



Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Escuela de Cine

Pelícano

Estudio sobre la vida de un *chango* contemporáneo

Tesis para optar al grado de
Magister en Cine y Artes audiovisuales

Presentada por

Mateo Gabriel Espinoza Bravo

Profesor guía

Rubén García López

Valparaíso

2023

Índice

Introducción.....	1.
Primera parte	
1. Problema de investigación.....	2.
2. Marco teórico.....	4.
3. Metodología.....	15.
Segunda parte	
4. Filmar un documental.....	18.
5. La imagen.....	19.
6. El sonido	25.
7. El territorio.....	35.
8. La persona y la Identidad.....	38.
9. Conclusiones.....	49.

Introducción

El presente documento se comprende como la justificación de la tesis de la obra documental *Pelicano*, filmada entre los meses de abril de 2022 y abril de 2023, en la región de Valparaíso.

Llegado el momento de emprender la construcción de una tesis de magister, surgió la necesidad de definir si la investigación se propondría tener al cine como su objeto, o como su medio de estudio. Una cosa es muy distinta de la otra. En un comienzo la idea de cuestionarse acerca de los procedimientos técnicos pareció una prioridad: reflexionar sobre los mecanismos de construcción simbólica o las estrategias narrativas implicadas en la construcción de un filme; sin embargo, conforme avanzó el tiempo se presentaron distintos fenómenos sociales que parecieron merecedores de atención e investigación, la mayoría de estos anclados al efervescente territorio del litoral central. Se destacó uno: el encuentro con Andrés San Martín, un joven integrante de la comunidad costera Chango-Carcajal, la primera persona que me habló del resurgimiento de una particular identidad indígena en la región de Valparaíso, la del pueblo **Chango**.

El día 17 de octubre de 2020, mediante la **ley N.º 21.273**, que modifica la actual ley indígena 19.253 se reconoció al pueblo Chango como el décimo pueblo indígena dentro de la legislación chilena “etnia”, según la nomenclatura de la ley), lo que provocó que un gran número de personas (alrededor de 4 mil) entraran al censo indígena auto reconocidos como changos, algo impredecible si se piensa que se consideraba una cultura prácticamente extinta. De esta forma el Estado de Chile ha reconocido la existencia de caletas tradicionalmente changas entre las regiones de Antofagasta y Valparaíso, y es en esta última que me he encontrado con un gran número de personas, repartidas entre diferentes comunidades a lo largo del litoral central, que se reconocen herederos de este pueblo. Este proceso, de reflorecimiento de una cultura indígena llamó mucho mi atención, pero no fue hasta que conocí a Andrés que me sentí atraído por la idea de llevar a cabo una etnografía audiovisual, con el objetivo de conocer, aunque fuera tangencialmente, el estilo de vida de una persona que ha optado por vivir de la mar, por retirarse hacia los acantilados, a esos roqueríos y ‘marisqueaderos’, donde se dice hace muchos años habitaran los changos de antaño.

Problema de investigación

Siguiendo con lo dicho al inicio, se ha tomado una decisión respecto a la finalidad de este estudio: el cine debe ser por un lado la **herramienta** de investigación, a la vez que **objeto** de la misma, sintetizada esta doble operación finalmente, en el análisis de su misma facultad como instrumento de investigación científica. Esto se ha realizado del siguiente modo. En primer lugar, he utilizado el cine para realizar un estudio sobre la forma de vida de Andrés San Martín, es decir, que se ha recurrido al cine como medio de documentación y construcción de un discurso etnográfico (profundizaremos sobre esta definición en el siguiente apartado); y por otro lado, el cine mismo pasa a ser objeto de análisis, puesto que, en la medida que sus mecanismos se constituyen como formas de producción de un discurso antropológico con pretensiones académicas, surge la necesidad de ir cuestionando los métodos de recolección escogidos, los mecanismos propiamente cinematográficos, incluyendo también el posterior proceso de construcción por medio del montaje, señalando así sus virtudes, peligros y limitaciones, a modo de revelar de qué forma el discurso sobre el *otro* se encuentra mediado por decisiones mecánicas, procedimentales, o puramente estéticas. Con la presente investigación se ha buscado reflejar las inquietudes -y esperemos también algunas futuras claridades- que surgen del uso del cine como instrumento de construcción de conocimiento, particularmente de construcción de conocimiento científico social. Esto claro, sin dejar de lado en ningún caso el análisis sobre el propio medio, a partir de la experiencia práctica que ha significado el trabajo de campo, para que así esta pueda plantearse en términos de una investigación propiamente cinematográfica.

El título de la película: *Pelicano*, hace referencia a la forma de vida asilvestrada que tiene Andrés, de su cercanía a la naturaleza y a su interés por vivir en libertad en los acantilados, tal como las aves que allí le rodean. A pesar de que no tenemos un solo pelícano en la cinta, la figura de este hombre, comporta la fuerza y determinación que se le requiere a cualquier ser vivo, para habitar este terreno escarpado entre las olas y el monte. Y es por medio del estudio de su forma de vida que se ha trabajado el tema central de la investigación: la pregunta por el lugar que ocupa el cine -y la pertinencia que tiene- al momento de ser utilizado como una herramienta de investigación social. Para esto se ha llevado a cabo un estudio de caso: una aproximación etnográfica cuyo registro audiovisual ha servido para evidenciar, y analizar

procesualmente, el trabajo de campo que se ha realizado a través de visitas esporádicas durante casi un año a la zona conocida como Carcajal, cercana a los acantilados de Santa María, en la región de Valparaíso. El objetivo del estudio comenzó siendo el interés por la cultura marítima de la costa central, principalmente por la autoidentificación que muchas personas han manifestado respecto al desaparecido pueblo chango, y ha tomado distintas formas con el paso del tiempo. Lo que se puede afirmar sin lugar a dudas, es que se trata de una aproximación audiovisual a un hombre, y a través de él a un grupo de personas, que han decidido habitar de un modo de vida no tradicional (o tradicional en extremo), dedicándose a actividades primarias, de cacería y de recolección, conforme a un estilo de vida relacionado con una cosmovisión específica, autodefinida como indígena, particularmente chango.

La relevancia de realizar un estudio como este radica principalmente en cuatro perspectivas, aunque un examen más abierto podría reconocer más dimensiones dignas de mencionarse y de ser analizadas. En primer lugar, tenemos una pregunta sobre la identidad, un cuestionamiento respecto a esos elementos que definen nuestra pertenencia a una cierta colectividad que se asume compartida. En este caso tenemos la noción de lo chango, como un vago determinante holístico que asocia de cierta forma una cosmovisión panteísta -chamanística, animista, que asocia elementos de la sociedad andina y mapuche- y actividades de vida concretas que les vinculan -a Andrés como a otros changos- directamente con la vida al aire libre y en contacto con la naturaleza -como sería la caza submarina y la vivienda en zonas agrestes y aisladas- sin contacto inmediato con el resto de la sociedad. En este mismo sentido, el estudio aquí realizado nos sirve para tener una visión más clara del fenómeno de la marginalidad, poniendo el acento no sólo en las motivaciones económicas que conducen en muchos casos a la auto expulsión de los miembros de una sociedad, sino a los factores psicológicos y valóricos que en muchos casos están permeando esa decisión; en este caso la identificación con una cosmovisión indígena conlleva una serie de percepciones filosóficas que van más allá de la mera crítica a la jornada de ocho horas. Por otro lado, la visualización de este caso en particular sirve como punta de lanza para evidenciar la existencia de diferentes estilos de vida en Valparaíso y así criticar la supuesta homogeneidad cultural y étnica de la región, identificada desde los albores de la historia nacional con la figura del puerto, símbolo de lo externo y lo interno en un plano de reconocimiento estatal-nacional. Finalmente, es posible afirmar que la cinta aquí defendida nos faculta a tener una mejor comprensión

respecto de una particular visión de mundo que permea en muchos sectores de la sociedad, principalmente entre los más jóvenes y en los sectores populares, en la que confluyen elementos propios de las culturas precolombinas -festividades, conceptos abstractos-, un duro escepticismo al conocimiento técnico científico, asociado a su vez a una ambigua noción místico religiosa, y una fuerte determinación por vivir de manera asilvestrada, apartado a merced de la naturaleza, sufriendo con su dureza y gozando de sus bondades.

Para realizar este estudio se ha propuesto la construcción de una película documental que dé cuentas de la forma de vida que tiene nuestro sujeto, que es a la vez objeto de este trabajo. Debido a esta particular aproximación, es que el género dentro del cual se reconoce esta película podría encontrarse en algún punto entre el **cine etnográfico** y el **documental reflexivo**, esto debido a que: por un lado, la película se propone acercar la mirada del espectador hacia la vida de un *otro*, una persona con un estilo de vida poco usual y a la cual vamos conociendo poco a poco, proponiendo de esta forma un diálogo entre culturas, o entre vidas distantes, que es uno de los objetivos centrales del cine etnográfico, y podríamos afirmar de la antropología visual en general. Y, por otro lado, la película cuenta con elementos propios del llamado documental reflexivo propuesto por Bill Nichols, principalmente en su intención de denunciar a la cámara, y de concientizar al espectador de que todo se trata de una película.

Marco teórico

Hay varios puntos que tenemos que entrar a discutir antes de poder definir claramente el campo de acción en el cual va a enmarcarse el film. Atendamos antes que todo, a qué nos referimos diciendo que esta es una película de cine etnográfico. Primero: ¿qué hace que una película sea propiamente etnográfica? ¿cuáles son -si es que existen- los parámetros para definirla como tal? Lo cierto es que el término *-etnográfico-* se ha encontrado en la más absoluta laxitud, sobre todo en su dimensión cinematográfica, sin existir un verdadero consenso a pesar de que ha sido largamente discutido, por lo que intentar clasificar una película dentro de estos indefinidos marcos plantea una serie de preguntas epistemológicas para aquello que podemos reconocer como producción cinematográfica antropológica.

Cine etnográfico

Han existido varios intentos por definir qué tiene de etnográfico aquel cine que se presume como tal. Los teóricos más ortodoxos, como Karl Heider y Peter Fuchs, han defendido un cine etnográfico más cercano a los objetivos específicos de la investigación académica, por lo que se resistieron tajantemente a otorgarle la categoría de etnográfico a cualquier “película sobre personas” (Heider 10). Heider por su parte llegó a definir en su texto *Ethnographic film* de 1976, una serie de especificaciones técnico-metodológicas que consideraba deseables para cualquier film con pretensiones etnográficas (51-76): un sonido adecuado, narración de una historia, existencia de una base teórica, contextualización física (del territorio), reflexividad (presencia del etnógrafo), cuerpos completos, interacciones completas, entre otras. Para que tengamos una idea de lo planteado por Heider pensemos que, para el caso de los *cuerpos completos* el autor propone que las películas de este tipo debiesen evitar los primeros planos, puesto que no corresponderían a la distancia normal que uno mantendría con el sujeto objeto de la etnografía; en ese sentido el autor propone resguardar la mirada antropológica, o lo que él entiende por esta. En torno a la música también el autor es francamente conservador, prefiriendo evitar la aparición de música extradiegética, más que algo que podría haber sido tocado por las mismas personas que están siendo filmadas, de hecho, Heider llegó a pronunciarse críticamente al tratamiento de postproducción en sonido del clásico del cine etnográfico *Forest of bliss* (1986), de Robert Gardner, por considerar que tergiversaba más de lo necesario la escucha original. Esto nos sirve como punto de partida para pensar la evolución de los límites de nuestro campo, iniciando desde posturas rígidas, hasta concepciones más abiertas respecto a aquello que se considera etnográfico.

Peter Crawford en el libro compilatorio *Film as ethnography* (1992), llegó a acuñar el término *etnograficidad* para referirse a los grados de potencial etnográfico que podían reconocerse en una película -llegando a señalar siete gradaciones distintas-, mostrándose a la vez más receptivo a aceptar el valor etnográfico incluso en films que no tenían esas precisas pretensiones, como lo eran algunas películas del *free cinema* inglés o del documental observacional, llegando a afirmar que “las innovaciones desarrolladas por el cine de observación llegaron casi a volverse reglas de la realización cinematográfica etnográfica” (Campo, *Cine etnográfico* 169). De este modo la percepción general que existía -sobre todo

en el mundo académico de la antropología- frente a aquello que podía reconocerse como etnográfico fue abriéndose cada vez más a películas que presionaban y expandían sus marcos.

