



# Poesía y testimonio en los documentales de Brian Moser

MAURICIO PARDO ROJAS

Mapa: Mauricio Cruz  
Fotos: Archivo Londres



*Emberá: Casa localizada en la ribera del Alto Bando.*



*Floresmino fabricando un bastón para Caute Hai.*

**L**A MIRADA melancólica del viejo chamán emberá Floresmiro Dogiramá se va desvaneciendo entre el estruendo y la aparición de los bulldóceres que hieren la selva buscando sacar una carretera a la costa chocoana después de atravesar el territorio emberá.

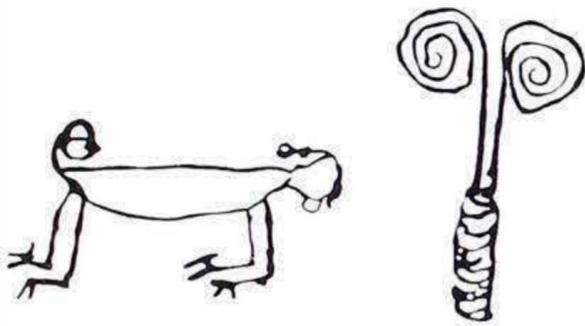
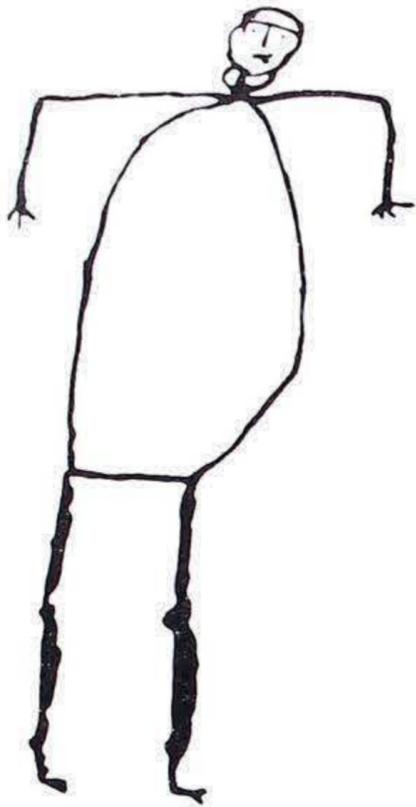
Los abigarrados rituales de los barasanas, pletóricos de danzas, atuendos, recitaciones, alternan con la austeridad del culto protestante o de la misa católica que los misioneros quieren llevar hasta las mismas malocas indígenas del Vaupés.

Dos grupos de indígenas cuibas renuevan sus lazos parentales y de alianza en un complicado y obligado procedimiento que los lleva a intercambiar frutas, camisas, perros y toda suerte de bienes, mientras que apenas son mirados cuando visitan los poblados de los blancos, que están poco dispuestos a trocar bienes para sellar relaciones de amistad.

El lente versátil salta, por ejemplo, de la calma de las secuencias domésticas en las que se recrea en los rostros de mujeres y niños, a intempestivas persecuciones de cacería en medio de la manigua. La mayoría de las tomas son espontáneas y se acoplan sin sobresaltos con las muy logradas y mimetizadas puestas en escena. El ritmo del montaje hábilmente combina entrevistas, paisajes y acontecimientos que se estructuran en torno a determinados personajes, quienes expresan por sí mismos los problemas en que se hallan inmersos.

La calidad de la factura cinematográfica, aunada a una exposición veraz de la situación social y de las amenazas que se ciernen sobre las comunidades que

*Página anterior:  
Indígena tucano-macuna en una  
canoa.*



(a) *El Doctor Koch*  
(c) *Mono barrigudo*  
(d) *Mariposa azul grande*  
Dibujos del indigiejana Vanána,  
Diavani. Del poblado de Tarakva  
en el Río Caiary. Tomado del  
manuscrito de Inicios del arte de  
la Selva. Theodor Koch Grünberg.

protagonizan los documentales, así como la tenacidad para alcanzar los más remotos rincones de la geografía, han hecho de Brian Moser uno de los más reconocidos documentalistas del mundo. Precisamente, los episodios expuestos más arriba corresponden a películas rodadas por este realizador británico en comunidades colombianas.

Graduado en geología en Cambridge, bien pronto su afición se centró en la realización de crónicas y filmes sobre regiones apartadas. Es así como en 1959 llega por primera vez a Colombia y, siguiendo las sugerencias del reconocido antropólogo Gerardo Reichel-Dolmatoff, emprende, en compañía de su compatriota y futuro antropólogo Donald Tayler, viajes a las aldeas Tukano del en ese entonces casi inaccesible río Piraparaná, en el Vaupés; uaunanas, del bajo San Juan, en el Chocó, y coguis, y Ijca de la Sierra Nevada de Santa Marta. El relato sobre esta gira apareció en el libro *The Cocaine Eaters*, publicado cinco años después por Lonemans en Londres.

