado entre estas poblaciones debe encontrar aquí respuestas más concretas.

Los materiales que integran esta película fueron registrados en comunidades de Barlovento, Litoral Central y sur del Lago de Maracaibo, en Venezuela, y en comunidades de la etnias Bakongo, Babembe, Bakamba, Bavili y Bambambá, en la República Popular del Congo.

Salto en el Atlántico forma parte de un proyecto de recopilación y de creación cinematográfica en el cual viene trabajando la Asociación del mismo nombre, fundada por María Eugenia Esparragoza y Jesús García. Esta Asociación se dedica al estudio de la cultura bantú y sus aportes en América, así como a la comunicación del mismo, a través de producciones de diversas índole.



Centenarios ancianos Babamba (etnia de la República Popular del Congo) secuencia final de "Salto en el Atlántico".

SALTO EN EL ATLANTICO: Palabras de Presentación

OSCAR LUCIEN

Entre los rasgos que convendría destacar en esta película SALTO EN EL ATLANTICO está su sentido de oportunidad. Es oportuna en el empleo del medio cinematográfico para utilizarlo en un sentido contrario al que predomina en las producciones de los grandes consorcios de producción cinematográfica, es decir, a la mitificación, a la subvaloración, a la estigmatización de las culturas distintas a la de los grandes centros hegemónicos. En la mayoría de las producciones de estos centros, los protagonistas de SALTO EN EL ATLANTICO no aparecen, y cuando están presentes, no se trata sino de caricaturas, de una imagen degradada. Son convertidos, en definitiva, en los malos de la película.

Pero la presentación de SALTO EN EL ATLANTICO, está noche en la Cinemateca Nacional, es también oportuna en circunstancias en que las fanfarrias se afinan para la celebración de V Centenario de la presencia europea en el continente americano, motivándonos una necesaria reflexión que ensanche el marco etnocéntrico desde donde se piensa siempre nuestra cultura.

Cuando hago esta afirmación, quiero decir, también, superar el criterio matemático que nos obligaría hoy, a casi quinientos años de ese singular suceso, a calibrar, aritméticamente, los aportes de los indios americanos o el de los negros traídos de África. Pienso, más bien en los términos en que el lúcido y extraordinario intelectual, negro, Aimé Cesaire, lo planteaba a mediados de los años cincuenta en su célebre Discurso sobre el colonialismo: Decía Cesaire: "Oigo venir la tormenta. Me hablan de progreso, de "realizaciones", de enfermedades curadas, de niveles de vida elevados por encima de sí mismos. Yo hablo de sociedades vaciadas de sí mismas, de culturas pisoteadas, de instituciones carcomidas, de tierra confiscada, de religiones ultimadas, de magnificencias artísticas aniquiladas, de extraordinarias posibilidades suprimidas.

Me bombardean con hechos, estadísticas, kilómetros de carreteras, de canales y de vías férreas.

Yo hablo de millares de hombres sacrificados en el Congo-Océano. Hablo de los que en el momento que escribo, están cavando a mano el puerto de Abidjan. Hablo de los millares de hombres arrancados de los dioses, de sus tierras, de sus costumbres, de su vida, de la vida, del baile, de la sapiencia.

Hablo de millares de hombres en los que hábilmente se ha inculcado el miedo, el complejo de inferioridad, el temblor, el arrodillamiento, la desesperación, el lacayismo".

Pues bien, si compartimos el esfuerzo teórico y conceptual de quienes valoran el espantoso genocidio y etnocidio que signó la incursión de Europa en África y América, estamos convencidos de que la pregunta por el estadio del desarrollo material en el que se encontrarían las sociedades indias americanas, o africanas, sin la intervención europea, es hoy superflua. De hecho estaba en curso un proceso civilizatorio que fue colapsado y destruido por esta intervención. Sin embargo, no hay retorno posible. Por el

contrario y paradójicamente, como nos recuerda el mismo Cesaire, son los hombres de África y de Asia —y de este pedazo de América, agregaríamos nosotros— quienes reclaman las escuelas que los imperialistas y colonialistas les niegan; que son los hombres africanos quienes reclaman puertos y carreteras que las potencias les niegan; que, finalmente, es el antiguo colonizado quien aspira a marchar hacia adelante mientras el colonizador prefiere mantenerlo atrasado.

