

Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino

VOLUMEN 11 | NUMERO 1

Santiago, 2006

La imagen del nativo en el cine ficción y documental chileno

Proyecto FONDECYT N° 1030029

Editores asociados para este número

Margarita Alvarado P.

*Instituto de Estética, Pontificia Universidad
Católica de Chile*

Francisco Gallardo I.

Museo Chileno de Arte Precolombino

ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE



Contenido

7 Presentación

13 La transposición estética de Pascual Coña: del texto literario a la imagen cinematográfica

The aesthetic transposition of Pascual Coña: from literary text to film
Margarita Alvarado P.

23 Vestigios del cuento maravilloso. Análisis estructural de la película *Wichan: El juicio*

Vestiges of the wonderful tale. Structural analysis of the film Wichan: El juicio
Felipe Maturana D.

33 Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción de dispositivos visuales

Originary peoples in Chilean cinema: reflections on the construction of visual devices
Gastón Carreño G.

45 Campo de poder: los pueblos originarios en el cine de ficción y en el documental chileno

Power field: originary peoples in Chilean fiction and documentary films
Juan Pablo Silva E.

55 Nosotros, los otros

Us, the others
María Paz Peirano O.

67 Película y espectador: representación y percepción audiovisual *mapuche* a partir de una experiencia etnográfica

Film and spectator: Mapuche representation and audiovisual perception starting from an ethnographic experience
Samuel Linker S.

Presentación

Cine ficción y cine documental suelen distinguirse por el tipo de material audiovisual con que trabajan. La oposición más clásica sitúa al primero dentro del campo de la “puesta en escena”, mientras al segundo se le remite a aquello simplemente dado por la realidad, a una acción que es registro de un acontecimiento sin intervención del equipo de filmación. Sabemos que esta distinción está lejos de ser absoluta, pues existe un número de obras de ambos estilos que se intersectan formando un área gris que impide una división simple. Películas de ficción como *A la sombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974) y *Wichan: El juicio* (Meneses 1994), por ejemplo, fueron rodadas bajo la inspiración de técnicas documentales, incluyendo material de este tipo y haciendo alusión a acontecimientos reales. Por el contrario, el documental *Nube de lluvia* (Mora 1989) demuestra la presencia de un guión y puesta en escena, mientras *Estrecho de Magallanes: (des)encuentros de dos miradas* (Dinamarca 2003), filme inscrito en el mismo género, es actuado de comienzo a fin.

Esta distinción fue uno de los aspectos importantes abordados por nuestro proyecto FONDECYT N° 1030029 “La ventana indiscreta: los pueblos originarios en el cine ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual”. El objetivo principal de esta investigación estaba orientado a reflexionar sobre las representaciones visuales de los pueblos originarios en el cine ficción y documental chileno contemporáneo. El trabajo analítico incluyó el total de películas de ficción y documentales realizados por directores chilenos desde 1900 hasta nuestros días.

Nuestros hallazgos –representados en los distintos artículos reunidos en este número del *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*– sugieren que las definiciones cinemáticas no contribuyen a aclarar el asunto, puesto que la distinción epistémica propuesta para dirimir entre lo real o irreal, lo falso o lo verdadero, no sólo es filosóficamente inapropiada, sino cancelada por la propia naturaleza artística de este medio. Tanto el cine ficción como el cine documental operan gobernados por la necesidad de establecer un relato –que puede estar al principio del rodaje o al final del montaje–, lo cual obliga al realizador a extremar el proceso de selección de aquellas unidades audiovisuales requeridas para llevar a cabo el filme. El número de planos, el formato, la composición, la duración y otras decisiones trasponen la realidad del acontecimiento filmado a la realidad del acontecimiento fílmico; proceso de reducción y construcción artificial que es definitivamente materializado durante el montaje. En esta operación, el realizador se obliga a sí mismo a convertir su material en algo legible, un

relato que es siempre una reflexión impersonal o personal de lo relatado. El cine, cualquiera sea su estilo, es algo extraordinariamente artificial y, por consiguiente, un artefacto que simplemente expresa la cultura de sus realizadores, la comunidad a la que pertenecen y el contexto histórico en que se desenvuelven.

La selección que mencionamos no es más que un refinado tipo de omisión, un acto del inconsciente colectivo que introduce al filme al reino de la *doxa* o el sentido común y la ideología. Pese a esto, resultaría injusto y equívoco acusar de falsarios a los realizadores y sus equipos. Los problemas relativos a la verdad o a la realidad competen a filósofos y científicos sociales; los problemas del cine se relacionan, más bien, con temas como la honestidad, concepto que está más cerca de la *doxa* y la posibilidad de complacencia. Desde ahí los realizadores comentan o reflexionan, en forma más o menos apasionada, acerca de ideas o acontecimientos que existen, han existido o nunca han ocurrido.

Nuestras afirmaciones acerca de la escasa diferencia entre cine ficción y documental pueden resultar provocadoras e incluso discutibles. Sin embargo, cuando se trata de dispositivos visuales y estructura narrativa las diferencias se vuelven aún menos claras.

LOS DISPOSITIVOS VISUALES

La eficacia de una película reside en su credibilidad, en lo verosímil de sus unidades audiovisuales y en su pertinencia con la realidad elaborada dentro de la película. Por esta razón, los filmes (sean de ficción o documental) que tratan sobre nativos deben, necesariamente, explicitarlos. Cuando éstos no existen, el recurso es la fotografía antigua, el material de archivo o de museo.

Las fórmulas en las películas de ficción son conocidas y en los documentales pueden parecer obvias, pero nuestra investigación ha demostrado que no siempre es así. En *Las aguas del desierto* (Ferrari 1988) se relata el problema de la escasez de agua en el pueblo de Mamiña (al interior de Iquique) debido a la utilización de ésta por una embotelladora filial de Coca Cola. Nada en el documental permite identificar visualmente al lugar y sus habitantes como indígenas (de hecho, el pueblo es bastante “occidental”), carencia fundamental que es subsanada con imágenes de personas visitando ceremoniosamente el cementerio.

La manipulación de la imagen en lo documental (asunto que pocos realizadores aceptarían admitir de buena gana) queda perfectamente ilustrada en *Toconao... y el agua bajó del cielo* (Marchant & Moreno 1988). El documental trata de una comunidad que, con gran esfuerzo, canaliza el agua hasta sus tierras de cultivo. Sin embargo, la obra está de tal manera filmada y montada, que no hay alusión alguna al origen étnico de esta gente, aunque sabemos que son nativos. La razón de esto importa poco, pero sirve de ejemplo para ilustrar cómo operan los procedimientos que hemos denominado *vestidura* (concepto que alude a aquellas prendas de vestuario que van sobrepuestas a la vestimenta ordinaria y que incluye elementos de la cultura material y religiosa) y que, en este caso, opera por su opuesto, la *desvestidura*.

Otra coincidencia entre ambos estilos es su carácter testimonial; es el nativo el que nos interpela, lo que puede ocurrir incluso cuando éste no existe, como los *selk'nam* que habitaron Tierra del Fuego. Este es el

caso del documental *Yikwa ni selk'nam*. (*Nosotros los selk'nam*) de Christian Aylwin (2002). Ya en el título el realizador interpela al espectador desde el nativo, luego la obra misma es trabajada a través de diversos movimientos de cámara subjetiva, como si detrás de ella el *selk'nam* aún estuviera allí. Nuevamente nos encontramos frente a un procedimiento que intenta otorgarle veracidad al relato, probablemente el recurso más débil, cuando reparamos que esto no es más que un ejercicio retórico de persuasión del realizador hacia el público.

Paralelo a este proceso de *vestidura*, es posible constatar un segundo procedimiento que hemos llamado de *investidura*, aludiendo a decisiones audiovisuales que confieren al nativo un tipo de dignidad en el orden de lo social. En las películas de ficción, atacameños, *mapuche* y fueguinos viven en estrecha relación con la naturaleza y, aunque casi no trabajan, viven en la abundancia o riqueza social. Los fueguinos, dada su condición de cazadores recolectores, no acumulan riqueza, pero se les muestra disfrutando de un paraíso pródigo en recursos. Ninguno de ellos aparece afectado por la miseria, más bien disfrutan de algún tipo de excedente económico, porque en la imaginación de estos realizadores los nativos pertenecen a una sociedad satisfecha. Los documentales, por el contrario, nos muestran al nativo despojado, abatido por la sociedad dominante. No hay que ser demasiado observador para concluir que, en estas realizaciones, el despojo expresado no es más que un modo inverso de referirse a esa sociedad satisfecha que habita en el cine ficción. Sin embargo, en el documental es constante la presencia de un vestigio de esa ausencia o pérdida, que se pone en evidencia en la referencia a la naturaleza y la vida religiosa nativa. Aquí no sólo se acentúa el misticismo que parece ser el emblema de lo nativo, sino especialmente la fiesta, actividad que, sabemos, siempre supone algún tipo de derroche o gasto de excedentes, fuera de la subsistencia.

EL RELATO Y SU ESTRUCTURA

El relato o historia en una obra cinematográfica puede ser examinado poniendo atención en el contenido de lo relatado (diégesis) o en el modo en que este contenido es relatado (narración). En las obras analizadas, tanto el material de ficción como el documental, los acontecimientos del relato aparecen temporalizados. Mientras el primer grupo trata básicamente sobre eventos del pasado, el segundo constantemente hace referencia al pasado prístino de los nativos a través de fotografías antiguas (*mapuche* y *fueguino*) o arte rupestre (en el caso de *aymara* y *atacameños*). De este modo, es recurrente deslizar el presente del nativo hacia un tiempo histórico, originario y mítico. Si en *Wichan: El juicio* (Meneses 1994) el recurso del blanco y negro busca provocar el efecto de un tiempo sin tiempo, en el documental *La última huella* (Castillo 2001) —que gira alrededor de las últimas yámanas, Úrsula y Cristina Calderón— este recurso se vuelve paradigmático, porque no sólo las fotografías antiguas incluidas en el filme son en blanco y negro, sino también varios planos de las protagonistas, algo sorprendente cuando sabemos que la obra es en color. Más aún, el texto introductorio se refiere a los yámanas como gente que habría vivido allí en el pasado, a sabiendas que no es correcto, pues las propias hermanas Calderón son la prueba que refuta esa afirmación.

Al analizar los diferentes documentales y películas de ficción consideradas en nuestro trabajo, poca duda cabe que el nativo de estos filmes ha sido reducido a una función narrativa. El eje paradigmático o estructural en estas películas se dispone sobre la oposición primitivo/civilizado que, a diferencia de la

versión evolucionista que sitúa estos términos en una escala de “progreso”, ahora aparece organizada en una escala de “moralidad” que opone valores como el bien y el mal, lo justo y lo injusto, el equilibrio y el desequilibrio. Nada moral o socialmente justo puede esperarse de “nosotros”, de nuestro estilo de vida. En las obras analizadas se insiste en que las formas de convivencia del *otro* (económicas, políticas, religiosas o artísticas) son la evidencia de esta verdad, de este precepto simplemente legitimado por la imaginación popular.

Ellos son el reverso de lo que somos, pero ese “nosotros” al que apela el filme no es cualquiera, es una categoría social que en las películas es representada y limitada a los signos que delatan a la clase económicamente dominante o sus agentes. Se trata de un cine de denuncia por omisión. En la imaginación de nuestros realizadores (y todos aquellos que comparten su *doxa*) ya no es el proletario o el campesino el que proporcionará esa sociedad satisfecha que ofrecía el socialismo real, sino más bien el nativo, pues objetivamente (eso les dicta su sentido común) éste ha vivido en dicho estado. Tal vez esto explique por qué las realizaciones comenzaron a aparecer y crecer en número después de los setenta.

Finalmente, la imagen del *otro* en el cine chileno, sea este documental o ficción, ha devenido en exotización. Se le ha modelado constantemente como un ser despojado, misterioso, extravagante, vestido, ataviado, resignificado. Un montaje de la apariencia que, por mostrar demasiado, no nos ayuda a ver el *self* del sujeto, ni los avatares de su propia historia. Los resultados alcanzados por nuestra investigación no dejan de ser inquietantes, no porque los documentales tengan un estatuto semejante a las obras de ficción, sino por la aparente dificultad de los realizadores para establecer diálogos con sus personajes e historias. Basta hojear el *Diccionario de la Real Academia Española* y buscar la palabra “diálogo”, para saber que se trata de una “conversación entre dos o más personas, que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos”. Tal vez de este modo los realizadores podrían evitar ser absorbidos por ciertos estereotipos y estructuras narrativas que sabemos son insuficientes. Asunto no menor cuando constatamos (nunca hemos escuchado quejas al respecto) que probablemente su público (que incluso puede incluir al nativo) está de acuerdo con esto.

LOS ARTÍCULOS EN ESTE NÚMERO

Los artículos reunidos en el presente número dan cuenta de nuestros hallazgos y ponen de manifiesto la transversalidad de las decisiones culturales inscritas en las distintas obras del cine chileno que aluden a los pueblos originarios, desde el tratamiento de lo visual a lo eminentemente narrativo.

Margarita Alvarado dirige su mirada hacia la construcción visual de lo *mapuche*, reconociendo que la dinámica de esa identidad es alimentada desde fuentes que, como en *Wichan: El juicio*, provienen de la historia del cine y no necesariamente de la historia de este grupo étnico. Felipe Maturana analiza este mismo filme, revelando que sus estructuras narrativas expresan una homología con la estructura del relato literario, de acuerdo al modelo desarrollado por Vladimir Propp.

En su artículo, Gastón Carreño estudia el cine ficción y documental, detectando elementos visuales constantes que –dada la naturaleza del lenguaje cinematográfico– permiten proporcionar verosimilitud a la imagen del nativo, procedimiento que es ejercido independientemente de la especificidad de cada grupo cultural.

María Paz Peirano profundiza en este proceso de visualización comparándolo con el cine chileno reciente (1997-2004), identificando con precisión las relaciones entre el *otro* cinematográfico y la construcción de nuestra propia identidad. En este mismo campo de problemas, Juan Pablo Silva manifiesta las orientaciones retóricas del cine y su vinculación a lo que él llama “la exhumación de lo premoderno”, un discurso cuya ideología pone al nativo al margen de lo actual.

Finalmente, Samuel Linker realiza una primera aproximación al tema de la recepción de las películas. Linker trabajó con miembros de una comunidad *mapuche* de la IX Región de Chile, quienes vieron películas de ficción y documentales con temas de su propia cultura, aceptando sin reparos los contenidos y atribuyéndoles un valor de veracidad. El estudio sugiere que se trata de una respuesta a la persuasión propia de estos medios audiovisuales.

FILMOGRAFÍA

- | | |
|---|---|
| AYLWIN, C., 2002. <i>Yikwa ni selk'nam. (Nosotros los selk'nam)</i> . Blanco y negro, 52 min. Ovo Films, Chile. | FERRARI, M., 1988. <i>Las aguas del desierto</i> . Color, 20 min. Nueva Imagen Producciones, Chile. |
| CAIOZZI, S. & P. PERELMAN, 1974. <i>A la sombra del sol</i> . Color, 70 min. DISA Films, Chile. | MARCHANT, C. & R. MORENO, 1988. <i>Toconao... y el agua bajó del cielo</i> . Color, 10 min. Nueva Imagen Producciones, Chile. |
| CASTILLO, P., 2001. <i>La última buella</i> . Color, 63 min. Céneca Producciones, Chile. | MENESES, M., 1994. <i>Wichan: El juicio</i> . Blanco y negro, 25 min. Kien Producciones, Chile. |
| DINAMARCA, H., 2003. <i>Estrecho de Magallanes: (des)encuentros de dos miradas</i> . Color, 61 min. Chile. | MORA, P., 1989. <i>Nube de lluvia</i> . Color, 54 min. Ñipa, Chile. |

LA TRANSPOSICIÓN ESTÉTICA DE PASCUAL COÑA: DEL TEXTO LITERARIO A LA IMAGEN CINEMÁTICA

THE AESTHETIC TRANSPOSITION OF PASCUAL COÑA: FROM LITERARY TEXT TO FILM

Margarita Alvarado P.*

El cortometraje *Wichan: El juicio*, realizado por Magaly Meneses (1994), se ha constituido en uno de los principales testimonios visuales de la cultura y las tradiciones del mundo *mapuche*, reinaugurando una identidad étnica poderosa y verosímil. En el presente trabajo se reflexiona en torno a los dispositivos y procedimientos visuales utilizados por la realizadora para llevar a cabo la transposición del texto literario de Pascual Coña a la imagen cinemática de este cortometraje. Se analiza cómo operan dichos dispositivos y procedimientos visuales en torno a lo narrativo y lo dramático, considerando cómo, a través del proceso de transposición texto-imagen, se establece una nueva estética de lo *mapuche* que, sin embargo, logra materializar el valor testimonial y cultural de los datos etnográficos entregados por Pascual Coña.

Palabras clave: Estética, cine, transposición texto-imagen, dispositivos visuales

The short film Wichan: El juicio (Wichan: The trial), produced by Magaly Meneses (1994), has become one of the most important visual testimonies of the culture and traditions of the Mapuche world, reestablishing a powerful, plausible ethnic identity for this originary society. The present article reflects on the visual tools and procedures used by the director in carrying out the transposition of the literary text by Pascual Coña to film. An analysis is made of how these visual devices and procedures operate with the narrative and dramatic elements, focusing on how, through the text-image transposition process, a new aesthetic of the Mapuche character is obtained, that still manages to capture the testimonial and cultural value of the ethnographic data provided by Pascual Coña.

Key words: Aesthetics, cinema, text-image transposition, visual devices

Cuando en 1927 el *longko* Pascual Coña –después de narrar parte de su azarosa vida y contar algo de las costumbres de su pueblo al misionero capuchino Ernesto Wilhelm de Moesbach– terminaba su relato conminando a las nuevas generaciones a no olvidar su lengua y sus tradiciones, nunca imaginó que sus palabras no sólo darían origen a uno de los textos más relevantes de la cultura *mapuche*, titulado *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*, sino que también inspirarían un cortometraje que se constituiría en una expresión sutil y consumada de ese mundo que él veía desdibujarse ante sus ojos.¹ En efecto, la obra titulada *Wichan: El juicio*, producida por Magaly Meneses en el año 1994, se ha transformado en una de las películas más reconocidas por la crítica y el público en general, atribuyéndole el carácter de testimonio cierto e indiscutible de la cultura y las tradiciones del mundo *mapuche*.

Si observamos con atención el relato contenido en el filme y lo comparamos con el texto de Pascual Coña, constatamos rápidamente que la obra fílmica sólo alude a una brevísima parte de las llamadas “memorias” de este *longko mapuche*. Efectivamente, el texto escrito relata la larga vida del autor, incluyendo todas sus andanzas y penurias sufridas en Santiago, así como su mítico viaje a la zona de las pampas argentinas; peregrinación que, a fines del siglo XIX, todo hombre *mapuche* que exhibiera cier-

* Margarita Alvarado Pérez, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Av. Jaime Guzmán 3300, Providencia, Santiago de Chile, email: malvarap@puc.cl

to prestigio debía realizar por lo menos una vez en la vida. Además, Coña detalla diversos aspectos de las costumbres y tradiciones que su pueblo mantenía en una convulsionada época del mundo de la Frontera, donde lenta, pero inexorablemente, había comenzado el proceso de ocupación de las tierras *mapuche* por parte del Estado chileno. Así, el texto abarca desde sus primeros años en la escuela de la misión del padre Constancio en Puerto Saavedra, cerca del lago Budi, hasta relatos de la vida social y doméstica, las costumbres matrimoniales, los eventos rituales y las “artes” de la mujer como la textilería y la alfarería, otorgando a sus palabras un carácter de verdadero testimonio etnográfico (fig. 1).

En cada uno de los capítulos en que el padre Moesbach dividió el texto, la voz de Coña va dejando escuchar, en detallada narración, variados aspectos que van mucho más allá de una mera descripción de costumbres y comportamientos, entregando atentas observaciones y comentarios que revelan su particular sentido de la vida:

Los mapuches antiguos tenían buenos conocimientos de todas las cosas existentes: sabían nombrar las estrellas que brillan en la bóveda celeste; [...] Si hay buen tiempo y el cielo está despejado de nubes, brillan en la noche muchísimas estrellas y lucecitas chicas. Gran número de estrellas tienen nombre propio. Yo conozco sólo el lucero de la mañana y de la noche. El Padre [Constancio] dice que esas dos son una misma; pero ¿cómo puede ser? Yo no lo comprendo (Coña 1973:78).

En oposición, el relato en el filme de Meneses sólo comprende un sucinto episodio que forma parte de un capítulo donde Coña describe aspectos de la vida social, de las jerarquías de poder, de las “juntas” de guerra y de paz, de la realización de “malones” y de la administración de justicia practicada por los “antiguos” (Coña 1973: 137-141). El cortometraje está estructurado en siete secuencias que comprenden, básicamente, (1) la conversación de una niña y su tío, (2) el viaje de un mensajero para informar de un robo al cacique Coña, (3) el retorno del mensajero, (4) el juicio propiamente tal y el acuerdo al que arriban los *longko*, (5) el banquete, (6) el desenmascaramiento y persecución del testigo-cómplice y (7) nuevamente la niña conversando con su tío.² Como imagen final, un texto y una banda sonora se despliegan sobre una amplia panorámica del lago Budi. La imagen se funde a negro y el texto continúa hasta aparecer firmado por Pascual Coña. La identificación de las secuencias resulta iluminadora, si tenemos en cuenta que éstas pueden ser consideradas como las grandes divisiones de un filme, comparables a un



Figura 1. Mapa de la zona donde transcurren las memorias de Pascual Coña y el rodaje de *Wichan: El juicio* (Meneses 1994).
Figure 1. Map of the place where Pascual Coña lived and where *Wichan: El juicio* was filmed.

“capítulo” de un libro (Sánchez 1971). De esta manera, el episodio que sirve de referente al filme está a su vez dividido en pequeños capítulos para conformar una historia cinematográfica.

Evidentemente, estas dos formas de representación de una realidad, materializadas en dos medios expresivos tan disímiles como pueden ser el texto literario de Pascual Coña y la creación cinematográfica de Magaly Meneses, pueden presentar diferencias trascendentales en cuanto a los dispositivos y mecanismos que permiten la creación, fijación y producción de determinadas imágenes, ya sea mentales –como en el texto literario– o materiales, como en la película, así como también las maneras en que se articula la narración. Sin embargo, estas diferencias tan significativas no han sido impedimento para que *Wichan: El juicio*, aun siendo una película de ficción, se haya transformado en uno de los documentos etnográficos visuales más reconocidos por la crítica, el público en general y, más que nada, por el mismo pueblo *mapuche*.

De esta manera, el valor de testimonio etnográfico atribuido al texto de Coña resulta de alguna manera traspasado e incluso reafirmado en el filme. Según las propias palabras de Magaly Meneses, este reconocimiento se dio en paralelo: “Para mí fue muy gratificante porque tuvo mucha aceptación en el mundo indígena, por un lado, y mucha aceptación en el mundo del cine”. Pero fue el reconocimiento de los propios *mapuche* lo que mayormente destaca la directora: “Fue muy bonito porque había mucha coincidencia... ellos sentían que en ese guión se mantenía algo que para ellos era la esencia de ese relato”.³

Cabe preguntarse, entonces, ¿por qué se produce por parte del espectador –y sobre todo por los propios *mapuche*– esta verdadera identificación o reconocimiento étnico en esta producción visual? ¿Por qué *Wichan: El juicio* es un cortometraje de ficción que no sólo recoge el valor etnográfico atribuido a los relatos de Coña, sino que va mucho más allá, constituyéndose en un relato visual delicado y efectivo, reinaugurando una imagen verosímil de lo *mapuche*?

DEL TEXTO LITERARIO A LA IMAGEN CINEMÁTICA

Para nadie es un secreto que la literatura, en sus diferentes géneros y modalidades, ha inspirado, impulsado e influenciado la creación cinematográfica casi a partir de sus orígenes.⁴ Esta relación texto-imagen

se encuentra ejemplificada en decenas de películas, muchas de las cuales constituyen verdaderos aciertos de cómo una creación literaria puede dar origen a diversas modalidades de relatos visuales o, tan sólo, inspirar una estética determinada en cuanto a personajes, ambientes o paisajes de un filme (Romaguera & Alsina 1998). En otros casos, a juicio de algunos, esta relación no ha resultado muy feliz y muchos materiales de escritores consagrados han derivado en películas poco valoradas por el público y la crítica.⁵ Por último, están aquellos ejemplos en los que el supuesto valor literario de un texto se ve superado o enriquecido en diferentes niveles dramáticos o en su intensidad narrativa, creando, a través de las imágenes fílmicas, nuevas expresiones que reposicionan una historia o un relato literario. Pensamos que este es el caso de la película *Wichan: El juicio*.

En cualquiera de estos ejemplos, un aspecto interesante de analizar en las relaciones texto-imagen son las transformaciones, adaptaciones y fijaciones estéticas que un director –auxiliado por otros profesionales como guionistas, camarógrafos, directores de fotografías y actores– lleva a cabo cuando realiza una película basada en un texto literario. Estos complejos trasposos, o verdaderas transcodificaciones de determinados contenidos textuales a contenidos visuales, implican la creación y materialización de ciertas estéticas que otorgarán al filme tonalidades narrativas, dramáticas y visuales. Ciertamente, la variedad y modalidad de los elementos convocados para la materialización de estas estéticas estarán inspiradas, o determinadas, por las relaciones texto-imagen que desee establecer el director, las cuales pueden ir, por ejemplo, desde el apego total al modo en que la historia está contada en el texto literario hasta el rompimiento absoluto del relato para entregar nuevos referentes espaciales y temporales.

Estos mecanismos de traspaso pueden llegar a resultar sumamente complejos y dificultosos si los referentes literarios para la creación de un filme tienen un origen, o por lo menos un sentido, claramente “etnográfico”. Es decir, el texto literario que sirve de referente o inspiración para la historia cinematográfica está cargado de una supuesta verdad científica respecto de una “realidad cultural otra”, en donde el relato etnográfico se presenta como el remate de la práctica antropológica en terreno. En esta perspectiva, el texto etnográfico se constituye en el instrumento que permite exponer la recolección de las diferentes realidades del mundo, donde el paso sobre “el terreno” se materializa, finalmente, en un relato que da cuenta de la observación dinámica y to-

talizadora del antropólogo sumergido en el seno de las sociedades más exóticas y salvajes.

En este sentido, alcanza especial importancia el texto que da origen al filme, puesto que ya no sólo importan sus aspectos narrativos y dramáticos, sino también el contenido etnográfico que le otorga la calidad de testimonio de una realidad cultural específica. Es aquí donde mejor se expresa la relación de parentesco que enlaza al cine y la etnografía como hermanos gemelos en una empresa común de descubrimiento, de identificación, de apropiación y, quizás, de absorción del mundo y sus historias (Ardèvol 1997; Piault 2002).

En todo caso, cualesquiera sean las características literarias del texto es evidente que realizar un filme implica un proceso de transposición del texto a la imagen. Este proceso de transposición comprende la utilización de una serie de dispositivos y procedimientos visuales —propios de la expresión de la imagen en movimiento— que otorgarán al filme una narrativa, una dramaticidad y una visualidad materializadas en estéticas específicas. Por una parte, está la idea del traslado de ciertos elementos narrativos o dramáticos del texto, pero también está la de trasplante, de poner en otro sitio, de cortar, extirpar o agregar ciertos elementos en otro registro o medio expresivo como es la imagen visual (Wolf 2001). Si el proceso de transposición resulta efectivo, el texto literario quedará transformado en un vestigio, depositado como un verdadero sedimento en el fondo de la creación cinematográfica, aunque siempre posible de ser pesquisado por un observador atento.

En el caso de la película *Wichan: El juicio*, se realiza una transposición texto-imagen a través de una creación narrativo-visual donde la imagen va más allá de la mera ilustración del texto. Esta manera de apropiarse de la narración de Pascual Coña, de convertirla o disolverla, extirpando, sustituyendo y agregando, forma parte de la materialización de los vínculos entre el cine y la literatura, que van mucho más allá de la fidelidad o proximidad del filme al texto fundante.

Así, el reconocimiento y efectividad étnica que ha alcanzado *Wichan: El juicio* se debe, fundamentalmente, a que Meneses logra establecer una transposición apoyada en una estética que materializa el valor testimonial y cultural de los datos etnográficos que entrega Coña, depositando sus vestigios bajo ciertas estructuras narrativas y dramáticas del argumento y de la puesta en escena. El proceso de transposición que hace esta realizadora implica la utilización de una serie de dispositivos y procedimientos

visuales específicos. Analizaremos cómo operan dichos dispositivos y procedimientos visuales en *Wichan: El juicio* en torno a dos aspectos: lo narrativo y lo dramático.

DEL TEXTO A LA IMAGEN: LO NARRATIVO

Un significativo aspecto de la transposición texto-imagen presente en *Wichan: El juicio* son los dispositivos y procedimientos que Meneses utiliza para articular el relato desde el punto de vista temporal. La historia comienza a contarse desde un tiempo presente, con una primera secuencia que presenta una niña conversando con su tío acerca de algunos acontecimientos que se viven en la comunidad, a propósito de un robo de animales. Su diálogo nos abre una ventana hacia un pasado, a través de la voz del tío que se esfuma en conjunto con un paneo de la cámara sobre un amplio cielo nublado diciendo: “Me recuerdo me decía la mamá, Anita, que antes los carabineros no era necesario traerlos. Los *longko*, los caciques, ellos eran los verdaderos jueces, cualquier problema que había ellos solucionaban”.⁶

Enseguida aparece un mensajero que galopa sobre potreros y campos de pastura. De esta manera, ese “antes” —apoyado por el movimiento de la cámara que cambia de escenario y personajes, introduciéndonos de lleno a una segunda secuencia— se convierte en un recurso cinematográfico para trasladarnos a un tiempo mítico y remoto de los ancestros. Este cambio de tiempo presente/pasado fija en el espectador la vivencia de una travesía, de un viaje hacia el encuentro con las tradiciones más esenciales del mundo *mapuche*. El recorrido hacia este tiempo remoto se reitera con diversos planos abiertos del paisaje, combinados con tomas ralentadas en plano medio y primer plano de un jinete cabalgando en su caballo.

De esta manera, se fija en el espectador una cierta atemporalidad del relato que se potencia, de manera determinante, en un dispositivo visual específico: el blanco y negro. Una imagen cinematográfica en color siempre es vinculable a una realidad inmediata, ya que el color fija un tiempo y un espacio que nos resulta “real”. Por el contrario, el mundo exterior no es en blanco y negro, por lo que al observar este filme el efecto inmediato es que aceptamos la creación de esta realidad como una abstracción del mundo real. Meneses logra codificar el tiempo de su narración al asimilar cualquier diferencia de la puesta en escena a los matices grises, a las luces y



Figura 2. Fotografía del *making off* de la película *Wichan: El juicio*, tomada en 1994 por el equipo del filme, durante el rodaje. Isla Huapi, lago Budi, IX Región, Chile.

Figure 2. Photograph from the *making off* *Wichan: El juicio* taken by the film crew in 1994. Huapi Island, Lake Budi, Region IX, Chile.



Figura 3. Fotograma de *Wichan: El juicio*, producida el año 1994. Isla Huapi, lago Budi, IX Región, Chile.

Figure 3. Movie still from *Wichan: El juicio*, produced in 1994. Huapi Island, Lake Budi, Region IX, Chile.

las sombras del blanco y el negro. Cualquier diferencia visual de la puesta en escena queda absorbida por la estética del claroscuro, disolviendo el presente para adentrarnos a un tiempo sin tiempo: “[...] y el blanco y negro fue, más que nada, porque pensábamos que era más adecuado para dar una época sin época [...] en blanco y negro hay algo que te trae a un tiempo sin tiempo” (figs. 2 y 3).⁷

Adicionalmente al uso del blanco y negro como recurso visual de lo narrativo, se puede distinguir un segundo dispositivo. La puesta en escena de la película se fundamenta, principalmente, en la estética del retrato fotográfico de fines del siglo XIX. La temporalidad se fija desde una puesta en escena apoyada en una estética fotográfica que podríamos denominar arcaica, ya que parecen ser los retratos

históricos de diversos *longko* de la Araucanía –tomados por fotógrafos como Milet y Heffer– los que permiten fijar el gesto y gallardía de los personajes de *Wichan: El juicio*.⁸ Diversas tomas y encuadres de los protagonistas principales, que se suceden en varias secuencias, nos remiten a antiguas y difusas imágenes fotográficas que habitan nuestro imaginario, haciendo que nuestro inconsciente las vincule visual y temporalmente a un tiempo ya transcurrido. Este dispositivo visual se hace especialmente evidente en reiterativos y penetrantes primeros planos de Coña, Painemilla y los personajes principales, donde se logra fijar en el espectador algo más que el rostro de estos *longko* y *kona*. Estéticamente, este tipo de tomas adquieren casi una condición de documento, no sólo de la apariencia del personaje, sino de su carácter y su temple como verdadero representante de los *mapuche* (figs. 4 a y b, 5).