De esta misma época data *Piraparaná*, el primer documental hecho por Moser y Tayler en Colombia. Testimonio invaluable, de esos años para acá bastantes cosas han cambiado. El filme consigna la vida cotidiana de los macunas (subgrupo de los tukanos) en un momento de muy esporádicos contactos con gente no indígena, cuando aún no habían llegado los misioneros, colombianos o extranjeros, ni los comerciantes, ni el negocio de la coca; en fin, una civilización amerindia en plena vitalidad. En esta realización temprana no hay ninguna intención exegética; el montaje va presentando labores diarias: el procesamiento de la yuca por las mujeres y el de la coca por los hombres, para culminar en el magnífico registro de una ceremonia en la que las distintas fases se plasman con singular calidad: el arreglo y aderezo de los bailarines, las coreografías, la ejecución musical y las narraciones sagradas van desfilando en exquisitas tomas complementadas con un impecable sonido que hoy asombra, dadas las dificultades técnicas y de acceso.

La filmografía etnográfica de Moser sobre Colombia consta de cuatro películas más: en 1970 retorna al país y efectúa tres realizaciones que fueron el comienzo de su serie *A Disappearing World* sobre minorías étnicas de todo el mundo con su existencia cultural amenazada. Adelanta este conjunto con una innovación metodológica: se relaciona con antropólogos que han llevado a cabo prolongado trabajo de campo entre las comunidades, lo cual le permite un tratamiento más ajustado y profundo del tema. Sin embargo, las películas no constituyen una exposición académica de características etnográficas. El interés temático está en mostrar las situaciones conflictivas de las comunidades como minoría rodeadas por una sociedad que las considera atrasadas y que hostiliza su particularidad, su diferencia, que no reside sólo en unos trajes o unas ceremonias, sino en una manera de concebir las relaciones entre los hombres y las de estos con el mundo.

Moser se asesora entonces de Ariane Deluz, Suiza, quien estaba viviendo con emberás en el río Baudó, Chocó; con Bernard Arcand, canadiense, que llevaba dieciocho meses con un grupo de cuibas de Casanare; y con los ingleses Peter Silverwood—Cope y Stephen y Christine Hugh-Jones, quienes a su vez vivían con macús y barasanos respectivamente, en el Vaupés. El resultado de estos trabajos son los documentales *The End of the Road (El final del camino)*, en el Chocó; *The Last of the Cuiva (El último cuiba)*, en Casanare, y *War of the Gods (La guerra de los dioses)*, en el Vaupés.

La restante película es *A Small Family Business (Una pequeña empresa familiar)*, también con la asesoría de Hugh-Jones, capítulo sobre una familia del interior del país que en el Vaupés procesa la hoja de coca que les compra a los indígenas. Esta realización, de 1980, es la segunda de tres que conforman la serie *Frontier (Frontera)*, filmada en Bolivia, Colombia y los Estados Unidos sobre el curso de la droga desde las parcelas indígenas en la selva hasta las calles estadounidenses.

Esta es la última de tres películas filmadas por Moser en el Vaupés (1960, 1970, 1980), las cuales pueden constituir juntas una serie en la que se muestra la magnitud de los cambios operados en la sociedad indígena durante dos decenios en los que el país colombiano dio pasos decisivos hacia la integración de los llamados territorios nacionales.

A principios de los años sesenta, cuando este conjunto de realizaciones comienza a rodarse, prácticamente no había viajes a las regiones remotas del Vaupés y ya empezaba a quedar atrás la negra época de los abusos sin cuento de los caucheros. Diez años después los misioneros ya hacen acto de presencia en prácticamente todas las comunidades. Lo de los ochenta, con la coca, viene a ser una versión mucho mayor de esos *booms* extractivos que como el caucho primero, las pieles luego y la coca ahora, se generan periódicamente en los territorios orientales.

Para Moser, el cine tiene un carácter testimonial tal, que lo impele a regresar a filmar algunos años después. Cuando en 1984 se establece en nuestro país, trae la intención de volver a rodar en las otras comunidades en las que ya había filmado pero no logra financiar este proyecto, circunstancia lamentable que frustra la última parte de lo que hubiera sido un inmejorable documento sobre los acelerados cambios que han acaecido entre estos aborígenes en los últimos quince años.

La estructura de las películas no es un agregado de secuencias pintorescas, pero tampoco repite un mismo modelo en el guion. En el trabajo sobre los emberás del Chocó se muestran dos historias que se alternan en el montaje: la de José Israel, quien ha vuelto a su aldea luego de estudiar un tiempo en un internado misionero, y la de Floresmiro, viejo chamán que se halla ocupado con un ritual de curación para unos familiares enfermos.

En el capítulo sobre los cuibas de Casanare el protagonista es colectivo: una banda o grupo nómada en algunos momentos de su perenne desplazamiento por la sabana, los ríos y “la mata de monte” de los llanos orientales.

En *La guerra de los dioses* el elemento fundamental es el contraste entre la vida de los indígenas, primero los macúes nómadas de la selva y después los barasanas horticultores, habitantes de grandes malocas, y la de los misioneros, ya sean los protestantes del Instituto Lingüístico de Verano o los católicos de la prefectura de Mitú.

