



Estudios sobre las Culturas Contemporáneas

ISSN: 1405-2210

januar@ucol.mx

Universidad de Colima

México

Raurich Valencia, Valentina Beatriz; Silva Escobar, Juan Pablo
La exhumación de lo premoderno: la imagen de los pueblos originarios en el cine de ficción y documental chileno
Estudios sobre las Culturas Contemporáneas, vol. XVII, núm. 34, 2011, pp. 65-83
Universidad de Colima
Colima, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31620701004>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

La exhumación de lo premoderno:

la imagen de los pueblos originarios en el cine de ficción y documental chileno

Valentina Beatriz Raurich Valencia
y Juan Pablo Silva Escobar.

Resumen

Nuestro objetivo¹ es reflexionar acerca de las representaciones visuales de los pueblos originarios en el cine de ficción y el documental chileno contemporáneo. Tiene como eje vertical la función sociocultural del cine étnico y cómo éste ha potenciado cierta imagen de la *otredad* introduciendo una *frontera* que delimita aquello que es considerado como indígena y lo que queda al margen de dicho universo. A su vez, se exploran los diversos niveles de significación identificables en la construcción cinematográfica para analizar cómo se construye la imagen de lo indígena y revelar que, en la construcción de dicha imagen, subyace una ideología que hemos denominado *la exhumación de lo premoderno*. Ideología que se manifiesta tanto en las películas de ficción como en los documentales en los que los acontecimientos relatados aparecen reduciendo al indígena a un tiempo histórico, originario y mítico.

Palabras clave: Pueblos indígenas, Cine de ficción, Cine documental, Ideología, Imaginarios

1. Este trabajo lo hemos desarrollado en el marco del Proyecto FONDECYT N° 1030029: “La ventana indiscreta: Los pueblos originarios en el cine de ficción y el documental chileno bajo la mirada de una antropología visual”. Investigador responsable: Francisco Gallardo Ibáñez. Agradecemos también a la beca Erasmus Mundus External Cooperation Window Programme de la Unión Europea. Chile Lot. 17.

Abstract – The Exhumation of the Premodern

The objective of this article is to reflect on the visual representations of native peoples in modern Chilean fictional cinema and documentary films, focusing on the socio-cultural purpose of ethnic film making and how this has strengthened a certain image of otherness, introducing a frontier which delimits that which is considered part of (the world of) native peoples and that which remains outside such a world. In turn, different levels of cinematographic meaning are explored in order to analyze how the indigenous image is constructed, revealing that underlying the construction of such an image, is an ideology which we define as pre-modern disinterment, present both in fictional films as well as documentaries, relegating indigenous peoples to an historic, native and mythical past.

Keywords: Indigenous Peoples, Fictional Cinema, Documentary Film, Ideology, Imaginary

Valentina Beatriz Raurich Valencia. Chilena. Antropóloga Social (Universidad de Chile); Diploma de Estudios Avanzados (DEA) en Antropología de Iberoamérica (Universidad de Valladolid). Institución de adscripción laboral: Universidad de Valladolid, donde desarrolla su tesis doctoral en el Programa Interuniversitario de Doctorado en Antropología de Iberoamérica. Áreas de investigación: Antropología de la comunicación visual, el cine indígena, la construcción identitaria a través de las imágenes, la modernidad y el poder. Co-autora del libro: *Fiestas populares tradicionales de Chile*. Ecuador, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC; vaurichv@gmail.com

Juan Pablo Silva Escobar. Chileno. Antropólogo Social (Universidad de Chile); Magíster en Estudios Culturales Latinoamericanos (Universidad de Chile). Institución de adscripción laboral: Universidad de Valladolid, donde actualmente desarrolla su tesis doctoral en el Programa Interuniversitario de Doctorado en Antropología de Iberoamérica gracias a la beca Erasmus Mundus External Cooperation Window Programme de la Unión Europea. Áreas de investigación: la construcción de imaginarios, la identidad, el poder en los medios de comunicación y la crítica cultural. Autor de “Colonialista y Colonizado. La época de oro del cine mexicano”, en: *Revista Austral de Ciencias Sociales* N° 15. Facultad de Filosofía y Humanidades Universidad Austral, Valdivia-Chile, pp. 63-72.; jp.silva.escobar@gmail.com

En Chile existen comunidades cuyas culturas difieren del resto del país. Desde hace siglos se identifican con un territorio, una lengua, valores e historia y se les conoce con el nombre de etnias indígenas o pueblos originarios: aymara, mapuche, qawesqar, yámana, quechua, diaguitas, atacameños y rapa nui; en conjunto conforman el 4.6 % de la población chilena. Estas etnias poseen culturas, organizaciones sociales y procesos históricos disímiles producto del choque entre las características sociales y económicas de cada una de ellas y las políticas estatales nacionales que durante el siglo XX podemos describir, en términos muy generales, como de asimilación e integración coercitiva de los indígenas a la sociedad nacional.

