



Magallania

ISSN: 0718-0209

fmorello@aoniken.fc.umag.cl

Universidad de Magallanes

Chile

BAJAS, MARÍA PAZ
LA TRANSFIGURACIÓN DE LA IMAGEN. EL ARTISTA, SU OBRA Y EL ESPECTADOR
Magallania, vol. 34, núm. 2, 2006, pp. 11-19
Universidad de Magallanes
Punta Arenas, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=50614616002>

- 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 TRANSFIGURACIÓN DE LA IMAGEN. EL ARTISTA, SU OBRA Y EL ESPECTADOR

MARÍA PAZ BAJAS¹

RESUMEN

Este trabajo pretende reflexionar acerca de los dispositivos usados por los realizadores audiovisuales en la construcción del indígena en sus relatos filmicos. Para ello se analizó la película *Archipiélago*, del cineasta Pablo Perelman, donde encontramos el mecanismo de la transfiguración de la imagen como herramienta filmica de construcción visual.

En *Archipiélago* se muestra una escena que recrea una antigua película filmada por el sacerdote Alberto María De Agostini. La recreación de estas imágenes, no constituye en sí una transfiguración, sino en el hecho de que ellas se encadenan en una trama filmica cumpliendo una función en el relato.

Las conclusiones obtenidas a partir de la aplicación del modelo desarrollado por Gombrich, que incluye al artista, su obra y el espectador, develaron los elementos que intervienen en la construcción de la imagen indígena transfigurándola en su sentido y forma.

PALABRAS CLAVES: Transfiguración, imagen, artista, obra, espectador.

THE TRANSFIGURATION OF THE IMAGE. THE ARTIST, THEIR WORK AND THE SPECTATOR

ABSTRACT

This work seeks to reflect on the tools used by the filmmakers when constructing the aboriginal in their film stories. For this purpose, the film *Archipiélago*, by the cinematographer Pablo Perelman, was analyzed, in which we find the mechanism of the image transfiguration as a film tool for visual construction.

In *Archipiélago* a scene is shown that recreates an old film, made by the priest Alberto María De Agostini. The recreation of these images does not constitute a transfiguration in itself, but it does in the sense that they are linked in a film plot that fulfils a function in the story.

The conclusions drawn from the application of the model developed by Gombrich, which includes the artist, their work and the spectator, revealed the elements that intervene in the construction of the aboriginal image, transfiguring it in its sense and form.

KEY WORDS: Transfiguration, image, artist, work, spectator.

¹ Tesista proyecto Fondecyt N° 1030029. Las Lomas del Manzano 0438, San José de Maipo, Santiago.
E-mail: irizar71@hotmail.com

La imagen en el cine, así como en otros soportes comunicacionales, aparece como un conjunto de significaciones que pueden ser manipuladas de acuerdo a los preceptos del director o realizador de la obra cinematográfica. Sin embargo, el realizador no actúa solo en esta creación, necesita de un espectador que comparta los mismos códigos socioculturales y que sea capaz de generar conjeturas propias de lo que se expone.

Artista, obra y espectador son parte de un acto creativo, que introduce el sentido básico de la observación generando un trabajo intelectual que lo hace entrar en la compleja problemática que otorga la imagen.

Estos tres elementos se hacen presentes en diferentes momentos de este acto. El artista juega con aquellos conocimientos que nos son comunes a todos y que sustentan el diálogo y la comunicación entre él y el espectador, sin dejar de conducir el sentido de nuestra observación planteándonos nuevos razonamientos. A su vez, la obra, presentada como narración, es el punto de encuentro entre realizador y espectador. Este último es quien finalmente se convierte en un receptor que transmite, desde su mirada crítica, un sentido de realidad que se expresa en la creación de mundos imaginarios.

I

Los directores de filmes utilizan las imágenes, y las significaciones que derivan de ellas, para darle sentido a sus relatos audiovisuales. Para dar cuenta de las significaciones el realizador busca imágenes vinculadas primeramente a la denotación, esto es proponer al espectador cierto tipo de imágenes que logren argumentar y articular un discurso, imágenes que por sí mismas indiquen un lineamiento o sentido. La denotación se traduce en los objetos claramente visibles en la obra siendo su presencia un disipador de dudas. Sin embargo, para lograr un anclaje con los sentidos estas imágenes denotadas son a su vez connotadas por el espectador, quien le da significado a estos significantes (denotadores) expuestos por el realizador en la obra².

