

ENTRE LA VISIBILIDAD Y EL SILENCIO: EL PUEBLO WAYUU A TRAVÉS DEL CINE

Carmen Laura Paz Reverol¹

María Dolores Fuentes Bajo²

Resumen: El presente artículo se estructura en tres apartados. En primer lugar, introduce al lector en el ámbito del cine indígena y sus particularidades dentro del contexto venezolano, destacando su función como espacio de representación cultural y de resistencia simbólica. En segundo término, se examina la producción fílmica de la cineasta wayuu Elizabeth Pirela, con especial atención a la evolución estética y temática de su obra, desde *Majayut Señorita* hasta *El silencio de las semillas*. Finalmente, el estudio ofrece un análisis interpretativo sobre la visión que la directora propone de la realidad wayuu, mostrando cómo su cine articula memoria, identidad y territorio a través de una poética visual que conjuga la oralidad ancestral con el lenguaje audiovisual contemporáneo.

Palabras clave: Cine indígena; pueblo Wayuu; Elizabeth Pirela; cine venezolano; identidad cultural; memoria; resistencia simbólica.

Between Visibility and Silence: The Wayuu People Through Cinema

Abstract: This article is structured in three sections. First, it introduces the reader to the field of Indigenous cinema and its particular features within

¹ Universidad del Zulia, Correo electrónico: carmen.paz@fec.luz.edu.ve.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1201-2223>

² Universidad de Cádiz. Correo electrónico: mdolores.fuentes@uca.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3671-1333>

the Venezuelan context, emphasizing its role as a space for cultural representation and symbolic resistance. Second, it examines the film production of the Wayuu filmmaker Elizabeth Pirela, with special attention to the aesthetic and thematic evolution of her work, from *Majayut Señorita* to *El silencio de las semillas*. Finally, the study offers an interpretive analysis of the director's vision of Wayuu reality, showing how her cinema weaves together memory, identity, and territory through a visual poetics that fuses ancestral orality with contemporary audiovisual language.

Key words: Indigenous cinema; Wayuu; Elizabeth Pirela; Venezuelan film; cultural identity; memory; resistance.

1. El difícil nacimiento de un cine denominado indígena

La historia del Cine Indígena en la República Bolivariana de Venezuela es una historia hasta cierto punto compleja, en parte por los diferentes cineastas que se han acercado a este género y, en buena medida, por sus diversos planteamientos ante la realidad indígena. De esta suerte, podrían distinguirse diferentes fases.

En torno a los años 70 del pasado siglo XX se situarían sus comienzos, coincidiendo en el tiempo con el interés de los diferentes gobiernos por el Sur de Venezuela y la explotación de sus recursos naturales. En este contexto, es necesario citar las políticas del presidente Rafael Caldera en su primer mandato y lo que él mismo denominó “La Conquista del Sur”. Esta conquista será casi la primera toma de contacto con unos territorios tradicionalmente olvidados y con una población autóctona de unas características peculiares, convertidos ahora en objeto preferente para políticos y hombres de negocios.

De esta forma, se desplazaron hacia esas latitudes profesionales de muy diferente trayectoria, pero lo que interesa a nuestro tema es señalar que entre ellos figuraban antropólogos, geógrafos y etnógrafos, empeñados en estudiar las peculiaridades y el exotismo de sus habitantes. Los hubo que

no dudaron en plasmar sus impresiones en papel, si bien llegaron otros a valerse de las cámaras para inmortalizarlos.

Tuvo lugar así el nacimiento de un cine que bien podría denominarse etnográfico y que se proponía recoger, dentro de sus limitaciones, los primeros testimonios de esta población, por muy superficiales e ingenuos que pudieran parecer. Se trataba pues de las primeras muestras cinematográficas que se introducían, casi inconscientemente, en la temática indígena. El acercamiento de sus realizadores y cineastas a esa realidad tan alejada de sus paradigmas pecará forzosamente de inexacto, aunque, no obstante, es la primera entrega de ese cine indígena venezolano.

En este sentido, Calvo de Castro (2022) hace un recorrido de “las primeras propuestas de cine silente hasta los documentales de corte reflexivo y los procesos de autorrepresentación impulsados desde la academia con las propias comunidades”, Y solo con el paso del tiempo se transformó paradigmáticamente en un espacio de resistencia cultural y de autorrepresentación³.