Así, el pasado se instala de acuerdo a una doble apariencia en una primera temporalidad, fijada a partir del uso del recurso del blanco y negro, y una segunda temporalidad definida desde una puesta en escena apoyada en una estética fotográfica arcaica. El vestigio de ese “antes”, que encabeza tanto el relato literario de Coña como el relato cinematográfico de Meneses, se manifiesta implícito en una transposición que contiene una duplicidad temporal: la del momento en que ocurre el acontecimiento y el modo en que se relata ese acontecimiento.

DEL TEXTO A LA IMAGEN: LO DRAMÁTICO

En el campo de lo dramático, la transposición del texto a la imagen se orienta claramente hacia el carácter de testimonio etnográfico que presenta el relato de Coña. Si observamos con atención la puesta en escena de este filme, podemos apreciar diversos procedimientos y dispositivos visuales que están encaminados a enfatizar los aspectos culturales y testimoniales contenidos en el texto.

El procedimiento narrativo de presentación del relato de Coña se materializa en la secuencia inicial y final. Al comienzo “un tío”, personaje adulto de más experiencia y conocimiento, cuenta a “su sobrina Anita” cómo se resolvían los conflictos en la sociedad *mapuche* en los tiempos antiguos. Al final de la película, ambos personajes reaparecen en pantalla para cerrar el relato que, en cierta manera, contiene una moraleja, porque el diálogo enfatiza la sabiduría con que los “antiguos” resolvían los problemas



Figuras 4 a y b. Fotografías de *longko mapuche*, tomadas por Christian Enrique Valck y Gustavo Milet en la Región de La Araucanía (IX y X Región, Chile) a fines del siglo XIX.

Figures 4 a and b. Photographs of a *longko mapuche* (*Mapuche chief*) taken by Christian Enrique Valck and Gustavo Milet in Chile's La Araucanía Region at the end of the 19th century.

“antes”. Se refuerza esta idea al aparecer en pantalla una cita de Coña donde llama a las nuevas generaciones a no olvidar sus tradiciones:

En nuestros días la vida ha cambiado; la generación nueva se ha chilenoizado mucho; poco a poco ha ido olvidándose del designio y de la índole de nuestra raza; que pasen unos cuantos años y casi ni sabrán ya hablar su lengua nativa. Entonces ¡que lean algunas veces siquiera este libro! He dicho. Pascual Coña (Coña 1973: 11).

Desde el punto de vista dramático, al instalar en escena un diálogo tío-niña se materializa visualmente la oralidad como forma básica del relato y como foco de enseñanza. Los espectadores nos enfrentamos a un verdadero proceso de endoculturación a través de un montaje dramático que destaca ciertos atributos particulares del mundo *mapuche*; por ejemplo, la palabra como forma básica de transmisión o traspaso de la tradición de “viejos a jóvenes”.

Otra manera de enfatizar el contenido etnográfico del texto de Coña es la elección de actores *mapuche* que hablan su propia lengua. La actuación realizada por nativos es un recurso frecuente en el llamado “cine etnográfico” de ficción. Un ejemplo clásico de este recurso lo constituye la película *En la tierra de las canoas de guerra* –filmada por el fotógrafo y cineasta Edward Curtis en 1914– que relata una historia de amor y rivalidades tribales de los indígenas *kwakiutl*. La película, que corresponde a la época del cine mudo, está totalmente realizada en una aldea de estos nativos de la costa pacífica de Norteamérica quienes, como actores, representan los diferentes personajes ataviados con sus propias vestimentas y manipulando sus propios artefactos. La incorporación de la lengua nativa como efecto dramático, en este caso, se concretó años después en el proceso de reedición de este filme, en 1971,

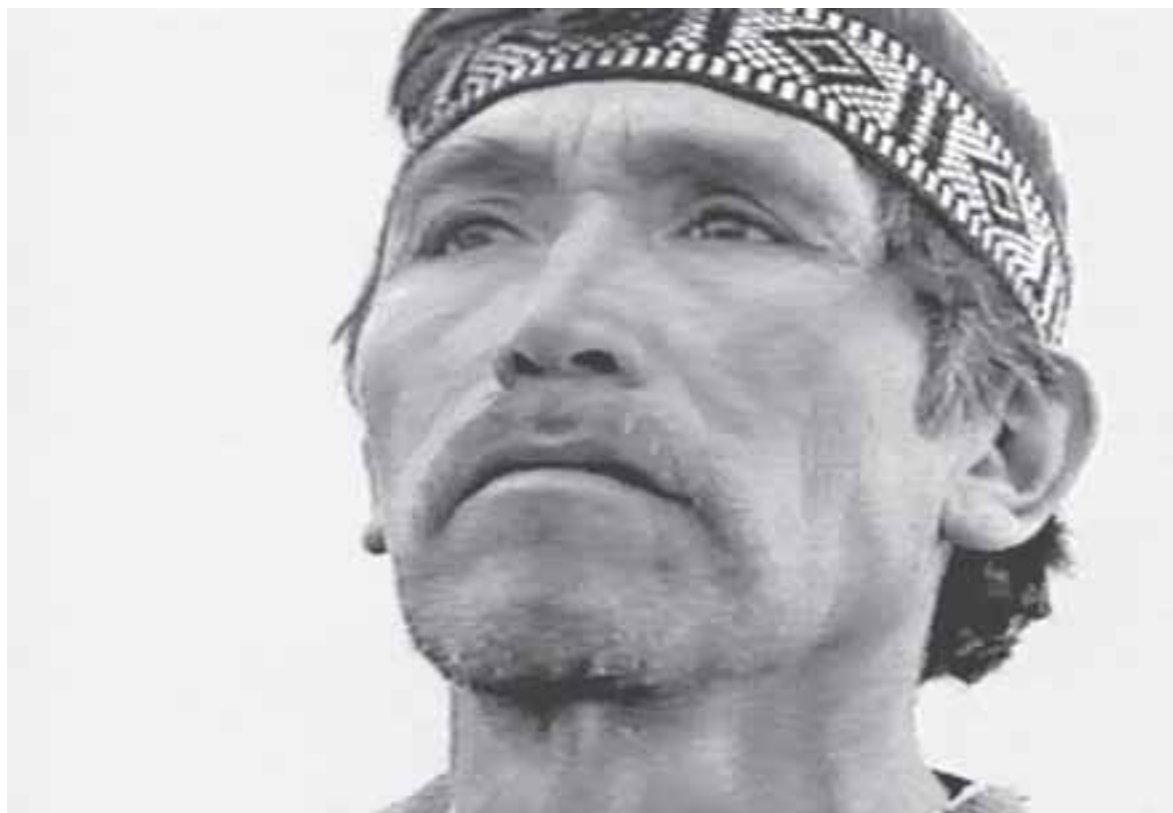


Figura 5. Fotograma de *Wichan: El juicio*, producida el año 1994. Isla Huapi, lago Budi, IX Región, Chile.
 Figure 5. Movie still from *Wichan: El juicio*, produced in 1994. Huapi Island, Lake Budi, Region IX, Chile.

cuando se incorporaron cantos *kwakiutl* como complemento de algunas escenas.

Un ejemplo contemporáneo bastante ilustrativo lo constituye la película *Los dioses deben estar locos* del realizador Jaime Uys, filmada en 1980 en el desierto de Kalahari, en Sudáfrica. En este caso, se trata de los indígenas conocidos comúnmente como *bosquimanos*, quienes actúan autorrepresentándose como un grupo “primitivo” que vive totalmente aislado del mundo “civilizado”. Notable resulta el comienzo de este filme que, con una estética y un montaje de documental –narrador fuera de cámara y tomas visualmente descriptivas a través de planos generales, paneos y otros– describe, casi con un enfoque antropológico, la vida y costumbres de este grupo como los últimos representantes de lo salvaje. Todos los personajes nativos hablan su lengua e incluso, en el curso de la historia, esto es motivo para el no entendimiento entre “blancos” y bosquimanos.

De esta manera, la presencia de actores indígenas que hablan en su lengua pasa a constituirse en un recurso visual, en una apelación dramática que busca generar un efecto de realidad en el especta-

dor, haciendo desaparecer la brecha entre actor y acción cinematográfica.

En *Wichan: El juicio*, los personajes fueron encarnados por los habitantes *mapuche* de las comunidades de Isla Huapi, en la región de La Araucanía. Este fue un recurso claramente concebido por la realizadora, desde el comienzo de la producción de la película:

La idea fue trabajar con lo que allí había, con lo que ellos tenían y con lo que ellos sentían propio, incluso para mí era muy importante que ellos sintieran que eran ellos mismos actuando. Ellos no se trastocaron en otros, estaban con sus propios ponchos, en sus casas, entre conocidos y jugando sus roles.⁹

En este sentido, no resulta un dato menor saber que Sergio Painemilla, *longko* de una de las comunidades de la isla, declarándose descendiente de Pascual Coña, reclamó su legítimo derecho para personificarlo en la película.

En este filme podemos observar un “auténtico” *mapuche* habitante de la misma comarca de Pascual Coña, vestido con sus ropas tradicionales, montan-

do a caballo, cultivando la tierra, habitando una *ruka*, llevando a cabo sus rituales y reuniones propias de su tradición y expresándose en su idioma, el *mapudungu*.¹⁰ Esta intensa e imponente presencia de lo *mapuche* reafirma el carácter etnográfico de la puesta en escena del relato de Coña: *Soy mapuche, esto no es una representación y así ocurrieron los sucesos que se relatan*.

La fuerza dramática que adquiere esta presencia resulta fortalecida porque los mismos *mapuche* asumieron la coproducción de la película, asistiendo a la directora/guionista en detalles fundamentales para la puesta en escena: “Yo les empecé a preguntar ¿cómo está vestido el *longko* cuando llega el mensajero? ¿Quién está con él?, como para ir viendo la puesta en escena y ellos empezaron a opinar”.¹¹

Los dispositivos visuales que refuerzan la participación *mapuche* en la acción dramática para posicionar su propia identidad se expresan en una hábil y delicada combinación. Por un lado, primeros planos de los personajes que fijan en el espectador un sujeto con una estética definida, en donde destacan no sólo los rasgos, sino también los gestos y las vestimentas como señales étnicas. Por otro lado, tomas de diversos lugares de Isla Huapi, conformadas por planos generales y extremadamente abiertos, extensos, que trasladan al espectador a un escenario natural donde el paisaje y la vivienda forman parte de lo *mapuche*. La naturaleza que “habla” a través de una cámara es muy distinta de la que “habla” a nuestros ojos. Así, este paisaje se transforma en un espacio elaborado visualmente, no sólo en su estética sino en la forma en que se hace inmenso y magnificante (Benjamin 2003). En forma complementaria, también está lo minúsculo y lo pequeño de este universo, suficientemente oculto a nuestros ojos en la cotidianidad, pero no por eso impenetrable, ya que se materializa en variados primeros planos de este mundo que rodea y acoge la historia que se está contando.

LA IMAGEN DE PASCUAL COÑA: UNA TRANSPOSICIÓN ESTÉTICA

A través del análisis de los recursos narrativos y dramáticos que se ha expuesto, hemos visto cómo en *Wichan: El juicio* los indicios del texto de Pascual Coña —con relación al pasado, la tradición y el protagonismo étnico— persisten como vestigios que pueden ser pesquisados. De esta manera, *Wichan: El juicio* no es la obra literaria sino lo que el filme

hizo de ella, fijando en el relato cinematográfico una pertinencia etnográfica poderosa y verosímil. Pero, ¿cómo se constituye en la creación cinematográfica de Magaly Meneses esa imagen de lo *mapuche*?

Los recursos cinematográficos para materializar los aspectos narrativos y dramáticos que analizábamos han hecho posible que Pascual Coña transite desde la calidad de informante de Moesbach en el año 1927 —apenas reconocible en la doble columna del texto escrito en castellano y *mapudungu*— hasta la condición de protagonista de su propio relato, con una estética y una imagen específica en pleno siglo XXI. La nebulosa de la fantasía literaria, donde cada espectador ha construido una imagen de este *longko*, se disipa para dar paso a un rostro, un gesto, una mirada, que encarnan un modelo de lo *mapuche*. La estética de su configuración visual trasciende la individualidad del personaje, constituyéndose así en un verdadero referente étnico, desplazando de nuestro imaginario cualquier imagen anterior, para instalar este nuevo referente de refinada expresión.

Los dispositivos y procedimientos visuales de esta construcción se apoyan en una estética que se caracteriza por una austeridad rigurosa y exacta, donde los elementos se encuentran económicamente compuestos. Cada recurso de la puesta en escena logra establecer aquellos aspectos elementales de lo que consideramos *mapuche*: nada parece faltar, nada parece sobrar. Según las propias palabras de la directora, es el cine japonés el que provee, mayoritariamente, las claves visuales para la construcción de esta nueva imagen de lo *mapuche*:

Yo creo que en esa época andaba bien obsesionada con el cine japonés, en realidad con este cine de una épica minúscula, por decir algo, aunque suena contradictorio, o sea como grandes epopeyas que pasan a nivel de unos campesinos. Y hay en el cine japonés como de comienzos de los cincuenta, hay hartas cosas de ese estilo, como por ejemplo la película *Ugetsu monogatari* del director Kenji Mizoguchi. Iba sintiendo muy fuerte esa influencia.¹²

De esta manera se materializa una verdadera transposición estética no sólo de Pascual Coña, sino de lo *mapuche* en su conjunto, impregnando lo etnográfico de una nueva disposición visual, pero no por nueva menos válida (fig. 6).

La existencia y fundamento de lo *mapuche* materializado en el texto de Pascual Coña transita así a la imagen, reinaugurando una identidad étnica. Los dispositivos y procedimientos visuales utilizados en esta construcción cinematográfica han transformado el texto en un vestigio. La transposición estética de

Pascual Coña ha devenido en un nuevo referente que atraviesa las sombras al final de la caverna.

RECONOCIMIENTOS Este trabajo forma parte del proyecto "La ventana indiscreta: los pueblos originarios en el cine ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual" (FONDECYT N° 1030029).

NOTAS

¹ Fray Ernesto Wilhelm de Moesbach (Alemania 1882 - Panguipulli, Chile, 1963) perteneció a la Orden Capuchina de Baviera y llegó a Chile como misionero en 1920. En los meses de invierno, entre 1924 y 1927, se dedicó al estudio de la lengua y las costumbres *mapuche*, al establecer una estrecha relación con el *longko* Pascual Coña en la misión del lago Budi, Puerto Saavedra (IX Región de Chile). La citada obra fue publicada por la Imprenta Cervantes en 1930, bajo los auspicios de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía y con el apoyo del Doctor Rodolfo Lenz, destacado lingüista de la época. Posteriormente, tal como señala José Ancán en la última edición de este texto:

Las sucesivas metamorfosis literarias, que por una parte invistieron a Coña y por otra, fueron cambiando el título y autor principal de la obra, se deben en gran medida a una probable interpretación superficial de edición, la cual encuentra su germen a contar de la segunda edición del relato, realizada por ICIRA en el año 1973. Es que los libros como las personas cambian, se las arreglan para ir expresando, de una u otra forma, el ambiente característico de cada época. [...] semejante pase de magia, trocó la temporal humanidad de los seres de carne y hueso en auténticos y perseverantes personajes literarios (Coña 2000: 7-11).

² La división en secuencias de este cortometraje fue realizada por Felipe Maturana en el marco del proyecto FONDECYT N° 1030029 ya mencionado (véase la presentación de este *Boletín*) y constituye una proposición para un trabajo sistemático con el filme.

³ Ambas citas surgen de una entrevista a Magaly Meneses, realizada por el equipo del proyecto FONDECYT N° 1030029 en Santiago, diciembre de 2003.

⁴ "[...] la literatura, por ser el modo de narración dominante en el siglo XIX, sirvió desde los orígenes del cine como proveedora de historias" (Wolf 2001: 16). Recuérdense, como ejemplos pioneros fundamentales, los filmes *Hunchback of Notre Dame* de Wallace Worsley (1923) y *Nosferatu: Eine symphonie des grauens* de Wilhelm Murnau (1922). En Chile, uno de los ejemplos más ilustrativos de los vínculos entre literatura y cine lo constituye la novela *Palomita blanca* del escritor Enrique Lafourcade (1971), llevada al cine por Raúl Ruiz en 1973.

⁵ Por ejemplo *Romeo y Julieta* de Franco Zeffirelli (1968) y *Othello* de Oliver Parker (1995), ambas trabajadas sobre las obras homónimas de William Shakespeare (Wolf 2001).

⁶ Película *Wichan: El juicio* (Meneses 1994).

⁷ Entrevista a Magaly Meneses realizada por el equipo del proyecto, en Santiago, diciembre de 2003.

⁸ Sobre la historia y producción de estos fotógrafos se puede consultar Alvarado, Mege y Báez (2001) y Rodríguez (2001).

⁹ Entrevista a Magaly Meneses realizada por el equipo del proyecto, en Santiago, diciembre de 2003.



Figura 6. Fotograma de *Los siete samuráis* (Kurosawa 1954), Japón.

Figure 6. Movie still from *The Seven Samurai* (Kurosawa 1954), Japan.

¹⁰ *Ruka*: Vivienda tradicional *mapuche*.

¹¹ Entrevista a Magaly Meneses realizada por el equipo del proyecto, en Santiago, diciembre de 2003.

¹² Entrevista a Magaly Meneses realizada por el equipo del proyecto, en Santiago, diciembre de 2003. Cabe recordar, en este sentido, la paradigmática realización de Akira Kurosawa titulada *Los siete samuráis* (1954).

REFERENCIAS

- ALVARADO, M.; P. MEGE & C. BÁEZ, 2001. *Fotografía mapuche siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Santiago: Pehuén Editores.
- ARDEVOL, E., 1997. Representación y cine etnográfico. *Quaderns de l'ICA* 10: 125-197, Barcelona: Institut Català d'Antropologia.
- BENJAMIN, W., 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México D.F.: Editorial Itaca.
- COÑA, P., [1930] 1973. *Memorias de un cacique mapuche*. Santiago: ICIRA.
- [1930] 2000. *Testimonio de un cacique mapuche*. Santiago: Pehuén Editores.
- LAFOURCADE, E., 1971. *Palomita blanca*. Santiago: Editorial Zig-Zag.
- MOESBACH, E. W. DE, 1930. *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- PIAULT, M. H., 2002. *Antropología y cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- RODRÍGUEZ, H., 2001. *Historia de la fotografía. Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Santiago: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico.
- ROMAGUERA, J. & H. ALSINA (Eds.), 1998. *Textos y manifiestos del cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- SÁNCHEZ, R., 1971. *El montaje cinematográfico, arte de movimiento*. Santiago: Editorial Pomaire.
- WOLF, S. 2001. *Cine/literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

FILMOGRAFÍA

- CURTIS, E., 1914. *En la tierra de las canoas de guerra. (In the land of the war canoes)*. Blanco y negro, 47 min. University of Washington Press, Estados Unidos – Canadá.
- KUROSAWA, A., 1954. *Los siete samuráis (Shichinin no samurai)*. Blanco y negro, 205 min. Toho, Japón.
- MENESES, M., 1994. *Wichan: El juicio*. Blanco y negro, 25 min. Kien Producciones, Chile.
- MIZOGUCHI, K., 1953. *Las siete lunas (Ugetsu monogatari)*. Blanco y negro, 94 min. Daiei, Japón.
- MURNAU, F. W., 1922. *Nosferatu. Una sinfonía de lo patético (Nosferatu. Eine symphonie des grauens)*. Blanco y negro, 92 min. Prana, Alemania.
- PARKER, O., 1995. *Otelo (Othello)*. Color, 125 min. Castle Rock Entertainment Productions / Dakota Films / Imminent Films, Reino Unido – EE.UU.
- RUIZ, R., 1973. *Palomita blanca*. Color, 125 min. Prochitel, Chile.
- UYS, J., 1980. *Los dioses deben estar locos (The gods must be crazy)*. Color, 109 min. 20th Century Fox, Botswana – EE.UU.
- WORSLEY, W., 1923. *El jorobado de Notre Dame (The hunchback of Notre Dame)*. Blanco y negro, 135 min. Universal Pictures, EE.UU.
- ZEFFIRELLI, F., 1968. *Romeo y Julieta (Romeo and Juliet)*. Color, 138 min. Paramount Pictures, Reino Unido – Italia.

VESTIGIOS DEL CUENTO MARAVILLOSO. ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA PELÍCULA WICHAN: EL JUICIO

VESTIGES OF THE WONDERFUL TALE. STRUCTURAL ANALYSIS OF THE FILM WICHAN: EL JUICIO

Felipe Maturana D.*

El presente trabajo es el resultado de una investigación orientada a develar las estructuras existentes en el relato filmico de la película *Wichan: El juicio* (1994) de la realizadora audiovisual Magaly Meneses. La trama de esta película se basa en un pasaje del relato del cacique Pascual Coña (1930), donde se describe la celebración de un juicio de acuerdo a la antigua tradición *mapuche*. Para dar cuenta de la estructura del relato, que va más allá de la forma particular en que la historia es contada, se utilizó el modelo morfológico de Vladimir Propp, cuyo método consiste en la identificación de las funciones que articulan el relato y que permiten ser expresadas en una fórmula. La aplicación de este modelo nos permitió identificar las distintas acciones que sostienen la trama de la película y cómo estas acciones representan valores propios de la cultura *mapuche*.

Palabras clave: Estructuralismo, cine, antropología visual, relato, función

This article analyzes the film story structures found in the motion picture short Wichan: El juicio (Wichan: The trial; 1994) by the filmmaker Magaly Meneses. The film's plot is based on a passage from the story by the Mapuche cacique (chief) Pascual Coña (1930), describing a trial held according to the old Mapuche tradition. To reveal the story's structure—going beyond the particular way in which the story is told—the author uses Vladimir Propp's morphological model, which consists in identifying the functions that articulate a story so that they can be expressed in a formula. The application of this method results in the identification of the different actions that support the film's plot as well as how they represent values intrinsic to the Mapuche culture.

Key words: Structuralism, cinema, visual anthropology, story, function

INTRODUCCIÓN

El concepto de estructura, que está detrás de lo que hoy se entiende por análisis estructural, deviene de los aportes conceptuales de Ferdinand de Saussure, quien plantea que el lenguaje es “multiforme y heteróclito” —es decir, no responde estrictamente a las normas gramáticas— y que una primera posible clasificación es la dicotomía lengua/habla. La lengua sería un conjunto de normas convencionalmente establecidas que comparten todos los miembros de una determinada comunidad lingüística. El habla, por su parte, tendría un carácter individual, físico, siendo la forma concreta según la que cada persona se apropia de su lengua. Saussure concibe a la lengua, objeto de estudio de la lingüística, como un sistema análogo a lo que más adelante se llamó estructura. Cada elemento del sistema o de la estructura tiene un valor dado por la relación que tiene con los otros elementos. De esta forma, la lengua sería un sistema de valores y no un sistema de reglas absolutas que impiden el dinamismo y la heterogeneidad (Saussure 1987).

En 1958, desde la etnología francesa, Claude Lévi-Strauss publica “Análisis estructural del mito”, texto que funda, junto a los sucesivos trabajos de este mismo autor, una antropología estructural que se legitima rápidamente al interior de las ciencias sociales europeas. Sus ventajas se relacionan con su marco conceptual y método de análisis —muy cercano a la

* Felipe Maturana Díaz, Las Lomas del Manzano 0438, El Manzano, San José de Maipo, Chile, email: avisual@uchile.cl

lingüística— y con su objeto de estudio, el mito: relato antiguo, heredado generación tras generación por vía oral, que reúne valores, creencias y pautas de comportamiento de una cultura (véase Mélétski 1981: 189).

Dentro de las grandes corrientes del pensamiento estructuralista y ligada a la concepción amplia del estudio del lenguaje propuesta por Saussure, encontramos a la “semiótica estructuralista” que incluye a autores como Greimas, Barthes, Bremond, Todorov, entre otros, quienes publican *Análisis estructural del relato* (Barthes et al. 1982). Todos ellos han centrado sus estudios y análisis en el relato: “acción de referir, o de dar a conocer un hecho” (RAE 1989), concepción amplia que nace con los antiguos cuentos populares y que nos libera del particularismo que tiene cada estilo narrativo y su soporte. Según Barthes (1982), el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o en movimiento, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias. Además, está presente en todos los tiempos, en todos los lugares y en todas las culturas. El relato comienza con la historia misma de la humanidad y, por ello, es indispensable que toda ciencia humana intente, por lo menos, abordar su estudio en su diversidad y complejidad.

Ésta es nuestra motivación. Creemos que las películas son modos actualizados de contar historias y que un análisis estructural nos develará, en primera instancia, cuáles son sus particularidades y sus semejanzas con los otros soportes (verbales, pictóricos, mímicos, etc.), permitiéndonos iniciar un proceso de comprensión de los valores culturales que hay detrás de esa práctica social, tan difundida en nuestra época, llamada cine.

MÉTODO Y MATERIA

El primero en llevar a cabo un análisis estructural del relato, en términos genéricos, fue Vladimir Propp, cuando escribió *Morfología del cuento* (Propp [1928] 1981). Allí se exponen los resultados del análisis de 180 “cuentos maravillosos” compilados por Antti Aarne (1911), en su tipología de cuentos tradicionales.¹ El “cuento maravilloso”, al igual que cualquier sistema de sentido, no es una simple suma de proposiciones: es un orden y lo que busca el análisis estructural es dar cuenta de ese orden. Para ello, Propp señala que todo el contenido de un cuento puede ser enunciado en frases cortas, que pueden ser comparadas:

Comparemos entre sí los casos siguientes:

1. El Rey da un águila a un valiente. El águila se lleva a éste a otro reino.
2. Su abuelo da un caballo a Sutchenko. El caballo se lleva a Sutchenko a otro reino.
3. Un mago da una barca a Iván. La barca lleva a Iván a otro reino.
4. La reina da un anillo a Iván. Dos fuertes mozos surgidos del anillo llevan a Iván a otro reino (Propp 1981: 32).

Según el autor, el estudio demuestra que en los cuentos existen valores constantes, acciones o funciones, y valores variables, nombres y atributos. Los predicados reflejan la estructura del cuento mientras los sujetos y las demás partes de la oración definen el argumento. Descubre, además, que estas acciones o funciones se repiten de una manera asombrosa y en un orden invariable. Según Propp, “la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes” (Propp 1981: 32).

Este cambio de preocupación, desde “¿quién lo realizó?” hacia “¿qué realizó el personaje?” permitió centrar la discusión en los elementos efectivamente recurrentes a nivel del sentido del relato. Todorov (1982: 159) plantea que “el sentido [o la función] de un elemento de la obra es su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta obra y con la obra total”.

Pero lo que aquí nos convoca es el análisis estructural de la película *Wichan: El juicio*, realizada por la audiovisualista Magaly Meneses en 1994 (fig. 1). Este cortometraje, filmado en blanco y negro, 16 mm, describe la celebración de un juicio según la antigua tradición *mapuche*. Su trama está basada en un pasaje del relato del cacique Pascual Coña, quien dictó en su propia lengua, el *mapudungu*, sus memorias al misionero capuchino Ernesto Wilhelm de Moesbach en 1927 (Coña [1930] 1973).

Siguiendo el modelo morfológico de Propp y su método de identificación de las unidades constitutivas del relato, procedimos a reducir, en breves frases, este relato fílmico. He aquí el resultado de este intento:

1. Familia de campesinos *mapuche* en el sur de Chile realiza actividades cotidianas.
2. Quiebre de la cotidianeidad: la sobrina le comenta a su tío que han llegado los carabineros a su localidad.
3. Tío relata a la sobrina cómo se solucionaban los conflictos antiguamente.
4. Comienzo de una antigua historia: un mensajero (o *werken*) viaja llevando un mensaje. Al llegar a su lugar de destino da aviso de su llegada (mediante el sonido de un *kulkul*).²



Figura 1. Carátula vhs de la película *Wichan: El juicio* (Meneses 1994).

Figure 1. vhs sleeve of the short film *Wichan: El juicio* (Meneses 1994).

5. El mensajero informa al representante o cacique de la comunidad a la cual ha llegado el mensaje enviado: que hubo un robo en la comunidad a la cual él pertenece y que el culpable sería un miembro de su comunidad.
6. Representante (o cacique) de la comunidad inculpada envía mensaje de retorno, a través del mismo mensajero, señalando que ambas comunidades se reunirán “mañana en la madrugada”.
7. Viaje de retorno del mensajero a su comunidad y transmisión del mensaje de retorno al representante (o cacique) de su comunidad, referente a la reunión que se efectuará entre ambas comunidades.
8. Ambas comunidades se reúnen y dialogan a través de sus representantes (o caciques).
9. Representante (o cacique) de la comunidad afectada señala al culpable.
10. El culpable lo niega.
11. Se indica la existencia de un testigo.
12. El culpable reconoce su culpabilidad.
13. Se celebra el esclarecimiento del caso con una comida.

14. Ambos representantes (o caciques) se ponen de acuerdo sobre la cantidad a pagar por el culpable (que incluye especie robada, pago del testigo y comida servida durante el juicio) y el plazo dentro del cual se deberá pagar todo esto.
15. Ambos representantes (o caciques) se despiden y se da por solucionado el problema.
16. Las comunidades retornan a sus hogares.
17. Tiempo después, el culpable ofrece una joya de plata al representante (o cacique) de la comunidad afectada por la información de quién fue su testigo.
18. Representante acepta la joya y revela quién fue su testigo.
19. Culpable persigue al testigo.
20. Durante la persecución se nos revela que el testigo fue cómplice en el robo y, por ende, culpable al igual que el primero.
21. Fin de la persecución, el culpable encuentra a su cómplice y le obliga a pagar por la joya que tuvo que entregar al representante (o cacique) de la comunidad afectada, más la mitad de lo cobrado en el juicio. Fin de la historia antigua.
22. Retorno a la situación inicial, en la cual el tío termina de contar la historia a su sobrina, diciendo “de esta forma el cómplice sale muy pobre de su negocio como testigo”.³

Sin embargo, si miramos estas frases cortas y las comparamos con las obtenidas por Propp para el cuento maravilloso, nos encontramos en la necesidad de reducir y simplificar nuestras frases a sus predicados y realizar una breve descripción parafraseando las funciones de Propp (véase Cuadro 1).⁴

Según Propp, las funciones generales del cuento se agrupan en secuencias que dan cuenta de la intriga o de las intrigas que éste contiene. Estas secuencias se inician con una *fechoría* (A) o *carencia* (a), pasan luego por las funciones intermedias y culminan en el *matrimonio* (W) o *castigo del agresor* (U).⁵ Cada nueva fechoría o carencia origina una nueva secuencia. Un cuento puede comprender varias secuencias, las que pueden sucederse entre sí en forma inmediata, o pueden también aparecer entrelazadas, como si se detuvieran para permitir que se intercale otra secuencia (Propp 1981: 107).

Bajo esta perspectiva, podemos observar que en la película *Wichan: El juicio* una primera secuencia se inicia con la cotidianeidad de una familia *mapuche* actual en el sur de Chile (1).⁶ Esta secuencia corresponde a la *situación* o *equilibrio inicial*

1.	Equilibrio inicial	Situación de cotidianeidad y armonía entre los <i>mapuche</i> del sur de Chile.
2.	Quiebre	Pérdida del equilibrio con la llegada de carabineros.
3.	Restauración del equilibrio	Tío explica como se hacía antiguamente.
4.	Viaje del mensajero	Desplazamiento de una comunidad a otra.
5.	Información de fechoría	Mensajero informa que hubo un robo.
6.	Reacción	Representante (o cacique) de la comunidad culpada decide reunir a ambas comunidades.
7.	Viaje de retorno	Mensajero se desplaza e informa al representante de su comunidad afectada que ambas comunidades se reunirán.
8.	Encuentro a parlamentar	Ambas comunidades se reúnen y dialogan a través de sus representantes (o caciques). ⁷
9.	Acusación	Representante de la comunidad afectada señala al culpable.
10.	Engaño	El culpable lo niega.
11.	Prueba	Se indica la existencia de un testigo.
12.	Esclarecimiento	El cacique de la comunidad acusada reconoce en público que el miembro de su comunidad acusado es culpable del robo.
13.	Celebración	Ambas comunidades celebran una comida por el esclarecimiento del caso.
14.	Liquidación de falta o fechoría	Ambos representantes acuerdan la cantidad a pagar por el culpable.
15.	Restitución del equilibrio	Ambos representantes se dan la mano, “poniendo fin al problema”.
16.	Desplazamiento	Retorno de las comunidades.
17.	Entrega de objeto	Culpable ofrece joya de plata al representante (o cacique) de la comunidad afectada por la información de quién fue su testigo.
18.	Información obtenida	Representante acepta la joya y revela quién fue su testigo.
19.	Persecución	Culpable persigue al testigo.
20.	Revelación	Durante la persecución se nos revela que el testigo fue cómplice en el robo y por ende culpable al igual que el primero.
21.	Castigo del cómplice-traidor	Culpable obliga a su cómplice a pagar por la joya que tuvo que entregar al representante de la comunidad afectada, más la mitad de lo cobrado en el juicio.
22.	Aprendizaje o moraleja	El tío termina diciendo a su sobrina “de esta forma el cómplice sale muy pobre de su negocio como testigo”. ⁸

Cuadro 1. Simplificación de frases según modelo de Propp.