En el texto compilatorio *Variaciones sobre cine etnográfico: entre la documentación antropológica y la experimentación estética*, los autores reconocen cuatro criterios básicos que pueden ayudarnos a saber cuándo una película mantiene una cierta perspectiva etnográfica: 1) el objeto de la imagen, que se dedique a los temas clásicos de la antropología; 2) la metodología empleada, la forma que tiene de acercarse a los sujetos, ya sea observación cercana o participación directa; 3) la interpretación, en la recepción que realizan y la interpretación que de ella hace los espectadores; 4) la apelación a la autoridad y la legitimidad académica, si la imagen fue realizada o analizada por un antropólogo profesional o es parte de un equipo de investigación (Dorotinsky, Alperstein, Levin y Ziri6n 13). No nos detendremos a profundizar en cada una de estas determinantes a cabalidad, pero resaltaremos el tercer punto pues nos resulta de gran inter6s el hecho de que de la curiosidad intelectual por estilos de vida distantes pueda ser uno de los principales ejes de lo que entendemos por etnogr6fico, y as6 poder modular este ejercicio de mostrar y hacer dialogar culturas diferentes de forma armoniosa. De ah6 se entiende el acento que se pone sobre la *intenci6n significativa*, sobre la sensaci6n que se busca provocar en el observador:

“la naturaleza antropol6gica de una pel6cula no se encuentra s6lo en el tema o en el tipo de gente que aborda, ni 6nicamente radica en el producto final, sino que reside sobre todo en el proceso de acercamiento e interacci6n con los sujetos representados; ser6 m6s etnogr6fica en la medida en que nazca del encuentro genuino y la empat6a entre culturas. Pero, adem6s, una pel6cula no es antropol6gica por s6 sola, esto depende en buena medida de la recepci6n, la lectura o la interpretaci6n que se haga del filme; o sea, que lo antropol6gico reside tambi6n en el ojo del espectador.” (Dorotinsky, Alperstein, Levin y Ziri6n 14)

Existen entonces una serie de criterios que podr6amos llegar a utilizar para definir el potencial etnogr6fico de un film; pero cu6l es la cuesti6n final: 6qu6 se busca al estudiar y al grabar a un grupo humano que mantiene una serie de costumbres diferentes a las de uno? 6Cu6l es realmente la funci6n de la antropolog6a y la del cine etnogr6fico? Para definir aquello que entenderemos por conocimiento antropol6gico resulta imprescindible que entendamos c6mo esta disciplina se ha relacionado con la idea de la *otredad*, debido a que ambas han sido desde sus inicios asociadas como dos figuras pr6cticamente inseparables. Esto debido a que la

antropología tiene sus bases en la idea del encuentro, de la interacción con un otro diferente en muchos sentidos, al que se busca comprender con miras a cierto objetivo, que puede resultar en favor o en desmedro de quienes son objeto de estudio.

Con respecto al cine etnográfico, y siguiendo nuevamente lo dicho por Ziri6n P6rez, podemos asegurar que es de larga data -pese a la novedad que suele atribuirse a la antropologfa visual-, siendo posible afirmar que ya desde que Flaherty estren6 su *Nanook of the north* (1922) el inter6s por conocer -y salvaguardar tambi6n- los conocimientos de aquellas culturas antes aisladas (y que la efervescente globalizaci6n estaba poniendo en contacto) se asoci6 al cine para generar un vasto volumen de pel6culas e im6genes que tenfan intenci6n de entender profundamente las implicancias de aquel encuentro. Catherine Russell, autora de *Experimental ethnography: the work of film in the age of video* (1999) influenciada por los estudios poscoloniales de los a6os noventa, afirm6 que de hecho “la historia del cine etnogr6fico es la historia de la producci6n de la Otredad” (Campo, *Cine etnogr6fico* 171), por lo que, tanto al momento de la construcci6n de este tipo de documentos, como de su visualizaci6n, es necesario tener siempre presente el ejercicio de *vinculaci6n* que viene asociado a la actividad etnogr6fica. Siguiendo esta misma l6nea, e influenciada igualmente por las teorfas decoloniales que llevaron a criticar a la disciplina antropol6gica, la directora y escritora Fatimah Tobing Rony escribi6 que el cine etnogr6fico se ha encontrado a lo largo de su historia ‘racialmente definido’ con respecto a grupos humanos que son vistos como ‘etnografiables’, es decir que su cultura se encuentre en franca decadencia o en proceso de extinci6n, igual que si se tratara de f6siles vivientes que a6n queremos preservar por pura manfa archiv6stica: “para Rony todo film etnogr6fico tiene la misma narrativa impl6cita, la de la evoluci6n con los polos de tradici6n y modernidad jugando a las cartas” (Campo, *Cine etnogr6fico* 171). No obstante, a pesar del origen colonial y positivista de la antropologfa, tanto Russell como Rony defienden la posibilidad de un cine etnogr6fico que se halle comprometido social y pol6ticamente con los actores que busca representar, d6ndose asf espacios para la descripci6n, el registro, e incluso la militancia.

Un autor que resulta imprescindible para trazar los marcos de la presente investigaci6n es David MacDougall, principalmente por sus alcances sobre aquello que ha definido como la *dimensi6n transcultural* del cine etnogr6fico. El autor apunta a un tema de importancia

capital pero poco tratado en la discusión teórica: la distancia entre la escritura etnográfica y el cine etnográfico, es decir entre la palabra y la imagen. Nos dice que la manera en que ambas recopilan y transmiten la información va a tener efectos muy diferentes para el espectador, puesto que por un lado la escritura puntualiza específicamente las diferencias culturales -de las cuales la antropología ha hecho su gran fetiche- mientras que las imágenes, sólo por su condición como tal, ya están incorporando más elementos que completan y trascienden esa diferencia cultural. Por ejemplo, no es lo mismo decir que alguien bailó una danza de invocación para X ritual con tales significados, que ver la escena en la que alguien baila y canta junto a una fogata. Los elementos que uno logra reconocer y con los que uno logra también reconocerse, están en mayor medida contenidos en las imágenes; en estas no tenemos que especificar, como dice MacDougall, que la persona comía con la boca, que caminó sobre sus dos pies, que se tropezó al caminar, y muchas otras acciones en las que todos podríamos vernos reflejados. La siguiente cita de su texto *Cine transcultural* explica certera y bellamente lo que hasta ahora hemos estado diciendo:

“La diferencia entre un film y un texto escrito es, en última instancia, mucho más grande que entre una fotografía y una placa de rayos X, o entre un libro científico y un poema, o incluso entre una forma de biología y alguna que encontremos en algún planeta distante. Es de otro orden, mucho más cercano a la diferencia entre la pipa de Magritte y su dibujo, o mi mano que tengo en frente y la imagen que tengo de ella en mi memoria.” (53)

De esta comparación crítica -que no busca simplemente aportillar la etnografía escrita, sino reconocer las diferencias epistemológicas de ambos métodos- se desprende ya la idea de un cine transcultural, bautizado de esta forma para acentuar esta cualidad sobresaliente de su naturaleza, esta reconfiguración de la necesaria diferencia cultural de la que tanto buscaba dar cuenta la antropología clásica. Es por esto también que el cine etnográfico se ha convertido en muchos casos en un verdadero problema para la antropología, por la capacidad que tiene de resaltar las similitudes entre los grupos humanos más que las diferencias que logra destacar la etnografía escrita. Hay que sumar a esto la forma en que se ve afectado el mismo concepto de *cultura*, eje paradigmático de la antropología, puesto que las imágenes como documento van a poner atención a otros fenómenos que no van a estar definidos enteramente por la cultura -como podrían haber argumentado algunos antropólogos en

décadas anteriores¹- y que vendrían siendo más bien propios de la identidad personal, como la práctica corporal, o el papel de los sentidos y las emociones en la vida social. Esto nos acerca a definiciones de cultura como la realizada por Clifford Geertz, en la que se refuerzan sus dimensiones invisibles: “un patrón de sentidos históricamente transmitidos e incorporados en símbolos, un sistema heredado de concepciones expresadas de forma simbólica a través de los cuales los hombres se comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus perspectivas acerca de la vida” (59). Se nos atraviesa otra tangente entonces, una que escapa a los veleidosos límites de aquello que se concibe como ‘cultural’: el fenómeno del individuo, con todas las particularidades que esto implica. El cine nos permite ver a una persona cuya existencia va más allá del reduccionismo cultural, ya no es el ‘sujeto de estudio número 4’ a quien seguimos por ser el portador de un cierto conocimiento que nos interesa, es Matías, o Sonia, o quien sea, y sus reacciones, su alegría su cinismo sus muecas, escapan a la rígida disección académica. Esta aproximación al mundo abstracto de la cultura debe cruzar antes la performance social que efectúan cotidianamente los individuos. MacDougall nos dice al respecto:

“la escritura se presta para las explicaciones culturales, en cuanto permite al escritor representar una sociedad desde adentro, basándose en las experiencias participativas del trabajo de campo. La representación visual que en cierto sentido presenta el mundo cultural interno desde afuera, en cambio, hace énfasis en la capacidad de acción social y en los patrones más reconocibles de interacción social.” (61)

Siguiendo la línea de la *transculturalidad* trazada por MacDougall, encontramos un realizador que desde los años setenta reflexionó respecto al quehacer del cine etnográfico y que resulta provechoso tener en cuenta: el director argentino Jorge Prelorán. Este director infatigable se ha consagrado en la historia del cine argentino y del cine etnográfico mundial con una basta producción de documentales, que generalmente tratan la vida en los campos y en la Pampa argentina, destacando obras como *Hermógenes Cayo* (1969) y *Cochengo Miranda* (1975). Respecto a sus películas podemos decir -sin ánimos de reducir su amplia trayectoria- que ofrecen una mirada particular de los individuos, configurando de este modo una forma peculiar de aproximarse al fenómeno de la cultura. A partir de sus trabajos de

¹ Nos recuerda MacDougall que por mucho tiempo los antropólogos norteamericanos se referían a los diferentes grupos humanos simple y llanamente como ‘culturas’.

campo, Prelorán se auto reconoce como un testigo, un recolector de lo que él mismo denominó como cine de *testimonio social* o cine de *documentos humanos*, desmarcándose de este modo de lo que por esos años se entendía por cine etnográfico, ya que consideraba que su trabajo no contaba con la suficiente objetividad metodológica que requieren las ciencias. Nos dice el autor al respecto:

“creo que mis películas no son antropológicas ni etnográficas, sino *documentos humanos*, en los que solo importa la realidad humana que se va a transmitir. Son vivencias intransferibles. Considero que el cine que hago no es absolutamente objetivo, sino más bien subjetivo, y por lo tanto no es científico. Tampoco pretendo ser un artista, porque no estoy creando. No me propongo hacer arte, aunque el film sea parte de un fenómeno estético, sino transmitir vivencias, experiencias.” (Colombres 111)

Debido a esto es que el autor niega el hecho de que su filmografía pueda definirse como cine etnográfico, por lo que podríamos reconocer que entiende como una especie de contaminación subjetiva, algo que, desde la perspectiva de este proyecto -y como se ha visto a lo largo de la discusión teórica que ya se ha expuesto- no implica una desconexión obligada con aquello que entendemos por cine etnográfico en sus versiones más heterodoxas. Desde la perspectiva que propone esta investigación no se está de acuerdo con los límites que el autor le impone a esta denominación (etnográfica) y que al mismo tiempo le autoimpone a su propia filmografía, y se considera por el contrario que sus películas sí tienen gran valor etnográfico.

Por otro lado, volviendo a pensar en el lugar que ocupa el individuo en sus películas, es necesario destacar el hecho de que Prelorán construye lo que él llama '*etnobiografías*', es decir una aproximación al fenómeno de la cultura, pero a través del seguimiento de una persona en particular, como sucede en el caso de Hermógenes Cayo en la película del mismo nombre. Este procedimiento es de gran relevancia para nosotros puesto que en Pelicano sucede algo similar: el conocimiento que uno adquiere acerca del estilo de vida de la comunidad chango, sólo puede apreciarse a partir de la vida de Andrés, es él nuestro enlace para conocer este mundo, constituyéndose de esta forma como un estudio de caso. La artista, curadora y docente argentina, Graciela Taquini, señala en su estudio sobre Prelorán que a lo largo de su filmografía ocurre un tránsito desde lo descriptivo a lo subjetivo, apuntando

algunos procedimientos técnicos específicos: como el uso de primeros planos, que le permitió acercarse y caracterizar de manera más íntima a los personajes de sus etnobiografías, y el uso de una voz y un discurso coloquial, cargado de modismos locales, -abandonando así el estilo de locutor que había utilizado en sus primeros filmes- lo que también permitió adquirir una mayor cercanía con los aspectos psicológicos y emocionales de sus personajes. Taquini afirma: “Prelorán no cumplirá casi ninguno de estos preceptos [del cine etnográfico clásico], porque su aproximación no es científica sino interpretativa.” (Campo, *Jorge Prelorán* 67). Debido a estos procedimientos, inusuales para lo que se entendía como ‘cine etnográfico’ hasta ese momento, es que el autor resultaba difícilmente clasificable, incluso para sí mismo.