Por esos años, se datan también algunas películas de ficción que incluyen escenas donde aparece esa naturaleza exótica y esa población autóctona que no lo es menos. Pero no es más que un telón de fondo meramente ornamental, pues los verdaderos actores del film son otros y las historias que se narran están estrechamente vinculadas a ellos y solo a ellos.

Tiempo después, en los años que antecedieron a las celebraciones del V Centenario del Descubrimiento de América, se rodó en Venezuela una serie de películas vinculadas en líneas generales con esa temática; puede bastar como ejemplo, en este sentido, el largometraje de Luis Alberto Lamata “Jericó”, de 1990, que bien puede servir para subrayar las novedades de este periodo. Se advierte entonces una serie de cambios que inciden de forma clara en esta modalidad de cine. Las historias narradas son mucho más complejas y en ellas intervienen también los indígenas en

³ Calvo de Castro, P. (2022) “Resistencia y desigualdad. Cine documental etnográfico en Colombia,” Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social Disertaciones 15, no. 1: 1–16, <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.11149>

los principales papeles. El tema de la conquista, con sus luces y, sobre todo, con sus sombras, es objeto de un tratamiento nuevo e interesante en películas como la mencionada. Esta nueva entrega del Cine venezolano de Temática Indígena presenta novedades de indudable interés. Son películas que abordan con una sensibilidad diferente el pasado colonial del país.

Este tránsito de la mirada externa a la voz propia coincide con lo que Ginsburg (1994, citado en Córdova, 2011) ha denominado “*embedded aesthetics*” traducido al español como “*estéticas incrustadas o enraizadas*”, que “*trata de un corpus de obra bastante heterogéneo, geográficamente disperso, y ligado fuertemente a procesos sociales y presiones locales*”. Gran parte de estas obras se desarrolla incorporando valores, protocolos y metodologías de cada comunidad o pueblo indígena. Estas estéticas “*denotan el modo de producción de las obras, determinando los procesos de producción, así como los productos mismos*”. Estas formas de producción audiovisual responden a los valores, lenguas y metodologías de los pueblos indígenas y no a cánones industriales.⁴

Pero, ciertamente, de alguna manera el cine tratado hasta aquí no podía considerarse indígena al 100%. Se trataba de un género cinematográfico realizado por profesionales cada vez más preparados y respetuosos a la hora de acercarse a la problemática indígena, pero que no eran indios. No era difícil percibir en ellos al profundizar, aunque fuera un poco, el peso innegable de su diferente color de piel y de unos valores que aparentemente les hacían superiores

La nueva Carta Magna que se promulgó en Venezuela en 1999, bajo el régimen chavista, ya supone para la república la entrada en una etapa llena de novedades, no exentas de polémica algunas de ellas, pero que no es el momento aquí de debatir. Interesa poner de relieve, eso sí, la nueva concepción del país y sus habitantes, y las políticas con los grupos de población antes tildados de minoritarios o, incluso, de inexistentes. Venezuela es reconocida en la nueva constitución como un país plural y

⁴ Córdova, Amalia. (2011) “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina,” *Comunicación y medios* 24: 81–107.

diverso desde todos los puntos de vista, también por supuesto desde el étnico o el cultural.

Conviene señalar, de otro lado, el interés del Chavismo por el cine y la televisión. como instrumentos de propaganda de los cambios ambiciosos y radicales que caracterizaron los primeros años de gobierno de Hugo Chávez. En este contexto, el séptimo arte recibe un respaldo especial del gobierno, que incluso llega a crear una productora estatal de cine denominada La Villa del Cine.

Se comprende, en este contexto, el respaldo que en esta nueva coyuntura va a recibir el Cine Indígena, un cine que pasa a asumir una serie de notas más precisas. De esta suerte, es indígena no solo por la naturaleza de su temática, sino en todo lo que afecta a su producción, distribución y realización, de lo que se hacen responsables las propias comunidades indígenas.