La complejidad de la cultura resultante en un país como Venezuela nos obliga a un esfuerzo mayor de la imaginación. Somos un país que no se reconoce a sí mismo, un país escindido de sus raíces originarias, y que como todos los países con culturas nacionales subestimadas tiene un poderoso enemigo actual que se llama cosmopolitismo. Para decirlo en palabras del filósofo y crítico cinematográfico venezolano Fernando Rodríguez: "... el cosmopolitismo sólo ha sido una máscara para imponer los intereses particulares de los países poderosos contra los condenados de la tierra, contra esos pueblos periféricos depredados, privados de voz, de identidad. ... Los pueblos subyugados —especialmente los colonizados— reivindican frente a la racionalidad hegemónica que los distingue, el derecho a sus bienes patrimoniales, a una mismidad que la razón de los otros no puede violentar".

Para mí, lo importante de SALTO EN EL ATLANTICO no es sólo haber ofrecido la posibilidad de rastrear unas huellas de la presencia africana en nuestra América, y la satisfacción y alegría de los congolese por descubrir a estos hermanos venezolanos, si no, más aún, permitirnos descubrir y sobre todo reconocer en nosotros mismos, venezolanos metropolitanos, nuestro Congo interior.

SALTO EN EL ATLANTICO: Algunas observaciones

MIGUEL ANGEL ORTEGA

Se advierte que la información audiovisual que proporciona esta película tiende a suministrar al espectador los datos suficientes para que genere un análisis comparativo, fundamentalmente en base a elementos culturales análogos entre comunidades afrovenezolanas y sociedades del Congo. En ello, la intencionalidad de la realización se transparenta. No obstante, se puede sentir cierta insuficiencia de elementos contrastantes o antagónicos, que podrían ser válidos al efectuar un análisis más global o amplio, y sin los cuales se podrían pecar de "unilateralidad", orientando el filme hacia una lectura única, conducida previamente por la realización. Es decir que en ese caso el efecto en el espectador puede ser previsto con anterioridad, sin que éste tenga opción personal en su juicio.

Claro está, con el planteamiento anterior nos podemos confundir y concluir tipificando a Salto en el Atlántico como una película de propaganda, en la cual todas las potenciales reacciones de un espectador son mensuradas y medidas; y éste no es el ca-

so, en sentido estricto, por cuanto el filme se propone como un acto de "revelación" de una situación cultural real que hasta el presente ha sido poco estudiada. Además, los pocos trabajos de investigación sobre la materia abordada son deficientes o poco profundos, amén del problema ideológico que padece la población afrovenezolana, que desconoce sus vínculos históricos con el área del Congo, merced a la imposición negadora de la herencia africana.

El uso de un instrumento metodológico como lo es la etnografía comparada o comparativa no puede efectuarse impunemente, ya que este método arrastra en sí las concepciones positivistas intrínsecas a la escuela antropológica del seno de la cual ha surgido: el funcionalismo. Es obvio que en la película es empleado con el propósito de desmontar una falacia ideológica de visos académicos, cual es la que postulara Juan Liscano sobre la "desafricanización" que, con uno y otro ropaje, se ha arraigado en los estudios antropológicos y folklóricos: a veces apelando a la noción de "supervivencias" culturales, otras, recurriendo a explicar las características de una festividad por la influencia europea; las más de las veces, esgrimiendo la argucia del "mestizaje", y un largo etcétera.