Estas imágenes, traducidas en acontecimientos de la historia que se narra, son manipuladas con el

objeto de atrapar la mirada del espectador. Entonces, el realizador tiene la facultad de conducir, someter y servir de guía al espectador, quien no es completamente libre en el ejercicio de visualizar un filme. El realizador ocupa las capacidades cinematográficas para envolvernos en el fascinante mundo de las imágenes en movimiento, junto con entregarnos la historia que va dando las pautas o claves narrativas que van haciendo inteligible el relato. De esta forma, ayudado por la tecnología cinematográfica, el realizador nos hace viajar del presente al pasado, nos introduce en lo documental al incorporar imágenes en blanco y negro, al mostrar el trabajo que hace con el obturador creando la noción de una atmósfera sumergida en lo primigenio, juega con el tiempo, con los momentos de tensión incorporando banda sonora a las imágenes, etc. Todo ello es posible a través del montaje, el cual va creando una sucesión de imágenes que forman secuencias y que finalmente construyen el relato.

Todo el trabajo generado por el artista visual está pensado y dirigido hacia un posible espectador, su trabajo está en función de un espectador imaginario, no se piensa la obra desvinculada del artista y tampoco del espectador, pues finalmente es este último quien contemplará y evaluará la obra acabada.

En cuanto a la estructura propia del filme el realizador se ajustará a las exigencias, convenciones y demandas propias del mundo del cine para llevar a cabo su película. Hablamos de la técnica y del oficio aprendido, requerimientos básicos para el logro de sus objetivos, como lo puede ser el insertar dentro del relato su propio conocimiento en torno a ciertas temáticas. Temáticas que desea dejar enunciadas a sus futuros espectadores y oficio que proyecte un buen manejo cinematográfico de su trabajo.

*Ver no es, pues, absorción pasiva de estímulos. Es una actividad constructiva que implica cálculos muy rápidos, conceptos almacenados y diversos propósitos, expectativas e hipótesis*³.

Pero a su vez el artista plasma sus propias impresiones en su obra, aun cuando ésta tenga a otra como referente, modelándola y entregándole su estilo particular. *El temperamento o personalidad del artista, sus preferencias selectivas, pueden ser*

² Barthes, Roland. 1986. Retórica de la imagen. En *Lo obvio y lo obtuso*. Ediciones Paidós ibérica, S.A., Barcelona.

³ Bordwell, David. 1996, *La narración en el cine ficción*. Ediciones Paidós ibérica S.A., Barcelona.

una de las razones de la transformación que el motivo sufre en las manos del artista⁴. De esta forma nace una obra con características plásticas, pues es moldeable frente a las decisiones del artista.

Al sumergirnos en la obra nos referiremos a ella otorgándole vida propia, independiente del autor. En definitiva, lo que buscamos en ella son sus cualidades particulares, el que sea una obra de arte que liga las imágenes en forma consecutiva construyendo el relato. Metz nos habla de *corriente de inducción*⁵ asumiendo la idea de un hilo conductor que se establece luego de que dos imágenes se montan seguidas creando un orden, orden fundamental para la comprensión que el espectador hace del filme. Entonces, podemos ver la obra aisladamente como un producto que se articula de forma tal que logre ser inteligible ante el espectador.

Aun cuando el relato cinematográfico sea una construcción dirigida en su sentido, como lo puede demostrar una escena donde se observe un revólver al mismo tiempo que se escucha un grito sugiriendo la acción de disparar, el espectador tiene la posibilidad de realizar interpretaciones a nivel de la connotación. Aun observando el sentido unívoco que entrega el filme, no quiere decir que el espectador como actor social no pueda construir nuevos textos y establecer conjeturas personales sobre lo observado. De esta forma trabaja como crítico, se sale del sentido de la obra y proporciona sus propias interpretaciones. La interpretación entra en un sistema que no es de la obra sino el del crítico⁶, influyendo la personalidad, la ideología y el momento histórico en que el espectador-crítico vive, pues son influyentes en su posición, por lo tanto en las interpretaciones en relación a la obra.