Tal como señala Keraj, S. (2014), los pueblos indígenas siguen existiendo y, “contrariamente a las expectativas, se han convertido en una fuerza en el mundo contemporáneo”, la apropiación de los medios audiovisuales por los pueblos originarios que se expresa en el “manejo de las técnicas de información de la era digital y estética, para así poder generar apoyo a sus causas (identidad, comunidad, pertenencia y placer) y abrirse al sensorium social, intercultural, global” Esto representa una forma de emancipación simbólica que desmantela los discursos hegemónicos y redefine la indigenidad en clave contemporánea⁵.

De otra parte, es un cine que va madurando, que va haciéndose cada vez más crítico y reivindicativo, al tiempo que persigue unas metas cada vez más definidas. Hay que mencionar en este sentido el paso de un cine indígena meramente testimonial a otra modalidad, con el paso del tiempo, en la que puede tomarse el pulso a realizadores indígenas que expresan a través del cine los problemas que a veces llegan a oprimir, por no decir asfixiar, a sus pueblos y a sus gentes⁶.

⁵ Keraj, Sokol (2014) “Indigenidad y cine indígena,” *Poliantea* 10, no. 18: 15–16.

⁶ ARREAZA CAMERO, Emperatriz. (2010) “Representación del indígena en el cine venezolano de ficción”. En *Fermentum*, 20, (57), enero-abril, pp. 130-150; BOLANOS GUERRA, Tamia. (2023)

2. Producción fílmica de una realizadora wayuu

Demos un paso más en nuestro análisis y centrémonos en las nuevas posibilidades que se le abren al Cine Indígena y, más en concreto, al Cine Wayuu, tras la llegada del Chavismo al poder, fijándonos en un caso en concreto: la realizadora Wayuu, Elizabeth Pirela, una artista interdisciplinaria wayuu del ei'rukkuu o clan epieyuu cuya producción combina arte, literatura y cine⁷.

De esta cineasta debemos señalar, a modo de introducción, que nació en Maracaibo (1983) y, como en los últimos tiempos viene siendo la norma entre los cineastas indígenas, tiene formación universitaria. En este sentido, Pirela cursó estudios en dos universidades de Maracaibo (Universidad del Zulia y Universidad Católica Cecilio Acosta, Venezuela), ampliando más tarde su formación en la Universidad de Barcelona (España) con el Master en Escritura de Guión, donde asistió a clases de diferentes másteres en relación con el cine.

En su producción fílmica convergen la memoria ancestral y los conocimientos tradicionales de su pueblo con formas de narración visual contemporáneas, señala que claramente puede observarse una evolución entre sus primeros cortos y los que dirige a partir de 2021, sin embargo, en

“Cine: mirada y vínculo para transformar”. En Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación n° 152, abril-julio; CALVO DE CASTRO, Pablo. (2022) Resistencia y desigualdad. Cine documental etnográfico en Colombia. Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social “Disertaciones”, 15 (1): 1-16; CÓRDOVA, Amalia (2011) “Estéticas enraizadas: aproximaciones al video indígena en América Latina”. En Comunicación y medios n. 24, pp. 81-107; CRISTANCHO ALTUZARRA, José Gabriel. (2024). “Tejidos audiovisuales y poéticas radicales: organización y lucha de pueblos indígenas en el cine colombiano”. En Signo y Pensamiento, vol. 43, 2027-2731; FUENTES BAJO, María Dolores. (2021) Cine en Venezuela. Apuntes. Vigo, Ediciones Ageoiro, pp. 32ss.; KERAJ, Sokol (2014) “Indigenidad y cine indígena”. En Poliantea, p. 11-32, Volumen X, n° 18, enero-junio 2014; RODRÍGUEZ VELASQUEZ, Fidel (2016) “Cine, poder e historia: la representación y construcción social del indígena en el cine ficción venezolano durante la década de los años 80”. En Campos, 4, (1), enero-junio, Bogotá, D.C., Universidad Santo Tomás, pp. 11-31.