Con la llegada de la democracia, a principios de los años noventa, las reivindicaciones del movimiento indígena motivaron la elaboración de un borrador para una nueva ley indígena que prometía respeto y participación de los indígenas en la vida nacional, reconociendo legalmente su existencia como pueblos. Sin embargo, esta ley fue reelaborada en el congreso bajo las antiguas nociones ideológicas de unidad nacional. Así, las aspiraciones indígenas de ser considerados pueblos con autodeterminación, han provocado un profundo rechazo en el medio jurídico chileno por el temor a futuros procesos de separatismo. En 1992 el congreso rechazó el reconocimiento constitucional de los pueblos indígenas y la aprobación del convenio 169 de la OIT (1988), el cual plantea, a grandes rasgos, que los pueblos indígenas y tribales son pueblos con derecho a la autodeterminación (Salazar y Pinto, 1999, p. 169) .

De este modo, los pueblos originarios han orientado su lucha a revertir dicha situación a través de múltiples manifestaciones: políticas, artísticas e ideológicas. Una de ellas es la utilización de los medios audiovisuales para expresar la puesta en valor de las culturas originarias. Ello supone la producción de obras audiovisuales por parte de realizadores indígenas; sin embargo, hemos comprobado que la abrumadora mayoría de la producción que trata de la problemática indígena proviene de realizadores no indígenas. De ahí que el objetivo de este artículo sea el de reflexionar acerca de las representaciones visuales de los pueblos originarios en el cine de ficción y el documental chileno contemporáneo hecho por cineastas y comunicadores audiovisuales externos a las comunidades indígenas, aun cuando éstas pudieran haber estado involucradas en su producción. Nuestras reflexiones están sustentadas a partir del análisis de tres películas de ficción y de una treintena de obras documentales realizadas por directores chilenos.

Es evidente que los realizadores construyen y reconstruyen nuevas representaciones acerca de los pueblos originarios, de sus problemáticas y conflictos sociales. Estas representaciones no son ni neutras ni transparentes, más bien 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, p. 32).

En consecuencia, creemos que en la construcción cinematográfica del indígena y de sus prácticas culturales y problemáticas sociales, políticas, históricas y económicas, se objetiva en imágenes y sonidos un momento histórico, cultural, social, estético e ideológico, cuyos contenidos se encuentran determinados por los contextos históricos de su creación. Estos contextos, a su vez, están cruzados por lo que Foucault ha llamado *las mallas del poder*, entendiendo que

...una sociedad no es un cuerpo unitario en el que se ejerza un poder y solamente uno, sino que en realidad es una yuxtaposición, un enlace, una coordinación y también una jerarquía de diferentes poderes (Foucault, 1999, p. 239).

De ahí que, para este trabajo, el cine y video sobre los indígenas serán considerados como una práctica significativa que no solamente objetiva en la cinta la imagen visible del indígena y sus prácticas culturales, sino también se configura como un elemento constituyente de las relaciones sociales.

Al entrar en el ámbito de las relaciones sociales, inevitablemente entramos también en el ámbito de las relaciones de poder; por ello, a nuestro juicio, el cine étnico se constituye como un sistema de producción simbólica que encarna una estrategia de poder simbólico.

El poder simbólico es, en efecto, ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complejidad de los que no quieren saber que lo sufren o incluso que lo ejercen (Bourdieu, 2006, p. 66).

Aquí buscaremos problematizar cuáles son las implicaciones significantes de ese poder simbólico, buscando describir la naturaleza de esas estrategias de poder y el complejo mundo de sus relaciones.

Por tanto, en este trabajo pretendemos develar, por un lado, cómo se construyen las imágenes de los pueblos originarios en el cine de ficción y en el documental chileno y, por el otro, descubrir cómo en la construcción de

dichas imágenes se revela una ideología que tiene más que ver con quienes construyen el relato audiovisual que a quienes se intenta representar. Esto se debe principalmente al hecho de que el cine es una construcción, una manifestación artificial que se desenvuelve en el reino de los imaginarios y, por consiguiente, es un producto simbólico que expresa la cultura de sus realizadores, la colectividad a la que pertenecen, el contexto histórico en que se despliegan y las ideologías que se inscriben en el discurso audiovisual.

Partimos de la idea de que en cualquier obra de arte, en cualquier texto, en cualquier discurso, es posible encontrar un sustrato ideológico. La ideología, tal como la entendemos aquí, implica todo un sistema de ideas, significados, creencias y valores que están vinculados con una clase o grupo social dominante, el cual ha legitimado su visión del mundo “*naturalizando* y *universalizando* tales creencias para hacerlas evidentes y aparentemente inevitables” (Eagleton, 1997, p. 24). Estamos hablando de un conjunto de creencias formales y conscientes, pero también de actitudes, hábitos y sentimientos menos conscientes, e incluso presupuestos, comportamientos y compromisos inconscientes (Williams, 1994). Entonces, ¿qué ideología es posible identificar en aquellos discursos que se presentan en abierta oposición a los poderes dominantes? ¿Es posible encontrar allí un discurso emergente?

A grandes rasgos, las realizaciones audiovisuales que tienen como protagonistas a los pueblos indígenas, tienen como objetivo representar a las culturas originarias o algún aspecto de ellas y no pocos se plantean como documentos de denuncia y reivindicación de las causas indígenas. ¿En qué medida estos textos logran cuestionar los estereotipos, romper los esquemas, transgredir los modelos de representación?

