

FORMATO PORTADA TESIS DE GRADO



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE POSTGRADO

**REPRESENTACIONES DE GÉNERO DE SUJETOS INDÍGENAS EN
EL CINE CHILENO DE FICCIÓN DE LA ÚLTIMA DÉCADA
2005 -2015**

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGISTER EN ESTUDIOS DE
GÉNERO Y CULTURA MENCIÓN CIENCIAS SOCIALES

Pamela Pequeño de la Torre

Profesora Guía: Loreto Rebolledo

Santiago de Chile, 2015

Tesis para optar al Grado de Magister en Estudios de Género y Cultura, mención Ciencias Sociales.

Autora: Pamela Pequeño de la Torre (pamepequeno@gmail.com)

Profesora Guía: Loreto Rebolledo

Título: Representaciones de Género de Sujetos Indígenas en el Cine Chileno de Ficción de la última década (2005 -2015)

Resumen:

Las representaciones de género de los sujetos indígenas que el cine chileno construye en la actualidad, reflejan algunas transformaciones respecto a lo que tradicionalmente han realizado los cineastas desde los inicios del cine en Chile. A través del estudio y el análisis simbólico de cuatro largometrajes de ficción del período 2005-2015, emergen indicios de que la mirada sobre el “Otro” se flexibiliza comenzando a prescindir de algunos de los estereotipos a los que ha recurrido históricamente nuestro cine en sus representaciones sobre la alteridad. Lo anterior en lo referente a los roles de género, en el que las mujeres indígenas emergen como protagonistas de gran parte de los relatos. También, al contexto en que viven donde la urbe aparece como un hábitat posible. Se trata de relatos en que las migraciones, el devenir entre mundos y territorios se hace frecuente para hombres y mujeres de las diferentes etnias. Es a través de las tecnologías del cine y el lenguaje audiovisual, que estas narraciones reproducen algunos estereotipos pero, al mismo tiempo, exhiben otras búsquedas en la representación de los imaginarios sobre las comunidades originarias que abordan.

Palabras Clave: Género, Etnicidad, Cine Chileno, Representación

*Dedicado a mi tatarabuela Petronila O'Higgins Riquelme
que no imaginó que un siglo y medio después, estaría
escribiendo sobre ella.*

Quiero agradecer a todos los que pensaron que lo imposible era posible,
especialmente a Loreto Rebolledo, Cecilia Bravo y Martín Salas.

INDICE

I. PRESENTACIÓN

II. INTRODUCCIÓN

- A. Género, cine y etnicidad
- B. Pueblos indígenas y globalización
- C. La mirada sobre el “Otro”
- D. La emergente industria del cine en Chile
- E. Etnicidad y cine chileno

III. PROBLEMATIZACIÓN

- A. No hay miradas inocentes
- B. Objetivos

IV. MARCO TEÓRICO

- A. Género y representación
- B. Descolonizar la raza y el género
- C. Etnicidad y raza
- D. El cine como representación de lo real

V. MARCO METODOLÓGICO

- A. Enfoque y tipo de investigación
- B. Universo: criterios
- C. Muestra
- d. Matrices de análisis

VI. RESULTADOS

- A. Categoría Representaciones de género de personajes indígenas y no indígenas
- B. Categoría Representaciones étnicas
- C. Categoría Representación Audiovisual. Tratamiento visual
- D. Categoría Representación Audiovisual. Tratamiento sonoro.

VII. CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

ANEXOS

I. PRESENTACIÓN

Cuando investigaba en mi historia familiar para mi primer documental hace ya dieciséis años (“La Hija de O’Higgins”), descubrí que mi tatarabuela Petronila Riquelme además de huacha y nunca reconocida por su padre Bernardo O’Higgins ni por nadie, era de origen mapuche. Durante el rodaje me fui dando cuenta que su etnicidad aunque invisibilizada por muchos de sus descendientes y por otros negada, era un fuente importante de tensión respecto a su identidad. Y en consecuencia, tensionaba la de todos nosotros sus familiares. Cuando algunos de mis parientes miraban su imagen no querían reconocerse en ella debido a sus rasgos indígenas y por consiguiente, asumir nuestro origen mestizo.



No supe en ese momento las consecuencias que tendría ese hallazgo. Había comenzado con la intención de descifrar el mito familiar que oíamos desde muy niños para los días de celebración: que nosotros los Pequeño éramos descendientes directos de O’Higgins. En ese camino tropecé con Petronila y con su imagen a medio borrar por la historia, también por nosotros sus descendientes. Sin saberlo, encontré la llave de nuestro origen, también respuestas posibles a muchas preguntas que no nos habíamos hecho.

Comprendí y experimenté a través del proceso de la película que el género sumado a la etnicidad y a la condición de huacha en el siglo diecinueve, eran una marca para toda la vida. Petronila la vivió, la sufrió y aún muerta, aquella marca la trascendió intentando borrar y dislocar su paso por nuestra historia. El drama de Petronila es que además de invisible fue discriminada por su triple condición. Puede que aún lo siga siendo dos siglos después. La consciencia cabal de la magnitud de esta revelación familiar y su influencia para mi vida fue develándose en los años posteriores. Sin duda fue el detonador decisivo de mi pasión por explorar temas de género y etnicidad a través del cine, un dispositivo y una práctica que siempre ha sido central en mi vida.

Hoy estamos inmersos en una escena donde las comunidades indígenas y los grupos identitarios luchan por diferenciarse política y culturalmente, haciendo valer sus miradas y experiencias en el mundo. Vivimos en el contexto de la inmediatez de las comunicaciones, de la globalización que borra fronteras y mueve flujos de personas desde unos territorios hacia otros. El cine como medio de comunicación y tecnología de género adquiere una enorme relevancia al producir, reproducir y comunicar las representaciones que de la etnicidad construimos como realizadores chilenos. Imágenes y sonidos proyectados en pantallas de Chile y de todo el mundo que traspasan nuestros imaginarios sobre las culturas originarias que habitan en este territorio común.

Es por esta razón que tenemos el reto de reflexionar y tomar conciencia sobre los relatos y las imágenes que construimos. Aunque nos cueste admitirlo, somos parte de una nación que se resiste a asumir su raíz indígena, a considerarse mestiza, demostrando orgullo por lo que fuimos y somos. Hemos creado y reproducido silenciosamente la ficción de la blancura como marca de prestigio y jerarquía de clase.

Al idear esta tesis asumo el desafío de cruzar mi biografía junto a la mirada feminista y la etnicidad, conjuntamente con mi experiencia de realizadora de documentales para encontrar algunos indicios en el proceso de responder preguntas aún poco formuladas.

II. INTRODUCCIÓN

A. Género, Cine y Etnicidad

La relación entre feminismo, estudios de género y cine cumple cuatro décadas de caminos que se enlazan y producen teoría. En sus comienzos, a inicios de los años 70, este vínculo hizo énfasis en la representación de las mujeres especialmente a través de estereotipos negativos que las infantilizaban o las demonizaban o bien, las convertían en objetos de deseo poniendo en evidencia el sexismo dominante en la industria cinematográfica. Análisis cuyo foco de interés se centró en la imagen de la mujer que el cine proyectó a lo largo de su historia especialmente en los llamados países del primer mundo (Stam, 2010).

También surgieron teorías psicoanalíticas provenientes del pensamiento feminista como la que procuró Laura Mulvey que se centraron en el análisis de la mirada. La mirada de la cámara, las miradas de los personajes entre sí y la del espectador para continuar evidenciando la mirada masculina dominante en los relatos cinematográficos. Quedando las mujeres como “objetos pasivos de una mirada espectral definida como masculina” (Stam, 2010:206).

Poco tiempo después, surgieron teóricas que criticaron el “esencialismo ingenuo de los primeros años del feminismo y abandonaron el tema de la identidad sexual biológica, considerada como algo ligado a la ‘naturaleza’, a favor del concepto de ‘género’, considerado como constructo social modelado por la contingencia cultural, social e histórica, variable y por lo tanto susceptible de reconstrucción” (Stam, 2010:205).

La autora Teresa de Lauretis sugirió que el cine debía ir más allá de la diferencia sexual para explorar las diferencias entre las mujeres, proponiendo que el género es creado por varias tecnologías sociales entre las que se encuentra el cine (Lauretis, 1989), enfoque con el que trabajaremos en esta investigación.

En Chile hay escasos trabajos que estudian el cine aplicando la teoría del género. A saber, se cuenta la reciente tesis “Cine y Relaciones de Sexo/Género: Un repaso al Cine Chileno de las últimas décadas” de Tatiana Gajardo.¹ También, la investigación “Elaboración de un estudio cualitativo crítico y contextual desde la perspectiva de género del cine chileno entre los años 1990 y 2008” realizado por Patricia Espinoza.²

Por otro lado, la aplicación del enfoque de género para analizar las representaciones de los pueblos originarios en el cine nacional, hasta el momento, es inexistente. Sí se registran algunas investigaciones, mayoritariamente desde la Antropología Visual, que indagan en las relaciones entre cine y etnicidad: básicamente en las formas de representar -a través del relato cinematográfico- a los sujetos indígenas, haciendo énfasis en los estereotipos recurrentes y núcleos repetitivos producidos y reproducidos en ese proceso (Carreño, 2006; Peirano, 2006; Carreño, 2007; Raurich y Silva, 2011).

Finalmente, no hemos encontrado aún estudios que se ocupen de explorar los relatos cinematográficos nacionales en los que se aborde a los sujetos indígenas desde una mirada de género. Considerándolo en sus dimensiones múltiples –desde el cruce de género y etnicidad en esta investigación-, relacionales, variables y posicionales al ser el género un constructo cultural y social no estático (Montecino, 2012).

B. Pueblos Indígenas y Globalización

El 12 de octubre de 1992 fue paradójicamente –al cumplirse 500 años de la conquista y colonización española de América- un hito para el proceso de resurgimiento indígena en el continente. En esa misma fecha los pueblos originarios no celebraron el “encuentro de dos mundos” como lo promovió España, sino que recordaron los cinco siglos de su resistencia y rechazo a la dominación colonial. “Las reuniones y declaraciones de repudio

¹ Tesis para optar al grado de Magister en Estudios de Género, Mención Ciencias Sociales, Centro Interdisciplinario de Estudios de Género, CIEG, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile.

² Investigadora, crítica literaria y docente de la PUC. La investigación fue financiada por el Consejo de la Cultura y las Artes, CNCA, durante el año 2008.

sobre el descubrimiento de América contribuyeron decididamente a la creación de la conciencia indígena moderna” (Bengoa, 2007:95).

De acuerdo a esa visión, fue en ese momento cuando se alzaron con fuerza las voces, las demandas, las luchas y las acciones de los pueblos indígenas del continente en el contexto de la globalización. El proceso de surgimiento de identidades indígenas que hasta entonces estaban aparentemente ocultas, mimetizadas, consideradas en muchos países del cono sur como campesinas en las zonas rurales y pobladoras en la ciudad, ha sido nombrado como “la emergencia indígena en América Latina”, distinguiéndolo como “uno de los fenómenos socio culturales más importantes del último período de nuestra historia” (Bengoa, 2007: 13).

Entenderemos a los pueblo indígenas como “grupos etnoraciales discriminados en la mayor parte de los casos” y “diferenciados étnicamente del conjunto de la sociedad mestiza o criolla” (Bengoa, 2007:265). También como poseedores de características culturales propias y originarios de un territorio.

El autor sitúa a la globalización como un proceso que arranca en el momento que se ponen en operación las comunicaciones satelitales y la intercomunicación instantánea a nivel mundial. “El advenimiento de esa comunicación global instantánea ha alterado la naturaleza de la experiencia local y ha servido al mismo tiempo para construir nuevas instituciones” (Giddens en Bengoa, 2007: 45). Siendo este fenómeno no algo fuera de nosotros o ajeno, sino que incluye también “a las transformaciones que ocurren en la textura cotidiana de cada una de nuestras vidas” (Giddens en Bengoa, 2007: 46).

El proceso globalizador gatilló el cuestionamiento de la figura legal del Estado-Nación que históricamente ha dejado afuera a los pueblos indígenas para las decisiones que involucran su destino. Este hecho sumado a los flujos migratorios, “ha llevado a las colonias, excluidas del relato nacional, a estar presentes en el centro del espacio nacional y por tanto a exigir su

presencia en la memoria. El debilitamiento de las fronteras nacionales ha permitido la aparición de nuevas fronteras étnicas” (Bengoa, 2007:16). En Chile luego del regreso a la democracia se promulgó en el año 1993 la Ley Indígena N° 19.253 que establece en sus principios generales el reconocimiento del Estado a los indígenas chilenos como, “los descendientes de las agrupaciones humanas que existen en el territorio nacional desde tiempos precolombinos, que conservan manifestaciones étnicas y culturales propias siendo para ellos la tierra el fundamento principal de su existencia y cultura”.³

En el texto el Estado chileno reconoce a ocho etnias como las principales de la nación: Mapuche, Aymara, Rapa Nui, Atacameña, Colla, Diaguita, Kaweshkar o Alacalufe y Yagan o Yámana. Entre numerosas disposiciones, la ley otorga personería jurídica a estas comunidades y reconoce un tratamiento especial en una serie de aspectos; protege las tierras de los indígenas prohibiendo su venta a personas no indígenas y pueden solamente ser permutadas por otras tierras con consentimiento explícito del jefe de hogar y la firma de su cónyuge o mujer; establece la educación intercultural bilingüe; crea la Corporación de Desarrollo Indígena, CONADI, organismo público encargado de velar por el desarrollo indígena en el país, integrado en un 50% por personas pertenecientes a los pueblos originarios.

Según el Censo 2002, en Chile la población indígena alcanza las 692.192 personas. Es decir, un 4.6% de los habitantes del país declararon pertenecer en esa fecha a una de las ocho etnias establecidas por la Ley Indígena. El pueblo mapuche ostenta una elevada proporción de un 87,3% del total con respecto al 7% del aymara y un 3% del atacameño⁴.

³ Fuente: <http://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=30620>. Consultada el 25 de agosto de 2015.

⁴ Fuente: Enfoque estadístico Pueblos Indígenas, Instituto Nacional de Estadísticas, INE, 2008.

C. La Mirada sobre el “Otro”

“Como todas las identidades humanas el ser indígena también es una construcción social. Es un conjunto de procesos de comunicación que han ido creando una imagen, un concepto, una clasificación. También fronteras, un ‘nosotros’ y un ‘otros’” (Bengoa, 2007:10).

En América Latina y en Chile, los estudios de las Ciencias Sociales sobre las comunidades indígenas se han centrado en los habitantes de las zonas rurales. En nuestro país, es relativamente nuevo el interés por abordar la numerosa presencia indígena en los centros urbanos. “El indígena no es considerado como tal, o habría dejado de serlo, fuera de su comunidad de origen. En consecuencia, la persistencia identitaria indígena parece ser opuesta a la incorporación de los indígenas a los medios urbanos y a los lugares reservados solamente a la modernidad”(Aravena en Boccara y Galindo, 1999:169). Desconociendo así, la realidad de la numerosa población indígena que habita en las ciudades⁵ cuyas identidades no necesariamente se evaporan sino que se transforman; a través de la participación en organizaciones políticas, culturales o en el mantenimiento de los lazos familiares en la ciudad o fuera de ella, o bien, adoptando la negación, entre otros desplazamientos posibles.

Este hecho ha sido claramente reflejado en el cine nacional cuyo interés ha apuntado hacia las comunidades indígenas en los contextos rurales durante este siglo y también en el anterior. Los directores y directoras –sobretudo documentalistas- se han desplazado a esos mundos para intentar rescatar ritos, costumbres y tradiciones con la mirada fija en lo diferente, lo folclórico, lo exótico. Contribuyendo así a cimentar con fuerza la asociación de la etnicidad con la naturaleza bajo una mirada esencialista. Situándola en una suerte de pre historia, produciendo y reproduciendo la otredad instaurada por la colonialidad del poder,

⁵ Según estadística del Censo 2002 la población indígena se distribuye en un 35,2% en zonas rurales y en un 64,8 % en zonas urbanas. Fuente: INE.
http://www.ine.cl/canales/chile_estadistico/estadisticas_sociales_culturales/etnias/pdf/info_etniascenso2002.pdf

concepto acuñado por los estudios postcoloniales que desarrollaremos más adelante en el Marco Teórico.

Así mismo, es importante anotar que los escasos trabajos de ficción que se focalizan directamente en los pueblos originarios, refieren a un pasado histórico (Peirano, 2006). La autora se refiere a los filmes “Wichan” de Magaly Meneses, inspirado en un relato de Pascual Coña sobre un tradicional juicio mapuche a inicios del siglo XX. También a “Cautiverio Feliz” de Cristián Sánchez, basado en el diario del soldado español Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán escrito en su cautiverio entre los mapuche durante la Guerra de Arauco. Por último, Peirano incluye a la película “Tierra del Fuego” de Miguel Littin, ambientada en el siglo XIX e inspirada en el libro homónimo de Francisco Coloane sobre las andanzas de Julius Propper –el mayor genocida de la etnia selknam- en su búsqueda de oro en la Patagonia.

“Aún vivimos en una relación que convierte a nuestras culturas en sujetos pasivos, percibidos desde su identificación con lo exótico en la imagen de lo pre colombino o rural, o con comunidades atrasadas bajo la imagen de la pedigüeña mano tendida, y no en cuanto culturas que constituyen estratégicos actores de la contemporaneidad e interlocutores de tú a tú con cualquier otra cultura del planeta” (Barbero, 2005:40).

Las investigaciones de las Ciencias Sociales se han centrado históricamente en “las formas de transmisión y reproducción de la cultura y de la identidad en las comunidades rurales, definiendo sus particularidades y diferencias en relación a la sociedad dominante” (Aravena, 1999: 167). Los sujetos indígenas quedan entonces fijos en la ruralidad, fuera de la modernidad, de las transformaciones sociales, de los cambios acelerados de nuestras sociedades, sin participación social, cultural o política. Produciéndose y reproduciéndose una visión centrada en lo costumbrista, anclada en una ritualidad generalmente idealizada,

de las formas de vivir de estos hombres y mujeres. Detenidos en un pasado que parece perpetuarse sin variaciones junto a un presente que los invisibiliza cuando salen del entorno entendido como “natural” y/o histórico.

Algo similar sucede con las mujeres indígenas que quedan atadas al ámbito doméstico, sometidas a lo privado que ha sido desprovisto de su significación política y comunitaria luego del efecto colonizador. La teórica feminista de la corriente descolonial Rita Segato, sostiene que en América existía un patriarcado de “baja intensidad” previo a la intrusión colonizadora. Posteriormente a la conquista, las relaciones de género fueron modificadas tornándose binarias, en una “apariencia de continuidad pero transformando los sentidos, al introducir un orden ahora regido con normas diferentes” (Segato, 2011:34).

La autora hace una crítica del discurso de igualdad predominante en los estados naciones respecto de las comunidades originarias de América Latina. “El discurso de la colonial modernidad, a pesar de ser igualitario, esconde en su interior, como muchas autoras feministas ya han señalado, un hiato jerárquico abisal, debido a lo que podríamos aquí llamar tentativamente de totalización progresiva por la esfera pública o totalitarismo de la esfera pública. Sería posible inclusive sugerir que es la esfera pública lo que hoy continúa y profundiza el proceso colonizador” (Segato, 2011:34).

Así, el discurso de aparente igualdad y pluralismo entre géneros, etnias, individuos, construye y expulsa al “otro” a un lugar problemático, a una posición marginal que queda naturalizada: como si siempre las relaciones hubieran sido así. Al interior de este proceso los hombres son situados como los protagonistas del espacio público en un doble juego, “junto a esta hiperinflación de la posición masculina en la aldea, ocurre también la emasculación de esos mismos hombres en el frente blanco, que los somete a estrés y les muestra la relatividad de su posición masculina al sujetarlos al dominio soberano del colonizador” (Segato, 2011:37).

Mirada que bien podría aplicarse a la actual lucha política y a la insurrección encabezada por los hombres mapuche por la defensa y recuperación de sus tierras. Esta se percibe distante, afuera de las grandes ciudades, en un territorio de ausencia de modernidad. Al mismo tiempo, se trata de un discurso despojado de contenido y valoración al ser situado en una extrema otredad, exaltando su violencia, calificándolo de terrorista por el Estado y los medios de comunicación.

Pareciera entonces que tanto en las representaciones que el cine produce y reproduce como en el foco de algunas investigaciones del ámbito de las Ciencias Sociales, las y los indígenas sólo fueran tales cuando están distantes de los centros neurálgicos donde se desarrolla la civilización. Sin embargo, cuando se acercan e integran (o no) a ella, desaparecen. Pero están “aquí” en un gran número, también “allá”, no significando que necesariamente hayan dejado de poseer identidades étnicas, de género y un posicionamiento de acuerdo a sus relaciones con el entorno. Lo que sucede es que se transforman, se adaptan, cambian en un permanente flujo de movimientos de acuerdo al concepto de “*moving roots*”⁶ o raíces en movimiento.

La invisibilidad sumada a la representación de los pueblos indígenas en base a estereotipos y omisiones en las narraciones audiovisuales no solamente nacionales sino que también extranjeras, tiene asimismo un correlato en el ámbito teórico del cine. Para el autor estadounidense Robert Stam, hay un silencio manifiesto y prolongado en el ámbito de la teoría cinematográfica oficial respecto a la raza y al multiculturalismo. Durante gran parte del siglo, la teoría del cine en Europa y Norteamérica parece haber vivido de la ilusión de ser totalmente ajena a toda raza (Stam, 2010).

Según el autor, “el punto de vista multicultural critica la universalización de las normas eurocéntricas”, refiriéndose este concepto a “la relación dominante e históricamente opresiva de Europa con sus ‘otros’ externos e internos (judíos, irlandeses, gitanos,

⁶ Concepto acuñado por antropólogos ingleses para referirse a las identidades en relación a los actuales flujos migratorios, su movilidad, su desanclaje e instantaneidad, a redes y flujos. En Barbero, J. Martín. “Diversidad Cultural. El valor de la diferencia” (2005). Lom, Santiago de Chile.

hugonotes, campesinos, mujeres). No sugiere, obviamente, que los no europeos sean en modo alguno ‘mejores’ que los europeos, o, que el Tercer Mundo y las culturas minoritarias sean inherentemente superiores”(Stam, 2010:309). Para el autor se trata de un espacio de debate que aborda sin esencialismos ni binarismos, las relaciones históricas que mantienen las culturas del mundo entre sí, incluidas las de dominación o subordinación.

Dentro de esta tendencia multicultural surgió un enfoque llamado policéntrico que aboga por la transformación de las imágenes y de las relaciones de poder. En esa tendencia la mirada se sitúa al lado de los grupos menos representados, haciendo protagonistas a las comunidades minoritarias y pueblos; por último, considera a las identidades como múltiples, inestables, históricamente determinadas, producto de identificaciones poliformas y en proceso continuo de diferenciación (Stam, 2010).

La adscripción a esta corriente produjo nuevos estudios sobre el cine en Norteamérica a partir de los años 80. Desde entonces brotó el interés por investigar y profundizar en las representaciones cinematográficas de los “Otros” como, por ejemplo, de las personas afroamericanas en Hollywood develando los roles estereotípicos a los que se los confina. También se han desarrollado trabajos sobre los nativos americanos u otras comunidades presentes en esa sociedad como la población latina. A aquellos estudios se suman los realizados recientemente en Chile y Latinoamérica mayoritariamente desde el campo de la Antropología Visual.

Por último, es de suma relevancia tener en cuenta que la mayoría de las películas chilenas que abordan temáticas relativas a los pueblos originarios son realizadas por directores que no son parte de esas comunidades (Raurich y Silva, 2011).

Me refiero a las y los realizadores quienes como yo construyen sus relatos sin pertenecer a los pueblos originarios a los que me refiero en este texto. Produciendo narrativas desde un “nosotros” hacia un “otros”.

D. La Emergente Industria del Cine en Chile

A partir de la década de los 90, con posterioridad a la dictadura militar que restringió casi en su totalidad la producción cinematográfica nacional, comenzó a reactivarse la actividad del sector a través de subsidios estatales y una Ley del Cine promulgada el año 2003.