Otro punto de importancia, en relación al espectador, es el proceso de ver la obra. Este ejercicio revela el conocimiento previo que se tiene para comprender lo que se observa y al mismo tiempo la entrega de un nuevo conocimiento por parte del

artista visual. Frente a esto encaramos dos ideas, la primera involucra la noción de un conocimiento grupal, el que es compartido por la gran mayoría de los individuos que conforma un mismo grupo. Por ejemplo, en el arte pictórico encontramos imágenes compuestas por una gramática plástica -color, luminosidad, bordes⁷ que son posibles de comprender porque *no hay que perder de vista que el entendimiento del cuadro que vemos se debe a que compartimos con los retratados y el artista una misma forma de vida, lo que nos homogeniza psicológica y socialmente*⁸, por lo tanto nuestro cuerpo de conocimientos socioculturales conforma o asienta las bases con la cual mirar nuestra realidad cultural.

A la hora de ver un filme se articula el conocimiento previo y la experiencia para entender lo observado. Gombrich nos habla de “disposición mental” donde la mirada del espectador está determinada por *la interacción entre expectativa y observación, de las ondas de cumplimiento, de decepción, de conjeturas correctas y de gestos equivocados que constituyen la vida de cada día*⁹. De esta forma todo diálogo, acontecimiento, incluso los objetos presentes en el filme, son entendidos o esperados bajo la concepción del conocimiento previo adquirido.

Tenemos una segunda idea que se conecta con el tipo de conocimiento previo que el realizador anticipa, aquel que crea e instala en su filme. El artista crea las condiciones necesarias para que el mensaje llegue a ser comprendido, nos pavimenta el camino mostrándonos algunas relaciones con su objetivo definitivo, nos introduce para que comprendamos el desenlace de la obra. De esta forma escoge las imágenes que nos orientarán en el qué ver y cómo ver el filme. Es así que el realizador ejerce cierto control sobre el espectador en torno al conocimiento previo, pues se lo instrumentaliza instalándole un determinado imaginario cultural que deriva del realizador. El imaginario ocupado por el realizador se conecta con aquellas imágenes que denotan y connotan su propio discurso, su propia creencia y entendimiento de los elementos y fenómenos culturales.

⁴ Gombrich, E. H. 1998, *Arte e ilusión. Estudio sobre la Psicología de la representación pictórica*. Editorial Debate, Madrid.

⁵ Metz, Christian. 2002, *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Ediciones Paidós ibérica S.A., Barcelona.

⁶ Todorov, Tzvestan. 1991, *Las categorías del relato literario. En Análisis estructural del relato*. Premiá editora de libros, S.A., México.

⁷ Aumont, Jacques. 1992, *La Imagen*. Ediciones Paidós ibérica, S.A., Barcelona.

⁸ Berger, John. 1975, *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.

⁹ Gombrich, 1998, *op. cit.*

II

Ahora bien, nos preguntamos: ¿Cuál es el imaginario utilizado para la construcción del indígena en las películas chilenas? ¿Qué materiales o antecedentes son ocupados en esta configuración? ¿Cómo se transforman los materiales a los que se accede? ¿De qué manera nuestro conocimiento previo es solicitado en la construcción del relato? Y a partir de estas construcciones: ¿Qué imaginarios emergen o son ya parte de una construcción sociocultural de lo que se entiende por indígena?

Es preciso comprender que cuando hablamos de configurar a un grupo indígena en general, estamos hablando de la construcción de un sujeto con referentes a imágenes del pasado como del presente. Pero, existe una tendencia en la investigación (en la construcción de un guión) de buscar como fuentes aquellos materiales que provengan del pasado, como las crónicas de los primeros navegantes que llegaron a América, dibujos y grabados que relatan la vida de los indígenas a comienzos de la conquista, incluso las primeras fotografías que se hicieron sobre ellos. Lo que se intenta es crear la asociación del indígena con el pasado, a través de esta materialidad, pues le otorga veracidad a la obra en construcción. La investigación recurre a archivos históricos con la clara intención de mostrar lo “verdadero”, los hechos tal como fueron. Lo antiguo es sinónimo de “real”, aun cuando se tenga en el presente la posibilidad de acudir a los propios indígenas, pues la idea de lo no civilizado es una categoría que se usa como estrategia de validación, pero es preciso comprender que lo antiguo también es producto de una construcción y de un montaje que otros hicieron respecto del grupo cultural¹⁰.

