

CAMPO DE PODER: LOS PUEBLOS ORIGINARIOS EN
EL CINE DE FICCIÓN Y EN EL DOCUMENTAL CHILENOPOWER 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 preferido –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 inmanente, 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).



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).

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 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 FONDAART 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*.



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*.

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.

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 constituent 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.
- BAURILLARD, 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.
- FECÉ, J., 2004. El circuito de la cultura. En *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*, E. Ardèvol & N. Muntañola, 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.
- IDIÁQUEZ, 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. Castelao 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.