Chart 1. Sentence simplification according to Propp model.

definida por Propp y, pese a no constituir una función en sí misma, es una parte importante de la morfología del cuento. Después de ésta, aparece un *quiebre del equilibrio* (2) producto de la preocupación de la sobrina por la presencia de carabineros en el lugar. Esta preocupación se aplaca, en la función de *restauración del equilibrio* (3), mediante la intervención del tío, quien cuenta una historia sobre cómo se resolvían los problemas antiguamente. Da a entender a su sobrina que los conflictos entre miembros de distintas comunidades han existido

desde tiempos antiguos en el pueblo *mapuche*, pero que las formas de resolverlos han cambiado.

Cabe señalar que esta última acción o función se resuelve cinematográficamente a través de un movimiento de cámara combinado, que va desde los dos personajes conversando en un galpón, hacia un exterior mediante un paneo en *traveling* ascendente (fig. 2).⁹ Este plano constituye una puntuación dentro la secuencia fílmica indicando su fin. En este caso, la secuencia fílmica no coincide con la secuencia narrativa, pues la primera queda en espera del *apren-*



Figura 2. Película *Wichan: El juicio*, plano N° 17, movimiento de cámara combinado. Puntuación visual que deja en suspenso el cierre de la primera intriga.

Figure 2. Short film *Wichan: El juicio*, shot N° 17, combined camera movement. Visual "comma" that leaves the first intrigue's conclusion pending.

dizaje o *moraleja* final, mientras la segunda termina allí para dar paso a la segunda secuencia fílmica que hemos denominado *viaje del mensajero*.¹⁰

Volviendo al relato de nuestra película, y tratando de no olvidar su soporte fílmico, esta secuencia inicial incompleta se asemeja a las funciones "preparatorias" definidas por Propp, las cuales convidan a la acción, aunque no están universalmente presentes. Estas funciones corresponden a las siete primeras funciones, de un total de 31 funciones encontradas por Propp, y están designadas con letras del alfabeto griego y que, por no estar siempre, no fueron incluidas en la fórmula estructural del cuento de Propp. Las 24 funciones restantes se diferencian de las anteriores por su codificación a través de mayúsculas romanas y símbolos diversos, y se relacionan según se muestra en el Esquema 1.

A B C ↑ D E F G H J I K ↓ Pr-Rs O L Q Ex T U W

L M J N K ↓ Pr-Rs

Esquema 1. Fórmula canónica del cuento maravilloso (Propp 1928).

Scheme 1. Canonic formula of the wonderful tale (Propp 1928).

En esta fórmula es posible distinguir un primer grupo compuesto de ocho funciones aisladas por Propp: ABC↑DEFG. Estas son *fechoría* (A) o una *carencia* (a): función que da movimiento al cuento; *mediación* (B): divulgación de la noticia y aparición del héroe en escena; *acción contraria* (C): el héroe acepta la misión de salvar a la víctima o buscarla; *partida* (↑): el héroe se desplaza iniciando su búsqueda; *primera función del donante* (D): el héroe sufre una prueba de parte del futuro donante; *reacción del héroe* (E): el héroe supera la prueba; *recepción del objeto mágico* (F): al pasar la prueba, el héroe recibe de parte del donante animales, objetos y/o alguna cualidad que le ayudará a superar nuevas dificultades más adelante; y *desplazamiento* (G): el héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla su objeto de búsqueda (generalmente la víctima).

Una comparación de este primer grupo de funciones establecido por Propp, con la segunda secuencia de la película *Wichan: El juicio*, que va desde la función *viaje del mensajero* (4) hasta *desplazamiento* (16), nos entrega el siguiente resultado. Primero, que la acción de *fechoría* esta ausente, práctica narrativa bastante común en los cuentos según el autor,

pues se da inicio al relato con una carencia ya existente o una *fechoría* ya realizada. Segundo, que las funciones *viaje del mensajero* (4) e *información de la fechoría* (5) se relacionan estrechamente con la función *mediación* (B) de Propp, entendida como divulgación de la fechoría o noticia y la aparición del héroe en escena. La función *reacción* (6) se relaciona con la *acción contraria* (C) del héroe, la cual consiste en que el héroe acepta la tarea encomendada. En la película, Pascual Coña, cacique de la comunidad inculpada, acepta su rol de héroe buscador del equilibrio perdido entre las comunidades. Tanto las funciones de *viaje de retorno* (7) y *encuentro a parlamentar* (8) se relacionan con la función *partida* (↑), en tanto que en ambas hay un desplazamiento y una búsqueda: la primera de retorno del mensajero en busca de su comunidad y la segunda de viaje de las comunidades en busca del esclarecimiento de esta fechoría. Según Propp, los elementos A B C ↑ representan el nudo del argumento. En este caso, nos llama la atención que el representante de la comunidad culpada (cacique o *longko*) Coña corresponde al héroe de este relato desde la perspectiva de su función o acción dentro de él (véase Esquema 1).¹¹

Siguiendo con el modelo ideal del cuento maravilloso de Propp, después de la *partida* (↑) ya señalada viene la *prueba del donante* (D) o primera función del donante, en la que el héroe se encuentra con una dificultad. Esta función está representada en la película por las funciones *acusación* (9), *engaño* (10) y *prueba* (11). Recordemos que el representante de la comunidad culpada (*longko* Coña-héroe) debe enfrentar una acusación de un miembro de su comunidad por parte del representante de la comunidad afectada (*longko* Aillapan-donante). En ese momento el joven acusado (¿víctima?) niega ser el culpable del robo, pero el donante (*longko* Aillapan) señala que existe un testigo y que el joven culpable no va a reconocer su culpabilidad en público. Siguiendo el comentario del donante, el *longko* Coña (héroe) lleva a un lado al joven culpable consiguiendo que reconozca su culpabilidad. Al volver el héroe (*longko* Coña) frente al donante (*longko* Aillapan), éste reconoce en público la culpabilidad del miembro de su comunidad. Esta última acción del *longko* Coña (héroe) corresponde a la función de *esclarecimiento* (12), la cual se relaciona con la función (E) de Propp denominada *reacción del héroe*, que es la que permite al héroe, por lo general, superar la prueba presentada por el donante. La función que sigue en la fórmula maestra de Propp es la denominada *entrega del objeto mágico* y es repre-

sentada por la letra (F). Este objeto, material o inmaterial, entregado por el donante al héroe, permite a este último llegar hasta el lugar donde se encuentra su objeto de búsqueda. En la película encontramos que el objeto entregado por el donante al héroe no es un águila o un anillo mágico, como lo es tradicionalmente en los cuentos maravillosos de la Edad Media, sino una celebración que permite al héroe crear un ambiente de fraternidad entre las comunidades en conflicto y de esta manera recuperar el equilibrio perdido.

Además, esta función de *celebración* (13) constituye, a nuestro parecer, una especie de puntuación audiovisual. Pues recordemos que, una vez que el *longko* Coña (héroe) reconoce que uno de los integrantes de su comunidad es culpable, el *longko* Aillapan (donante) se alegra y convida a celebrar una comida entre ambas comunidades. El ambiente de alegría que aquí se produce contrasta con el ambiente de tensión desarrollado hasta ese momento en la película, lo que convierte a esta escena, o grupo de planos, en una puntuación dentro del relato fílmico.¹²

A estas alturas el modelo de Propp finaliza su primer grupo de funciones, A B C ↑ D E F G, cuya última función es la de *desplazamiento del héroe* (G), la cual no se encuentra presente al interior de la película analizada.

Con posterioridad al primer grupo de funciones ya revisadas, la fórmula nos presenta dos caminos o grupos de funciones posibles: el grupo superior, H J I K ↓ Pr-Rs O L, vinculada al héroe como buscador, y el grupo inferior, L M J N K ↓ Pr-Rs, vinculada al héroe como víctima. Ambas secuencias son una combinación de las funciones *combate* (H): el héroe y su agresor se enfrentan; *marca* (I): el héroe recibe una marca durante el combate que le ayudará en su reconocimiento frente al falso héroe o agresor; *victoria* (J): el agresor es vencido; *reparación* (K): la fechoría inicial es reparada o la carencia colmada; *vuelta* (↓): retorno del héroe; *persecución* (Pr): el héroe es perseguido; *socorro* (Rs): el héroe es auxiliado; *llegada de incógnito* (O): el héroe se disfraza y retorna a su hogar; *pretensiones engañosas* (L): un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas; *tarea difícil* (M): se propone al héroe una tarea difícil como una adivinanza, una prueba de fuerza, de paciencia, etc., y *tarea cumplida* (N): el héroe supera la prueba difícil.

Después de pasar por estos dos grupos de funciones, superior e inferior, que no son necesariamente excluyentes, nos encontramos con el último grupo de funciones Q Ex T U W. Éstas consisten en re-

conocimiento (Q): el héroe es reconocido por su marca o por un objeto; *descubrimiento* (Ex): el falso héroe o el agresor queda desenmascarado; *transfiguración* (T): el héroe recibe nueva apariencia; *castigo* (U): el falso héroe o agresor recibe castigo; y *matrimonio* (W): el héroe se casa y asciende al trono. De esta manera termina la secuencia o intriga ideal del cuento maravilloso.

Con respecto a la película *Wichan: El juicio*, las funciones que siguen a la *celebración* (13) son: *liquidación de falta* (14) y *restitución del equilibrio* (15). Ambas funciones se relacionan estrechamente con la función *reparación* (K) de Propp, que busca reparar la fechoría o colmar la carencia que dio origen a esta intriga. Señalemos que la función (K) hace pareja con la *fechoría* (A) inicial, trenzadas a través del relato. Finalmente, la segunda secuencia narrativa termina con el *desplazamiento* (16), la que corresponde a la función denominada *vuelta* (↓) por Propp. En la película esto se ve reflejado en el retorno de las comunidades a sus lugares de origen.

El análisis comparativo de la segunda secuencia de la película *Wichan: El juicio* con el modelo canónico del cuento maravilloso de Propp nos muestra una ausencia de numerosas funciones, situación que no nos debe alarmar, pues, como señala el mismo autor, no todas las funciones deben encontrarse en todos los cuentos (véase Esquema 2). Nos llama la atención, sin embargo, la ausencia de funciones del último grupo, Q Ex T U W, las que constituyen las formas tradicionales de resolución de toda intriga. En cuanto a los grupos inferior y superior, las funciones correspondidas, (K) y (↓), se encuentran presentes en ambos, lo que nos indica que el tipo de héroe es ambiguo, pues tiene características de un héroe que busca el equilibrio perdido, pero a la vez es víctima de una acusación a su comunidad.

Pero la película no ha terminado aún. Restan las funciones que van desde *entrega de objeto* (17) hasta *castigo del cómplice traidor* (21), las que constituyen la tercera y última secuencia, sin olvidar la última función denominada *aprendizaje* o *moraleja* (22). La función que abre esta secuencia narrativa está nuevamente ausente. Es la *carencia* (a) del culpable, su necesidad de saber quién fue el testigo que lo delató en el juicio. Para ello, debe ser capaz de convencer al representante de la comunidad afectada (*longko* Aillapan) para que le entregue dicha información. *Tarea difícil* es el nombre de la función designada con la letra (M), y que nos recuerda la función *entrega de objeto* (17), identificada por Propp. La pareja de esta función es *tarea cumplida* (N) y

corresponde a la función *información obtenida* (18), lo que nos lleva a plantear que en esta tercera secuencia, el culpable de la secuencia anterior pasaría a ser ahora el héroe. Estas dos funciones (M) y (N) se encuentran sólo en el grupo inferior de la fórmula de Propp, lo que nos indica que es un héroe víctima, diferente del héroe ambivalente de la secuencia anterior. Después, la trama continúa con la función *persecución* (19), la que corresponde también al nombre de la función (Pr) de Propp. Lo curioso es que esta función fue definida como una persecución en contra del héroe, pero en el caso de la película *Wichan: El juicio* es el héroe quien persigue a su agresor, al testigo, que en realidad es su cómplice traidor. Quizás por esto mismo es que no encontramos aquí la función que hace de pareja con ella: *socorro* (Rs) donde el héroe es auxiliado. Lo que sí encontramos es la función *revelación* (20), que corresponde a la función *descubrimiento* (Ex), pues en ella el falso héroe o agresor queda desenmascarado. En la película, el testigo se nos revela como un cómplice y traidor.

La última función de esta tercera secuencia es la que denominamos *castigo del cómplice traidor* (21), y corresponde a una de las dos funciones de cierre más frecuentes: el *castigo* (U). Como muy bien señala Propp (1981: 72) “por lo general, sólo son castigados el agresor de la segunda secuencia o el héroe falso”. En este caso, el culpable-héroe-víctima encuentra a su cómplice traidor después de una reveladora persecución y lo obliga a pagar la joya y la mitad de lo cobrado.

L M J N K ↓ Pr-Rs Q Ex T U W

Esquema 2. En negritas, las funciones encontradas en *Wichan: El juicio*.

Scheme 2. In bold, the functions found in Wichan: El juicio.

La película termina con la función *aprendizaje* o *moraleja* (22), escena que pertenece a la primera secuencia narrativa, la cual ya estaba en equilibrio gracias al relato del tío que calmó la angustia de la sobrina. Esta función no parece relacionarse con ninguna de las 31 funciones indicadas por Propp, sino más bien con la número 32, designada con la letra (Y), que atañe a todos aquellos elementos “oscuros” producto de formas que pertenecen a otras categorías narrativas como leyendas, anécdotas, etc. (Propp 1981: 73). En este caso, la moraleja es una enseñanza que se extrae del relato, una especie de comentario extradiegético que se encuentra fuera

del mundo propuesto o supuesto por la narración del tío a la sobrina. Pero en el caso del texto *Memoorias de un cacique mapuche* (Coña 1973), la moraleja es enunciada por el propio Pascual Coña quien le relata esta historia al misionero capuchino Moesbach. En este sentido, el recurso de utilizar a un tío que cuente la historia es una buena solución para poder llevar a la pantalla la integridad del texto original.

COMENTARIOS FINALES

Al igual que Vladimir Propp, nos encontramos sorprendidos ante el resultado de este análisis. En primer lugar, porque la película *Wichan: El juicio* responde satisfactoriamente al modelo propuesto por este autor para un cuerpo de 180 cuentos maravillosos del folclore europeo. Su uniformidad narrativa, en relación a cuentos tan distantes en el tiempo y el espacio, nos lleva a pensar en un modelo de relato arquetípico, al cual también pertenecería el mito.¹³ En este sentido, el relato de Pascual Coña no correspondería a una narración sobre un hecho vivenciado por este cacique, tal como suele pensarse, sino más bien sería una actualización de un viejo cuento, quizás mapuche quizás no, y que tiene toda la fuerza de un relato heredado generación tras generación.¹⁴

Es quizás por estas razones que la película *Wichan: El juicio* ha tenido tanto éxito en nuestra cultura occidental –siendo galardonada con numerosos premios a nivel nacional e internacional– como también al interior del propio pueblo *mapuche*, que ve reflejado sus valores ancestrales en una actualización cinematográfica (fig. 3).¹⁵

En cuanto al análisis realizado, éste nos permite conocer las acciones involucradas en el relato desde una perspectiva orientada a dar cuenta de las relaciones y funciones que cumplen dichas acciones. Un ejemplo de la utilidad de este tipo de análisis es el que plantea la realizadora del filme, Magaly Meneses, quien señala que la película no logra destacar la figura del testigo durante el desarrollo del juicio, pese a una serie de primeros planos y una banda sonora muy distintiva, en un montaje que busca dar a conocer con antelación la identidad del testigo como cómplice traidor.¹⁶ Esto es particularmente significativo si damos por hecho que el testigo (cómplice y traidor) es un personaje clave en el desarrollo de la película, según la propia realizadora.

No obstante y pese a este problema narrativo, la trama es comprendida por el espectador sin mayor dificultad. Podemos encontrar una posible respues-

ta a ello justamente en nuestro análisis, que distingue tres intrigas con tres pares de protagonistas. En el caso de la escena del juicio, a la cual hace referencia la realizadora, los protagonistas de la intriga son el *longko* Coña y el culpable, mientras el testigo cumple una función que no requiere de su presencia, sino sólo de su existencia. Es más, la identidad del testigo debe permanecer oculta, pues es esta carencia la que da inicio a la tercera y última intriga. Por lo tanto, la no identificación del testigo por parte del espectador en la escena del juicio no es medular en el desarrollo de la historia contada, sino tangencial. Es por ello que, a pesar de este problema de montaje, la película aún permanece legible.

Sin embargo, uno de los aspectos más interesantes de discutir y analizar es la singularidad material de la función *celebración* (13) encontrada en la película. Según el modelo de Propp, esta función corresponde a la denominada *entrega del objeto mágico* (F), la cual cumple el objetivo de entregar un bien al héroe que lo ayudará en su búsqueda del equilibrio perdido. En el caso de *Wichan: El juicio*, el objeto entregado por el donante no es un bien tangible, como en los cuentos tradicionales europeos, sino un bien intangible y de apropiación colectiva, lo que nos habla de una particularidad cultural del pueblo *mapuche* en vinculación al valor de las relaciones humanas.

Sobre este mismo aspecto la realizadora Magaly Meneses nos señala enfáticamente que:

[...] la película propone una mirada sobre el *mapuche* tal como es. No calza con estereotipos. Así son, los muestra tal como son. Y eso puede que sea sorprendente, porque la gente no se detiene de verdad a mirarlos con respeto como personas de otra cultura. Que es gente tremendamente refinada... Tienen una finura en las relaciones humanas, en el respeto por la vida, que nosotros no tenemos.¹⁷

Curiosamente, los valores expresados por la realizadora se vinculan con demasiada facilidad con el estereotipo indígena que circula en nuestra sociedad referente a la convivencia en armonía del indígena con la naturaleza, con los espíritus y con sus “semejantes”. Valores que promueve nuestra sociedad pese a su actitud de destrucción del medio ambiente, profana e individualista. Así, los valores propuestos por la película con respecto al pueblo *mapuche* son coincidentes con los valores universales de la humanidad. En este sentido, más que una mirada nueva o verdadera, hay sólo redundancia y reiteración.

Lo interesante de este resultado es que el objeto analizado no es la forma de representación cinema-



Figura 3. Recorte de prensa domingo 12 de junio de 1994. (Documento de archivo Magaly Meneses).

Figure 3. Press clipping, Sunday, June 12, 1994 (Archive document, Magaly Meneses).

tográfica en sí, sino la historia relatada que tiene como antecedente el relato del cacique Pascual Coña a inicios del siglo xx al padre Moesbach. Es más, como señala la propia realizadora, el guión de la película nació del texto de Coña y prácticamente no tuvo intervenciones pues, a diferencia de muchos otros textos, éste tenía todas las características de un guión cinematográfico.¹⁸ Es así que los valores representados en la película no corresponden a los valores de su realizadora, sino a los valores entregados por un antiguo cuento tradicional, probablemente *mapuche*.

Desde esta perspectiva, quisiéramos señalar que la particularidad del modelo morfológico propuesto por Propp se ubica en una de las dos grandes dimensiones que componen el relato. Nos referimos a la antigua distinción entre fábula y *syuzhet* (Stam et al. 1999), realizada por los formalistas rusos (Tomachevski, Laclos y Chklovski; véase Todorov

1982), que dio origen a los términos de "historia" y "discurso", respectivamente.

El primero de ellos, la historia, evoca una cierta realidad, describe acontecimientos y personajes que habrían sucedido en un lugar y en un espacio probablemente reales. Sin embargo, esta historia no responde a un orden cronológico ideal. Basta que haya más de un personaje para que este orden se aleje notablemente de la historia "natural". Pues la historia raramente es simple, la mayoría de las veces contiene varios hilos y sólo a partir de cierto momento estos hilos se entrelazan. En este sentido, la historia es una convención que no existe al nivel de los acontecimientos mismos; es una abstracción, pues siempre es percibida y contada por alguien (Todorov 1982: 162).

La segunda dimensión del relato es el discurso. En este nivel no son los acontecimientos referidos los que cuentan, sino el modo en que el narrador

nos los hace conocer. En nuestro caso, nos referimos al montaje cinematográfico.

Bajo esta mirada, podemos señalar que el tipo de análisis utilizado en este ensayo se orienta, principalmente, a dar cuenta de la historia narrada por sobre la forma discursiva. Nuestros resultados hubiesen sido idénticos, o muy similares, en caso de analizar el guión de la película o el pasaje relatado por Pascual Coña en su texto *Memorias de un cacique mapuche* (1973).

Este resultado nos alerta sobre la doble dimensión del relato, sea éste fílmico o no, y de la necesidad de aplicar metodologías de análisis sobre la dimensión discursiva del cine y vídeo indígena, así como sobre sus implicancias en la construcción de imaginarios en nuestra sociedad.

RECONOCIMIENTOS Este trabajo es resultado de la investigación desarrollada en el marco del proyecto FONDECYT N° 1030029 "La ventana indiscreta: los pueblos originarios en el cine de ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual", en el que el autor de este artículo participó como coinvestigador.

NOTAS

¹ Las primeras clasificaciones y tipologías construidas (como las de Afanassiev, Speranski, Bolte y Polívka y Volkov, entre otros) fueron realizadas desde una perspectiva genética, sin la menor tentativa de descripción sistemática previa. El propio Propp cuestiona la clasificación clásica entre Cuentos Maravillosos, Cuentos de Costumbres y Cuentos de Animales, pues no resiste ni el más mínimo análisis: "¿no contienen los cuentos sobre animales un elemento *maravilloso*, a veces en muy amplia medida?" (Propp 1981:17).

² *Kulkul*: nombre en lengua *mapuche* que designa un instrumento de viento fabricado con cuerno de vacuno.

³ Plano número 317 de la película, transcripción textual.

⁴ "Predicado. m. Log. Lo que se afirma o niega del sujeto en una proposición" (RAE 1989).

⁵ Las letras entre paréntesis designan diferentes funciones identificadas por Propp.

⁶ Número de designación de una función encontrada en la película *Wichan: El juicio*, en este artículo.

⁷ Parlamentar: término que proviene de la antigua práctica de conversar ("parlamentos"), realizada entre los *mapuche* y españoles, a mediados del 1600.

⁸ "Moraleja. f. Enseñanza provechosa que se deduce de un cuento, fábula, etc." (RAE 1989).

⁹ Movimiento de cámara que aparece 11 veces en un total de 325 planos, lo que le da un carácter de uso muy distintivo. Casi podríamos decir que su uso es exclusivamente como puntuación.

¹⁰ La división en secuencias de este cortometraje fue realizada por el autor en el marco del proyecto FONDECYT N° 1030029 ya mencionado (véase la presentación de este *Boletín*) y constituye una proposición para un trabajo sistemático con el filme.

¹¹ *Longko*: nombre en lengua *mapuche* que designa al representante o cacique de una comunidad.

¹² Escena: unidad narrativa, compuesta por varios planos, más breve que la secuencia, y que en el guión está marcada por un cambio de lugar o de tiempo (interior/exterior, día/noche) (Cordero 2001).

¹³ "Arquetipo: tipo soberano y eterno, que sirve de ejemplo al entendimiento y a la voluntad de los hombres // Modelo original y primario en un arte u otra cosa" (RAE 1989).

¹⁴ La primera versión del texto fue publicada bajo el nombre de *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX* por el padre Ernesto Wilhelm de Moesbach en 1930, y fue escrito a dos columnas, en *mapudungu* y español.

¹⁵ *Primer premio*, II Festival Internacional de Cortometraje (Chile), 1994; *Primer premio*, Festival de Valdivia (Chile), 1994; *Medalla de Oro*, FIPA (Francia), 1995; *Cruz del Sur*, Festival del Sol (Perú), 1996; *Primer Premio*, V Festival Americano de Naciones Originarias (Bolivia), 1996.

¹⁶ Entrevista a Magaly Meneses realizada por el equipo del proyecto FONDECYT N° 1030029, en Santiago, diciembre de 2003.

¹⁷ Entrevista a Magaly Meneses realizada por el equipo del proyecto, en Santiago, diciembre de 2003.

¹⁸ Magaly Meneses hace referencia a la dificultad de llevar al cine películas psicológicas, pues el lenguaje fílmico está orientado a dar cuenta de acciones y hechos, principalmente.

REFERENCIAS

- AARNE, A., & S. THOMPSON, [1911]1964. *The types of the folktale. A classification and bibliography*, Folklore Fellows Communications 184, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- BARTHES R.; T. TODOROV; A. J. GREIMAS; U. ECO; J. GRITTI; V. MORIN; C. METZ; G. GENETTE & C. BREMOND, [1966] 1982. *Análisis estructural del relato*. Puebla: Premiá Editora.
- COÑA, P., [1930] 1973. *Memorias de un cacique mapuche*. Santiago: ICIRA.
- CORDERO, J., 2001. *Cinematografía*. Santiago: Universidad de Chile/Dolmen Ediciones S.A.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1958. The Structural Study of Myth. *Journal of American Folklore* 68 (270): 428-444, University of Illinois Press.
- MÉLÉTINSKI, E., 1981. *El estudio estructural y tipología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- MOESBACH, E. W. DE, 1930. *Vida y costumbres de los indígenas araucanos en la segunda mitad del siglo XIX*. Santiago: Imprenta Cervantes.
- PROPP, V., [1928] 1981. *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (RAE), 1989. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- SAUSSURE, F., [1916] 1987. *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza Editorial.
- STAM R.; BURGOYNE, R. & S. FLITTERMAN-LEWIS, 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- TODOROV, T., [1966] 1982. Las categorías del relato literario. En *Análisis estructural del relato*, pp. 159-190. Puebla: Premiá Editora.

FILMOGRAFÍA

- MENESES, M., 1994. *Wichan: El juicio*. Blanco y negro, 25 min. Kien Producciones, Chile.

PUEBLOS ORIGINARIOS EN EL CINE CHILENO: REFLEXIONES SOBRE LA CONSTRUCCIÓN DE DISPOSITIVOS VISUALES

ORIGINARY PEOPLES IN CHILEAN CINEMA: REFLECTIONS ON THE CONSTRUCTION OF VISUAL DEVICES

Gastón Carreño G. *

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre los dispositivos que estarían operando en la construcción de la imagen del indígena en el cine chileno. Se desarrolla un análisis comparativo entre la representación de algunos grupos indígenas, tomando como referencia los dos grandes géneros cinematográficos, es decir, las representaciones en el cine de ficción y documental.

Palabras clave: Indígena, antropología, representación, cine-vídeo

This article reflects on the visual devices that might be operating in the construction of the indigenous image in Chilean cinema, developing a comparative analysis between the representations of some indigenous groups in cinematography's two main genres: fiction and documentary non-fiction.

Key words: Native South Americans, anthropology, representation, film-video

La temática indígena aparece tempranamente dentro de la producción cinematográfica chilena. Aunque de manera periférica, la presencia de los pueblos indígenas se ha mantenido hasta el presente. En este artículo se reflexionará sobre los dispositivos que estarían operando en la construcción del indígena en la producción audiovisual nacional. Por tal motivo, se desarrollará un análisis comparativo entre la representación de algunos grupos indígenas, tomando como referencia los dos grandes géneros cinematográficos: ficción y documental.

Varios autores señalan que dentro de las producciones cinematográficas hay elementos estables, por lo tanto, estructuras factibles de ser analizadas (Lotman 1979; Bordwell 1995; Ripoll 2000; Worth 1995). En el caso de la representación de los pueblos originarios, se puede constatar la existencia de una serie de *componentes nucleares*, que consolidan la significación de la imagen indígena y permiten, además, la configuración de estructuras semióticas más complejas dentro del relato audiovisual. Esto último se explica porque estos componentes no *significan* de manera autónoma, ya que requieren la concurrencia de los demás íconos para fijar el particular y preciso significado de lo indígena dentro de una producción cinematográfica.

Estos componentes nucleares constituyen la base de una serie de dispositivos visuales y permiten eliminar las lecturas confusas y establecer un sentido

* Gastón Carreño González, Coordinador Núcleo de Antropología Visual, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Condell 343, Providencia, Santiago de Chile, email: gcarreno@academia.cl

preciso sobre lo que la imagen del indígena debe representar, desde la perspectiva de un discurso de etnicidad. Para lograr este tipo de lecturas, los componentes nucleares operan en una lógica de martillo: golpeando sobre los mismos símbolos para penetrar en la mente del observador. Esta “iconología del martillo” sería parte de una estrategia global de significación de las imágenes del *otro*, orientada a eliminar lecturas ambiguas (Mege 2001). Según Roland Barthes (1986: 36), “en toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos”. Tal vez por este motivo se explique la insistencia de recurrir a estos componentes para representar a los pueblos originarios, seleccionando aquellos que “exotizan”, que alejan a estos pueblos de la sociedad “blanca” y, por otro lado, desechando aquellos elementos que son más próximos a ésta.

Así, el primer paso en la interpretación de los dispositivos visuales que operan en la construcción de la imagen indígena corresponde a la identificación de estos componentes nucleares. Sin embargo, cabe mencionar que se presentan matices según la estrategia de representación utilizada, ya sea ficción o documental.

La estrategia de ficción (o argumental según algunos autores) se caracteriza por la “puesta en escena”, es decir, por la utilización de una serie de elementos que provienen del teatro, como por ejemplo la utilización de actores y de un guión con cada una de las escenas y locaciones claramente definidas para el rodaje de la película. El documental, en cambio, se remite a aquellas imágenes capturadas de la realidad, a un tipo de registro sin mayor intervención del equipo de filmación. Esta distinción está lejos de ser absoluta, pues existen varios casos donde las estrategias de representación se cruzan, formando una nebulosa que impide la división simple (Nichols 1997). A pesar de ello, se realizará un análisis de la representación visual del indígena identificando estos componentes nucleares en casos específicos, de acuerdo a la estrategia utilizada por el realizador de la producción audiovisual, como un primer eje de interpretación.

Los componentes nucleares se articulan en cadenas de significación mayores, en tanto el medio audiovisual se caracteriza por el movimiento de las imágenes. Esto implica que necesitan de una secuencia de tiempo para ser expuestos (emitidos) y visualizados (recibidos). Este análisis considera, entonces, un segundo eje de interpretación, basándose

se en secuencias de las películas o vídeos, a las que llamaremos *estructuras de fusión*. El valor de tomar estos fragmentos radica en el hecho de que fusionan los diferentes componentes nucleares en una misma secuencia, conformando significados de mayor complejidad, que funcionan como esquemas representacionales de las culturas indígenas filmadas. Es decir, son estas secuencias, sobre todo, las que terminan operando como el referente por excelencia de estos pueblos en el soporte audiovisual.

LA ESTRATEGIA DE FICCIÓN: EL CASO DEL WESTERN FUEGUINO

La película *Tierra del Fuego* (2000), obra del cineasta chileno Miguel Littin, es un interesante ejemplo para observar los dispositivos visuales que operan en la representación visual indígena.¹ La historia transcurre en 1860, en momentos que el ingeniero rumano Julius Popper toma posesión de los territorios al sur del estrecho de Magallanes en nombre de su reina, Carmen Sylva (fig. 1). El objetivo de Popper era explotar el oro de la zona, para lo cual busca el apoyo de Armenia, una prostituta italiana que termina financiando la expedición. En esta aventura les acompañan personajes de diferentes procedencias, casi todos europeos, que se alistan en el “Ejército del Páramo”, enfrentándose inevitablemente a la naturaleza del lugar y a los habitantes originarios: los *selk'nam*.²

Tierra del Fuego entrega información clave para el reconocimiento étnico de los indígenas en cuestión: se verbaliza que son *selk'nam*.³ Es más, desde el comienzo y a lo largo de toda la película hay referencias directas de Popper y sus hombres a que los indígenas son efectivamente *selk'nam*. Gracias a esto, el espectador no tiene mayor problema para identificar a un grupo indígena que no conoce y del que probablemente nunca ha escuchado nada. Sin embargo, es posible hacer una lectura un poco más profunda, puesto que esa identificación de lo indígena descansa en una serie de dispositivos de índole cultural que funcionan como un conocimiento cinematográfico previo, asegurando la correcta lectura del indígena en un espacio para la alteridad. Es en ese conocimiento previo donde opera el indígena construido en el *western*, género cinematográfico con una presencia importante de indígenas en sus producciones.

El *western* implantó una imagen convencional del indígena en el cine, al incorporarle atributos específicos que permanecieron estables, convirtiéndose



Figura 1. Mapa de Tierra del Fuego, territorio de los *selk'nam*.
Figure 1. Map of Tierra del Fuego, *Selk'nam* territory.

se así en componentes nucleares de su representación cinematográfica. Esa estabilidad no implicó que fuesen representados de manera uniforme, ya que al igual que el género, las caracterizaciones de los pueblos originarios en el cine de Norteamérica mutaron en el tiempo (Casas 1994). Esta tensión permanencia-cambio posibilitó que el indígena construido visualmente en Hollywood se trasladara a otras producciones, conservando ciertos elementos pero adaptándose a otras particularidades. Es decir, el *western* terminó por convertirse en un referente visual de la imagen del indígena a nivel mundial, pero sobre todo latinoamericano. En este sentido, resulta interesante destacar el trabajo de Edgar da Cunha, quien analiza la imagen del indígena en la producción cinematográfica brasileña y constata que “la imagen está mucho más marcada por una iconografía proveniente del *western*, el indio fijado por el cine americano, que por algún trazo distintivo más típico de algún grupo específico de Brasil” (Da Cunha 2001: 41). Asimismo, este investigador señala que la imagen del indio, en términos del sentido común, hace referencia a una entidad genérica que la mayor parte de las veces tiene muy poco que ver con los pueblos originarios reales. De esta manera, cobra importancia el contraste entre el indígena representado en las producciones cinematográficas latinoamericanas y el indígena de las películas norteamericanas. Sin embargo, se hace necesario fijar las bases para una comparación y, a partir de ella, realizar el análisis de ambas construcciones visuales.