Jorge Ruffinelli, académico cinéfilo argentino, señala por su parte que uno de los elementos más llamativos de su obra, y una de las razones de porqué era querido entre los antropólogos visuales más heterodoxos, era por el uso que hacía de la narrativa en sus películas, a través de una estructura similar a la de un cuento (Campo, *Jorge Prelorán* 68). Esta observación resuena bastante al pensar el modo en que nuestra película se estructuró, sobre todo al momento del montaje: la idea de poder sugerir -aunque sea sutilmente- un arco para el transcurso de los acontecimientos que vive el personaje, fue una forma de ordenar eventos que realmente ocurrieron a lo largo de un año. La cacería del inicio, el secado de los peces (que no eran los mismos de la cacería que acabamos de ver, ocurrida hacía ya algunos meses), y la ampliación del ruko, proponen una narración que pareciera llevarnos hasta otro momento de la vida del hombre que vemos. No se trata solo de ver lo que hace y cómo lo hace, la persona vive esos momentos y la cámara le acompaña a lo largo de un periodo de su vida, por breve que este pueda considerarse.

Tomando en cuenta este tipo de consideraciones (los planos íntimos, el registro formal del discurso, la narratividad del filme, entre otras) David MacDougall dice que: “el estilo de filmación [de Prelorán] es en sí mismo inusual, porque consiste en la estratificación de detalles que sitúan al espectador, con una implicancia subjetiva, en el ambiente del testimoniante.” (Campo, *Jorge Prelorán* 70). MacDougall a partir de estos alcances incluye a Prelorán dentro de la vertiente transcultural que ya hemos definido. El tipo de aproximación que este propone a las personas que habitan sus películas, nos insta a tener una sensación más de cercanía que de extrañamiento, a pesar de lo diferente que pueda resultar el estilo de vida

de una persona como Hermógenes respecto de uno urbano occidental. Esta visión de Prelorán queda patente en sus propias palabras:

“A ellos [antropólogos] no les interesa, por ejemplo, que un grupo de gente como los araucanos sea de labradores o campesinos, sino su danza ritual, el guillatún. [...] Pero ¿qué es el guillatún, no en la forma sino en el contenido? Una ceremonia destinada a pedir a Dios ciertas cosas, no muy diferentes de las que se piden en una misa cristiana [...] para mí es un hecho más dentro de todo un ciclo humano, ni menor ni mayor que otros. Lo que trato de mostrar es que el guillatún es sólo una parte de todo un contexto lógico, y que esas personas no son diferentes de nosotros, pero que están olvidadas y marginadas por una sociedad indiferente.” (Colombes 115)

Lo recién referido, al mismo tiempo que deja claro el afán que tiene el autor por demostrar la innegable pasión que siente por el conocimiento del otro, al que considera un semejante dentro de una visión humanista muy profunda, entra en conflicto con la capacidad de análisis crítico que esta cercanía provoca. El no poder -o no querer- diferenciar las implicancias filosóficas, materiales, y de cualquier orden que a uno pudiera proponer, respecto a lo que implica la realización de una ceremonia como el guillatún y una misa católica, hace que su juicio se vea nublado: ama a sus personajes, no los estudia, como él suele afirmar. De esto se desprende un peligro sustantivo para una producción con pretensiones científicas o académicas, el hecho de que el autor busca autoidentificarse con su sujeto de estudio, hasta un punto en el que resta importancia a ciertos elementos que merecen analizarse con mayor atención. Esto puede deberse a la declarada culpa burguesa que sentía Prelorán, quien reconoce en estos personajes marginados una soledad muy similar a la que él dijo sentir durante toda su vida. Ahora, es cierto que no nos corresponde especular por qué el autor haya tenido este tipo de acercamiento, pero resulta atingente precisar los peligros de la sobre autoidentificación, y sus efectos sobre el análisis de los elementos propiamente culturales²: “El punto de conflicto principal es que Prelorán deja fuera de sus obras las características generales de una cultura, para ahondar exclusivamente en la relación de sus protagonistas con el ambiente, por lo que sus filmes resultarán ‘incompletos’ para los científicos.” (Campo, *Jorge Prelorán* 68). MacDougall por su parte también es consciente de los peligros que corre Prelorán con este tipo de acercamiento, sin embargo, defiende la postura pionera de este

² Esta discusión es sensible y merece un mayor análisis, por lo que será retomada en el apartado *Conclusiones*.

respecto de las películas y limitaciones del cine etnográfico clásico (las cuales el autor argentino decía que no veía por considerarlas demasiado aburridas). Siguiendo entonces esta línea propuesta por MacDougall, teniendo en cuenta el potencial transcultural de estas producciones, y el valor de la intimidad con los sujetos, es que el autor para nosotros sigue siendo un referente imprescindible dentro del cine etnográfico y al momento importante de trazar una metodología que nos permita acercarnos al fenómeno de la cultura a través del estudio etnobiográfico.

Documental reflexivo

Para concluir esta sección, y retomando lo establecido en el primer apartado, hemos dicho que la película se ha pensado a partir del cine etnográfico y desde el documental reflexivo, ahora sería apropiado que definamos mejor este último concepto de *reflexividad*. Y es que, si recordamos las distintas formas de cine documental propuestas por Bill Nichols, lo que él llama *modalidades* de documental (Nichols 65-115) estas siguen un camino progresivo, que va desde la objetividad positivista, más propia de la llamada modalidad *expositiva* -pasando por la *observacional*, e *interactiva*- hasta la autoconciencia del propio filme en la modalidad *reflexiva*. No nos detendremos en las descripciones de cada una de ellas, pero es necesario referirnos a esta última. Y es que la *modalidad reflexiva* se caracteriza por ser consciente de su propia naturaleza y transmitir esa misma autoconciencia al espectador y a los personajes por medio de diferentes mecanismos; por ende, se propone cuestionarse a sí misma como lenguaje, revelando así las jerarquías que se establecen en el acto mismo de grabación, la autoridad narrativa de la postproducción y el montaje, entre otros procedimientos. Es, podríamos decir, la forma que mantiene una mayor carga política, al proponerse el cuestionamiento de sí misma como mecanismo de producción del conocimiento.

También Marcus Banks, profesor del Instituto de Antropología Social y Cultural de la Universidad de Oxford, ha señalado la importancia de la reflexividad como un concepto clave dentro de los enfoques experienciales para el estudio de lo visual. Reconoce el autor cómo dentro de la antropología social ha crecido el interés por los modos de comprensión subjetivos y experienciales de la acción social, los cuales afirma tienen mayor oportunidad de ser percibidos en las investigaciones realizadas a partir del trabajo de campo. En una línea

similar a lo apuntado por Bill Nichols, Banks nos dice que: “el término se utiliza para indicar la conciencia del investigador de sí mismo, de la realización de su investigación y de la respuesta a su presencia; es decir, el investigador reconoce y evalúa sus propias acciones, así como las de otros.” (75) De este modo la presente investigación incorpora la noción de reflexividad en la clave propuesta por estos dos autores, como un elemento fundamental al momento de proponer un tipo de aproximación, ya sea a las personas que son parte de la película como del material posteriormente analizado. En este sentido hay una intención declarada de hacer ver, tanto a los sujetos como a los espectadores, que están presenciando una película, a partir de mecanismos como la ruptura de la cuarta pared, el distanciamiento a través de movimientos de cámara, rupturas en la continuidad del sonido, entre otros.

En conclusión: tras la dura crítica a la etnografía como método y a la antropología como disciplina -y al cine etnográfico por extensión- estas han podido llegar a convertirse en un puente que nos invite a apreciar y comprender realidades sociales diferentes a las nuestras - en muchos casos- y gracias a eso lograr establecer lazos imprevistos con personas que muchas veces conciben el mundo de manera diferente a lo que nos propone e impone la cultura hegemónica. Poder ver estas vidas y sus particularidades nos puede ayudar a ser personas más abiertas y comprensivas respecto de las vivencias y las posturas de los demás, sin por eso caer en la superficialidad, en la ingenuidad o la condescendencia, he ahí también la importancia del distanciamiento crítico y la reflexividad. Ese encuentro de sana dialéctica, me parece, es la función más relevante que debe tener la antropología en nuestros tiempos, y el etnógrafo en este sentido se convierte en un mediador, en un interlocutor entre culturas y personas. Ahora si pensamos en las posibilidades de autorrepresentación que posibilitan las nuevas tecnologías y plataformas digitales, el lugar que debe tener la antropología es el que permita modular estas interacciones -más allá de lo divertido, lo novedoso o lo aberrante- buscando ir más a profundo en estas expresiones culturales para comprender sus implicancias, no sólo en búsqueda de la necesaria armonía entre culturas, sino también del respeto, la justicia, y la verdad.

Citando a Antonio Ziri3n P3rez, diremos para concluir que: “as3 comprenderemos el cine etnogr3fico, como aquel que propicia un dialogo intercultural, que provoca una experiencia

etnográfica, [es decir] una interacción o transacción en la que ambas partes resultan transformadas.” (Ziri6n 53)

Metodologfa

Dentro del panorama de la producci6n de cine etnogr6fico existen dos tendencias te6rico-metodol6gicas dominantes: el *giro sensorial* y las *estrategias colaborativas* para la auto representaci6n de las culturas (Dorotinsky, Levin y Ziri6n 20). Ambas han influenciado el panorama actual de las ciencias sociales y en el terreno de la etnograffa pueden llegar a ser muy 6tiles. En t6rminos prosaicos -no queremos extendernos mucho- podemos decir que el giro sensorial vuelve a poner atenci6n sobre el cuerpo y los procesos de la percepci6n, a la cual comprende como un producto de la cultura: “la biologfa proporciona el barro o la materia prima de los sentidos, y la cultura es el alfarero que les da la forma” (Z6niga 197). Asf es como desde esta perspectiva se ha buscado encarnar y representar fen6menos ffsicos y psicol6gicos como trances y rituales, para retransmitirlos a espectadores distantes e invitarles a que los experimenten en carne propia: “la etnograffa sensorial busca crear con sonidos e im6genes aquello que es imposible crear o transmitir con la escritura, especialmente con la escritura acad6mica.” (Z6niga 200) Por otro lado tenemos las estrategias colaborativas, que nos proponen un m6todo m6s bien expandido de producci6n etnogr6fica, en la medida en que los sujetos que son objeto de la filmaci6n tambi6n entran a aportar al proceso de construcci6n de -en este caso- la pelfcula. Esta forma de llevar a cabo una filmaci6n, o una investigaci6n social -o ambas como en este caso- claramente tiene sus pros y sus contras: lo primero que uno podrfa pensar, y no sin raz6n, es que las estrategias colaborativas podrfan servir para aparentar una mayor horizontalidad en el rodaje de una pelfcula, cuando lo m6s posible es que al momento de las decisiones finales no haya sido tan colaborativo el asunto; al mismo tiempo se puede argumentar que el aplicar estrategias colaborativas es indispensable para llevar una producci6n de manera razonable, ya que constantemente el realizador debe pactar, pedir consejos y llegar a acuerdos con las personas que forman parte de alguno de los procesos de producci6n. El punto est6 en definir en qu6 medida uno como realizador est6 dispuesto -quiere o necesita- que las personas participen de la construcci6n general de la pelfcula.

Teniendo en cuenta estas dos metodologías, resulta acertado afirmar que en Pelicano prima la tendencia de las estrategias colaborativas antes que el giro sensorial. Esto podría verse claramente en un film hecho sobre el mismo rodaje, pues podría apreciarse la forma en que se tomaron decisiones conjuntas con Andrés, decisiones respecto a momentos que sería o no bueno grabar, desde dónde hacerlo, además de revisiones que cada tanto se hacían al material almacenado -el rodaje duró aproximadamente un año, de forma intermitente- y duras discusiones en las que se dejó en claro los límites de lo privado, lo público, y el objetivo mismo del documental. Durante el último tiempo la colaboración llegó a tal punto que incluso la pareja de Andrés grabó una secuencia que este quería que apareciera en el film, en la que se observa una manada de delfines cruzando la bahía del Carcajal mientras se oye a Andrés tocando una trutruca de fondo. Al mismo tiempo la relación documentalista-sujeto de estudio se ha transformado de tal manera que Andrés ha solicitado la ayuda del cineasta en más de una ocasión para tareas domésticas, que pueden o no llegar a resultar parte del material fílmico. Esto no quita el hecho de que, al momento de tomar las decisiones finales frente a los programas de edición, sea el cineasta quien tiene el control: no podemos tampoco caer en una falsa idea de la colaboración extrema, puesto que a pesar de que se valora y muchas veces se necesita la opinión externa y el trabajo conjunto, sigue existiendo una verticalidad insalvable.