Aunque en líneas generales, tanto las películas de ficción como los documentales, adoptan estrategias narrativas disímiles, todos ellos comparten una misma estructura narrativa: se nos presenta una comunidad cuya armonía original está amenazada; se identifica el agente externo responsable de esta perturbación y se sugiere que la mera eliminación de ese elemento conflictivo restituirá el orden original. Así, estas producciones son, por lo general, conservadoras y románticas. Denuncian una crisis específica y presentan una solución contundente e inmediatamente imaginable. No existen matices: la realidad social que se representa no contiene otras contradicciones y la eliminación del elemento que ha desencadenado el conflicto aparece no sólo como la solución obvia, sino también mágica, en tanto restituye la armonía perdida. Es el mundo en blanco y negro so-

metido a las fuerzas contrapuestas del bien y el mal, de la tradición y la modernidad, del indígena y la civilización occidental.

El cine

étnico narrativo

El cine narrativo chileno que tiene como argumento central a los pueblos originarios, cuenta con dos largometrajes disponibles: *A la sombra del sol* (Silvio Caiozzi y Pablo Perelman 1974) y *Cautiverio feliz* (Cristián Sánchez 1998); y un cortometraje *Wichan: el juicio* (Magali Meneses 1994). Además, existen dos realizaciones perdidas pertenecientes a la época del cine mudo que no pudieron ser abordadas en este estudio: *La agonía de Arauco* (Gabriela Bussenius 1917) y *Nobleza araucana* (Roberto Idiáquez 1925). Por otra parte, existen tres películas en las que los indígenas juegan un rol secundario en el argumento general de la obra: *La frontera* (Ricardo Larraín 1992), *Archipiélago* (Pablo Perelman 1992) y *Tierra del Fuego* (Miguel Littin 2000). Aquí nos ocuparemos de las películas que tienen como protagonistas a los pueblos originarios, es decir: *A la sombra del sol*, *Wichan: el juicio* y *Cautiverio feliz*.

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 secuencias 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, a partir de la mecánica del cine se estructura la producción de sentido de estas obras.

En cuanto al contenido y al modo en que son narradas, encontramos algunos puntos en común. Por ejemplo, las tres películas a las que hacemos referencia 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*. Según Roland Barthes (1990), el silogismo retórico se desarrolla a partir de lo probable; esto es, a partir de lo que el público piensa y espera. 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, p. 130).

Asimismo, en las tres producciones se proyectan básicamente eventos del pasado; de hecho, las tres películas se basan en hechos históricos. *A la sombra del sol*, está basada en un hecho de sangre ocurrido en Caspana en los años 40, y narra cómo un pueblo del altiplano recurre a su organización ancestral para realizar un juicio popular que condena a dos forasteros que han violado a dos mujeres del pueblo. *Wichan: el juicio*, pone en escena uno de los relatos contenidos en el libro *Pascual Coña: Memorias de un cacique mapuche*, que describe la forma de hacer justicia al interior del pueblo mapuche cuando éste aún no estaba sujeto al sistema judicial del Estado chileno. *Cautiverio feliz* narra las experiencias y apreciaciones del capitán español Francisco Núñez de Pineda, quien en el siglo XVII vivió seis meses como cautivo entre los mapuche. De modo que en todas ellas se alude a una fuente histórica que opera como un recurso de autenticidad: los testimonios de los habitantes de Caspana (*A la sombra del sol*); las memorias de Pascual Coña (*Wichan*); el libro de Núñez de Pineda (*Cautiverio feliz*).

La representación que estas tres películas hacen de lo indígena es la de un mundo sin carencias económicas y sin desigualdades sociales. En estas versiones cinematográficas, los mapuches 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.

En término de diégesis, los relatos adquieren una forma épica, es una lucha entre héroes de signo contrario. En este sentido son ejemplificados, pues los nativos aparecen significando modos de convivencia social donde los individuos son libres de las asimetrías e injusticias propias de nuestra sociedad. En *A la sombra del sol* y *Wichan*, el contenido es la justicia verdadera; en *Cautiverio feliz* es la generosidad, la tolerancia y el respeto por el otro.

Estas narraciones recurren fundamentalmente a dos elementos de realismo formal. Por un lado, existe un recurso idiomático: *Wichan: el juicio* y *Cautiverio feliz* están habladas en *mapudungun*; *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, buscando —como diría Bazin— producir un efecto de “extraordinaria sensación de verdad” (Bazin, 1966, p. 444).

El argumento de las tres películas se ordena en torno a la presencia de un elemento externo a la cultura originaria que amenaza romper la armonía, la pureza y la inocencia de la comunidad indígena. Esto se hace particularmente evidente en el caso de *A la sombra del sol*, en el que el espíritu amistoso y acogedor del pueblo de Caspana es traicionado por la irrupción de dos delincuentes. La restauración del orden y la armonía pasa por la solución del problema al interior de la comunidad, prescindiendo de la intervención de la justicia del Estado chileno. En *Wichan* la actual presencia de los carabineros, que representan la autoridad del Estado, se opone a un momento pretérito en el que el pueblo mapuche recurría a sus propias autoridades y sistemas sociales para resolver de los conflictos. En *Cautiverio feliz* es la presencia de los cautivos españoles la que genera conflicto entre mapuches.