Al inicio de aquella década debutaron los concursos gubernamentales para la realización de obras audiovisuales a través del Fondart (Fondo de Desarrollo Artístico), al que podían postular personas naturales y jurídicas. Pero no fue hasta el año 1999 cuando se creó el Programa de Fomento Corfo Cine, que el Estado emprendió con mayor decisión una política de cofinanciamiento en asociación a personas jurídicas, procurando el desarrollo de obras audiovisuales en el marco del fomento productivo a empresas productoras. “Al estar inicialmente restringida a personas jurídicas, esta política catalizará la empresarización del sector privado reconvirtiéndolo a más de cien pymes productoras de contenido para cine y para televisión, en pocos años” (Bettati, 2012:17).

Esta política de incentivo a la producción audiovisual se complementó cuatro años después con la Ley del Cine que creó el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. A través de ella se estableció el Fondo de Fomento Audiovisual y un consejo público – privado encargado de dirigirlo.

A lo anterior se sumó una política de apoyo a la circulación y exhibición de las producciones en circuitos de festivales y mercados internacionales, a través de la Dirección de Asuntos Culturales (DIRAC) del Ministerio de Relaciones Internacionales, departamento encargado de la difusión y promoción de las actividades culturales y artísticas nacionales en el mundo junto a Pro Chile. Es indiscutible que la labor de estas reparticiones, a través de sus programas de apoyo a cineastas para que exhiban sus obras en el extranjero conjuntamente con las misiones que propicia el Fondo de Fomento Audiovisual, han contribuido a la creciente internacionalización del cine hecho en Chile. Lo que no quiere decir que sea aún suficiente.

El impulso de la ley N°19.981 ha sido fundamental en el acelerado aumento de la producción cinematográfica chilena en la última década, crecimiento al que ha contribuido la introducción de las tecnologías digitales al cine que rebajaron los costos de realizar una obra audiovisual.

En el año 2012, a ocho años de su promulgación “la segunda ley del cine ha dado pie a un nuevo *boom*, esta vez productivo, con quince largometrajes terminados en 35 mm más unos quince largometrajes terminados en video, principalmente documentales, es decir, duplicando la productividad de aquellos años del cine mudo” (Bettati, 2012:17). Una tendencia al crecimiento que se vio refrendada y culminó en el año 2014 con 40⁷ estrenos de filmes chilenos de largometraje⁸ en el circuito de salas comerciales.

Contradictoriamente al explosivo crecimiento de la producción cinematográfica, actualmente se registra un cifra muy baja de espectadores para la películas nacionales en relación a las producciones foráneas: los asistentes a estrenos chilenos alcanzaron solo a un 3% en relación al 96% que prefirió filmes extranjeros durante 2014 respecto del total de películas estrenadas durante ese año⁹.

E. Etnicidad y Cine Chileno

La motivación de cineastas por representar a los pueblos indígenas y a sus respectivas culturas surgió muy poco después del nacimiento del cine a fines del siglo XIX. Una

⁷ Según el CAEM, Cámara de Exhibidores de Multisalas AG, es la mayor cantidad de estrenos en la historia del cine chileno con un total de 586.677 espectadores que asistieron a esas películas. Fuente: El Cine en Chile 2014, Informe elaborado por el CAEM, 2015.

⁸ Una película de largometraje tiene habitualmente una duración de más de 60 minutos y son los filmes pensados para la pantalla grande, es decir, para su estreno en el circuito de salas comerciales. En Bettati, Bruno (2012). *Why Not? Políticas para el Audiovisual Chileno*. Consejo Nacional de las Artes y la Cultura.

⁹Fuente: Resultados del Espectáculo Cinematográfico en Chile 2014. Informes de Oferta y Consumo de Cine. Patricia Ochoa, Carola Leiva. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015.

tendencia que produjo tanto obras de ficción y en bastante mayor medida, pertenecientes al género documental como el que ha sido considerado el primero de la historia, “Nanook, el esquimal” (1922) y más tarde, “Moana” (1926) del cineasta norteamericano Robert Flaherty.

En Chile, las primeras películas sonoras que abordaron el mundo indígena fueron documentales filmados a comienzos de los años 70 durante el gobierno de la Unidad Popular: “Nutuayin Mapu, Recuperaremos nuestra Tierra” de Carlos Flores y otros, (1971); “Amuhelai Mi, ya no te irás” de Marilú Mallet, (1972). Ambos se enfocaron en el pueblo mapuche. En estos primeros tiempos, los mapuche fueron representados en virtud de la usurpación de sus tierras y de la discriminación, instalando la noción de deuda histórica de la nación chilena hacia ellos. Una excepción a esa tendencia documental fue la película de ficción “A la Sombra del Sol” de los directores Silvio Caiozzi y Pablo Perelman, estrenada en el año 1974 en plena dictadura militar. El largometraje ambientado en una comunidad aymara del altiplano chileno, relata el ajusticiamiento de dos violadores a manos de sus habitantes, con la particularidad de que en la ficción el pueblo fue representado por sus mismos moradores.

Durante la década de los 80 hasta inicios de los 90, los indígenas fueron representados en una vertiente que tendió más bien hacia lo cultural. Se suma a esa característica, el hecho de que los cineastas ya no solamente se ocuparon de registrar al pueblo mapuche sino que en mayor número se desplazaron al norte hasta asentamientos aymara y atacameños. Los documentalistas registraron rituales, vestimentas y objetos, poniendo énfasis en la relación indígena-naturaleza, que retrataron como indisoluble: “Nube de Lluvia”, Patricia Mora (1989); “Sueños de Kultrún”, Pablo Rosenblat (1990); “Las Aguas del Desierto”, Marcelo Ferrari (1998).

Durante la transición democrática en los años 90 surgieron realizadores pertenecientes a los pueblos indígenas. Jeanette Paillán quien realizó “Wirarün, El Grito” (1998); “Punalka, El Alto Bío Bío” (1995); “Wallmapu” (2002), es la más fructífera de sus exponentes. La

autora se ha desplazado desde la construcción de discursos culturales/poéticos hacia la denuncia política de las usurpaciones y la violencia que afecta a su pueblo. Así mismo, en este tiempo algunos antropólogos visuales se dedican a la factura de películas y cortos documentales relativos a la temática indígena desde su disciplina. Los relatos que abordan temáticas y personajes de los pueblos originarios han sido mayoritariamente documentales hasta fines del siglo XX, tendencia que continuará en los años posteriores.

“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” (Peirano, 2006:61).

Con posterioridad al período dictatorial y recién a partir de fines de los años 90 y comienzos del 2000, algunas películas de ficción comenzaron a ocuparse de representar el universo indígena (“Wichan”, Magaly Meneses, 1994; “Cautiverio Feliz”, Cristián Sánchez, 1998; “Tierra del Fuego”, Miguel Littin, 2000). Son producciones que abordaron aquellos mundos en relación a un pasado, o bien, los representaron de una forma idealizada a través de constantes repeticiones de sus atributos culturales (Carreño, 2006).

“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, al tiempo pretérito, aparece como un recurso para sobrellevar las contradicciones contemporáneas” (Raurich y Silva, 2011:80).

Es frecuente que estas representaciones recurran a “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- todo ello, identifica al mundo indígena con un determinado ambiente, la naturaleza, reafirmando lo “cultural” (malo o bueno) de lo no indígena” (Peirano, 2006:63). Estas opciones tomadas por las y los realizadores, ciertamente no indígenas, paradójicamente provocan un distanciamiento de los espectadores y una reafirmación de la otredad de los personajes que crean o documentan.

“Los indígenas no se individualizan visualmente ni tienen una personalidad o características particulares, exceptuando a las mujeres construidas como objeto del deseo del protagonista blanco. Sus rostros son inexpresivos, sus pensamientos crípticos, sus costumbres milenarias. Lo que ocurre en su interioridad es indescifrable, lo cual lo aleja de la empatía del espectador” (Peirano, 2006:62).

Durante el siglo XXI ha continuado la motivación de realizadoras y realizadores por producir especialmente obras documentales que abordan temáticas indígenas. Iniciando el siglo XXI se estrenan “La Última Huella” de Paola Castillo (2001); “La Hija de O’Higgins” de Pamela Pequeño (2001) y “Nosotros los Selknam” de Cristián Aylwin (2002), este último dirigiendo la mirada hacia las etnias más australes de nuestro país. En la misma línea, está “A la sombra del Moai” de Lorenzo Moscia (2009), quien a través del cotidiano de una pareja rapanui, penetra en la intimidad de los habitantes de la isla a través de la relación afectiva de un hombre originario de aquella y una mujer proveniente del continente. A estos títulos se agregan nuevos documentales cuyo énfasis radica en la denuncia de la represión política y en la violencia que afecta a los pueblos mapuche y kaweskar por parte del Estado chileno. Entre ellas, “El despojo” de Dauno Tótoro (2004); “Aniceto razón de Estado” de Guido Brevis (2009); “Calafate, Zoológicos Humanos” (2010) de Hans Mülchi; y la emblemática “Newen Mapuche” de Elena Varela (2010).

La publicación “Producción Audiovisual Indígena en Chile, 2008 – 2012” que rescata 120 producciones nacionales en ese período, concluye que, “de los géneros audiovisuales, la

mayoría de las producciones de cine video son de tipo documental (64%), seguido de ficción (16%) y animación (12%)” (Castro, Brevis, Carvajal y Tarque, 2012:56).

En cuanto a las ficciones, en la última década como nunca antes se producen varios largometrajes que colocan a los sujetos indígenas como protagonistas o personajes secundarios en sus relatos. Se trata de filmes realizados por cineastas nacionales algunos de ellos pertenecientes a la corriente del “novísimo cine chileno” (Cavallo y Maza, 2010), nombre acuñado por ambos autores y que agrupa a un conjunto de cineastas que iniciaron sus carreras durante la década de los 90 o posteriormente, con una vocación por un cine intimista, contenido y auto reflexivo.

Es pertinente mencionar aquí el largometraje “Play” de Alicia Scherson (2005) cuya protagonista ficticia pertenece al pueblo mapuche y que alcanzó gran reconocimiento a nivel nacional e internacional. Por otro lado, en 2008 se estrenó en Chile y fue exhibido en festivales internacionales y estrenado en el circuito comercial chileno, “Alicia en el País” de Esteban Larraín que narra la travesía de una joven aimara por el altiplano hacia Chile, en la búsqueda de un empleo. Un relato basado en una historia verdadera que el director reconstruyó a la manera de una ficción, ocupando como actriz a la protagonista real de los acontecimientos. Ambas películas fueron distribuidas en salas comerciales en nuestro país con 16 y 4 copias respectivamente.¹⁰

Recientemente, dos largometrajes “Las Hermanas Quispe”, Sebastián Sepúlveda (2013) y “El verano de los Peces Voladores”, Marcela Said (2014) fueron estrenados en salas en Chile y en importantes festivales internacionales –Cannes, Venecia, entre otros- alcanzando renombre. La primera está ambientada en la región de la Araucanía donde sus personajes mapuche son una suerte de caja de resonancia de los conflictos de su etnia, ante la mirada indiferente de sus patrones provenientes de la urbe. Mientras, la segunda recrea la historia real de un trío de hermanas colla en el norte de Chile que terminan trágicamente

¹⁰ Fuente: Panorama del Audiovisual Chileno, Valerio Fuenzalida, Pablo Julio, editores. Consultada el 30 de septiembre de 2015, <http://www.egeda.cl/Documentos/8.%20Panorama%20Audiovisual%20Chile%202011.pdf>

con su vida luego de quedar aisladas en la cordillera durante los años 70 en plena dictadura militar.

No pretendemos agotar aquí esta visión sinóptica de la producción nacional que desde el siglo pasado ha representado y continúa representando historias que se refieren a los pueblos originarios de nuestra nación. Sin embargo, es relevante señalar que durante el año 2014 prácticamente se duplicaron con respecto al año anterior¹¹, los estrenos en salas comerciales de largometrajes chilenos de ficción y documental, alcanzando como se dijo anteriormente, una cifra histórica.

Es en este contexto de crecimiento sostenido de la embrionaria industria del cine nacional, que se producen nuevos largometrajes que traducen el interés por abordar historias relativas a los sujetos indígenas que habitan el territorio. Películas que por su metraje y vocación de exhibición en la pantalla grande tienen posibilidades de una mayor circulación en el país y en el extranjero.

La producción de las películas que tocan esta temática tiende al crecimiento, asevera la investigación “Producción Audiovisual Indígena en Chile, 2008 – 2012, mencionado con anterioridad. En él sus autores concluyen, “respecto a los años de producción, tenemos un constante aumento de las realizaciones en los años estudiados¹², lo que confirma que hay un número creciente de realizaciones y una necesidad de representar la problemática, los modos de vida, la historia de los pueblos originarios que anteriormente estaban invisibilizados” (Castro, Brevis, Carvajal y Tarque, 2012:57).

¹¹ Fuente: Según cifras del CAEM, Cámara de Exhibidores de Multisalas AG, fueron 26 los estrenos de cine chileno durante el año 2013. Fuente: El Cine en Chile 2013, Informe elaborado por el CAEM, 2014.

¹² En el texto los autores comparan la cifra de 15 producciones de este tipo del año 2008, con las 30 que se realizaron el año 2012. En Castro, Brevis, Carvajal y Tarque (2012). “Producción Audiovisual Indígena en Chile, 2008 - 2012. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Temuco.

Relacionado con lo anterior, en la última década han surgido espacios especializados y mixtos para acoger las producciones que abordan temáticas indígenas a lo largo del país. Festivales y muestras que generalmente incluyen a directores pertenecientes a los pueblos originarios, también a los que no son parte de ellos, exhibiendo una diversidad de miradas e historias.

Nos referimos a la Muestra “Primeras Naciones” en el contexto del Festival Internacional de Cine de Valdivia; Muestra Cine+Video Indígena en Santiago, Centro Cultural La Moneda; Festival Arica Nativa en la I región de Tarapacá; Festival Internacional de Cine y Video Mapuche y del Abya Yala y el Primer Festival de los Pueblos Indígenas, ambos en la ciudad de Temuco.

Sin duda, estas iniciativas son el reflejo del creciente interés por divulgar las producciones que incluyen en sus historias a los pueblos indígenas de nuestro territorio. Tendencia que también se refleja en el incremento de la producción cinematográfica relativa a los pueblos originarios de Chile realizada durante este siglo, la que constituye un argumento a considerar en el momento de iniciar el presente estudio.

III. PROBLEMATIZACIÓN

A. No hay Miradas Inocentes

De acuerdo a los antecedentes revisados resulta innegable afirmar que la producción y la divulgación del cine chileno se ha intensificado durante la segunda década del siglo XXI. Cada año crece el número de estrenos que son proyectados no solo en centros de exhibición alternativos sino que también en las salas comerciales de vocación masiva.

Las películas nacionales alcanzan presencia en festivales y circuitos extranjeros de prestigio proyectando imágenes de nuestra cultura, su gente y del territorio a distintos puntos del globo. El cine produce y reproduce aquellas imágenes y relatos que estarán disponibles para numerosas personas en el contexto de la globalización que vivimos.

El dispositivo cinematográfico en cuanto tecnología de género, construye y reconstruye representaciones sobre el mundo social, las personas y las relaciones entre géneros, a través de las que se entreteje el poder.

El enfoque de género ofrecen una mirada y una metodología que hace posible trascender los estereotipos clásicos en las representaciones de los géneros femeninos y masculinos construidos, en este caso, por la cinematografía chilena. Tomando en cuenta sus dimensiones así como los cruces con otras categorías -etnicidad y clase para esta investigación- se tomó el desafío de integrarlas en el diseño metodológico para el análisis de resultados de esta investigación. Considerando también, los elementos propios del lenguaje cinematográfico en la lectura e interpretación de la muestra fílmica con la que se trabajará.

Lo anterior con el fin de complejizar a la vez que enriquecer el estudio de los relatos que produce el cine en esta época donde las imágenes y sonidos son poderosos a la hora de proyectar representaciones e imaginarios de las sociedades que habitamos.

En Chile son escasas las investigaciones que se enfocan desde las teorías de género en el abordaje de las representaciones cinematográficas de los sujetos femeninos, masculinos y de otros sujetos –atendiendo a nuestra mirada no esencialista ni normativamente heterosexual del género- que no corresponden a los anteriores. Y no hemos encontrado publicaciones que se enfoquen en la relación del género y los pueblos originarios que componen este territorio. Emerge entonces, un objeto de estudio ausente e inexplorado tanto por la teoría del cine como por las Ciencias Sociales.

A mi manera de ver y reflexionar, el lenguaje cinematográfico con su constructo de historias a través de las imágenes, sonidos y de su narrativa, es una herramienta poderosa para revelar y desentrañar las representaciones que hoy las y los cineastas chilenos producimos sobre los pueblos indígenas. En un momento clave de su reemergencia, empoderamiento y lucha por su autonomía política, social y cultural. Cuando sincrónicamente, crece el interés de la cinematografía nacional por indagar en el “otro”, en sus prácticas y discursos en el mundo que hoy vive, tópicos poco explorados antes del presente siglo.

Con anterioridad, argumentamos sobre la relevancia del resurgimiento indígena en el continente. Proceso que hoy de alguna forma, recogen películas chilenas que se ocupan del tema étnico en el contexto del acelerado crecimiento de la producción de nuestra embrionaria industria cinematográfica en los últimos diez años.

Nos proponemos entonces, llenar este vacío con la presente investigación que relaciona género, cine y etnicidad para el análisis de cuatro largometrajes chilenos de

ficción producidos en los últimos diez años. Escogemos el género de ficción por sus mayores posibilidades de distribución comercial, también de divulgación a un público más numeroso no solamente nacional sino que también de otros países.

Por otra parte, siendo los pueblos indígenas un foco de interés histórico abordado por el género documental, en la última década se han producido un mayor número de ficciones respecto del tema, lo que nos brinda un nuevo argumento. Se trata de trabajos producidos en su totalidad por directoras y directores que no pertenecen a las etnias que consideran en sus largometrajes, siendo relevante su visibilidad en mercados y festivales internacionales.

Sin pretender contestar a ese dato de la realidad, queremos aportar con una mirada cualitativa que describa e interprete de qué forma son representados los sujetos indígenas desde una mirada de género, haciendo conciencia de que las imágenes no están desprovistas de ideologías ni de intención aunque, naturalizadas, muchas veces así lo aparenten.

Intensificando y haciéndonos conscientes de las características de la mirada desde el “nosotros” hacia el “otros”, representada a través del cine chileno en su abordaje de los sujetos indígenas. Desentrañando así la alteridad muchas veces asociada a los estereotipos y motivos que emergen en aquellos relatos, esta vez, utilizando el enfoque desde el género para describirlos e interpretarlos posiblemente con una mayor complejidad y contemporaneidad. Pesquisando así, las imágenes y narrativas que actualmente proyectamos hacia el mundo y a nosotros mismos sobre nuestros pueblos originarios, para leer y revelar lo producido, lo reiterativo y con fortuna, lo que desde aquellos relatos emerge como nuevo.

A partir de lo argumentado, mi pregunta de investigación es,

¿Cuáles son las representaciones de género de los sujetos indígenas que produce y reproduce el cine chileno de ficción de la última década?

B. Objetivos

Objetivo General

-Analizar desde una perspectiva de género las representaciones de los sujetos indígenas que construye el cine chileno de ficción de la última década.

Objetivos específicos

-Describir los espacios que ocupan las mujeres y hombres indígenas en las narraciones cinematográficas.

-Describir la representación de los cuerpos de mujeres y hombres indígenas presentes en los relatos filmicos.

-Caracterizar las clases sociales y las relaciones de poder entre los personajes indígenas y los personajes no indígenas de las películas.

IV. MARCO TEÓRICO

“La marca de género está para que los cuerpos puedan considerarse cuerpos humanos; el momento en que un bebé se humaniza es cuando se responde a la pregunta: ¿es niño o niña?” (“El Género en Disputa”, Judith Butler)

A. Género y representación

La Performatividad del Género

En este texto problematizamos en las representaciones de género de los sujetos pertenecientes a los pueblos originarios en el cine chileno de ficción de este siglo, para ello nos apoyamos en la formulación sobre el concepto de género que propone la autora Judith Butler. Más precisamente, en su descripción de aquel como despojado de esencialismos, naturalismos y concebido no como una sustancia en sí mismo o una identidad fija e inmanente de las personas. También tomaremos su acepción de la categoría de género como un constructo que se representa a través de una repetición de actos.

“El género es la estilización repetida del cuerpo, una sucesión de acciones repetidas dentro de un marco regulador muy estricto que se inmoviliza con el tiempo para crear la apariencia de una sustancia, de una especie natural de ser” (Buttler, 2007:98).

Como sostiene Butler, el género está constituido por actos repetitivos, rituales y dramatizados en la superficie del cuerpo, lo que lo transforma en performativo. Este concepto alude a su teatralidad, descartando cualquier forma de existencia identitaria de género previa o esencial. El género sería entonces un efecto discursivo, una categoría producida a través de estos actos que crean su propia ficción.

“Que la realidad del género sea performativa, significa, muy sencillamente, que solo es real en la medida que es actuada” (Buttler, 1998:309).

Precisamente esa repetición estilizada de actos que confluye en la construcción de su propia ficción de género, es una descripción que lo relaciona muy cercanamente a las tecnologías y a la práctica del cine. Aquellas tecnologías entendidas como dispositivos que a su vez construyen representaciones del género a lo largo del tiempo (de Lauretis, 1989), dando origen a textos discursivos o discursos.

Siguiendo con ese razonamiento, consideramos al cine como productor y reproductor de las nociones y/o ficciones sobre el género que representan sus relatos mediante la repetición de actos localizados en la superficie de los cuerpos. Una descripción que resulta de gran valor en el análisis que realizamos sobre las representaciones del género de los sujetos indígenas que construye el cine nacional a través de categorías como, por ejemplo, el cuerpo, la vestimenta, las acciones y desplazamientos de sus protagonistas. Relatos que el dispositivo audiovisual produce y reproduce de forma masiva, generando ficciones de género, la mayoría de las veces naturalizadas.

Bajo este supuesto, descartamos las nociones sobre el género que lo fijan en una supuesta anterioridad a todo, ya que, “no hay una ‘esencia’ que el género exprese o exteriorice, ni tampoco un objetivo ideal al que aspire; como el género no es un hecho, los diversos actos de género crean la idea del género, y sin esos actos, no habrá género en absoluto” (Buttler, 1998:301).

Enfoque que guía el camino del presente estudio, que desea indagar en las naturalizaciones habituales presentes en las representaciones de género de los sujetos indígenas de nuestro territorio y, específicamente, sobre las que realizan los relatos audiovisuales del género de ficción en la producción cinematográfica del presente siglo en Chile realizada por cineastas que no pertenecen a ninguna de las etnias representadas.

El género es una construcción que oculta regularmente su génesis, precisamente para imponer la división sexual de los sujetos como binarismo biológico y en consecuencia, naturalizado. Se revela de esta forma, un sistema normativo del género, una matriz instaurada en el que las prácticas reguladoras producen identidades coherentes a través de aquella generando el paradigma heterosexual.

“La heterosexualidad exige e instaura la producción de oposiciones directas y asimétricas entre ‘femenino’ y ‘masculino’, entendiendo esto como atributos que designan ‘hombre’ y ‘mujer’. La matriz cultural –mediante la cual se hace inteligible la identidad de género– exige que algunos tipos de ‘identidades’ no pueden ‘existir’: aquellas en que el género no es consecuencia del sexo y otras en que las prácticas del deseo no son ‘consecuencia’ ni del sexo ni del género” (Buttler, 2007:72).

Con lo anterior, se pone en cuestionamiento y se desestabiliza la normatividad del modelo heterosexual, concebido como parte central de la ley en aquella supuesta ‘verdad del sexo’ propuesta por Michel Foucault, aparentemente natural y dada. De este modo, la normativa heterosexual actúa como una construcción, un fetiche, es decir, en la forma de fantasías socialmente instauradas y socialmente reglamentadas siendo categorías no naturales sino que políticas (Buttler, 2007).