Es importante recordar que, debido a las pretensiones etnográficas, generalmente académicas, que tienen este tipo de documentos audiovisuales, hay que entender lo significativo que resulta una u otra adecuación técnica, debido a que estas podrían cambiar de manera capital el sentido de aquello que se está exponiendo. Esto no significa que no pueda existir la experimentación, pero es importante nunca transgredir el compromiso ético que uno como investigador adopta hacia las personas que están siendo filmadas, la fidelidad a su visión y las ideas que comparten; lo que no quita que estas puedan ser cuestionadas y hasta discutirse, pero sí que la forma de pensar del participante sea respetada y jamás tergiversada. En nuestro documental Pelicano hay una escena³ en la que escuchamos la voz de Andrés y la de Francisco conversando sobre la historia de ciertos instrumentos de viento;

³ Escena: definida por un hilo temático que une un conjunto de secuencias. En este caso específico se encontraría definida primeramente por la banda de sonido, puesto que tiene un mayor peso narrativo que la imagen con la que ha sido hermanada: una bandada de gaviotas que volaba sobre nosotros.

al principio no los vemos, en cambio vemos unos cachorros jugando en el agua y luego una bandada de gaviotas. Esto podría prestarse para tergiversar el sentido de lo que ambos están diciendo, o de producir un efecto de ironía, o lo que se quisiera (la crítica hecha por Karl Heider a *Forest of Bliss* iba en la misma línea, por la ‘tergiversación’ en postproducción que se hizo del sonido). Se optó por dejar las escenas de estos animales porque se llegó a la conclusión de que no atentaba en lo que las personas estaban diciendo, no los ponía en ridículo, no disminuía la potencia de lo que decían -que ya era una rama bastante alejada- ni tampoco lo exaltaba de mayor modo. Es decir, proceder técnicamente de esta manera resultaba un camino novedoso y que a la vez estaba en concordancia con lo que las personas involucradas estaban discutiendo. Y ejemplos como este puede haber muchos, el punto es remarcar la relevancia de contar con criterios claros, y más que nada éticos, de representación en este tipo de películas, sobre todo teniendo en cuenta que uno trabaja con personas reales, que están exponiendo sus vidas y su intimidad a la vista de todos.

Filmar un documental

Todo lo que vemos en esta película debe entenderse a modo de bitácora observacional. La cámara aquí ha servido como recolectora de registros, de momentos, acciones, actitudes, que tienen el objetivo de revelar una sociedad mirada desde otra. Las imágenes que aquí vemos comportan las dos caras de una misma moneda: por un lado, el sujeto en el que se centra el documental encarna el rechazo a nuestra forma de sociedad, a nuestra manera de habitar en el territorio y de convivir como sociedad, y por otro es una propuesta, o más bien un proyecto personal, una opción de vida alternativa que, dentro de los muchos elementos que le componen, destaca por integrar la herencia cultural del desaparecido pueblo chango. De esta forma se configura un particular acercamiento al fenómeno de la marginalidad, en el que se asocia una rebeldía desencantada de los procesos políticos, un declarado rechazo al racionalismo occidental y un acercamiento sincero al misticismo animista.

En un comienzo el interés principal de esta realización tenía que ver principalmente con el elemento chango en la forma de vida que Andrés ha tenido por años y que aún mantiene. Todo ese desconocido mundo indígena parecía ser el centro de un fenómeno bastante peculiar, y al mismo tiempo bastante contemporáneo, en clave posmoderna: no son pocas las personas que, desencantados con una vida cotidiana en la normalidad de la urbe, con el estilo de vida común del ciudadano ordinario, deciden optar por acercarse a formas de vida ajenas a su origen más inmediato, aunque sea en términos de auto reconocimiento y mentalidad. Parece una opción lógica para el sujeto mestizo que ha heredado la sociedad chilena, el cual viéndose incapaz de perseguir un pasado claro e identificable, opta por alguno de los muchos vectores culturales que entretejidos forman la heterogénea vestidura de la identidad nacional.

¿Qué nos dice Andrés al respecto? Basado en su lectura de diferentes estudios -tesis de grado de Sociología, Historia y Antropología-, en los relatos narrados por los cronistas clásicos y en el conocimiento empírico que le ha otorgado la vida en las caletas y en la mar, él afirma: *el chango realmente nunca desapareció*. Pero ahí entra la pregunta ¿hay algo que realmente desaparezca, no es acaso que todo se transforma? Además ¿a quiénes nos referimos específicamente cuando hablamos de changos? ¿quiénes eran estas personas que hoy, asumimos, han dejado ya de *ser*? El chango mutó su forma de vida, su lengua y probablemente la gran mayoría de sus creencias, pero hay algunos elementos que nunca

cambiaron, quizá el más relevante de todos: su relación con la mar. El pueblo chango es una etnia de pescadores y recolectores, bucear y marisquear les es tan natural como la cría de animales o la agricultura lo es para otros pueblos. Entonces ¿qué es lo que hace que este pueblo resista a su extinción? ¿por qué hay gente que reclama su pertenencia a esta tradición? Y, por otro lado, ¿cómo puede el cine ayudarnos a explorar estas interrogantes? A continuación, procedemos a analizar los elementos cinematográficos y los procedimientos técnicos que se han utilizado para realizar el documental del que trata esta investigación.

La imagen

Cámara en mano

Los registros visuales que ha dejado la cámara pueden diferenciarse a partir del método de recolección utilizado. El más frecuente es el de la **cámara en mano**, el cual se hace cargo de la acción en aquellas escenas que escapan a todo control planificado de antemano, y que por lo mismo requieren de una mayor atención a los eventos que ocurren alrededor. La impredecibilidad del movimiento de los cuerpos condiciona a quien filma a mantener un estado de alerta constante, girándose, enfocando, tomando decisiones en todo momento. La escena de la cacería, por ejemplo, exceptuando la toma previa a la aparición de los peces -en la que vemos al cineasta y al 'tele'⁴ compartiendo un porro-, está íntegramente grabada a cámara en mano, lo que puede observarse claramente por los movimientos muchas veces repentinos e intuitivos, a veces torpes, por medio de los cuales se busca identificar un cierto trayecto, una musicalidad visual en el movimiento y en el ir y venir de las figuras dentro del cuadro. Podríamos decir que hay un *ruido* en la movilidad de la cámara, una inestabilidad constante, que la lleva a deambular de un lado a otro, siguiendo los ojos fríos de los peces, las manos del pescador, la sangre y el vuelo de los pájaros que rodean la excursión. Es una mirada inquieta, inexperta también, que intenta definir, en el mismo momento de la filmación, relaciones de jerarquía dentro del universo que de a poco se va creando.

⁴ En la pesca submarina es necesario el apoyo conjunto de una persona que siga por tierra el recorrido de los buzos, cargando sus mudas de ropa, provisiones y artefactos necesarios para completar la caza: este es el 'tele'.

En este mismo sentido puede apreciarse que la figura de Andrés, conforme él mismo se va sintiendo más relajado frente a la presencia de la cámara, va ganando cada vez más protagonismo. Esto se puede apreciar por ejemplo, cuando lo vemos en la ampliación de su ruko: cada movimiento suyo es seguido de cerca por la cámara y este ya no parece sentir su presencia -o al menos no con la suspicacia de las primeras veces-, sino que se mueve con confianza y logra de cierta manera guiar incluso a la cámara, prediciendo de cierta forma el curso de la filmación en una solapada coreografía, la cual se va obteniendo con el tiempo, en la medida que cámara y sujeto se van acostumbrando mutuamente a la extraña relación que se produce entre el observador y quien es observado. Basado en estas reflexiones es posible afirmar que el ritmo que se obtiene de la cámara en mano nos sirve para penetrar de mejor manera en el instante capturado, en la medida en que compartimos sus tropiezos, desajustes y sutilezas, a medida que la cámara intenta predecir el movimiento futuro y tomar decisiones con respecto al seguimiento realizado y el enfoque escogido.

En la imagen 1 puede verse un cuadro en el que se ha buscado dejar deliberadamente a tres personas asociadas. Destaca entre estos la presencia de la cámara, que se revela a partir de su reflejo en un espejo. La decisión de encuadrar de esta manera en particular no fue premeditada, sino resultado de la improvisación que implica la cámara en mano, método que convencionalmente ha comportado, en su misma imperfección, cierta cualidad de realismo. Al revisar el material acumulado, es posible afirmar que estas aproximaciones llegan a convertirse en parte de la propuesta estética: la cámara deambula, trastabilla, y a ratos incluso se revela a sí misma. Sin embargo, también es correcto señalar que, conforme transcurre el documental, se va consolidando una tendencia a privilegiar el encuadre fijo y la imagen compuesta premeditadamente. A medida que se perfecciona la técnica, que se interioriza la práctica y del mismo modo se potencia también la voluntad de la autoría, la selección de figuras, de relaciones entre los objetos y los distintos elementos que implican la composición, se vuelve inevitablemente más arbitraria. Hay una clara toma de decisión, y eso privilegia -o al menos este ha sido el caso- la elección de una imagen específica. Y, aun así, no puede desconocerse el valor de la cámara en mano, la cual retoma su importancia durante la reunión de pueblos originarios, en la que vuelve a cobrar sentido su uso, debido a la impredecibilidad propia de la situación, y la necesaria capacidad de improvisación.



(Imagen 1)

Trípode

Otra buena parte de las tomas han sido realizadas con el uso de **trípode**, lo que permitió dos tipos de aproximaciones que han tenido efectos particulares en el fluir de la película. Por un lado, sirvió para ralentizar el ritmo a ratos caótico de la cámara en mano, dando espacio para instantes de contemplación y quietud que difícilmente se habrían conseguido siguiendo el mismo registro móvil. Esto produce lagunas de tiempo que el espectador puede aprovechar para ordenar todo aquello que ha visto hasta el momento, y a la vez nos permite asimilar el transcurrir lento que generalmente tiene la vida en la naturaleza: el silencio, la tranquilidad y la soledad, que también forman parte importante de este mundo. Del mismo modo, el uso de panorámicas, es decir del movimiento de la cámara mediante el uso del mismo trípode, ha permitido llegar a un ritmo de sutil progresión, que permite que se continúe la fluctuación que ya deja el andar de la cámara en mano. Es decir, pasamos de la movilidad propia de la cámara en mano, a un movimiento más sutil pero sostenido realizado por medio de panorámicas, evitando así saltar de la cámara en mano directo hasta una escena completamente inmóvil, por la brusquedad de la yuxtaposición y el impacto que esto tiene en el espectador.

La primera toma que contamos con uso de trípode ocurre justo antes de la escena de los peces, al final de la cacería (imagen 2): cuando Francisco (el *tele*) y el documentalista miran la bahía en la que nadan los buzos desde una loma, compartiendo un cigarro. Esta primera captura por medio del trípode no tiene mayor peso narrativo ni de significados, pero ya nos muestra el potencial que tiene este recurso: al permitir la aparición del documentalista en el cuadro, algo que lógicamente no era posible de lograr con la cámara en mano (a menos que fuera gracias al uso de reflejos). Posteriormente -justo tras la escena en interior de conversación sobre los instrumentos- sigue un viaje en micro que termina con la primera visita al ruko de Andrés, cuando podemos ver a este en un alto contraste filmado desde el umbral de su puerta (imagen 3), con el mar a su espalda, mientras prepara una de sus herramientas. Los momentos que siguen a esta escena, en la que lo vemos a él machacando moluscos (dentro de una cámara de neumático que azota contra una roca) también están gravados con trípode, y consagran de cierta manera este recurso que hasta el momento se había visto tímidamente: el cineasta aparece en el cuadro, ya no gracias al reflejo que le proporciona un espejo, ni a la intrusión de su mano acariciando peces muertos, si no que este se desprende de la cámara, la abandona, para penetrar por completo en el mundo al que busca representar.



(imagen 2)

En un comienzo se había pensado evitar la aparición del documentalista y de la cámara dentro del cuadro, pero conforme avanzaba la filmación la necesidad de tener una figura humana extra que ayudara a completar la composición, a crear diálogos, o simplemente ayudar con las tareas domésticas, se dio naturalmente y continuó como algo inevitable. Podría uno decir que tuvo que ver con decisiones prácticas más que estéticas, y no estaría equivocado, sin embargo, este recurso termina siendo parte de la estética misma de la película: se procede a tensionar los límites entre el ser observador y ser observado, de revelar deconstructivamente la existencia misma de la cámara como cuarta pared, creando un juego de ilusiones que tiene, entre uno de sus efectos buscados, incorporar aún más al espectador como cómplice presente. Este recurso recuerda la forma de proceder dentro del documental interactivo caracterizado por Nichols, en el cual él o los documentalistas pasan a ser sujetos de la misma película, y sus interacciones son documentadas como si no existiera la frontera que traza la cámara. El cineasta se vuelve parte del mundo representado, a pesar de que su figura no deja de mantener cierto halo de misterio, de inutilidad, puesto que aparece para ayudar en algo o para complementar alguna escena, sin que sus acciones resulten de verdadero interés: en ningún momento se va a dirigir a la cámara o mostrará cómo se hace o qué es algo, todo el conocimiento viene de parte de las demás personas que pueblan las imágenes, el cineasta funciona a modo de palo blanco, un fantasma que señala y pregunta, un verdadero apoyo para dar mayor confianza a aquellas personas de quienes se trata realmente el documental.