En cuanto a 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, 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 el Fondo de Desarrollo de las Artes (FONDART) 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 cien 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. Por lo tanto, más 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. De allí que durante buena parte de nuestra historia, las raíces de la *chilenidad* no se buscaron en los pueblos originarios, sino en los estereotipos del campesino, el obrero o el burgués, categorías que se imponen sobre el origen étnico y asimilan al indígena. 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) el campo de la *identidad* y de la *soberanía* nacional.

El documental

sobre pueblos indígenas

Si la producción de películas de ficción es escasa, con los documentales ocurre lo contrario. El hecho de que sea el documental el género preferido por los realizadores para abordar las temáticas vinculadas con los pueblos originarios, se debe, a nuestro juicio, a que de alguna u otra manera, se considera al documental como una forma discursiva legitimada que ofrece garantía acerca de la veracidad y de la objetividad con la que se está representando el mundo. Sin embargo, si al documental se le considera un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible es porque se le han atribuido usos sociales considerados “realistas” y “objetivos”. En ese sentido, la abundancia de documentales no sólo respondería a la economía de ese sistema de producción, sino también se vincularía con el estatus del tema indígena, que requeriría ser tratado con la seriedad y la integridad que se le atribuyen al documental.

Un número importante de estas producciones han sido realizadas por periodistas, antropólogos y otros profesionales, sin embargo, para este análisis sólo hemos considerado los documentales hechos por cineastas y comunicadores audiovisuales. Esta decisión metodológica parte del

supuesto de que estos realizadores deberían poseer una mayor formación cinematográfica 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 casi todas las culturas indígenas del país. Estos documentales se pueden clasificar en dos grandes temáticas: por un lado, aquéllos que tratan de los conflictos y las reivindicaciones políticas de los grupos indígenas y, por el otro, aquéllos que registran prácticas culturales. Si bien hemos visualizado todas las realizaciones que forman parte de este universo y el análisis que presentamos a continuación es válido para todas ellas, nos hemos concentrado en cuatro obras que, a nuestro juicio, son representativas de las demás. Dos de ellas pertenecen al grupo que tratan los conflictos y las reivindicaciones políticas: *Las aguas del desierto* (1988) de Marcelo Ferrari, y *En nombre del progreso* (1993) de Claudio Sapiaín; las otras dos constituyen registros de prácticas culturales: *Machi Eugenia* (1994) de Felipe Laredo y Gunvor Sorli; *Palín Bollilco Mapu Meu* (1994) de Felipe Laredo y Gunvor Sorli.

Las aguas del desierto (1988) del realizador Marcelo Ferrari, fue producida bajo el alero de Teleanálisis y trata el problema de la actual escasez de agua en el pueblo de Mamiña, en el altiplano chileno, producto de la utilización de las aguas de regadío por parte de industrias recién instaladas en la zona. Son los habitantes del pueblo quienes, a través de su testimonio, explican el problema, en tanto las imágenes cumplen un rol poético y dramático más que demostrativo.

En nombre del progreso de Claudio Sapiaín (1993) realizado en formato U-matic, por la productora Artecien, fue filmado en el alto Bío Bío en el momento en que Endesa comenzaba a construir la represa que inundaría parte de las tierras indígenas. El documental retrata el conflicto a partir de las opiniones de distintos protagonistas: indígenas *pehuenche*, personeros de gobierno, empleados de Endesa, ecologistas y detractores del proyecto.

El documental *Machi Eugenia* de Laredo y Sorli (1992), realizado en formato Umatic y producido por 21 Audiovisuales y la ONG SODECAM, fue filmado en Collage, IX región, y muestra un rito de curación chamánico. Completamente hablado en mapundungun con subtítulos en español, la presentación del rito está acompañada por una voz en *off* que a través del canto explica la significación de lo que se está mostrando y una entrevista a la machi entrega datos acerca de su vida e información acerca de la importancia de las plantas en la medicina tradicional.

Palin Bollilco Mapu Meu de Laredo y Sorli, (1994) realizado en conjunto por la ONG SODECAM y la productora 21 Audiovisuales, fue filmado en Bollilco, en la IX región: relata el encuentro entre dos comunidades *mapuche* para realizar un *palin*. Una narración en *off* cantada en mapundungun explica las diversas prácticas culturales asociadas al juego e incluye varias entrevistas a diferentes personas que exponen en qué consiste el juego y su importancia para la sociedad mapuche.

Para abordar el análisis de estos documentales debemos tener presente que, en su representación del mundo, este género emplea una serie de recursos dramáticos considerados propios de la ficción, que incluyen desde la construcción de personajes hasta el uso de música para acentuar el impacto dramático. Cada decisión, desde el encuadre de la toma hasta el ángulo focal del lente, implica la elección de elementos significativos cuyas connotaciones han sido convencionalizadas por las prácticas cinematográficas. Generalmente se hace referencia a estos recursos retóricos para desestimar la particularidad del documental como discurso cinematográfico; sin embargo, si entendemos que lo característico del documental no radica en sus aspectos formales, sino en el valor simbólico que se le atribuye como discurso acerca del mundo, entonces podemos identificar algunos elementos que actúan precisamente como connotadores de “documental” condicionando nuestra recepción.

