

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. Ñipa, 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.