La película sobre la familia coquera es la que tiene el argumento más centrado en un personaje particular: el protagonista, un blanco, quien, venido de Bogotá, después de prolongada ausencia al decaer el negocio del caucho, se instala a orillas de un remoto afluente en el Vaupés con su familia, entre la que se destaca un joven, hijo mestizo de él con otra mujer, una indígena de la región. Se muestra la rutina de uno de estos asentamientos que llegaron a ser



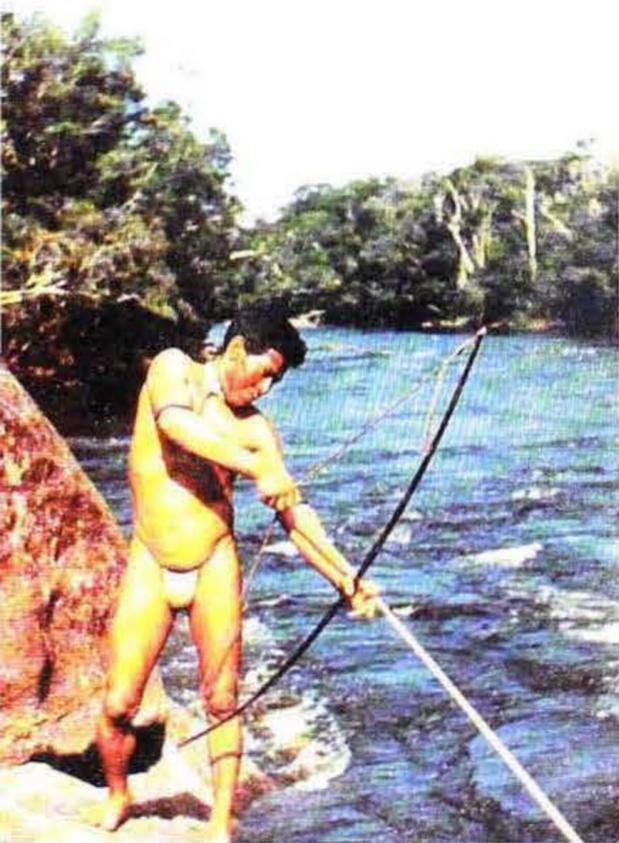
Dibujo de un indio Barasana que representa la imagen alucinatoria del origen del Yagé. Pira-Paraná. Tomado de *El Chamán y el Jaguar*, G. Reichel Dolmatoff.



*Mujer Cuiba del grupo del río Casanare, con el hijo enfermo.*



*Agua Clara. Hombre Cuiba con su hijo. Grupo en 1970.*



*Indígena tucano-macuna pescando en el río Pira-Paraná.*

*Indígena tucano-barasana pintando la facha de la maloca.*



*Mujer emberá con canaleta.*

*Emberá: Fabricación de la canoa.*





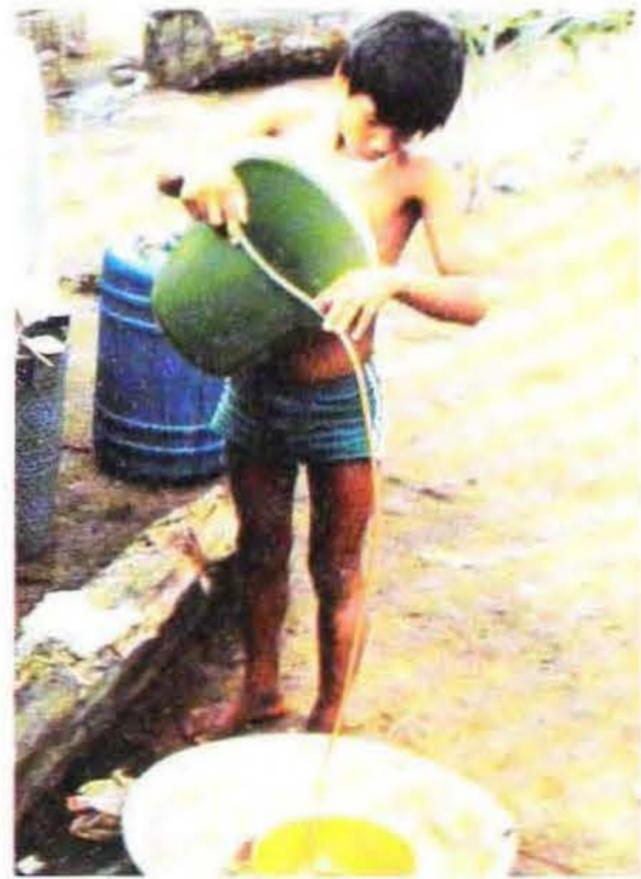
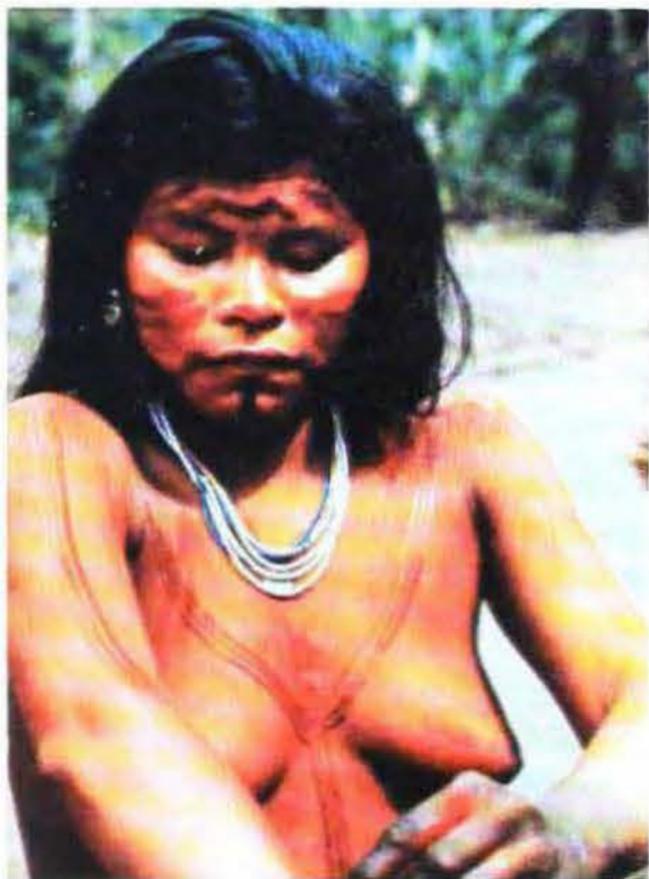
*Indigena tucano barasana recogiendo hojas de coca.*