Por otra parte, en oposición con lo planteado por diversos autores (Nichols 1997, Renov 1993 y Bruzzi 2003), quienes asumen que la objetividad, como representación transparente del mundo, es la motivación original y a la vez la falacia del documental, la tradición documental en Chile –al menos aquella que no está vinculada a la televisión– está fuertemente ligada a posturas políticas. Por lo tanto, en vez de entender que las distintas modalidades del cine de no ficción están determinadas por una constante búsqueda de formas “realistas”, presumimos que los distintos dispositivos de legitimación del discurso documental responden a formas discursivas de presentar argumentos dentro de un contexto histórico y social. Consecuentemente, cada documental se entrelaza con otros discursos y otras formas de legitimación externas a las películas mismas, en función de los usos a los que se destinan.

En el caso de los documentales analizados, si bien son disímiles entre sí, poseen ciertas características comunes. En primer lugar, es importante destacar que la gran mayoría de la producción documental se realiza en formato de video, lo que no es un dato menor en tanto implica un sistema autónomo de producción y un circuito marginal de circulación. Así, la

calidad de la imagen característica del video es un significante que salta inmediatamente a la vista. Nuestro conocimiento previo nos permite entender, desde la presentación de los títulos, que no sólo nos enfrentamos a un documental, sino que se trata de un video que se enmarca dentro de un contexto de producción ajeno al ámbito comercial o al de los medios de comunicación dominante. Idea que se refuerza con los créditos que vinculan a cada documental con las instituciones que lo financian y, por ende, con otros discursos externos al documental.

Otra característica común es la notoria carencia de recursos de significación cinematográficos: la escasez de recursos como el *raccord* o los *insert* que le dan fluidez a la edición, el tipo de encuadre, la ausencia de dramatización; todo ello nos remite a la construcción del reportaje televisivo, a la estética de la urgencia, más que a las convenciones del cine documental y, por lo tanto, refuerzan la idea de un discurso alternativo que quiere suplir las omisiones del imaginario oficial.

El testimonio, la narración de los sujetos, es sin duda el dispositivo más poderoso no sólo para ratificar la ocurrencia de los eventos sobre los que se está planteando un argumento, sino sobre todo, porque con sus opiniones legitiman el punto de vista planteado por el documental y al documentalista como portavoz de sus inquietudes. Incluso cuando se utiliza el recurso de la imparcialidad presentando argumentos antagónicos –como en el caso de *En el nombre del progreso* y, en menor medida, *Las aguas del desierto*– las formas de presentar ambas versiones y quiénes son los portavoces no dejan lugar a dudas acerca de quién debe suscitar las simpatías. La evidente diferencia de poder entre un Ministro de Estado en su oficina y el reclamo de un indígena al que le expropián las tierras, refuerzan aún más la necesidad del documental como forma de disminuir ese desequilibrio y la posición privilegiada del documentalista que tiene acceso a ambos mundos.

Si hay una diferencia notoria en la construcción audiovisual de los documentales que abordan los conflictos políticos en oposición a aquéllos que registran prácticas culturales, es el rol que cumple la imagen. En el caso de los primeros, todo el peso de la argumentación está en los recuentos verbales, ya sea a través de los testimonios de los entrevistados o la narración en *off*. La imagen le pone rostro a los involucrados, nos muestra el entorno natural y social, actúa como recurso poético o simplemente atestigua eventos aislados vinculados a la problemática (la existencia de la planta envasadora en *aguas del desierto*; obreros construyendo un embalse en *En el nombre del progreso*) pero no opera como evidencia ni estructura

la narración. Por el contrario, el rol de la imagen videográfica y sus estatus como índice de los hechos que presenta es esencial en los documentales que se enfocan en las prácticas culturales y toda la narración se estructura en función de la descripción visual de un evento. Aquí la narración verbal se limita a expresar la relevancia cultural y social de esa tradición y la importancia de su preservación, lo que a su vez actúa como validación del papel del documental como forma de registro y divulgación.

De lo anterior se concluye que una de las particularidades del documental que asume como propias las causas indígenas, es que adquieren todo su sentido al interior de la comunidad que lo produce, es decir, aquéllos que comparten el punto de vista defendido por el documental. Esto no quiere decir que sean incomprensibles fuera de ese contexto social, sino que una parte importante de los dispositivos de legitimación requieren un conocimiento previo que no es común a una audiencia general y la validación del argumento se basa, sobre todo, en la simpatía que despierta el oprimido más que en un razonamiento sobre la problemática. Quizás por lo mismo, porque se parte de la base de que el argumento es válido y no requiere acreditarse, las imágenes cumplen un rol secundario. Por su parte, el documental destinado a dar cuenta de prácticas culturales se legitima tautológicamente a partir de las propiedades atribuidas al medio: registra porque es importante preservar aquellas tradiciones que registra.

Una característica común a todos estos videos es que adoptan la posición de “hablar a nombre de” aquéllos a los que se está representando. No se trata de lo que podríamos llamar documentales-ensayo, en los que el autor desarrolla una reflexión personal respecto a los eventos, ni se presentan como el resultado de una experiencia de encuentro entre realizador y sujetos. El documentalista es un ente incorpóreo que, de algún modo, actúa como representante de la sociedad no indígena, pero que a su vez asume y expresa el discurso de la minoría étnica o selecciona a los individuos que pueden plantear ese razonamiento y que pasan a representar al colectivo. El hecho de que cineastas pertenecientes a un grupo social privilegiado actúen como portavoces de los grupos marginales que retratan, sin duda es una reproducción del orden social imperante, pero por lo mismo contribuye a legitimar tanto los planteamientos como la realización misma del documental.