En el marco de esta investigación, se identificaron algunos elementos estables en la construcción de la imagen del indígena en el cine de ficción. Estos elementos se encontrarían tanto en el indígena del *western* como en el *selk'nam* de la película *Tierra del Fuego*. Según esto, se trabajará sobre cinco componentes nucleares de la imagen indígena en el cine de ficción:

- Actores: este elemento se refiere a los actores que representan a indígenas dentro de las producciones cinematográficas.
- Idioma: lengua a través de la cual se expresan los pueblos originarios.
- Flecha: utensilio empleado con frecuencia para dar cuenta de la presencia indígena.
- Pinturas corporales: recurso dramático, asociado a la apariencia física de estos pueblos, que además permite diferenciarlos del hombre blanco.
- Campamento: se refiere a la presencia de una particular forma de exhibir el modo de vida de los grupos indígenas.

En una primera época del *western*, los papeles de indígenas estaban destinados a actores de origen hispano, casi siempre mexicanos (Lucena 2002). Posteriormente, actores blancos comienzan a representar a indígenas, como Rock Hudson quien interpreta a Toro Joven en *Winchester 73* (Mann 1950), aun cuando su aparición dentro de la película es secundaria. Una vez que el *western* comienza a matizar su discurso racista, algunas historias comienzan a girar en torno al indígena, pero el actor que

los representa sigue siendo un blanco. De acuerdo con esto, la selección de actores tiene un trasfondo político, ya que los pueblos originarios se convierten en *otros* intercambiables, factibles de ser sustituidos por actores blancos, que estarían *más allá* de la etnicidad (Shohat & Stam 2002). No obstante, con la producción *Danza con lobos* (Costner 1990) se abre un nuevo camino hacia la política racial del reparto, ya que se utiliza a indígenas norteamericanos interpretándose a sí mismos, aunque la estructura narrativa y la estrategia cinematográfica siguen estando centradas en el personaje blanco, interpretado por Kevin Costner.

En *Tierra del Fuego* destaca el papel de la *selk'nam* Men Nar, interpretado por la actriz chilena Tamara Acosta. Este personaje juega un papel importante dentro de *Tierra del Fuego*, en tanto que representa a la reina de los nativos. Entre el resto de los personajes indígenas sobresale uno que no se nombra, pero que tiene un liderazgo entre los *selk'nam*, que se demuestra en las escenas de combate. Gracias a este componente nuclear, vemos que en la política racial de este reparto opera el mismo mecanismo del *western*, en tanto que el personaje indígena es sustituido por un actor blanco sin mayores problemas. Es decir, una cultura fueguina como la *selk'nam* puede ser representada por otra cultura (chilena en este caso), gracias al despliegue de una serie de convenciones cinematográficas, que permiten que ese *otro* sea suplantado por un actor blanco, lo que es una práctica común del cine industrial.

El idioma de los pueblos nativos en el *western* fue cambiando con el tiempo. En las primeras producciones cinematográficas los indígenas no hablan, sólo hacen señas y gritan (Ford 1939). En un segun-

do momento, los indígenas hablan en español y son representados por actores mexicanos (Ford 1948). Pero sin duda es el inglés el idioma por el cual se expresan mayoritariamente los pueblos originarios en el cine, ya que es el idioma del país productor de estas películas (Mann 1950). En la década de los setenta surge otra estrategia de representación lingüística, en la que actores blancos aprenden diálogos en lengua indígena (Nelson 1970). *Danza con lobos*, uno de los últimos *westerns*, marca el inicio de la autorrepresentación lingüística donde los indígenas *sioux* hablan su propio idioma. En *Tierra del Fuego*, los actores que representan a los *selk'nam* tienen diálogos en una lengua indígena, de manera muy similar a los *westerns* de los setenta. Sin embargo, en la obra de Littin se habla una lengua inexistente, inventada para esta película, cuyos sonidos nos hacen creer en la presencia del idioma original. Además, los diálogos no son subtitulados, por lo que se hacen incomprensibles para los espectadores.

Las flechas son un marcador claro del ataque indígena en el *western*. Esto es interesante, porque si bien la mayoría de los atacantes lleva rifles, lo que denota la etnicidad de la agresión es la flecha. Otro dato importante de destacar es que en general las flechas se clavan en las espaldas de los "blancos", transformando este acto en una cobardía, o por lo menos, otorgándole esa connotación. En la película *Tierra del Fuego* también está presente esa doble denotación, ya que los *selk'nam* usan flechas durante el combate y, al igual que en el *western*, las clavan principalmente en las espaldas de sus adversarios. Cabe mencionar que no existen documentos históricos que registren combates de la magnitud de los que aparecen en la película de Littin (figs. 2 y 3).



Figura 2. Un ejemplo de la utilización de la flecha como elemento característico de lo indígena en el *western* (Costner 1990).
Figure 2. An example of the use of the arrow as a characteristic native American element in westerns (Costner 1990).



Figura 3. La utilización de la flecha en el caso del indígena *selk'nam* (Littin 2000).
Figure 3. The use of the arrow in the case of the Selk'nam – native Fuegians (Littin 2000).

Las pinturas corporales han sido una de las convenciones visuales más utilizadas en la representación del indígena norteamericano, donde generalmente aparecen relacionadas con el conflicto entre indígenas y blancos (Daves 1950). Estas pinturas unidas a utensilios como tocados de plumas, pectorales o brazaletes, configuran una imagen total del cuerpo “típicamente” indígena dentro de una película. En algunas secuencias de *Tierra del Fuego* hay escenas en que los *selk'nam* aparecen pintados como parte de su cotidianeidad. El colorido de los cuerpos nativos estaría señalando la diferencia cultural existente entre ellos y sus colonizadores. Como se puede apreciar, el uso de pinturas corporales entre los *selk'nam* cumple la misma función que en el relato cinematográfico del *western*, donde un abanico de posibles usos de la pintura corporal es reducido a dimensiones específicas que exotizan a ese *otro* indígena, tanto del oeste norteamericano como del *selk'nam* de *Tierra del Fuego* (figs. 4 y 5).

Otro elemento de comparación surge de la puesta en escena de los campamentos indígenas en el *western*. Por su naturaleza altamente convencionalizada, éstos siempre se muestran en un plano general tomado desde la altura, entregando una panorámica de la vida indígena. En la película de Littin también se recurre a esta convención al momento de mostrar la vida *selk'nam*. De esta manera, se entrega una visión de las viviendas indígenas, pero en una composición y desde un ángulo similar a los *westerns*.

Junto a estos componentes nucleares, es posible identificar una estructura de fusión dentro de la representación de los pueblos originarios: los rituales. Éstos conforman una estructura semiótica compleja, puesto que necesitan la unión de varios componentes nucleares para significar la escena. Un ejemplo son las pinturas corporales dentro de un ritual determinado, que muchas veces son complementadas con cantos en lengua indígena. En este sentido, los rituales de los pueblos nativos americanos se han expuesto principalmente en películas pro-indias, es decir, aquellas que exponen valores positivos de la cultura indígena. A pesar de ello, la función de estas ceremonias dentro del relato cinematográfico es siempre de exotizar a un *otro* que es distinto al blanco. En la producción de Littin, se muestra una ceremonia que propicia la lluvia y que tiene como función expulsar a los colonos llegados con Popper. No obstante, es importante señalar que este ritual no tiene ningún referente etnográfico, resultando un montaje claramente exotizante.

LA ESTRATEGIA DOCUMENTAL: UNA MIRADA AL CASO AYMARA Y MAPUCHE

En esta investigación se estimó importante realizar un estudio comparativo entre algunas producciones documentales sobre pueblos originarios chilenos y ver de qué manera aparecen representados los rasgos distintivos de una u otra cultura o, por el contrario, observar si opera algún proceso de convencionalización en la construcción de su imagen que minimice las diferencias entre estos grupos humanos. Para ello se establecerá un *corpus* de documentales sobre dos culturas indígenas, que será analizado desde una tipología común, la que a su vez permitirá identificar los componentes que articulan la imagen de estos pueblos en el soporte audiovisual.⁴

Para la selección de este grupo de documentales se han definido dos grandes criterios. El primero se relaciona con la cantidad de producciones destinadas a los pueblos originarios, que además estén contemplados en la Ley Indígena chilena, ya que la elaboración de una tipología requiere de la existencia de un grupo de documentales referidos a un determinado pueblo. De acuerdo con esto, hay dos culturas que destacan sobre las otras, por lo que se han seleccionado tres documentales sobre *aymara*, tres sobre *mapuche* y uno que trata sobre estos dos grupos, siendo un interesante contrapunto de ambas culturas. Es importante señalar que en la producción documental sobre pueblos originarios de Chile sobresale la mayoritaria producción referente al pueblo *mapuche*, la que representa el 61% de los documentales existentes en el archivo del Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP).⁵ Esto es coherente con los porcentajes nacionales de población indígena que entrega el Censo de 1992, donde los *mapuche* son el grupo indígena mayoritario (casi el 90% de la población indígena nacional). En segundo lugar están los *aymara* (7% del total nacional), hecho que también se refleja en la producción documental, en tanto son tema central en el 15% de las realizaciones incluidas en el archivo mencionado. De esta manera se ha establecido un *corpus* de producciones de las culturas indígenas más representadas por la industria audiovisual chilena, tomando como referencia el archivo del MCHAP.

Los documentales estudiados para el caso *aymara* son *Camino a Usmagama*, *Las aguas del desierto* y *Nube de lluvia*.⁶ En términos generales, las tres producciones son de fines de los ochenta, específicamente de los años 1988-1989. Este hecho



Figura 4. Las pinturas corporales (en este caso faciales) en la construcción de la imagen del indígena en Hollywood (Daves 1950).
Figure 4. Body paintings (facial, in this case) in Hollywood's creation of the image of native peoples (Daves 1950).



Figura 5. El recurso de la pintura facial en la caracterización del *selk'nam* (Littin 2000).
Figure 5. The use of facial painting in the characterization of the Selk'nam (Littin 2000).

gráfica la explosión que tienen los documentales sobre pueblos indígenas chilenos a partir de 1988 (Urzúa 2000). Sin embargo, esta acelerada producción audiovisual continúa durante toda la década de los noventa para el caso *mapuche*, algo que no sucede con el caso *aymara*, que se estanca hasta el año 2002, cuando se realiza una nueva producción que en ningún caso rompe con la tendencia desarrollada en los noventa.⁷ Junto a esto, es importante mencionar que tanto en *Las aguas del desierto* como en *Nube de lluvia* el tema del agua pasa a ser un elemento central asociado a la cultura *aymara*, según se expone en estas realizaciones audiovisuales.

Los documentales sobre *mapuche* que han sido seleccionados para esta investigación son: *Sueños del cultrún*, *Machi Eugenia* y *Palin, el juego de Chile*.⁸ Estas producciones fueron realizadas sobre todo en la primera mitad de los años noventa, a excepción de *Palin, el juego de Chile* que fue estrenada a fines de 1988. Como ya se mencionó, la década de los noventa se caracterizó por un aumento en la producción de documentales sobre la cultura *mapuche*. Una interesante explicación a esto la encontramos en un artículo del diario electrónico *El Mostrador*, donde Claudia Urzúa (2000) plantea que este aumento “fue gatillado por el conflicto entre empresarios forestales y comunidades residentes de la VIII y IX Región [de Chile] y por la problemática suscitada por la construcción de la central hidroeléctrica Ralco en el Alto Bío-Bío”. Por otro lado, cabe señalar que el tema central de los documentales seleccionados para la cultura *mapuche* está referido al ámbito de lo ritual, particularmente con ceremonias curativas practicadas por la *machi*. No obstante, si bien el vídeo *Palin, el juego de Chile* está orientado a destacar y describir el papel de este “deporte”, no está del todo alejado de esa dimensión ritual.

El vídeo *Raíz de Chile: Mapuche, aymara* (1992), obra del realizador David Benavente, será entendido como *documental de control*, ya que posee la particularidad de incluir dentro de una misma producción a comunidades *aymara* y *mapuche*, las que dentro del documental se ven a sí mismas confrontando sus diferencias y semejanzas. Este trabajo permitirá evaluar la consistencia de la tipología de análisis, ya que un mismo realizador representa la diferencia cultural de estos dos pueblos originarios.

Las producciones audiovisuales seleccionadas han sido trabajadas bajo un segundo gran criterio: el concepto de *tipología de las culturas* desarrollado por la Escuela de Tartu, grupo que estuvo encabezado por el destacado Yuri Lotman. Para esta es-

cuela, la elaboración de una tipología cultural (Lotman 1979) es el instrumento que permite la interpretación de distintos aspectos de un pueblo, incluyendo dentro de esta tipología un análisis de los medios audiovisuales, particularmente del cine (Lotman et al. 1979). De esta manera, se espera desarrollar un sistema de características comunes para los vídeos documentales sobre *mapuche* y *aymara*, el que a su vez posibilite una comparación del complejo proceso a través del cual se generan estas construcciones visuales.

Además, en la elaboración de esta tipología se han tomado en cuenta los interesantes aportes de David Bordwell, quien plantea que la interpretación es una construcción que permite acceder al significado cinematográfico. En cierto sentido, Bordwell (1995) señala que el proceso interpretativo de una película o vídeo puede estar articulado sobre *ejes estructurales*, los que en su conjunto permitirían aproximarse a la imagen indígena en el documental. Esto quiere decir que, en el análisis de esas imágenes audiovisuales, se establecerán ejes autónomos de interpretación para los casos *mapuche* y *aymara*, los que posteriormente se articularán dentro de un proceso de interpretación final sobre los procedimientos utilizados en la representación de estos pueblos indígenas en el documental.

A partir de la convergencia de estas dos perspectivas, se ha desarrollado una tipología para el análisis de la imagen indígena, basada en dos ejes estructurales de interpretación.

El primer eje estructural está formado por los *componentes nucleares*, es decir, aquellas unidades mínimas que forman (o nuclean) la imagen audiovisual de los *aymara* y *mapuche* en las producciones documentales, articulando su significación. Estos componentes nucleares se pueden agrupar en tres categorías. La primera de ellas serían los componentes relacionados con los *componentes sociales*. En este grupo se incluirán los sujetos que cumplan una función social importante dentro de la comunidad indígena y por ello son representados dentro de la producción audiovisual (figs. 6 y 7). A una segunda categoría de componentes los llamaremos *culturales*, identificando dentro de este conjunto aquellos elementos característicos de la cultura material *aymara* y *mapuche*, como por ejemplo, sus viviendas tradicionales. El tercer tipo de componentes nucleares han sido llamados *naturales*, destacando la recurrencia de ciertos hitos de la naturaleza colindante a las comunidades indígenas, asociados al entorno geográfico donde habitan estos pueblos



Figura 6. La tejedora *mapuche* (Benavente 1992).
Figure 6. *Mapuche weaver* (Benavente 1992).



Figura 7. La tejedora *aymara* (Mora 1989).
Figure 7. *Aymara weaver* (Mora 1989).

y conformadores de un contexto natural. De acuerdo con el análisis realizado a las siete producciones, los componentes nucleares se pueden graficar según se aprecia en la Tabla 1.

Un segundo eje de análisis está compuesto por las *estructuras de fusión*. En este nivel se analizarán las secuencias de rituales incluidas dentro de algunos de los documentales seleccionados. Desde otro punto de vista, conviene señalar que las estructuras de fusión sólo adquieren sentido en el movimiento de las imágenes, a diferencia de los componentes nucleares, que son posibles de fijar con abstracción al tiempo fílmico. Según esto, las estructuras de fusión solamente pueden ser analizadas como una unidad de sentido, la que es coincidente con una secuencia del vídeo o película documental. En esta investigación se han analizado secuencias de ritua-

les, lo que en ningún caso implica que sean las únicas estructuras de fusión (temporal) a estudiar, aunque sí existe una marcada recurrencia de este tipo de ceremonias y rituales en los documentales sobre pueblos indígenas.

Las secuencias estudiadas corresponden a los documentales *Camino a Usmagama* y *Sueños del cultrún*. El primero de estos vídeos opera para el caso *aymara* y se muestra una ceremonia de “pago” por el término de un camino hacia la comunidad de Usmagama, en la Región de Tarapacá, en el norte de Chile. Si bien se evidencia el sincretismo que existe en esta comunidad, ya que buena parte de la ceremonia se realiza en las cercanías de una iglesia católica, podemos ver que en esta secuencia se conjugan ocho componentes nucleares de la imagen *aymara*, en un fragmento que no alcanza a durar sie-

Componentes nucleares	<i>Mapuche</i>	<i>Aymara</i>
Componentes sociales	<i>Machi</i>	<i>Yatiri</i>
	<i>Longko</i>	Pastor-Pastora
Componentes culturales	Tejedora	Tejedora
	<i>Kollontufe</i>	Músicos
	<i>Kultrun</i>	Canales de regadío
	<i>Rewe</i>	Llamas (ganado domesticado)
	<i>Ruka</i> (vivienda)	Vivienda
Componentes naturales	<i>Mapudungu</i> (Idioma)	Idioma
	Textiles	Textiles
	Volcán	Volcán
	Araucaria (<i>Pewen</i>)	Desierto
	Cascada	Guanacos (ganado no domesticado)
		Agua

Tabla 1. Componentes nucleares de las producciones analizadas.
Table 1. Core components of the analyzed productions.

te minutos. En *Sueños del cultrín* se observó una secuencia de poco más de cuatro minutos, donde se aprecia un rito curativo, en el que se pueden identificar siete de los componentes nucleares definidos para la imagen *mapuche*. Cabe mencionar que en este documental hay permanentemente imágenes del ritual (*machitun*), ya que el tema central de esta producción se orienta a la caracterización de la *machi*.⁹ Finalmente, resulta interesante destacar que las secuencias analizadas corresponden a los segmentos finales de los respectivos vídeos, lo que demuestra cierta equivalencia estructural a la hora de comparar las representaciones de estos dos pueblos que, además, condensan componentes nucleares de las tres categorías antes definidas dentro de una sola unidad de sentido.

EL INDÍGENA EN EL CINE

A partir de este trabajo, se logró establecer un mecanismo básico para la interpretación de la imagen indígena en el soporte audiovisual, tanto en el cine de ficción como en el vídeo documental.

En el análisis realizado a los casos de ficción se demuestra el alto grado de convencionalización del indígena en el cine, lo que se evidencia en la repetición constante de ciertos elementos culturales. Esto es observable en los distintos componentes nucleares que han sido comparados, los que revelan justamente esa repetición de atributos asociados a los pueblos originarios. En esta línea de análisis, es importante destacar el trabajo de Ronald Barthes, quien acuñó el concepto de *código sémico*, definido como una “constelación de mecanismos ficticios que tematizan personas, objetos y lugares. El código sémico asocia significantes específicos con un nombre, un personaje o un escenario”. De hecho, “el código sémico se basa en un alto grado de repetición cultural, por la cual la significación connotativa ha sido habitualmente asociada con objetos culturales dados” (Stam et al. 1999: 223). En el caso del *western*, el indígena posee una serie de íconos culturales que operan como referentes en la construcción de su imagen, algunos de los cuales han sido descritos en este trabajo. Lo interesante es cómo esos referentes se han traspasado a la imagen cinematográfica de los *selk'nam*, evidenciando la potencia de las convenciones en el cine y cómo se puede estereotipar la representación del indígena como una entidad neutra, sin importar la procedencia y minimizando las diferencias que las culturas nativas

americanas presentaban. Es posible afirmar, entonces, que el indígena cinematográfico ha sido construido a partir de las categorías desarrolladas por el cine industrial de Estados Unidos, homogeneizando este tipo de representaciones étnicas.

En segundo lugar, la comparación entre la imagen del indígena norteamericano y la que es construida para los *selk'nam* coincide con lo que Christian Metz llama *lo verosímil* en el cine. Esto quiere decir que se muestra a culturas inventadas, que en ningún caso son reales, pero que de todas formas son creíbles para los espectadores. En este sentido, Metz (2002: 254) señala que “las artes de representación –y el cine es una de ellas, que, sea realista o fantástica, siempre es figurativa y casi siempre ficcional– no representan todo lo posible, todos los posibles, sino únicamente los posibles verosímiles”. De esta manera, la verosimilitud estaría operando como una continuidad que permite identificar y construir la imagen del indígena cinematográfico; “lo verosímil se presenta, pues, como un efecto de corpus: las leyes de un género emanan de las obras anteriores de ese género” (Metz 2002: 254). Para este autor, la noción de continuo permite el desarrollo de las convenciones dentro de un género cinematográfico, a partir de la estereotipación de algunos personajes; “lo verosímil es reducción de lo posible, representa una restricción cultural y arbitraria entre reales posibles, es antes que nada censura: de entre todos los posibles de la ficción figurativa, sólo pasarán los autorizados por discursos anteriores” (Metz 2002: 254).

Los anteriores comentarios vienen a confirmar la presencia de dos mecanismos en la construcción de la imagen de los pueblos originarios en el cine. Uno de ellos es la repetición constante de atributos culturales, que en este trabajo se han llamado componentes nucleares, los que consolidan la significación de estas particulares imágenes étnicas. Sin embargo, este mecanismo traspasa, sobre todo, los elementos provenientes de la industria norteamericana y los atributos que ésta ha asociado a los indígenas, convirtiéndose en una entidad generativa que termina irradiando sus atributos a otros pueblos, como en el caso de los *selk'nam*. Esto explicaría la recurrencia de íconos para estos dos tipos de imágenes cinematográficas, y el hecho de que lo indígena cumpla determinadas funciones dentro de los relatos de estas películas.

La verosimilitud sería un mecanismo complementario en la significación de la imagen étnica. De este modo, la industria cinematográfica vuelve creíbles a grupos que sólo existen para una determina-

da película y que son producto de un mosaico de elementos provenientes de culturas “reales”. Según esto, el mecanismo de la verosimilitud termina validando este tipo de representaciones, otorgando una especie de “certificación”, que opera como un *conocimiento previo*, el que a su vez permite a los espectadores el reconocimiento del indígena en una obra cinematográfica. Además de esa identificación, lo verosímil hace de estos pueblos entidades reales, generando la ilusión de que existieron tal como aparecen en la pantalla.

Para el caso de la estrategia de representación documental, vemos que es posible la identificación de ciertos elementos estables o componentes nucleares, factibles de ser agrupados en categorías que ordenan la significación que se tiene tanto de lo *aymara* como de lo *mapuche* en el documental. Es decir, frente a las múltiples posibilidades de representación, opera un mecanismo de selección que establece una particular construcción de la imagen de estos pueblos originarios.

Además, estos componentes nucleares se agrupan en cadenas de significación mayores, de ahí la importancia en la definición de las estructuras de fusión, donde la secuencia es la unidad de sentido que permite observar la conjugación de estos elementos. A su vez, estas estructuras terminan convirtiéndose en esquemas representacionales de estos pueblos, permitiendo a los espectadores comprender y significar elementos que les son desconocidos, pero que se pueden interpretar a partir de estos esquemas. De hecho, no deja de ser curioso que sean las secuencias de rituales el punto donde mayor número de componentes nucleares se articulan en torno a la imagen de estos pueblos, rituales donde por cierto queda en evidencia la brecha cultural entre los representados y el equipo productor del documental.

En suma, esta investigación ha permitido indagar en los mecanismos de representación utilizados en el cine y vídeo, donde se manifiesta el peso de las convenciones en la representación de lo indígena, por cuanto culturas con enormes diferencias son reducidas a una misma entidad dentro de la estructura de estas producciones.

RECONOCIMIENTOS A Margarita Alvarado y Francisco Gallardo. Este trabajo forma parte del proyecto FONDECYT N° 1030029 “La ventana indiscreta: los pueblos originarios en el cine de ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual”.

NOTAS

¹ La película está basada en los cuentos del escritor Francisco Coloane y en el diario de viaje de Julius Popper (1870). El guión estuvo a cargo de Luis Sepúlveda y Miguel Littin, quienes contaron con la colaboración del guionista italiano Tonino Guerra.

² El Ejército del Páramo se encargaba de dar “protección” a la colonización de la zona y se caracterizó por las cacerías de indígenas que realizaba. En *Tierra del Fuego*, una oreja de *selk'nam* muerto se pagaba a una libra esterlina.

³ Hay autores que se refieren a este pueblo como *selk'nam* (Chapman 1986; Gusinde 1982). De hecho, es la denominación más aceptada entre los especialistas en el último tiempo y es la que se utiliza en este trabajo. Sin embargo, es preciso señalar que en toda la película se refieren a estos indígenas como *onas*, que es otro nombre con el cual se designa a este pueblo y es el que utiliza Coloane en su obra.

⁴ Para la pauta de selección de los documentales, se trabajará con culturas originarias reconocidas legalmente por el Estado chileno. En ningún caso esto implica olvidar la sistemática negación de las identidades indígenas, así como la apropiación sistemática de su territorio por parte de ese mismo Estado, acciones cuyas consecuencias se arrastran hasta el presente.

⁵ La colección del archivo audiovisual del MCHAP es la más importante compilación de vídeos sobre pueblos indígenas del país, tanto por la cantidad de producciones inventariadas, como por su carácter público, el que permite diversos usos, desde muestras en centros culturales hasta material de apoyo docente. No obstante, resulta difícil cuantificar la producción de películas y vídeos dedicados a los pueblos originarios de Chile, pues los estudios y sistematizaciones son prácticamente inexistentes.

⁶ Realizados por Cristián Galaz-Rodrigo Moreno, Marcelo Ferrari y Patricia Mora, respectivamente.

⁷ El vídeo *Aymara* de Sebastián Moreno.

⁸ Realizados por Pablo Rosenblat, Felipe Laredo-Gunvor Sorli y Claudio Marchant, respectivamente.

⁹ *Macbitun*: ritual curativo *mapuche* a cargo de la *machi*.

REFERENCIAS

- BARTHES, R. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BORDWELL, D., 1995. *El significado del filme*. Barcelona: Editorial Paidós.
- CASAS, Q., 1994. *El western. El género americano*. Barcelona: Editorial Paidós.
- CHAPMAN, A., 1986. *Los selk'nam. La vida de los onas*. Buenos Aires: Editorial Emecé.
- DA CUNHA, E., 2001. Índio imaginado: cinema, identidade e auto-imagem. *Cadernos de Antropologia e Imagem* 12. *A imagem do índio no Brasil*: 39-50. Río de Janeiro: Universidade do Estado Río de Janeiro.
- GUSINDE, M., 1982 (1931). *Los indios de Tierra del Fuego. Tomo I: los selk'nam*. Buenos Aires: Centro Argentino de Etnología Americana.
- LOTMAN, Y., 1979. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- LOTMAN, Y. & ESCUELA DE TARTU, 1979. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Editorial Cátedra.
- LUCENA, N., (Ed.). 2002. *El cine*. Barcelona: Editorial Larousse.
- MEGE, P., 2001. Rewe y clava, signos mapuches: Estrategias de acción icónicas de las organizaciones mapuches. En *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología*, pp. 514-520.

- Santiago: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- METZ, C., 2002. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Editorial Paidós.
- NICHOLS, B., 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós.
- RIPOLL, X., 2000. *Los indígenas según el cine occidental*. Madrid: Alianza Editorial.
- SHOHAT, E. & R. STAM, 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*. Barcelona: Editorial Paidós.
- STAM, R., 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- URZÚA, C., 2000. Cine mapuche: el préstamo del alma. En *El Mostrador* [online], <http://www.elmostrador.cl/modulos/noticias/constructor/detalle_noticia.asp?id_noticia=12036> [Citado 09-05-06].
- WORTH, S., 1995. Hacia una semiótica del cine etnográfico. En *Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico*, E. Ardèvol y L. Pérez Tolón, Eds., pp. 203-220. Granada: Diputación Provincial de Granada / Biblioteca de Etnología.
- COSTNER, K., 1990. *Danza con lobos (Dances with wolves)*. Color, 181 min. Image Entertainment, EE.UU.
- DAVES, D., 1950. *Flecha rota (Broken arrow)*. Color, 93 min. 20th Century Fox, EE.UU.
- FERRARI, M., 1988. *Las aguas del desierto*. Color, 20 min. Nueva Imagen Producciones, Chile.
- FORD, J., 1939. *La diligencia (Stagecoach)*. Blanco y negro, 96 min. Walter Wanger Productions / United Artists, EE.UU.
- 1948. *Fuerte apache (Fort apache)*. Blanco y negro, 123 min. RKO, EE.UU.
- GALAZ, C. & R. MORENO, 1988. *Camino a Usmagama*. Color, 15 min. Nueva Imagen Producciones, Chile.
- LAREDO, F. & G. SORLI, 1994. *Macbi Eugenia*. Color, 30 min. 21 Audiovisuales / SODECAM, Chile.
- LITTIN, M., 2000. *Tierra del Fuego*. Color, 106 min. Castelao Productions / Surf Films / Buenaventura Films, España – Italia – Chile.
- MANN, A., 1950. *Winchester 73*. Blanco y negro, 82 min. Universal Pictures, EE.UU.
- MARCHANT, C., 1988. *Palin, el juego de Chile*. Color, 9 min. Nueva Imagen Producciones, Chile.
- MORA, P., 1989. *Nube de lluvia*. Color, 54 min. Nipa, Chile.
- MORENO, S., 2003. *Aymarâ*. Color, 40 min. Chile.
- NELSON, R., 1970. *Soldado azul (Soldier blue)*. Color, 112 min. Avco Embassy Pictures / Universal Pictures, EE.UU.
- ROSENBLAT, P., 1990. *Sueños del cultrún*. Color, 30 min. Centro El Canelo de Nos, Chile.

FILMOGRAFÍA

- BENAVENTE, D., 1992. *Raíz de Chile. Mapuche, aymara*. Color, 50 min. DB Producciones con aportes de la Fundación Interamericana y la colaboración de la Agencia Sueca de Desarrollo, Chile.

CAMPO DE PODER: LOS PUEBLOS ORIGINARIOS EN EL CINE DE FICCIÓN Y EN EL DOCUMENTAL CHILENO

POWER FIELD: ORIGINARY PEOPLES IN CHILEAN FICTION AND DOCUMENTARY FILMS

Juan Pablo Silva E.*

El siguiente ensayo analiza la función social y cultural del cine de ficción y el documental étnico realizado por cineastas y comunicadores audiovisuales chilenos. A su vez, explora los distintos niveles de significación identificables en la construcción cinematográfica, para analizar cómo se construye la imagen de lo indígena y para revelar que, en la construcción de dicha imagen, subyace una ideología que dice más acerca de quienes construyen la película o el documental que sobre aquellos a los que intenta representar.

Palabras clave: Pueblos originarios, cine de ficción, documental, significación, ideología, imaginario, campo de poder

This essay analyzes the social and cultural function of the fiction film and ethnic documentary produced by Chilean cinematographers and audiovisual communicators. In addition, it explores the different levels of meaning that can be found in the film construct, to analyze how the image of native peoples is built and to reveal that at the very foundation is an ideology that says more about those who create the movie or the documentary than about those who they try to portray.

Key words: *Originary peoples, fiction film, documentary, levels of meaning, ideology, cultural imagery, power field*

En el cine, la ideología, el poder y la significación no sólo se encuentran en el texto fílmico, sino que también en todo aquello que lo rodea: en las diversas clasificaciones en las que se le ordena (cine arte, cine negro, cine étnico, cine comercial, cine alternativo), en los inversionistas, en la crítica, en la publicidad, en las salas de exhibición, etc. La existencia de éstas y otras categorías permite, entonces, que el análisis del texto fílmico desborde los límites rectangulares de la pantalla para vincularse a un contexto histórico y social determinado. A partir de estas relaciones, es posible preguntarse para quién actúa, bajo qué ropajes y, por sobre todo, qué función cumple el cine dentro de la sociedad y cuál es el papel que desempeñan la diversidad de estilos, la variedad de formas y los diferentes modos de significación dentro de una determinada cultura.

Grosso modo, podríamos distinguir entre un cine destinado a las masas –que tiene como objetivo llenar las salas y producir grandes ganancias a la industria cinematográfica– y un cine que circula por vías alternativas y, por lo tanto, llega a un público reducido, a pequeños grupos o comunidades. Generalmente, se sobreentiende que estas producciones no responden a criterios comerciales, sino que tienen como propósito divulgar determinados mensajes o mostrar una determinada realidad social habitualmente excluida de los medios de comunicación masiva. Es en este último grupo en el que podría catalogarse la gran

* Juan Pablo Silva Escobar, Departamento de Antropología Universidad Bolivariana, Jorge Washington 134, Depto. 52, Ñuñoa, Santiago de Chile, email: jupase@vtr.net

mayoría de las realizaciones dedicadas a los pueblos originarios, pero ¿cuál es la función de estas realizaciones? ¿De qué forma estas producciones audiovisuales le son o no útiles a la cultura dominante? ¿Qué estatus posee este tipo de realizaciones dentro de la producción cultural chilena?