*Llaneros en el procesamiento de la coca, echando cal a las hojas.*

*Mujer tucano-barasana pintada para una fiesta.*

*Tucano-barasana: muchacho procesando "guarapo" para base.*

*Tucano-barasana mezclando cal con hojas de coca.*



casi un símbolo de los tiempos: la compra de la hoja a los vecinos indígenas mediante el viejo sistema de endeude con adelanto de mercancías; el proceso químico para extraer la base; la llegada de los compradores en avioneta.

A partir del setenta, Moser no se limita a registrar en sus películas el aspecto de las realidades sobre las que filma; también inquiriere por los problemas que las afectan. Es más: ya no es su intención solamente dar testimonio sobre la variedad de las sociedades sino sobre los hechos que atentán contra esa heterogeneidad.

Los títulos de las películas hablan por sí mismos: *El final del camino*, doblemente alegórico, se refiere a una carretera que desemboca en el territorio emberá y que acaso significa que el fin del trayecto cultural de un grupo que se había refugiado en la más apartada de las regiones chocoanas.

*El último cuiba*, que trata de los azares de la supervivencia de un grupo que se debate entre “civilizarse” o de pronto caer masacrado en una de las hasta hace pocos años macabramente célebres “guahibiadas”.

*La guerra de los dioses*, sobre la avanzada de las misiones para catequizar a los indígenas del Vaupés, quienes practican una religión acaso más antigua que la de quienes pretenden redimirlos.

Sin embargo, a pesar de situarse en el terreno de la denuncia, el cinematografista inglés no cae en la tentación panfletaria: usando una imagen impecable y un elocuente montaje, va exponiendo las situaciones críticas a las que se enfrentan los grupos en cuestión, sin incurrir en el discurso plano o en la reiteración simplista. Da margen para el respiro entreverando calmadas escenas cotidianas en las que el tiempo parece detenerse en los juegos de los niños, las conversaciones nocturnas de los adultos al pie de la lumbre, en el reposo de un insecto sobre una flor, o en los danzantes desplazamientos de las canoas indígenas sobre las aguas que corren entre la exuberante jungla.

El capítulo sobre el Chocó envuelve a sus protagonistas en pequeños y variados episodios, los que al final dejan en el espectador la impresión de cierta familiaridad con la comunidad y sus problemas. La talla con hacha de una canoa y su posterior arrastre al río, el negocio de un gallo entre negros e indios, la preparación del ritual de curación, la muerte de un tatabro bajo las lanzas de los cazadores emberás, la visita de los indígenas a un poblado negro para comerciar, la manufactura de los cántaros de cerámica por las mujeres de edad, la visita de un cura, la llegada de buhoneros negros para sacar ventaja cuando los indígenas están embriagados en su fiesta, son algunas de las secuencias que estructuran este documental en el que queda claro cómo los emberás, los reyes de la selva chocoana, sus primordiales pobladores, magníficos cazadores y pescadores, aventajados cultivadores de maíz, plátano y caña, habilidosos con sus canoas hasta rayar en el malabarismo, vanidosos y hermosos, adornados con flores y el cuerpo dibujado, excesivos en la festividad, se ven cada vez más cercados por la sociedad nacional, que apenas se percata de su existencia, por esa sociedad nacional encarnada en los negros, pobres y marginados también pero vectores del mundo “civilizado”. Sociedad representada, lo que constituye la denuncia central de la película, por la maquinaria que hiende la selva abriendo una carretera de esperanza de progreso para el Chocó pero que pende como una espada de Damocles sobre la sociedad indígena, que ya no tendrá para donde huir cuando en los primeros buses y

camiones lleguen al territorio indígena los usurpadores de tierras, los turistas abusivos y toda suerte de aventureros y arribistas para quienes la suerte de los "cholos", como se llama vulgarmente a los indígenas en el Pacífico, no sea más que un obstáculo para el "progreso".