⁷ Remitimos al lector a dos publicaciones de nuestra autoría: Véase PAZ REVEROL, Carmen Laura y María Dolores FUENTES BAJO. (2023). “El silencio de los Wayuu, una mirada interpretativa”. En Investigación y experiencias educativas centradas en la creatividad artística. Música, cultura audiovisual y artes escénicas en la sociedad de las pantallas. Xana Morales Caruncho, Manuel Tizón Díaz, Rafael Marfil Carmona (coordinadores). Madrid, Dykinson, S.L., ISBN: 978-84-1122-827-5, pp. 803-813. FUENTES BAJO, M. D.; PAZ REVEROL, C. L. (2024) “De niña a mujer en la cultura wayuu. Estudio de las fuentes literarias y fílmicas”. En Materiales, técnicas, estrategias y resultados. Planteamientos humanos ante los retos socio-culturales. Coord. Sandra Olivero Guidobono. Madrid, Dykinson S.L. 2024, pp. 430- 439.

todas sus obras revela un interés permanente por mostrar los ciclos de vida, la cosmovisión y las contradicciones contemporáneas del pueblo wayuu desde su propia visión. Uno de sus primeros trabajos fue la serie documental *Shimirra'in Wayuu: Juegos tradicionales wayuu*, que es un homenaje a las expresiones tradicionales de su pueblo. Así mismo, *Majayut Señorita* (2010) ganó el Premio del Público en el Festival Suramericano de Cine en Marsella (Francia). Actualmente, tiene un proyecto llamado *El viaje mítico de Sa'in* y el duende *Akalakui* (animación-ficción) que fue seleccionado para el Primer laboratorio de desarrollo para proyectos de cineastas indígenas latinoamericanos, el cual está organizado por *If not us then who?*. (Rodríguez, Y., s.f.)

En esta investigación se realiza desde un enfoque cualitativo centrado en el análisis audiovisual y el estudio de significados de la cultura wayuu. Se seleccionaron cuatro obras de Pirela disponibles públicamente: *Majayut Señorita* (2010), *Mi nombre en el viejo telar* (2021), *Junaya* (2008) y *El silencio de las semillas* (2021). El análisis y la interpretación se realizaron a partir de las dimensiones visuales, simbólicas y del contexto sociocultural.

Junaya, el tiro con honda (2008).

Junaya formaba parte de los llamados “Juegos Tradicionales Wayuu”, una serie realizada para ser emitida por televisión; comprendía diferentes cortos que, por lo general, no superaban los 30 minutos de duración. La autora trabaja con planos largos, ritmo pausado y sonido ambiental.

En este contexto, Elizabeth Pirela no se limita a documentar un simple “juego tradicional”, sino que inscribe su representación dentro de una narrativa más amplia, donde el universo simbólico y cultural del pueblo wayuu se manifiesta en distintas dimensiones. El documental, pese a su brevedad, apenas veinte minutos, constituye una ventana significativa hacia múltiples aspectos de la cosmovisión wayuu. Pirela detiene su mirada en elementos característicos de la vida cotidiana de esta comunidad: su entorno natural, los cultivos que siembra, los alimentos que consumen, la vestimenta tradicional, los chinchorros (hamacas wayuu) como espacios de descanso y sociabilidad, así como en las prácticas vinculadas a la medicina

tradicional wayuu. A lo largo del metraje, la directora pone de relieve valores esenciales que estructuran la vida social y espiritual de este grupo indígena.

No obstante, la diversidad de microrrelatos presentes en el documental, Pirela mantiene como eje central la representación de la “Junaaya”, el tiro con honda que da nombre a la obra. Para ello, selecciona como figuras protagónicas a Sarakaana, un hombre mayor y a su nieto, entre quienes se desarrolla una relación pedagógica intergeneracional. El anciano adulto mayor transmite al niño un saber tradicional vinculado con la agricultura, especialmente en lo relativo al proceso de siembra y al momento propicio para llevarla a cabo. Veamos el momento justo para ir a sembrar desde el conocimiento tradicional wayuu:

Ha caído la lluvia, vamos a sembrar. Sembraremos melón, auyama, frijoles, millo. Auyama. Vamos a sembrar todo eso en el huerto para que nos dé frutos y no pasemos hambre. Además, vendrá gente a visitarnos con leche, queso y carne por el trabajo que haremos. Por eso, nuestra siembra debe ser buena y para que los pájaros no la vean, estará debajo de la tierra. Ahora, aquí está el bolso, vamos, caminaré delante de ti, aún veo. (Pirela, 2008, min. 0:29)

Luego hay otras secuencias que permiten a la realizadora exponer, con notable claridad etnográfica, el proceso de elaboración de la Junaaya y su funcionalidad dentro del contexto agrícola. Este instrumento se confecciona a partir de tres hilos entrelazados, aunque en tiempos anteriores se fabricaba con fibras de cují (*Prosopis juliflora*), previamente peladas, lavadas y trenzadas hasta obtener un hilo resistente y flexible. Su propósito primordial consiste en proteger los cultivos recién sembrados, espantando a las aves que podrían destruir las semillas o alimentarse de los brotes emergentes.