Estas fuentes, que son la base que el realizador utiliza para la construcción del indígena, son tratadas de manera tal que emerge el sujeto necesario para el relato audiovisual. Así se nos presenta el indígena en la película chilena *Archipiélago*¹¹, del realizador Pablo Perelman, donde la narración incluye al indígena como un componente importante en la construcción de la historia. El director, probablemente, se acercó a estas fuentes con la finalidad de tomar una decisión

en torno a la configuración del indígena necesario para su relato. Por otra parte, estamos frente a una ficción, lo que implica que los antecedentes usados, aun siendo lo más cercanos a la “realidad,” son transfigurados en virtud del relato. Transformándolos en una recreación de lo que aquellos indígenas pudieron haber sido en el pasado.

Este nuevo sujeto aparece luego de una transfiguración de la imagen en sentido y forma. Cuando hablamos de la forma nos referimos a la materialidad, donde lo tangible es modelado por el artista en su obra. El sentido, en cambio, representa la unidad de la obra, o sea las relaciones que se establecen a un mismo nivel y en comparación con otras obras o niveles superiores¹². Pero lo que el artista intenta es darle un nuevo sentido a su obra en función de su racionalidad. El artista debe usar las imágenes en vinculación con el relato, debe darle sentido a la historia narrada, debe plasmar su sello, su estilo y de esta forma articular el filme en función de su propio imaginario.

La idea de la transfiguración permite que la imagen y el mensaje cambien. El primer acto por transmitir un mensaje a través de las imágenes queda atrapado en ese instante, pues las imágenes no hablan por sí solas, son parte de un todo más complejo, se las incluye en favor del relato previamente estructurado. Es por ello que una imagen puede ser usada en múltiples ocasiones, revelando sentidos diferentes. Tal es el caso del filme del sacerdote salesiano Alberto María De Agostini¹³,

¹² Todorov, T. 1991, *op. cit.*

¹³ La película del sacerdote De Agostini tiene una duración de aproximadamente dos horas. El recorrido visual registra diversos aspectos de la ciudad de Punta Arenas, las actividades comerciales de la región, la geografía del extremo austral (donde el sacerdote va descubriendo y bautizando nuevos accidentes geográficos), la flora y fauna propia del fin del mundo, los indígenas y su cultura y las misiones salesianas. Sólo 20 minutos son dedicados a la temática indígena. Primero aparecen los Selk'nam y Yámanas en estado primitivo, sin huellas de aculturación, ni distinciones entre ellos. Un ejemplo es la aparición de Rosa Yagán vistiendo piel de guanaco, vestimenta Selk'nam, siendo ella del grupo cultural Yámana. Suponemos que el sacerdote pretendió darle una continuidad visual al filme, por ello el uso de la misma vestimenta Selk'nam para todos estos indígenas. En un segundo momento aparece el grupo indígena Kawésqar o Alacalufe en estado de transculturación vistiendo ropa occidental andrajosa, visto como un miserable que va a ser salvado por los salesianos. Esta idea es fijada con la aparición de las imágenes de Don Bosco, Monseñor Fagnano y las misiones salesianas en la región.

¹⁰ Alvarado *et al.* 2001, *Mapuche. Fotografías siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Pehuén Editores.

¹¹ Película chilena escrita y dirigida por Pablo Perelman y estrenada el año 1992.



Fig. 1. "Fotograma de la película 'Terre Magellaniche', 1930"



Fig. 2. "Fotograma de la película 'Archipiélago', 1992"

quien con su cámara revela parte del modo de vida indígena, creando un material que será usado 70 años después por el director de *Archipiélago*. Así el realizador transfigura la imagen del indígena que deviene de un registro documental y aparece una nueva imagen o imagen secundaria, pues está en función de las que la han antecedido. Esta imagen nueva, si bien está basada en una imagen primera, no es más que un nuevo producto ajustado a requerimientos y procesos de creatividad que se desprenden del realizador. Junto a esto, emerge la idea de la composición, donde pasar de una imagen a otra otorga el sentido a la narración, siendo las imágenes utilizadas modeladas por el artista, quien como un pintor confiere una estética particular a la obra (Fig. 1 y Fig. 2).