(imagen 3)

Un procedimiento técnico que vale la pena analizar es el de la **puntuación** mediante segmentos en negro. A pesar de que no es un recurso habitual, podemos indicar al menos tres momentos de transición en los que se utiliza el paso al negro, con una duración variable que no pasa de los cuatro segundos, algo que aquí se ha definido como *puntos a-parte*. Estos, además de señalar un largo paso del tiempo entre una escena y otra, también buscan acentuar la relevancia de ciertas situaciones. La escena de la ceremonia, por ejemplo, destaca por la separación que tiene respecto a otros segmentos de la banda, dándole un cierto carácter único, convirtiéndola en una situación tan atípica como realmente resultaba ser (imagen 4). Respecto al momento de la ceremonia en particular corresponde hacer algunas aclaraciones, y es que a pesar de que se nos permitió estar presentes y grabar las cercanías (a los niños que juegan alrededor, las olas abajo golpeando la playa) se nos pidió no registrar visualmente el hecho en sí, por lo que gran parte se mantiene en la penumbra, sostenido por un coro de pifilkas que intenta transmitir de alguna manera parte del sentimiento general, y usando los punto a-parte para enfatizar su particularidad.

Ahora siguiendo con el análisis de este recurso, tenemos por otro lado, en escenas como en la que se ve al documentalista sólo en el Carcajal y luego – por medio de imágenes de la vegetación- a Andrés mostrándonos las plantas nativas de su huerta, no tenemos un punto a-parte que separe ambos momentos, porque en transiciones como esta no es necesario recalcar la distancia, ni la evidente asimetría jerárquica de las secuencias con respecto a su relevancia. La escena del documentalista solitario no implica una mayor carga retórica que valga la pena relevar, más bien ofrece un instante de reflexión de lo ya expuesto. No pasa lo mismo con la escena de la ceremonia, o la reunión de pueblos originarios, en las que una separación tajante como los puntos a-parte consagra una cierta complejidad simbólica y política, que tiene su correlato visual en la oscuridad del cuadro en negro. Algo similar sucede antes de la última secuencia, cuando pasamos de la construcción del ruko, a través de un momento de oscuridad, hasta la imagen de Yali (el hijo de Andrés y Lea) cuya joven existencia viene a consagrar de cierta forma este especial capítulo de sus vidas.



(imagen 4)

También es importante destacar que, a pesar de que en un inicio la película contaba con muchos puntos a parte, la mayoría fueron finalmente eliminados y sustituidos por transiciones de audio. Este cambio de formato se produjo al notar la radical segmentación que producía la oscuridad entre imágenes, y además por la sutileza que la paulatina transformación del audio lograba evocar; es más, si alguien viera la banda de trabajo con la que ha sido diseñada la película, notaría que los cambios de escenas están generalmente precedidos por un cambio en el sonido, aunque fuera solo por algunos milisegundos, puesto que esto permitía la inducción del espectador en la escena antes que este fuera golpeado por la metamorfosis de la imagen puramente visual. Pero continuaremos este punto en el capítulo siguiente: el sonido.

El sonido

Si el rasgo fundamental del cine es el hecho de que las imágenes se muevan, el sonido será una tangente que incorpora una nueva dimensión al hecho fílmico. Abre una nueva serie de sentidos y posibilidades de interpretación, potenciará la imagen, reforzando su contenido a modo de valor añadido (Chion 13), o servirá como su opuesto y nos desencajará como espectadores. Pero también puede darse que nos engañe, que nos juegue trucos, ahí donde reina más la ambigüedad que la certeza.

A lo largo de la mayor parte de la película la banda de sonido se mantiene como el acompañamiento de la imagen, acorde a su formato más clásico. Vemos que alguien habla y en ese momento lo escuchamos decir algo, hay concordancia. Es por decirlo así, una dimensión coherente y subsidiaria de la imagen. Esto sin embargo se ve alterado ya hacia el final de la escena de la cacería, cuando tenemos uno de los pocos momentos en que la función típica del sonido se desarma y este se desdobra para convertirse en el centro de atención, pasando la imagen a ser una especie de reflejo poético de aquello de lo que se está hablando. En dicho momento hay una inversión de las jerarquías y la banda de la imagen, construida inicialmente como la base material del relato, se diluye en la divagación. Pese a esto sigue existiendo cierta lógica en el resultado que produce la suma de sonido e imagen; cuando tenemos la voz de una persona que nos está hablando del pasado de los pueblos -de los changos, de los incas-, no vemos personas, ni rukos, ni objetos encontrados en algún museo, sino un montón de aves que sobrevuela la orilla de una playa, por sobre los riscos y los murallones de roca; lo mismo que cuando oímos los audios que se mandan Andrés y el cineasta, cuando por una falta de coordinación lo logran encontrarse.

De esta forma, la aparición de los animales, mientras oímos la conversación que Andrés mantiene con otras dos personas respecto a ciertos instrumentos musicales y su raíz histórica, o las escenas de la casa mientras oímos los audios de wasap, nos pone en un plano distinto respecto del mismo en que ocurre efectivamente la conversación -en una casa de la población La Piuque, o en en el interior de un banco de Valparaíso, respectivamente- alejándonos de esta, pero al mismo tiempo dándonos una cierta distancia que nos permite oír de mejor manera lo que se está hablando, puesto que el elemento humano -el rostro, los gestos, las miradas- queda por un momento suprimido. La arqueología de la misma conversación transcurre de frente a elementos no humanos -animales, el mar, el cielo- otorgándole un cierto carácter anacrónico que resulta coherente con el mundo preincaico que propone el diálogo. La aparición de las personas en cuestión nos saca de ese trance histórico y nos devuelve rudamente al cauce del documental, a la presencia acusada de la cámara en la vida concreta, moviéndose a través de la gente, encontrándose a sí misma frente a un espejo que la incorpora silenciosa al diálogo. Se revela así, aunque sea de forma solapada, decididamente engañosa, la manipulación de la película; queda patente la decisión de dar corporalidad a un cierto

sonido, mientras que otros pueden perderse entre fragmentos visuales que no les corresponden, en un juego -a veces brusco- de voces incorpóreas.

De este modo entonces, reconocemos ya un procedimiento particular: la contraposición de imagen y sonido. Esta, como hemos señalado en el ejemplo, actúa de forma declarada, sin pretender esconderse a sí misma como mecanismo (nadie en su sano juicio podría pensar que el audio de la conversación sobre los instrumentos fuera el audio correspondiente al video de los perros en el agua), sin embargo, es la expresión más evidente de un recurso que permite proceder con mucha más sutileza -en términos de ruptura de la verosimilitud- en la alteración de la relación entre audio y sonido, hablo de la *desvinculación*.

Esta función de **desvinculación** es el término práctico que aquí usamos para referirnos al procedimiento de **desincronización** del sonido (se ha preferido utilizar el término propio del programa de edición de video), mediante el cual se desencaja la unión entre audio e imagen, permitiendo mover cada cual de estos segmentos a voluntad con total independencia del otro. Expresado de esta forma, e incluso entendiendo a cabalidad lo que esto significa no parece tener mayor significancia, pero es al momento del montaje, que la capacidad de relacionar nuevas imágenes con sonidos alternativos se vuelve una herramienta tan útil como poderosa. Muchas veces la persona encargada del montaje tiene buenos trozos de audio que no se corresponden en calidad a lo que puede verse en imagen, por lo que es necesario ver si es posible rescatar esa memoria. Esa es la utilidad práctica de esta función, resolver problemas técnicos. Muchas veces la respuesta está en el mismo video, solo adelantar o retrasar un poco basta para dejar el audio limpio frente a una imagen que se mantiene estable, está enfocada, y se corresponde con aquello que se está diciendo, por ejemplo, las reacciones de una persona frente a la escucha de las palabras de otra. Pero, por otro lado, también esto nos permite construir nuevas situaciones, contraposiciones que cambian su constitución primaria, despertando sensaciones diferentes a las que se habrían obtenido al respetar el cauce normal, y muchas veces imperfecto, de un video-audio originalmente vinculado.

Hay un ejemplo muy claro de esto, en el que se pueden reconocer las implicancias psicológicas y eventualmente políticas de este método. Sucede durante la reunión de pueblos originarios, entre los minutos 29° y 32°: uno de los mediadores de la reunión insta a los representantes de los pocos pueblos presentes a llenar las encuestas solicitadas por la

municipalidad para completar el Plan de Regulación Comunal de Valparaíso (PRC). Entre los dos videos que cubren esta exposición hay un segmento que destaca, un plano en el que se ve a los tres representantes changos escuchando distraídos y cansados al representante municipal (imagen 5); en sus rostros hay un dejo de desdén respecto a lo que se les habla, y en cierta forma, para quienes hemos compartido la instancia tras bambalinas, comporta en buena medida el verdadero sentir de estas personas. El punto que hay que señalar es que, ya sea por la simetría del encuadre, por la disposición de la luz, por la actitud de las personas implicadas, ese segmento se desvinculó de su audio original y se movió de un lado a otro probando distintas operaciones narrativas. Hasta que finalmente se dejó encadenado a la conversación de las encuestas, otorgándole cierta ironía al momento, y producto de esto, una sensación de desconfianza a toda la situación en general.

La señalada desvinculación, dispuesta para su posterior re-vinculación con otra imagen, puede convertirse en un acto amoroso perverso. Altera los factores y por ende su resultado. En el caso que hemos mencionado se percibe una acentuación del tedio, del hastío respecto a la burocracia que implica la protección de ciertos hitos en sectores no urbanos. La justificación para este proceder entra en relación estrecha con la autoría, con lo percibido por el equipo de filmación en el lugar mismo, y en ese sentido también incorpora, dentro de la re-interpretación (en el montaje) de los eventos, una importante carga subjetiva. Es importante señalar que de los 87 segmentos de video que contiene la banda en su totalidad, 51 de estos se hayan desvinculados de sus audios respectivos. En muchos de estos la transposición del sonido es un mero ajuste que permite los arreglos técnicos que ya se han señalado, permitiendo rescatar las imágenes mejor grabadas (acorde al tipo de registro que se ha trabajado). Pero en otra buena cantidad, esta desvinculación corresponde a un reajuste a modo de nueva construcción de significados: funciona de modo re-interpretativo.



(imagen 5)

Pasando a otro ítem, cabe apuntar que el sonido ha sido, a lo largo de la mayor parte del documental, la **bisagra** utilizada para unir situaciones distantes en el tiempo. Esto pese a que también se incurra en cortes fríos y secos que transforman, al mismo tiempo, la imagen y el sonido, llevándonos de golpe a otro momento -a otra luz, a otro espacio-, la mayor parte de las transiciones son precedidas por la activación de la escucha. Pongamos un ejemplo: en una escena vemos a Andrés regando sus plantas, luego de eso pasamos a la ceremonia, que, aunque no se puede ver sí es posible oírla; en el paso de una escena a la otra nos encontramos con un punto a-parte y mientras este transcurre escuchamos las pifilkas y las voces que ya suenan sobre la oscuridad.

Este mecanismo, más que proponer algún tipo de reinterpretación de los eventos, sirve para hacer más fácil la entrada del espectador de un momento a otro. Nos transportamos a la psicología de un ambiente específico antes que la imagen nos inunde con su color. No obstante, y como ya se ha mencionado, también contamos con transiciones en las que se procede crudamente, sin amortiguar el salto temporal y espacial, como sucede al final de la escena en la que se conversa sobre los instrumentos: escuchamos -y vemos- que la joven de la casa chifla hacia la oscuridad, e inmediatamente la imagen junto al sonido cambian y de pronto vamos sentados junto a la ventana de un bus viendo la arboleda de eucaliptus ir y venir tras el reflejo de los asientos. El golpe sirve para llevarnos rápidamente a otro ambiente, acorde su violencia esta vez a una necesidad puramente rítmica: tras una larga conversación,

sentados bajo una luz cálida y adormecedora, salimos disparados hacia los montes, motorizados ante un nuevo día que invita a seguir el curso de los acontecimientos.

El llamado *verbocentrismo* identificado por Michel Chion en su *Audiovisión*, es un fenómeno común que difícilmente puede desentenderse o desafiarse desde la producción de una película con pretensión etnográfica, debido a la necesidad (función esperada) de conocimiento explícito -cognoscible, analizable- que quiere hacerse de la cultura a la cual se está 'audiovisualizando'. Es por esto que las palabras cobran tanta importancia a lo largo del documental, es el motivo que ha obligado a rescatarlas a como dé lugar: ya sea de la erosión que de ellas hizo el viento, de la unicidad defectuosa con una imagen deficiente, o solo de la divagación de la que muchas veces y sin darnos cuenta somos presa, lo que entorpece el discurso y con ello la percepción de aquello que quiere decirse. Gracias a esta preocupación es que tenemos también la densidad explicativa de las últimas escenas, en las que se sigue una larga conversación entre el documentalista y el chango Andrés mientras limpian moluscos a punta de cuchillos (imagen 6): la conversación y los temas tratados en esta no fueron resultado de una improvisación -cómo sí había sido la mayor parte de la película- sino que se buscó obtener ciertas claridades que exigían algo más que asociaciones poéticas, más que los afectos e ideas que pudieran despertar las imágenes de personas que simplemente viven sus vidas y ven transcurrir los días. Era necesario contar con palabras explícitas, con ideas fijas que expresaran los sentires de las personas implicadas en la filmación, esto para no dejar que los espectadores tuvieran que sobre-interpretar aquello que han visto en las imágenes.