MASS MEDIA, IDEOLOGÍA Y PODER

La producción audiovisual habitualmente está vinculada al campo de los medios de comunicación de masas y esto sugiere que es parte importante de la industria cultural ligada a las grandes corporaciones capitalistas. Como instrumentos de la hegemonía burguesa, “la principal función de los medios de comunicación de masas sería la de producir y estandarizar una versión de la realidad: reproducción en serie de las condiciones del sistema capitalista en el terreno de la simbólica y en el espacio del entretenimiento y el ocio” (Fecé 2004: 257). Ahora bien, esto que parece evidente cuando se trata de productos que surgen de la industria del entretenimiento, podría ser menos obvio cuando nos referimos a obras que dependen de sistemas de producción alternativos y que tienen objetivos distintos a los de la entretención y la generación de ganancias.

El cine no puede escapar a la ideología porque la ideología es *la visión del mundo o perspectiva general* característica de una clase o de otro grupo social, que incluye creencias formales y conscientes, pero también actitudes, hábitos y sentimientos menos conscientes, e incluso presupuestos, comportamientos y compromisos inconscientes. Cuando decimos que toda práctica cultural es ideológica, quiere decir que toda práctica es significativa; en otras palabras, lo que hace la ideología es darle expresión a la cultura (Williams 1994). El cine de ficción, como el documental, es siempre una construcción de la cual podemos sustraer o rastrear una ideología; esto porque un filme es “un producto fabricado dentro de un sistema económico concreto, producto determinado por la ideología del sistema económico que lo fabrica y lo vende” (Casetti 1994: 217).

De modo que el cine lleva consigo una fatalidad de la cual no puede escapar. Desde el primer metro de película, al tratar de calcar una realidad concreta, lo que en realidad hace es construir esa realidad como la organiza la ideología. Los sujetos, los estilos, las formas, los significados que encontramos en un filme constituyen un discurso audiovisual y el discurso está vinculado con el poder: “no podemos

ver el poder que hay en la lengua porque olvidamos que toda lengua es una clasificación y que toda clasificación es opresiva” (Barthes 2004: 118). Un idioma se define menos por lo que permite decir que por lo que obliga a decir. Así, desde que es proferido –aunque sea en la más profunda intimidad del sujeto– el discurso ingresa al servicio del poder (Barthes 2004).

Para Foucault, el concepto de discurso viene a reemplazar al concepto de ideología, el cual, según él, está muy ligado a las nociones marxistas de clase y producción. Por lo tanto, cuando sustituye el concepto de ideología por el de discurso lo que está haciendo es:

[...] no tratar –en dejar de tratar– los discursos como conjunto de signos (de elementos significantes que envían a contenidos o a representaciones), sino como práctica que forman sistemáticamente los objetos de que hablan. Es indudable que los discursos están formados por signos; pero lo que hacen es más que utilizar esos signos para indicar cosas. Es ese *más* lo que los vuelve irreductibles a la lengua y a la palabra. Es ese *más* lo que hay que revelar y hay que describir (Foucault 1995: 81).

El discurso, entonces, es mucho más que un conjunto de sentencias, de representaciones, de significantes y significados; es una entidad material socialmente eficaz y está siempre imbricado con el poder. Desde esta perspectiva, el poder es como Dios: está en todas partes y en ninguna. El poder no emana hacia el exterior a partir de un centro jerárquico, sino que se localiza en todos los lugares, no porque lo abarque todo, sino porque viene de todas partes (Foucault, 2000; Blanchot 1993). El poder no es “ni central, ni unilateral, ni dominante, es distribucional, vectorial, opera por relés y transmisiones. Campo de fuerza immanente, ilimitado, no siempre se comprende con qué tropiezo, con qué choca, puesto que es expansión, pura imantación” (Baudrillard 2001: 61).¹

El poder actúa como vector que distribuye los discursos al campo social donde, en un determinado momento, se vuelven opinión común compartida por un grupo histórico en una época determinada y que no reviste discusión gracias a la mediación de la *doxa*.² Así, cualquier expresión alternativa o revolucionaria es seguidamente absorbida por el sentir probable. El poder se adueña de aquellos enunciados que en un principio le fueron ajenos y los incorpora a la cultura oficial, los convierte en un producto gregario, operando como una suerte de espiral magnético que atrae hacia él los diversos discursos que se dan dentro de una sociedad.

Sin embargo, debemos tener presente que “el poder es algo que se intercambia. No en el sentido económico, sino en el sentido de que el poder se consume, según un ciclo reversible de seducción, de desafío y de astucia” (Baudrillard 2001: 62). Entonces, podemos comprender el poder como “algo” que circula y que funciona en cadena, que no se localiza en ningún espacio ni tiempo, que “nunca está en manos de algunos, nunca se apropia como una riqueza o un bien. El poder funciona. El poder se ejerce en red y, en ella, los individuos no sólo circulan, sino que están siempre en situación de sufrirlo o ejercerlo” (Foucault 2000: 38). En este contexto, ¿cómo transita el poder en las realizaciones audiovisuales sobre indígenas? y ¿qué lugar ocupan estos productos audiovisuales en la cadena del poder?

Si bien existe un campo cinematográfico que responde a criterios estéticos, narrativos, dramáticos, etc., limitados por el propio medio de expresión, estos criterios están a su vez subordinados a un campo de poder que impone límites al autor y su obra. Podríamos decir, incluso, que el campo de poder –en tanto red de relaciones y fuerzas que se dan al interior de una sociedad– imprime cierta censura al campo cinematográfico, al establecer jerarquías basadas en las diferentes especies de capital y sus poseedores.

Así, pues, las producciones simbólicas deben sus propiedades más específicas a las condiciones sociales de su producción y, más concretamente, a la posición del productor en el campo de la producción que determina a la vez, por mediaciones diferentes, el interés expresivo, la forma y la fuerza de la censura que se le impone y la competencia que permite satisfacer ese interés en los límites de tales coerciones (Bourdieu 1999: 110).

Aunque el campo de poder permite la mediación entre lo individual y lo social, al generar una red de relaciones objetivas donde los individuos pueden actuar, también establece límites conformados por las fronteras que genera el mismo campo. “El campo de poder es el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos (económico y cultural especialmente)” (Bourdieu 2005: 319-320).

CAMPO DE PODER 1: EL CINE DE FICCIÓN ÉTNICO

El cine de ficción chileno que tiene como argumento central a los pueblos originarios cuenta con tres producciones disponibles: *A la sombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974), *Wichan: El juicio* (Meneses 1994), *Cautiverio feliz* (Sánchez 1998); y dos realizaciones perdidas pertenecientes a la época del cine mudo: *La agonía de Arauco* (Bussenius 1917) y *Nobleza araucana* (Idiáquez 1925). Además, existen tres películas en que los indígenas juegan un rol secundario en el argumento general de la obra: *La frontera* (Larraín 1992), *Archipiélago* (Perelman 1992) y *Tierra del Fuego* (Littin 2000). Las películas que utilizaremos para nuestro análisis serán las que tienen como protagonistas a los pueblos originarios (figs. 1 - 3).

En primer lugar –y aunque parezca obvio– estos textos fílmicos se ordenan en función de una estructura de relato y una forma narrativa que corresponde a criterios cinematográficos. Los encuadres, la duración de los planos, la estructuración de las se-



Figura 1. Fotograma de la película *A la sombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974).
Figure 1. Movie still from *A la sombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974).



Figura 2. Fotograma de la película *Wichan: El juicio* (Meneses 1994).
Figure 2. Movie still from *Wichan: El juicio* (Meneses 1994).



Figura 3. Fotograma de la película *Cautiverio feliz* (Sánchez 1998).
Figure 3. Movie still from *Cautiverio feliz* (Sánchez 1998).

cuencias y de las escenas, los diálogos y el montaje son pensados y ejecutados de acuerdo a las convenciones, las posibilidades y las restricciones del razonamiento cinematográfico. Es decir, la mecánica del cine que guía la producción de sentido ubica estas obras dentro de un campo de poder.

En cuanto al contenido de estas obras y el modo en que se expresa, encontramos algunos puntos en común. Por ejemplo, las tres películas a las que hacemos referencia (*A la sombra del sol*, *Wichan: El juicio* y *Cautiverio feliz*) comparten una retórica audiovisual que se estructura de la siguiente manera: presentación de los personajes, desarrollo del tema o mensaje que se quiere entregar, un clímax en que el argumento alcanza mayor tensión y, finalmente, un epílogo o conclusión que se deduce a partir de las proposiciones anteriores. Este tipo de construcción del relato se funda en el llamado *silogismo retórico*:

[...] desarrollado únicamente *en el nivel del público* (en el sentido en que decimos: ponerse al nivel de alguien), a partir de lo *probable*, es decir, a partir de lo que el público piensa; es una deducción con valor concreto, planteada con vistas a una *representación* (es una especie de espectáculo aceptable) por oposición a la deducción abstracta, hecha exclusivamente para el análisis (Barthes 1990:128).³

Podríamos decir que este tipo de retórica audiovisual procura la persuasión y no la demostración:

[...] como el *silogismo retórico* está hecho para el público (y no bajo la mirada de la ciencia), tiene los atractivos de un encadenamiento, de un viaje: se parte de un punto que no necesita ser probado y desde él se va hacia otro punto que tiene necesidad de serlo (Barthes 1990:130).

En cuanto a la representación que se hace del indígena, las tres películas nos muestran un mundo

sin carencias económicas y sin desigualdades sociales. En estas versiones cinematográficas los *mapuche* y los atacameños disfrutaban de un estilo de vida prístino en un mundo de abundancia y armonía social, del que están ausentes las exigencias de la vida cotidiana. En este sentido, resulta notable la preponderancia que tiene la fiesta en las tres películas, en oposición a la invisibilidad de cualquier actividad económica (figs. 4 y 5).

Estas interpretaciones del mundo indígena recurren fundamentalmente a dos elementos de realismo formal. Por un lado, existe un recurso idiomático: *Wichan: El juicio* y *Cautiverio feliz* están habladas en *mapudungu*; *A la sombra del sol*, por su parte, si bien es hablada en español, respeta el estilo característico del altiplano atacameño. Por otra parte, las tres películas utilizan actores nativos para interpretar a los personajes indígenas. Ambos elementos nos hablan de una necesidad de imprimir autenticidad al discurso audiovisual en el que las actuaciones se convierten en autorretratos objetivados. Esta interpelación que nos hace el *otro* a través de las imágenes y sonidos, funda un campo de poder en el que las representaciones de la *otredad* se consolidan en presencias concretas de un *otro* actuándose a sí mismo, buscando producir un efecto de “extraordinaria sensación de verdad” (Bazin 1966: 444).

Los sistemas de producción y circulación de estas tres películas son diversos. *A la sombra del sol* es la única de las tres cintas que se produjo para ser presentada en el circuito comercial de las salas de cine. La película se estrenó en siete salas de Santiago en diciembre de 1974 y estuvo en cartelera aproximadamente tres semanas con poco éxito de público. Treinta años después la película fue reestrenada en Caspana –al interior de la Región de Antofagasta, en el norte de Chile–, lugar de la filmación y de los acontecimientos que relata. *Cautiverio feliz* recibió financiamiento del Consejo Nacional de Televisión (CNTV) y fue pensada para ser divulgada por ese medio, pero finalmente sólo se estrenó en un canal local y en el circuito alternativo de universidades y centros culturales. *Wichan: El juicio* es un cortometraje financiado por FONART que ha tenido su principal plataforma de difusión en festivales y muestras nacionales e internacionales.

Si bien el cine nacional nunca ha sido prolífico, lo cierto es que en más de 100 años de producción audiovisual sólo cinco películas tienen como protagonista el mundo indígena y las tres más recientes (y únicas sobrevivientes) se han movido en el área marginal de los circuitos de circulación.⁴ Por lo tanto, más



Figura 4. La religiosidad es una de las características que se repiten en los filmes sobre los pueblos originarios. Fotograma de la película *A la sombra del sol*.

Figure 4. Religiosity is a recurrent element in films about originary peoples. Movie still from *A la sombra del sol*.

allá del imaginario que estas películas contribuyen a naturalizar –o, más bien, que se naturaliza en estas películas– el bajo perfil de la temática es en sí mismo un elemento a considerar dentro del análisis.

Desde nuestro punto de vista este fenómeno responde, en primer lugar, a un contexto histórico particular. Debemos tener en cuenta nuestra realidad de nación joven y la necesidad de construir una *identidad nacional* fundada en la homogeneidad y no en la diversidad. En ese contexto, las raíces de la *chilenidad* no estaban en los pueblos originarios, sino en los estereotipos del campesino, el obrero o el burgués, categorías que se imponen por sobre el origen étnico y asimilan al indígena. Por otra parte, la autoestima nacional construida sobre nociones como “los ingleses de Sudamérica” o el “Chile, país de poetas” no deja más lugar a los indígenas que ser la contraparte de la burguesía ilustrada.

La situación sólo comienza a variar cuando, dentro de un mundo globalizado, surge la necesidad de encontrar un arraigo ancestral particular que sustente los conceptos de *nación*, *soberanía* e *identidad*. Así, a los pueblos originarios se les adorna con ciertos valores morales que se legitiman como identitarios precisamente porque se presentan como elementos arcaicos y residuales y, por tanto, aptos para construir nuestro *ethos* cultural en un mundo cada vez más homogéneo. El mundo indígena deviene en *patrimonio nacional* que ayuda a crear una matriz común de pertenencia a un territorio, a una nación, y a construir junto a otras manifestaciones (políticas, ideológicas, culturales, sociales, lingüísticas, morales, deportivas, etc.) el campo de la *identidad* y de la *soberanía* nacional.



Figura 5. Resulta notable la preponderancia que tienen las fiestas en los filmes sobre indígenas. Fotograma de la película *Wichan: El juicio*.

Figure 5. Readily apparent is the prevalence of celebratory parties in films about native societies. Movie still from *Wichan: El juicio*.

CAMPO DE PODER 2: EL DOCUMENTAL ÉTNICO

Si la producción de películas de ficción es escasa, en los documentales ocurre lo contrario. Un número importante de estas producciones han sido realizadas por periodistas, antropólogos y otros profesionales; sin embargo, en este análisis sólo hemos considerado los documentales hechos por cineastas y comunicadores audiovisuales. Esta decisión metodológica parte del supuesto de que estos realizadores son quienes poseen un mayor capital cultural dentro del campo cinematográfico y, por lo tanto, sus obras deberían responder más cabalmente a los criterios estéticos y narrativos del medio.

Así, nuestro universo de análisis está constituido por una treintena de obras que cubren la mayoría de las culturas indígenas del país, incluso algunas ya extintas. Toda esta gran cantidad de documentales sobre los pueblos originarios, si bien son bastante disímiles entre sí, posee algunos puntos en común. Uno de ellos es la notoria carencia de recursos de significación cinematográficos que en estas obras son reemplazados por el discurso oral que soporta el peso de la narración.⁵ En el nivel de la sintaxis, estas películas presentan una suerte de disyunción en la relación imagen-voz: mientras las voces van por un lado, como una historia que no tiene lugar, las imágenes transitan otros espacios, como lugares vacíos que ya no tienen historia (Deleuze 1987). Luego se presentan como dos documentales en uno –el documental de las voces y el documental de las imágenes– o como documentales con dos caras disimétricas: la palabra ciega, la visión muda.



Figura 6. *El Otoño* (1573), Giuseppe Arcimboldo, *Musée du Louvre*, París.

Figure 6. *L'Autunno* (1573), Giuseppe Arcimboldo, *Musée du Louvre*, París.

En la mayoría de los casos la narración se ordena respecto a la voz en *off* de un narrador omnisciente y a los testimonios en cámara de los indígenas, de modo que el paradigma o modelo que se utiliza para construir la narración documental es una estructura narrativa *arcimboldesca*. El pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1527–1593) pintaba cuadros en los que utilizaba objetos triviales para componer rostros; en sus cuadros un melocotón es una mejilla, una cereza es un ojo y una zanahoria es una nariz. Arcimboldo juega con la sinonimia y la homonimia (fig. 6).

Las cabezas de Arcimboldo son monstruosas porque todas ellas, sea cual fuere su encanto alegórico (el Verano, la Primavera, la Flora, el Agua), remiten a una desazón sustancial: el *bervidero*. La mezcolanza de las cosas vivas (vegetales, animales, niños pequeños), dispuestas en un apretado desorden (antes de alcanzar la inteligibilidad de la figura última), evoca toda una vida larvaria, la maraña de los seres vegetativos, gusanos, fetos, que están en los límites de la vida, apenas nacidos y ya putrescibles (Barthes 1986: 150).

Pero a diferencia de Arcimboldo —que lograba con su genial pincelada producir una pintura que tiene un trasfondo de lenguaje cargado de imaginación poética— en estos documentales nos encontra-

mos con una sumatoria de significantes de lo indígena para un solo significado. Esta sinonimia construida toscamente se limita a repetir significantes que configuran el significado de lo que se quiere representar y son, en sí mismos, todo lo que se quiere dar a entender: “lo indígena”. El recurso no se justifica si consideramos que “la sinonimia sólo es estéticamente válida si, por así decirlo, la alteramos: el significado se da a través de una serie de correcciones y de precisiones sucesivas, donde ninguna de ellas repite realmente a otra” (Barthes 2001: 31).

Así, en estas obras la imagen de lo indígena está construida sobre la base de la acentuación de ciertas características, atributos, valores, cualidades y rasgos culturales que se transfiguran en parodias que buscan significar una cultura indígena premoderna. Inspirados en arquetipos o modelos recogidos del imaginario social, estos documentales recurren fundamentalmente a tres elementos como constitutivos del *self* indígena: el mundo ritual, las demandas y reivindicaciones históricas y, por sobre todo, el vínculo entre los pueblos originarios y la pureza ecológica. Ello se traduce en una representación del mundo indígena caracterizada por rasgos arcaicos, incapaz de poseer nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales; en otras palabras, elementos emergentes (figs. 7 y 8). Esta invocación a la tradición, a un tiempo pretérito, aparece como un recurso para sobrellevar las contradicciones contemporáneas. En esta época, en que dudamos de los beneficios de la modernidad, se multiplican las tentaciones de retomar algún pasado que imaginamos más tolerable (García Canclini 2001).

CAMPO DE PODER 3: AUDIOVISUALIDAD EN LOS PUEBLOS ORIGINARIOS

Como ya hemos dicho, cualquier producto cultural es parte de una ideología y es parte de un sistema significativo mayor, pero también es un sistema significativo en sí mismo. Las realizaciones audiovisuales como proyectos creativos se desenvuelven en lo que podríamos llamar campo cultural, entendido como:

Un sistema de relaciones entre temas y problemas; este es un determinado tipo de inconsciente cultural. Mientras que, al mismo tiempo, intrínsecamente posee lo que puede ser llamado un peso funcional, debido a que su propia *masa*, esto es, su poder (o mejor, su autoridad) dentro del campo no puede ser definida independientemente de su posición dentro de él (Bourdieu 1967: 136).



Figura 7. La imagen de lo indígena está construida sobre la acentuación de características premodernas. Fotograma del documental *Aymará* (Moreno 2003).

Figure 7. The image of native societies is built on the accentuation of their pre-modern characteristics. Movie still from the documentary *Aymará* (Moreno 2003).

Así, cada manifestación artística, científica, intelectual, popular se constituye en un *campo* mientras acumule capital cultural –ya sea simbólico, económico o político– en la forma de un *corpus* de conocimientos o de habilidades escasas y apreciadas. Y, a su vez, cada obra o creación intelectual forma parte de un campo cultural particular en la medida en que se adapta o subvierte los criterios de legitimidad establecidos. En mayor o menor medida, cada una de estas manifestaciones colabora en la construcción, siempre dinámica, del imaginario sociocultural.

Por lo tanto, si consideramos que el cine es un arte, estamos haciendo referencia al campo de la producción creativa que no necesita legitimidad epistemológica, pero sí requiere manejar y utilizar las convenciones de la construcción audiovisual o deconstruirlas de modo consciente. De esta manera, las películas, tanto las de ficción como las documentales, no serían productos idiosincrásicos, sino que responderían a una planificación que controla y estructura los artilugios visuales y sonoros a disposición de la retórica audiovisual.

Si aplicamos este criterio a las obras analizadas, nos encontramos con que, mientras las películas de ficción exhiben su capital simbólico –su manejo de las normas cinematográficas–, las realizaciones documentales se apartan del campo de la producción artística audiovisual. En estas últimas, la cinematografía está cancelada, su legitimidad descansa sobre el discurso verbal elaborado por el mismo realizador y su versión de los discursos verbales de quienes representa; por lo tanto, su valor simbólico de-



Figura 8. Uno de los elementos constitutivos del *self* indígena es el mundo ritual. Fotograma del documental *Machi Eugenia* (Laredo & Sorli 1994).

Figure 8. One of the constitutive elements of the aboriginal "self" is the ritual world. Movie still from the documentary *Machi Eugenia* (Laredo & Sorli 1994).

pende del capital cultural que se le atribuye socialmente.

La relación entre el creador y su creación es siempre ambigua y a veces contradictoria. Esto sigue siendo verídico en tanto que la obra de cultura, como objeto simbólico con intención comunicativa, como mensaje a ser recibido o rechazado –y con ella el autor del mensaje–, deriva no sólo su valor (el cual puede medirse por el reconocimiento que recibe de parte de los colegas del escritor o del público en general, por sus contemporáneos o por la posteridad) sino también su significancia y verdad tanto de aquellos que la reciben como del hombre que la produce (Bourdieu 1967: 142).

Sin embargo, no debemos perder de vista que ambos géneros forman parte de fuerzas sociales mayores y, por lo tanto, ambos contribuyen en distintos grados, por separado y en conjunto, a la construcción de un imaginario que articula una identidad cultural. El proyecto creativo es el lugar de reunión –y a veces de conflicto– entre la necesidad intrínseca de la obra de arte, que demanda ser continuada, mejorada y completada, y las presiones sociales que dirigen la obra desde el exterior. Se puede distinguir:

[...] entre obras que son como si hubieran sido creadas por su público, en el sentido de que cubren sus expectativas y son así casi determinadas por el conocimiento de esas expectativas, y las obras que, por el contrario, tienden a crear su propio público (Bourdieu 1967: 141).

Podríamos decir que los documentales recogen el imaginario social y cumplen las expectativas de la opinión común; en tanto las películas de ficción, si bien no se alejan demasiado del sentir probable, al

menos poseen un grado de independencia que les proporciona el hecho de ser la cinematografía el elemento central en la construcción de la obra.

La creación de sentido mediatizado por lo audiovisual, dentro del sistema social y cultural, juega un papel al momento de componer un *self* indígena, pero dicho *self* está inmerso dentro de un contexto social mayor que contiene valores culturales, políticos, ideológicos, lingüísticos, morales y otros de diversa índole, por lo que:

Casi siempre existe en todas las sociedades una pluralidad de fuerzas sociales, a veces en competencia, a veces coordinadas, las que por razón de su poder político o económico o por las garantías institucionales de que disponen, están en una posición de imponer sus normas culturales sobre un área mayor o menor del campo intelectual. Esas fuerzas sociales reclaman, *ipso facto*, legitimidad cultural ya sea para los productos culturales que manufacturan, para las opiniones que pronuncian sobre los productos culturales manufacturados por otros, o para las obras y las actitudes culturales que ellas transmiten (Bourdieu 1967: 148).

Y es una posición de fuerza, de poder, de legitimidad y de autoridad que finalmente deviene en un campo de poder que impone, guía y permite un tipo de expresión y un modo de significar. Un estilo de vida que está arraigado de manera estructural (y en muchos casos inconsciente) en los realizadores al momento de plantearse una producción que tenga al mundo indígena como protagonista.

EL ESTATUS Y USO SOCIAL

Los documentales y las películas de ficción son representaciones y por lo tanto actúan con un propósito, de acuerdo a una tendencia y en un ambiente histórico, intelectual e incluso económico. En otras palabras, “las representaciones tienen sus fines, son efectivas la mayoría de las veces y consiguen uno o más de sus objetivos, las representaciones son formaciones y deformaciones” (Said 1990: 32). Ahora bien, dentro del contexto histórico y social chileno actual, la finalidad de estas representaciones sería la de reafirmar lo que sabemos de los pueblos originarios, por tanto, la posibilidad de arriesgarse en nuevas construcciones que vengán a romper lo establecido como forma de representación de lo indígena se encuentra cancelada.

Por otra parte, estas producciones ocupan una posición menor dentro de la industria cultural chilena. Puesto que no despiertan el interés de esta industria, su exhibición ha estado limitada a institu-

ciones interesadas en la problemática indígena (museos, escuelas de antropología, comunidades indígenas, etc.). Por lo tanto, el estatus que ocupan dentro la industria cultural es absolutamente marginal, existiendo sólo algunas excepciones, especialmente en la ficción, que se alejan un poco de la periferia y coquetean con los medios de comunicación de masas.

Curiosamente, esta marginalidad –sobre todo en el caso de los documentales– también resguarda el valor simbólico de estas realizaciones. Por un lado, están exentas de la crítica cinematográfica que podría impugnar su pertenencia al campo artístico audiovisual, permitiendo que estas producciones sean vistas y evaluadas en base al argumento que presentan. Por otra parte, su exclusión de los medios de comunicación hegemónicos pareciera acreditar la calidad de “alternativo” de ese argumento.

Si para Benjamin (1973) la reproducción técnica atrofiaba el *aura* de la obra de arte, estas producciones se apropian, sin siquiera habérselo propuesto, de una especie de *aura cultural*. Su temática, en armonía con la actual valoración social de los pueblos originarios como depositarios de una riqueza ancestral que los ha convertido en *patrimonio cultural*, no admite discusión ni crítica. Es la manifestación de la opinión común, del discurso generalizado, del sentir probable; en consecuencia, poco importa que dichas producciones (especialmente los documentales) carezcan de cinematografía, porque adquieren valor en la medida en que rescatan esa *aura originaria*.

De este modo, la función social de dichas realizaciones sería, por una parte, la de reafirmar nuestro conocimiento de los pueblos originarios y, por otra, la de ser una manifestación concreta de la magnetización y de la circulación del poder, en que los criterios estéticos o la valoración artística de una obra quedan relegados a un segundo o tercer plano, porque lo que importa es la representación de un *aura originaria, histórica y mítica*. Por lo tanto, estamos en presencia de un campo de poder que definitivamente “no se ejerce a partir de un lugar único y soberano sino que emana de abajo, de las entrañas del cuerpo social, procediendo de fuerzas locales, móviles y transitorias, a veces minúsculas, hasta organizarse en potentes homogeneidades que se convierten en hegemónicas” (Blanchot 1993: 54).

Lo que han hecho las realizaciones audiovisuales es recoger y reafirmar la *hegemonía* de la *representación* sobre el estilo de vida indígena que, a través de un proceso progresivo y microscópico, comien-

za por establecer lo que concierne a este estilo hasta llegar a la exclusión de los rasgos culturales que no convergen en la línea instaurada. Por lo tanto, estas producciones son una suerte de *metonimia* que nos proporciona sólo una parte de un estilo de vida indígena que deviene en un todo. Y es esa parte la que finalmente se asume como definitoria de las culturas originarias y la que entrega el conocimiento previo a los realizadores para construir su nativo audiovisual.

LA EXHUMACIÓN DE LO PREMODERNO COMO IDEOLOGÍA

El conocimiento previo que los realizadores tienen del estilo de vida indígena está “estructurado en campos semánticos, en sistemas de unidades culturales y, por ende, en sistemas de valores” (Eco 1986: 141). En última instancia, todo ello configura una ideología, lo que significa que los realizadores comparten una visión de mundo o, mejor dicho, poseen una perspectiva común con la que construyen el estilo de vida de los pueblos originarios y contribuyen a modelar la *otredad*. Sin embargo, “estas visiones del mundo no son otra cosa que aspectos del sistema semántico global, una realidad ya segmentada” (Eco 1986: 141).

Este modelo responde a una ideología de la exhumación de lo premoderno, en que lo indígena forma parte de la sociedad en tanto manifiesta rasgos arcaicos y unos pocos rasgos residuales, pero en absoluto rasgos emergentes. Así, el indígena pasa a ser un objeto que requiere ser conservado en su estado premoderno, protegido de los embistes de la modernidad y, si es necesario, restaurado. El nativo audiovisual no es un sujeto en el mundo, sino un *signo-ícono* (indígena-objeto), cuya única cualidad es su semejanza con lo representado. Al ser la imagen inmediatamente comunicante y, además, “una elipsis del lenguaje” (Barthes 1999: 98), lo indígena se vuelve significativo de aquello instaurado por un campo de dominio y de legitimación que tiene “una sustancia de la expresión cuyo ser no se encuentra en la significación” (Barthes 1990: 40). Por lo tanto, dentro del relato y del estilo narrativo, basados en la progresión de acontecimientos, el indígena es una *función-signo*, un elemento funcional a la construcción del relato audiovisual.

La ideología de la exhumación de lo premoderno “se manifiesta como la connotación final de la cadena de connotaciones, o como la connotación de to-

das las connotaciones” (Eco 1986: 160). Connotación que nos permite decir que el campo de poder se constituye como modelo que reafirma un imaginario existente sobre el estilo de vida indígena y que, a su vez, modela un *deber ser* del mundo indígena que se convierte en una especie de *dictadura de la representación*, porque nos obliga a significar a los pueblos originarios desde un único paradigma de representación que niega su existencia contemporánea y su cotidianeidad. El indígena fílmico queda así suspendido entre criterios históricos, relatos míticos y luchas ecológicas.

EPÍLOGO

La *dictadura de la representación* deviene en un nativo audiovisual exótico, vestido, adornado para un acto solemne, congelado en el tiempo, caducando la posibilidad del *self*, porque el nativo audiovisual, (re)presentado como un ser anacrónico, pertenece al pasado histórico y al tiempo mítico. Así, el indígena fílmico queda desplazado a una representación *amodal*, hacia una *neutralidad* de la existencia y hacia una *ausencia* que niega otro tipo de presencias.

La representación *amodal*, la *neutralidad* de la existencia y la *ausencia* del presente no son otra cosa que la objetivación que realiza nuestra posmodernidad, que busca desesperadamente un pasado nostálgico impreciso al que aferrarse, “como si, por alguna razón, hoy fuésemos incapaces de concentrarnos en nuestro propio presente, como si nos hubiésemos vuelto incapaces de conseguir representaciones estéticas de nuestra propia experiencia actual” (Jameson 1988: 174).

Pero la fatalidad del audiovisual radica en buscar desesperadamente representar lo real, en circunstancias que lo real no es representable, sino solamente demostrable. Este *imposible*, es una signatura que nos demuestra “que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje)” (Barthes 2004: 128). La producción audiovisual está encarcelada dentro de este *imposible* que se despliega en un campo de poder gregario (porque adosa), preso de la episteme posmoderna que mantiene confinado al sujeto creador y a su obra en una disociación en la que “ya no puede mirar directamente a través de sus ojos en busca del referente, sino que, como en la caverna de Platón, ha de trazar sus imágenes mentales del mundo en las paredes que lo confinan” (Jameson 1988:

175). La caverna es el habitáculo de este *imposible* que busca desesperadamente hacer eclosionar un orden multidimensional (lo real) en un orden bidimensional (lo audiovisual). Es el huevo incubando a la gallina.

Si después de todo esto queda algo de realismo, es un *realismo* que surge del asombro al experimentar ese *imposible*, que nos condena a buscar nuestra historia en nuestros estereotipos acerca del pasado. Así, la historia y el presente aparecen y permanecen siempre fuera de nuestro alcance, porque lo que usualmente hacemos para comprender y explicar el mundo es activar una especie de cinematógrafo mental que proyecta un mundo *metafórico* o *metonímico*.

RECONOCIMIENTOS Este trabajo forma parte del proyecto "La ventana indiscreta: los pueblos originarios en el cine ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual" (FONDECYT N° 1030029).

NOTAS

¹ Con *relés* se hace referencia a un dispositivo que, intercalado en un circuito, produce determinadas modificaciones en el mismo o en otro conectado con él.

² La *doxa* es la opinión común, es el discurso generalizado, es el sentido común que comparte un grupo histórico y que no reviste discusión porque los participantes de dicho grupo histórico lo tienen integrado a tal punto, que lo cultural se ha vuelto natural.

³ Cursivas en el original.

⁴ La producción cinematográfica chilena ha vivido ciclos cuantitativamente irregulares. Sin embargo, aun cuando la última década ha sido una de las más prolíficas, el total de largometrajes chilenos entre los años 1990-2003 alcanza sólo 53 producciones. Durante el período anterior (1974-1989) se estrenaron siete películas de ficción nacionales (Villarreal 2005).

⁵ Se entiende por recursos de significación cinematográficos todos aquellos dispositivos que son propios del cine tales como *raccords*, montaje paralelo, montaje polifónico, plano secuencia, plano contraplano, etc.

REFERENCIAS

- BARTHES, R., 1986. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Editorial Paidós.
 ——— 1990. *La aventura semiológica*. Barcelona: Editorial Paidós.
 ——— 1999. *Mitologías*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
 ——— 2001. *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Barcelona: Editorial Paidós.