Situándonos en la película *Archipiélago*, que narra la historia de un personaje que experimenta una situación límite, situación que, de acuerdo con el texto de la carátula del filme, es descrita como: *el inicio de un viaje hacia la muerte que lo conduce hasta Chiloé, donde la ilusión se mezcla con la realidad y el pasado... con el presente*, nos damos cuenta que tal ilusión aparece entremezclada oníricamente con imágenes de indígenas que algún día pudieron habitar el archipiélago. Aquí Perelman utiliza al indígena relacionándolo con la muerte, el exterminio, el contacto, la salvación, etc., problemática que atraviesa todo el filme.

Lo que nos preocupa del filme no es la historia que se teje, sino aquellas escenas que el director ocupa para denotar al indígena ahí presente, escenas que nos darán el punto de partida y el referente visual de las siguientes imágenes por ver. El indígena expuesto por Perelman se ajusta a la función de su propio

relato, pues escoge e incluye aquellos rasgos que se acomodan a la narración que ha desarrollado. El filme captado por De Agostini es usado por el director, pues contiene al indígena que representa su imaginario y lo ayuda en el trabajo que requiere dar cuenta de diferentes temporalidades. Pasar de un tiempo a otro es un recurso que utiliza para crear ambientes nuevos. Es así que valida estas imágenes permitiéndole continuar con el relato de secuencia de su propia película, haciendo que la transición de una imagen a otra sea más suave, más poética, más fluida.

Esta fuente, el filme de De Agostini ocupado por Perelman, corresponde concretamente a expediciones realizadas por el misionero al extremo austral de Chile entre los años 1910 y 1918. En estos viajes el sacerdote filma y fotografía a los grupos culturales Selk'nam, Yámanas y Kawésqar¹⁴. Este material, junto a un interesante cuerpo fotográfico obturado a fines del siglo XIX y comienzos del XX, ha servido para la instalación de un sujeto "indígena fueguino" que habitaba el extremo sur del país.

Se le debe la construcción de este legado significativo de fotografías de indígenas a diferentes personajes, quienes viajaron en diversas expediciones por Tierra del Fuego fotografiando a estos grupos

¹⁴ A través de las investigaciones realizadas en el archivo fotográfico del Museo Salesiano Maggiorino Borgatello se ha podido constatar que en las expediciones de De Agostini viajaban camarógrafos tanto de fotografía como de cine. Por lo tanto, es posible pensar que gran parte del material, específicamente cinematográfico, no fue rodado por el propio De Agostini, sino por alguno de sus ayudantes. Sin embargo, el sacerdote fue el gestor y director del único filme realizado a comienzos del siglo XX sobre los indígenas de Tierra del Fuego.



Fig. 3. "Fotograma de la película 'Terre Magellaniche', 1930"



Fig. 4. "Fotograma de la película 'Archipiélago', 1992"

que más tarde se transculturizaron perdiendo su condición de indígena prístino. Es por ello que parte de este material fotográfico y filmico, en particular aquel que muestra al indígena de manera primitiva, ha sido ocupado constantemente en documentales y películas, como en el caso de la película *Archipiélago*, donde si bien no se toma al indígena como personaje principal del filme, sí se lo utiliza de manera permanente en él¹⁵.

La utilización de esta fotografía resuelve el problema, pues como ella ha sido ampliamente difundida se articula al conocimiento previo de un receptor poco especializado o falto de familiarización con el sujeto en sí. De esta forma no importa errar entre el etnónimo y las imágenes utilizadas, pues como señala Flusser: *la realidad se ha revestido de lo simbólico, ha penetrado en el universo mágico de los símbolos de la imagen*¹⁶, además de cumplir con los requerimientos que el director se ha impuesto.