Las enseñanzas del adulto mayor adquieren un valor central en el discurso narrativo del documental. Durante el trayecto hacia el terreno destinado a la siembra, reflexiona sobre los caminos amplios y estrechos, atribuyendo a los primeros mayor seguridad y confort para el tránsito humano, en contraste con los segundos, que pueden implicar riesgos y dificultades.

De igual modo, el personaje adulto se encarga de transmitir a su nieto un conjunto de creencias profundamente arraigadas en la cosmovisión wayuu. En la segunda parte del cortometraje, se hace referencia a las aves consideradas portadoras de malos augurios o infortunios, las cuales, según la tradición, pueden ocasionar daño o mal de ojo, especialmente a los niños. En este sentido, la *Junaaya* cumple también una función simbólica de protección frente a entidades del mundo no humano.

Pirela enfatiza, a lo largo del filme, la estrecha relación que la cultura wayuu mantiene con la naturaleza. Esto se evidencia en la conversación entre abuelo y nieto, en la que se subraya la importancia de esperar las lluvias antes de sembrar y de seleccionar “con el alma” la tierra adecuada para el cultivo. Asimismo, se destaca la dimensión comunitaria de la producción agrícola, ya que los frutos obtenidos no solo garantizan la subsistencia, sino que también se comparten con otros miembros de la comunidad, reafirmando así los valores de reciprocidad y solidaridad. De allí la necesidad de proteger el proceso de siembra y evitar que las aves destruyan las semillas.

Por otra parte, el adulto mayor no se limita a instruir sobre la fabricación y el uso de la *Junaaya*; también transmite un conocimiento ancestral heredado de sus antepasados, enfatizando la continuidad de la tradición oral como mecanismo de preservación cultural. En este sentido, insiste en la importancia del respeto hacia los demás y advierte que dicho instrumento jamás debe utilizarse con fines de daño, ni hacia las personas ni hacia los animales.

En suma, más allá de las aparentes “historias sencillas” que articulan su relato, *Junaaya* constituye un documento audiovisual de profundo valor antropológico y de transmisión de saberes ancestrales a las generaciones presentes y futuras. La obra no solo registra una práctica tradicional, sino que visibiliza un sistema de saberes, creencias y valores que configuran la identidad del pueblo wayuu, al tiempo que reivindica la transmisión intergeneracional como vía fundamental para la preservación de su cultura.

Majayut “Señorita” (2010)

Se trata de una de las obras más tempranas y reconocidas de la autora. En él se detiene, con un guion que pretende ser más preciso, en los cambios ocurridos a las jóvenes tras la aparición del primer sangrado menstrual. Como nos tiene acostumbrados la realizadora, lo contextualiza en una pequeña historia protagonizada en este caso por la niña Andreina (que se interpretó a sí misma, ya que en la vida real ése era también su nombre) y otros personajes cercanos a ella, caso de su madre y otros miembros de la comunidad. Pirela muestra en el cortometraje, aunque sea de forma breve, algunas de las dificultades que sufren los wayuu en su día a día, como la falta de agua corriente y la necesidad de ir a buscarla, en ocasiones, a lugares distantes. De interés son aquellas secuencias donde la directora muestra cómo se vive en la ranchería o cómo las mujeres wayuu preparan sus alimentos.

Sin embargo, Pirela no olvida el título dado al corto y aborda el ritual del *asiirulawaa* o “encierro” al que tradicionalmente se somete a las jóvenes al convertirse en mujeres, en gran parte del documental. Es así como Andreina pasa por el encierro wayuu que transcurrirá los primeros días con varias restricciones dietéticas, comportamentales y de cuidado; se mantendrá acostada en un chinchorro, evitará algunos alimentos, se le cortará el cabello, ingerirá la medicina tradicional wayuu y estará bajo el cuidado de su madre, tías y abuelas. Durante ese periodo la niña-mujer aprende a desenvolverse con las labores de casa, el tejido y el conocimiento de la medicina tradicional.

