

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

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

Samuel Linker S. \*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## CONSTRUYENDO UNA MIRADA SOBRE EL ESPECTADOR

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



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

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

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

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

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

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

## LA IMAGEN EN BUSCA DE SU ESPECTADOR

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

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

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

### La cámara objetiva

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



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



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

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

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

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

## La interpelación

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

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

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

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

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



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

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

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

### La cámara subjetiva

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## LA MIRADA DEL ESPECTADOR: PROBANDO LOS DISPOSITIVOS

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

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

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

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

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

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

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

Hasta donde yo sé, yo veo que el vídeo deja [ver] bastante la realidad del mundo *mapuche* quizás más antiguo, el vídeo de la *machi* que se va a hacer *machi* todo el proceso. Yo tengo claro que es así, es tal cual como yo he tenido la oportunidad de escuchar cómo se han hecho *machi* así como lo expresa el vídeo. Está representado lo que es el trabajo para sanar a una persona, está representado tal cual. Lo que sí, para esta zona, para acá está bastante perdido, esa parte es la que acá no se ve, se perdió totalmente!<sup>2</sup>

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

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

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

Sí he oído de *machitunyo*, pero es diferente como se mostraba en el vídeo, era más moderno. De repente la misma *machino* cree, lo hacen por sacar plata no más, antes no, era todo natural, ahora trabajan con muchas cosas medicinales compradas, no buscan. La parte que hace de trabajo el *machies* lo mismo, pero en la creencia no es lo mismo, hay diferencia en eso, hay diferencia en las creencias.<sup>3</sup>

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

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

Estamos totalmente desinformados de lo que pasaba antes, a mí me sorprende lo que eran los juicios antes, con esa facilidad que se daban, si uno lo ve como serio, pero ambas partes van a solucionar el problema y el culpable va a reconocer, y después celebrando posteriormente, la verdad es que eso nos sorprende mucho a nosotros mismos!<sup>4</sup>

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

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

## LOS DISPOSITIVOS A CONTRALUZ

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

Para abordar esta pregunta, es necesario volver a la relación entre autor, texto y espectador. Como plantea Bettetini (1996), esta relación se centra en el problema de la enunciación, que es donde estos tres elementos se encuentran y el punto de partida desde el cual interactúan!<sup>5</sup> En la enunciación entran en juego diferentes actores, dando origen a un proceso que permite entender cómo es que estos espectadores interpretan los dispositivos planteados en el texto y qué es lo que eso implica en su percepción de la enunciación.

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

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

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

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

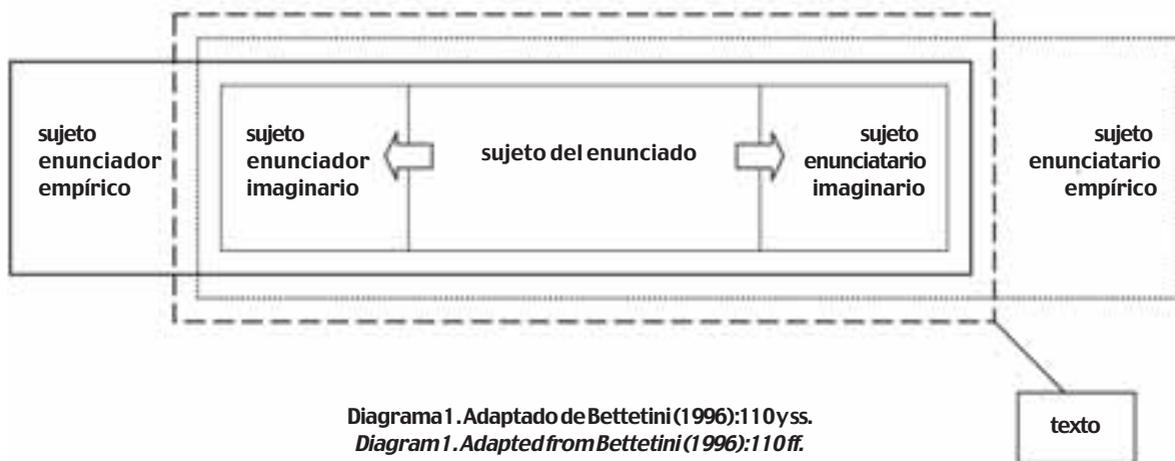


Diagrama 1. Adaptado de Bettetini (1996):110 yss.  
Diagram 1. Adapted from Bettetini (1996):110 ff.

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

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

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

Esto se puede ratificar en los dichos de los espectadores:

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

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

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

## LA PERCEPCIÓN EN PERSPECTIVA

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

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

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

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

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

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

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

## NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

<sup>8</sup> Bettetini también insiste en este punto (1996:80 y ss).

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

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

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

<sup>12</sup> Cita de una mujer en una conversación grupal.

<sup>13</sup> Cita de un hombre en entrevista.

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

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

<sup>16</sup> Cita de un hombre en entrevista.

## REFERENCIAS

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

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

## FILMOGRAFÍA

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