Nos situamos entonces desde esta base teórica para esta investigación en la que nos hacemos conscientes del paradigma normativo heterosexual de género en que estamos inmersos, siendo que aquel es una construcción que se plasma mediante acciones corporalizadas, teatrales y como describimos con anterioridad, performativas.

Género y Sujetos Múltiples

En el sentido de expulsar y deconstruir la concepción del género desde categorías estables y fijas, es que este se relaciona también con los contextos sociales y culturales en los cuales se desenvuelve.

“Porque el género no siempre se constituye de forma coherente o consistente en contextos históricos diferentes, y porque se entrecruza con modalidades raciales, de clase, étnicas, sexuales y regionales de identidades discursivamente construidas. Así es imposible separar al ‘género’ de las intersecciones políticas y culturales en las que constantemente se produce y mantiene”(Buttler, 2007:49).

Un enfoque que nos resulta congruente para indagar en y desde el cruce de género y etnicidad para el análisis de algunas obras cinematográficas de nuestro cine. A esa mirada, aportamos también sus atributos de ser múltiple, situado, variable y relacional, que lo caracterizan en sus diferentes manifestaciones y posicionamientos.

Para realizar esta investigación, recurrimos a la conceptualización que formula Sonia Montecino. La autora define al género como un dispositivo que opera cambiantemente de acuerdo a las culturas y posiciones desde donde aquel se sitúe. Un enfoque que será de gran utilidad para este texto que trabaja sobre películas de ficción protagonizadas por sujetos pertenecientes a pueblos originarios de Chile desde la mirada de cineastas no indígenas.

“Las identidades de género también operarían y se configurarían dentro de los múltiples y cambiantes espacios de la vida social. Esto nos conduciría a comprender las identidades no por oposición ni en términos binarios, sino por relación unas con otras y desplegadas en un determinado lugar y tiempo. Descubrir y describir esas relaciones sería la tarea de una nueva concepción que no asocie lo femenino simplemente a lo local o a lo privado, sino que lo examine en sus múltiples despliegues a lo largo del tiempo y de los territorios en donde se desplaza”. (Montecino, 2012:173).

La autora ha trabajado en la relación género - etnicidad –foco de la presente investigación para el análisis de algunas producciones cinematográficas nacionales- la última, una de las variables junto a clase social, edad, religión, entre otras, que deja atrás el congelamiento de las identidades y la sujeción a binarismos que esta misma definición insiste en dejar atrás. De este modo, la autora propugna la idea de un “sujeto múltiple”.

Como decíamos anteriormente, las características relacionales, variables, múltiples y posicionales del enfoque de género que la autora formula, guían el análisis simbólico que esta tesis realiza. Ya que este análisis de los símbolos, “da lugar a la preocupación por los sistemas de prestigio y poder que ellos conllevan, constituyéndose así el género en un sistema de prestigio en sí mismo, un sistema de discursos y prácticas que construyen lo femenino y lo masculino en términos diferenciados de prestigio y poder”(Montecino, 2012:170).

El género entonces considera la siguientes dimensiones según esta proposición que orienta esta investigación:

1. Es relacional.

Introduce el concepto relaciones de género, lo que significa pensar lo masculino y lo femenino, hombres y mujeres en un nexo dinámico y mutuamente determinante: si cambia la posición de uno, también se transforma la del otro. Toda vez que las relaciones de género son relaciones sociales hay una interdependencia y los análisis entonces requieren pensar ambos polos en una constante interacción. Existiendo una gran variedad de vinculación entre hombres y mujeres: relaciones de subordinación, de desigualdad pero también de igualdad y complementariedad.

2. Es variable:

La noción de variabilidad como clave para comprender la posición y condición de mujeres y hombres. Desde que el género es una construcción social, encontraremos una pluralidad de definiciones de acuerdo a las particularidades de cada cultura y, asimismo, por esa razón no podríamos asumir que el género y sus relaciones han permanecido estáticas en el tiempo, sino que suponen una transformación implicada en la propia conceptualización utilizada.

3. Es múltiple:

El género pone en escena el principio de la multiplicidad de elementos que configuran a los sujetos hombres y mujeres. Esto significa que el ser femenino o masculino estará

atravesado por otras categorías sociales que especificarán sus vivencias de género: la edad, la pertenencia étnica, la clase, conllevarán formas concretas de experimentarse como hombre y como mujer y, a su vez, supondrán un determinado posicionamiento, ya sea en la familia, en el trabajo, o en los vínculos interpersonales.

4. Es posicional:

La noción de posicionamiento alude a la idea de los contextos en donde se desarrollan las relaciones de género, contextos que son espaciales y que son temporales y que van tejiendo una topografía y un devenir que deberían ser considerados para entender el sitio en donde se van depositando, anidando y cambiando las experiencias de mujeres y hombres en las distintas comunidades humanas (Montecino, 2012:167-168).

Por otra parte, la teórica Joan Scott establece la noción de poder como fundante en la construcción de las relaciones de género: “El género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos y el género es una forma primaria de relaciones significantes de poder”. Complementa este aporte afirmando que aunque muchas veces la manifestación del género no es explícita, “es una parte crucial de la organización de la igualdad o desigualdad” (Scott, 1996:7).

Sumamos también este enfoque considerando las formas de poder al momento de analizar las relaciones de género entre sujetos indígenas; y entre sujetos indígenas y no indígenas en las representaciones audiovisuales.

Tecnologías de Género

La teórica del cine feminista Teresa de Lauretis, ha definido al género como un ejercicio de representación y auto representación a través de lo que ha nombrado como las tecnologías del género, parafraseando a Foucault y su concepto de “tecnologías del sexo”. Este autor indaga en las relaciones históricas entre el poder y el discurso sobre el sexo, contrariando la

noción de que el poder opera a través de la ley y una supuesta represión o prohibición de la sexualidad.

“En las sociedades modernas el poder en realidad no ha regido a la sexualidad según la ley y la soberanía; supongamos que el análisis histórico haya revelado la presencia de una verdadera ‘tecnología’ del sexo, mucho más compleja y sobretodo mucho más positiva que el efecto de una mera ‘prohibición’(Foucault, 1992 :89).

Regresando a de Lauretis:

“Puede ser un punto de arranque pensar el género, en paralelo con las líneas de la teoría de la sexualidad de Michel Foucault, como una ‘tecnología del sexo’ y proponer que también el género, en tanto representación o auto representación, es el producto de variadas tecnologías sociales –como el cine- y de discursos institucionalizados de epistemologías y de prácticas críticas, tanto como de la vida cotidiana” (de Lauretis, 1989:8).

Esta definición del género como producto de variadas tecnologías entre las que se encuentra el cine, es fundamental para el planteamiento y desarrollo de la relación entre el dispositivo cinematográfico y la teoría del género, también para el análisis de las representaciones de los sujetos indígenas presentes en las producciones audiovisuales.

De Lauretis aún va más allá aún cuando postula que no sólo el género es una representación sino que es “la representación de su construcción” y “en el sentido, más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esa construcción” (de Lauretis, 1989:4).

Así mismo, asevera que el género es la representación de una relación con otras entidades como clase social y tiene diferentes posiciones en relación a ella en el contexto del sistema de sexo/género, lo que resulta coherente con las proposiciones de las autoras consideradas anteriormente.

“El sistema sexo-género, en suma, es tanto una construcción cultural como un aparato semiótico, un sistema de representación que asigna significado (identidad, valor, prestigio, ubicación en la jerarquía social, etc) a los individuos en la sociedad. Si las representaciones de género son posiciones sociales que conllevan diferentes significados, entonces, para alguien ser representado y representarse como varón o mujer implica asumir la totalidad de los efectos de esos significados. Así, la proposición que afirma que la representación de género es su construcción, siendo cada término a la vez el producto y el proceso del otro, puede ser reformulada más exactamente: la construcción del género es tanto el producto como el proceso de su representación” (de Lauretis, 1989:11).

Finalmente, la autora afinará aún más su definición sobre el género estableciéndolo como, “el producto y el proceso de ambas, de la representación y de la auto representación” (de Lauretis, 1989:15).

Retomando la idea planteada más arriba, de Lauretis no duda en calificar al cine como, “una tecnología del género” en la consecuente producción de su representación y auto representación, concepto sumamente operativo y coherente para el presente texto.

“La construcción de género prosigue hoy a través de varias tecnologías de género (por ejemplo, el cine) y de discursos institucionales (por ejemplo, teorías) con poder para controlar el campo de significación social y entonces producir, promover e “implantar” representaciones de género. Pero los términos de una construcción diferente de género también subsisten en los márgenes de los discursos hegemónicos. Ubicados desde afuera del contrato social heterosexual e inscriptos en las prácticas micropolíticas, estos términos pueden tener también una parte en la construcción del género, y sus efectos están más bien en el nivel “local” de las resistencias, en la subjetividad y en la auto-representación” (de Lauretis, 1989:20).

Consideramos al cine entonces como una tecnología que se desenvuelve de manera dinámica en los contextos actuales a través de las representaciones y auto representaciones

de género que produce y reproduce sobre los sujetos de los pueblos originarios en la cinematografía nacional para los fines de esta investigación.

B. Descolonizar la Raza y el Género

La discusión teórica que sigue resulta de utilidad en cuanto al contexto social y político en el que situamos las representaciones de género de los sujetos indígenas y de los pueblos originarios de Latinoamérica presentes en el cine chileno contemporáneo. Lo anterior, de cara al pensamiento y a las miradas que han emergido desde nuestro propio continente para dar nuevas interpretaciones a la irrupción de la conquista y al poder colonial que se extiende desde entonces hasta nuestros días.

Los estudios poscoloniales sitúan a la globalización como “la culminación de un proceso que comenzó con la constitución de América y del capitalismo colonial/moderno y eurocentrado como un nuevo patrón de poder mundial” (Quijano, 2000:201). En ese contexto, se propone a la raza como uno de los ejes fundamentales de ese patrón de poder, “una construcción mental que expresa la experiencia básica de la dominación colonial y que desde entonces permea las dimensiones más importantes del poder mundial, incluyendo su racionalidad específica, el eurocentrismo” (Quijano, 2000:201). Esta categoría sirve a los intereses de los colonizadores en cuanto la utilizan para establecer una reclasificación y una estratificación social a través de las relación de los sujetos colonizados con el cristianismo, la ‘pureza de sangre’ y la lengua (Mendoza, 2010).

Para los teóricos de esta corriente, la raza fue creada junto a la instauración del colonialismo en nuestro continente –luego se extendió también hacia otros territorios colonizados- pero que, sin embargo, ha perdurado hasta la actualidad a la manera de uno de los binarismos que expresa la sociedad dual en que estamos insertos. En la que existen los integrados y los “otros” generalmente pobres, racializados, invisibilizados, en consecuencia, marginados del poder dominante.

“En América la idea de raza, fue un modo de otorgar legitimidad a las relaciones de dominación impuestas por la conquista”, siendo, “la elaboración teórica de la idea de raza como una naturalización de esas relaciones coloniales de dominación entre europeos y no europeos” (Quijano, 2000: 203). Una de las resultantes del dominio europeo junto a la racialización de América fue, la casi completa destrucción de las epistemologías indígenas o su reducción al status de superstición (Mendoza, 2010).

Es relevante apuntar aquí que la mirada poscolonial invisibiliza a las relaciones de género y la etnicidad como componentes importantes en las transformaciones que sufrió América al momento de la intrusión colonizadora. Consideran el género como menos relevante que la raza, estableciéndolo como dependiente de aquella, no como una categoría por sí misma en las relaciones resultantes luego de la conquista. Quedando entonces, la raza como un concepto hegemónico en la descripción de las relaciones de poder en el continente.

En este contexto globalizado, capitalista y de la colonialidad del poder, algunas teóricas feministas latinoamericanas repararon en la omisión de las categorías de género y etnicidad de los las teorías poscoloniales. Desarrollaron un cuerpo teórico situado en y desde América Latina sumando otras categorías como el género, otorgando nuevos matices a la crítica del poder colonial en el continente.

“Habría que concluir que en los procesos de colonización, las mujeres de estas partes del mundo colonizado no sólo fueron racializadas sino que al mismo tiempo fueron reinventadas como “mujeres” de acuerdo a códigos y principios discriminatorios de género occidentales. La colonización creó las circunstancias históricas para que las mujeres africanas e indígenas de Norte América perdieran las relaciones relativamente igualitarias que tenían con los hombres de sus sociedades y cayeron no solamente bajo el dominio de los hombres colonizadores sino también bajo el de los hombres colonizados”(Mendoza, 2010:23).

De esta forma, los estudios de género y el feminismo contemporáneo han realizado críticas y aportes a los estudios coloniales integrando al género como una categoría construida y central en el enfoque que nombraron como descolonial. Sumando a esta ecuación a la raza, la etnia, la clase social, la orientación sexual, que es precisamente el enfoque con que trabajaremos en esta tesis que se ocupa de las representaciones que construye el cine de los sujetos pertenecientes a una etnia.

En coincidencia con Breny Mendoza, la autora Rita Segato realiza un cruce entre colonialidad y patriarcado analizando sus derivaciones, el patriarcado colonial moderno y la colonialidad del género partiendo de la noción de que, “las relaciones de género se ven modificadas históricamente por el colonialismo y por la episteme de la colonialidad cristalizada y reproducida permanentemente por la matriz estatal republicana” (Segato, 2011: 17). Y va aún más allá, al postular que en las sociedades indígenas de América existía una organización patriarcal aunque diferente a la occidental que nombra como, un “patriarcado de baja intensidad” (Segato, 2011).

De este modo, la colonización trajo consigo una pérdida radical del poder político de las mujeres, empoderó a los hombres convirtiéndolos en ese plano en una suerte de aliados, distanciándolos de la aldea, al mismo tiempo que los castraba ante sus interlocutores “blancos”. Así, las mujeres quedaron aisladas, encerradas en el espacio privado de lo cotidiano y las faenas domésticas, mientras para los hombres quedó signado el espacio público y la interacción con los colonizadores.

“Los vínculos exclusivos entre las mujeres que orientaban a la reciprocidad y a la colaboración solidaria tanto ritual como en las faenas productivas y reproductivas, se ven dilacerados en el proceso de encapsulamiento de la domesticidad como ‘vida privada’. Esto significa para el espacio doméstico y quienes lo habitan, nada más y nada menos que un desmoronamiento de su valor y munición política, es decir, de su capacidad de participación en las decisiones que afectan a toda la colectividad” (Segato, 2011: 38).

Para Rita Segato este cambio ocurrió perversamente al amparo de una apariencia de continuidad, como si las cosas siempre hubieran funcionado de esa forma, lo que torna aún más complejo su desmantelamiento.

Algunas teóricas de esta corriente han reparado en la etnicidad, fijándose en la emergencia contemporánea de los pueblos indígenas del continente, punto relevante para la elaboración de este texto que recoge este fenómeno para su análisis. “Dentro del contexto latinoamericano actual, son los movimientos indígenas los que se erigen como la “vanguardia” del nuevo auge “movimientista”, aunque no en el sentido marxista-leninista, sino más bien como un actor que tiene el privilegio de operar con una nueva racionalidad política basada en su otredad y en su sublevación contra la colonialidad del poder que rige nuestras sociedades desde su sometimiento al poder imperial de Occidente en 1492” (Mendoza, 2010:19).

Enfatizar en lo propio y particular de los pueblos originarios, “es un paso necesario en descolonizar el cuerpo y también la mente” (Walsh, 2002). Énfasis centrales y necesarios para la vivencia de la interculturalidad siendo concebida ésta como una práctica anti hegemónica. La autora postula una verdadera lucha epistémica de los pueblos indígenas por la coexistencia de una pluralidad de pensamientos. “Sus luchas no son solamente luchas identitarias sino cognitivas, entre posiciones hegemónicas y subalternas relacionadas con diversas formas de producir y aplicar el conocimiento” (Walsh, 2002:135).

En este contexto de globalización, capitalismo y del imperio de la colonialidad del poder en América Latina en el que el género ha quedado prácticamente omitido, lo mismo que la etnicidad, es donde y cuando el dispositivo cinematográfico ejerce un rol fundamental en las representaciones y auto representaciones que construye. Produciendo y reproduciendo ideologías e imaginarios. Colaborando a revelar los símbolos, las huellas y las omisiones de nuestra sociedad con las mujeres, hombres y otros géneros pertenecientes a los pueblos originarios; sus relaciones con el mundo social; también con su propia historia y cultura.

“La experiencia audiovisual trastornada por la revolución digital, apunta hacia la constitución de nuevas *temporalidades* ligadas a la comprensión del espacio y la información, y también hacia la emergencia de una *visibilidad cultural* convertida en escenario de una decisiva batalla política contra el *viejo poder* de la letra mediante la alianza entre las oralidades y visualidades culturales que entrelazan memorias e imaginarios. Los imaginarios de la virtualidad y la velocidad también están dando nuevas formas a las tradiciones culturales” (Barbero, 2005:38).

C. Etnicidad vs Raza

En el contexto social, político y económico actual, situaremos a los sujetos indígenas como pertenecientes a la categoría del “Otro” en la sociedad dual instaurada por la globalización, el capitalismo y la colonialidad del poder, “compuesta de integrados y excluidos en el que el mercado moviliza nuevas lógicas, que son de conexión/inclusión y desconexión/exclusión en el más básico de los niveles de lo social” (Barbero, 2005:29).

Con anterioridad nos adscribimos a una concepción de las identidades como móviles, cambiantes, conectadas con los flujos, migraciones e instantaneidad de los contextos sociales presentes. Desprovistas de esencialismos, más estrechamente conectadas con el concepto anglosajón de *moving roots*, raíces móviles o raíces en movimiento (Barbero, 2005). Este movimiento de lo que se ha considerado canónicamente como fijo y estático – las raíces, las identidades y por tanto, las representaciones étnicas y de género- será un principio orientador para este estudio.

Para J. Martín Barbero, “el nuevo imaginario relaciona la identidad menos con esencias y mucho más con trayectorias y relatos. Para lo cual la polisemia en castellano del verbo contar se torna largamente significativa. Contar significa tanto narrar historias como ser tenidos en cuenta por los otros. Lo que entraña es que para ser reconocidos necesitamos

contar nuestro relato, pues no existe identidad sin narración ya que ésta no es solo expresiva sino constitutiva de lo que somos” (Barbero, 2005:36).

Según afirma Montecino, “si comprendemos la identidad de las personas como un proceso dinámico de diferenciación e identificación –es decir, como un ser distinto a unos, pero ser igual a otros, como un permanente juego entre la oposición y la pertenencia- cuando nombramos las identidades de género estaremos refiriéndonos a los procesos, por un lado, de construcción de una alteridad: ser mujer o ser hombre; pero también a los procesos de identificación: ser mujer o ser hombre, por ejemplo, en una etnia determinada. De esta manera, las identidades de género nos remitirán siempre a un doble movimiento, el de la conjunción y el de la disyunción; el de la diferencia y el de la igualdad. (2012:168).

Actualmente, hay acuerdo de que no existen razas en el género humano en términos biológicos. Esto indica que, “siempre que formas de desigualdad y exclusión son atribuidas a diferencias raciales se trata de construcciones socio históricas. Rasgos fenotípicos aunque tiendan a ser interpretados como indicadores de diferencias raciales y a ser utilizados para legitimar prejuicios y discriminaciones racistas, de hecho sólo reflejan una fracción mínima del genotipo, de un individuo” (Stolcke, 2000:34).

Por otra parte, los conceptos de etnicidad y grupo étnico en el sentido de identidad cultural, “fueron adoptados para sustituir el término de ‘raza’ precisamente para subrayar el carácter ideológico-político de las doctrinas y discriminaciones ‘racistas’” (Stolcke, 2000:34). Ambos términos son relativamente recientes en relación al concepto de raza, divulgados ampliamente en forma posterior a la Segunda Guerra Mundial a raíz del repudio a las doctrinas racistas del nazismo. En ese sentido, la definición de etnicidad se refiere más bien a la comunidades humanas como “fenómenos históricos, culturales, en vez de agrupaciones dotadas de rasgos morales e intelectuales de origen ‘racial’ y por tanto hereditarios (Stolcke, 2000:35).

Para Verena Stolcke, la utilización del concepto etnicidad en reemplazo de raza tuvo por lo menos dos consecuencias. “Por una parte, tendió a minimizar o esquivar el fenómeno del racismo realmente existente, es decir, el que se dieran discriminaciones y exclusiones justificadas ideológicamente, atribuyéndolas a supuestas deficiencias morales e intelectuales raciales y hereditarias. Por otra, se dio la paradoja de que la ‘raza’, al ser relegada al reino de la naturaleza, en contraste con la ‘eticidad’, entendida como fenómeno cultural, era reificada como hecho discreto” (Stolcke, 2000:36).

La autora comenta que para intentar definir etnicidad se recurrió a algunos de sus atributos, refiriéndose a características como territorio, continuidad histórica, la lengua y la cultura. Quedando de este modo, ‘raza’ asociado más bien a la biología y a una situación anterior a la ‘eticidad’. Mientras que esta última, permanecía en una suerte de no definición y naturalizada (Stolcke, 2000) en el intento de expresar sobretodo las diferencias (aunque también similitudes) culturales de individuos y pueblos.

“La ‘raza’, al igual que ciertas características étnicas, es una *construcción simbólica* que se utiliza en ciertas circunstancias sociopolíticas como criterio de definición y delimitación de grupos humanos. Las ‘razas’ no existen como fenómenos naturales, mientras que la etnicidad, a pesar de las buenas intenciones, tiende a ser concebida como característica de grupo no puramente cultural, siendo ‘naturalizada’(Stolcke, 2000:41).

En ese sentido, el concepto de etnicidad se utiliza con frecuencia para exaltar la diferencia cultural de las personas o comunidades, reforzando de este modo, los sentimientos nacionalistas e identitarios de los estados modernos en aras de proteger su integridad del “otro” distinto o extranjero. Una forma de encubrir bajo la denominación étnica y cultural, huellas de racismo y xenofobia aún latentes en nuestras sociedades.

“Etnicidad son las prácticas culturales y perspectivas que distinguen a una comunidad dada de personas. Los miembros de los grupos étnicos se ve a sí mismos como culturalmente diferentes de otros agrupamientos en una sociedad, y son percibidos por los demás de igual

manera. Hay diversas categorías que pueden servir para distinguir a unos grupos étnicos de otros, pero las más habituales son la lengua, la historia o ascendencia (real o imaginada), la religión o las formas de vestirse o adornarse”(Giddens, 1991:279).

En esta investigación que analiza las representaciones de sujetos indígenas en el cine nacional, consideramos algunas de las características culturales que definen a la etnicidad (territorios, lenguas, historia, religión) y a esta, como una categoría construida, relacional, no naturalizada, tampoco esencialista.

En cuanto a raza, esta se trabajó desde el enfoque de los estudios poscoloniales y sobretodo, descoloniales como un constructo instaurado hasta nuestros días por la colonialidad del poder y el eurocentrismo en su afán de dominación ideológica, política y cultural de nuestros territorios, dejando al colonizado –en este caso el sujeto indígena generizado- en la categoría del “Otro”. Y respecto del racismo, es la naturalización o biologización de las diferencias culturales como signo negativo y discriminador.

Siguiendo el análisis de Stolcke, los constructos de raza y etnicidad están ligados a la clase social, formando parte de un sistema de dominación y jerarquías sociales. “‘Raza’ y ‘eticidad’ no eran criterios sustantivos e independientes de estratificación social sino que formaban parte de sistemas de dominación a los cuales confieren significado simbólico, y por lo tanto debían ser analizados en este contexto” (Stolcke, 2000: 36).

Y ambas categorías conjuntamente con el género, operarían dentro de la sociedad de clases, estableciendo patrones de diferencia y dominación de unas clases sobre otras. “Diferencias de sexo no menos que diferencias de raza son construidas ideológicamente como ‘hechos’ biológicos significativos de la sociedad de clases, naturalizando y reproduciendo así las desigualdades de clase” (Stolcke, 2000: 42).

D. El Cine como Representación de lo Real

Las teorizaciones definen al cine desde variadas dimensiones sin que éstas necesariamente se opongan, aunque en algunos casos sean divergentes o también, operen con diferentes énfasis a la hora de establecer sus enfoques.