En uno de los apartes finales, Floresmiro, el viejo chamán, rodeado de sus yernos, expone un memorial de agravios que hoy, pasados más de tres lustros, están a la orden del día en las reivindicaciones de la pujante y joven asociación de los indígenas del Chocó: la entrega de títulos de la tierra, el fin de los abusos de las vecinas autoridades locales no indígenas y un mínima asistencia del Estado.

Son un tanto exageradas las opiniones de la antropóloga Deluz sobre el odio que supuestamente se profesan negros e indios: una cosa es el natural recelo que la frontera interétnica conlleva y otra la aversión intransigente rayana en la violencia que la etnóloga suiza presenta.

En *El último cuiba* cabe apreciar quizá el mejor de los montajes entre estos documentales. Sin prisa, en la pantalla desfilan tanto algunos momentos del campamento o los desplazamientos de los cuibas como faenas de vaquería de los llaneros, momentos que van ganando en intensidad hasta culminar en la confluencia de los dos mundos (el llanero y el cuiba), cuando los indígenas llegan a una población en la que se celebran fiestas patronales. El contexto del conflicto es en esta película (y no menos en la realidad) mucho más dramático y violento que en la del Chocó, por ejemplo. Aquí se trata llanamente del exterminio físico de los indígenas. El llanero concibe al indio en un nivel de animalidad, por su desnudez, por su desconocimiento ganadero, por lo elemental de su equipamiento. Los llaneros van tomando los matorrales ribereños, sitios por excelencia de la vida en la sabana, agotando la caza y ahuyentando a los cuibas, hasta que un día el cazador secular, que es el aborigen, decide "cazar" una vaca, y es cuando el llanero extrema su estereotipo y resuelve que al indígena hay que exterminarlo como a una fiera mala. No puede ser más conmovedor el relato de los sobrevivientes de dos de aquellas masacres en las que caían familias enteras de inocentes indígenas.

El director muestra lo diferente de los universos del llanero ganadero y el cuiba nómada, lo contrastante de sus modos de vida. La economía de la vida itinerante indígena que extrae todo del medio, que pesca con arco y flecha, que teje cestas y hamacas con fibras silvestres y que, lo que la película muestra fidedignamente, decide y levanta su campamento, que comprende todas sus pertenencias, en cuestión de minutos. En cambio se ve el llanero que doma el ganado, inseparable de su caballo y su revólver, que degusta la ternera asada, que quema el llano para que reverdezca el pasto para sus reses y que disfruta de sus interminables "parrandos" al calor de joropos, pasajes y aguardientes. Pero tal vez lo que más puede marcar la diversidad humana es el momento de la fiesta.

Los cuibas preparan el yopo, planta psicotrópica que los comunica con su otro mundo, y en torno al fuego, al compás de la maraca, ejecutan sus danzas hasta el agotamiento. Los llaneros, bebiendo mientras sacrifican la res para el asado, se preparan para el baile de sus tradicionales ritmos.

La asimetría de la relación de estas dos sociedades queda manifiesta cuando los indios llegan al poblado llanero, que está de fiesta; a un lado, retirados,



*Indigena tucano-barasana del rio Pira-Paraná, en su regalia ceremonial.*

observan la diversión de los “civilizados”; la procesión de la Virgen al compás de los acordes de la banda, el tradicional rodeo circense del llano: el coleo, y la pelea de gallos; aparte, los indígenas lo único que pueden hacer es beber, beber aguardiente hasta la inconciencia, tal vez la única manera de atenuar el sentimiento de humillante discriminación.

El contexto sociogeográfico, escenario de *La guerra de los dioses*, el Vaupés, presenta otras características. Ya no es la selva pacífica ocupada por negros en los ríos grandes y por indios en las quebradas, o la sabana en la que los llaneros con su expansión van arrinconando cada vez más al indígena. Esta vez es un vasto territorio integralmente indígena, llegar al cual tiene carácter de expedición. Ya no es el contraste de comunidades de diferente origen étnico que compiten por un territorio. El territorio en cuestión son las mentes y los corazones de los aborígenes del Vaupés, y los colonos son los misioneros enviados a implantar su verdad, su Dios, su moral.

Una vez más, como en las otras películas, surge el interrogante: ¿sí vale la pena el cambio inexorable que acosa a la sociedad indígena? Lo que muestra Moser es que organizar la cultura de otra forma no la hace de entrada ni mejor ni peor, pero la mayoría de las veces la “civilización” llega a los indígenas con muchas de sus desventajas y muy pocas de sus ventajas.

El profundo conocimiento de la selva de macúes y tukanos, sus creencias, sus rituales, los procesos domésticos y económicos cuajados en miles de años, ¿por cuáles cosas han de ser reemplazados?