Bien, en este contexto, el uso de una metodología como lo es la etnografía comparada está justificado. Empero, se debe ser discreto, porque ella podría provocar una interpretación fenomenológica que no haría más que sustituir una mentira con otra. Me explico. Antes se desestimaba el aporte africano en la conformación de la cultura venezolana, específicamente el de origen bantú, ya que pocos eran los indicios que demostraran su presencia y vigencia; ahora se podría incurrir en una "sobre-estimación" de ese aporte, en detrimento de otros de diverso origen. Por otra parte, comparar dos o más culturas o formaciones socio-culturales que han seguido desarrollos históricos diferentes, bajo condiciones igualmente diferentes, resulta, si se quiere, fácilmente objetable, ya que el análisis sincrónico propio de esta metodología a lo sumo lo que nos muestra son "coincidencias" culturales a las que, para dejar de ser "coincidencias", deberá ser aplicado un análisis diacrónico, cual es el que se nos proporciona en la última secuencia de la película: cuando un consejo de ancianos se da rememorar o reconstruir su historia y toca el tema de la trata negrera o tráfico de esclavos, a través del cual se explica la presencia humana y cultural de hermanos étnicos allende la mar oceáno. Creo que es esta secuencia la más lograda y necesaria, pues en ella y con ella hay un vuelco de la sincronía a la diacronía que le confiere un nuevo significado a las secuencias anteriores; no es que le aporte un valor agregado (en una operación de suma) a las anteriores, sino que implica casi una resemantización de la totalidad del filme, como si se dotara de un sentido histórico al método de la etnografía comparada, esquivando así la trampa funcionalista.

Por otra parte, me llama poderosamente la atención la priorización de planos cortos o cerrados (primeros planos, planos de detalles, planos medios en la construcción del discurso, con lo que me da la impresión de que se estaba buscando centralizar la concentración del espectador en datos muy particularizados de la realidad, operando así una doble significación de ciertas parcelas de esa realidad: una, en el momento de la filmación y otra, en la selección de tomas en el momento del montaje, organizando y jerarquizando la información en función de los propósitos de los realizadores, con lo que entramos a discurrir en torno al problema de la manipulación, no del medio, sino de la información. Hagámoslo desde la perspectiva del espectador: ¿qué opción se me ofrece para discriminar y seleccionar aquellos datos que desde la pantalla me son su-

ministrados? ¿Será verdad que la posible interpretación que yo, espectador, pudiera hacer, ya ha sido predeterminada por los realizadores? Si la respuesta es afirmativa, quiere decir que si bien los realizadores se eximen de hacer evidente su interpretación, no obstante, toda la información audiovisual así organizada me lleva derecho a inferir (interpretar) lo que los realizadores desean que en mí se opere. De ser cierto esto, prácticamente estamos frente a una película en la cual han sido sabiamente utilizados los principios psicológicos del condicionamiento operante (Skinner et al).

De ser negativa la respuesta, entonces: ¿Cuáles son las opciones que tengo para ejercer mi albedrío en la interpretación? Claro, puede o no estar de acuerdo con lo que se plantea, y eso ya son dos opciones. Pero preferiría enfocar la discusión hacia otro lado, y situarla en el contexto de las comunidades afrovenezolanas, y es en este terreno en concreto en el que la película puede ser un potencial instrumento para la "problematización" de su realidad contingente, según el concepto de problematización formulado por Paulo Freire, es decir, provocar una ruptura en el continuum de la cotidianidad a través de la agudización en la observación de una situación: he aquí la efectividad de los planos cerrados en los que son magnificados elementos que de ordinario no tienen una significación especial para los individuos de una comunidad afrovenezolana; los planos cerrados los obligan a detener su mirada en ellos, en el hecho cultural producido por ellos mismos. Por este procedimiento se puede acceder a la toma de conciencia.