En este estudio exploramos la relación del cine con la realidad, el mundo social y las personas, como un dispositivo de representación. Y cuando nos referimos a lo real o a la realidad no necesariamente aludimos a la sensación o vocación de realismo que algunos filmes desean transmitir a través de sus relatos. No existe una verdad o una realidad unívoca que un filme pueda evidenciar de forma absolutamente transparente u objetiva a través de la producción y reproducción de sus imágenes y sonidos. Por el contrario, las representaciones pueden ser múltiples e infinitas.

“Como representación, el ser humano establece entre el original y la copia una relación de similitud, la copia ‘representa’, ocupa el lugar del original pero no lo sustituye. La relación simbólica con las imágenes es una relación vinculante, emotiva, que nos llevaría a la creencia que la imagen ‘participa’ del original, que es portadora de algo que una a su modelo como reflejo, eco, sombra, impresión o evocación. La relación representativa con las imágenes es una relación productiva, de manera que la imagen es entendida como objeto producido, registro, copia, reproducción, símil o réplica del original” (Ardevol, 2004:28)

A esta discusión sobre las representaciones que efectúa el cine en sus narraciones, aportamos el espacio del multiculturalismo que, en el caso de los medios de comunicación y el cine, se ocupa de analizar las representaciones de las minorías, trabaja sobre los medios de comunicación indígenas; realiza estudios sobre cine de minorías, entre otros, fijándose en las relaciones de poder entre los grupos dominantes y los sectores subordinados de nuestra sociedad. En sus variables más radicales intenta descolonizar la representación, abogando por la transformación de las imágenes y las relaciones de poder (Stam, 2010).

Tomamos también la mirada desde los estudios culturales en el entendimiento de que la cultura es simultáneamente antropológica y artística. La cultura en cuanto espacio en donde se construye la subjetividad, la que está entrelazada con representaciones mediáticas de toda clase (Stam, 2010). De este modo, situamos al cine como un producto y una práctica cultural en el espacio del multiculturalismo, en el que se ocupa de representar procesos sociales como –en este caso- el género y la etnicidad.

“Las imágenes no solo nos rodean, también nos configuran, no solo las interpretamos, sino que también las construimos, las creamos. Por ello, forman parte del proceso cultural, constituyen nuestro universo simbólico y, en ese sentido, forman parte también de nuestra realidad ‘interna’, forman nuestra subjetividad. Por ese motivo, una aproximación cultural a la imagen nos recuerda que las imágenes que elaboramos no son solo reflejo de nuestro mundo, sino que configuran nuestro mundo simbólico, y por lo tanto, nuestra realidad más vital: lo que pensamos y sentimos que somos. El telenoticias no solo nos informa de qué ocurre en el mundo, nos ayuda a representarlo, a explicarlo y a experimentarlo de una forma u otra, nos lleva a considerar una vía de acción como posible y conveniente, o como utópica o irrealizable; por ello afirmamos que la información nunca es neutra” (Ardevol, 2004:13-14)

El teórico del cine Robert Stam cita al cineasta italiano Pier Paolo Pasolini, para quien el cine “formaba un lenguaje de realidad”. Afirmación que según Teresa de Lauretis, anticipó “el papel del cine en la producción de realidad social” (Stam, 2010: 137). Para complementar estas ideas, Stam alude a la autora norteamericana Giuliana Bruno quien propone sobre las aseveraciones del cineasta italiano:

“Pasolini entendió que la realidad y su representación fílmica eran entidades discursivas, contradictorias. La relación entre el cine y el mundo es una traducción. La realidad es un ‘discurso de las cosas’ que el cine traduce en un discurso de las imágenes, lo que Pasolini denominaba ‘el lenguaje escrito de la realidad’”(Stam, 2010:137).

Por otra parte, “la teoría post estructuralista nos recuerda que vivimos dentro del lenguaje y la representación, que no tenemos acceso directo a lo ‘real’. Pero la naturaleza construida y codificada del discurso artístico apenas impide toda referencia a una vida social común. Las ficciones filmicas ponen en juego ideas reales no sólo sobre el espacio y el tiempo sino también sobre las relaciones sociales y culturales. Las películas que presentan de un modo realista culturas marginadas, incluso cuando no pueden representar acontecimientos históricos concretos, hacen afirmaciones de hechos aunque sea de manera implícita” (Stam, 2002: 186-187).

En este sentido, el cine no evoca o se refiere al mundo social sino que más bien representa sus lenguajes y discursos yendo aún más allá. “Las representaciones artísticas son a la vez total e irrevocablemente sociales, precisamente porque los discursos que el arte representa son *ellos mismos* sociales e históricos” (Stam, 2002:188).

Mientras que por una parte, el cine es mimesis¹³, representación, también es, “expresión, un acto de interlocución contextualizada entre receptores y emisores situados socialmente (...) En ese sentido, el arte es una representación no tanto en un sentido mimético como en un sentido político, como una voz delegada” (Stam, 2002: 188).

Para efectos de este estudio, concebimos el dispositivo cinematográfico como íntimamente relacionado con el contexto con y desde el cual construye sus relatos, considerándolo productor y reproductor cultural, también como discurso político, artístico y social a través de la representación y creación de imaginarios en los que se impregna la subjetividad.

“Más allá de la consolidación del cine como documento social, que nos informa sobre la realidad social, el cine es hoy una extraordinaria caja de resonancia, no sólo de lo que está pasando en el mundo —lo que se ve— sino de lo que no se ve, la parte invisible,

¹³ “En la estética clásica, imitación de la naturaleza como finalidad esencial tiene el arte”. Diccionario de la Real Academia Española. Consultada 16 de septiembre de 2015, <http://lema.rae.es/drae/?val=m%C3%ADmesis>

inconfesable y, en ocasiones, maldita de la realidad social. Desde esta perspectiva, se puede considerar el cine como un indicador socio-simbólico, que nos informa también acerca del inconsciente colectivo y remite al imaginario social. Entendemos el imaginario social como un depósito de imágenes, fantasmas, ilusiones, fobias, pequeños temores, grandes pánicos, esto es, un conjunto de representaciones más o menos claramente formuladas, más o menos conscientes para el sujeto social, que reenvían a la imagen que el sujeto tiene —y se construye— del mundo, del otro y de sí mismo. Como en un juego de cajas chinas, el cine es una representación de representaciones, y esto también repercute en la cuestión de los efectos. Si se dan efectos directos, explícitos —es su función reproductiva (el cine refleja la sociedad, sus gustos)—, el cine contribuye por otra parte a “construir la realidad” a partir de la conformación de imaginarios colectivos, creando universos de referencia (pautas de comportamiento, modelos estéticos, modas, etcétera)” (Imbert, 2002:30).

V. MARCO METODOLÓGICO

A. Enfoque y tipo de Investigación

Para el desarrollo del presente estudio optaremos por un enfoque cualitativo, el que reconoce la existencia de una multiplicidad de realidades en donde aquellas no son únicas y objetivas, sino complejas y subjetivas. Es desde esta realidad múltiple que emergen variados saberes desde los diferentes trayectos de vida en que se desenvuelven los sujetos.

Este tipo de indagación se ocupa de las personas, de sus subjetividades, sus historias y sus experiencias en una amplia dimensión, analizándolos e interpretándolos siempre desde los posicionamientos que ocupan. Comprende el estudio, uso, recolección de una variedad de elementos, a través de técnicas como relatos de vida, entrevistas abiertas, revisiones de documentos y textos visuales, como es este caso en que nos avocaremos al análisis de obras cinematográficas contemporáneas. Lo anterior, con el fin de describir, comprender y explicar los fenómenos sociales (Vasilachis, 2006).

Mason señala en el mismo texto que, “la investigación de carácter cualitativo está a) fundada en una posición filosófica que es ampliamente interpretativa en el sentido de que se interesa en las formas en las que el mundo social es interpretado, comprendido, experimentado y producido b) basada en métodos de generación de datos flexibles y sensibles al contexto social en que se producen c) sostenida por métodos de análisis y explicación que abarcan la comprensión de la complejidad, el detalle y el contexto”. (Vasilachis, 2006:2).

Esta investigación es de carácter descriptiva ya que nos centramos en el análisis y descripción desde una perspectiva de género de las representaciones de sujetos indígenas que construye el cine chileno de ficción de la última década. Luego, en la siguiente etapa contribuimos al conocimiento y a la comprensión mediante la interpretación de las diferentes dimensiones del fenómeno social investigado.

De esta forma, aportamos al enriquecimiento de los estudios de género mediante la inclusión del análisis simbólico de las representaciones filmicas chilenas que se interesan en la temática indígena. Lo anterior como una forma de incorporar información mediante la utilización del cine como generador de conocimientos, imaginarios y saberes.

Mirada desde el Género

El análisis de producciones cinematográficas chilenas de ficción que problematicen en las representaciones de género de sujetos indígenas, es un campo poco tratado en el ámbito de las Ciencias Sociales, así como tampoco desde los Estudios del Cine. Una ausencia que nos indujo a proponer caminos metodológicos para afrontar el cruce del género, la etnicidad y el cine, así como para la formulación y re formulación de preguntas y la obtención de información interpretable a partir de la muestra de filmes seleccionados.

Establecimos algunas bases epistemológicas en las que se sustentó esta búsqueda, recurrimos así a teóricas feministas posmodernas que construyen una mirada posible para nuestra investigación. De esta forma, consideramos el enfoque del *Feminist Standpoint* que propone desjerarquizar la relación entre sujeto y objeto estudiado, poniéndolos en un mismo plano (Harding, 1998).

Se observaron e interpretaron los filmes desde una postura que se opone a concepciones universalistas y androcéntricas, abogando por la producción de saberes múltiples y críticos. Integramos también, la proposición que realiza Donna Haraway sobre la objetividad, en el análisis y producción de conocimiento.

“La objetividad feminista significa sencillamente, *conocimientos situados*” (Haraway, 1995:324). En esta línea la autora argumenta que el cuerpo y la visión encarnada son elementos fundamentales para el logro de una perspectiva parcial desde donde producir ciencia, es decir, versiones del mundo más amplias que rompan con los dualismos de

naturaleza/cultura y en consecuencia, las categorías de femenino/ masculino naturalizadas y fijas.

Desde esta perspectiva se abandona la idea de que existen dos géneros como categorías estáticas, universales: “Será necesario hacer visible el género como categoría de clasificación, que pueda utilizarse de manera flexible y variable, y que tenga un efecto formativo de un orden que, sin embargo, -sin importar el hecho de que los seres humanos viven como hombres y mujeres- no implique un contenido sustancial” (Riegraf y Aulenbacher en de la Garza y Leyva, 2012:578).

Situamos entonces la presente investigación que utiliza la perspectiva de género para el análisis del dispositivo cinematográfico en el siguiente contexto:

El cine chileno de la última década como parte de una nueva generación –el “novísimo cine chileno”-de realizadoras y realizadores no pertenecientes a una etnia; que exhibe un aumento sustantivo en su producción, fenómeno que también considera a los filmes nacionales que abordan temáticas indígenas. Todo lo anterior, simultáneamente al proceso de la reemergencia indígena que se registra en América Latina y en Chile en los tiempos de la globalización y de la colonialidad del poder. Contexto en el que los pueblos originarios son considerados como el “Otro” diferente, generalmente exotizados por el cine chileno como lo han establecido investigaciones precedentes (ver en Introducción).

Lectura e Interpretación de Filmes desde la Antropología Visual

El cine se presenta hoy como una herramienta útil para analizar fenómenos sociales tanto desde la percepción que individuos y colectivos tienen, manifiestan y reproducen sobre ellos (Grau, 2005). En este sentido la Antropología Visual nos permite la lectura e interpretación de las producciones audiovisuales. Esta disciplina hace uso de las tecnologías cinematográficas en la consecución de dos grandes fines, por un lado, las utiliza como herramienta de indagación y recolección de datos a través del registro

audiovisual en terreno y la realización de películas de carácter etnográfico y/o antropológico. Y por el otro, se ocupa de los filmes para analizar los mundos que ellos representan, a la vez que las propias representaciones que de esos mundos construyen de manera simultánea. Desde esta perspectiva comprendemos a las tecnologías audiovisuales como instrumentos posibles para interpretar la realidad simbólica y social por ellas representadas en cuanto el cine es un medio de comunicación, por lo tanto, un producto cultural.

De acuerdo a lo anterior y siguiendo a Grau, establecimos dos categorías de filmes: textos disciplinares (emergen desde la Antropología) y textos no disciplinares. Siendo el valor y la característica de los últimos, el hecho que reflejan las situaciones que representan en su configuración refractaria. Es decir, no son un reflejo directo y fiel de la realidad. Se alude con ello al cine comercial en este caso de ficción -no realizado como herramienta o producto de investigaciones antropológicas- que crea realidades sin limitarse a (ni desear) únicamente reproducirlas. Pero los fines de este estudio que se ocupa de filmes no disciplinares, comerciales y de ficción, la realidad siempre está mediada. Es decir, el mundo al que alude es representado de manera refractaria.

Es importante hacer notar que el lenguaje audiovisual exhibe un gran talento para encarnar arquetipos recurriendo a un repertorio simbólico cuyas asociaciones internas son significativas y potencialmente analizables. Este proceso refractario de los filmes incorpora no solamente a la imagen sino que también al sonido como elementos narrativos, tanto como a las locaciones, la construcción de los personajes, los colores, la escenografía, entre otros.

Es desde esa noción que estableceremos categorías que integran el tratamiento audiovisual de un filme (imagen más sonido), de los protagonistas y de los espacios o locaciones en los que se desenvuelven.

Consideramos a la película no solo un reflejo de la realidad que refracta sino que también tomamos en cuenta las estrategias narratológicas llevadas a cabo para obtener ese efecto distorsionante (Grau, 2005). Para esto, consideramos algunos aspectos de la construcción y tratamiento narrativo de los largometrajes que integran la muestra, los que fueron incluidos en el análisis final.

Debido a estas mismas complejidades, se hizo preciso adoptar aportes interdisciplinarios en los análisis sobre los filmes, estrategia que se ocupó en el desarrollo de este estudio en el que confluyen la perspectiva de género con las herramientas de la Antropología Visual sumadas a conceptos provenientes del lenguaje audiovisual.

Otro elemento de suma importancia para la interpretación de los productos audiovisuales, fue el contexto que proporciona un significado a las imágenes como variable multidimensional. Este consta por lo menos de tres vertientes diferentes: a) contexto original de producción b) contextos subsiguientes de la imagen en cuestión c) contexto en el cual el investigador social emplea esa imagen en el curso de su investigación (Grau, 2005:9). Los contextos aludidos fueron desarrollados en la Introducción y se aportaron nuevos datos en la ficha técnica de cada película y en su posterior análisis.

B. Universo: criterios

El universo de este estudio lo integraron la totalidad de los filmes chilenos protagonizados y/o co protagonizados por sujetos pertenecientes a los pueblos originarios o que hayan abordado el tema indígena en alguno de sus aspectos durante el siglo XXI. Producción que— como se expuso en la Introducción— han aumentado de forma considerable durante las primeras décadas de este siglo en comparación con períodos anteriores.

Los criterios que se adoptaron para la selección de la muestra fueron los siguientes:

1. Películas nacionales que aborden temáticas relativas a los pueblos originarios y que sean protagonizadas o co protagonizadas por sujetos pertenecientes a una etnia.
2. Largometrajes con una duración superior a los 60 minutos que posibilite su estreno en salas comerciales, también su mayor circulación y difusión en plataformas nacionales e internacionales de diferentes características (salas de cine, festivales, muestras, televisión, plataformas digitales, aviones).
3. Producciones realizadas entre los años 2005 y 2015: se trata de un lapso de tiempo reciente y poco abordado con anterioridad a esta investigación en producciones de estas características. En el que la producción de películas de ficción y no ficción relativas a los pueblos originarios, registró un aumento considerable respecto a periodos anteriores.
4. Filmes pertenecientes al género de ficción. La ficción permite una mejor circulación comercial de las obras, por lo tanto, posibilite su alcance a un público mayor. Y probablemente, menos especializado que en el caso del género documental.
5. Estrenos en salas comerciales y que tengan -o hayan tenido- una difusión y circulación tanto a nivel nacional como internacional (premios y reconocimientos, estreno en un festival de renombre internacional o nacional). Una circulación más extensiva que permite un mayor impacto social de los filmes.
6. Películas realizadas tanto por directoras como por directores para asegurar una diversidad de género.

C. Muestra

A partir de los criterios señalados, la muestra fue constituida por los siguientes cuatro filmes. Los datos consignados en las fichas han sido extraídos desde las páginas oficiales de las películas y también, desde la web Cinechile, la Enciclopedia del Cine Chileno¹⁴. Decidimos reproducir los textos de divulgación oficial de los filmes como una forma de obtener información directa de los énfasis –que también usualmente recoge Cinechile- que los mismos productores dan a sus obras.

¹⁴ <http://cinechile.cl/> Consultada el 28 de Septiembre de 2015

1. Play

FICHA TÉCNICA	
Nombre	Play
Directora	Alica Scherson
Año Estreno/Duración	-8 de Septiembre de 2005 en Chile -104 minutos
Premios y reconocimientos	Mejor Ópera Prima Festival de Tribeca, EEUU; Mejor Largometraje Festival Indie, Lisboa, Portugal; Premio del Público Festival Sanfic, Chile; Premio Especial del Jurado Festival Internacional de Cine Cero Latitud, Quito, Ecuador; Mejor Actriz y Mejor Banda Sonora, Festival Internacional de Cine de Valdivia; Mejor Película 41° Festival Karlovy Vary, República Checa; Mejor Película Festival Internacional de Cine de Mujeres Salé, Marruecos; Mejor Nuevo Director, Festival de Cine Digital Skip City, Japón; Premio del Público Festival Latino de Cine de Stuttgart, Alemania.
Elenco	Viviana Herrera, Andrés Ulloa, Coca Guazzini, Aline Kuppenheim

Sinopsis: Play es una película acerca de Tristán, un hombre solo y con el corazón roto, que trata de recobrar algo que nunca tuvo; y de Cristina, la silenciosa testigo de su caída. Cristina cuida a un moribundo en una ciudad modesta. Tristán sufre de amor en una ciudad cómoda y moderna. Irene no quiere a Tristán, Cristina no quiere a Manuel y la ausencia de amor es un microscopio que magnifica lo efímero. Play es una fábula urbana que busca las claves que nos hacen respirar sobre una ciudad que se niega a sí misma y se esconde en universos pequeños.

2. Alicia en el País

FICHA TÉCNICA	
Nombre	Alicia en el País
Directora	Esteban Larraín
Año Estreno/Duración	-Estreno Nacional: 30 de Octubre 2008. -86minutos -Estreno Internacional: Festival de Cine de Locarno, Suiza, 2008.
Premios y reconocimientos	Premio Especial del Jurado Festival de Cine de Locarno, Suiza; Premio Especial del Jurado Festival de Cine de Bangkok, Tailandia; Mejor Ópera Prima y Premio Especial del Jurado, Festival de Trieste, Italia.
Elenco	Alicia Esquivel

Sinopsis: Alicia en el País narra la historia real ocurrida en 2004, de una niña boliviana de trece años que emprendió un singular trayecto: caminar a pie hasta el pueblo de San Pedro de Atacama, en el altiplano chileno para buscar trabajo. Fueron 180 kilómetros entre desierto, nieve y salares, con el fin de ayudar a su familia y respondiendo a una antigua tradición quechua, donde la entrada a la adultez implica hacer un largo camino.

3. Las Niñas Quispe

FICHA TÉCNICA	
Nombre	Las Niñas Quispe
Director	Sebastián Sepúlveda
Año Estreno/Duración	-Estreno Nacional: Festival Internacional de Cine de Iquique, 2014. -83 minutos -Estreno Internacional: Festival de Cine de Venecia, 2013.
Premios y reconocimientos	Premio a la Mejor Imagen Semana de la Crítica Festival de Venecia; Mención Especial Festival Mar del Plata, Argentina; Premio del Público Festival Filmar, Suiza; Actriz Revelación Digna Quispe, Festival Unasur, Argentina; Mejor Ópera Prima Premio Cinema Tropical, EEUU.
Elenco	Digna Quispe, Catalina Saavedra, Francisca Gavilán, Alfredo Castro, Segundo Araya

Sinopsis: Basada en un hecho real que sucedió en 1974, “Las Niñas Quispe”, relata la historia de las hermanas Justa, Lucía y Luciana Quispe, pastoras del altiplano quienes llevan una historia solitaria. Un visitante anuncia una ley que puede traer transformaciones a su modo de vida, lo que desencadena en ellas un cuestionamiento existencial que las llevará inexorablemente a un fin trágico.

4. El Verano de los Peces Voladores

FICHA TÉCNICA	
Nombre	El Verano de los Peces Voladores
Directora	Marcela Said
Año Estreno/Duración	-Estreno Nacional: Festival de Cine de Valdivia, 2013; Estreno en Salas, 28 agosto de 2014. -95 minutos -Estreno Internacional: Quincena de Realizadores, Cannes, 2013.
Premios y reconocimientos	Ganador Premio Coral Festival Internacional de Cine de La Habana, Cuba; Mejor Fotografía Premios Pedro Sienna, 2014; Premio del Sindicato Francés de la Crítica, Festival Biarritz, Francia.
Elenco	Gregory Cohen, Francisca Walker, Roberto Cayuqueo, Bastián Bodenhoffer

Sinopsis: Es un frío verano en el sur de Chile y los acomodados Ovalle pasan el tiempo entre cumpleaños, fiestas, cenas y los desesperados intentos de Pancho –el patriarca- por exterminar los peces de su laguna y cercar sus terrenos. En la casa, a excepción de Manena (16), a nadie parece importarle la situación de sus vecinos mapuche que a su alrededor está por estallar.

D. Matrices de Análisis

Se recogieron los conceptos centrales desde el género, la etnicidad, el cine y la antropología visual para crear categorías y dimensiones que se integraron a las matrices de análisis con las que se observaron y se extrajeron datos de las obras cinematográficas que componen la muestra.

En su elaboración tomamos como punto de partida las dimensiones del género descritas por Montecino (2012). Atributos como su característica de ser relacional, también su variabilidad, posicionamiento y multiplicidad, en el entendimiento de la existencia de “sujetos múltiples” en los que las representaciones de género no son fijas ni estáticas sino que performativas (Buttler, 2007). Desde esta mirada emergieron las categorías roles de género, espacio, cuerpo, relaciones de poder y clase social.

Por otro lado, tratándose de productos cinematográficos se hizo indispensable contar con categorías que permitieron visionarlos e interpretarlos tomando en cuenta el lenguaje particular con el que están contruidos. Me refiero con ello a las características visuales y sonoras que los constituyen para posibilitar su decodificación.

En cuanto al tratamiento narrativo, se incluyó una reseña de cada filme en el capítulo Análisis de Resultados, las que aportaron nuevas informaciones y guiaron la interpretación de las películas junto a los datos arrojados por cada categoría y sub categoría.

Con respecto a la etnicidad se seleccionaron categorías que dieron cuenta de los principales atributos que la componen y caracterizan, los que fueron definidos anteriormente en el Marco Teórico.