(imagen 6)

Dentro de los tipos de escucha reconocidos por Chion podemos destacar en este sentido el de la *escucha semántica*, puesto que lo que se busca es dar a entender -mediante una serie de códigos reconocibles, en este caso el lenguaje y el habla chileno- una serie de ideas abstractas que son sólo asimiladas por la declaración concreta que de ellas se hace. Cuando Andrés habla sobre lo que considera importante en la constitución de un pueblo, o sobre la identidad del ser chango, o de la importancia del mar, nos enteramos de su pensamiento porque escuchamos y decodificamos lo que nos está diciendo, he ahí la importancia de la escucha semántica. A su vez tenemos otras escenas en las que la voz de Andrés se pierde o es acuchillada por efecto del viento, convirtiéndola en murmullos, en un goteo de palabras desencajadas de su discurso original. Este tipo de secuencias permite otras formas de aproximación, otro tipo de escucha que podríamos relacionar en mayor medida con lo que el mismo autor reconoce como la *escucha reducida*: hay una serie de indicadores culturales que podrían resultar mínimos, pero que tienen una significación muy relevante al momento de interpretar lo que se está percibiendo. Los ritmos, la entonación, el acento, son cualidades de la fonética que no dependen estrictamente de la lengua, sino que están relacionados con otra serie de vectores que también nos ayudarán a ubicarnos y reconocer el mundo que se nos está presentando. Por ejemplo, en el habla chilena es sabido que el fonema *CH* puede pronunciarse más como una *SH* o incluso como una *TCH* dependiendo del origen o la clase social de la persona. En este caso podemos saber que Andrés es de origen popular por una

serie de formas del habla, además de la utilización de ciertas palabras que alguien de clase alta no usaría, algo que un espectador chileno podría reconocer fácilmente.

La voz se trabaja a partir de dos mecanismos diferentes: por un lado, la tenemos presente en algunas escenas de modo *vertical*, es decir en una relación de imposición de sentido acorde a lo que se está viendo en las imágenes. Vemos a Andrés hablándole directamente al hombre-cámara y/o manteniendo más de una conversación con otros personajes, y aquel audio se encuentra unido a su imagen respectiva. Pero por otro tenemos también la presencia de una voz incorpórea, de un sonido horizontal a modo de *contrapunto*: una banda de sonido que fluctúa por su propio lado y cuyas observaciones respecto de la imagen resultan más bien independientes o metafóricas.

El mejor ejemplo de esto lo tenemos justo después de la aparición del cartel que indica la llegada a la Comunidad Chango Carcajal. Esta escena, que inicialmente permanecía sólo acompañada por el sonido diegético original (el viento, el roce de las plantas entre ellas), cuenta ahora con la presencia fantasmal de una conversación que mantiene el cineasta con Andrés a través de una serie de audios de wasap. Esto nos permite, por un lado, incorporar a las imágenes la existencia de un lugar distante (la del banco desde el cual está llamando Andrés) que nos susurra desintegrado en decenas de voces y de ecos, sumando a su vez, algunos indicios de otras dimensiones de la vida de nuestro protagonista; y por otro lado, también da cuenta de la forma de coordinación real -descoordinación más bien en este caso- que existió entre el documentalista y la persona de estudio, lo que aporta también a la reflexividad auto consciente de la película, la cual busca representar las dificultades técnicas de su propia producción. En este punto es que se configura, en términos de Michel Chion, una estructura horizontal contrapuntística, puesto que se rompe la verticalidad clásica que asocia una imagen a un sonido respectivo, lo que estimula la interpretación subjetiva del espectador. A este no le queda otra salida que pensar, y otorgarle al filme un nuevo sentido.

Pasemos ahora a ver algunos fenómenos de audio que están presentes en la película y que dicen especial relación con el territorio en el cual se está filmando. Detengámonos primero sobre el **silencio**. Para esto hay que aclarar antes que todo, que cuando nos referimos al silencio, no hablamos únicamente de un silencio absoluto, de un momento de negrura en la banda de sonido (lo cual puede hacerse, pero se corre el riesgo de confundir a la audiencia, o

que esta piense que se trata de una falla técnica) sino a momentos de pausa respecto al ritmo y la intensidad auditiva que ya se está llevando a cabo. Sucede en nuestra película con varios momentos en los que el sonido amaina a tal punto en que prácticamente daría lo mismo si este fuera absoluto o parcial, y en varias ocasiones este solo es interferido por el pulso de algún golpe propio de los quehaceres domésticos: el machaque de los moluscos, el corte de un serrucho contra la madera. En cierta forma estas pulsaciones también se configuran como un tipo de silencio -permitiendo a su vez digresiones en las imágenes, como la toma de los peces colgando y secándose del techo, o el primerísimo primer plano de los pétalos de las flores (imagen 7), pues como hemos señalado, no es necesario que relacionemos el silencio con la ausencia total de sonido. Nos dice Chion al respecto: “El silencio, dicho de otro modo, nunca es un vacío neutro; es el negativo de un sonido que se ha oído antes o que se imagina; es el producto de un contraste.” (51). En este caso el vacío se encuentra cargado de distintos códigos que, aunque sutiles, no dejan de transmitir ideas y sensaciones.

Hay ocasiones en las que nos encontramos con momentos de larga contemplación en los que sólo puede oírse el viento, o el crujir de las plantas bajo las pisadas, algo que resulta mínimo, casi imperceptible. Nos encontramos con un momento así justo después de la conversación compuesta por los audios de wasap. Justo después de que el último audio se pierde inconcluso entre las lenguas del viento, que azotan el micrófono agujerando la banda, pasamos a una serie de planos en los que el silencio y la contemplación se convierten en los nodos centrales. Esto inicia con la escena del cineasta sentado junto al perro, cuando su audio es interrumpido por un avión que cruza el cielo sobre ellos, luego se ve el mar a través de las siluetas negras de unas ramas, de ahí el perfil de un pino que cuelga de un cerro sobre el mar, y finalmente el brillo inmenso del mar, cruzado lentamente por un barco solitario. Durante toda esta transición, lo único que es posible reconocer a nivel de audio, es el susurro leve del viento y el consecuente roce de algunas plantas entre sí: prácticamente nada, sin embargo, estos leves sonidos, casi insinuaciones, comportan bastante del ánimo y la psicología del Carcajal, al tratarse de una zona aislada, donde pocas veces se escuchan las voces de más de dos personas. De este modo presencia-ausencia de sonido crean un juego doble al que se le ha concedido su espacio dentro del documental y que busca integrar también dentro del relato, la naturaleza de la soledad. Esto abre a su vez preguntas pertinentes, que establecen relación con la vida práctica de estas personas que han tomado la decisión de vivir lejos de las ciudades o de los

centros urbanos. La vida en la naturaleza, la vida asilvestrada, conlleva inevitablemente un importante grado de separación con la sociedad (nunca absoluto) y esto se traduce muchas veces en largos momentos de silencio y de quietud. Esto es algo que podríamos rastrear a lo largo de todo el documental, tanto así, que en cierto punto llegamos a preguntarnos si el tema central en la investigación no sería realmente la búsqueda de la soledad.



(imagen 7)

Otro fenómeno que llama la atención respecto a la influencia del territorio es la **saturación** que produce el **viento** , en otras palabras, la subordinación constante de la cámara respecto del territorio. Esto es algo que surgió efecto de la falta de experiencia del cineasta, para quien el viento del Carcajal fue una sorpresa amarga e imposible de salvar en términos técnicos: la cámara no contaba con un micrófono externo que pudiera conectársele y al cual se le pudiera proteger de la erosión constante, por lo que se hizo lo que se pudo con los materiales que se contaba. Sin embargo, a pesar de que lo deseable es siempre que las capacidades técnicas no limiten la calidad del registro, el resultado termina siendo muy similar a lo que ocurre naturalmente con el ruido y la interferencia en el sector de Carcajal: al ser una zona de acantilados que mira hacia el mar, está constantemente siendo atravesada por vientos marinos, por lo que usualmente, en los días en que el viento es más inclemente, es posible que uno ni siquiera escuche bien las palabras de quien les habla. Es por esto que, a pesar de

que en la postproducción se hizo lo posible por disminuir la saturación del sonido, se comprende también que hay un gesto de realismo en el hecho de dejar ciertas escenas que podrían haberse omitido. Me refiero específicamente a las secuencias en las que Andrés le enseña sus plantas a la cámara, que son las que se vieron más afectadas por la acción del viento. En ellas es posible ver a nuestro sujeto guiando un recorrido por la zona cercana a su ruko, en la cual él ha plantado una serie de árboles nativos: quebrachos, quillay, lilenes, etc., mientras los identifica y explica brevemente cómo ha sido la reforestación del lugar, que es uno de los proyectos que se tiene en Carcajal. Durante toda esta escena el viento hace lo suyo para interferir, pero el correlativo en las imágenes da cuenta también de dicha presencia: el viento azota las ramas de los quillayes, hace bailar de un lado a otro a los azulillos que rodean la casa, levantando polvo y pétalos mientras caminamos por la ladera. Es decir, que el viento no era sólo una molestia de la cual había que hacerse cargo en la zona de postproducción, algo con lo que hay que luchar para eliminar, si no que se toma también como un elemento constituyente del territorio, algo tan elemental para la representación del mundo como podrían serlo la ladera y las plantas, o el mismo mar.

El territorio

Decíamos ya que una de las características que más llama la atención desde el inicio de la película es la amplitud del territorio, que a ratos parece devorar todos los otros elementos que asociados la componen en un todo. Desde la secuencia inicial, en que vemos a los cazadores mirando la bahía de Quinteros desde el cerro, y tras estos el mar extenderse más allá de los buques anclados (imagen 8), el territorio se convierte en una marca de sentido. Este envuelve a los personajes en ambientes inusuales, en los que el ser humano anda raramente, exigiendo siempre un esfuerzo extra, y entregando a cambio, contrastes de peculiar belleza. No hablamos aquí sólo del mundo submarino, ni de los roqueríos afilados en los que Andrés y los otros changos hacen sus recolecciones y cacerías -lugares que podríamos más bien asociar a zonas de trabajo-, me refiero también al mismo espacio en el que nuestro protagonista habita su vida cotidiana, allá en los acantilados del Carcajal, así como en la población *La piuke*, donde vive su compañera. Este primer lugar ya es de por sí un ambiente agreste, hostil para el visitante inexperto, por la verticalidad de sus senderos,

por la espesura de los matorrales y el soplido constante, y a ratos exasperante, del viento del sur. Por estos motivos es posible afirmar que la importancia del territorio en el relato es tal que trasciende cada esfera de producción del documental.



(imagen 8)

Ya hemos descrito lo que ocurre con el sonido: la presencia constante del viento ha agrietado la banda con su vaivén, provocando así un tartamudeo imposible de ignorar. Es quizá uno de los factores que ha provocado mayor desgaste en los registros, este murmullo que eclipsa las palabras y nos deja de algún modo solos frente a las puras imágenes que van y vienen, revoloteando coloridas entre balbuceos incomprensibles. Y algo similar pasa con el movimiento de cámara: a pesar de que contamos con varias secuencias realizadas con el uso de trípode, la mayoría están tomadas con cámara en mano y sin el uso de estabilizador, lo cual ha provocado -y queda de manifiesto en el film- la obtención de una serie de extractos de fluctuación inestable, de tomas largas con movimientos bruscos, propias de una cámara que intenta encontrar su lugar en un terreno irregular, pues es precisamente la situación. La caminata hecha desde el ruko de Andrés hasta la casa comunal (imagen 9) al momento de buscar los sacos de arena para la construcción, en la que podemos ver los pies de Andrés desde detrás, a medida que suben cerro arriba conversando sobre la fauna del lugar -o más bien de las intenciones de este por documentarla- es una toma larga, un plano secuencia que

tiene por objetivo mostrar el tipo de trayectos propios de la vida en el Carcajal. El cansancio y los jadeos son parte del desplazamiento en el acantilado, la cámara lo atestigua siguiendo las mismas huellas, realizando la misma subida agotadora entre el coirón y el polvo que se levanta, buscando y tropezando con los escalones de tierra que suben y bajan por la ladera. No hay estabilizador, no hay horizontalidad en la superficie, la cámara debe dar cuenta de esta condición del espacio, vivirla también, y así transmitir al espectador una pequeña fracción de lo que significa esta forma de habitar.

¿Sería posible afirmar que este procedimiento nos acerca de cierta forma a la línea teórico metodológica que ya hemos identificado como el *giro sensorial*? Usualmente esta tendencia dice referencia a métodos que invitan a experimentar situaciones bastante particulares, por ejemplo, estados de trance, sensaciones propias de los rituales, u otras instancias que comportan una mayor complejidad simbólica y psicológica. En este caso, lo sensorial se estaría jugando en la dimensión espacial y sus efectos físicos: se intenta emular la sensación de agotamiento y también de inestabilidad geográfica, a partir de la caminata por los escarpados senderos, y del horizonte aplastado que no distingue cielo y tierra. Hay en este sentido, una búsqueda por invitar al espectador a sentirse como otro caminante del Carcajal.