La distancia entre el realizador y los protagonistas sugiere imparcialidad y, por lo tanto, la adopción de una opinión que en estricto debería ir en contra de sus propios intereses, le otorga valor moral a ese discurso. Por otra parte, si incluso la fotografía o el video casero de algún modo

inmortalizan o vuelven trascendente un momento cualquiera, ese valor simbólico aumenta en la medida en que quien realiza el registro es un documentalista profesional ajeno a la comunidad y que no comparte su marginalidad. Es esa condición de superioridad, de acceso a los canales de información dominantes, los que justifican la documentación de los grupos marginales, tanto desde la perspectiva del realizador como ante los ojos de sus sujetos. Una aceptación que, como en el caso del Movimiento Documentalista Británico, se mantiene hasta que se hace evidente que esa forma documental no sólo reproduce las relaciones sociales, sino también un discurso ya normalizado.

Es precisamente este último elemento el que permite su validación al interior del conjunto de la sociedad. A pesar de todo lo dicho anteriormente, que remite a la legitimación de estos documentales en ciertos ámbitos relativamente marginales en tanto apoyan reivindicaciones y valoran la diversidad cultural, en última instancia se impone la *doxa* que se manifiesta por sobre todo en la caracterización del indígena. Puesto que estos documentales hacen referencia a colectivos, requieren construir personajes más que presentar individuos; en otras palabras, para construir un argumento, para ordenar y categorizar el mundo requieren seleccionar facetas, otorgar roles definidos, utilizar caracterizaciones que supriman la individualidad y conviertan al sujeto en representante del grupo. En ese proceso necesariamente se aplican los estereotipos aceptados socialmente, de sentido común, y que por mucho que se le atribuyan valores positivos, finalmente refuerzan el papel y el lugar que ocupan en la sociedad.

En última instancia, la legitimidad y la autoridad de la interpretación de los hechos presentada por el documental son definidas socialmente y, en el caso de las obras analizadas, su argumentación recurre mucho más a demandas éticas y emocionales que a la demostración. Su legitimidad depende menos de la iconicidad o la indexicalidad de las imágenes video-gráficas, que de la importancia que se le atribuya a la existencia o ausencia de esas imágenes dentro de un contexto histórico, social y político; de la credibilidad de un planteamiento dado dentro de un grupo social; y de los usos a los que se destina el documental.

Al abordar, por una parte, los conflictos sociales y las luchas políticas de los indígenas y, por la otra, el rescatar prácticas culturales, ambas temáticas pueden caracterizarse como reivindicativos de una identidad, ya sea protegiendo la memoria y la práctica de ciertas tradiciones y elementos identitarios, o bien defendiendo la existencia de las comunidades amenazadas por entidades públicas o privadas.

De este modo, si bien se hace referencia a un presente, éste se sustenta siempre en un pasado ancestral: las prácticas culturales son posibles en el aquí y el ahora porque fueron prácticas del pasado. Y los elementos culturales que los documentalistas privilegian para llevarnos desde el presente hacia un tiempo originario, histórico y mítico, son el ritual, el lenguaje, ocasionalmente la vestimenta, pero ante todo, la naturaleza. No hay ningún documental sobre el tema indígena que no comience con imágenes de naturaleza virgen. La naturaleza y los paisajes, en los documentales, se configuran más como un punto de vista que como una construcción estética; punto de vista que alude a la *otredad* como a un dispositivo más del paisaje. Así, la naturaleza actúa metonímicamente sobre la cultura; es decir, es el entorno natural, los paisajes, el ecosistema, los que proporcionan el sentido más denso de los estilos de vida indígenas. En otras palabras, los documentalistas utilizan a la naturaleza como figura retórica que designa una relación existencial e indisoluble con la identidad, los valores, las costumbres, el *ethos* y la cultura de un *otro* indígena.

En oposición a la naturaleza en tanto metonimia de lo indígena, los documentales nos muestran un conjunto de imágenes que simbolizan lo no-indígena. Más allá de un poder emocional o simplemente argumentativo, estas imágenes encarnan la modernidad entendida como progreso, vanguardia y ruptura con la tradición. Lo que se plantea es un paralelismo entre lo indígena como un estilo de vida virtuoso, rebosante de libertad, y lo no-indígena como un mundo que desnaturaliza la esencia humana; el primero es presentado como un estilo de vida utópico, el otro, como un sistema de vida ideológico.

De hecho, es posible afirmar, que los realizadores han trazado una frontera simbólica que delimita claramente aquello que se estima como indígena y lo que queda fuera de dicho universo, siendo lo indígena todo aquello que hace referencia a la naturaleza y a la vida religiosa del nativo. Así, la gran mayoría de los documentales están inspirados en arquetipos o modelos recogidos del imaginario social, en los que se recurren fundamentalmente a tres elementos como constitutivos del mundo indígena: 1) las demandas y reivindicaciones históricas; 2) el vínculo entre los pueblos originarios y la pureza ecológica; y 3) el mundo ritual. Estos tres elementos vienen a caracterizar el mundo indígena como un mundo arcaico y residual, incapaz de poseer nuevos significados y valores y, sobre todo, nuevas prácticas culturales y nuevas relaciones sociales.