Representación de Género de los Personajes Indígenas y no Indígenas

Rol de Género	-Estereotipos femeninos -Estereotipos masculinos -Otros
Espacio	-Físico, contexto -Simbólico donde se desenvuelven (la naturaleza, lo agreste, el aislamiento, la modernidad, la invisibilidad)
Cuerpo	-Caracterización física -Identidad sexual/Sexualidad -Desplazamiento/movilidad
Clase Social	Grupo social de pertenencia
Relaciones entre personajes indígenas	-Filial -Cooperación - Subyugación -Conflictiva -Amorosa
Relaciones entre personajes indígenas y no indígenas	-Filial -Cooperación - Subyugación -Conflictiva -Sentimental

Representación Étnicas

Cultura material	-Vivienda -Objetos
Vestimenta	-Atuendos étnicos -Atuendos occidentales
Lengua	-Lenguas originarias - Otras lenguas
Religión	-Ritos religiosos propios de los pueblos originarios - Otras religiones

Representación Audiovisual

Tratamiento Visual	
Fotografía personajes indígenas	- Características lumínicas - Color
Fotografía locaciones	- Características lumínicas - Color
Cámara personajes indígenas	Estilo y tratamiento de cámara (escala de planos, movimiento, estética)
Cámara locaciones	Estilo y tratamiento de cámara (escala de planos, movimiento, estética)

Representación Audiovisual

Tratamiento Sonoro	
Sonidos Diegéticos	- Diálogo - Sonido directo/ambiente - Silencio
Sonidos Extra Diegéticos	- Música - Efectos sonoros - Narración en off

VI. PRESENTACIÓN DE RESULTADOS

Introducción

Como establecimos con anterioridad en el Marco Metodológico, el cine y más precisamente las películas -para este estudio, textos no disciplinares según la mirada de la Antropología Visual- construyen de manera refractaria sus relatos. Es decir, no reflejan lo real como si de un espejo se tratara sino que lo representan de forma distorsionada, mediada. En su cometido, recurren al lenguaje audiovisual (imagen más sonido), a elementos como personajes, locaciones, escenografías y también, a técnicas narratológicas que influyen en la producción y en la percepción de aquellos relatos (Grau, 2005).

A continuación presentamos una reseña de los argumentos y de las principales estrategias narrativas utilizadas para construir los filmes que integran la muestra en relación a las representaciones de los personajes pertenecientes a los pueblos indígenas, objetivo central de la presente investigación.

La sinopsis de “Play” (2008) la describe como una “fábula urbana”¹⁵ que se desarrolla a través del deambular por las calles de Santiago de sus dos protagonistas, Cristina y Tristán. Cristina, la joven de origen mapuche gusta de la urbe, de los videojuegos, fuma y oye música electrónica, cuando no está a cargo de cuidar a un hombre enfermo. Es la testigo silenciosa de la crisis sentimental de Tristán, sigue sus pasos y se pasea por la ciudad como un fantasma a la que nadie ve a excepción de Manuel, el jardinero.

El arco dramático se desarrolla desde la ruptura de la relación amorosa de Tristán hasta la muerte del hombre que Cristina cuida. Tristán sobrevive, Cristina se prepara para abandonar la vida citadina e ir –suponemos- de regreso a sus orígenes. La particularidad de

¹⁵ <http://cinechile.cl/pelicula-82>. Consultada el 12 de octubre de 2015

este relato protagonizado por la joven mapuche, es que su etnicidad y ella misma como protagonista, están invisibilizadas en su devenir por la ciudad. A excepción del momento en que revela su apellido –Llancaleo- al jardinero y de sus conversaciones telefónicas con su madre en mapudungun y español. No hay nada en sus gustos, actividades, ademanes y vestuario que revele su origen, por el contrario. En el filme, Cristina a través de sus acciones desea alejarse lo más que puede de esa raíz intentando convertirse en una persona urbana. Siguiendo e imitando a Tristán y su novia Irene que se presentan inalcanzables.

“Alicia en el País” (2008) nos muestra el viaje de una adolescente boliviana de origen aimara hacia Chile en búsqueda de una oportunidad laboral. El relato nos transforma en espectadores del esfuerzo físico de Alicia Esquivel, la misma que hizo el viaje “real” a San Pedro de Atacama y que lo vuelve a recrear para este filme¹⁶.

El arco dramático de la película arranca con el inicio del periplo de la adolescente y continúa a través del seguimiento de su caminar por el altiplano sometida a la dureza del clima (lluvia, nieve, viento, frío) hasta llegar a San Pedro de Atacama. Esta línea argumental es intervenida a través de escenas documentales filmadas de una forma más libre, con un tratamiento de textura y color diferentes que las que se utilizan para el viaje central del relato. Aquellas muestran frescos costumbristas y cotidianos del pueblo de Soniquera donde (suponemos) vive Alicia, la protagonista filmica y también, la persona real. En ellas, se hace evidente su pertenencia a una comunidad étnica a diferencia de lo que ocurre con la protagonista de “Play”. Finalmente, el clímax y desenlace marcado por la llegada de la joven a San Pedro, contrasta con la soledad y la inmensidad que se ha subrayado durante toda la película. Su arribo a la urbe se percibe como el deslumbramiento que produce esa suerte de paraíso terrenal en permanente ebullición, el que pareciera prometer un futuro mejor.

¹⁶ <http://cinechile.cl/pelicula-154>. Consultada el 12 de octubre de 2015

Una de las particularidades del filme es que a pesar de que casi todo el tiempo Alicia está en el centro del relato, su voz está ausente y su gestualidad es mínima. No conocemos ni alcanzamos a imaginar los motivos del viaje. A diferencia de “Play” en la que Cristina aunque silenciosa y observadora, sí establece diálogos con su entorno y a medida que transcurre el filme va sacando cada vez más una voz, una opinión y una presencia en el mundo.

En cuanto a “Las Niñas Quispe” (2013), al igual que “Play” y “Alicia en el País” es protagonizada por mujeres indígenas. Se trata de tres hermanas, pastoras collas que actúan un hecho dramático basado en una historia verdadera, de forma similar a “Alicia en el País”. Justa Quispe, la hermana mayor es representada en el filme por una familiar cercana a las protagonistas reales. Mientras, las hermanas Lucía y Luciana son encarnadas por actrices de amplia trayectoria y reconocimiento¹⁷. La película está basada en la obra de teatro “Las Brutas” de Juan Radrigán quien recrea este hecho ocurrido en el año 1974 en la cordillera de la cuarta región chilena durante la dictadura militar.

El arco dramático inicia cuando las hermanas se enteran de rumores de que Carabineros les quitarán su rebaño de cabras. Atemorizadas por la noticia y totalmente aisladas, la trama se desarrolla hasta que en un acto aparentemente meditado, deciden colgarse de una roca junto a algunos animales.

Con respecto a las representaciones étnicas, las hermanas se construyen como pastoras o campesinas sin aludir en ningún momento a su origen indígena en la ficción. No hay casi datos de la cultura material ni de la lengua ni de religiosidad que así lo señalen¹⁸, tampoco está reseñado en la sinopsis oficial que promueve¹⁹ la obra. Sabemos por la historia real en que está basada la película que efectivamente eran collas.

¹⁷ Digna Quispe como Justa Quispe, Catalina Saavedra (“La Nana”) como Lucia Quispe y Francisca Gavilán (“Violeta se fue a los Cielos”) es Luciana Quispe

¹⁸ <http://www.mabuse.cl/critica.php?id=86679>. Consultada el 15 de octubre de 2015

¹⁹ <http://cinechile.cl/pelicula-2588>. Consultada el 15 de octubre de 2015

“El Verano de los Peces Voladores” (2014) es el único largometraje que ocurre en el sur de Chile en territorio mapuche y que tiene a un personaje masculino indígena relevante en su trama. En esta ficción Pedro está acompañado de un coro de personajes integrado por la empleadas y los empleados de la casa patronal, todos de origen mapuche.

El arco dramático arranca exponiendo la obsesión de Pancho Ovalle -el dueño del fundo donde pasa las vacaciones junto a su familia- por exterminar los peces de su lago y también cercar su propiedad para impedir el paso de sus vecinos de las comunidades que la rodean. Esta pulsión de exterminio se establece como una suerte de metáfora del conflicto mapuche que ocurre a pasos de los veraneantes.

La particularidad del largometraje a diferencia de los otros, está en que la mayoría de los personajes mapuche aparecen en un segundo plano (a salvedad de Pedro) a pesar que el conflicto está en sus tierras y comunidades. La mirada se sitúa entonces desde de los latifundistas y desde la conveniente indiferencia de lo que sucede a pocos kilómetros de ellos. El conflicto se insinúa como algo distante que no se alcanza a ver ni a percibir con claridad a pesar de que efectivamente existe. Este hecho fue precisamente el que se utilizó en la promoción del filme: “un conflicto está por estallar”²⁰; en una reseña el filme fue descrito como el “Downtown Abbey de la Araucanía”²¹ aludiendo al origen social desde donde se establece su punto de vista.

La servidumbre mapuche actúa generalmente confinada al espacio de la cocina siendo expuesta su etnicidad a través de la lengua mapudungun, los diálogos entre ellos y algunos detalles de su vestimenta. Pedro, el sujeto mapuche más desarrollado en la ficción, también es un empleado. Sin embargo, es el único que manifiesta la disposición de luchar por los derechos de su comunidad, hecho que termina por costarle la vida al finalizar la película.

²⁰ <http://jirafa.cl/peliculas/el-verano-de-los-peces-voladores/#tab-id-7>. Consultada el 12 de octubre de 2015

²¹ <http://cincuentamas.tumblr.com/post/96112662873/cine-el-verano-de-los-peces-voladores>. Consultada el 12 de octubre de 2015.

“El Verano de los Peces Voladores” exhibe un elenco numeroso en cantidad de personajes indígenas y no indígenas, excediendo a los que están presentes en las demás películas que integran la muestra.

A continuación, presentamos los principales resultados de la investigación a través de las categorías y sub categorías que componen las fichas, las que son descritas, analizadas e interpretadas en este capítulo.

A. Categoría Representaciones de Género de los Personajes Indígenas y no Indígenas

La construcción de las representaciones de género a través del cine, considerado como una tecnología de género (de Lauretis, 1989), recurre a ciertos estereotipos en sus relatos audiovisuales para representar a los sujetos indígenas que es el interés central de este análisis. En la muestra observada, encontramos estereotipos como la empleada doméstica; el empleado o peón del patrón latifundista; la mujer salvaje o en estado casi primitivo; y el hombre mapuche borracho. No se aprecian ni mujeres ni hombres indígenas en roles de maternidad. Los espacios donde se desarrollan las historias refieren de preferencia a la naturaleza solitaria y aislada de la modernidad: la montaña, el altiplano y el bosque nativo del sur en congruencia con la tendencia seguida por el cine nacional (Peirano, 2006).

Es predominante la elección de historias protagonizadas por mujeres para los filmes y no hay presencia de “otros” en la sub categoría de rol de género. A ello nos referimos con personajes indígenas y no indígenas representados manifiestamente como no heterosexuales.

La mayoría de los cuerpos indígenas se caracterizan en su performatividad de una forma similar (tez morena, pelo oscuro, baja estatura, acciones que denotan fortaleza corporal) en las películas y están despojados de erotismo. Esto los sitúa en una relación binaria con el

resto de los personajes no indígenas cuyos atributos físicos y su actuar en torno al deseo, son precisamente los opuestos.

La totalidad de los sujetos indígenas femeninos y masculinos representados pertenecen a una condición socioeconómica baja respecto a la pertenencia a la clase alta de casi todos los protagonistas no indígenas. Lo anterior, reitera el binarismo y la reafirmación de su categoría de ser el “Otro” en el contexto de la colonialidad del poder y la globalización en que contextualizamos este texto.

Las relaciones representadas entre los personajes indígenas entre sí son de familiaridad y de cooperación. La de los personajes indígenas y no indígenas tienden a ser de subyugación, de invisibilización incluso de negación, por parte de los últimos hacia los primeros. Lo que incluye también algunas manifestaciones de racismo.

Pese a lo anterior, estos núcleos recurrentes en la representación de los sujetos indígenas (Carreño, 2006) presentan algunos desplazamientos en su construcción integrando elementos que los complejizan al mismo tiempo que los actualizan.

Nos referimos, por ejemplo, a los desplazamientos físicos de algunas protagonistas femeninas acorde a los flujos migratorios contemporáneos, es el caso de Alicia (“Alicia en el País”) y de Cristina (“Play”). A la construcción de un personaje masculino como Pedro (“El Verano de los Peces Voladores”) que puede desempeñarse como empleado del latifundio, a la vez, que integrar la lucha política por defender los derechos y demandas de su etnia en sintonía con la reemergencia indígena que hemos citado al comienzo de este estudio.

También, a la integración de lo urbano como escenario posible de la vida de una joven de origen mapuche que la escoge como su hábitat, es probable que alejándose de un presente y futuro de pobreza. Pues es precisamente en la ciudad desde donde Cristina intenta construir (se) una identidad que la individualice respecto a su origen rural, sin tener que

necesariamente negar su raíz étnica. Aunque sí, podríamos aventurar que experimenta un proceso con algunos rasgos de asimilación.

Estas observaciones son coherentes con el concepto de identidades móviles en el contexto de la globalización (Barbero, 2005) y también con la performatividad del género que sitúa a los actos en la superficie corporal como sus constructores (Buttler, 2007). Dando cuenta de una mayor riqueza y/o complejidad de las representaciones que de los géneros de los sujetos indígenas está construyendo hoy el cine nacional en relación a períodos anteriores expuestos en la Introducción.

1.A Roles de Género

Respecto de los personajes femeninos indígenas podemos afirmar que tres películas (“Play”, “Alicia en el País” y “Las Niñas Quispe”) de las cuatro que se analizaron son protagonizadas por mujeres de las etnias mapuche, aimara y colla. Por otro lado, las mujeres mapuche presentes en “El Verano de los Peces Voladores” son personajes secundarios o incluso, de una menor relevancia.

En el caso de las mujeres representadas, la joven Cristina de la película “Play”, Rosa y Ester en sus roles secundarios en “El Verano de los Peces Voladores”, desempeñan roles de servidumbre que corresponden al estereotipo de la empleada mapuche. En ambas películas, se sitúa de forma tradicional a las mujeres de esa etnia en el espacio de lo privado, de las labores reproductivas en las casas y cocinas, despojándolas de las posibilidades de tener una incidencia política o desenvolverse en el ámbito de lo público (Segato, 2010).

Con la sutil diferencia de que Cristina cuida a un hombre enfermo con bastante independencia y autonomía respecto a las otras mujeres. Rosa y Ester también realizan labores de servidumbre pero están confinadas día y noche al espacio de la casa patronal. No exhiben la libertad de la protagonista de “Play”, quien pasa más tiempo caminando por la ciudad tras la consecución de sus propios intereses que cuidando al moribundo don Milos.

Tomando la propuesta de los procesos identitarios en mujeres mapuche urbanas de Sonia Montecino (2012), Cristina podría estar transitando desde una identidad en el modelo cristal, al desempeñarse como empleada en la ciudad sin afirmar ni negar su identidad, asumiendo su ser mapuche y mujer sin cuestionamientos; hacia un proceso de desidentificación en el que aspira a parecerse a los otros, en esta caso a Irene y Tristán, intentando camuflarse.

Alicia al caminar hacia un nuevo destino es una joven migrante autónoma pero sin mucha expresividad ni voz. Representa -al igual que Cristina quien ha migrado del campo a la urbe- lo que se ha nombrado como *moving roots* o identidades móviles las que en el contexto de la globalización, se conectan con flujos migratorios, se desplazan rebatiendo el concepto de identidades fijas y canónicas (Barbero, 2005).

Por el contrario, las hermanas Quispe desempeñan diferentes roles de género en relación unas con otras en el aparentemente ilimitado pero restringido espacio de sus vidas.

Aquellos roles tienen más que ver con la sobrevivencia en medio de la soledad y el miedo más que con las posibilidades de expansión de sus horizontes vitales. Justa, la hermana mayor lo expresa así: *“ahora estamos las tres y tenemos que vivir así”*. Y Lucía siembra la inseguridad en coherencia con su rol de ser siempre la que atemoriza al resto, *“si toda la gente se está yendo es porque algo malo está pasando”*. A su vez, Luciana, la hermana menor, sueña con bajar a la ciudad de Copiapó e intentar una nueva vida. Un deseo que será castrado por las mayores quienes rechazan el cambio.

Pasando por alto esas particularidades, las tres representan a mujeres rudas, salvajes, en un estado “pre moderno” en la forma en que la película las construye como protagonistas (Raurich y Silva, 2011). “Las Hermanas Quispe” es la única obra de la muestra cuya acción ocurre en el siglo pasado contradiciendo la tendencia del cine nacional de ubicar los relatos que abordan el tema indígena en un pasado histórico, sagrado, originario y mítico

omitiendo las contradicciones que emergen de la vida contemporánea (Raurich y Silva, 2011).

Los personajes indígenas masculinos están presentes en un número bastante menor en los filmes y en roles de menor protagonismo que las mujeres. El joven coprotagonista mapuche de “El verano de los Peces Voladores”, es el único que exhibe una mayor relevancia. Pedro es un empleado, a la vez, que el único entre sus pares que tiene un compromiso político por la defensa de los derechos de su comunidad. El no lo expresa directamente pero sí lo insinúa su entorno. Ester la empleada más joven opina, *“está luchando por lo nuestro no más”*. Mientras Rosa, la mayor, augura, *“tanto corcoveo pa’ quedar en el mismo corral”*.

El personaje en su opción política rebelde es una forma de manifestación del fenómeno de la reemergencia indígena, ya que desde su otredad lucha por sublevarse de la opresión colonialista instaurada en el continente desde la conquista (Mendoza, 2010), a través de la conciencia de su diferencia y de su acervo cultural. En el largometraje esa opresión está indirectamente representada por los propietarios de los territorios en conflicto con el pueblo mapuche. Entre ellos, Pancho Ovalle, el patrón de Pedro y dueño del latifundio.

En una escena aparentemente sin importancia, Pancho Ovalle y su esposa encuentran al cuidador de su propiedad tirado durmiendo a orillas del camino. *“Enfermo de borracho”*, sentencia la mujer, reforzando el estereotipo del mapuche borracho y por añadidura, flojo.

Don Juan, el comerciante que visita a las hermanas Quispe tiene una muy pequeña intervención pero es decisiva para desestabilizar el equilibrio precario en el que las mujeres viven en el tiempo del filme. Además de contarles que todos sus vecinos se han marchado, les confirma los rumores de que algo amenazador está sucediendo en la ciudad aludiendo a la represión política: *“las cosas están muy mal allá abajo, los Carabineros andan llevando preso a quien pillan allá”*. Al mismo tiempo, actúa de fresco o “viejo verde” con Luciana ya que la induce a comprarse un vestido cuya utilidad es nula en esas soledades. Intenta

seducirla de forma zalamera: *“para que sean lindas, sean mujeres, sean regias pue para que encuentre marido, alguna cosa”*.

En cuanto a los personajes femeninos no indígenas, en “Play” está Irene, una mujer independiente de clase acomodada, soltera sin hijos, profesional. Tiene una relación de tipo maternal con Tristán, su pareja, al que decide dejar por su falta de iniciativa y pasividad.

Manena en “El Verano de los Peces Voladores” es la hija regalona, sin embargo, es la única en su familia y en el entorno donde vive, que repara en el conflicto que está ocurriendo a su alrededor con la comunidad mapuche. Su madre, una mujer de mediana edad, permanece en una actitud pasiva y lánguida deseando que nadie la moleste mientras borda, mira TV o consume alcohol.

Los roles masculinos no indígenas representados a través de Pancho Ovalle, el dueño de casa en el mismo filme y sus amigos, son latifundistas. Se trata de hombres acostumbrados a dar órdenes y a ser obedecidos por el poder económico y social que detentan, lo que también demuestran en su actitud displicente ante la ley y Carabineros. Están situados en un lugar patriarcal ante sus empleados y también, con sus mujeres.

Para ellos el conflicto mapuche es una ficción y le restan relevancia. Así lo expresa el abogado de Pancho Ovalle mientras se toman unos tragos: *“lo que no entiendo es esto de recuperar las tierras, hablan de una deuda histórica, ¿qué deuda histórica weón? Si nunca han sido dueños de nada”*. Con esto se hace evidente que para estos hombres, los mapuche son el “Otro” que debe estar en un lugar de sujeción y sometimiento. Exaltando la diferencia, naturalizándola con fines de su reforzamiento identitario en aras de proteger su integridad y en este caso, sus intereses económicos (Stolcke, 2000). Incluso utilizando atributos que resaltan la etnicidad no como un atributo cultural sino que estereotipándolo sarcásticamente: *“ya se te está saliendo la pluma weón”*, bromea el abogado enmascarando tras la burla, su racismo.

Para los latifundistas los temas políticos que involucran el asunto mapuche o cualquier conversación sobre el ámbito de lo público, corresponde a asuntos de hombres en los que a las mujeres no les corresponde manifestar su opinión. Esto se evidencia cuando Manena intenta conversar con su padre sobre el levantamiento de los cercos de la propiedad para impedir el paso de los vecinos mapuche y éste corta el diálogo diciéndole, *“agradezca sus privilegios”*.

Contradictoriamente con los roles masculinos no indígenas discutidos con anterioridad, en “Play” estamos en presencia de un protagonista frágil, sensible y debilitado a raíz de su crisis amorosa. En una escena su madre lo declara, *“pero si siempre fue un debilicho, lloraba a la primera”*.

Siendo un profesional de vida acomodada, decide lanzarse a las calles de la ciudad en busca de refugio para sus pesares. Transitando por barrios que no conoce, céntricos y menos exclusivos, lo asaltan y golpean. Finalmente, Tristán frecuenta un bar donde se rodea con hombres que encajan en el estereotipo del macho.

En la confianza que produce el alcohol les cuenta lo fantástica que es la mujer que acaba de dejarlo: *“era linda, inteligente, buena pa conversar, contaba buenos chistes, multiorgásmica, me ganaba en el pin pon y en el ajedrez”*. Uno de los hombres le advierte, *“las minas nos están reduciendo, nos consumen, nos quieren ver pequeños, frágiles, como vos, mirate...”*. Texto que revela la inseguridad que algunos hombres sienten ante la independencia creciente de algunas mujeres como Irene y como transfieren ese sentimiento, despreciando a hombres fragilizados como Tristán.

2.A Espacios

Tres de las cuatro obras observadas ocurren en lugares ubicados en paisajes naturales, los que se representan en su grandiosidad a la vez que en su dureza.

Es el caso de “Alicia en el País” que acompaña el caminar de la joven por los paisajes del altiplano donde no hay nadie más que ella a merced de los fenómenos climáticos. De manera muy similar, la historia de las hermanas Quispe se desarrolla en la soledad casi total de la pre cordillera del norte chico chileno. En “El Verano de los Peces Voladores” la acción se sitúa en el sur del país con la presencia de bosques nativos y agua, indicio de fertilidad, a diferencia de las anteriores. Siendo un territorio más poblado, reproduce una sensación similar de aislamiento pese a que interviene un número mayor de personajes en la historia.



“Las hermanas Quispe” de Sebastián Sepúlveda

Algunas escenas de esta última película y de “Alicia en el País”, ocurren en las comunidades de donde provienen los protagonistas. En ellas, podemos apreciar gente, tradiciones culturales y actos colectivos. En cambio, el hábitat de las hermanas Quispe revela abandono y la extinción de una forma de vida donde ellas se representan como las únicas sobrevivientes.

A primera vista estas películas reproducirían la costumbre del cine chileno de retratar a los sujetos y comunidades indígenas en una asociación directa con lo natural: en el campo más profundo, en medio de la naturaleza y no en el pueblo rural, reafirmando así su otredad (Peirano, 2006). Construyendo de esta forma, personajes anclados en una forma de vida idealizada a través de la mirada de realizadores que no pertenecen a aquellas etnias y que habitan en la urbe (Raurich y Silva, 2011).

Sin embargo y pese a la evidente exaltación de la belleza del contexto natural, las tres películas mencionadas también representan su rudeza y el desafío que implican para la sobrevivencia humana. En este sentido, Alicia debe sobreponerse –aunque no lo exprese– a la soledad, al cansancio y a las inclemencias del altiplano para lograr su objetivo. Las hermanas Quispe deben luchar contra el aislamiento, el miedo y la precariedad de la cordillera realizando trabajos pesados para sobrevivir. La disputa por los territorios mapuche convierten sus abundantes recursos naturales –bosques, agua, tierra– en una fuente de conflicto y violencia.