En la película *Archipiélago*, es posible encontrar una nueva interpretación de imágenes

que primeramente fueron efectuadas con fines de documentación, probablemente artísticas y antropológicas¹⁷, y que en esta ocasión se han convertido en imágenes funcionales al relato propio del filme. La utilización de fragmentos de la película de De Agostini es transfigurada en la película *Archipiélago*, a través de la recreación, con la intención de configurar un tipo de indígena. Para ello, Perelman trabaja con el material documental inspirador del indígena necesario para su relato y nos obliga a fijar en nuestro imaginario al indígena correspondiente al grupo cultural Chono (grupo sobre el cual suceden los acontecimientos) (Fig. 3 y Fig. 4).

Cabe señalar la consciente decisión de sustraer un pequeño fragmento de la película *Archipiélago* con la intencionalidad de someterla a análisis en este ensayo, pues tal fragmento tiene la particularidad de ser una muy exacta aproximación de lo que De Agostini capta en su filme. Ahora bien, lo sustantivo del fragmento recreado es que tiene la facultad de puntuar y pautar las imágenes ulteriores, haciendo que la información inicial subordine las venideras, a lo que Bordwell llama *efecto primacía*, y de esta forma el espectador encontrará coherencia y fluidez en las siguientes imágenes que incluyan al indígena.

Antes de llegar a la escena¹⁸ que recrea la película de De Agostini, Perelman nos introduce

¹⁵ Perelman es un realizador connotado, con una gran trayectoria cinematográfica, a pesar de ello y de haber recibido apoyo económico nacional y extranjero en el proceso cinematográfico, su filme no logró el éxito esperado. La película *Archipiélago* no fue un éxito comercial, ni tuvo una gran difusión. Sin embargo, Perelman consume imágenes que considera son parte del imaginario de lo indígena, introduciéndolas en un artefacto altamente sofisticado como es un filme. En ese sentido, las relaciones que se establecen al interior del filme no son azarosas, ni casuales, sino que responden a códigos socioculturales del realizador como representante de una sociedad.

¹⁶ Flusser, Vilém. 1990, *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas S.A., México.

¹⁷ Escarzanella, Eugenia. 1996, *Fotografías de indios, misiones salesianas y documentación etnográfica de Tierra del Fuego. En Fronteras, Etnias, Culturas. América Latina, siglos XVI-XX*. Ediciones Abya-Yala, Ecuador.

¹⁸ La escena reconstituye, por medios ya filmicos, una unidad que todavía se siente como "concreta" y como análoga a la que nos ofrece el teatro o la vida (un lugar, un momento, una pequeña acción particular y concentrada) (Metz, 1991).

en el relato a través de la acción que realiza el protagonista. Un arquitecto al que le ha asignado la restauración de una iglesia que debido a su antigüedad alberga una gran cantidad de materiales e instrumentos pertenecientes a diversos grupos indígenas y a las misiones que allí se asentaron. Estos materiales son presentados por el sacerdote, quien aprovecha este momento para relatar la historia del lugar: *Fue el centro de la misión de los indios chonos, los pueblos nómades marinos que se extinguieron completamente. Fuera de estos objetos, que de repente aparecen en los conchales y la iglesia, no sabemos prácticamente nada.* De esta forma aparecen, ante el arquitecto, los objetos pertenecientes a una variedad de culturas, además de una extinta. Surgen los arcos, múltiples cestas, puntas de flechas y una moviola que en su interior posee el celuloide del cual emergen las imágenes del pasado (Fig. 5).

Las primeras imágenes que presentan los artefactos indígenas permiten configurar el escenario que comenzaremos a observar, el director extiende sobre la mesa múltiples denotadores que crean las condiciones para ver el pasado. Es así que al visualizar la escena recreada nos encontramos previamente condicionados a ver un filme vinculado al mundo indígena y antiguo.

Más adelante en la escena, el sacerdote comienza a mover la moviola para que el arquitecto visualice el filme que se encuentra en su interior, de esta forma se nos presentan las primeras imágenes que retratan al indígena. Ellas nos revelan un pasado canoero, donde hombre, mujer y niño navegan por los canales en busca de alimento para luego llegar a tierra firme.