La cámara sugiere las preguntas, pero las respuestas se las tienen que dar los espectadores al comparar la vida de los indígenas tras haber sufrido los primeros embates de la aculturación, con la vida en la selva, en la maloca, con toda su complejidad, con todo su simbolismo, tan llena de sentidos y motivos como cualquiera otra pero que, desafortunadamente, no tiene todas las armas para sobrevivir a un modelo que de antemano se le ha propuesto como única posibilidad.

Guerra de dioses, o guerra sorda y sutil de los hombres por ocupar el espacio que toda sociedad dedica a lo trascendente, que en los indígenas es la cadena interminable de significados acerca de las relaciones entre ellos mismos y la naturaleza, todo se renueva en el ritual y tiene su lugar en la mitología.

*La guerra de los dioses*, al principio va con un grupo de macúes, en sus labores o en sus ocios, mientras adereza un pecarí, prepara el veneno para los dardos de la bodoquera, pesca anguilas con trampas o simplemente reposa en las hamacas. Más adelante el lente se sitúa en una maloca barasana, en donde la gente se ocupa en lo cotidiano: las mujeres en el procesamiento de la yuca brava, los hombres en la preparación de la coca, o en el ahuecamiento con fuego de un tronco para fabricar una canoa. Mientras tanto se han ido intercalando secuencias de la aséptica vida de los misioneros-lingüistas en su casa en la selva, en sus avionetas o en su sede en el Meta, del transcurrir en el internado católico, o de las misas de los primeros curas que llegan hasta el remoto Piraparaná.

En estas tres películas del setenta, Moser tiene casi como un *Leitmotiv* el ir conduciendo los acontecimientos para culminar en una celebración festiva. Mientras los evangélicos extranjeros cantan en su culto, van entrando las

# MOSER

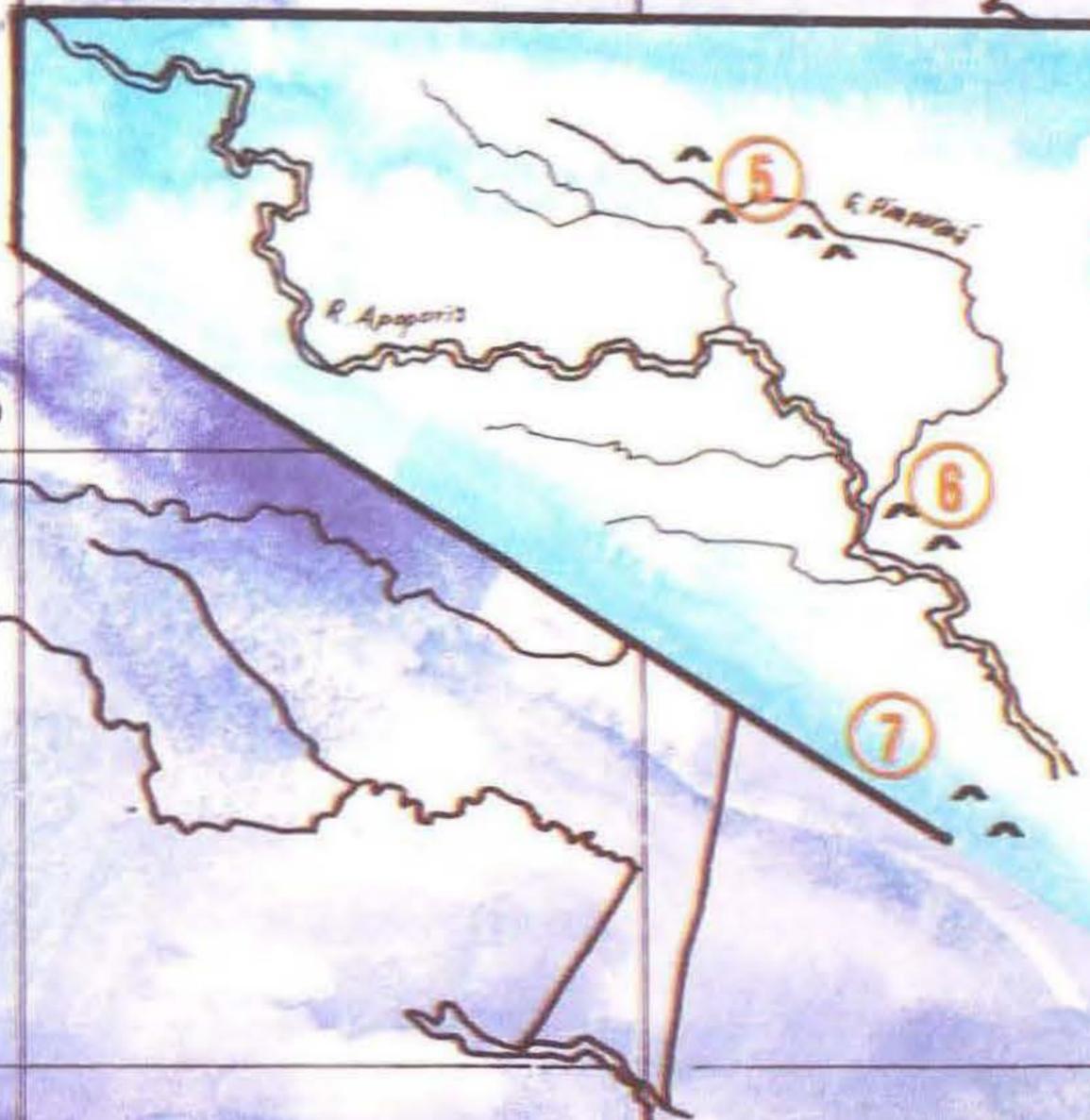
(DOCUMENTALES)