La diferencia respecto a las anteriores la constituye “Play” cuya historia está situada en lo urbano. Contradiciendo la tendencia –mencionada anteriormente– de los cineastas chilenos a ubicar las representaciones de los sujetos indígenas en la naturaleza, ojalá, muy profunda e intocada. Cristina deambula la mayor parte del tiempo por un Santiago que invita a caminarlo, por calles del centro y del poniente, del barrio alto de la ciudad trasladándose a pie, en metro y en micro. Es una testigo invisible durante sus recorridos por Santiago, que evidencian contrastes sociales, los cruces de diferentes personas e historias que conviven en una gran ciudad. La joven prefiere la ciudad al campo, argumentando a Manuel, el jardinero del barrio: *“¿para qué te quieres ir al sur si es lindo Santiago? Si te vas, vas a terminar más pobre y con frío y con ese olor de allá, a humo, a leña mojada, todos agarran ese olor allá”*.

Contrariamente a como es simbolizada la naturaleza en los relatos, lo urbano no se representa tan sublime, espacioso o inabarcable. Pero sí como un lugar deseado y deseable

por Cristina, también por la adolescente Alicia quien recorre casi doscientos kilómetros hasta llegar a San Pedro de Atacama. La naturaleza es recorrida y abandonada por estas jóvenes mujeres siguiendo su deseo de una mejor vida o de abrir sus horizontes económicos y laborales o de conocer lo nuevo que las ciudades pueden ofertarles.

Lo anterior resulta coherente con los procesos migratorios indígenas contemporáneos hacia las ciudades, “resultado en gran parte de la invasión de tierras indígenas y de la inclusión en el sistema de mercado y, por ende, del verse forzados a vender la fuerza de trabajo para satisfacer viejas y nuevas necesidades” (Gissi, 2004:4).

En el caso de “Las Niñas Quispe” los rumores que llegan del pueblo, representan una amenaza que termina por transformar su propio hábitat en un lugar despojado de sentido, razón por la que deciden abandonarlo terminando con sus vidas.

3.A Cuerpos

Las caracterizaciones de los cuerpos femeninos indígenas en las películas observadas tienen algunas similitudes. A pesar de ser mujeres pertenecientes a distintas etnias que son puestas en escena por actrices en la mayoría de los casos (exceptuando a Alicia Esquivel y a Digna Quispe), son todas representadas como morenas, de estatura baja y la mayoría poseedoras de una notable fortaleza física. Gruesas y de rostros curtidos las mayores. Delgadas y menudas las más jóvenes. Sus cuerpos aparecen masculinizados, ocultos entre ropas holgadas y gruesas o tras los delantales de trabajo a excepción de Cristina, protagonista de “Play” que es la única que luce atuendos ceñidos.

Las mujeres indígenas representadas en las películas tienden a la inexpresividad, no hablan mucho o decididamente, no llegamos a conocer su voz, presumiblemente debido a sus características culturales. Es el caso de Alicia, de quien solamente oímos un canturreo,

su respiración agitada y cuando mastica pausadamente algunos granos. No logramos abrir ni siquiera una pequeña ventana a su subjetividad pese a que la observamos por casi 90 minutos de película.

Esto incentiva la distancia y acentúa su otredad con respecto a los espectadores o a “nosotros” los que no somos indígenas. De esta forma, no logramos adentrarnos o siquiera asomarnos en la interioridad de las protagonistas, resultando su mundo interno como indescifrable, lo cual las aleja de la empatía del espectador (Peirano, 2006).

El caso de Cristina es diferente porque aunque básicamente es callada y actúa como una suerte de espía de lo que acontece a su alrededor, a medida que avanza el relato, manifiesta progresivamente sus gustos y un pensamiento propio. Pese a su reserva, coquetea y toma la iniciativa al besar a Manuel siendo siempre ella quien marca los límites de la relación.



“Play” de Alicia Scherson

La protagonista de “Play” es la única de las mujeres indígenas que establece un acercamiento sensual con un otro, el que se expresa en un beso. Para las demás, el erotismo se representa completamente ausente o su mínima insinuación es clausurada, como le ocurre a Luciana en “Las Niñas Quispe”. En algunas escenas Luciana intenta dirigir la conversación hacia el tema del romance, iniciativa que es rechazada por sus hermanas. “*La mujer tiene que ser mujer*”, intenta Luciana, a lo que una de la hermana mayor le responde, “*me da vergüenza Luciana como si fuerai joven*”. A continuación, Justa le expone con detalles la vez que un hombre la violó en el cerro cuando era joven, asociando así a las relaciones amorosas y a la sexualidad con el trauma que ella sufrió. Después de ese diálogo, Luciana no vuelve a tocar el tema. Así, queda establecido de forma definitiva que los hombres representan una amenaza.



“El Verano de los Peces Voladores” de Marcela Said

Algo similar pero no igual acontece con los cuerpos de los sujetos indígenas masculinos siendo Pedro quien marca la diferencia. Su protagonismo no es mudo ni inexpresivo. Él

tiene voz aunque no exprese directamente su compromiso político o no demuestre conflicto por transitar entre dos mundos opuestos. Sin embargo, establece comunicación con su entorno, demostrando su interés amoroso por Manena, la hija de su patrón a través de una seducción sutil.

Los cuerpos femeninos no indígenas se caracterizan de forma muy diferente a los indígenas, siendo aquellos físicamente espiados, de tez blanca, ojos claros, pelos rubios. Rostros y cuerpos blancos ostentan un atractivo presente o demuestran que alguna vez lo tuvieron.

Estas representaciones de los cuerpos indígenas y no indígenas aluden al estereotipo que exalta la blancura de lo chileno de clase alta en contraste con el color más oscuro característico de la etnicidad. Negando así el hecho de que nuestra nación es producto del mestizaje y asociando ese proceso con un hecho biológico más que cultural, cruzado también por la jerarquía de clases. Así, “los más blancos ocuparían el ápice de la estructura social y los mas indios, el bajo fondo social” (Montecino, 2012:116).

De acuerdo a Montecino, en Chile “se mezcla la clase y la etnia para proponer una forma del sí mismo chileno”, siendo que “la imaginería levantada por algunos historiadores (Francisco Encina y Jaime Eyzaguirre) define el semblante nacional como blanco” (Montecino, 2012:119). Así el mestizo queda en una categoría problemática para nuestra identidad, cruzada por factores raciales y de clase (relacionado con lo popular), en abierta contradicción con la aspiración permanente del blanqueamiento (Montecino, 2012).

Continuando con las películas, las mujeres jóvenes (Manena y su amiga) y algunas adultas (Irene, la madre de Tristán) no indígenas, se muestran activas e iniciadoras de acercamientos sensuales y sexuales con los hombres de su interés. En los filmes no hay muchas escenas de relaciones sexuales exceptuando la que protagoniza Irene con su nuevo amante en “Play”, la que ocurre en un contexto de oscuridad; y la escena del encuentro - también nocturno- que Manena observa desde lejos en el bosque entre su amiga y el joven

pintor. Lo que indica que en estos relatos la representación de lo erótico en relación a los personajes indígenas no es el interés central de las y los directores.

Los cuerpos masculinos no indígenas básicamente se representan como fuertes, determinados y correspondientes al estereotipo del macho proveedor y dominante como es el caso de Pancho Ovalle y sus amigos en “El Verano de los Peces Voladores”, aunque en ellos no hay demostraciones de interés sensual. Características que se tensionan en Tristán, protagonista de “Play” que representa lo opuesto, un hombre frágil, un niño que busca un refugio femenino sin dudar en mostrar su vulnerabilidad. Lo anterior se expresa en la caracterización de su cuerpo: delgado, pálido y casi volátil, contrastando con el estereotipo del hombre rural y latifundista en este caso, rudo y fuerte con el hombre urbano, más delicado que no esconde su vulnerabilidad.

En cuanto a los devenires de las mujeres indígenas, encontramos en dos películas a dos protagonistas que se desplazan en forma constante. Cristina está en permanente tránsito en la ciudad. En tanto, Alicia es una migrante en búsqueda de mejores posibilidades laborales y económicas. Las hermanas Quispe se trasladan también pero como parte de su vida de pastoras de cabras, limitándose su radio de acción al territorio que conocen sin traspasarlo. Rosa y Ester, ambas sirvientas en el fundo en “El verano de los peces voladores” son sedentarias ya que están siempre en el mismo lugar: la cocina.

El estereotipo de las mujeres indígenas confinadas al ámbito de lo doméstico y sin actuación en el ámbito de lo público, son relativizadas por algunas de estas mujeres, cada una con sus propias características culturales. Es el caso de Alicia, Cristina y de las hermanas Quispe, las que no tienen una movilidad restringida y se desplazan autónomamente por territorios conocidos o por conocer, demostrando su capacidad para determinar sus destinos.

Pedro se desplaza entre el fundo y la comunidad donde vive, tanto por razones de trabajo como amorosas: va a la fiesta de Manena, salen de paseo juntos, la lleva a un baile donde

los suyos. Alterna su pasar constantemente entre interiores (cocina casa patronal, pieza del pintor, cocina en su casa y fiesta en la comunidad) y exteriores (fundo, caminos, campo, comunidad), siendo el único sujeto indígena en los largometrajes al que se lo relaciona con una actividad pública-política alternándola con su rol apatronado en el espacio del fundo.

En cuanto a los personajes no indígenas, sus desplazamientos son limitados exceptuando a Tristán e Irene que caminan y recorren el ámbito urbano; a Manena que pasea por caminos y visita la comunidad mapuche junto a Pedro. Los adultos mayores tienden al sedentarismo y a trasladarse en vehículos.

4.A Clase

Todas las y los protagonistas indígenas representados en los cuatro largometrajes de ficción de la muestra, pertenecen a un estrato socioeconómico bajo, son personas de escasos recursos o sea, pobres.

La mayoría trabaja y/o subsiste en la naturaleza: en el bosque sureño como Pedro y Juan (“El verano de los Peces Voladores”); en la pre cordillera (“Las Niñas Quispe”); en el altiplano boliviano y chileno (“Alicia en el País”); o bien, como servidumbre en la casa del fundo en el caso de Rosa y Ester (“El Verano de los Peces Voladores”). Con la excepción de Cristina (“Play”) que trabaja como empleada que cuida a un enfermo en la capital. A todos y a cada personaje indígena lo vemos trabajar o realizar actividades en sus respectivos contextos.

Estamos en condiciones de afirmar que mayoritariamente las y los personajes no indígenas más relevantes en los filmes de la muestra son de clase alta o de clase media alta.

Es el caso de Tristán e Irene, ambos profesionales de buen nivel económico y cultural. Él es al único al que efectivamente vemos en su trabajo de arquitecto en una construcción; en cuanto a Irene se insinúa que es una profesional exitosa pero no la vemos desenvolverse en su espacio de trabajo.

Por otro lado, Pancho Ovalle, su familia y sus amigos son latifundistas, también profesionales, quienes pasan sus vacaciones por lo tanto no se representan en sus labores habituales. Su esposa está casi siempre realizando manualidades o haciendo nada; y Manena, la hija única, está de vacaciones.

Respecto a los roles secundarios como los compadres del bar en “Play”, pertenecen a la clase media baja; lo mismo que Manuel, el jardinero que coquetea con Cristina. También, el fugitivo de “Las Hermanas Quispe”, presumiblemente un profesor izquierdista de un estrato social similar aunque con mayor preparación intelectual.

5.A Relaciones de Género entre Personajes Indígenas



“Play” de Alicia Scherson

En el caso de la protagonista de “Play”, presenciarnos que Cristina solamente se relaciona con su madre a través del teléfono. Es en ese momento, a través del diálogo de ambas en *mapdungun*, que nos enteramos que ella es mapuche y que es una inmigrante del campo. En su caso, se da una relación filial entre la hija y la madre, en la que Cristina cumple su rol de inmigrante proveyéndole dinero desde la ciudad.

Con respecto a “Alicia en el País”, vemos a la protagonista en solitario durante el noventa por ciento o más del tiempo filmico. En el registro más documental, la observamos en su comunidad donde está presente en la escuela como estudiante y en un desfile, escenas donde no interactúa y se representa más bien inexpresiva como en el resto de la obra.

Las relaciones que se aprecian entre las hermanas Quispe, aunque contenidas, alcanzan mayor complejidad. Estamos en la presencia de tres hermanas cuyas relaciones filiales están marcadas por la jerarquía de edad y también, por la ausencia de María la hermana mayor fallecida y al parecer, la más experimentada de las cuatro. Esa ausencia establece un vacío de liderazgo que aunque es ocupado por Justa no alcanza a llenar el vacío. Lucía la hermana del medio hace de bisagra entre Justa y Luciana, intentando conciliar la rudeza de la primera con las ilusiones de la menor. Como se dijo con anterioridad, Justa se encarga de destruir las esperanzas de Luciana de conocer el amor y encontrar una pareja. Por otro lado, Lucía es la más miedosa y aprehensiva de las tres y coarta cualquier posibilidad de bajar a la ciudad para comenzar otra vida ante la amenaza (ficticia o real) de que les quiten su ganado: *“yo no me muevo de aquí, la última vez que fuimos a sacar el carnet puro nos miraron feo no más”*.

La opción por no moverse de ahí y el miedo de la llegada de los carabineros, termina por signar el destino de las hermanas tras la recuperación de Luciana de un resfrío que casi le cuesta la vida. Irónicamente cuando despierta de su delirio, sus hermanas ya han tomado la decisión de suicidarse sin esperar consultar su opinión.

-Lucía: *no hay nadie en ni una parte, se fueron todos. Quedamos nosotras no más por eso queremos irlos*

-Luciana: *¿pa' dónde?*

-Lucía: *pa' donde está la María*

-Luciana: *yo no me quiero morir, me da miedo, no me dejen sola*

Los personajes mapuche en “El Verano de los Peces Voladores” establecen relaciones laborales, ya que todos trabajan para un mismo patrón, en las que también se aprecia cooperación entre ellos. Lo que se puede apreciar en el contexto de la cocina donde se reúnen a comer y a compartir. Es el momento de diálogo el que generalmente gira en torno a Pedro que como Rosa insinúa, “*anda metiéndose en cosas*”. Ella y Juan, quienes son los mayores, adoptan una actitud preocupada y conservadora respecto al sentido de la lucha de Pedro. Siendo la más joven, Ester apoya su involucración política.



“El Verano de los Peces Voladores” de Marcela Said

6.A Relaciones de Género entre Personajes Indígenas y no Indígenas

Podemos aseverar que las relaciones de género más relevantes entre sujetos indígenas y no indígenas se dan en “Play” y en “El Verano de los Peces Voladores”. En “Alicia en el País” la protagonista no establece casi relaciones y no hay presencia de personas que no pertenezcan a una etnia.

Por otro lado, las hermanas Lucía y Luciana Quispe acogen y guían a un fugitivo político que arranca de la dictadura de Pinochet. Entre ellos queda establecida una doble relación: de cooperación a la vez que de desconfianza y temor por tratarse de un hombre que representa la amenaza de la violación.

Ya nos hemos referido al devenir de Cristina por la ciudad como una testigo silenciosa de la vida de otros, especialmente, de Tristán y su ex novia. Ellos no la ven mientras ella los sigue por separado, imitando alguna de sus actitudes en el intento infructuoso de ser como ellos. Claramente ahí se establece de parte de Cristina una relación aspiracional y de inferioridad, en la que ella permanece invisibilizada salvo al final de la película cuando logra establecer un breve contacto con Tristán en el hospital. Ese es finalmente, su triunfo.

-Tristán: *¿estoy muerto?*

-Cristina: *no creo*

-Tristán: *¿quién eres tú?*

-Cristina: *Cristina*

-Tristán: *¿te conozco?*

-Cristina: *no creo, a mí no me conoce casi nadie*

-Tristán: *pero ahora te conozco yo, hola Cristina*

Ya nos hemos referido a su relación de servidumbre con don Milos, el hombre enfermo a quien cuida, al que curiosamente Cristina le habla pero él no emite una palabra en

respuesta. Con Manuel el jardinero del barrio, la joven establece una relación horizontal pues es el único en toda la ciudad que la ve y al cual ella revela su verdadero origen:

-Manuel: *Cristina ¿cuánto?*

-Cristina: *Cristina Llancaleo*

-Manuel: *a ti no te conoce nadie*

-Cristina: *a mí no me conoce casi nadie*

Pese al interés del jardinero por iniciar un romance con ella, al parecer Cristina desea algo diferente a lo que él tiene y desea ofrecerle.

Las relaciones entre los mapuche y los no mapuche en “El Verano de los Peces Voladores”, son todas jerárquicas ya que todos los personajes de esta etnia forman parte de la servidumbre de Pancho Ovalle y su familia. Todos obedecen las órdenes del patriarca para que el clan disfrute plenamente de sus vacaciones. Incluyendo la disposición de dinamitar el lago para el exterminio de los peces que obsesionan al patrón.

La excepción la hace Manena quien establece una relación menos vertical con Pedro al integrarlo a su vida social, preocuparse de su salud y aceptar su invitación de asistir a una fiesta en su comunidad. Sin embargo, no queda del todo claro el motivo real que mueve a la adolescente para actuar ese acercamiento. La representación no establece con claridad si se trata de curiosidad, conciencia social, culpa, aburrimiento o interés real.

B. Categoría Representaciones Étnicas

Uno de los principales hallazgos realizados en esta sub categoría es que en las películas que se analizaron no se recurre de forma habitual ni reiterativa a elementos típicos de la cultura material de las etnias para su representación. Fundamentalmente en el caso de los contextos de las protagonistas y los protagonistas indígenas. Ellas y ellos no visten con

los atuendos que caracterizan a sus pueblos. La presencia de prendas étnicas es bastante sutil y poco evidente. Tampoco realizan acciones que se relacionen con la ritualidad y la religiosidad de sus comunidades. Las lenguas originarias sí tienen presencia en los relatos siendo un atributo que revela con certeza la pertenencia de los personajes a una determinada etnia. Son varios los personajes que hablan en su lengua, diálogos que en algunas películas se traducen y subtitulan, en otras no.

1.B Cultura Material

En la película “Play” no hay presente ningún objeto que denote alguna traza de etnicidad de la protagonista ni de la historia. Los objetos que se ponen en primer plano en la narración son los artículos que provienen del maletín hallado de Tristán con acento en la tecnología, también a los que Cristina les asigna cierto estatus o le despiertan curiosidad como los cigarrillos y el reproductor digital de música. Siguiendo esta tendencia, otro elemento que marca el arranque de la película son los videojuegos que ella frecuenta en el centro de Santiago.

El hábitat de Cristina es el departamento de barrio céntrico de don Milos de una ambientación antigua con la presencia de mapas en las paredes, rompecabezas, libros y revistas.

Gran parte del relato de la caminata de Alicia ocurre en exteriores por lo que la presencia de objetos que denoten etnicidad son prácticamente inexistentes. En el registro documental se puede apreciar el interior de su casa (suponemos), un fogón, mates y recipientes.

Las hermanas Quispe se representan desde la invisibilidad de su etnia colla por lo que tampoco eso se refleja en los enseres que utilizan. Entre ellos, podrían denotar algún origen étnico la lana que hilan aunque no se ve un huso; las mantas de lana de oveja cruda;

fósiles; el juego de adivinanza que usa Luciana con piedrecitas para formular preguntas y respuestas. Viven en un ruco construido de ramas y piedras adherido al cerro, una especie de cueva para guarecerse del frío, el viento y el calor.

La cultura mapuche se muestra particularmente a través de un objeto de su cultura que se incluye en el filme “El Verano de los Peces Voladores”. Nos referimos al trompe que interpreta Rosa a uno de los niños que cuida.

2.B Vestimenta

Cristina usa vestidos en tonos pastel, zapatillas y cartera lo que le facilita recorrer la ciudad durante un verano caluroso. Son atuendos femeninos, actuales y cómodos también para practicar las artes marciales de los videojuegos que disfruta, simulando ser una heroína. Durante la película no se aprecia ninguna vestimenta con algún componente étnico en sus atuendos. Cuando trabaja viste un delantal celeste muy sencillo de empleada de hogar de clase media.

El acto que rompe esa rutina estética, es cuando le roba un vestido negro a Irene. Es así que la joven mapuche entra a la casa de la mujer, toma el vestido, un par de zapatos, se corta el pelo y se maquilla tratando de parecersele. Arreglada de ese modo va al mismo restaurant que frecuenta la mujer y ordena tal como lo ha hecho ella antes de esa escena.



“Play” de Alicia Scherson

Alicia lleva ropa liviana en su travesía: un buzo, polerón, zapatillas, jockey y una mochila a lo que agrega un colorido aguayo (manta tradicional boliviana) para guarecerse de la lluvia y el frío. También usa una trenza a la usanza de las mujeres de su pueblo. Durante el film en las imágenes de carácter documental podemos apreciar que algunas mujeres y hombres de Soniquera, visten prendas tradicionales que con claridad los identifican con la etnia aimara.



“Alicia en el País” de Esteban Larrain

Justa, Lucía y Luciana visten ropas en la medida que les son útiles para protegerse de las altas y muy bajas temperaturas de la cordillera. Esencialmente son chalecos holgados y gruesos; pantalones; chaquetones; y gorras de lana en tonos pardos, café oscuro, como los cerros que las rodean. Destaca entre ellas, el vestido verde que se convierte en el símbolo del femenino castrado de Luciana. Es importante notar que cuando las hermanas se preparan para su acto final, se lavan, se arreglan y se visten por primera vez de colores claros. Justa se pone una blusa de flores rosadas con fondo blanco y Luciana ocupa el vestido. Ese acto ritual es lo más parecido a un rasgo de etnicidad que podemos encontrar en la obra filmica

Pedro viste en “El Verano de los Peces Voladores” como cualquier joven incluso calza unas zapatillas a la moda intervenidas con dibujos. La mujer que está en su casa cuando lleva a Manena, posiblemente una abuela o tía, lleva el atuendo femenino tradicional mapuche: un chamal (vestido); la ùkùlla (rebozo); el trapelakucha (pectoral); y el trarilongko en la frente. Es el único personaje que utiliza una vestimenta característica de su pueblo en todo el filme.

El resto de los personajes mapuche utilizan ropas de trabajo, las mujeres delantales de acuerdo a su rol de empleadas en la casa patronal.



"El Verano de los Peces Voladores" de Marcela Said

3.B Lengua

Cristina habla en dos ocasiones por teléfono con su madre usando el mapudungun mezclado con el español. Ambos diálogos están subtitrados al español. Estas escenas son vitales en el film ya que a través de ellas, nos enteramos del origen de la protagonista.

Ya dijimos que Alicia no habla, sin embargo, escuchamos conversaciones en aimara sin traducción ni subtítulos de algunos habitantes de su pueblo. En la historia sobre las hermanas Quispe no hay presencia de una lengua originaria. Los escasos diálogos que las mujeres sostienen son todos en español.

Rosa y Ester, las mujeres mapuche de “El Verano de los Peces Voladores” sostienen algunas breves conversaciones en mapudungun durante sus labores domésticas y cuando están solas, aquellas están traducidas y subtituladas al español. Sin embargo, cuando Pedro está en la comunidad y habla con otros *peñis*, esos diálogos no están subtitulados aunque el joven se los traduce a Manena.

De las películas analizadas, sólo Cristina y Pedro como protagonistas hablan en sus lenguas originarias. En los roles secundarios, Rosa y Ester lo hablan también.

4.B Religión

En ninguno de los largometrajes que conforman la muestra analizada, se muestra o siquiera alude, a ritos religiosos característicos de las etnias a las cuales pertenecen sus protagonistas y coprotagonistas. Esta característica sumada a la poca presencia de objetos típicos de las etnias representadas, hace una diferencia con el interés habitual que ha mostrado el cine chileno por resaltar y reiterar los atributos culturales de los pueblos originarios que representa (Carreño, 2006).

C. Categoría Representación Audiovisual. Tratamiento Visual.

Hay un claro énfasis por subrayar la fisonomía de los rostros de los protagonistas indígenas a través de primeros planos y una fotografía que destaca lo curtido de sus facciones, la rudeza que algunos expresan, sus rictus. La fotografía se esmera por una parte, en distinguir los cuerpos del entorno a través de contraluces y claroscuros aprovechando las características lumínicas de las locaciones naturales. Al mismo tiempo que la paleta de colores tiende a igualarlos o relacionarlos con la tonalidad del paisaje.