Para orientar la presentación del indígena en la película, el director recrea las imágenes que emanan de una fuente documental. De esta forma las aplica como estrategia de validación. La aparición de un documento antiguo juega un papel legitimador, envolviendo a las imágenes en un velo de realidad. No menos importante es la construcción del indígena a partir de esta fuente, pues construye los lineamientos que servirán de base en la configuración del indígena en la totalidad del film. Surge entonces, un estereotipo indígena ligado a una fisonomía particular, hombres y mujeres de piel morena, cabellos negros y lisos, rostros anchos y pómulos salientes, que visten sus cuerpos con cueros o pieles, llevando



Fig. 5. "Fotograma de la película 'Archipiélago', 1992"

un modo de vida ligado al nomadismo, además de instalar en el relato la llegada de las misiones y su posterior influencia en la transformación cultural de los grupos nativos.

Para reforzar el objetivo trazado centra su atención en el tratamiento del color que le dará a la imagen. La exposición del blanco y negro es claro referente de una película antigua, pues no es novedad que el cine en sus orígenes no tiene la capacidad técnica de incorporar el color, así como tampoco el sonido. Por otra parte la velocidad de la película crea ante el espectador la misma sensación, pues las imágenes ralentadas y con modificaciones en su continuidad o problemas de obturación, ayudan en esta apreciación. Además, se suma a esto, la apariencia de un celuloide maltratado que reafirma la impresión de estar frente a una película antigua.

Junto a esto, el realizador juega con nuestros referentes visuales y confiere en entregarnos diversos elementos que configuren al indígena que satisface nuestro imaginario, utilizando, para ello, los objetos, el entorno, las actitudes o actividades propias de un grupo cultural con características "primitivas". El empleo de artefactos como arcos y flechas, de pieles usadas como vestimenta, de canoas, los cuerpos pintados, su exotividad, la idea de estar frente al buen salvaje o la nostalgia de un saber primigenio, incluso el mismo entorno natural donde es rodado el filme, concluyen satisfactoriamente la lectura que debemos hacer de él (Fig. 6).

Considerando que la secuencia construida ha tomado como referente un documento antiguo, nos damos cuenta que estamos hablando de imágenes



Fig. 6 “Fotograma de la película ‘Archipiélago’, 1992”

icónicas pues expresan una relación de semejanza con su referente, pasa a ser un *substituto de algo a lo que se parece*¹⁹. Se recrea a la imagen documental estableciendo una interpretación de ella, se la representa a través de la semejanza. Esta primera imagen referida, si bien no está exenta de una cosmovisión por parte del realizador (lo que supone una puesta en marcha de las convenciones propias de una época y de la cinematografía imperante) sí se ha constituido como único referente fílmico posible de imitar o, más correctamente, de recrear asumiendo su carácter de documento antiguo que tiene como fin entregar veracidad al espectador.

III

Por último, podemos decir que la imagen tiene la facultad de poder ser entendida de modos diversos lo que la hace ser maniobrable, maleable según se la requiera. En este caso o contexto, donde los denotadores demarcan un tipo indígena, las imágenes exhibidas son manipuladas para generar un efecto en el espectador, la creación de expectativas en torno a un mundo indígena. Este mundo es organizado por el realizador, quien inserta sus propios modelos guiado por las fuentes escogidas.

La imagen estará siempre sometida a futuras interpretaciones, no se la concebirá simplemente cosificada sino referida y vinculada a conceptos. De esta manera pierde la forma y se convierte en contenido, se convierte en un medio o recurso, pretende expresar algo, pretende hacer que quien

la observe ya no la vea como una imagen simplemente, sino como una especie de apertura a ciertas “realidades” del mundo.

Lo que nos interesa aquí es dar cuenta de una necesidad mutua, realizador y espectador dialogan a través de la obra. El primero transfigura la imagen en favor de su propio discurso aspirando cautivar al espectador y de esta forma envolverlo en sus propias construcciones. Así mismo el espectador, que ve las imágenes como una muestra de realidad, gatilla todo su conocimiento previo en la operación de comprender lo que observa.

Entonces, el lúdico ejercicio de las interpretaciones no tiene un solo responsable. Aun cuando sea el realizador del filme el que ocupe las imágenes con la clara intención de demarcar la mirada del espectador, este último también le otorga sus lineamientos socioculturales.