Mi nombre en el viejo telar (2021)

El título de la obra es muy simbólico puesto que “viejo telar” evoca tejido, tradición, memoria. Aquí puede destacarse cómo Pirela entrelaza imagen y metáforas del tejido / telar como signos de continuidad cultural basada en los ancestros femeninos de la protagonista de la historia, quien afirma. “Quiero dejar mi nombre en el viejo telar de las abuelas Epieyuu”, afirmación que le da el coraje para afrontar los desafíos que le toca enfrentar (Pirela, E. 2021, *Mi nombre en el viejo telar*). El hilo conductor

está poderosamente marcado: ya no hay dispersión posible en otros temas y no vemos aparecer pequeñas historias al margen, a pesar del encanto y espontaneidad que se apreciaba en ellas. Los temas que preocupan a la cineasta no tienen ya que ver con la vida cotidiana de su pueblo; tampoco sus historias son escenificadas por wayuu reinventados en actores amateurs.

Como la propia directora ha declarado, “Mi nombre en el viejo telar” es una historia de desesperanza y en este sentido ofrece una reflexión sobre una mujer wayuu que, muy enferma de sus riñones, decide migrar con sus niños de vuelta a La Guajira materna. Pero Pirela va más allá y hace un canto, en la segunda parte del documental, de los valores indígenas en contraste con ese mundo occidental, ese mundo no indígena, tan incomprensible para ellos. El cortometraje muestra al espectador algunos elementos muy característicos del mundo wayuu, como pueden ser, por ejemplo, el arte de tejer sus chinchorros muy ligada a la transmisión de esos saberes por los ancestros femeninos y la importancia de continuar con esa herencia cultural como tejedora, mientras una voz femenina en off va relatando la enfermedad de la protagonista y la incapacidad de los hospitales de los alijunas para tratarla.

Finalmente, señala unas reflexiones relacionadas con la vida que estar en una fertilidad constante en todos los ámbitos de la misma y su opuesto no la muerte ya que representa para los wayuu un cambio de espacios, es una puerta de renovación; lo opuesto es la infertilidad, una vida estéril que ponen a reflexionar sobre la riqueza del sentido de la vida de este grupo social.

El silencio de las semillas (2023)

Esta obra consolida la madurez estética y discursiva de Elizabeth Pirela. La metáfora de la semilla condensa el vínculo entre ecología y memoria: sembrar es recordar a partir de los saberes del origen, plantea un reencuentro con la naturaleza. El cortometraje introduce un discurso de la naturaleza desde la cosmovisión indígena, articulando cuerpo y territorio en un mismo gesto.

Enfatiza que se debe volver al saber sereno, volver al fuego de la sabiduría que significa comenzar a sanar. La metáfora de la semilla traza diametralmente todo el texto, se transforma en masa de maíz que se amolda a toda mano, se estira, se encoge, se acumula, se aplana, se parte en pedazos. No puede olvidarse ni dejarse de lado, porque se pudre. Si es cubierta con algo, y se trata con cuidados, no desaparece, solo duerme, está ahí. Solo es posible tolerarlo si se come. Finalmente, “esa masa-dolor se temple en el fuego... el fogón las cocina por dentro... tuesta su crudeza y las vuelve alimento” (Pirela, 2021, *El Silencio de las Semillas*)

En este sentido, el trabajo de Pirela puede comprenderse dentro de lo que Bolaños Guerra (2023) denomina “derecho a mirar”: un ejercicio político y comunicativo que transforma las relaciones entre quien filma y quien es filmado, generando una mirada dialógica y emancipadora.

En sus primeros documentales, el componente etnográfico aún se mantiene como un elemento de observación, pero progresivamente la directora avanza hacia un lenguaje visual más íntimo y reflexivo, en el que la cámara se convierte en mediadora entre las experiencias personales y la memoria colectiva de su comunidad.

