

NOSOTROS, LOS OTROS

US, THE OTHERS

María Paz Peirano O. *

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

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

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

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

IMAGINARIO CINEMATOGRAFICO Y SOCIAL: CINE, IDENTIDAD Y NACIÓN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

SOBRE EL CINE CHILENO CONTEMPORÁNEO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

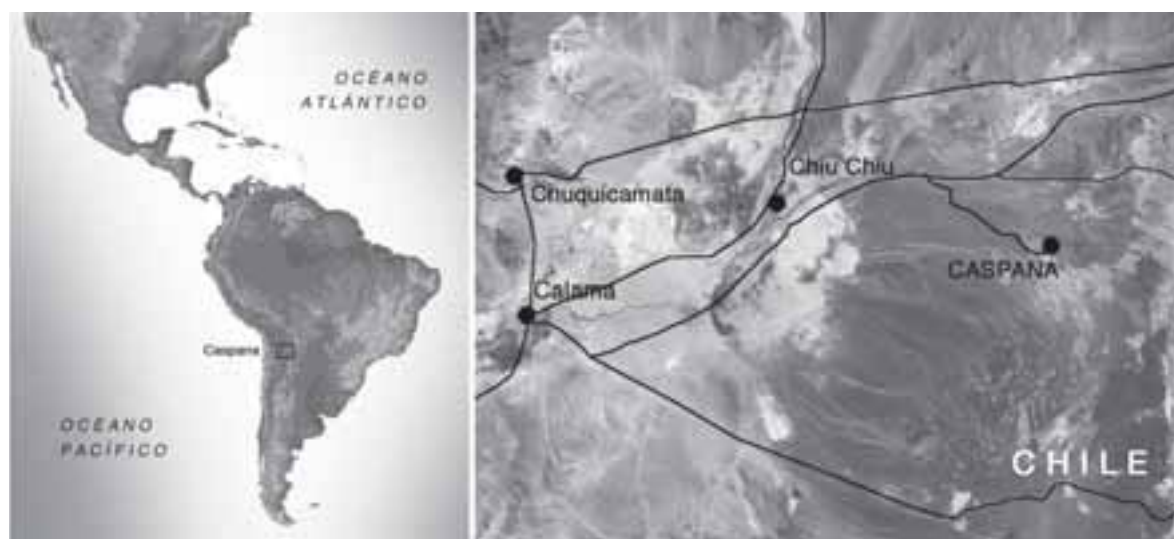


Figura 1. Mapa de Caspana, donde transcurre *A la sombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974).
Figure 1. Map of Caspana, where *A la sombra del sol* (Caiozzi & Perelman 1974) was filmed.



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

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

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

EL NOSOTROS DEL CINE CHILENO

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

LOS OTROS: ¿QUÉ PASA CON EL MUNDO INDÍGENA?

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

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

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

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



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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE NOSOTROS Y LOS OTROS

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

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

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



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



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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

NOTAS

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

REFERENCIAS

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

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

FILMOGRAFÍA

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