En cuanto a las relaciones entre personajes indígenas y no indígenas en algunas composiciones de planos, por ejemplo, en “El Verano de los Peces Voladores”, se observan

varias escenas en que los personajes indígenas se muestran en un segundo plano y en ocasiones, borrosos, resaltando las diferencias de poder presentes en esas relaciones.

Se aprecia una intención decidida en la fotografía y el tratamiento de cámara por destacar el contexto natural donde se desarrollan las historias, fundamentalmente en su relación de jerarquía respecto a los seres humanos que lo habitan o recorren. Los sujetos indígenas se establecen como pequeños ante la inmensidad del altiplano, de la cordillera o de los tupidos bosques en el sur a través de panorámicas y planos generales.

Se utilizan elementos de la naturaleza como la neblina, el polvo, la nieve y la lluvia, para reproducir la belleza -aunque también la inclemencia- de los contextos donde se desenvuelven los relatos. Generalmente la cámara es fija y meticulosa para lograr su exaltación. En los interiores se usa el claroscuro, acentuando los contrastes de luz entre adentro y afuera.

La excepción la hace “Play” que transcurre por completo en Santiago que es fotografiado como un lugar luminoso y colorido. Las estrategias fotográficas para Cristina y el resto de los personajes son diferentes haciendo énfasis en los tonos pastel para ella y colores más brillantes para los personajes no indígenas.

1.C Fotografía Personajes

La tonalidad con la que se presenta la protagonista de “Play” tiende a los colores suaves lo mismo que la iluminación de su rostro que no dramatiza sus rasgos. En cambio, la fotografía que se utiliza para los personajes no indígenas tiende a ser más luminosa, incluso brillante y dispone de una paleta más amplia de colores en los que se resalta la calidez con tonos como el rojo, naranja, amarillo de la vestimenta de la mujeres y hombres.

En la película “Alicia en el País” estamos ante la utilización de dos texturas filmicas y diferentes tratamientos de color. Un registro central enfocado en el viaje de la protagonista

y otro secundario, que capta diferentes escenas de la comunidad de Soniquera, el pueblo de donde es originaria. En el primero, la fotografía es luminosa y colorida resaltando el rostro, los pies y la relación de la joven con la inmensidad del paisaje altiplánico. La segunda, destaca el grano en su textura, tendiendo a colores ocres y claros en un estilo que se acerca al registro documental.

El cuidado tratamiento fotográfico que observamos en “Las Niñas Quispe” trabaja en exteriores con contraluces y brillos, aprovechando los haces de luz que se cuelan entre el cajón cordillerano donde transcurre la acción. Sus rostros están generalmente iluminados y tienden a mimetizarse con el colorido pardo de los cerros. También se aprovecha el contraste de la luminosidad fuerte del exterior en relación a la oscuridad del interior del ruco, estableciendo relaciones entre las personas iluminadas afuera con las siluetas de las que están adentro.



“Las Niñas Quispe” de Sebastián Sepúlveda

En “El Verano de los Peces Voladores” todos los personajes tienen un tratamiento similar con énfasis y singularidad en el trabajo con siluetas que se difuminan en medio de la neblina del bosque nativo del sur o en el vapor de las aguas termales.

En exteriores los rostros se tienden fotografiar con colores fríos en relación al verde predominante del entorno. En interiores, el colorido es más cálido, acentuando los claroscuros y también las siluetas de las empleadas en las escenas de la cocina.



“El Verano de los Peces Voladores” de Marcela Said

2.C Fotografía Locaciones

La ciudad de Santiago se revela luminosa, colorida incluso brillante en el caminar de Cristina por las calles. Elementos que la convierten en un lugar atractivo y digno de ser descubierto por la joven. Se fotografía a todas horas, en la mañana, el mediodía, el atardecer y por la noche. La fotografía de los interiores difiere en su paleta de colores. En el departamento donde vive y trabaja Cristina, se hace énfasis en algunos tonos –aunque cálidos- que denotan el paso del tiempo como verdes, celestes, cafés que dan la sensación de un lugar antiguo y con historia.



“Play” de Alicia Scherson

En contraste, en las casas de Irene y de la madre de Tristán se enfatiza el brillo y un colorido fuerte como rojos, naranjas, amarillos y morados.

La fotografía del altiplano que atraviesa Alicia hace énfasis en el colorido de sus diferentes paisajes: el azul del cielo, el blanco de la nieve, el verde de la yareta, los tonos tierra del suelo, el amarillo de algunos valles, el azul del cielo diurno y también nocturno, la luna llena y su luz fría. También destaca el brillo de todos esos parajes. Como se dijo anteriormente, las escenas documentales con un énfasis cultural, destacan el ocre y el café en su paleta de colores.

El espacio cordillerano donde viven las hermanas Quispe se fotografía con acento en los tonos tierras, pardos, cafés y grises del entorno, aunque logrando una temperatura que en muchas escenas remite un poco más a la frialdad que a la calidez. Se aprovechan las fuertes

diferencias de luz que se producen entre las montañas y el polvo que deja el paso del rebaño para recortar las siluetas de las mujeres.



"Las Hermanas Quispe" de Sebastián Sepúlveda

3.C Cámara Personajes

Cristina exhibe en su rol central numerosos primeros planos de su rostro y el seguimiento atento de su recorrido por la ciudad. De esta forma posibilita que nosotros como espectadores, sí podamos contemplarla, contrariamente a la gente que la rodea. La cámara establece desde la invisibilidad de la protagonista, una relación dentro del plano con Tristán y con Irene aunque ellos jamás reparen en ella. El uso de cámara fija predomina en el relato aunque se utilizan también movimientos como travelling y dolly sobretodo para los desplazamientos de los protagonistas.

La cámara tiende a moverse con suavidad junto a Alicia en su caminar utilizando primeros planos frontales, laterales y posteriores para cubrirla. Algo similar realiza con sus pies a los que sigue de cerca y desde diferentes ángulos en su avance. En otro extremo, se construyen

grandes planos generales que dan cuenta de la inmensidad del altiplano en contraste con la pequeña figura de Alicia.

La cámara que registra a las hermanas Quispe es rigurosamente fija, jamás sale del trípode y tampoco registra movimiento ninguno. Se las retrata en primeros planos a cada una y también en conjunto lo que permite apreciar la dureza de sus rostros muy de cerca. Se las relaciona con su entorno a través de planos medios, generales, mientras realizan sus labores cotidianas.

El tratamiento de cámara de “El Verano de los Peces Voladores” es muy similar al de “Las Niñas Quispe”. Es preciso destacar que el responsable del trabajo fotográfico en ambas, es el director de fotografía y camarógrafo, Inti Briones, quien fue premiado por ambas películas.



“El Verano de los Peces Voladores” de Marcela Said

La cámara provee de primeros planos que nos permiten apreciar las características y fisonomía de los protagonistas. En este caso, apreciamos muy de cerca las diferencias de rasgos entre los personajes indígenas y no indígenas aunque el tratamiento es igual para ambos. En algunas escenas en que intervienen chilenos y mapuches, el encuadre sitúa en un primer plano a los primeros y más atrás, a los segundos.

4.C Cámara Locaciones

El Santiago de “Play” es retratado a través de panorámicas, planos generales y planos medios que componen la ciudad con una belleza singular.

Las imágenes del altiplano de Alicia son realizadas con una cámara que no es predominantemente fija pero estable en sus movimientos. Se alternan estos movimientos sutiles con movimientos horizontales (paneos) que dan cuenta de la inmensidad del lugar.

El estilo de cámara en el registro documental -coherentemente con el tratamiento clásico de ese formato- es más inestable y con movimientos menos cuidados para dar cuenta quizás, que las escenas son reales y que no son ficciones.

La cámara para el registro de las locaciones en “Las Niñas Quispe”, es de un cuidado riguroso, con encuadres donde se busca el equilibrio para retratar el agreste paisaje representado. Como antes se dijo, la cámara es fija y tiende a mostrar la inmensidad del cajón cordillerano a través de grandes planos que buscan profundidad a través de las distintas capas superpuestas del mismo paisaje.



“Las Niñas Quispe” de Sebastián Sepúlveda

Algo similar ocurre en “El Verano de los Peces Voladores” donde la cámara fija se centra en la inmensidad y la densidad impenetrable del bosque donde ocurre el relato. Utiliza para lograrlo, grandes planos generales, planos picados en altura, panorámicas del bosque y el lago.

D. Categoría Representación Audiovisual. Tratamiento Sonoro

El énfasis del tratamiento sonoro apunta a lograr una sensación de realismo en los relatos. Lo anterior, otorgando gran relevancia al registro y a la utilización del sonido directo para la construcción de los filmes. Con ello nos referimos a como suena el mundo de las y los protagonistas de las películas, los que en su mayoría se ubican en espacios aislados y afincados en la naturaleza. Se destacan entonces los sonidos naturales o que emanan de las acciones de los personajes así, como también, el silencio. Un silencio de diálogos o conversaciones lo que no implica la ausencia de sonidos.

Una de las películas (“Alicia en el País”) adolece de la voz de su protagonista con lo que los ruidos del entorno en que realiza su viaje y los que ella misma produce, toman gran protagonismo. En otras, la voz de las protagonistas se escucha poco, no hay abundancia de

diálogos ya que los personajes tienden más bien a la contención. Debido a estas características, pareciera por momentos que los indígenas no tuviesen voz o si la tienen, tiende a ser exigua y poco expresiva.

“Play” marca la excepción en el tratamiento esencialmente realista del sonido ya que en algunas escenas crea atmósferas decididamente fantásticas, a través de la utilización de algunos efectos sonoros.

La música como elemento también presenta un rol relevante en casi todas las películas - tanto si es diegética²² o extra diegética²³ - aportando a la construcción narrativa.

En obras como “Alicia en el País”, intenta suplir el silencio de la joven agregando emotividad y énfasis al viaje. En tanto que en “Play” la música que escucha Cristina en sus fonos es también una expresión de su anhelo por vivir otra vida, de diferenciación con Manuel y también, funciona como la banda sonora de su deambular ciudadano.

1.D Sonido Diegético

Los diálogos de Cristina con don Milos, Manuel y al final, con Tristán se destacan en “Play”. Así mismo, los silencios y el silbido de la chica se convierte en un elemento característico que marca la apertura y cierre del relato. El sonido directo de los distintos espacios de la ciudad es relevante; la música que proviene de un disco que pone Tristán tras el rompimiento con su novia (el bolero “Morir de Amor”) y la que interpretan músicos arriba de una micro. Pero sobretodo, es la música que Cristina escucha en su recorrido

²² Sonido diegético es “todo lo que está ocurriendo en la escena y que los personajes oyen”.
<http://sonido.blogs.upv.es/relacion-con-la-diegesis/> Consultada el 19 octubre de 2015

²³ Sonido extra diegético es “lo que no oyen los personajes” (música incidental, narraciones en off).
<http://sonido.blogs.upv.es/relacion-con-la-diegesis/> Consultada el 19 octubre de 2015

urbano la que va marcando atmósferas y sumergiendo a la joven en el mundo al que aspira pertenecer. También se construye un contrapunto importante cuando se presentan Cristina y Manuel, cada uno está con sus fonos puestos escuchando música diferente que nos indican de alguna forma quiénes son .

Como ya dijimos Alicia no habla en todo su viaje. El silencio, constituye entonces, una parte fundamental de la banda sonora. Aunque en un primer plano (sonoro) podemos oír su respiración agitada, el ruido de sus pasos por superficies de diferentes texturas, cuando mastica algunos granos y el instante cuando aventura un suave canturreo en su lengua originaria. Lo anterior junto a los sonidos que provienen del paisaje y de los fenómenos climáticos: el viento omnipresente, lluvia, granizo, truenos. Durante las escenas documentales escuchamos diálogos en aimara, la banda del pueblo tocando y al profesor de la escuela hablando sobre las relaciones de comercio ancestrales entre los pueblos de Bolivia y Chile.

La presencia de algunos diálogos breves entre las hermanas Quispe, también con Don Juan, el comerciante de ropa y con el fugitivo, entregan la información básica para comprender el argumento y el contexto de la película. El sonido directo es esencial para traspasarnos la sensación del mundo que habitan, en el que la sonoridad del viento en sus diferentes intensidades forma una base permanente que nos transmite espacialidad a la vez que soledad. También están el crepitar del fuego, las pisadas del rebaño y los ruidos guturales que las mujeres hacen para arrear sus animales.

En “El Verano de los Peces Voladores” los diálogos son muy relevantes, sean estos chilenos o mapuche. Es el filme de la muestra que más se sostiene en las conversaciones entre los personajes.

Otros elementos relevantes para la narración son los disparos en el bosque, las sirenas de los autos de Carabineros, la explosión en el lago y los pasos en el bosque, que construyen a través de su sonoridad la sensación del conflicto latente en ese lugar. También la música

diegética que emerge de la misma acción, especialmente en la escena en la que Pedro canta a Manena un tema de la banda punk chilena “Los Fiskales Ad-Hoc”. A través de esa canción el filme nos abre una ventana al interior del joven, exhibe su ser contestatario aún desde el lugar contradictorio donde se sitúa. Contrastando de paso, las dos realidades contrapuestas de ambos, porque la chica no conoce ni la canción ni jamás ha oído hablar de la banda.

2.D Sonido Extra Diegético

En “Play” más que en ningún otro filme se evidencia un trabajo de creación de paisajes sonoros para construir momentos de ensoñación y de fantasía. Mientras Cristina lee a don Milos sobre tribus ocultas del “extranjero blanco” en algún lugar de la Amazonia, se escuchan cánticos tribales que recrean el momento haciéndolo vívido. Lo mismo ocurre con el sonido en primer plano de la mantequilla derritiéndose; el latido del corazón del viejo cuando Cristina le toma el pulso; la música de los videojuegos cuando practica luchas marciales ante el espejo; o el sonido del mar cuando Tristán descubre la gaviota tatuada en el pecho de la dueña del bar. Estos efectos recrean una atmósfera que oscila entre la realidad y la irrealdad, dotando de momentos de fantasía a la historia.

La ausencia de voz de Alicia es suplida de alguna forma con la intervención de una música que tiene una gran presencia no solamente estética sino que también narrativa en el filme. Aquella ocupa elementos como el piano, violín y guitarra para construir melodías emotivas que subrayan y dirigen dramáticamente la epopeya de la joven hasta su término.

En “Las Niñas Quispe” no hay intervención de música y su banda sonora se construye fundamentalmente con el registro directo de los sonidos del cotidiano de las mujeres y su entorno (como ya se describió con anterioridad).

La música adquiere relevancia en “El Verano de los Peces Voladores” en cuanto a crear una atmósfera de tensión dramática que anuncia y realza un conflicto que nunca presenciamos de forma directa. Otro elemento interesante, es la subjetiva de la sordera de Pedro cuando pierde la audición después de que hace explotar la dinamita en el lago.

VII. CONCLUSIONES

El cine de ficción chileno que se ha ocupado de representar a sujetos pertenecientes a los pueblos originarios en la última década, al parecer protagoniza un proceso incipiente de transformación en la mirada y en el tratamiento que ha realizado habitualmente en sus narraciones sobre la alteridad.

No sabemos cuál será su devenir, pero sí es probable que continúe aumentando y diversificándose la producción cinematográfica de ficción que se ocupa de representar a los indígenas que -según consignamos con anterioridad- ha sido bastante exigua en el pasado. Aquello debido a los procesos sociales, políticos y culturales de reemergencia que involucran a la etnicidad, en este tiempo de la globalización y la posmodernidad. Espacio de flujos acelerados donde el discurso cinematográfico adquiere relevancia como tecnología de género y hecho cultural, construyendo realidades e imaginarios que potencialmente pueden alcanzar audiencias numerosas en circuitos tradicionales y también virtuales. El cine construye un relato refractante de la realidad social que nos brinda algunas señales desde aquella, a la vez que proyecta los imaginarios contruidos por los cineastas para su interpretación por el público.

A través de esta muestra, observamos una pequeña fisura, un desvío o tal vez una alteración de la mirada en la construcción del “Otro” diferente que emerge desde los filmes analizados en este texto. Los que representan a los personajes indígenas en su performatividad, construyendo subjetividades más flexibles y dúctiles que las pesquisadas en producciones

de una data anterior. Permitiéndose los creadores -en la ficción al menos- permitirles a sus personajes un desamarre de algunos atributos inmovilizadores, atávicos, pesados. De roles de género y formas de relacionarse estereotípicas y reiterativas con énfasis en sus atributos culturales, místicos, en consecuencia, tradicionales en sus representaciones.

En estos filmes contemporáneos comienza a representarse la posibilidad de que el “Otro” viva en espacios que no solamente están signados en la naturaleza. De esta forma, tímidamente se visibiliza mediante la tecnología y la práctica cinematográfica, a sujetos indígenas que habitan en las ciudades transformándose conjuntamente al resto de la población que las habita. Ahora, como sujetos múltiples atravesados por variadas dimensiones y posicionamientos, “dentro de los múltiples y cambiantes espacios de la vida social. Esto nos conduciría a comprender las identidades no por oposición ni en términos binarios, sino por relación unas con otras y desplegadas en un determinado lugar y tiempo” (Montecino, 2012:173).

Es posible que por esta mirada multidimensional de las identidades de género hoy de forma inusitada, las mujeres indígenas sí protagonizan relatos filmicos donde se perciben como capaces de tomar decisiones respecto a sus vidas. Desde los referentes culturales de sus etnias, en contacto a los contextos que les toca vivir, sean estos rudos o de escasez. También a través de relaciones más o menos activas con personajes masculinos tanto pertenecientes a sus comunidades como con aquellos que no pertenecen. En el lugar y el tiempo donde están situadas que, en casi todas las obras, es el presente y no un pasado histórico y lejano como ha sido lo habitual en sus representaciones precedentes.

A pesar de lo que hemos afirmado, lo que emerge distintivo desde estos relatos convive a la vez con lo que se ha venido produciendo y reproduciendo performativamente en las películas nacionales de ficción y no ficción que históricamente han abordado la etnicidad.

Más allá de los desvíos pesquisados y fieles a los estereotipos recurrentes, las mujeres indígenas continúan actuando roles de servidumbre junto a sus compañeros de etnia

masculinos. Siendo sus relaciones con los personajes blancos, de subyugación y desiguales en tanto circulación del poder, del prestigio de sus posicionamientos y situados en una condición de clase manifiestamente inferior no importando sus identidades de género.

Entre los personajes indígenas las relaciones diegéticas son de familiaridad y cooperación no quedando las mujeres relegadas a un plano secundario o terciario, por el contrario, ya que tres filmes son protagonizados por mujeres que pertenecen a pueblos originarios. Pero con excepción de “Las Niñas Quispe”, las otras narraciones apenas se detienen o profundizan en las relaciones interétnicas, las que podrían abrir nuevas y novedosas ventanas para futuras exploraciones cinematográficas.

En algunas películas revisadas, el “otro” aparece como un elemento utilizado para subrayar su diferencia, al mismo tiempo que para intensificar la figura de su contraparte no indígena. Identificando así, “al mundo indígena con un determinado ambiente, la naturaleza, reafirmando lo ‘cultural’ (malo o bueno) de lo no indígena” (Peirano, 2006:63). Las directoras y directores no exhiben -en congruencia con lo anterior- gran interés por indagar en su mundo y profundizar en la subjetividad particular de sus personajes pertenecientes a los pueblos originarios.

Sin embargo, algunos personajes -masculinos y femeninos- exhiben tensiones y complejidades en sus formas de subsistir en relación a sus ideales o pensamientos. Siendo activos en decidir un camino para afrontar o negar esos conflictos.

Sus corporalidades son construidas mayoritariamente acorde a los estereotipos físicos que habitualmente han designado lo indígena: bajos, morenos, gruesos, pelo negro y con gran temple físico para enfrentar las adversidades y el trabajo duro. Lo anterior, en concordancia a las diferencias de jerarquía social que establece el color de la piel en nuestra sociedad, “mezclando clase y etnia para proponer la forma del sí mismo chileno” (Montecino, 2012:119). Una forma que tiende con claridad a la aspiración de la blancura en relación a la escala de clase social.

Como ya se afirmó, todos los hombres y mujeres indígenas de las películas visionadas son pobres y realizan trabajos con un fuerte componente físico. No hay profesionales, intelectuales, artistas o jóvenes que asisten a la universidad o realicen actividades que no impliquen servidumbre o esfuerzo corporal.

En las obras observadas los cuerpos indígenas están despojados en la mayoría de los casos de erotismo en las relaciones entre ellos y con las corporalidades no indígenas. No es el caso de los últimos que en sus acciones sí está presente la sensualidad y la posibilidad de un encuentro sexual. En la muestra no se hallaron personajes que no fueran presentados como manifiestamente heterosexuales.

A pesar de lo dicho, en sus representaciones filmicas algunos sujetos indígenas se desplazan en forma autónoma. De acuerdo a los actuales flujos migratorios, se dirigen a los centros urbanos; se movilizan desde un país a otro en busca de oportunidades económicas acorde al mencionado concepto de “moving roots” o raíces móviles. Así mismo, pueden devenir desde un cotidiano laboral como apatronados a la lucha reivindicativa por los derechos de sus pueblos de acuerdo a la mencionada reemergencia indígena que se rebela contra la colonialidad del poder proponiendo una mirada propia sobre el mundo. De esta forma, estos personajes adquieren matices en sus comportamientos, traspasando los binarismos en algunas de sus representaciones actuales.

Ninguna de las protagonistas o personajes femeninos pese a su mayor movilidad, ostenta un rol en el espacio público o en la actividad política reservada tradicionalmente a lo masculino en el caso de la etnicidad. Cuando actúan en su cotidiano están limitadas – aunque con más libertad de tránsito- al ámbito de lo privado y de las tareas reproductivas en las casas o en las cocinas ajenas. Lo que significa “para el espacio doméstico y quienes lo habitan, nada más y nada menos que un desmoronamiento de su valor y munición política, es decir, de su capacidad de participación en las decisiones que afectan a toda la colectividad” (Segato, 2011: 38).

De preferencia los relatos continúan situados en la naturaleza profunda y aislada siguiendo la tradición filmica nacional. Se percibe un énfasis fotográfico por destacar y dramatizar al máximo la belleza de estos paisajes alejados de la civilización. Dotándolos de un protagonismo expresivo que por instantes compete en lo narrativo, con los personajes pertenecientes a las comunidades indígenas. Hay un deslumbramiento por la naturaleza intocada, salvaje e indomable, propio de cineastas que provienen del medio urbano y que tienden a naturalizar la etnicidad de sus personajes a través de ese dispositivo.

Contrariamente al tratamiento habitual que realizan documentales y ficciones, en estos filmes no se recurre a exhibir objetos, vestimentas tradicionales, ritos y ceremonias como una reafirmación de la cultura de origen de sus personajes o historias. Lo que entrega una pista de esas pequeñas fisuras o dislocaciones en la construcción de sus representaciones. No se aprecian mujeres junto al telar; ni cerca del fogón de su cocina; ni hombres ni mujeres asisten a una ceremonia del *ngillatún* u otras manifestaciones culturales o religiosas. De hecho, en ninguno de las obras observadas hay referencias directas o indirectas a la religiosidad de sus personajes indígenas lo que marca una gran alteración a las formas de representación producidas con anterioridad a este siglo, “las que recurrían a la invocación a la tradición, al tiempo pretérito”, lo que, “aparece como un recurso para sobrellevar las contradicciones contemporáneas” (Raurich y Silva, 2011:80). Tensiones de la vida actual que en algunas de las películas estudiadas son expuestas claramente como en el caso de “Play” y “El verano de los peces voladores”.

Los filmes incluyen diálogos en sus lenguas con y sin traducción, lo que introduce el valor del idioma y la voz originaria en la diégesis. En su construcción los personajes tienden a ser poco expresivos y con diálogos generalmente breves cuando hablan. A pesar de ello o quizás por lo mismo, el sonido adquiere gran relevancia en los filmes. En tres de ellos, la música -sin tener que recurrir necesariamente a instrumentos autóctonos- tiene un rol preponderante para estructurar la narración y dotarla de tensión dramática. Supliendo quizás la baja intensidad en sus diálogos.

