

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