En sus obras Pirela se basa en la tradición oral Wayuu incorporando elementos narrativos que resignifica en el lenguaje audiovisual: mitos, ritos, relatos, cosmovisión. En obras como *Mi nombre en el viejo telar*, el telar es metáfora visual de la memoria que se entreteje con el presente. Este enfoque dialoga con estudios de cine indígena que proponen que la imagen debe “respetar el cuerpo de la memoria” (es decir, permitir que la memoria hable desde espacios propios, en lugar de imponer lecturas externas).

Este tránsito coincide con lo que Córdova (2011) describe como la consolidación de las “estéticas enraizadas”, es decir, modos de producción audiovisual en los que los valores y los procesos comunitarios determinan tanto la forma como el contenido de las obras. En la narrativa de Pirela, la imagen no busca únicamente registrar sino proponer un espacio de diálogo intercultural, donde el espectador no es un observador distante, sino un observador participante invitado a compartir la experiencia Wayuu.

No es una obra estrictamente realista ni documental tradicional. En muchas de sus obras parece haber hibridación entre lo poético, lo simbólico y lo narrativo. Montajes fragmentados, el uso de planos simbólicos, el ritmo contemplativo, el uso del silencio, la ambientación sonora, todos estos recursos guían sus realizaciones. Comparar *Majayut, Señorita* con obras más recientes permite ver una evolución técnica (mayor dominio visual, refinamiento) y estética (mayor riesgo formal).

De acuerdo con Cristancho Altuzarra (2024), este tipo de cine se articula como un “tejido audiovisual” en el que las poéticas visuales funcionan como una estrategia de resistencia y de fortalecimiento de la identidad colectiva. El resultado es un discurso cinematográfico que se distancia del exotismo o de la mirada paternalista, y que se orienta hacia la autodefinición de los pueblos indígenas como sujetos históricos. En cada corto o documental de Pirela, se percibe un esfuerzo consciente por construir una memoria visual desde la voz propia y de los saberes relacionados con el origen de este grupo social, haciendo visible aquello que durante siglos fue silenciado.

Keraj (2014) plantea que este tipo de autoría indígena desafía los límites entre lo tradicional y lo moderno, mostrando que la tecnología y la modernidad pueden ser apropiadas sin pérdida de identidad. Este planteamiento se refleja en la manera en que Pirela utiliza las herramientas digitales para narrar su mundo Wayuu sin renunciar a sus códigos culturales. De esta forma, sus obras audiovisuales participan del debate latinoamericano en torno a la indigenidad contemporánea, en la medida en que fusiona elementos de la cultura propia con las dinámicas sociales y políticas actuales. Su obra no se limita a documentar una tradición: dialoga con las tensiones del presente, con los desplazamientos, los retos de las nuevas generaciones y las transformaciones que la modernidad impone sobre los pueblos indígenas.

Su obra visibiliza una identidad indígena no como exotismo, sino como lugar de habla activa. Ella reivindica la agencia de los sujetos comunitarios, evitando la representación pasiva del pueblo wayuu. En *Majayut Señorita* ya aparece una figura femenina joven con agencia narrativa, lo que sugiere que el género y la voz femenina son componentes esenciales desde la niñez.

Este enfoque coincide con las reflexiones de Moya Jorge (2025), quien subraya la necesidad de representar las nuevas formas de ciudadanía indígena, especialmente aquellas que surgen de la movilidad y el contacto con el mundo urbano occidental, temas que también aparecen de manera implícita en los relatos de Pirela.

Así, Elizabeth Pirela se convierte en una de las voces más consistentes del cine indígena venezolano y colombiano contemporáneo, una autora que utiliza el audiovisual no solo como medio de expresión artística, sino también como herramienta política y pedagógica.

Algunas obras apuntan hacia lo ecológico: la relación con la tierra, con el mar (Guajira), con ciclos naturales, tal como en el silencio de las Semillas y Junaya. Su proyecto animado *El viaje mítico de Sa'in* parece incorporar dimensiones míticas del territorio y su defensa contra fuerzas corporativas.

Conclusión

El cine de Elizabeth Pirela y de otros realizadores wayuu contemporáneos no solo visibiliza una identidad colectiva; redefine los modos en que esa identidad se representa y se percibe en el imaginario nacional. En sus obras se percibe una búsqueda por rescatar los valores culturales y espirituales de su pueblo, pero también por cuestionar las estructuras de poder que históricamente han silenciado a las comunidades indígenas.