Conclusiones

Tanto en los documentales como en el cine de ficción, el indígena ha sido reducido a una doble función narrativa. Por un lado, Francisco Gallardo sostiene que:

El eje paradigmático o estructural en estas películas se dispone sobre la oposición primitivo/civilizado que, a diferencia de la versión decimonónica que coloca estos términos en una escala de “progreso”, ahora aparece organizada en una escala de “moralidad”, donde se oponen valores como: el bien y el mal, lo justo y lo injusto, el equilibrio y el desequilibrio (2006, p. 84).

Por el otro, el nativo filmico aparece sometido a un proceso de envejecimiento y exotización que lo sitúa al margen de lo actual. De ahí que la imagen de los pueblos originarios en la producción nacional viene a fortalecer un imaginario que ubica al indígena en un tiempo histórico, originario, sagrado y mítico. 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.

En esta construcción que se hace del indígena, éste aparece siempre como un *indígena-objeto* sometido a generalizaciones que en otros ámbitos nos resultan insostenibles, pero que aquí se presentan como naturales, incluso justas. El *indígena-objeto*, es el indígena que es pensado por oposición al *indígena-sujeto* que piensa. Dentro del relato cinematográfico, el *indígena-objeto* es un indígena funcional a la construcción de la narración audiovisual, es decir, el indígena no es más que una solución retórica, un recurso dramático para acentuar un discurso que no intenta revelar a un *otro* complejo, sino usarlo como argumento en una discusión acerca de las complejidades y conflictos de nuestros propios procesos históricos.

Así, las representaciones de lo indígena en el cine chileno han modelado un indígena exótico, congelado en el tiempo y ajeno a sus propios procesos históricos. Bajo esta construcción subyace una ideología que podemos denominar como: *la exhumación de lo premoderno*. Esta ideología se ve materializada en que lo indígena forma parte de la sociedad en tanto manifiesta rasgos arcaicos y residuales, pero en absoluto rasgos emergentes. De ahí que el indígena pasa a ser un objeto que requiere ser conservado en su estado premoderno, protegido de los embistes de la modernidad y, si fuese necesario, restaurado. La ideología de *la exhumación de lo premoderno* se constituye como modelo que reafirma un imaginario existente sobre el estilo

de vida indígena y que, a su vez, modela un *deber ser* que obliga a significar a los pueblos originarios desde un único paradigma de representación que niega su existencia contemporánea y su cotidianeidad.

El indígena filmico está suspendido entre criterios históricos, relatos míticos y luchas ecológicas. Por tanto, *la exhumación de lo premoderno* deviene en un nativo audiovisual exótico, vestido, adornado para un acto solemne en que el indígena filmico es (re)presentado como un ser anacrónico, perteneciente al pasado histórico, al tiempo mítico y a la naturaleza. Por consiguiente, *la exhumación de lo premoderno* viene a naturalizar las prácticas socioculturales de los pueblos originarios, en donde los ritos, los mitos, la historia, el trabajo, acontecen como paisajes, como puntos de vista que antes que construcción material, es distancia social. Para que exista paisaje (en el espacio y en lo *cinematográfico*) hace falta la emergencia de un tipo de hombre más que la existencia de una naturaleza dotada de ciertas cualidades. La *ruka* o las terrazas de cultivo andinas que aparecen en estas películas como la quintaesencia del paisaje mapuche y aymará respectivamente, son el resultado de intervenciones que parten desde una representación imaginaria de lo indígena más que de los datos materiales de lo indígena. No hay que ser excesivamente inquisitivo para afirmar que el cine étnico nacional chileno se configura como un producto ideológico del multiculturalismo liberal de Occidente. Lo que estas realizaciones ofrecen a la mirada del espectador occidental es precisamente lo que éste quiere ver del estilo de vida indígena: un espectáculo de ritualidad y misticismo rodeado por una naturaleza atemporal y prístina, que contrasta con la vida decadente y anémica de Occidente.

En definitiva, la imagen del *otro* en el cine chileno, sea éste documental o ficción, se desenvuelve, se dibuja y se expresa a la luz (o a la sombra) del poder. Es decir, pertenecen al ámbito del discurso *encrático* que se sustenta en arquetipos o modelos recogidos del imaginario *doxal*, el cual se manifiesta como un discurso que pretende hacer de la cultura naturaleza, o al menos convertir en *natural* lo social, lo cultural, lo ideológico, lo histórico. De ahí, que los realizadores construyan un indígena que participa en la formación de un discurso que articula una alteridad *amodal*, que tiende hacia una *neutralidad* de la existencia y hacia una *ausencia* que niega otro tipo de presencias. Así, las representaciones que los cineastas construyen acerca de los pueblos originarios actúan sobre el registro simbólico creando la ilusión (o la trampa) de una coalescencia, en que se encuentran perfectamente fundidos el significante y el significado, porque en las películas,

la realidad simbólico-social, en última instancia las cosas *son* precisamente lo que fingen ser (Zizek, 2004, p. 128).