- 2004. *El placer del texto y lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
 BAUDRILLARD, J., 2001. *Olvidar a Foucault*. Valencia: Pre-textos.
 BAZIN, A., 1966. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
 BENJAMIN, W., 1973. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*, pp. 26-51. Madrid: Editorial Taurus.
 BLANCHOT, M., 1993. *Michel Foucault tal como yo lo imagino*. Valencia: Pre-textos.
 BOURDIEU, P., 1967. Campo intelectual y proyecto creador. En *Problemas del estructuralismo*, J. Pouillon, Ed., pp. 135-182. México D.F.: Siglo XXI Editores.
 ——— 1999. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Madrid: Ediciones Akal.
 ——— 2005. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Editorial Anagrama.
 CASETTI, F., 1994. *Teorías del Cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
 DELEUZE, G., 1987. *Foucault*. Barcelona: Editorial Paidós.
 ECO, U., 1986. *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona: Editorial Lumen.
 FÉCÉ, J., 2004. El circuito de la cultura. En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, E. Ardèvol & N. Muntanola, Comp., pp. 235-284. Barcelona: Editorial UOC.
 FOUCAULT, M., 1995. *La arqueología del saber*. México D.F.: Siglo XXI Editores.
 ——— 2000. *Defender la sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
 GARCÍA CANCLINI, N., 2001. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
 JAMESON, F., 1988. Posmodernismo y sociedad de consumo. En *La posmodernidad*, H. Foster, Comp., pp. 165-186. México D.F.: Editorial Kairós y Colofón S.A.
 SAID, E., 1990. *Orientalismo*. Madrid: Librerías / Prodhufl, S.A.
 VILLARROEL, M., 2005. *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
 WILLIAMS, R., 1994. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Editorial Paidós.

FILMOGRAFÍA

- BUSSENIUS, G., 1917. *La agonía de Arauco*. Blanco y negro. Chile Films Co., Chile.
 CAIOZZI, S. & P. PERELMAN, 1974. *A la sombra del sol*. Color, 70 min. DISA Films, Chile.
 IDÍÁQUEZ, R., 1925. *Nobleza araucana*. Blanco y negro. Chile.
 LARRAÍN, R., 1992. *La frontera*. Color, 20 min. Productora Cine XXI, Chile.
 LAREDO, F. & G. SORLI, 1994. *Machi Eugenia*. Color, 30 min. 21 Audiovisuales / SODECAM, Chile.
 LITTIN M., 2000. *Tierra del Fuego*. Color, 106 min. Castella Productions / Surf Films / Buenaventura Films, España – Italia – Chile.
 MENESES M., 1994. *Wichan: El juicio*. Blanco y negro, 25 min. Kien Producciones, Chile.
 MORENO, S., 2003. *Aymará*. Color, 40 min. Chile.
 PERELMAN, P., 1992. *Archipiélago*. Color, 77 min. TVE S.A. / Ima Films / Channel 4, Chile.
 SÁNCHEZ, C., 1998. *Cautiverio feliz*. Color, 143 min. Nómada Producciones, Chile.

NOSOTROS, LOS OTROS

US, THE OTHERS

María Paz Peirano O. *

El cine chileno de ficción ha privilegiado cierta imagen del *nosotros* y ha potenciado cierta imagen de los *otros* que evidencia ciertas estrategias en la construcción imaginaria de la identidad nacional en Chile. Así, el mundo popular representa nuestra particularidad cultural, de origen rural y mestizo, que se contrapone a las imágenes de Chile como un país modernizado. Sin embargo, se ha excluido de esta imagen la presencia de lo indígena como parte de nuestra sociedad o se ha construido como *utro* estático, lejano y exótico. En este contexto, el espectador es invitado a identificarse con lo europeo moderno, con el conquistador, blanqueando el discurso popular y excluyendo lo indígena del imaginario del *nosotros*.

Palabras clave: Cine, imagen, identidad nacional, indígena, otredad

Chilean fiction films have favored a particular image of Us (modern society), and strengthened an image of the Others that shows certain strategies in the creation of a national identity. Thus, popular culture represents our (Chilean) society—of rural and mestizo origin—which is set against a backdrop of images of Chile as a modern country. Nevertheless, cinema has excluded from this picture indigenous peoples as part of our society, or has turned their world instead into a static, distant and exotic phenomenon. The viewers are invited to identify themselves with the modern European, the conquerors, whitewashing popular discourse, and excluding the indigenous from our collective cultural imagery.

Key words: Cinema, image, national identity, native South Americans, otherness

IMAGINARIO CINEMATOGRAFICO Y SOCIAL: CINE, IDENTIDAD Y NACIÓN

El cine se presenta como una creación para y desde el imaginario y no como la reconstrucción de una realidad exterior a él, aunque requiera que la ilusión de la representación esté siempre presente. La imagen cinematográfica es, pues, un producto y una fuente de producción simbólica, mediante la cual se expresan las representaciones de los realizadores sobre la realidad (Carvalho da Rocha & Eckert 2000:39). Desde esta perspectiva, las películas son artefactos culturales, cuyas imágenes no son neutras ni inocentes, pues se construyen según ciertas convenciones culturales (Berger 1980; Piault 2002; Lotman 1979).

Cuando hablamos de *imaginario*, lo entendemos como un eje central de la cultura y la identidad de un grupo social, en tanto repertorio de las imágenes vigentes en la conciencia/inconciencia colectiva (Castoriadis 1998). Este imaginario se constituye a partir de los discursos, las prácticas sociales y los valores que circulan en una sociedad, para cuya reproducción y revitalización, en la actualidad, son fundamentales los medios de comunicación masivos, entre ellos el cine.

El cine liga el imaginario y la memoria por medio de la construcción de espacios y de la proposición de experiencias diferenciables en el tiempo, valiéndose del isomorfismo que une a imagen fílmica e imagen mental, dada la naturaleza de evocación figurativa de este medio (Zunzunegui 1992). Ya que en cierta medida el mensaje fílmico se construye mediante la presencia especular de los obje-

* María Paz Peirano Olate, Las Gaviotas 6157, Las Condes, Santiago de Chile, email: mp.peirano@gmail.com

tos del mundo, el cine tradicionalmente se ha asociado con una vocación realista, llegando a ser considerado muchas veces como un “reflejo” de la realidad. Sin embargo, el concepto de verosimilitud nos permite entender que los textos visuales remiten menos a un estado real del mundo que a un conjunto de expectativas culturales, que autorizan la construcción coherente de un mundo posible. De esta manera, si todo texto actualiza un mundo posible, no cualquier mundo es actualizable en cualquier época o contexto (Sorlin 1985). Lo verosímil actúa como una reducción de lo posible, representando una reducción cultural de los posibles reales (Barthes 2001; Worth 1981).

Dada esta vinculación con el imaginario social, el cine está especialmente dotado para transmitir las narrativas proyectadas de identidades colectivas y, específicamente, reconstruir discursos nacionales (Shohat & Stam 2002:117). El discurso nacional nos lleva a entender la nación en su dimensión de construcción simbólica, como una “comunidad imaginada”, unidad de ficción impuesta en un conjunto de individuos que usualmente viven al amparo de un mismo Estado: el *nosotros* (Anderson 1993).

Normalmente, las versiones públicas de la identidad nacional se construyen sobre la base de los intereses y visión del mundo de algunos grupos dominantes de la sociedad, cuyo proceso discursivo consiste en una selección dinámica de ciertos rasgos considerados fundamentales, que representarían un modo de vida nacional, distinguiéndonos *de otros* mediante la exclusión de rasgos, símbolos, valorizaciones o experiencias grupales que no se consideran representativos (Larraín 1996). Lo nacional se conforma entonces como un *relato* que va siendo (re)elaborado tanto por los aparatos del Estado como por el mundo intelectual, considerando las relaciones, ideas y símbolos disponibles y reinterpretables.

En virtud de ello, en las producciones cinematográficas nacionales –y nacionalizadoras– es de vital importancia el texto “popular”. La gente o el *pueblo étnico* es “lo visible”, es decir, uno de los elementos fundamentales en las representaciones de lo nacional en el cine de consumo masivo. Anthony Smith (2000:90) señala específicamente la aparición recurrente de este pueblo como sujeto de la acción, junto con los *ethnoscapes*, los territorios que funcionan como espejos del “pueblo” en tanto conforman su tierra ancestral (*homeland*) y los paisajes en los que desenvuelven sus prácticas cotidianas.¹ Para Smith es central esta “territorialización de la memoria”, es decir, la territorialización de una cultura compartida o un conjunto de recuerdos de un pasado colectivo, que

es esencial para el mantenimiento de la solidaridad nacional y de una identidad cultural particular.

Sin embargo, el cine sólo puede presentar fragmentos de nación y proyectarlas como una evidencia del todo (Hjort et al. 2000:224–226). Ello puesto que, por una parte, la nación siempre está mediada por particularidades sociales localizadas en configuraciones regionales, sociales y culturales específicas. Por otro lado, el sentido de identidad colectiva en el cine sólo puede estar mediado y dramatizado a través de las historias concretas de personajes que constituyen una particularidad, tendiendo a invisibilizar los mundos no privilegiados dentro del imaginario (Bhabha 2002).

SOBRE EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO

El cine comercial nacional ha reconstruido y comunicado distintas representaciones sobre la realidad sociocultural del país que hacen sentido dentro del imaginario colectivo, puesto que ha reinterpretado versiones previas sobre lo nacional. En específico, las películas chilenas más importantes del *boom* contemporáneo (1997–2004) reactualizan una imagen nacional que hace referencia a la cultura popular como eje central de “lo chileno”.²

Cuando hablamos de *boom* del cine chileno, nos referimos al auge que ha tenido la industria cinematográfica chilena en los últimos años, en comparación con las décadas anteriores. Este auge se expresa en varios aspectos. Por una parte, en la formulación de nuevas políticas culturales de apoyo a la industria audiovisual por parte del Estado chileno. Por otra, en el cada vez mayor consumo masivo de cine chileno y, consecuentemente, en el relativo éxito económico de las producciones. A esto se suma el nuevo fenómeno mediático que se ha construido en torno al cine nacional, en que las películas chilenas han tenido cada vez más promoción y cabida en medios masivos (diarios, revistas, televisión) y hasta se han difundido en colecciones especiales en formato *DVD*.

Este nuevo protagonismo del cine chileno resitúa su importancia como artefacto cultural y como dispositivo imaginario de nuestra sociedad, abriéndose como una temática que debe ser investigada con mayor profundidad. Es por ello que las películas del *boom* constituyen el principal foco de atención de este trabajo.

Consideramos que los realizadores de este período han explorado la cultura visual propia de su contexto social, escogiendo íconos que correspon-

den a figuras familiares de la experiencia cotidiana, propias de un imaginario estético definida como “mundo popular chileno”: el *nosotros*. Este *nosotros* puede corresponder, dependiendo del realizador, tanto a un mundo popular desgarrado, marginal o peligroso, como a uno romantizado y opuesto al vacío y la hipocresía de las clases altas.

La propuesta de este cine chileno contemporáneo se construye de manera coherente con la tradicional vocación realista del cine chileno (Mouesca 1992; Ossa 1971), que se inscribe en la generalizada tendencia latinoamericana de resemantizar “lo popular” (Barbero 1987), reinterpretando íconos y elementos visuales presentes por largo tiempo en el cine chileno. Tanto en la época del cine mudo, como en los años cuarenta y cincuenta, la producción se encontraba asociada principalmente a la comedia y el costumbrismo, centrándose muchas veces en personajes y vivencias del mundo popular, como sucede con *El húsar de la muerte* (Sienna 1925) o *El gran circo Chamorro* (Bohr 1955).³ Más tarde, un realismo más radical fue la clave del Nuevo Cine Chileno de los años sesenta. Esta tendencia estaba articulada por cineastas independientes, impregnados con el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano, influenciados por el *Cinéma Vérité* y el Neorrealismo Italiano. Su modo de ver apuntaba hacia la particularidad, la localidad y los motivos sencillos (Latorre 2002). De esta manera, se intentaba mostrar la realidad del pueblo chileno, destacándose los documentales y el cine de ficción, cuyas

temáticas se vinculaban con la pobreza y la marginalidad. Este es el caso, por ejemplo, de *El chacal de Nahueltoro* (Littin 1969).

Esta tendencia se vio interrumpida durante la dictadura, cuando el cine nacional prácticamente desaparece de la circulación y el consumo interno, a excepción de algunas producciones de los años setenta como *Julio comienza en julio* (Caiozzi 1977) y *A la sombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974). Ambas películas se centran en el mundo rural y popular y sus historias se ubican en un momento histórico anterior a su realización. La primera se refiere a la vida de los terratenientes de la zona central de principios del siglo xx, mientras la segunda se refiere a la llegada de dos prófugos a Caspana, un pueblo del Norte Grande chileno, en la década de los cincuenta (fig. 1). En esta película se ponen en evidencia las costumbres de una comunidad indígena atacameña, si bien su imagen ha sido “campesinizada”; es decir, visualmente representa a cualquier campesino chileno, sin denotar rasgos propiamente indígenas (Gallardo 2006; véanse aquí figs. 2 y 3). *A la sombra del sol* se plantea inicialmente como pura ficción, sin embargo concluye con los testimonios de los habitantes del lugar, quienes otorgan verosimilitud a los hechos expuestos en la película.

Continuando con la dinámica del cine chileno, observamos un largo período donde se realzan temáticas explícitamente políticas, como el cine del exilio. En los noventa se observa un nuevo giro hacia las temáticas de lo popular, la marginalidad, la

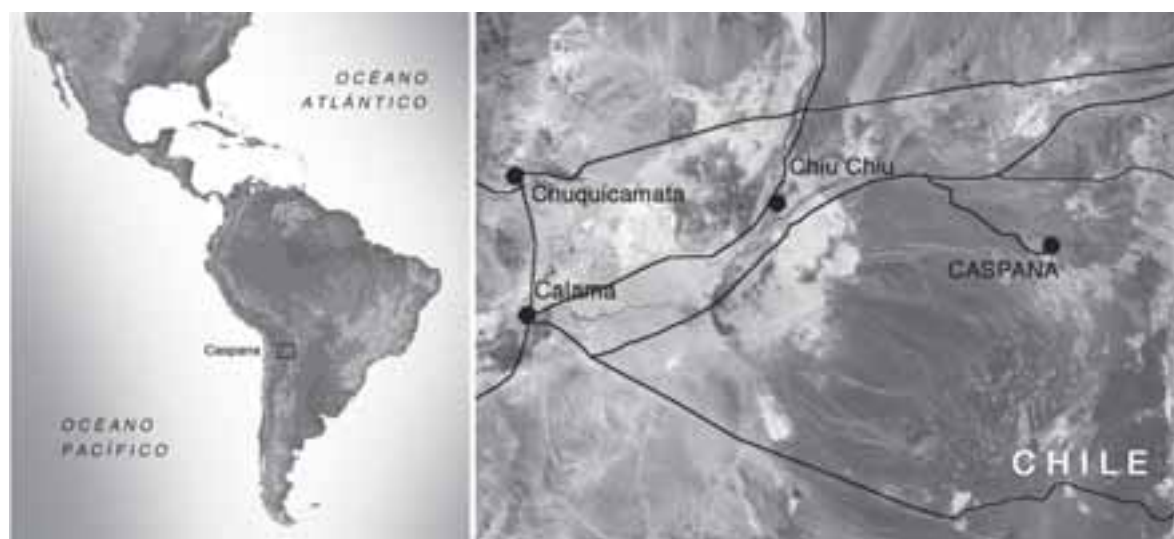


Figura 1. Mapa de Caspana, donde transcurre *A la sombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974).
Figure 1. Map of Caspana, where *A la sombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974) was filmed.



Figura 2. Personajes de la comunidad de Caspana con los extranjeros. Fotograma de *Ala sombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974).
Figure 2. Dignitaries from the community of Caspana with foreigners. Movie still from *Ala sombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974).

violencia y la delincuencia, inaugurado por *Caluga o menta* (Justiniano 1990) y *Johnny cien pesos* (Graef-Marino 1993). A partir de entonces, se da paso a lo que se ha llamado el *boom* del cine chileno, que en realidad corresponde a su revitalización como industria luego de la depresión de los años ochenta.

Parte importante de la producción chilena de este período se asocia a la comedia popular y a un “neocriollismo” que vuelve a rescatar las formas de vida y el modo de hablar de los sectores populares (Cavallo 1999). Así, en estas películas el *nosotro* se representa a través de sujetos de estrato social medio y bajo, tanto del ámbito rural como urbano, con cierta estética y costumbres recurrentes. Películas de este tipo son, entre otras, *Historias de fútbol* (Wood 1997), *El chacotero sentimental* (Galaz 1999), *El desquite* (Wood 1999), *La fiebre del loco* (Wood 2001), *Negocio redondo* (Carrasco 2002), *El Leyton* (Justiniano 2001), *Taxi para tres* (Lübbert 2002), *Paraíso B* (Acuña 2002), *Los debutantes* (Waissbluth 2003), *B-Happy* (Justiniano 2004), *Mala leche* (Errázuriz 2004) y *Azul y blanco* (Araya 2004).

EL NOSOTROS DEL CINE CHILENO

A partir de lo anterior, observamos que el cine chileno contemporáneo se ha apropiado de las que pueden denominarse versiones “culturalistas” de la nación, las cuales remiten “lo chileno” a la praxis y el habla popular, en oposición a la idea político-republicana de nación¹.

La versión de lo chileno adoptada por los realizadores cinematográficos contemporáneos corresponde no sólo a una tradición estilística del mundo del cine, sino que se refiere a un imaginario nacional tradicional del mundo intelectual y artístico de nuestro país, que ha estado particularmente vinculado a las clases medias. Esto es lo que se observa en el costumbrismo y criollismo de principios de siglo, así como en el interés de la generación literaria de los años treinta y cuarenta (Mistral, De Rokha, Neruda, Parra) por urbanizar la cultura popular y la chingana⁵. Lo encontramos luego en el énfasis por el *pueblo* de los años sesenta, cuando los artistas de la Nueva Canción Chilena –y el Nuevo Cine Chileno– intentan rescatar y reinterpretar las manifestaciones culturales



Figura 3. La comunidad de Caspana castiga a los extranjeros, que han traicionado su confianza. Fotograma de *A la sombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974).

Figure 3. The community of Caspana punishes the foreigners, who have betrayed their trust. Movie still from *A la sombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974).

propias del mundo popular, enfatizando las diferencias entre las clases sociales en Chile.

Dentro de esta tradición estética la “verdadera” chilenidad no sería la cultura de la clase alta, pues ésta no desarrollaría una cultura propia, sino que copiaría patrones culturales extranjeros. En el imaginario contemporáneo influido por esta tradición, la clase alta seguiría los modelos de modernización de los Estados Unidos y, junto con ello, su estilo de vida y sus valores. De esta manera, se reinterpreta una versión de nación que no negaría la “baja cultura”, sino que la posicionaría en el centro de la nación, universalizándola.

La versión culturalista chilena amalgama la ideología de la homogeneidad nacional con el concepto de mestizaje, concepción que va permitiendo, desde el comienzo de su posicionamiento a fines del siglo XIX, la ampliación de la base social de la identidad, mediante la autoafirmación de los sectores sociales medios y populares. Así pues, la imagen de los chilenos que se muestra en el cine revisa las narraciones que vinculan lo nacional con lo mestizo,

proponiendo una especie de *ethos* específico ligado al mundo popular. El origen de *nosotros* se ha asociado entonces a las prácticas coloniales que posibilitaron el mestizaje, como el amancebamiento o la barraganía, y que se circunscribían a las clases bajas de la sociedad (Montecino 1993).

El *ethos* específico se ha ligado también a la religiosidad popular y su raíz social enmarcada en el mundo de la hacienda, la cual se supone ha instalado las lógicas de la reciprocidad, del gasto festivo y el ritualismo como medios de integración social en los chilenos de hoy (Morandé 1984; Cousiño 1990). De ahí la centralidad de la reunión social dentro de las imágenes cinematográficas actuales, generalmente vinculadas a la sociabilidad mediada por la comida y el alcohol, o bien, a formas rituales de religiosidad popular. Asimismo, la presencia de imágenes religiosas, la exaltación de las relaciones afectivas y el énfasis en la comunidad son persistentes en el cine chileno.

Destaca además la figura del “roto chileno” como emblema del mestizaje y la nación. El roto sería el

tipo de clase popular: el inquilino, el gañán o jornalero, el hombre pobre e iletrado. Un mestizo valiente, busquilla, agresivo, a veces tímido y otras borracho, un hombre fatal rodeado por mujeres cariñosas que lo aman y que muchas veces son prostitutas. Es un personaje que forma parte de un imaginario artístico persistente ya desde las primeras décadas del siglo xx (Godoy 1976), tanto en la literatura (Palacios 1904; Edwards Bello 1920) como en el cine. Este arquetipo puede encontrarse de manera más o menos idealizada, ridiculizada o enaltecida a lo largo de gran parte del cine chileno posterior. En el cine contemporáneo el sujeto popular mantiene las características señaladas, construyéndose como un personaje fatalista, bebedor, que se refugia en su grupo de pares, cercano a las prostitutas, machista e irracional hasta cierto punto (fig. 4).

Como contexto de este imaginario, el mundo rural es el referente central y un eje articulador de la identidad nacional. El campo se relaciona con la comunidad perdida (Bengoa 1994), el “Chile profundo” que se asocia con un cierto modelo valórico y de convivencia. Las formas de vida implicadas en este

Chile se oponen a los patrones de vida modernizantes y extranjerizantes de la urbe.

En este entendido, lo chileno se asocia con las fuertes relaciones de compadrazgo y parentesco, con lo íntimo y lo simple, con las casas de madera y la naturaleza, mientras el discurso del progreso económico, el exitismo, la eficiencia, los grandes edificios –y en fin, los ideales del mundo moderno– son ajenos a nuestra “verdadera” cotidianidad (fig. 5). Así, lo propio chileno se contrapone a la modernidad anglosajona. Kusch expresa esta diferencia hablando de una cultura *deber* y una cultura del *estar*, que sería la propia latinoamericana: la del quietismo, del dejarse estar, del campo y su estilo de vida trasladado a los suburbios (Castillo 1998).

El mundo rural se mantiene como referente, puesto que la sociabilidad urbana se habría guiado también por pautas rurales tradicionales, superpuestas a las aparentes modernizaciones. La ciudad que se hace visible en el cine chileno, particularmente el contemporáneo, es una ciudad estética y socialmente cercana al mundo rural, es la ciudad de calles y canchas de tierra, la ciudad inscrita en los márgenes



Figura 4. El “Marmota” (Luis Dubó) encarna las características del “roto chileno”. Fotograma de *Mala Leche* (Errázuriz 2004).
 Figure 4. The “Marmot” (Luis Dubó) embodies the characteristics of the roto Chileno (a complex term referring to prototypical figures from the nation’s early republican past). Movie still from *Mala Leche* (Errázuriz 2004).

de la metrópoli. En el cine contemporáneo nos encontramos con un Santiago desértico, sin pavimentar. Un paisaje plano donde los edificios sólo pueden verse a lo lejos, el Santiago de las copas de agua y las torres de alta tensión que se quedaron dentro, evidenciando que no hace mucho eran el mismo borde de la ciudad.

LOS OTROS: ¿QUÉ PASA CON EL MUNDO INDÍGENA?

La pregunta no deja de ser interesante, puesto que la figura de los indígenas es prácticamente inexistente en el cine chileno no documental, y particularmente, en el cine chileno destinado al consumo masivo. La temática indígena tiende a estar ausente y escasamente encontramos personajes (primarios o secundarios) que se representen como pertenecientes a alguno de los pueblos originarios de Chile.

Las excepciones son muy pocas. Rastreando en los comienzos del cine chileno nos encontramos con la ahora perdida *La agonía de Arauco* (Bussenius 1917), una película muda que denuncia el robo de tierras a los indígenas. Luego se produce un vacío hasta los años setenta, cuando aparece una coproducción chileno-española sobre la conquista, *La araucana* (Coll 1970) y la ya mencionada *Alasombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974). La nueva visibilización del mundo indígena no se hará hasta la década de los noventa, con el cortometraje *Wichan: El juicio* (Meneses 1994) y los largometrajes *Cautiverio feliz* (Sánchez 1998) y *Tierra del Fuego* (Littin 2000). Todas estas películas se focalizan directamente en la temática indígena, mientras que en las películas chilenas centradas en el mundo popular no aparece la figura del indígena, salvo tangencialmente, en *Azul y blanco* (Araya 2004).⁶

Como se ha señalado, este ensayo se centra en las películas que corresponden al período de lo que hemos llamado *el boom*. En ellas, podemos observar líneas argumentales y estéticas comunes, así como sucede en las películas sobre el mundo popular. Todas las que se focalizan directamente en la temática indígena, se refieren a un pasado histórico.

Tierra del Fuego se refiere al período de la colonización de este territorio y narra las aventuras de un incomprendido Julius Popper en el antiguo territorio *selk'nam*. *Cautiverio feliz*, por otra parte, se basa en el texto de 1670 del criollo y oficial de la frontera, Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán,



Figura 5. La comunidad y las relaciones de compadrazgo expresadas en un encuentro cotidiano. Fotograma de *Negocio redondo* (Carrasco 2002).

Figure 5. The community and the compadrazgo (friendship-commitment) relations expressed in an everyday encounter. Movie still from *Negocio redondo* (Carrasco 2002).

donde relata sus vivencias al ser apresado en una comunidad mapuche. Finalmente, *Wichan: El juicio* se basa en un fragmento del libro *Testimonio de un cacique mapuche* (Coña [1930] 2000), que dentro de la película se expresa como un relato de la tradición oral del mismo pueblo, “del tiempo de los abuelos”. Este recurso se asemeja al utilizado en *Alasombra del sol*, otorgándole cierta “veracidad” a lo expresado en el filme.

De esta manera, el mundo indígena se circunscribe a un pasado documentado o memorioso, fijando sus imágenes en el universo de los ancestros. La cultura indígena se naturaliza, inmovilizándola en un momento de su dinámica y evidenciando un carácter de raíz, de origen. Existe una suerte de congelamiento imaginario de lo indígena en el momento en que están presentes como sujetos activos de la memoria colectiva.

En *Wichan: El juicio* (fig. 6), la historia central del juicio y la estilización de los sujetos indígenas hacen referencia a un momento en que su cultura parecía ser más autónoma, esto es, cuando no estaba tan influenciada estéticamente por la chilena ni dependía tanto de ella. La historia transcurre, entonces, durante la época en que, según los personajes indígenas de la película, no hacían falta los carabineros, pues las cuestiones de derecho se resolvían de manera consuetudinaria. Resulta evidente la representación del Estado chileno por su policía, a pesar de que nunca está realmente presente en pantalla y sólo aparece mencionada fuera de campo. La sensación de antigüedad que comunica el filme se ve reforzada además a través del uso del blanco y negro, como recurso visual.



Figura 6. Escena previa al juicio. Fotograma de *Wichan: El juicio* (Meneses 1994) .
Figure 6. Scene prior to the trial. Movie still from *Wichan: El juicio* (Meneses 1994).



Figura 7. La mujer indígena como objeto de deseo. Fotograma de *Tierra del Fuego* (Littin 2000) .
Figure 7. The native woman as an object of desire. Movie still from *Tierra del Fuego* (Littin 2000).

Tierra del Fuego y *Cautiverio feliz* están ambientadas –al igual que *Wichan: El juicio*– en períodos en que los indígenas son visibles dentro de los libros de historia nacional. Se hace referencia al período de la conquista territorial, es decir, cuando los indígenas se enfrentan a “nosotros los blancos” como “los otros”, como algo ajeno, generándose una brecha y un contraste cultural. Según estas películas, el *nosotros* corresponde a la mirada de personajes no indígenas, facilitando la identificación del espectador con el conquistador.

El punto de vista de estas películas se basa entonces en la exterioridad, mediante una “imagería del cerco” (Shohat & Stam 2002:139; Stam & Spence 1985).⁷ La simpatía del espectador se dirige a las figuras centrales, que le son familiares; en cambio se ve enfrentado a las costumbres desconocidas y “salvajes” de los indígenas. Las convenciones del punto de vista favorecen a los protagonistas blancos, que cuando aparecen junto a los indígenas, están generalmente en el centro del encuadre. Por lo demás, son los deseos de los blancos los que guían la narrativa y los *travelings* de la cámara acompañan sus miradas, invitando también al espectador a mirar desde lo no indígena. Se produce entonces una suerte de voyeurismo, un placer en la percepción visual de este *otro* que no se representa como sujeto, sino, más bien, como una curiosidad exótica.

Además, la estética deshumanizadora con que se han construido estos personajes dificulta la posibilidad de identificarse con ellos. Los indígenas no se individualizan visualmente ni tienen una personalidad o características particulares, exceptuando a las

mujeres, que son construidas como objetos de deseo del protagonista blanco (fig. 7). Sus rostros son inexpressivos, sus pensamientos crípticos, sus costumbres misteriosas. Lo que ocurre en su interioridad es casi indescifrable, lo cual los aleja de la empatía del espectador.

Pero esta imagen del indígena no sólo emerge en estas películas, sino que también se refleja en los intrigantes habitantes del pueblo de *la sombra del sol* en la tangencial aparición de una *machien Azul y blanco*. Esta *machise* presenta en medio de una población marginal de Santiago, como una especie de vidente que puede ayudar al protagonista de la barra de los “indios” a saber qué ha ocurrido con su amada prima perdida. Su aparición está marcada por el cripticismo que conlleva la inexpressividad de su rostro, así como por sus impredecibles intenciones.

Sin embargo, *Azul y blanco* constituye una excepción dentro de las películas sobre el mundo popular del *boom*. Si bien la aparición de lo indígena en esta película es pequeña, es particularmente interesante dentro del contexto que referimos. Aquí la relación entre chilenos e indígenas se da en el presente y no dentro de un marco histórico pasado, y no se da desde el conflicto que opone nosotros–los otros, sino que aparece desde el supuesto reconocimiento de las raíces de uno de los protagonistas, Lautaro (fig. 8). Existe por primera vez una cercanía de lo indígena con este personaje, tanto práctica (de sangre) como simbólica, pues su comunidad–equipo de fútbol está unida por una denominación que se refiere a ello: los indios.⁸ Potencialmente, hay entonces una identificación del espectador con este mundo o, al menos, la

aceptación de su coexistencia con la realidad cotidiana. No obstante, ello se ve dificultado por el distanciamiento (y en este caso, también el horror) que genera la magia y el cripticismo indígena.

Y es que lo indígena –no sólo en esta película, sino que en todas– se rodea de un halo mítico que lo idealiza y lo hace difícilmente aprehensible por el cotidiano. Se enfatiza su otredad reiterando su religiosidad, sus conocimientos de la naturaleza, su antigüedad. Si el sujeto popular representaba la resistencia a la modernización, lo indígena se convierte en el absoluto premoderno. Es el reservorio, no ya de la propia tradición, sino de una tradición extrañada. La insistencia en un vestuario tradicional, en los materiales silvestres de sus objetos y sus construcciones, la opción por llenar las escenas con instrumentos rituales y prácticas religiosas, de situarlos en el pasado y de instalarlos en el campo más profundo –en medio de la naturaleza no cultivada y no en el pueblo rural de las películas populares– todo ello identifica al mundo indígena con un determinado ambiente, lo *naturaliza*, reafirmando lo “cultural” (malo o bueno) de lo no indígena (figs. 9 y 10).

Podrá señalarse que los realizadores tienen la intención de visibilizar el mundo indígena, de evidenciar su cultura y su sabiduría, de mostrar una imagen positiva de sus pueblos. Sin embargo, la imagen no deja de ser problemática, pues las películas nunca resitúan efectivamente a los sujetos indígenas

dentro de un imaginario distinto al conjunto clásico de significaciones y prejuicios sobre las etnias.⁹ Los indígenas son una otredad distante, sujetos que permanecen sin incorporarse de manera efectiva al relato nacional, sino tan sólo como referente fundacional, estático y fantasmal.

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE NOSOTROS Y LOS OTROS

El cine chileno en general y el contemporáneo en particular han privilegiado cierta imagen de *hosotros* y han potenciado una imagen de *lostros* que nos habla de ciertas estrategias en la construcción imaginaria de la identidad en nuestro país. Estas estrategias denotan una forma de pensarse y entenderse como miembros de una misma comunidad.

En las imágenes de las películas del *boom* encontramos una fuerte presencia del mundo popular, donde los personajes arquetípicos son sujetos que evidencian modos de sociabilidad, una estética y un conjunto de valores que los diferencian de otro no chileno, extranjero, vinculado a la modernidad. Las películas pretenden mostrar un cuadro de resistencia a las nuevas imágenes de Chile como un país modernizado y exitoso.

El mundo popular al que se refieren estas películas se corresponde con una serie de particularidades



Figura 8. Lautaro, de la barra de los “indios”, enfrenta a un integrante de los “leones”. Fotograma de *Azul y blanco* (Araya 2004).
 Figure 8. Lautaro, from the “Indian” fan group, confronts a member of the “Lions”. Movie still from *Azul y blanco* (Araya 2004).



Figura 9. El entorno natural de los indígenas. Fotograma de *Tierra del Fuego* (Littin 2000).
 Figure 9. The indigenous society's natural surroundings. Movie still from *Tierra del Fuego* (Littin 2000).