(imagen 9)

En la película se afirma en más de una ocasión -y con especial énfasis hacia la conversación final- la importancia fundamental del **mar** para el pueblo chango. Teniendo esto en mente, cabe preguntarse ¿cuál es el lugar que ocupa el mar en el mundo representado por la película? ¿qué tipo de análisis exige una figura tan relevante como ésta, dentro del relato que aquí estamos sugiriendo? Andrés afirma que el chango nunca desapareció pues siempre fue *leal a la mar*, entendiendo en este una especie de refugio o lugar de patrimonio, que permitiera la pervivencia de un cierto estilo de vida y, nos aseguran, una cultura propia.

En prácticamente toda la película el mar ha funcionado a modo de telón de fondo, de cielo. Principalmente por la pendiente en la que nos encontramos grabando todo el tiempo, es que el mar nos sostiene en el cuadro, dejándonos sólo un pequeño tramo de horizonte en el extremo superior, para asomarnos cada tanto a tomar aire, una vista que muestra el cielo, el ancho mar, y la pequeña franja de tierra en que habitan las personas. Los rukos en este sentido están a merced del mar todo el tiempo, lo miran de frente recibiendo su viento, comiendo sus animales, adornando sus casas con conchas, piedras, y algas cristalizadas, mientras al otro lado de la quebrada de *Los lúcumos*, los acantilados de Santa María dividen a modo de inviolable muralla la ladera del Carcajal del resto del Valparaíso urbano, convirtiéndose también en una marca distinguible: un salto al vacío que nos habla también del aislamiento que implica esta opción de vida, una división geográfica que -aunque más aparente que real- no deja de levantar una barrera imponente ante los ojos de cualquiera. Es por esto que, dada la relevancia que tiene el territorio para la cosmovisión del chango, y las implicancias prácticas que esto conlleva en su forma de habitar, es que corresponde que demos paso a un siguiente apartado dedicado únicamente al fenómeno de la persona y la construcción de su propia identidad.

La persona y la identidad

Para iniciar este último capítulo previo a las conclusiones, resulta pertinente detenernos un momento primero en los antecedentes históricos con los que contamos respecto a la identidad del pueblo chango, para hacernos una idea de aquello que se entiende hoy en día como tal; posteriormente pasaremos a definir lo que desde esta investigación se propone al respecto, es decir, desde dónde nos posicionamos para hablar de identidad; para

finalmente analizar parte de lo que fue la experiencia de grabar a una persona que encarna a una colectividad.

El trabajo *Etnohistoria de la costa central de Chile. Changos en la costa central de Chile*, memoria de Arqueología de Pablo Szmulewicz Espinoza, es una de las investigaciones históricas que Andrés esgrime con alta estima cuando toca referirse a la historia del pueblo chango y del pueblo mestizo de Chile. Esta sugiere que la denominación *chango* fue en efecto una terminología usada por cronistas españoles y chilenos para definir -tal como se menciona en la última parte del documental- a los pueblos costeros de indios que habitaron el territorio nacional desde la zona de Antofagasta hasta el río Maule (lo que no sorprende si recordamos que el Estado ha reconocido la existencia de caletas tradicionalmente changas desde la II hasta la V región). Entre las muchas citas que en esta se hace de las crónicas, principalmente de Benjamín Vicuña Mackenna y Barros Arana, se menciona contantemente la existencia de changos en las costas de la zona central y se asegura que una de las características fundamentales para asegurar una cierta homogeneidad étnica para estos pueblos costeros, sería el uso de la tradicional balsa de cuero de lobo inflado; además de proponer una cierta influencia de las tradiciones nortinas (peruano-bolivianas) hacia el sur, algo que también podría apreciarse en el uso de caballitos de totora en la zona de la Boca, en la desembocadura del río Rapel.

De un modo similar, la reciente compilación *Los Changos según Philippi, Latcham y Capdeville* -que reúne trabajos de estos tres autores (de fines del siglo XIX e inicios del XX)- ha juntado una buena cantidad de crónicas y descripciones de estos primeros antropólogos respecto al enigmático pueblo, y, utilizando a su vez métodos propios de la antropología física -de franca raigambre frenológica- ha identificado algunas escuetas similitudes que según estos permite hablar de un *puro* pueblo, con características supuestamente identificables, y que les diferenciarían de sus vecinos atacameños y diaguitas, como serían algunas características del cráneo (que resultan en lo absoluto incomprensibles para un lector promedio) y la inusual postura del cuerpo en su disposición mortuoria, el cual se encontraría erguido y mirando hacia el cielo, a diferencia de aquel tradicional cuerpo encucillado, propio de la mayoría de los pueblos andinos (Philippi, Latcham, Capdeville 103).

Más allá de estas escuálidas diferenciaciones, no hemos podido dar con una investigación rigurosa que permita dar respuesta al fenómeno de resurgimiento de la identidad chango en las costas de la zona central. En los libros de educación media los changos son recordados como un pueblo costero que vivía de la actividad pesquera navegando las costas del norte chico en balsas de cuero; y en las investigaciones que aquí hemos señalado no sucede algo muy distinto. Más allá de la poética observación de sus entierros fosilizados, del largo y ancho de sus cráneos desnudos, no tenemos mayor claridad de qué les daba unidad e identidad a estos grupos humanos, a estos pescadores de lobos y ballenas, si es que alguna vez la tuvieron. Este vacío histórico hace posible creer que su vida dedicada a la pesca en el océano fuera su mayor símbolo de identificación: sus ropajes de cuero y escamas plateadas, su nomadismo entre las caletas, sus montañas de conchales y anzuelos desechados, sus pozas talladas en piedras junto a roqueríos sagrados. De este modo, tras la paulatina destrucción de sus costumbres y su cosmovisión -castigadas por los nuevos dominadores europeos⁵, su herencia cultural se ha diluido en vagas nociones de espiritualidad y en una serie de prácticas económicas que garantizan la lealtad de las personas a las fuerzas de la naturaleza. El mar en este sentido es percibido como una fuente de alimentos e ingresos y con ello también de libertad e identidad: libertad para hacer sus vidas sin estar aferrados a un patrón ni a una vida salarial regular urbana, e identidad debido a las prácticas comunes que esto implica y que al ser transmitidas se han vuelto ya parte de la vida cotidiana. El ser pescador y rodearse de gente de mar, de orilleros y recolectores, termina por constituir, como sucede en cualquier agrupación humana, un grado de identificación que crea también sus propios códigos: estéticos, valóricos, políticos. El mar aquí, es garante de esa posibilidad.

Veamos ahora entonces cómo nos proponemos aproximarnos al fenómeno de la identidad. Y es que este concepto, muy en boga en estos tiempos de posmodernidad, ha tenido distintas maneras de ser abordado: por un lado, tenemos el enfoque objetivista (también llamado esencialista o sustancialista), y por otro la concepción subjetivista del fenómeno identitario. Según el primero la identidad sería una serie de características propias y fijas de una persona o colectivo, las cuales se perciben como inalterables al paso del tiempo y las circunstancias

⁵ “...aún solo dos de estos, llamados Santos Ñarlupe y Martín Urmuy conservaban junto con la sangre de su raza el nombre de sus mayores. Los demás llamábanse con los apellidos de sus amos y dominadores: Torres, Rojas, Ramírez y uno de ellos José Pajarito.” (Szmulewicz 15)

históricas; mientras que, desde la perspectiva subjetivista, se propone que es la persona a partir de una elección personal, la que adopta una u otra identidad, resultado de un sentimiento de autoidentificación o de pertenencia con un grupo o comunidad; es decir, que la identidad se descubre dentro de uno mismo, dando así cuenta de su carácter dinámico y variable. Esta última perspectiva, a pesar de que trataba de sopesar el carácter monolítico que la visión objetivista le otorgaba a la identidad, acentúa excesivamente su carácter efímero y temporal, lo cual no se condice con una realidad donde las identidades suelen tender tanto más a la constancia que a la mutabilidad intermitente. Es por esto que en la presente investigación se ha comprendido la identidad desde el **enfoque relacional**, propuesto por María Cristina Chiringuini, siguiendo lo ya trazado por Frederik Barth a fines de los sesenta. Desde esta mirada se comprende la identidad como el resultado del *contacto* con un *otro*, por lo que esta se constituiría a partir de las interacciones sociales, mediante las cuales es posible reconocer diferencias y similitudes que se conciben a modo de demarcaciones que responden dinámicamente a las circunstancias históricas. Esto hace imposible que se pueda hablar de construcción de identidad únicamente a partir de la herencia de una cultura específica, puesto que esta se haya a merced del contacto y la influencia con otros grupos humanos, lo cual implica muchas veces tanto relaciones de intercambio -simbólico, práctico-, así como de resistencia y diferenciación. Este enfoque “considera la identidad únicamente en términos de la dinámica social que caracteriza a los grupos humanos, en tanto sostiene que la noción de identidad es una construcción polifónica, abierta, siempre en construcción y sujeta a la posibilidad de resignificación, según las condiciones históricas.” (Chiringuini 61). Es por ello que la vida en común con otras personas con las que se comparten ciertos códigos y símbolos, es de importancia capital para lo que entenderemos por identidad, ya que se construye de este modo una imagen de nosotros mismos -de *uno* y del colectivo al que se pertenece- y de cómo somos percibidos por aquellos que no son como nosotros.

Bien hace la autora al apuntar que “desde esta visión, relacional y dinámica, los atributos o características culturales son los que resulten significativos para el grupo étnico. En una comunidad la vigencia de la lengua cobra importancia en el proceso de identificación y para otras no.” (Chiringuini 125). Esto explicaría cómo puede ser que el pueblo chango sea capaz de auto-reconocerse como una unidad étnica que comparte una serie de símbolos que constituyen un imaginario que les es propio, sin tener la necesidad angustiosa de contar con

una lengua propia que contenga las peculiaridades sígnicas de su cultura. Es así como ciertas actividades de recreación y subsistencia (la pesca, la natación, el buceo, la forestación), las formas de habitar (asilvestrada, consciente ambientalmente) y los símbolos icónicos, van conformando un sistema propio, que encarna una forma de vivir que responde a su vez a una manera específica de entender el lugar del ser humano en su relación con el mundo.

Esto es, en términos simples y aún imprecisos, lo que entendemos por **cosmovisión**. Las respuestas que los grupos humanos dan a las interrogantes fundamentales: acerca del origen, de su identidad presente, y del destino, van a conformar la base de su cosmovisión, configurando un sistema que ofrece una visión de sí mismos, en relación al mundo y al universo, de la ubicación del ser humano en ellos y su accionar en conjunto (Restrepo 33). Entonces podemos decir que la identidad está de cierta forma precedida por la cosmovisión, esta le antecede como configuración psíquica del mundo y del lugar que ocupamos en él, lo que conlleva una forma particular de actuar, de pensar, de vivir. En el caso de Andrés, a quien tenemos como representante en cierto modo del pueblo chango, su estilo de vida (el cual en gran medida es compartido por las personas que conforman -o que frecuentan- la comunidad) ha requerido la configuración de una espiritualidad aún tímida, un animismo en ciernes que se vive más a modo de mística individual que de sistema claramente constituido. Ahora,  por qué decimos que esta mística -como vamos a referirnos a esta forma específica de espiritualidad- ha sido ‘requerida’?  y por qué afirmamos que est  ‘en ciernes’? Lo cierto es que, tras la destrucción de lo que fuera el tradicional pueblo chango, dominado, bautizado, y desintegrado entre los fundos en que se repartiera su antiguo maritorio⁶, los actuales herederos de esta tradición costera, han acudido al manantial m tico del que aún gozan los pueblos vecinos, como los aimaras y quechuas del norte, y el pueblo mapuche hacia el sur, asimilando algunos de sus ritos, como el We Tripantu, buscando por medio de la intuición y el sentimiento -además del estudio de Historia y Antropología- reencontrarse con una cosmovisión que aún parece llamar a sus feligreses desde el fondo submarino.

El investigador y director etnográfico colombiano Roberto Restrepo define la cosmovisión del siguiente modo: “La cosmovisión explora las profundidades del sistema integrado del

⁶ El término se ha utilizado desde los años 70’s para designar el uso del mar, principalmente en algunas comunidades de la zona austral insular, pero puede entenderse en distintas zonas del país en las que el mar, con sus roqueríos y sus áreas submarinas, son reconocidas y utilizadas por los grupos humanos en su habitar.

universo, la comprensión de las urdimbres mayores que nos hacen cosmos, mundo, seres humanos, partícipes de un acto creativo, incluso la posibilidad de nombrar y entender, hasta donde nos es posible, a la divinidad misma.” (35). Teniendo esta definición en mente, es posible asegurar que tanto Andrés como sus amigos changos, están en proceso de constitución de un sistema simbólico que proviene de una cosmovisión propia, heredera fósil de lo que fuera el pensamiento de los antiguos changos, adoradores del mar y de los cetáceos, así como de otros pueblos vecinos, de cuyos ritos y cosmovisión han bebido los actuales changos, para dar así respuestas a sus inquietudes y satisfacer su intuitiva veneración de la mar.