OCEANO ATLANTICO

SIERRA NEVADA DE SANTA MARTA



OCEANO PACIFICO



- 1 Kogui
- 2 Enberas
- 3 Waunana
- 4 Cui vas
- 5 Makuna
- 6 Barasanos
- 7 Mairis



*Agua Clara. Grupo Cuiba en 1984. El joven de camisa roja formaba parte del grupo de 1969-1970.*

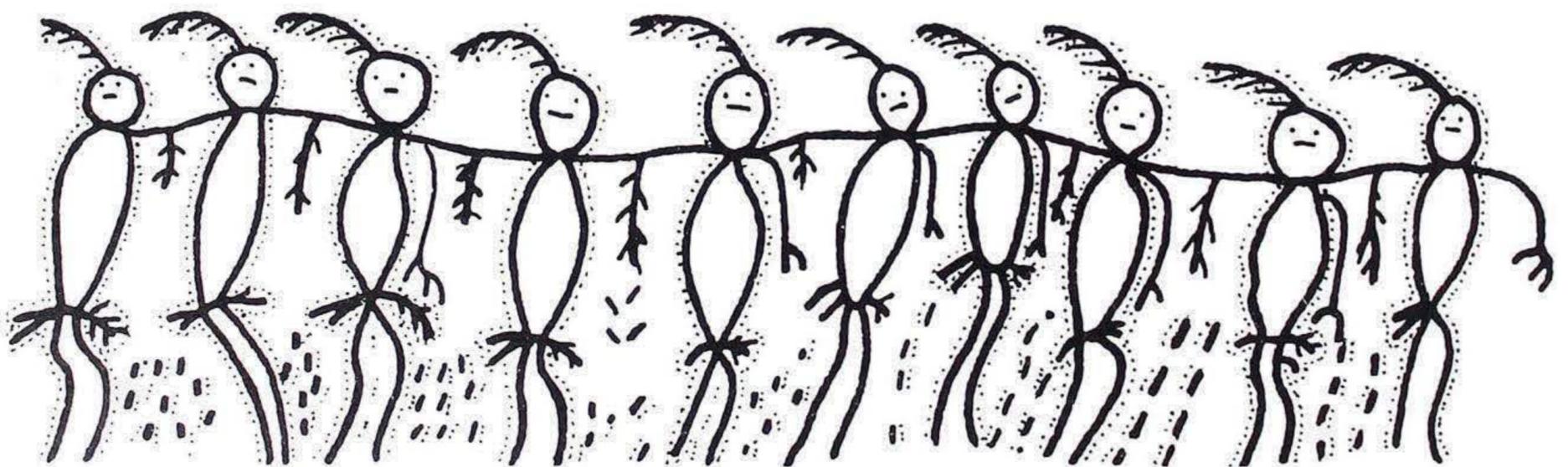
*Agua Clara. Grupo Cuiba en 1970.*



imágenes de los barasanas pintándose el cuerpo, y luego el calidoscopio de los tocados de plumas de garza, de oropéndola, de guacamayo, vibrando el ritmo de las maracas y las ajorcas de cascabeles de nueces en los tobillos de los bailarines, un compás y una danza *in crescendo* que culmina en la bebida del yagé, y ya transportados por el camino del jaguar chamánico, a oír de los labios viejos y sabios una vez más la historia de todas las cosas.

Para quienes quieran captar más palpablemente la dimensión de lo que ha cambiado en el Vaupés, de todo lo que se ha transformado el mundo indígena en los últimos años, basta comparar algunas de las secuencias del primero y el último de los filmes de Moser en el Vaupés. Este cotejamiento puede también mostrar en buena medida cuánto cambió la manera de hacer documentales del director. Veinte años antes, el primero, plácido y hermoso, se sumerge en la magia de la selva y de sus habitantes. Mientras suenan las flautas de carrizo va transcurriendo la vida de los macunas en la cacería, ya con la cerbatana, ya con el arco, cogiendo los productos de la chagra, construyendo las malocas o atendiendo a los recién nacidos en el agua; abriendo una canoa con fuego, preparando la coca, ese laborioso proceso que va desde arrancar una a una las hojas de la mata, tostarlas en el budare de cerámica, mezclarlas con ceniza de hoja de guarumo, pilarlas y luego cernerlas hasta obtener el fino polvo verde que constituye uno de los principales vehículos de comunicación entre los hombres del noroeste amazónico: un indígena no puede concebir una conversación de alguna seriedad sin brindar a su interlocutor una bocanada de lo que desde sus mejillas destila una sutil sensación de euforia, bienestar y fortaleza. No menos complejo es el procesamiento de la yuca brava, que supone sucesivas operaciones de pelado, rayado, cernido y amasado hasta obtener las sabrosas tortas de casabe, la granulada fariña, o las bebidas como la caguana o la manicuera, alimentos éstos ya desprovistos del mortal ácido prúsico que hace del tubérculo crudo un veneno fulminante.