Figura 10. La presencia central de los rituales religiosos. Fotograma de *Cautiverio feliz* (Sánchez 1998).
 Figure 10. The key presence of religious rituals. Movie still from *Cautiverio feliz* (Sánchez 1998).

culturales que devienen de un origen social mestizo, diferenciándose del mundo europeo y, especialmente, del anglosajón. Sin embargo, las imágenes no se refieren nunca explícitamente a este origen, silenciando la presencia de lo indígena como parte de nuestra sociedad. En este sentido, lo indígena aparece siempre excluido, rotulado como *lo otro*, de manera que se exalta su diferencia con “lo chileno”. Al contrastarse con lo *mapuche* lo atacameño o lo *selk'nam*, el espectador es invitado a identificarse con lo europeo, con el conquistador, con lo que en otros momentos es connotado como “extranjero”.

Así pues, nos vemos enfrentados a una doble identificación, que en cierta medida no deja de ser contradictoria, puesto que las características con que se suele asociar lo nacional (tradicional, comunitario, ritualista, festivo, religioso, rural) son muy cercanas a las características con que se dibuja la imagen de lo indígena (ancestral, comunitario, ritualista, religioso, festivo, rural, natural).

Las diferencias entre las distintas representaciones parecen ser, como hemos visto, de grado o de matiz. Por ejemplo, el *ethnoscapes* lo indígena es el descampado, mientras que el paisaje asociado a lo popular es un poblado rural construido. En cuanto a la religión, en lo popular aparece como telón de fondo de las actividades cotidianas y del desarrollo de la acción —ya que lo comunitario-popular implica una mayor individualización que deviene en una profundidad de los personajes—, mientras que lo religioso-indígena es de importancia central en el desarrollo de la acción.

Asimismo, el afán por una construcción realista de las imágenes aparece con mayor intensidad en

las películas con presencia de temática indígena. Estas películas pretenden acercarse mucho más a lo documental, especialmente en los momentos en que aparecen sujetos indígenas en ellas. Reportan así una necesidad de mostrarse como “verídicas”, buscando autenticarse mediante el testimonio oral o la utilización de elementos estéticos de las distintas etnias, que sean fácilmente reconocibles. De esta manera, el tratamiento de este *otro* resulta como una mirada sobre algo desconocido, sobre lo cual se nos quiere educar; existe una suerte de tono pedagógico sobre este *otro* exótico, particularmente en *Tierra del Fuego* y *Cautiverio feliz*.

Es interesante explorar el porqué de estas diferencias de representación identitaria. Nos enfrentamos a un cine que expresa un imaginario nacional concreto y tradicional de nuestro país, un relato que, por una parte, valora lo popular, pero que, por otra, lo *blanquea*. Se trata de relatos nacionales que intentan rescatar el verdadero Chile, el profundo, pero que no profundizan en los orígenes mismos del relato.⁰ En este sentido, es importante notar que ninguno de los “representados” se corresponde con los “representantes”, esto es, con los realizadores de las películas. Las películas asociadas al mundo popular denotan un imaginario social no de las clases populares (no necesariamente, al menos), sino de quienes están hablando de ellas, es decir, sujetos pertenecientes a una elite intelectual. Lo mismo sucede con las películas con temática indígena: en la práctica, el *nosotros* representado es efectivamente el *otro* de los realizadores, tanto casi como lo son los indígenas. Son *otros* no integrados a ninguno de los privilegios de quienes llevan a cabo la labor de representación.

Al mismo tiempo, el relato excluyente de lo indígena dentro de *nosotros* da cuenta de una historia de exclusión aún más potente dentro del Estado nacional. Sumada a la exclusión real, ni siquiera se construye imaginariamente su presencia real, o se los construye como algo ajeno, intocable, estático. Para su inclusión social efectiva se requeriría de un relato que intente interpelar al menos a todos los sujetos y considerarlos como iguales: igualmente vivos, igualmente activos.

¿Estamos proponiendo con esto hacer un cine que borre todas las diferencias culturales y las particularidades? Por supuesto que no. Apelamos, más bien, a un cine nacional que asuma e intente expresar de manera más justa la diversidad de la sociedad a la que pertenece. Que en vez de intentar autenticarse sea honesto y pueda hablar de los muchos *otros* posibles en *nosotros*.

RECONOCIMIENTOS A Francisco Gallardo, por sus pertinentes observaciones y precisiones en torno a este ensayo, en el marco del proyecto FONDECYT N° 1030029 “La ventana indiscreta: los pueblos originarios en el cine ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual”.

NOTAS

¹ El concepto de *ethnoscapes* de Smith (2000) se refiere a la resignificación poética de los paisajes de comunidades étnicas distintivas. No se ocupa aquí exactamente en el mismo sentido que ha sostenido Appadurai (1991), donde el concepto de *ethnoscapes* se entiende en referencia al fenómeno de globalización cultural. En este último caso, los *ethnoscapes* son los espacios de flujo transnacionales, espacios de confluencia de identidades, donde las identidades mismas se han convertido además en espacios fluidos y de afluencia.

² Por “más importantes” entendemos las películas con mayor cantidad de espectadores e impacto mediático del período. Hemos excluido aquí la producción documental, pues nos interesa focalizar el trabajo en películas de consumo masivo, que por lo demás hasta hace poco tiempo han sido escasamente tratadas desde la antropología chilena (Carreño 2005; Gallardo 2006).

³ En la época muda se abordan comúnmente temáticas populares y campesinas, como sucede en *Alma chilena* (Frey & Mario 1917), *Corazón de huas* (Santana 1923), *Hombres de esta tierra* (Borcosque 1923) y el mismo *El húsar de la muerte* (Sienna 1925) ya mencionado. Lamentablemente, sólo podemos hacer referencia a ellas por medio de la prensa escrita de la época, puesto que prácticamente la totalidad del cine de ficción del período se ha perdido o fue destruido (Latorre 2002).

⁴ Nos referimos a una versión culturalista de nación, cuando el conjunto de discursos sobre lo nacional destaca fundamentalmente los particularismos culturales y especificidades en la lengua, la historia y las costumbres de un pueblo como criterios definitorios de lo nacional. Con versión político-republicana nos referimos a los discursos que definen a una nación como el conjunto de ciudadanos, que han establecido un pacto político mediante el cual se conforma la comu-

nidad. En Chile este último discurso se instala durante la construcción del estado nacional en el siglo XIX, haciendo eco de la utopía republicana francesa de las elites de la época, mientras que el discurso particularista, extraído del romanticismo alemán, se instala a fines del siglo XIX, en el contexto de la Guerra del Pacífico (véase Larraín 2001).

⁵ *Chinganataberna* establecida en terreno abierto o semi-privado, en la que solía haber canto y baile. Lugar de reunión de las personas de sectores populares, que tiene su origen en la época colonial.

⁶ Los períodos en que aparecen películas referidas a temáticas indígenas son precisamente aquellos en que existe mayor visibilización social de estos pueblos. Así pues, a principios del siglo XX el problema de las tierras indígenas, así como la discusión por su posible división legal, era absolutamente contingente. Luego, a principios de los setenta nos encontramos con un nuevo reconocimiento político hacia las culturas indígenas con la creación de una nueva ley, en el marco de la reforma agraria. Y eso no es todo. Es en 1993 que se promulga la actual Ley Indígena que, luego de su “desaparición” legal en la dictadura, vuelve a reconocer la existencia de indígenas en Chile y pretende promover su identidad y desarrollo. Y es desde mediados de los noventa, y especialmente desde 1997, que la aparición del “problema indígena” en el escenario político del país comienza a ser nuevamente relevante, hasta el día de hoy.

⁷ Es interesante señalar que el concepto de “imaginaria del cerco” utilizada por Shohat, Spence y Stam se refiere al tratamiento visual de los indígenas en los *westerns* norteamericanos, películas de ficción que pueden asemejarse, en este sentido, a las películas con presencia indígena en Chile (Carreño 2005). Justamente, los *westerns* además cumplen una función clave en la construcción del imaginario nacional en EE.UU., el “nosotros” norteamericano, especialmente durante la primera mitad del siglo XX.

⁸ N. del E.: la autora se refiere al equipo de fútbol chileno Colo-Colo, cuyo escudo presenta el perfil de un cacique de ese nombre en la época de la Conquista.

⁹ “Nice images might at time be as pernicious overtly degrading ones, providing a bourgeois facade for paternalism, a more pervasive racism” (Stam & Spence 1985: 635).

¹⁰ Entrevistas a directores chilenos del *boom* Ricardo Carrasco, Andrés Weissbluth, Nicolás Acuña, Orlando Lübbert y León Errázuriz (Peirano 2005).

REFERENCIAS

- ANDERSON, B., 1993. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- APPADURAI, A., 1991. Global ethnoscapes: notes and queries for a transnational anthropology. En *Recapturing Anthropology. Writing in the present* R. Fox, E. d., pp. 191–212. Santa Fe: School of American Research Press.
- BARBERO, J.M., 1987. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BARTHES, R., 2001. *La torre Eiffel: textos sobre la imagen*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BENGOA, J., 1994. La comunidad perdida *Proposiciones* 24: 144–151. Santiago: Ediciones Sur.
- BERGER, J., 1980. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- BHABHA, H., 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- CASTILLO, G., 1998. América Latina como aporía: las estéticas nocturnas. *Aisthesis* 31: 30–51. Santiago: Instituto de Esté-

- tica, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- CASTORIADIS, C., 1998. *Hecho y por hacer. Pensar la imaginación*. Buenos Aires: Editorial Eudeba.
- CARREÑO, G., 2005. El western patagónico: la imagen del indígena norteamericano en la imagen del selk'nan. *Revista Chilena de Antropología Visual* 6:118. Santiago: Universidad Academia de Humanismo Cristiano.
- CARVALHO DA ROCHA, A. L. & C. ECKERT, 2000. Filmes "de" memórias: do ato reflexivo ao gesto criador. *Cadernos de Antropologia e Imagem* 10. *Campo da Imagem* 29-50. Río de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- CAVALLO, A.; P. DOUZET & C. RODRÍGUEZ, 1999. *Huérfanos y perdidos. El cine chileno de la transición*. Santiago: Editorial Grijalbo.
- COÑA, P., [1930] 2000. *Testimonio de un cacique mapuche*. Santiago: Editorial Pehuén.
- COUSIN, C., 1990. *Razón y ofrenda*. Santiago: Cuadernos del Instituto de Sociología, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- EDWARDS BELLO, J., [1920] 1989. *El Roto*. Santiago: Editorial Universitaria.
- GALLARDO, F., 2006. En la penumbra de los tiempos de la historia. *Estudios Atacameños* (en proceso editorial), San Pedro de Atacama.
- GODOY, H., 1976. *El carácter chileno*. Santiago: Editorial Universitaria.
- HJORT, M. & S. MACKENZIE (Eds.), 2000. *Cinema and Nation*. Londres: Editorial Routledge.
- LARRAÍN, J., 1996. *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Santiago: Editorial Andrés Bello.
- 2001. *Identidad chilena*. Santiago: Editorial LOM.
- LATORRE, R., 2002. *Cien años de cine chileno (1902-2002)*. Santiago: Escuela de Teatro Universidad de Chile.
- LOTMAN, Y., 1979. *Estética y semiótica del cine*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- MONTECINO, S., 1993. *Madres y huachos: alegorías del mestizaje chileno*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- MORANDÉ, P., 1984. *Cultura y modernización en América Latina. Hacia una caracterización del ethos cultural latinoamericano*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile.
- MOUESCA, J., 1992. *Cine chileno: 20 años*. Santiago: Ministerio de Educación.
- OSSA, C., 1971. *Historia del cine chileno*. Santiago: Editorial Quimantú.
- PALACIOS, N., [1904] 1988. *La raza chilena*. Santiago: Ediciones Colchagua.
- PEIRANO, M. P., 2005. Imágenes de la nación en el cine chileno 1997-2004: La representación de "lo chileno" como cultura popular. Tesis para optar al título de Antropóloga Social. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.
- PIAULT, M., 2002. *Antropología y cine*. Madrid: Editorial Cátedra.
- SHOHAT, E. & R. S. TAM, 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Editorial Paidós.
- SMITH, A., 2000. Images of a nation: cinema, art, and national identity. En *Cinema and nation*. M. Hjort y S. Mackenzie, Eds., pp. 45-59. London: Editorial Routledge.
- SORLIN, P., 1985. *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*. México D.F.: Editorial Fondo de Cultura Económica.
- STAM, R. & L. S. PENCE, 1985. Colonialism, racism, and representation: an introduction. En *Movies and methods*, B. Nichols, Ed., pp. 632-649. Berkeley: University of California Press.
- WORTH, S., 1981. *Studying visual communication*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- ZUNZUNEGUI, S., 1992. *Pensar la imagen*. Madrid: Editorial Cátedra.

FILMOGRAFÍA

- ACUÑA, N., 2002. *Paraíso B*. Color, 90 min. Promocine/Nueva Imagen Producciones/Chilefilms, Chile.
- ARAYA, S., 2004. *Azuly blanco*. Color, 120 min. Afro Films, Chile.
- BOHR, J., 1955. *El gran circo Chamorro*. Blanco y negro, 107 min. José Bohr, Chile.
- BORCOSQUE, C., 1923. *Hombres de esta tierra*. Blanco y negro. Carlos Borcosque, Chile.
- BUSSENIUS, G., 1917. *La agonía de Arauco*. Blanco y negro. Chile Films Co., Chile.
- CAIOZZI, S., 1977. *Julio comienza en julio*. Color, 120 min. Guadalupe Bornand/Silvio Caiozzi, Chile.
- CAIOZZI, S. & P. PERELMAN, 1974. *La sombra del sol*. Color, 70 min. DISA Films, Chile.
- CARRASCO, R., 2002. *Negocio redondo*. Color, 95 min. Roos Films, Chile.
- COLL, J., 1970. *La araucana*. Color, 81 min. José Antonio Pérez Giner, España - Chile - Italia - Perú.
- ERRÁZURIZ, L., 2004. *Mala leche*. Color, 101 min. FX Limitada, Chile.
- FREY, H. & A. MARIANO, 1917. *Alma chilena*. Blanco y negro. Hans Frey Films, Chile.
- GALAZ, C., 1999. *El chacotero sentimental*. Color, 90 min. Cebra Producciones, Chile.
- GRAEF-MARINO, G., 1993. *Johnny cien pesos*. Color, 95 min. Catalina Cinema/Arauco Films/Visión Comunicaciones/CineChile, Chile.
- JUSTINIANO, G., 1990. *Caluga o menta*. Color, 100 min. Arca/Filmocentro, TVE S.A., Chile - España.
- 2001. *El Leyton*. Color, 90 min. Inecorp Ltda., Chile.
- 2004. *B-Happy*. Color, 100 min. Sahara Films S.A./CineCorp/Igeldo Komunikazioa/Joel Films, Chile.
- LITTIN, M., 1969. *El chacal de Nahueltoro*. Blanco y negro, 88 min. Cine Experimental de la Universidad de Chile/Cinematográfica Tercer Mundo/Erco Films, Chile.
- 2000. *Tierra del Fuego*. Color, 106 min. Castela Productions/Surf Films/Buenaventura Films, España - Italia - Chile.
- LÜBBERT, O., 2002. *Taxi para tres*. Color, 90 min. Cormorán Producciones, Chile.
- MENESES, M., 1994. *Wichan: El juicio*. Blanco y negro, 25 min. Kien Producciones, Chile.
- SÁNCHEZ, C., 1998. *Cautiverio feliz*. Color, 140 min. Nómade Producciones, Chile.
- SANTANA, A., 1923. *Corazón de huaso*. Blanco y negro. Alberto Santana, Chile.
- SIENNA, P., 1925. *El húsar de la muerte*. Blanco y negro, 75 min. Pedro Sienna, Chile.
- WAISSBLUTH, A., 2002. *Los debutantes*. Color, 123 min. Zoo Film & Audio/Retaguardia Films, Chile.
- WOOD, A., 1997. *Historias de fútbol*. Color, 90 min. Wood Producciones/Paraíso Production/Roos Films, Francia - Chile.
- 1999. *El desquite*. Color, 98 min. Wood Producciones/Sombrero Verde/Arauco Films, Chile.
- 2001. *La fiebre del loco*. Color, 94 min. Wood Producciones/El Deseo S.A./Alta Vista Films/Tequila Gang, Chile - España - México.

PELÍCULA Y ESPECTADOR: REPRESENTACIÓN Y PERCEPCIÓN AUDIOVISUAL MAPUCHE A PARTIR DE UNA EXPERIENCIA ETNOGRÁFICA

FILM AND SPECTATOR: MAPUCHE REPRESENTATION AND AUDIOVISUAL PERCEPTION STARTING FROM AN ETHNOGRAPHIC EXPERIENCE

Samuel Linker S. *

Este artículo propone incluir en el análisis que la antropología visual hace de las imágenes al espectador como un actor relevante que, hasta ahora, no ha sido considerado. Para ello se aborda el caso de los vídeos sobre la cultura tradicional *mapuche* en Chile, poniendo el acento en la relación entre la representación generada por el autor y la percepción que el espectador tiene de ella, combinando así un enfoque analítico de las imágenes con uno etnográfico sobre los espectadores.

Palabras clave: Antropología visual, representación, percepción, espectador, imagen *mapuche*

This article proposes incorporating the spectator as a previously unconsidered relevant actor in the visual anthropological analysis of films. A study is made of videos about traditional Mapuche culture, with strong emphasis placed on the relationship between the representation created by each production's author and the spectators' perception of the portrayal, thus combining an analytic approach to the images with an ethnographic one of the viewers.

Key words: Visual anthropology, representation, perception, spectator, Mapuche image

Desde el origen del cine, y más tarde del vídeo, la antropología ha utilizado los soportes visuales como medios de registro, de difusión o de investigación. Dentro de estos usos, se han destacado dos áreas en las que dichos soportes han tenido mayor relevancia: el registro y el análisis de las imágenes en movimiento, considerándolas como documentos o datos relevantes para la reflexión e investigación sobre la cultura.

Dentro de esta última línea –y puntualmente en la imagen en movimiento– una de las temáticas más tratadas ha sido la representación del *otro*, especialmente, del *otro indígena*. En Chile se han realizado diversas investigaciones sobre este tema, las que se han abocado a develar cómo se genera y qué características tiene la representación que se hace de los pueblos originarios en películas o documentales. En las realizaciones sobre el pueblo *mapuche* se repiten algunas características particulares. Respecto al género, la forma más recurrente de representar al indígena chileno en cine y vídeo es el documental.¹ En relación a la autoría de estas películas, la mayoría han sido generadas por gente externa, no *mapuche* ajena a esa cultura, lo que ha devenido en representaciones interculturales.²

Con estos antecedentes, la presente investigación pretende agregar un nuevo elemento al estudio de la imagen indígena, incorporando una variable que

* Samuel Linker Saravia, Núcleo de Antropología Visual de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Catedral 2464, Depto. 402, email: samuel_linker@hotmail.com

hasta ahora no había sido considerada: el espectador. Éste es un actor de gran relevancia, como lo establece Roland Barthes (1994:44) al definir la trilogía necesaria para la creación de la imagen, compuesta por el *operator* (el fotógrafo), el *spectrum* (objeto o sujeto fotografiado) y el *spectator* (espectador).

Para efectos de este estudio, acotaremos al espectador de acuerdo a sus particularidades culturales, en este caso su pertenencia al pueblo *mapuche*. Considerando los antecedentes planteados acerca de la autoría de las películas sobre este pueblo, cabe preguntarse cuál será la percepción del espectador *mapuche* sobre las realizaciones que intentan representarlos como grupo culturalmente definido. Interesa indagar en cómo el material audiovisual es interpretado y comprendido por comunidades *mapuche* cómo se valoran esas representaciones y cuál es el vínculo de estas valoraciones con las formas en que están construidas las representaciones.

En términos metodológicos, esta investigación considera dos ámbitos de trabajo. Primero, se hizo una selección de realizaciones sobre el tema *mapuche* y se establecieron los principales factores que éstas utilizan para la construcción del espectador. Luego, estas películas se exhibieron en una comunidad *mapuche* de la IX Región de Chile, experiencia a partir de la cual se rescató la mirada y percepción de los espectadores frente a dichas realizaciones (fig. 1).⁴ Es en la intersección entre la mirada del espectador y las propuestas de los dispositivos cinemáticos donde esperamos que las particularida-

des culturales de los espectadores se encuentren con la representación hecha por los realizadores.

Las realizaciones seleccionadas para este ejercicio fueron tres: *Sueños del cultrún* (Rosenblat 1990), *Wichan: El juicio* (Meneses 1994) y *Medicina tradicional mapuche* (1992), realizada por Transtel (televisión alemana) como parte de la serie *Medicina indígena tradicional americana*. Con el material filmico definido y el grupo de espectadores acotado, se abordan los conceptos teóricos necesarios para desarrollar esta investigación.

CONSTRUYENDO UNA MIRADA SOBRE EL ESPECTADOR

Para pensar un modelo a partir del cual abarcar al espectador, es necesario considerar la relación de éste con la película, entendiendo a ambos dentro de un mismo fenómeno y dejando de lado el concepto de espectador subordinado, que responde mecánicamente frente al mensaje al que se expone.⁶ Para ello, trataremos al espectador como *interlocutor*, un actor consciente que requiere de ciertas capacidades y competencias para vincularse con la película y seguir los efectos y enunciados que ésta propone, convirtiéndose así en un cómplice requerido para seguir los hilos de la trama y adoptar la posición que el texto le ofrece. Según Bettetini (1996: 105), "el ejercicio concreto de cada lenguaje se manifiesta como relación entre dos o más sujetos



Figura 1. Mapa de la comunidad *mapuche* Antonio Huenul Nanco de Llafenco.
Figure 1. Map of the Mapuche community Antonio Huenul Nanco de Llafenco.

interlocutores, que pueden colocarse en una situación de paridad en el intercambio o que pueden inscribirse en un sistema jerárquico de roles”.

Esto implica que la película pasa a ser un texto, entre cuyas características está la necesidad de un destinatario como requisito fundamental para que sus mecanismos comunicativos operen. Así, la relación entre la pantalla y quien la observa se transforma en un vínculo dialógico, en el que ambos cooperan en torno a un fenómeno que los envuelve. Al asumir este vínculo, es necesario ser conscientes de que la película no es capaz de salir fuera de la pantalla y el espectador no es capaz de entrar en ella, por lo que el filme debe extender sus dispositivos para que sean activados por quien observa, para hacer funcionar así el proceso comunicativo. Esto es especialmente relevante cuando el principal dispositivo de las películas, y de los documentales, es la exhibición de un mundo. Según Nichols (1997:153, 154), “en el núcleo del documental no hay tanto una historia y su mundo imaginario como un argumento acerca del mundo histórico”. Esto significa que la película expone su argumento *adán dose a ver* al espectador, quien contribuirá a construir este mundo/argumento a partir de sus propias experiencias y competencias.

Esta concepción del espectador como interlocutor plantea la necesidad de definir el enfoque desde el cual lo abordaremos. Se le puede considerar como un sujeto, un compañero, que se encuentra con el texto en sus límites exteriores y que interactúa con él, es decir, un individuo de carne y hueso que ve la película. O también, el espectador puede ser entendido como un perfil ideal que el texto construye a partir de los dispositivos y herramientas cinemáticas, es decir, un espectador *tipo* que pertenece a un mundo simbólico y que es imposible de individualizar (Casetti 1996). Pero para abordar la definición de espectador, es necesario considerar ambas concepciones, ya que una no existe sin la otra. Es aquí, entonces, donde esta investigación combina dos enfoques de la antropología. Por un lado, el análisis del material audiovisual permitirá identificar al espectador del mundo simbólico, aquel a quien está dirigido el texto, y, por otro, el trabajo etnográfico abordará al espectador de carne y hueso, aquel que a partir de su individualidad concreta interactuará con la película.

Estas dos perspectivas son complementarias, ya que a partir de su conjunción podremos dar cuenta del espectador como un *interlocutor* que dialoga y se encuentra con el texto, en un proceso en que tanto película como espectador están incluidos. Si estamos considerando los materiales audiovisuales es cogidos como texto, es relevante la precisión que

Barthes hace al respecto. “el Texto [sic] exige que se intente abolir (o al menos disminuir) la distancia entre la escritura y la lectura, y no por medio de la intensificación de la proyección del lector sobre la obra, sino leyendo a las dos dentro de una misma práctica significativa” (Barthes 1987:79).

LA IMAGEN EN BUSCA DE SU ESPECTADOR

Para seguir el trayecto que los textos fílmicos le proponen al espectador, formulamos un análisis a partir de aquellos dispositivos que aparecen en la pantalla, indicando el tipo de relación ofrecida al observador. Estas formas de utilizar la imagen se definen a partir de la relación que establecen con el espectador ideal, ya que cada manera de mostrar implica una manera particular de ver. Cada imagen, entonces, posiciona al observador y le propone un tono particular, que espera ser aceptado e interpretado como tal. Zunzunegui refuerza esta idea:

Todo texto (visual) se presenta como una máquina semántico-pragmática (un objeto de sentido que incluye, de manera generalmente implícita, las instrucciones para su uso), que prevé, anticipa e inscribe en su materialidad el comportamiento del destinatario, de tal manera que aparezca ante éste como una cadena de artificios expresivos que debe proceder a actualizar (Zunzunegui 1992:87).⁸

En nuestro análisis, consideraremos tres efectos cinemáticos que revelan cómo la película genera un espectador ideal al cual se dirige. Usando la tipología de Francesco Casetti (1996), nos referiremos a la *cámara objetiva*, la *interpelación* y la *cámara subjetiva*, como formas habituales en el lenguaje audiovisual de entablar una relación con el espectador.

La cámara objetiva

Este concepto se puede entender en distintos niveles. Aunque literalmente podemos pensar en un determinado plano o una forma de encuadrar, esta herramienta del lenguaje visual se refiere, más bien, al tipo de discurso o enunciación que se le está ofreciendo al espectador. La cámara objetiva se caracteriza por un plano que apunta a la inmediata constatación de los hechos, de la acción, generalmente en un encuadre abierto o frontal. Es una cámara que, dando cuenta del suceso pero sin evidenciar que se lo está mostrando, pretende dar una *mirada natural* y así ocultar su verdadera presencia en el lugar.



Figura 2. Fotograma de *Medicina tradicional mapuche* (Transtel 1992), en el doble *machitun*.
 Figure 2. Movie still from *Medicina tradicional mapuche* (Transtel 1992), in the double *machitun* (healing rite).



Figura 3. Fotograma de *Medicina tradicional mapuche* (Transtel 1992), en el doble *machitun*.
 Figure 3. Movie still from *Medicina tradicional mapuche* (Transtel 1992), in the double *machitun* (healing rite).

Esta forma de mostrar le otorga al espectador una posición de testigo, en la cual él observa una imagen sin intervenir, imagen que a la vez no es intervenida. Así, la cámara objetiva se plantea en términos diegéticos o metadiegéticos, en cuanto explota las cualidades narrativas de la imagen y de su coherencia, contextualizando la posición entregada al observador.⁹

Para dar cuenta de este mecanismo, nos referiremos a una secuencia de *Medicina tradicional mapuche*, puntualmente la secuencia del doble *machitun*. Este fragmento es un claro ejemplo de cámara objetiva, ya que se *dan a ver* las acciones involucradas en el *machitun*—los cantos, oraciones, la *machiy* la paciente—pero en ningún momento la cámara le da al espectador antecedentes de su presencia, ya que no interactúa con los participantes y ellos actúan como si la cámara realmente no existiera. De esta manera, el espectador es instalado en su posición de testigo, desde la cual mira silenciosamente, como un observador invisible que se cuela en la ceremonia.

La construcción de esta secuencia se plantea, entonces, como un universo cerrado, al cual el espectador sólo puede acceder por los caminos que se han abierto para él, pero no tiene posibilidad de cuestionar o interactuar con el argumento expuesto ni con el mundo exhibido (figs. 2 y 3).

La interpelación

Un gesto de interpelación será aquel que fija su mirada más allá de la pantalla, aquel momento en que el enunciador busca al espectador para dirigirse di-

rectamente a él, pidiéndole que se reconozca como su interlocutor y acepte ponerse en una situación de diálogo. Las versiones más habituales son la mirada directa del enunciador a la cámara, dirigiéndose al espectador, y la inclusión de texto escrito, que en este caso no cumple una función narrativa sino más bien comunicativa o informativa. Por esto, la interpelación no es considerada como una mirada diegética sino discursiva, ya que no se centra en la narración que lleva el texto y sus operadores, más bien se contacta directamente con el observador saltándose los intermediarios que existen en la pantalla.

En este mecanismo de enunciación el espectador es posicionado como un actor aparte, no porque se lo excluya del texto, sino porque se le reconoce su posición fuera de él. En consecuencia, es hacia afuera donde se dirige la atención, buscando provocar un cruce de miradas en el espacio entre el espectador y la pantalla.

Un ejemplo en el cual se usa la interpelación para vincularse con el espectador es *Sueños del cultrún* donde las entrevistadas se dirigen directamente a la cámara, al espectador. No existe un entrevistador en el encuadre que sea mediador entre quien enuncia y quien observa. Con esta mirada dirigida directamente fuera de la pantalla, la imagen se proyecta más allá de sus límites habituales, instalándose en los dominios del espectador. Así, esta mirada le exige que se reconozca como el interlocutor ausente en la escena (fig. 4).

Dentro de los recursos de la interpelación, este documental utiliza también el texto escrito. La secuencia final presenta un texto a modo de epílogo, cuyo único destinatario posible es el espectador. Como receptor de la enunciación, el espectador



Figura 4. Fotograma de la entrevista en *Sueños del cultrún* (Rosenblat 1990), la cual se dirige directamente al espectador, interpelándolo.

Figure 4. Movie still from the interview in *Sueños del cultrún* (Rosenblat 1990), which is aimed directly at the spectator, questioning him/her.

debe, necesariamente, sentirse aludido y hacerse cargo del texto.

La cámara subjetiva

Este recurso es menos usado en el documental, ya que causa un efecto opuesto a los planteados anteriormente, lo que amplía el espectro de posibilidades de enunciación. La cámara subjetiva coloca al espectador en la posición del personaje, usando su mirada para desarrollar la acción, pero sin reconocerle su calidad de participante. La mirada del espectador entra así camuflada en la del personaje que está mirando, sin convertirse en un interlocutor.

También se pueden considerar como miradas subjetivas los recuerdos o *flash back* a través de los que el espectador no entra a los ojos de los personajes, sino que a su mente, con lo cual varía la forma de la mirada, pero se mantiene como subjetiva. Esta cámara es infradieгética, ya que al centrarse en la

mirada de un personaje, está restringida a los elementos dieгéticos que a él le corresponden, limitando así su campo de acción narrativa.

Wichan: El juicio hace un extenso uso de estos recursos. Desde el inicio encontramos que los acontecimientos que se narran corresponden a los recuerdos de un tío que se los cuenta a su sobrina. A través de un suave cambio de plano, estos recuerdos transitan de la narración enunciada por el tío a la imagen de lo narrado, que sabemos corresponde a su propio imaginario. Pero, al mostrarse directamente los hechos que hasta la escena anterior se relataban, se anula el intermediario.¹⁰

Si bien en términos de la narración de la historia se podría prescindir de este ejercicio de vuelta al pasado, es fundamental en lo que respecta al espectador, ya que permite que las coordenadas temporales de los sucesos queden suspendidas. Sabemos que se trata de un pasado no tan cercano, ni tan lejano, pero esta indeterminación permite que sea el espectador quien lo decida, sin la necesidad de situarlo histórica-



Figuras 5 y 6. En *Wichan: El juicio* (Meneses 1994), la transición entre estas dos imágenes se utiliza para generar el efecto de vuelta al pasado, un ejemplo del uso de la cámara subjetiva. *Figures 5 and 6. In Wichan: El juicio (Meneses 1994), the transition between these two images is used to create a flashback effect, an example of subjective camera use.*

mente y sin que eso altere el desarrollo de la historia, ya que no se plantea como real, sino como subjetiva, como parte de un pasado mítico (figs. 5 y 6).

De esta forma, el uso de la cámara subjetiva permite darle a la narración un carácter nostálgico, llevando al espectador a un viaje que de otra forma no sería posible realizar, ya que se viaja hacia atrás en el tiempo, pero sin la necesidad de contextualizar cada hecho, cada antecedente. Es la subjetividad de la mirada la que permite estas licencias y la que hace que el espectador se sitúe como un observador autorizado ante dichos movimientos temporales.

En definitiva, estas tres estrategias de representación intentan darle una posición al espectador desde la cual pueda aceptar ser el interlocutor requerido por las imágenes y seguir las trayectorias propuestas. De esta forma, el éxito de estos dispositivos redunda en que las realizaciones muestren una

visión del mundo y encuentren un interlocutor que sea capaz de ponerse en el lugar que ellas han definido para él. Para saber si estas propuestas han funcionado, es necesario saber cómo los espectadores han percibido estas realizaciones y cómo se han posicionado ante ellas. El paso siguiente, entonces, es hacer el recorrido inverso: partir de los espectadores para determinar si han seguido las trayectorias propuestas a través de las realizaciones y sus dispositivos.