La obra de Elizabeth Pirela ofrece una propuesta estética y política que trasciende los límites del cine indígena tradicional. Su apuesta por la oralidad, la memoria y la visualidad simbólica convierte su filmografía en un espacio de resistencia cultural y epistemológica.

Al mismo tiempo, su incursión en circuitos internacionales demuestra la posibilidad de articular un cine indígena contemporáneo sin renunciar a la raíz comunitaria. En ese sentido, su trabajo encarna una forma de “decolonialidad sensible”: un cine que no solo narra la diferencia, sino que la siente, la ve y la hace escuchar.

Como afirma Elizabeth Pirela en una entrevista (UAIN, 2025): — Nuestro futuro es volver al origen. Hacer cine es sembrar imágenes para el futuro. Cada plano es una semilla—

Referencias

Arreaza Camero, E. (2010). Representación del indígena en el cine venezolano de ficción. *Fermentum*, 20(57), 130–150.

Bolaños Guerra, T. (2023). Cine: mirada y vínculo para transformar. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, (152), 217–234.

Calvo de Castro, P. (2022). Resistencia y desigualdad: Cine documental etnográfico en Colombia. *Disertaciones. Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social*, 15(1), 1–16.

<https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.11149>

Córdova, A. (2011). Estéticas enraizadas: Aproximaciones al video indígena en América Latina. *Comunicación y Medios*, (24), 81–107.

Cristancho Altuzarra, J. G. (2024). Tejidos audiovisuales y poéticas radicales: Organización y lucha de pueblos indígenas en el cine colombiano. *Signo y Pensamiento*, 43, 2027–2731.

<https://doi.org/10.11144/Javeriana.syp43.tapr>

Fuentes Bajo, M. D. (2021). *Cine en Venezuela. Apuntes*. Ediciones Ageoiro.

Fuentes Bajo, M. D., & Paz Reverol, C. L. (2024). De niña a mujer en la cultura wayuu: Estudio de las fuentes literarias y fílmicas. En S. Olivero Guidobono (Coord.), *Planteamientos humanos ante los retos socio-culturales. Materiales, técnicas, estrategias y resultados* (pp. 430–439). Dykinson.

Keraj, S. (2014). Indigenidad y cine indígena. *Poliantea*, 10(18), 11–32.

Moya Jorge, T. (2018). Ciudadanos invisibles: Movilidad e identidad urbana en el cine indígena latinoamericano. *Archivos de la Filmoteca*, (75), 165–180.

Paz Reverol, C. L., Valbuena Chirinos, C. A., & Fuentes Bajo, M. D. (2020). El silencio de los wayuu, una mirada interpretativa. En X. Morales Caruncho, M. Tizón Díaz, & R. Marfil Carmona (Coords.), *Investigación y experiencias educativas centradas en la creatividad artística. Música, cultura audiovisual y artes escénicas en la sociedad de las pantallas* (pp. 803–813). Dykinson.

Pirela, E. (2008). *Junaya* [Cortometraje]. <https://youtu.be/7SAulsioyqM>

Pirela, E. (2010). *Majayut Señorita* [Cortometraje]. <https://youtu.be/rma9pN9O880>

Pirela, E. (2021). *Mi nombre en el viejo telar* [Documental]. Wayuulab. <https://youtu.be/2Up568EGBi4>

Pirela, E. (2023). *El silencio de las semillas* [Cortometraje]. Fondo Mixto de Cultura de La Guajira; Fundación Coindesoem.

Rodríguez, Y. (s. f.). *Indigenous Imaginarium Creatives among the few selected for the Morelia International Film Festival Lab*. If Not Us Then Who?. <https://ifnotusthenwho.me/impact-storytellers/indigenous-imaginarium-creatives-interview/>

Rodríguez Velásquez, F. (2016). Cine, poder e historia: La representación y construcción social del indígena en el cine de ficción venezolano durante la década de los años 80. *Campos en Ciencias Sociales*, 4(1), 11–31. <https://doi.org/10.15332/s2339-3688.2016.0001.01>

Uain, Wainjirawa. (2025). Nuestro futuro es volver al origen: Elizabeth Pirela, entrevista cineasta pueblo wayuu [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/live/LtwG0nWz9fM>.