Pero, ¿cómo es posible este diálogo realizador /espectador? Comienza a concretarse en el momento en que los dos se enfrentan a un mundo de imaginarios que se desborda de las realizaciones cinematográficas. Si bien ambos desde perspectivas diferentes, se encuentran de frente en el instante exacto en que la película comienza a hacerse presente para todos, comienza a tomar vida propia, a ser objeto de críticas, observaciones y pasiones.

Precisamente el cine por su carácter perceptivo y alejado en alguna medida de la realidad, nos introduce poco a poco en diversos mundos imaginarios²⁰, ya por su capacidad técnica de suplantación del tiempo, generando irrealidades temporales, o por el entretrejo de los discursos que van configurando la historia contada.

De esta forma emerge la idea de la ficción, donde se entremezcla lo real y lo imaginario. Se presenta en el filme aquello que nos evoca realidad, expresado por la representación de los actos y de la materialidad. Y surge del imaginario aquello que es representado, como lo son los sujetos recreados en la película de Perelman, sujetos que nos revelan lo ficcional del filme²¹.

Finalmente, ambos elementos nos hacen transitar por el fascinante universo cinematográfico, que desde la mirada muchas veces ingenua del espectador,

¹⁹ Peirce, Charles. 1988, *El hombre, un signo*. Editorial Crítica, S.A., Barcelona.

²⁰ Metz, Christian. 2001, *El significante imaginario*. Ediciones Paidós ibérica S.A., Barcelona.

²¹ *Ibíd.*

realidad o ficción son conceptos insospechados y faltos de magia. Frente a las consecutivas imágenes que van revelando la historia que el realizador nos da a conocer, se desprende su opulencia o carencia de genialidad técnica y de resolución del relato, lo que se pondrá en cuestión cuando el espectador entre a la sala de cine ansioso de concretar el ejercicio que implica el visualizar un filme. De esta forma se pondrán en juego los elementos ocupados por el realizador, deslumbrando o desilusionando las expectativas del espectador, quien mezclará en su acción la pasión de ver buen cine con la entretención que tal espectáculo puede ofrecer.

BIBLIOGRAFÍA

- ALVARADO, M., P. MEGE Y C. BÁEZ (ed). 2001. *Mapuche. Fotografías siglo XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*. Pehuén Editores.
- AUMONT, J. 1992. *La Imagen*. Ediciones Paidós ibérica, S.A., Barcelona.
- BARTHES, R. 1986. Retórica de la imagen. En: *Lo obvio y lo obtuso*. Ediciones Paidós ibérica, S.A., Barcelona.
- BERGER, J. 1975. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona.
- BORDWELL, D. 1985. *La narración en el cine ficción*. Ediciones Paidós ibérica S.A., Barcelona.
- BOURDIEU, P. 1979. *La fotografía: un arte intermedio*. Editorial Nueva Imagen S.A., México.
- ESCARZANELLA E. 1996. Fotografías de indios, misiones salesianas y documentación etnográfica de Tierra del Fuego. En: *Fronteras, Etnias, Culturas. América Latina, siglos XVI-XX*. Ediciones Abya-Yala, Ecuador.
- FLUSSER, V. 1990. *Hacia una filosofía de la fotografía*. Editorial Trillas S.A., México.
- GOMBRICH, E.H. 1998. *Arte e ilusión. Estudio sobre la Psicología de la representación pictórica*. Editorial Debate, Madrid.
- METZ, C., 2001. *El significante imaginario*. Ediciones Paidós ibérica S.A., Barcelona.
- METZ, C., 2002. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Ediciones Paidós ibérica S.A., Barcelona.
- PEIRCE, C. 1988. *El hombre, un signo*. Editorial Crítica, S.A., Barcelona.
- TODOROV, T. 1991. Las categorías del relato literario. En: *Análisis estructural del relato*. Premiá editora de libros, S.A., México.

FILMOGRAFÍA

- DE AGOSTINI, A. M. 1930. Largometraje *Terre Magellaniche*.
- PERELMAN, P. 1992. Filme *Archipiélago*. Televisión española S.A., Televisión Nacional de Chile, IMA FILMS.