Y claro, ya desde este primer viaje a las selvas de los hombres para quienes sus chamanes y el tigre son uno solo, Moser se deja cautivar, y quién no, por aquel



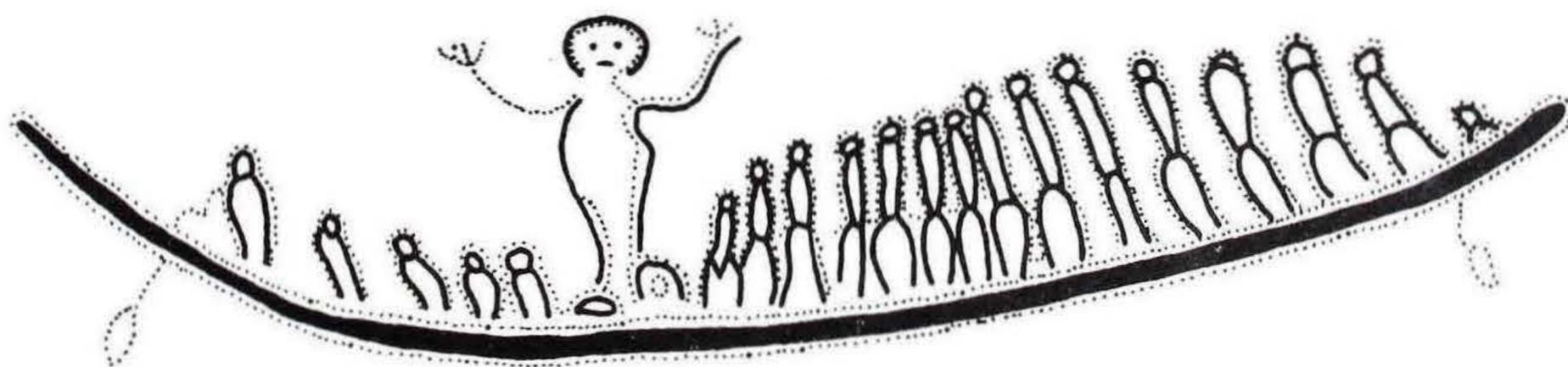
Dibujo de un indio Barasana que representa la primera danza del mundo. Pira-Paraná. Tomado de el Chamán y el Jaguar, G. Reichel Dolmatoff.

ritual milenario que comienza cuando se desciende la caja sagrada de las plumas, el chamán sopla las cabezas y minuciosamente los hombres se pintan, se adornan y danzan, primero ellos solos y después con sus mujeres, tejiendo las más variadas formaciones que constituyen preludio y marco del concilio de los viejos, quienes, sentados en los bancos chamánicos, a un lado de la puerta de la maloca, durante horas se abocan a las recitaciones míticas, soporte y sustento espiritual de la existencia del grupo.

En la película del ochenta, en cambio, aparecen los indígenas con ropas occidentales, en casas familiares y dedicados a cultivar la hoja de coca para pagar el endeude con el comprador, quien les adelanta telas, grabadoras, motores, escopetas, gasolina. . . Sin embargo, hablando ante la cámara, los indígenas afirman que ellos siembran y venden la hoja para que los forasteros no lleguen a hacerlo a su territorio, que el dinero les sirve pero que no deben comprar tantas grabadoras y mercancías que atentan contra su cultura. Pero otra cosa es lo que muestra la filmación.

Además de la temática de sus películas, merece destacarse la forma en que Moser las realiza: con un equipo técnico y humano mínimo: un antropólogo, un camarógrafo, un sonidista y él mismo, cuatro personas, interfiere lo menos posible en la cotidianidad de los lugares en los que filma, logrando esa espontaneidad, característica capital de sus trabajos. Esto, más su criterio de lograr la mayor cantidad de tomas naturales directas, dan una garantía de veracidad, la cual no obsta para acomodar también pasajes cargados de lirismo y belleza.

Conocidas en los círculos especializados, estas realizaciones deberían tener mayor difusión, lo cual no es difícil, ya que se encuentran en el Instituto Colombiano de Antropología, en donde, mediante solicitud previa, se efectúan proyecciones para grupos. Se encuentran allí también otras realizaciones del mismo director sobre otros países y material filmico de diversos temas antropológicos.



*Dibujo de un indio Barasana que representa la imagen alucinatoria del primer poblamiento del mundo Pira-Paraná. Tomado de El Chamán y el Jaguar, G. Reichel Dolmatoff.*