En el filme tiene un gran peso lo descriptivo y, aparentemente, carece de sentido narrativo pues el paso de una secuencia a otra no está sujeto a leyes de continuidad narrativa y tal vez se podría, por ejemplo, invertir el orden de dos secuencias sucesivas sin que altere el sentido de ambas. Pero a decir verdad, el discurso no es tan arbitrario, ya que responde a un ritmo y a un orden temático, lo que a la postre le imprime un sentido narrativo que su carácter de documental, eminente descriptivo, esconde. No aludo a la narrativa fílmica propia de la ficción, sino a otra, más bien próxima (valga la analogía) a un diario o cuaderno de apuntes de un antropólogo, cuyo registro se va hilvanando por la acción misma de la observación de aquella realidad que acontece a su alrededor y de la cual va "tomando" notas de lo que le interesa, bien sea situaciones sucesivas o bien simultáneas, y de cada situación sólo anota aquellos aspectos que están en función a su investigación. Narración y descripción no son términos excluyentes, y ello queda demostrado en la película; de hecho, para conferirle ese ritmo dinámico al montaje, sin duda se debió sacrificar gran cantidad de material de rodaje, lo que nos indica que no privó un criterio descriptivista en los realizadores. Por lo demás, el orden temático que concatena secuencias cuya especificidad daría para desarrollar varios documentales, nos revela un diestro manejo del "contrapunteo", en el que, por oposiciones dialécticas, se establece un discurso narrativo que se va generando en la alternancia entre secuencias dicotónicas que abordan manifestaciones musicales con otras que tocan temas no musicales, por ejemplo: peinados - golpe de tambor - preparación de alimentos - carángano - medicina tradicional - etc.

En estrecha relación con el punto anterior está lo que llamaría la "forma cíclica invertida" de la película. Si aplicáramos un análisis estructuralista para las secuencias inicial y final del filme, nos encontraríamos con la persistencia de una estructura situacional y de acción idéntica en sus elementos constituyentes: en una sala oscura, un grupo de espectadores observa una pantalla donde es proyectada una película. Ahora bien, entre una y otra secuencia el orden de los elementos no varía, lo que sí cambia

son los elementos mismos: en la secuencia inicial es un grupo de congolesees el que observa una película sobre una manifestación musical afrovenezolana, mientras que en la secuencia final es un grupo de afrovenezolanos el que observa una película sobre un consejo de ancianos en el Congo. Hasta aquí, el análisis sólo nos permite objetivar lo que los estructuralistas llamarían una simetría invertida, lo que le confiere una forma cíclica al discurso fílmico. Pero no es un ciclo que se cierra en sí mismo, como si se tratara de un círculo que termina donde comienza o viceversa; más bien, me da la sensación de un ciclo en espiral evolutiva, y este carácter evolutivo (que nada tiene que ver con el evolucionismo) lo proporciona el cambio en los elementos que componen la estructura formal. Y es que se ha producido un intercambio simbólico bidireccional: en la primera secuencia es una comunidad afrovenezolana la que emplea en su canto un término aportado por la cultura bantú: malembe; en la última secuencia es una comunidad congolese la que emplea una imagen en el desarrollo de un consejo de ancianos: la fotografía de una anciana negra de Venezuela. Ambos son símbolos (verba uno, icónico el otro) que funcionan como elementos catalizadores para la toma de conciencia de los vínculos culturales e históricos entre comunidades en los extremos del Atlántico. Los testimonios que suceden inmediatamente a la acción de cada secuencia: el primero de un congolés y el segundo de una afrovenezolana, revelan lo apuntado.

Desde la perspectiva de la crítica cinematográfica convencional, diríamos que lo que cambia es el contenido y no la forma. Pero no es así, forma y fondo son indisolubles, inseparables, y todo cambio en la forma afecta al contenido y viceversa. De hecho, la hechura de la primera secuencia y de la última varía en el montaje, en el ritmo de sucesión de los planos: más pausado en la última, prestándose más a la reflexión, mientras que el ritmo acelerado de la primera incide más en lo emocional; y no es azarístico que la última secuencia está sustentada en un diálogo eminentemente reflexivo, al contrario de la primera, que es un golpe de tambor donde lo que priva es la emoción de los ejecutantes.