Los sonidos del mundo adquieren una presencia fundamental en la construcción de las texturas y las narrativas de las películas. La presencia constante, grandiosa de la naturaleza - también de la ciudad aunque un poco menos amplificadas y más fantásticas- y de sus elementos, hacen que estos actúen a través de su sonoridad. Aludo aquí al viento como una presencia permanente; la lluvia; los truenos; los animales; el fuego; y por supuesto, el silencio.

Es importante anotar que las y los autores de estas obras audiovisuales pertenecen a nuevas generaciones que comenzaron a filmar durante este siglo. Ensayan un tratamiento que tiende a lo contemplativo; construyen relatos sucintos en cuanto a las acciones dramáticas; actoralmente trabajan en la contención de sus personajes; conforme a ello, utilizan diálogos breves o escasos. Estilo que con variaciones entre unas películas y otras, caracteriza la filmografía analizada y se agudiza más todavía en la construcción de la mirada sobre los sujetos indígenas.

Como sea, efectivamente esta fisura o bien, algunas desviaciones u alteraciones en las representaciones habituales de las personas de los pueblos originarios, emergen a través de este análisis. Abriendo un nuevo escenario desde donde situar la mirada para reflexionar y construir la etnicidad a través del dispositivo cinematográfico. Dotando a sus protagonistas de algunas cualidades que los sacan de la prehistoria, el esencialismo o el naturalismo para convertirlos en sujetos que viven y comparten el espacio contemporáneo conjuntamente a un “nosotros”. Un poco más allá de los estereotipos reconocibles, también de las construcciones rígidas y conservadoras de las representaciones de género de los sujetos indígenas a los que el cine nacional se había habituado en períodos anteriores según lo han consignado numerosas investigaciones. Los hallazgos, abren ventanas para la formulación de nuevas formas de mirar la etnicidad y desafía a los cineastas no pertenecientes a las comunidades a tomar conciencia y reflexionar sobre las alteridades que construyen –y construirán- para proyectarlas al mundo.

BIBLIOGRAFÍA

Ardevol, Elisenda (2004). Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea. Editorial UOC.

Aravena, Andrea (1999). *La identidad indígena en los medios urbanos*, en: Lógica mestiza en América, capítulo 6. Instituto de Estudios indígenas de La Frontera. Chile.

Barbero, Jesús Martín (2005). Diversidad cultural, El valor de la diferencia. LOM. Santiago.

Bengoa, José (2007). La emergencia indígena en América Latina. Fondo de Cultura Económica. Santiago, Chile.

Bettati, Bruno (2012). WHY NOT? Política industrial para el audiovisual chileno. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Buttler, Judith (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. Debate Feminista.

Buttler, Judith (2007). El género en disputa. Paidós. Barcelona.

Castro, Pablo; Brevis, Guido; Carvajal, Andrés; Tarque, Francisco (2012). Producción Audiovisual Indígena en Chile. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Cavallo, Ascanio; Maza, Gonzalo (2010). El novísimo cine chileno. UQBAR. Santiago.

Carreño, Gastón (2007). Miradas y alteridad. La imagen del indígena latinoamericano en la producción audiovisual. Tesis para optar al grado de Magister en Estudios Latinoamericanos. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad de Chile. Carreño,

Gastón (2006). Pueblos originarios en el cine chileno: reflexiones sobre la construcción de dispositivos visuales. Boletín del Museo de Arte Precolombino, vol. 11 N°1.

De Lauretis, Teresa (1989). *Las tecnologías del género*, en *Essays on theory, film and fiction*. McMillan Press. Londres.

Foucault, Michel (1992). *Historia de la Sexualidad*. Siglo veintiuno editores.

Giddens, Anthony (2000). *Sociología*. Alianza Editorial. Madrid.

Grau, Jorge (2005). Antropología, cine y refracción. Los textos filmicos como documentos etnográficos. *Gazeta de Antropología* 21 artículo 03. Universidad Autónoma de Barcelona.

Harding, Sandra (1998). *¿Existe un método feminista?*, en: *Debates en torno a una metodología feminista*. UNAM. México.

Haraway, Donna (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra. Madrid.

Imbert, Gérard (2002). *Violencia e imaginarios en el cine actual*, en: *La mirada que habla. Cine e ideología*. Akal. Madrid.

Mendoza, Brenny (2010). *La epistemología del sur, la colonialidad del género y el feminismo latinoamericano*, en: *Aproximaciones críticas a las prácticas teórico políticas del feminismo latinoamericano*. En la frontera. Buenos Aires.

Montecino, Sonia (2012). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Catalonia. Santiago de Chile.

Peirano, María Paz (2006). *Nosotros los Otros*. Boletín del Museo de Arte Precolombino. Volumen 11 N°1.

Quijano, Aníbal (2000). *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, en: La colonialidad del saber, eurocentrismo y Ciencias Sociales. Perspectivas latinoamericanas. CLACSO. Buenos Aires.

Raurich, Valentina y Silva, Juan Pablo (2011). Estudios sobre las culturas contemporáneas. Universidad de Colima. México.

Riegraf, Birgit y Aulenbacher, Brigitte (2012). Investigación feminista ¿quo vadis?, en: Tratado de Metodología de las Ciencias Sociales. Fondo de Cultura Económica.

Scott, Johan (1996). *El género: una categoría útil para el análisis histórico*, en: El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. PUEG. México.

Segato, Rita (2011). *Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial*, en: Feminismos y poscolonialidad. Ediciones Godot. Buenos Aires.

Shoat, E; Stam, R (2002). Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Paidós.

Stam, Robert (2010). Teorías del cine. Espasa Libros. Barcelona.

Stolcke, Verena (2000). ¿Es el sexo lo que la raza para la etnicidad... y la naturaleza para la sociedad? Política y Cultura, número 014. Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. DF, México.

Vasilachis, Irene (2006). Estrategias de investigación cualitativa. Gedisa Editorial. Barcelona, España.

Walsh, Catherine (2002). (De) *Construir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador*, en: Interculturalidad y política. Red de apoyo a las Ciencias Sociales. Lima.

ANEXOS

1. PLAY de Alicia Scherson

Representación de Género de los Personajes

Rol de Género Personajes	<p>-Estereotipos Femeninos Indígenas: La empleada mapuche</p> <p>-Estereotipos Masculinos Indígenas: No hay</p> <p>-Otros: No hay</p> <p>-Estereotipos Femeninos No Indígenas: La mujer autónoma</p> <p>-Estereotipos Masculinos No Indígenas: El hombre niño El enfermo mayor Los machos del bar El amante argentino</p> <p>-Otros: No hay</p>
Espacio	<p>-Físico/contexto: Santiago Calles céntricas Calles de Providencia y Las Condes.</p> <p>-Simbólico: La urbe Lo antiguo/clásico más popular del centro en contraste con la modernidad de los barrios más acomodados.</p>
Cuerpo/s	<p>-Caracterización física: -Indígena: Cuerpo femenino: delgado, menudo, moreno, ágil, dinámico, pelo largo negro y</p>

	<p>liso.</p> <p>-No indígenas: Cuerpos femeninos: altos, blancos, delgados, espigados, atractivos, sensuales Cuerpo masculino protagónico: frágil, vulnerable, pálido, delgado, demacrado. Otros cuerpos masculinos: morenos, peludos, fuertes.</p> <p>-Identidad sexual/Sexualidad -Indígena: Cuerpo femenino esquivo, ambiguo, por momentos invitador. -No indígenas: Cuerpos femeninos en búsqueda de satisfacción, erotizados. Cuerpos masculino protagónico en busca de cuidado y cariño. Cuerpos masculinos secundarios: en búsqueda de contacto sexual, erotizados, dominantes, evidentes.</p> <p>-Desplazamiento/movilidad -Indígena: -Cuerpo femenino protagónico: desplazamiento permanente por la ciudad.</p> <p>-No Indígenas: -Cuerpos femeninos: Se desplazan y no desplazan. -Cuerpo masculino protagónico: se desplaza constantemente, vaga sin rumbo por la ciudad hasta encontrar un lugar. -Cuerpos masculinos secundarios: no se desplazan.</p>
Clase Social	<p>La protagonista indígena es una migrante pobre del campo a la ciudad. Los personajes no indígenas protagónicos son de clase alta. El resto, de clase media baja y baja.</p>
Relaciones entre géneros personajes indígenas	<p>Cristina se solo se relaciona de manera telefónica con su madre, es una relación filiar/familiar.</p>
Relaciones de poder personajes indígenas y no indígenas	<p>La relación de Cristina es de servidumbre con don Milos, el enfermo a quien cuida.</p>

	<p>Es sentimental con Manuel el jardinero mestizo.</p> <p>Es de invisibilidad con Tristán e Irene, salvo al final que hay una breve relación de cooperación con Tristán en el hospital cuando aquel está internado y finalmente, la conoce.</p>
--	---

Representación Étnicas

Cultura material	<p>-El departamento antiguo y céntrico donde habita Cristina como reflejo del pasado de la ciudad.</p> <p>-Mapas antiguos</p> <p>-Libros y revistas</p> <p>-Revistas de viajes y naturaleza</p> <p>-Maletín de Tristán con audífonos, reproductor digital de música, encendedor, cigarrillos, contemporáneos y tecnológicos, algunos de los cuales usará Cristina en la nueva identidad que explora .</p>
Vestimenta	<p>-Vestidos en tonos pastel</p> <p>-Zapatillas modernas en tonos claros</p> <p>-Delantal de empleada</p> <p>-Vestido negro elegante entierro</p>
Lengua	<p>-Mapudungun alternado con el español solamente cuando se comunica telefónicamente con su madre que vive en el campo.</p> <p>- Español</p>
Religión	<p>No se expresa ni religión ni ningún tipo de ritual.</p>

Representación Audiovisual

Tratamiento Visual	
Fotografía personajes	<p>Indígenas:</p> <ul style="list-style-type: none">-Luminosa y pastel respecto a Cristina.-Estética de videojuego (textura pantalla ruidosa) para la escena de la lucha de Cristina con la mamá que golpea a la niña. <p>No Indígenas:</p> <ul style="list-style-type: none">-Luminosa y colorida respecto a los personajes de una condición social más acomodada.
Fotografía locaciones	<ul style="list-style-type: none">- Menos luminosa, en tonos verdes y ocre en el interior del departamento de Santiago antiguo donde habita Cristina con don Milos.- Mucho color y brillo en las casas de los personajes más acomodados.-Brillo y color en la ciudad.
Cámara personajes	<ul style="list-style-type: none">-Planos generales de contexto y énfasis en el rostro a través de primeros planos sobretodo de Cristina y Tristán.-Algunos movimientos como Dolly y travelling para el seguimiento de los personajes en sus recorridos por la ciudad.
Cámara locaciones	Planos fijos y algunos Dolly en interiores.

Representación Audiovisual

Tratamiento Sonoro	
Sonido Diegético	<ul style="list-style-type: none">-Resaltan los diálogos entre los personajes; la voz de Cristina aunque no habla mucho con nadie salvo con Manuel y don Milos; el silbido de Cristina (inicio y final)-Música de cantantes en la micro y el bolero que pone Tristán cuando debe separarse de su novia.-Música que Cristina escucha en los

	<p>audífonos mientras camina por la ciudad.</p> <p>- La que escucha Manuel el jardinero de la misma forma y cuando conversa con Cristina.</p>
<p>Sonido Extra diegético</p>	<p>- Tienden a crear atmósferas de ensoñación o fantásticas.</p> <p>-Efectos sonoros usados en forma extensiva: cantos aborígenes mientras Cristina lee a don Milos las revistas National Geographic; sonido de la mantequilla derritiéndose; latido del corazón de Milos mientras Cristina le toma el pulso; efectos sonoros de videojuego en la lucha de Cristina en el espejo; y con la madre; sonido de mar y gaviotas a partir de la visión del tatuaje de la mujer del bar.</p>

2. ALICIA EN EL PAÍS de Esteban Larraín

Representación de Género de los Personajes Indígenas y no Indígenas
--

Rol de Género	<p>Indígenas</p> <p>-Estereotipos femeninos: La joven migrante sin voz</p> <p>-Estereotipos masculinos: El profesor</p> <p>-No Indígenas No hay</p>
Espacio	<p>-Físico/contexto: Altiplano boliviano y chileno Pueblo de Soniquera (Bolivia) San Pedro de Atacama (Chile)</p> <p>-Simbólico: La naturaleza-lo agreste, soledad El pueblo-la cultura originaria La urbe-la modernidad La cocina- el hogar La escuela-la identidad</p>
Cuerpo	<p>-Caracterización física: Menuda, morena, fuerte, resistente</p> <p>-Identidad sexual/Sexualidad: Femenina sin manifestaciones de sexualidad o erotismo</p> <p>-Desplazamiento/movilidad Se desplaza de manera constante, camina Fortaleza</p>
Clase Social	Pobre
Relaciones entre géneros personajes indígenas	<p>Familiar (en el hogar)</p> <p>Maestro-alumna (en la escuela)</p>
Relaciones de poder personajes indígenas y no indígenas	No hay

Representación Étnicas

Cultura material	El fogón La botella de plástico para el agua
Vestimenta	Buzo, mochila, zapatillas, jockey Manta de colores (aguayo) que usa para protegerse de a lluvia Trenza típica Vestimentas tradicionales de las otras mujeres y hombres aymara que aparecen
Lengua	- Quechua o aymara (sin traducción) - Español
Religión	No hay

Representación Audiovisual

Tratamiento Visual	
Fotografía personajes indígenas	Cámara ficción (35mm): Colorida, luminosa en exteriores. Cámara documental (8mm): Claro oscuro, siluetas, color pardo y café en interiores casa y cocina, también en el pueblo
Fotografía locaciones	- Transparencia, luminosidad, brillo - Verde, azul, celeste intenso y blanco en las nubes, nieve y salar
Cámara personajes indígenas	Cámara ficción (35 mm): Grandes planos generales dan cuenta de la pequeñez de Alicia en el altiplano Primeros planos de pies y rostro mientras camina Cámara documental (Súper 8mm): movida en tomas de Alicia en el pueblo y en su casa. Formato súper 8 (otra textura) milímetros.
Cámara locaciones	Panorámicas, grandes planos generales Cámara fija y algunos paneos en movimiento

Representación Audiovisual

Tratamiento Sonoro	
Sonidos Diegéticos (Sonido directo)	Silencio de la protagonista No hay diálogos entre personajes Monólogo del profesor en la escuela Canto breve de Alicia en su lengua mientras camina Énfasis en sonidos de lluvia, truenos, pasos, viento, de Alicia mientras mastica unos granos Música de la radio local
Sonidos Extra diegéticos	Música incidental como elemento narrativo y emotivo (piano, violines, guitarra)

3. LAS NIÑAS QUISPE de Sebastián Sepúlveda

Representación de Género de los Personajes

<p>Rol de Género Personajes</p>	<p>-Estereotipos Femeninos Indígenas: La hermana mayor con autoridad (Justa) La hermana aprehensiva (Lucía) La hermana menor soñadora y romántica (Luciana)</p> <p>-Estereotipos Masculinos Indígenas: El viejo fresco</p> <p>-Otros: No hay</p> <p>-Estereotipos Masculinos no Indígenas: El fugitivo político</p> <p>-Otros: No hay</p>
<p>Espacio</p>	<p>-Físico/contexto: La cordillera de la IV Región</p> <p>-Simbólico: La naturaleza agreste y árida Territorio de aislamiento, soledad y muerte</p>
<p>Cuerpo</p>	<p>-Indígena: Cuerpos Femeninos: Morenos, rasgos duros, ademanes toscos, gruesos, piel curtida. Cuerpo Masculino: Moreno, bajo, menudo, curtido, arrugado.</p> <p>-No indígena: Cuerpo masculino: Blanco, delgado, menudo.</p> <p>Identidad Sexual/Sexualidad -Indígenas:</p>

	<p>Cuerpos Femeninos indígenas prácticamente asexuados salvo la hermana menor (Luciana) que busca una fuga para expresar su femenino y desea el contacto con un cuerpo masculino.</p> <p>Cuerpo masculino indígena busca una posibilidad de contacto sexual con el femenino es rechazado.</p> <p>-No indígenas Cuerpo masculino no manifiesta búsqueda de contacto sexual ni manifiesta erotismo.</p> <p>-Desplazamientos: Los cuerpos indígenas femeninos se desplazan por un territorio acotado en la cordillera. Realizan labores físicas de manera constante: arrear el ganado, ordeñan las cabras, hacen queso, recogen leña, prenden fuego, cocinan.</p> <p>Los cuerpos indígenas y no indígenas masculinos tienen apariciones fugaces, están en tránsito.</p>
Clase Social	<p>Los sujetos indígenas son pobres El sujeto no indígena pertenece a una clase media o media baja ilustrada.</p>
Relaciones entre géneros personajes indígenas	<p>-Filiales de cooperación entre las hermanas pero también de poder entre las hermanas mayores (Justa y Lucía) y Luciana, la menor.</p> <p>-De intercambio de bienes (trueque) y de conflicto (coqueteo con la hermana menor)</p>
Relaciones de género y poder entre personajes indígenas y no indígenas	<p>-De cooperación y ayuda al fugitivo para atravesar la cordillera y llegar a Argentina. -Desconfianza ante una</p>

Representación Étnicas

Cultura material	<ul style="list-style-type: none">-La cueva como habitat.-El rebaño-El fuego-Ollas y cacerolas-Lana para hilar-Piedras fósiles-Queso de cabra-Madera y carbón-Mantas de lana
Vestimenta	<ul style="list-style-type: none">-Pantalones-Chalecos gruesos de lana-Gorros de lana-Vestido verde
Lengua	- Español
Religión	Don Juan, el vendedor de ropa, hace mención a que se la apareció una virgencita cuando mató a un guanaco. También se refiere a los bailes de chinos que se realizan en una fiesta local.

Representación Audiovisual

Tratamiento Visual	
Fotografía personajes	<ul style="list-style-type: none">-En exteriores los cuerpos y los rostros son luminosos en el día; siluetas al atardecer.-En interiores, claro oscuros, siluetas contrastando la luz fuerte del exterior con la oscuridad del interior de la cueva.-La tonalidad es en los pardos y ocre a tono con el paisaje.
Fotografía locaciones	<ul style="list-style-type: none">- Luminosidad y tonos pardos, tierra aunque más fríos que cálidos.-Se destacan haces de luz al atardecer entre las montañas
Cámara personajes indígenas	-Cámara fija: Primeros planos y grandes planos generales resaltando la pequeñez de las mujeres en relación al paisaje. La autoridad del paisaje respecto a los seres

	<p>humanos.</p> <ul style="list-style-type: none"> -Planos más cercanos a los rostros, resaltando lo curtidos y ajados que están. Secos.
Cámara locaciones	<ul style="list-style-type: none"> -Cámara fija en Planos generales muy abiertos para resaltar la belleza, el aislamiento y lo agreste del lugar. -Se destacan diferentes capas del contexto para sensación de profundidad de campo. -Énfasis en la espacialidad y el infinito

Representación Audiovisual

Tratamiento Sonoro	
Sonidos Diegéticos (Sonido directo)	<ul style="list-style-type: none"> -Algunos diálogos entre las hermanas; entre ellas y don Juan; y con el fugitivo. -Canto de don Juan imitando la música de la fiesta a que invita a la hermana menor. - Sonido del viento constante que resalta el vacío, la espacialidad, la soledad y desprotección. - Ruidos guturales con que arrear el rebaño. - Balidos de ovejas y cabras -Pisadas del rebaño -Sonido del crepitar del fuego -Silencio y ausencia de diálogos
Sonidos Extra diegéticos	<ul style="list-style-type: none"> -No hay música -No se aprecia con claridad la intervención de efectos sonoros aunque se supone que el sonido directo fue reforzado para construir los paisajes sonoros de la cordillera.

4. EL VERANO DE LOS PECES VOLADORES de Marcela Said

Representación de Género de los Personajes

Rol de Género Personajes	<p>-Estereotipos Femeninos Indígenas: La empleada doméstica</p> <p>-Estereotipos Masculinos Indígenas: El joven revolucionario El empleado viejo</p> <p>-Otros: No hay</p> <p>-Estereotipos Femeninos No Indígenas: La hija buena La madre sumisa La amiga competitiva</p> <p>-Estereotipos Masculinos No Indígenas: El latifundista obsesivo El artista conquistador La autoridad amenazante (Carabineros)</p> <p>-Otros: No hay</p>
Espacio	<p>-Físico/contexto: Un fundo en el sur de Chile, IX Región Comunidad mapuche</p> <p>-Simbólico: La naturaleza-aislamiento: status quo en peligro Comunidad mapuche-tradición Territorios en disputa-conflicto</p>
Cuerpo	<p>Caracterización:</p> <p>-Indígenas: Cuerpos morenos, delgados y gruesos, bajos, trazas de etnicidad en los rostros</p> <p>-No indígenas: Blancos, delgados, altos, ojos grandes y</p>

	<p>claros</p> <p>Identidad Sexual/Sexualidad:</p> <p>-Indígenas: Cuerpo femeninos mapuche invisibilizados tras el delantal. Cuerpo masculino juvenil mapuche en búsqueda de relación emocional y erótica.</p> <p>-No indígenas: Cuerpos masculinos adultos fuertes, autoritarios, altos no manifiestan búsqueda erótica. Cuerpos femeninos juveniles erotizados en búsqueda de placer y encuentro sexual/amoroso Cuerpo masculino juvenil conquistador y sensual Cuerpo femenino adulto pasivo, desprovisto de erotismo</p> <p>Desplazamientos: -Los cuerpos indígenas y no indígenas jóvenes se desplazan por el bosque y caminos, sobretodo la pareja protagonista: Manena (chilena) y Pedro (mapuche). -Baile de Manena y Pedro -El padre latifundista se desplaza en auto.</p>
Clase Social	<p>Los sujetos indígenas son pobres Los no indígenas pertenecen a la clase alta</p>
Relaciones entre géneros personajes indígenas	<p>-De cooperación y trabajo en la cocina donde confluyen todos. -De familiaridad en la casa de Pedro</p>
Relaciones de poder personajes indígenas y no indígenas	<p>-De subyugación: patrón-empleadas /empleados -De afectividad y cooperación: entre Manena y Pedro</p>

Representación Étnicas

Cultura material	-Trompe -Casas de madera de la comunidad mapuche
Vestimenta	-Uniforme, delantal de empleada -Jeans y zapatillas a la moda (Converse) intervenidas (Pedro) -Traje mapuche femenino, chamal, trarilongko, trapelakucha
Lengua	- Mapudungun (con y sin traducción) - Español
Religión	No hay

Representación Audiovisual

Tratamiento Visual	
Fotografía personajes	-Siluetas tenues y borrosas con neblina -Claro oscuro en el bosque sureño -Luz tenue en interiores -Colores cálidos en interiores -Colores fríos en exteriores
Fotografía locaciones	-Neblina, siluetas que se difuminan, imprecisas -Vapor de las termas -Preponderancia del verde como el bosque que inunda el lugar -Claro oscuros en el bosque -Noche iluminada por linternas
Cámara personajes indígenas	-Cámara fija: Primeros planos, planos medios resaltando rasgos. -Los personajes mapuche muchas veces están en un segundo plano en la cocina o en otra situación, detrás de sus patrones
Cámara locaciones	Cámara fija muy cuidada: Planos generales y algunos planos de detalles que resaltan la belleza, soledad y la naturaleza intocada.

Representación Audiovisual

Tratamiento Sonoro	
Sonidos Diegéticos (Sonido directo)	<ul style="list-style-type: none">-Diálogos entre los personajes mapuche y no mapuche.-Sonidos del bosque y el lago: agua, pájaros, aletear de las carpas en el muelle, pasos, viento, ladridos de perro.-Sirenas de carros policiales que anuncian el conflicto.-Disparos en el bosque atemorizadores.-Música ranchera en la fiesta de la comunidad.-Pedro canta un tema de Los Fiskales ad Hoc.-Música electrónica fiesta Manena.-Explosión de dinamita en el lago.
Sonidos Extra diegéticos	<ul style="list-style-type: none">-Música incidental como elemento narrativo que provoca tensión y anuncia el conflicto.-Subjetiva sonora de la sordera de Pedro tras la explosión en el lago.