Bibliografía

- Barthes, R. (1990) *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (1966) *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp.
- Bourdieu, P. (2006) “Sobre el poder simbólico”. En *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Bruzzi, S. (2003) *New Documentary. A Critical Introduction*. London: Routledge.
- Eagleton, T. (1997) *Ideología. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Foucault, M. (1999) “Las mallas del poder”, en: *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales III*. Barcelona: Paidós.
- Gallardo, F. (2008) “Elementos para una antropología del cine: los nativos en el cine ficción de Chile”, en: *Chungara, Revista de Antropología Chilena* Vol. 40. Número Especial, pp. 79-87.
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Renov, M. (1993) “Toward a Poetics of Documentary”, en: Renov, M. (Ed.), *Theorizing Documentary*, New York: Routledge.
- Said, E. 1990. *Orientalismo*. Madrid: Librerías / Prodhufi S. A.
- Williams, R. (1994) *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.
- Zizek, S. (2004) *Mirando el sesgo. Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

Filmografía

- Aylwin, C. (2002) *Yikwa ni selk'nam (nosotros somos los selk'nam)* Blanco y negro, 52 min. Documental, Chile.
- Benavente, D. (1992) *Raíz de Chile. Mapuche, Aymará*. Color, 50 min. Documental, Chile.
- Bussenius, G (1917) *Agonía de Arauco*. Blanco y negro, 28 min. Ficción, Chile
- Caiozzi, S. y Perelman, P. (1974) *A la sombra del sol*. Color, 110 min. Ficción, Chile.
- Campos, M (1998) *Quinquén, tierra de refugio*. Color, 25 min. Documental, Chile.
- Contreras, C. y Delgado, H. (1990) *Los huilliches más australes*. Color, 28 min. Documental, Chile.
- Contreras, C. y Delgado, H. (1989) *Rogativas del pueblo Huillich*. Color, 30 min. Documental, Chile.
- Di Lauro, J. (1958) *Andacollo*. Color, 30 min. Documental, Chile.
- Ferrari, M. (1988) *Las aguas del desierto*. Color, 20 min. Documental, Chile.
- Ferrari, M. (1990) *Mate ote maea: ojos de piedra*. Color, 50 min. Documental, Chile.
- Flores del Pino, C. (1971) *Nutuayin mapu. Recuperemos nuestra tierra*. Blanco y Negro, 9 min. Documental, Chile.
- Galaz, C y Moreno, R. (1988) *Camino a Usmagama*. Color, 15 min. Documental, Chile.

- Guerrero, J. (2002) *El nuevo amanecer de los kollas*. Color, 73 min. Documental, Chile.
- Idiáquez, R. (1925) *Nobleza araucana*. Blanco y negro, ficción, Chile.
- Iglesias, C. (1997) *Fe grande*. Color, 38 min. Documental, Chile.
- Laredo, F. (1990) *La manta de Juan Carlos*. Color, 30 min. Documental, Chile.
- Laredo, F. (1994) *Machi Eugenia*. Color, 30 min. Documental, Chile.
- Laredo, F. y Sorli, G. (1994) *Palin bollilco mapu meu* Color, 30 min. Documental, Chile.
- Larraín, R. (1992) *La frontera*. Color, 120 min. Ficción, Chile.
- Larraín, E. (1999) *Ralco*. Color, 65 min. Documental, Chile.
- Littin, M. (2000) *Tierra del Fuego*. Color, 106 min. Documental, Chile.
- Marchant, C. (1988) *Palin, el juego de chile*. Color, 9 min. Documental, Chile.
- Marchant C. y Moreno, R. (1988) *Toconao... y el agua bajó del cielo*. Color, 10 min. Documental, Chile.
- Mendoza, C. (1986) *El trarikan macuñ*. Color, 13 min. Documental, Chile.
- Meneses, M. (1994) *Wichan*. Blanco y negro, 25 min. Ficción, Chile.
- Mora, P. (1989) *Nube de lluvia*. Color, 4 min. Documental, Chile.
- Moreno, S. (2002) *Aymara*. Color, 40 min. Documental, Chile.
- Oyarce, A. M. (1994) *Vida entre dos mundos*. Color, 44 min. Documental, Chile.
- Paillán, J. (1995) *Punalka. El Alto Bio-Bio*. Color, 26 min. Documental, Chile.
- Paillán, J. (1998). *Wirarün (grito)* Color, 17 min. Documental, Chile.
- Paillán, J. (2002). *Wwallmapu*. Color, 56 min. Documental, Chile.
- Perelman, P. (1992). *Archipiélago*. Color, 80 min. Documental, Chile.
- Rosenblat, P. (1990). *Sueños del cultrun*. Color, 30 min. Documental, Chile.
- Sánchez, C. (1998). *Cautiverio Feliz*. Color, 143 min. Ficción, Chile.
- Sapiaín, C. (1993). *En nombre del progreso* Color, 28 min. Documental, Chile.
- Severín, F. (1994). *Huilli mapa*. Color, 23 min. Documental, Chile.

Recibido: 5 de noviembre de 2009 Aprobado: 15 de enero de 2010