LA MIRADA DEL ESPECTADOR: PROBANDO LOS DISPOSITIVOS

Caracterizar la mirada del espectador no es sencillo, ya que implica entrar de lleno en el plano subjetivo y en las valoraciones personales, más aún cuando tratamos con espectadores de una comunidad indígena y con realizaciones que exponen su cultura tradicional, lo que potencia el componente emocional. En nuestra investigación, este elemento será uno de los principales factores al momento de comprometer a este observador con las imágenes.

Para exponer las impresiones vertidas por estos espectadores se trabajará sobre un eje central relacionado con la veracidad que adquieren las representaciones exhibidas, con lo que se comprobará si es que éstas han logrado poner a sus espectadores en el lugar que esperaban y, con ello, instalar los dispositivos cinemáticos. Como ha señalado Aumont (1992:202), “el dispositivo es lo que regula la relación del espectador con sus imágenes en un cierto contexto simbólico”. En este aspecto, las estrategias enunciativas utilizadas en las realizaciones seleccionadas funcionan perfectamente ya que, en los tres dispositivos, los espectadores se instalan ante las imágenes y logran dialogar con ellas, apelando a sus propias competencias y conocimientos para interpretarlas y valorarlas. Es a partir de ese proceso que le otorgan validez y credibilidad a las realizaciones, lo que confirma el éxito de los dispositivos cinemáticos al momento de posicionar a dichos observadores, considerando la distancia cultural entre los realizadores y los espectadores. Los miembros de la comunidad asumieron el rol que les estaba asignado y fueron capaces de proyectarse a partir de las distintas posibilidades que el soporte audiovisual les pudo otorgar como espectadores.

Así, cada dispositivo cinemático contribuye con sus recursos específicos a conformar una imagen veraz de las realizaciones. En el caso de la cámara

objetiva, encontramos que es justamente la actitud de un testigo que observa una realidad que se *le da a ver* la que destacan los espectadores de la comunidad. En una de las exhibiciones en terreno, una espectadora confirmó la veracidad de lo que veía:

Así funciona, como se está viendo ahora mismo en ese vídeo, donde la *machi* hace esa tradición que nosotros nunca habíamos visto, donde se ve que se arroja sangre en el cuerpo, entonces esa parte es bonita, para mí fue impresionante!¹

Esta cita da cuenta de cómo –a partir de la cámara objetiva– los espectadores asumen la posición de testigo, observando una realidad que se desenvuelve frente a sus ojos y confirmando así la fidelidad de lo expuesto por las imágenes. Esta manera de percibir al texto es justamente lo que busca la cámara objetiva, posicionándose como una ventana por la que se observa la realidad.

Dentro de este eje, la interpelación también cumple un rol importante, pues a partir de la posición de igual a igual que ofrece a los espectadores, ellos son capaces de contrastar las imágenes con sus propias y experiencias.

Hasta donde yo sé, yo veo que el vídeo deja [ver] bastante la realidad del mundo *mapuche* quizás más antiguo, el vídeo de la *machi* que se va a hacer *machi* todo el proceso. Yo tengo claro que es así, es tal cual como yo he tenido la oportunidad de escuchar cómo se han hecho *machi* así como lo expresa el vídeo. Está representado lo que es el trabajo para sanar a una persona, está representado tal cual. Lo que sí, para esta zona, para acá está bastante perdido, esa parte es la que acá no se ve, se perdió totalmente.¹²

Vemos que estos espectadores buscan en sus propios conocimientos un asidero para validar y significar las imágenes presentadas, aceptando su veracidad, pero utilizando su capacidad de dialogar con ellas para darles un nuevo contexto, el de la situación actual de las *machi* en la comunidad.

Este dispositivo permite que los espectadores se planteen ciertas preguntas sobre la cultura tradicional y lo que ella significa para ellos. En este caso, la interpelación es muy adecuada ya que al orientarse directamente al espectador, tiene la capacidad de increparlo y obligarlo a cuestionarse, enfrentando las imágenes con su experiencia individual y con la comunidad. Se rescata aquí la posición del espectador *aparte*, el que –justamente por esta distancia– es capaz de generar reflexiones respecto a los argumentos y las enunciaciones que se le plantean. El poner en pantalla la cultura tradicional mirando directamente al espectador, lo obliga a posicionarse ante ese discurso y, por lo tanto, a compararse con él.

Como se observa en los testimonios de los espectadores, la interpelación le da al discurso expuesto una credibilidad que se contrasta con las experiencias personales.

Sí he oído de *machitunyo*, pero es diferente como se mostraba en el vídeo, era más moderno. De repente la misma *machino* cree, lo hacen por sacar plata no más, antes no, era todo natural, ahora trabajan con muchas cosas medicinales compradas, no buscan. La parte que hace de trabajo el *machies* lo mismo, pero en la creencia no es lo mismo, hay diferencia en eso, hay diferencia en las creencias.¹³

La interpelación permite hacer la comparación entre lo que muestra el vídeo y lo que se conoce, posibilitando que ambos se reconozcan como reales a pesar de sus diferencias y potenciando el discurso audiovisual al reforzar la idea de imágenes fieles y veraces. Esto redundará en que los espectadores evalúen sus propias condiciones y las de su comunidad, poniendo en relieve los grandes cambios, tanto culturales como materiales, que ha sufrido el pueblo *mapuche*.

Por otro lado, la cámara subjetiva aporta a recrear, a través de las imágenes, una realidad nueva y desconocida para los espectadores, la cual se presenta como parte de un pasado “dorado” y que, por lo tanto, es muy difícil de cuestionar.

Estamos totalmente desinformados de lo que pasaba antes, a mí me sorprende lo que eran los juicios antes, con esa facilidad que se daban, si uno lo ve como serio, pero ambas partes van a solucionar el problema y el culpable va a reconocer, y después celebrando posteriormente, la verdad es que eso nos sorprende mucho a nosotros mismos.¹⁴

Vemos que, justamente, es su condición de pasado mítico, avalado por la cámara subjetiva, lo que se valora de *Wichan: El Juicio*. Los espectadores aceptan el juego temporal que la realización plantea, la cual no contrasta con la realidad porque no es parte de ella. Sin ser necesariamente real, las imágenes tienen sentido para los espectadores, quienes, también subjetivamente, la incluyen en su imaginario.

Desde su propia perspectiva, los tres dispositivos analizados contribuyen a consolidar el estatus de realidad que adquiere la imagen, a través de las distintas formas de relación que los recursos generan con el espectador que, a su vez, es construido en este vínculo. De esta manera, para los espectadores las imágenes son creíbles, veraces y confiables, lo que se puede interpretar como un logro en el posicionamiento de ciertos puntos de vista y en la elección de las estrategias de enunciación.

LOS DISPOSITIVOS A CONTRALUZ

A partir de este análisis del uso y funcionamiento de los dispositivos cinemáticos utilizados en las realizaciones exhibidas nos damos cuenta que operan correctamente, cumpliendo su función de posicionar al espectador y hacerlo partícipe del *mundo histórico* que se muestra en la pantalla. Ante esta constatación, cabe plantearse la pregunta: ¿cómo podemos explicar, o generar un modelo, que nos permita comprender esta relación entre los espectadores –con sus características culturales particulares– y las imágenes y sus discursos?

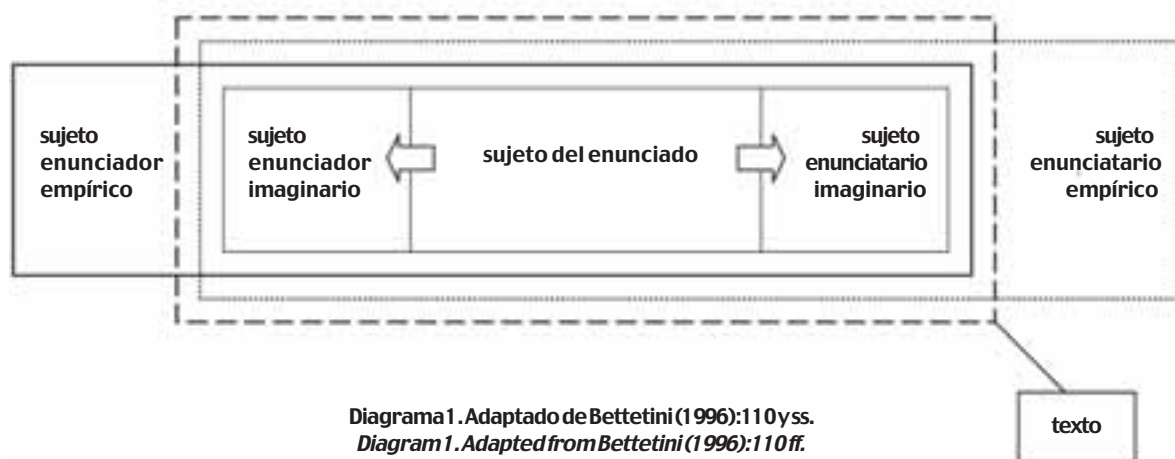
Para abordar esta pregunta, es necesario volver a la relación entre autor, texto y espectador. Como plantea Bettetini (1996), esta relación se centra en el problema de la enunciación, que es donde estos tres elementos se encuentran y el punto de partida desde el cual interactúan!¹⁵ En la enunciación entran en juego diferentes actores, dando origen a un proceso que permite entender cómo es que estos espectadores interpretan los dispositivos planteados en el texto y qué es lo que eso implica en su percepción de la enunciación.

Sin duda, el origen de la enunciación está en quien la crea, en el *sujeto enunciator* (autor) que es quien genera el texto. Pero este autor es un sujeto que, si bien sabemos existe y podemos encontrar sus huellas a lo largo de toda la película, no podemos ver. Para los espectadores, es un sujeto que está implícito, se sabe de su existencia pero es invisible y desconocido.

Desde la perspectiva de este *sujeto enunciator*, el espectador –aquel que recibe y percibe la enunciación, el *sujeto enunciatario*– es también un sujeto invisible. El autor sabe que el espectador estará

frente a la pantalla, haciendo funcionar los dispositivos desplegados, pero también sabe que nunca se llegarán a encontrar. En términos de la enunciación, esta distancia e invisibilidad de los sujetos *enunciador* y *enunciatario* hace que la relación entre ambos esté dada a través de mediadores, de creaciones ficticias que ocuparán el lugar del otro, permitiendo que el *sujeto enunciator* imagine al *sujeto enunciatario* y viceversa. Esto nos lleva a generar un modelo en que la relación entre el *sujeto enunciator* y el *sujeto enunciatario* es indirecta, utilizando elementos intermedios que permiten explicar cómo se desarrolla esta relación y por qué los dispositivos funcionan como se ha expuesto. Este modelo se puede graficar como se observa en el Diagrama 1.

En el Diagrama 1, se considera que el autor del texto, antes denominado *sujeto enunciator*, pasa a ser el *sujeto enunciator empírico* es decir, aquel individuo que crea la enunciación pero que no aparece en ella, sino que está implícito. Asimismo, el *sujeto enunciatario* pasa a ser el *sujeto enunciatario empírico*, ya que, al igual que el autor, sólo está implícitamente en el texto, como creación imaginaria en la mente del autor. Esto implica que en el proceso de enunciación se generan representaciones simbólicas de ambos sujetos, ya que ellos no están presentes como individuos. Entonces, el sujeto enunciator empírico pasa a ser un sujeto enunciator imaginario, que existe sólo en la percepción que hace el sujeto enunciatario empírico, que será quien lo reconstruye a partir de las huellas que deja en el texto. Así también, el sujeto enunciatario empírico aparece en el texto como sujeto enunciatario imaginario, como el referente que el realizador utiliza al momento de construir al sujeto del enunciado, que sí aparece en



la pantalla y proporciona las claves para la construcción tanto del sujeto enunciador imaginario como del enunciatario imaginario.

Este modelo se aviene con el planteamiento constructivista de David Bordwell (1996:31): “La percepción se convierte en proceso de comprobación activa de hipótesis. El organismo está preparado para recoger datos del entorno. La percepción tiende a ser anticipatoria, estructurando expectativas más o menos probables de lo que hay en el exterior”. En este caso, los datos del entorno están dados por el sujeto del enunciado, los que permiten generar *hipótesis* sobre los sujetos enunciador empírico y enunciatario empírico. En tanto constituyen suposiciones sobre ellos, se conforman las versiones imaginarias de ambos, las que estarán en permanente contraste y evaluación según los antecedentes y huellas que vayan apareciendo en el texto.

El modelo permite, entonces, complementar la comprensión del proceso a partir del cual podemos caracterizar el funcionamiento de los dispositivos cinemáticos y del eje central señalado anteriormente, que tiene relación con la veracidad otorgada a las imágenes por parte de los espectadores. En la construcción del sujeto del enunciado –que se realiza a través de los dispositivos cinemáticos mencionados– se le atribuyen propiedades que tienden a reforzar la veracidad atribuida a las imágenes. Si se acepta, entonces, que la construcción del sujeto del enunciado se realiza a través de esos dispositivos, se puede comprender que a la construcción del sujeto enunciador imaginario se le atribuyan iguales características, ya que las claves para su conformación están en el sujeto del enunciado. Y, a su vez, este enunciador imaginario creíble reforzará la tendencia a confiar en la representación del sujeto del enunciado, creando un círculo (vicioso o virtuoso) a través del cual se consolida la presencia de este eje en la percepción.

Esto se puede ratificar en los dichos de los espectadores:

No creo que podía ser diferente si [el vídeo] lo hace un *wincao* un *mapuche* porque ellos han visto eso, lo que hacían los *mapuche* Entonces ellos grabaron y ellos lo hacen después, lo hacen a la manera que lo hacían antes, yo creo que así tienen que ser las cosas.¹⁶

Aquí, claramente la construcción del sujeto enunciador imaginario se está haciendo a partir del sujeto del enunciado. Éste provoca identificación y cercanía, lo que se le transmite a su vez al autor del texto, generando esta percepción de veracidad que constituye el eje central al cual nos hemos referido.

A partir de este análisis, podemos establecer que la gran distancia que existe entre el autor y el espectador se supera a partir de la recreación imaginaria de estos sujetos, conformando un referente del otro acorde a la imagen de él que se proyecta en el texto. Por lo tanto, para dar cuenta del proceso a través del cual el espectador percibe e interpreta las imágenes, es necesario incluir los dispositivos cinemáticos y la relación del espectador con el texto, la cual apela a su subjetividad e imaginación para crear un realizador acorde a sus expectativas y que sea coherente con lo que se le ha transmitido en el texto. Esto revela una cadena de relaciones que forman parte de la conversación audiovisual y que, en este caso, pueden explicar el porqué de la veracidad y fidelidad que alcanzan estas realizaciones a ojos de los espectadores.

LA PERCEPCIÓN EN PERSPECTIVA

Si bien es complicado plantear conclusiones generales a partir de un estudio que se basa en un universo tan específico, parece pertinente poner en perspectiva, a través de una mirada amplia, las principales ideas que se han evidenciado en este trabajo. Una de ellas es la relevancia que adquiere el espectador dentro del fenómeno total de la imagen, ya que todos los mecanismos de representación, las estrategias narrativas y los dispositivos de enunciación tomarán consistencia sólo ante la presencia de un espectador, alguien que sea capaz de activarlos y de ocupar los espacios ofrecidos. Es en los espectadores donde todos los procesos de significación del lenguaje audiovisual y de la imagen adquieren sentido.

Es así que, para poder abordar el lenguaje audiovisual, es necesario tomar dos caminos complementarios. Uno es la aproximación generativa, que parte de la propia imagen y devela los mecanismos de representación, analizando los dispositivos cinemáticos y proponiendo una posición para el espectador. El otro, es la aproximación interpretativa que comienza en el espectador y desde él avanza hacia la imagen y sus propuestas, otorgándole sentido y significado a los dispositivos cinemáticos planteados por el texto audiovisual a partir de la percepción del espectador. Se trata, entonces, de un mismo camino que se recorre en sentidos opuestos. Y es en ese recorrido –donde la mirada de la imagen y del espectador se encuentran– que la enunciación audiovisual alcanza su expresión plena.

Parece ser que una de las claves importantes en el fenómeno de la percepción es la subjetividad

interpretativa de los espectadores. A través de la creación de un origen y un contexto para las imágenes, construido en directa relación con el discurso, los espectadores pueden mitigar las diferencias y superar la distancia cultural con la representación exhibida.

Otra de las ideas centrales que aparecen en esta investigación es el hecho de que estos espectadores no sólo logran superar esa diferencia cultural, sino que además perciben estas realizaciones como representativas de la realidad, como imágenes veraces. Ello implica que los dispositivos utilizados en los textos fílmicos han tenido éxito y que, en buena medida, estos determinan la percepción de los espectadores.

De esta forma, la conversación audiovisual recurre a diferentes mecanismos y dispositivos destinados tanto al autor como al espectador, los que generan una dinámica que se adapta a las necesidades y características de cada uno, permitiendo así que, a pesar de las diferencias culturales entre ellos, el soporte audiovisual les permita ser interlocutores.

RECONOCIMIENTOS Este artículo es parte del proyecto FONDECYT N° 1030029 "La ventana indiscreta: los pueblos originarios en el cine ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual".

NOTAS

¹ Como se establece en la tesis de Gastón Carreño (2002), sólo el 12% de las realizaciones sobre el tema *mapuche* en Chile corresponde a películas de ficción, en contraposición a las documentales, las que alcanzan un 84%. El 4% restante se divide entre documental y experimentales por partes iguales.

² Sólo el 12% de las realizaciones sobre el tema *mapuche* en Chile están hechas por realizadores *mapuche* (Carreño 2002).

³ Entenderemos por percepción aquel proceso en el que el espectador lee el texto a partir de sus competencias interpretativas, su experiencia y su pertenencia cultural, otorgándole valoraciones e integrándolo como parte de su imaginario (Aumont 1992, Casetti 1996, Zunzunegui 1992).

⁴ Se trabajó con la Comunidad Antonio Huenul Nanco de Llafenco, en la comuna de Pucón, IX Región de Chile. Esta comunidad data de comienzos del siglo XX y actualmente consta de 60 familias.

⁵ Para esta selección se tomaron en cuenta tres criterios: (1) el género de la película, documental o ficción, siendo *Wichan: El juicio* ficción y el resto documentales; (2) la categoría de exógeno del realizador, además de estar formado en el área audiovisual; y (3) que las realizaciones se refirieran a la cultura tradicional *mapuche*. Dichas películas se exhibieron en la sede de la comunidad ya citada en dos sesiones, con una asistencia promedio de 25 personas cada vez. Al fi-

nal de cada sesión se realizó una conversación grupal en la que los asistentes expusieron y debatieron sus puntos de vista sobre las realizaciones. Posteriormente, se realizaron 13 entrevistas individuales a espectadores (8 hombres y 5 mujeres de entre 32 y 79 años).

⁶ La corriente semiótica más clásica definía al espectador como un decodificador que posee las claves necesarias para recuperar el sentido de la representación en un concepto lineal de la comunicación, definición que no da cuenta de la complejidad del fenómeno y menos si pretendemos introducir variables de pertenencia cultural para determinar el accionar de éste.

⁷ Según Bettetini (1996:81), "un texto puede ser, además, definido como una máquina semiótica que transfiere el saber organizado por el sujeto de la enunciación [...] a un sujeto enunciatario: es la manifestación contingente del saber en una práctica discursiva encaminada a su traspaso. Cada texto se presenta, por tanto, como una estructura semántica y un conjunto de instancias pragmáticas: con un sistema de valores y una estrategia de convicción en confrontación con el receptor".

⁸ Bettetini también insiste en este punto (1996:80 y ss).

⁹ Entenderemos por diégesis el desarrollo narrativo de los hechos, lo que involucra la forma en que estos se muestran. Sobre este punto, véanse Casetti (1996) y Bettetini (1996).

¹⁰ Al inicio de estos recuerdos, encontramos un texto escrito (interpelación) que da cuenta del origen de la historia, el relato de Pascual Coña en el libro *Testimonio de un cacique mapuche* (1973). Mediante este recurso, se da veracidad al recuerdo, sacándolo del mundo de la imaginación de un personaje para ponerlo como imagen documentada. Aun así, esta historia sucede en un pasado indeterminado, casi onírico, reconocido como tal hasta el final de la historia, cuando tío y sobrina vuelven a la escena para cerrar esta vuelta al pasado y constatar que están en un presente muy distinto al pasado tradicional.

¹¹ Cita de un hombre en una conversación grupal. Dichas conversaciones se realizaron inmediatamente después de las exhibiciones y, en ellas, los espectadores opinaron libremente sobre el material exhibido.

¹² Cita de una mujer en una conversación grupal.

¹³ Cita de un hombre en entrevista.

¹⁴ Cita de una mujer en una conversación grupal. Esta cita se refiere al juicio mostrado en *Wichan: El juicio*, donde las partes llegan a acuerdo a través de los *longkoy* los involucrados obedecen su dictamen, solucionándose así el altercado.

¹⁵ El modelo de conversación audiovisual que aquí se usa está adaptado del que establece Bettetini. (1996:110 y ss).

¹⁶ Cita de un hombre en entrevista.

REFERENCIAS

- AUMONT, J., 1992. *La imagen*. Barcelona: Editorial Paidós.
 BARTHES, R., 1987. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Editorial Paidós.
 ———, 1994. *La cámara lúcida*. Barcelona: Editorial Paidós.
 BETTETINI, G., 1996. *La conversación audiovisual*. Madrid: Editorial Cátedra.
 BORDWELL, D., 1996. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Editorial Paidós.
 CARREÑO, G., 2002. Entre el ojo y el espejo. Imagen mapuche en cine y video. Memoria para optar al título de Antropólogo Social. Santiago: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

- CASETTI, F., 1996. *El film y su espectador*. Madrid: Editorial Cátedra.
- COÑA, P., [1930] 1973. *Memorias de un cacique mapuche*. Santiago: ICIRA.
- NICHOLS, B., 1997. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Editorial Paidós.
- ZUNZUNEGUI, S., 1992. *Pensar la imagen*. Madrid: Editorial Cátedra.

FILMOGRAFÍA

- MENESES, M., 1994. *Wichan: El juicio*. Blanco y negro, 25 min. Kien Producciones, Chile.
- ROSENBLAT, P., 1990. *Sueños del cultrún*. Color, 30 min. Centro El Canelo de Nos, Chile.
- TRANSTEL, 1992. *Medicina tradicional mapuche*. Color, 30 min. Transtel, Alemania.

GUIA PARA LA PUBLICACIÓN DE ARTÍCULOS EN EL BOLETÍN DEL MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

El *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* es una revista bianual fundada en marzo de 1985. Se publican ensayos, artículos e informes de investigación en español o inglés sobre arte aborigen americano, especialmente arte pre-europeo. Se reciben contribuciones en áreas tales como arquitectura, artes visuales, cognición, cosmología, ecología, economía, etnicidad, historia cultural, ideología, musicología, simbolismo, tecnología y otras materias relacionadas, siempre que el contenido y el material gráfico de estas contribuciones muestren una clara y justificada vinculación con el tema central de la revista (arte aborigen de América). Aquellos artículos que combinan dos o más de estas áreas temáticas son especialmente bienvenidos.

El acuso de recibo de un manuscrito es vía e-mail y no supone su aceptación. Todos los manuscritos son revisados por el Editor, el Comité Editorial del *Boletín*, anónimamente, por al menos tres consultores externos calificados. El proceso de evaluación puede requerir varias semanas, pero es responsabilidad de la Editora Asistente informar a los autores tan pronto como sea posible acerca de la aceptación o rechazo de un manuscrito.

Son responsabilidad de los autores el contenido de sus contribuciones, la exactitud de las citas y referencias bibliográficas y el derecho legal de publicar el material propuesto, por lo que deben obtener el permiso para reproducir figuras y datos protegidos por la legislación vigente. Los trabajos deben ser originales e inéditos durante el proceso de edición en esta revista y no pueden estar bajo consideración editorial en otra publicación.

Presentación del escrito

Los manuscritos se reciben en cualquier momento y serán publicados en orden de aceptación. Los trabajos deben enviarse grabados en un CD, más dos copias en papel, dirigida a:

José Berenguer R.
Editor *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*
Bandera 361, Casilla 3687
Santiago, Chile.

Se solicita enviar también el texto (y las figuras sólo en una versión de baja resolución) vía email al Editor, con copia a la Editora Asistente, Andrea Torres, a las siguientes direcciones electrónicas:

jberenguer@museoprecolombino.cl
atorres@museoprecolombino.cl

Se asume que los autores retienen en su poder una copia del material impreso y otra copia electrónica de su artículo.

Formalidades de la presentación

El texto impreso y digital debe estar en versión de procesador de textos Word (versión 6.0 mínimo), con sus páginas correctamente foliadas, en tamaño carta (216 x 279 mm), en una fuente de tamaño 12, a doble espacio, con márgenes de 3 cm en todas las direcciones de la página. Considerando todas las secciones (resumen y *abstract*, texto, referencias, notas, figuras, anexos, etc.), el trabajo no debe sobrepasar las 9.000 palabras.

Primera página

Incluye solamente el nombre, filiación institucional (si corresponde), dirección postal y dirección electrónica del autor, así como los agradecimientos (si los hay). Esto se hace con el fin de facilitar el anonimato en el proceso de revisión.

Segunda página (previa al texto)

Incluye el título en castellano e inglés del artículo, además de un resumen de no más de 150 palabras, también en versión bilingüe. Se debe incluir además una lista de tres a siete palabras clave en ambos idiomas. Las traducciones al inglés serán revisadas por un profesional y modificadas de acuerdo a su criterio, pero con la supervisión del Editor.

Titulaciones

El título del artículo y los subtítulos en el texto deberán ser concisos, en particular estos últimos, ya que la diagramación de la revista es columnada. El Editor se reserva el derecho de modificarlos, si es necesario. Los subtítulos primarios, secundarios o terciarios deben estar claramente jerarquizados, ya sea por tamaño de letra, números u otro tipo de notación.

Numeraciones y viñetas

Los autores procurarán evitar el exceso de numeraciones (p.e., itemizaciones o descripciones “telegráficas”), en favor de un desarrollo más literario y fluido.

Notas al texto

Se acompañan en hoja aparte bajo el epígrafe de “Notas” y sus llamados en el texto se indican en forma consecutiva con números arábigos en modo superíndice. Estos últimos van siempre después de un punto seguido o punto aparte, nunca en medio de una oración. Debe evitarse el exceso de notas y limitarse su extensión. El Editor podrá reducir aquellas demasiado extensas.

Citas en el texto

Las citas textuales deben ir entre comillas y claramente referidas a la bibliografía, incluyendo paginación, según la siguiente fórmula: (Cruzat 1898:174-178).

Si en el texto se menciona el autor, su apellido puede aparecer seguido del año de publicación del título entre paréntesis, y con el número de página si la referencia lo amerita: Cruzat (1898:174-178) afirma que...

Se citan hasta dos autores. Si son más de dos, se nombra al primer autor y se agrega et al.: (Betancourt et al. 2000:1542).

Los autores de diferentes publicaciones citados en un mismo paréntesis o comentario, deben ordenarse cronológica y no alfabéticamente.

Aquellas citas que excedan las 40 palabras, van sin comillas y a renglón seguido del texto (hacia arriba y hacia abajo), con sangría en su margen izquierdo y con una fuente de tamaño 10, es decir, dos puntos inferior al texto general. Al término de la cita se deberá indicar entre paréntesis, la referencia correspondiente (autor, año y página). Para estos efectos no se deben utilizar notas, salvo que la cita requiera de alguna precisión o comentario. En ese caso, el número de la nota va inmediatamente después de la referencia entre paréntesis.

Referencias

En hoja aparte y bajo el epígrafe de “Referencias”, debe incluirse un listado bibliográfico limitado exclusivamente a aquellas referencias citadas en el texto, en las notas al texto y en los pies de ilustraciones, tablas y cuadros. Dicho listado va ordenado alfabéticamente por autor y cronológicamente en el caso de dos o más títulos de un mismo autor.

Los datos editoriales de cada referencia deben estar completos y deberán ordenarse de la siguiente manera: autor(es), año de edición, título, lugar de publicación, imprenta o editorial y otros datos cuyas características variarán según se trate de una referencia a libro, artículo, revista, etc. Los siguientes son algunos ejemplos para distintos tipos de obras:

Libros

MURRA, J., 1978. *La organización económica del Estado Inc* México, D.F.: Siglo XXI Editores.

Si corresponde, se debe poner el año de primera edición o del manuscrito original entre corchetes, principalmente en el caso de las fuentes coloniales:

BERTONIO, L., [1612] 1956. *Vocabulario de la lengua aymara* Cochabamba: Ediciones Ceres.

Capítulos o artículos insertos en libros

Todos los artículos de revista o los artículos insertos en publicaciones de libros, deben llevar el número de páginas. El nombre de la publicación debe ir en cursivas.

KUBLER, G., 1981. Period, style and meaning in ancient American art. En *Ancient Mesoamerica* J. Graham, Ed., pp. 11-23. Palo Alto: A Peek Publication.

Artículos en revistas

CONKLIN, W. J., 1983. Pukara and Tiahuanaco tapestry: time and style in a Sierra weaving tradition. *Ñawpa Pacha* 21:1-44. Berkeley: Institute of Andean Studies.

LLAGOSTERA, A.; C. M. TORRES & M. A. COSTA, 1988. El complejo psicotrópico en Solcor-3 (San Pedro de Atacama). *Estudios Atacameños* 9:61-98, San Pedro de Atacama.

Artículos en publicaciones de congresos o en anales

IRIBARREN, J. & H. BERGHOLZ, 1972. El camino del Inca en un sector del Norte Chico. En *Actas del VI Congreso de Arqueología Chilena* H. Niemeyer, Ed., pp. 229-266. Santiago: Universidad de Chile/Sociedad Chilena de Arqueología.

Manuscritos

SINCLAIRE, C., 2004 Ms. Ocupaciones prehispánicas e históricas en las rutas del despoblado de Atacama: primera sistematización. Informe parcial arqueológico, Proyecto FONDECYT Nº 10400290.

Memorias, seminarios de título o tesis

VILCHES, F., 1996. Espacio y significación en el arte rupestre de Taira, río Loa, II Región de Chile: Un estudio arqueoastronómico. Memoria para optar al título de Arqueóloga, Departamento de Antropología, Universidad de Chile.

Recursos electrónicos

MERCADO, C., 1996. Música y estados de conciencia en fiestas rituales de Chile central. Inmenso puente al universo. *Revista Chilena de Antropología* 3, 1995-1996 [online] pp. 106-125 < http://csociales.uchile.cl/publicaciones/antropologia/13/docs/antropologia_13.pdf > ISSN 0716-2790 [Citado 21-07-06].

Películas

MENESES, M., 1994. *Wichan: El juicio*. Blanco y negro, 25 min. Kien Producciones, Chile.

Figuras

Cada trabajo puede contener hasta 15 ilustraciones, considerando fotografías, diagramas, planos, mapas y dibujos. Todas las ilustraciones se denominan "Figuras" y en el texto, deben ser llamadas de forma abreviada: (fig. 1), (figs. 3-7). Además, deben ser numeradas secuencialmente, en el mismo orden que son citadas en el texto. En documento aparte deben entregarse los textos asociados a las imágenes, también numerados correlativamente. Los textos deben ser breves (no más de 30 palabras), pero señalando los créditos correspondientes.

Toda ilustración *que lo precise* debe llevar indicaciones de tamaño en sistema métrico; una escala gráfica en el caso de los mapas y dibujos, y medidas en el caso de las fotografías (ancho, largo o alto). Las leyendas que vayan dentro de la caja de ilustración serán hechas digitalmente o a través de otro procedimiento estandarizado (en ningún caso irán manuscritas). Las figuras deben entregarse en formato digital (en un archivo distinto del texto), e impresas en papel junto con el manuscrito. Si se envía además el texto por correo electrónico, se puede adjuntar un archivo de las figuras escaneadas con baja resolución (sólo para efectos de facilitar el reenvío por email a los respectivos evaluadores). Es posible enviar fotografías convencionales en papel, así como dibujos, diagramas, mapas y planos impresos, pero siempre que su calidad sea óptima y a nivel profesional. Si se dispone de material impreso que deba ser escaneado, es preferible la entrega de los originales. El Editor se reserva el derecho de decidir el tamaño de las ilustraciones y de evaluar su publicación en color o en blanco y negro, a menos que el autor señale expresamente la necesidad de uno u otro. La calidad técnica y artística de las ilustraciones es un criterio importante en la aceptación del artículo.

Las fotografías deben tener una resolución no inferior a los 300 dpi, por lo que el tamaño del archivo digital debiera ser de 1 mega como mínimo. Con 1 mega de tamaño, se consigue una imagen de 10 x 5 cm, a 300 dpi. El tamaño máximo de las imágenes en el *Boletín* es de 20 x 15 cm, para lo cual se requiere un archivo de unos 20 mega.

En el caso de los mapas, no es necesaria una resolución ni tamaño de archivo específico, ya que los mapas son rediseñados con un estilo ya definido. En una fotocopia de un mapa que represente el área aludida, los autores deben marcar los principales topónimos citados en el texto.

Tablas y cuadros

Todas las tablas y cuadros deberán entregarse en la forma de archivos del procesador de palabras Word (mínimo versión 6.0). El material debe identificarse con un breve título descriptivo, debe ordenarse correlativamente con números arábigos y presentarse en hoja aparte bajo el epígrafe de "Tablas" o "Cuadros". Tanto tablas como cuadros deben aparecer citados en el texto.