¿De qué manera puede una película dar cuenta de algo tan indecible como la cosmovisión? Tenemos distintas opciones. Lo más inmediato sería explicitarlo con una entrevista: preparar una serie de preguntas y dejar que la persona -el informante- nos diga con peras y manzanas -si es que es eso posible- qué son esos aspectos que dan forma a una particular manera de ver el mundo. Claro que si recordamos el verbocentrismo apuntado por Chion quizá nos sintamos compelidos a hacer algo diferente. Y es que la forma en que un pueblo concibe su lugar en el mundo, y a partir de ello su relación con la naturaleza y con la espiritualidad, no parece posible de ser contenida en la palabra; o, dicho de otro modo, no cualquiera podría escoger con precisión las palabras que contengan una explicación clara de aquellas cualidades inmanentes que dan sentido al mundo circundante. A pesar de ello, hacia el final de la película tenemos una larga conversación en la que Andrés intenta explicitar de algún modo aquello que resulta importante dentro de su visión de mundo: los animales de la mar, los ecosistemas que le rodean y del que se siente parte, la fuerza pura de la naturaleza.

No obstante, durante un largo tiempo -recordar que la filmación del documental se dio a lo largo de un año- no hubo interés de nuestro sujeto por explicar aquello en lo que creía y que, de un modo u otro, le ha llevado a vivir del modo en que lo hace. Lo cierto es que existía un recelo por parte de este para hablar de ciertas cosas que resultan ‘más serias’, más personales y comprometedoras, y, por otro lado, también por parte del documentalista había un cierto grado de vergüenza por hacer más aguda la interrogación, por no querer incomodar ni ‘apretar’ demasiado a quien está abriendo su casa, su intimidad, y, además, una imagen de su propia espiritualidad. Es por esto que, a lo largo de la mayor parte del documental, la

cosmovisión del pueblo chango se deja entrever por medio de símbolos, de imágenes que, sin decirlo a ciencia cierta, comportan en su forma y su materialidad parte de esta manera de comprender el mundo.

Esto puede verse reflejado en la utilización de los planos de detalle, en los que se busca dar cuenta de una serie de objetos y presencias que a modo de signo evocan un imaginario particular. Restrepo señala: “El símbolo es así la dimensión que adquiere cualquier objeto (artificial o natural) cuando éste puede evocar una realidad que no es inmediatamente inherente [...] elemento de un sistema simbólico, ya sea presentado en palabras, dibujos, números, objetos, actos, cualidades o relaciones que sirva como vehículo de una concepción, adquiere por sí mismo un significado” (39) que respondería a la realidad física o espiritual que una sociedad o persona concibe a través de dicho símbolo. En el caso de nuestra película como decíamos esto puede verse en los planos de detalle que se hacen de algunos objetos o situaciones específicas, por ejemplo, lo que sucede dentro del ruko de Andrés en relación a las plantas, puesto que, al excavar su casa en la falda del cerro -en parte a modo de madriguera- una parte de su hogar ha quedado formada por el cerro mismo, por una pared terrosa en la que pueden verse aún las plantas asomándose desde el exterior (imagen 10).



(imagen 10)

Los azulillos⁷, esas flores tiernas y minúsculas, penetran la casa desde fuera, recordándonos con su mera existencia que nos encontramos en *su* hábitat, que somos parte del mundo de la misma manera que lo son ellas, lo que inmediatamente nos transmite a nosotros como espectadores la idea de que existe una relación de respeto y admiración, de natural convivencia, entre esta persona y el ambiente natural que le rodea. Sucede también con los objetos que adornan el ruko: vasijas de cerámica, maderas pintadas con motivos animales, la piel de un lobo chico estirada sobre los ladrillos. Cada una de estas presencias nos transmite una forma de relacionarse con el medio en el cual se habita. Algo similar ocurre con la atención que recibe el barro al momento de la ampliación del ruko, cuando vemos a estas personas pisándolo y convirtiéndolo en material de edificación, en arcilla para el mundo humano; pero más específicamente puede verse en la paja utilizada para la misma construcción, en esos dedos empapados que moldean el material para hacerlo refugio, para convertir su silencio vegetal en lugar para habitar (imagen 11).



(imagen 11)

Persona / Personaje

Una persona puede llegar a volverse ícono de un sistema de representación. Esto se obtiene cuando se logra producir una relación armoniosa entre los elementos que la componen, o, por

⁷ El nombre específico que en otras personas reciba esta planta nos es desconocido, sin embargo, aquí utilizamos el nombre con el que Andrés se refiere a ellas: *azulillos*.

el contrario, una rica ambivalencia que produzca interés en el espectador. Como sea, no es sencillo que una persona logre capturar nuestra atención. Hay una serie de factores subjetivos que entran en juego y que pueden ayudar a producir esta sensación de familiaridad, o de lejanía, de carisma o de parquedad. La voz, el aspecto físico, la forma de desenvolverse en el mundo, de mirar a la cámara o de ignorarla, son aspectos que uno generalmente, al no estar frente a una cámara, pasa por alto. Puede ser que la personalidad del sujeto en cuestión (de aquel que es objeto y sujeto de la filmación) conduzca al silencio, que transmita un bajo perfil, produciendo otro tipo de efectos, que pueden tener más relación con la seriedad, con la contemplación, incluso con la solemnidad. Pero cuando sucede lo primero, y hallamos a una persona que capta nuestra atención y que logra desplegar una actitud desvergonzada ante la cámara, estamos frente a un fenómeno inusual: el del **personaje**.

¿Es necesario que existe un personaje principal? ¿Cuál es la necesidad de articular el relato en torno a una persona en particular?

Este es tema complejo si se piensa desde una visión ortodoxa del cine etnográfico. Si recordamos lo que propone Karl Heider, notaríamos que para este autor es necesario depurar de artificios la investigación etnográfica que está contenida en la película documental, puesto que, para este teórico del cine etnográfico, es de vital importancia que la investigación antropológica nunca se vea eclipsada por los apetitos esteticistas de la cinematografía, he ahí su férrea cruzada dentro de las definiciones de la antropología visual. En este sentido, todo aquello que convierte a la persona en una figura ‘cinematográfica’ es digno de omisión, incluso llegando a proponer la ya citada supresión del primer plano, por considerar que centra su atención fuera del marco de la investigación, produciendo de este modo una caracterización del sujeto etnográfico a modo de personaje. Esta particular idea se defiende basado en que, en una situación cotidiana es improbable que uno se encuentre realmente tan cerca del individuo como para obtener un símil de lo que sería un primer plano, y ni hablar de un primerísimo primer plano. Esto no quiere decir que no puedan existir primeros planos del sujeto del film, pero Heider llama a no convertir a la persona en un personaje, al modo en que lo haría una película comercial. Algo muy distinto pasa con la etnobiografía que fue propuesta por Prelorán, en la que la persona cobra una importancia aún mayor de lo que

parecen tener para él las peculiaridades culturales de un grupo humano específico, en las que se había centrado tradicionalmente esta disciplina.

En nuestro caso particular la anulación del personaje como un ente individual y subjetivo no fue posible ni tampoco deseado. No porque se haya intentado convertir a Andrés en una especie de héroe del film ni nada parecido, sin embargo, el documental, que en un inicio había tenido el objetivo de investigar acerca de los modos de vida de los nuevos changos, terminó siendo un estudio mucho más íntimo de lo que se había pensado, más personal, lo cual convirtió al joven pescador en figura icónica de todo el mundo contenido en el film. Su carácter impredecible, el modo de hablar, la propiedad con la que logró plantarse frente a la cámara, le volvieron un sujeto activo, no solo dentro del film sino también fuera de este, otorgándole capacidad de agencia y a ratos una confianza que puede apreciarse a lo largo de gran parte del documental.

Pero esto no fue siempre así, en lo absoluto. Es más, haciendo memoria, uno podría decir que Andrés pretendía que la filmación del documental se diera de un modo similar al que habría propuesto Heider: una aproximación sin rostro, sin personalidad, hacia una serie de costumbres y ritos que se presentarían solo como fenómenos frente a la cámara, sin evidenciar la subjetividad que en efecto les da forma y sentido. Había una inquietud inicial frente a la cámara, ante el hecho de ser grabado. Al tratarse de un hombre reservado, hubo que ganarse la confianza de Andrés, con el tiempo, con conversaciones y atención sincera a sus palabras, y no fue hasta que éste se sintió cómodo con la presencia de la cámara -y del documentalista principalmente- que pudo desplegarse sin vergüenza su personalidad.

Algo que resulta importante destacar es que el ser convertido en portavoz de un pueblo, aunque sea sólo frente a un documental concebido para una tesis de Magister, no es algo sencillo. Menos si este pueblo se trata de una etnia desaparecida entre los recovecos de la Historia y que hace no muchos años ha buscado retomar su forma y su cosmovisión. En cierto punto de la filmación Andrés revela claramente su desinterés respecto a convertirse en una especie de representante de la cultura chango. A pesar de que asume dicha identidad y vive conforme a lo que entienden por un estilo de vida chango, opta por adoptar un bajo perfil al respecto. No reclama ser un conocedor, ni un repositorio de la cultura, aunque es una persona instruida al respecto. Prefiere mantener una actitud pasiva frente al resto, en un comienzo

desconfiada, luego humilde, hasta cohibido. La cámara produce un rechazo durante los primeros meses: la idea de encarnar un cierto ethos de la cultura no es un lugar en que se sienta cómodo; por este motivo optamos en conjunto por una aproximación diferente: Andrés comienza a participar del proceso de grabación de forma más activa, dando su impresión ante los hechos, negociando el valor y la disponibilidad de las imágenes. Buscamos acuerdos en relación al nivel de apertura respecto a su vida privada, así como de la ceremonia de que pudimos participar y de la que han quedado solo unos breves registros de audio. De este modo nuestro sujeto, al que podríamos reconocer en la figura del informante propia de los estudios de este tipo, pasó de ser un recipiente de conocimientos culturales como suelen pretender las etnografías, para ser una persona con todo lo que eso implica, con una forma de hablar, de bromear, de moverse, que es completamente única, algo que trasciende a la pertenencia cultural o la identidad étnica.

Acerca del infranqueable fenómeno de la persona en el cine etnográfico, David MacDougall reflexionó con la siguiente anécdota: “Al discutir las contradicciones implícitas en las categorías antropológicas, Richard Shweder cita la respuesta de Nelson Goodman a la idea de tomar una foto “fidel” de todo. ‘Este mandamiento simplón me desconcierta, pues el objeto frente a mí es un hombre, un enjambre de átomos, un complejo de células, un violinista, un amigo, un tonto, y mucho más’”. (53)

Para finalizar diremos que, el hecho de grabar a una persona en la que pretendemos se refleje una sociedad o una cosmovisión particular, conlleva también penetrar en ese mundo interior que es propio de cada uno, en la subjetividad del individuo. Podemos por supuesto, si nos lo proponemos bien, encontrar esas características que le hacen parte o acusan su pertenencia a un colectivo humano específico, encontrar en su hogar y en sus actividades esos símbolos que reflejen la inmanencia de su visión de mundo, que actúan como pequeños espejos de una cosmovisión particular, pero finalmente estamos frente a una persona, que al igual que nosotros está cargada de preguntas, de sueños y de certezas. Cada persona, de este modo, puede ser un portal que nos aproxime a una comprensión del mundo específica, pero esto no quita el hecho de que cada cual tiene sus modos de ser, de expresarse, de equivocarse, de acertar, y en esta película nuestra se ha buscado dar cuenta de estas distintas dimensiones que le dan forma a la vida de un ser humano.

Conclusiones

El documental que aquí hemos trabajado nos ha permitido tener un acercamiento a un fenómeno social específico, como es el del resurgimiento del pueblo y la cultura chango en la zona de Valparaíso. Por medio de la visualización de este documento audiovisual, nos es posible mostrar a otros espectadores los eventos de los cuales hemos sido testigos, revelando así -es lo que se pretende- el estilo de vida asilvestrado, la cercanía con la mar, la carga simbólica de los objetos y de los ritos, y de todo aquello que resulta indecible pero a lo que estas personas le otorgan valor y que por esto se han convertido en coordenadas de sentido: la presencia muda de la vegetación, la venerada naturaleza, la inconmensurable vastedad del territorio. De una forma u otra, la película ha buscado dar cuenta de estos elementos y ha buscado hacerlos parte del relato, ya sea involucrándolos en las conversaciones, o haciéndolos presentes por medio de manipulaciones del montaje, es decir, a través del manejo meticuloso del lenguaje cinematográfico.

Acerca del fenómeno social en sí mismo han surgido algunas claridades que resulta necesario señalar, aunque sea brevemente, puesto que ya se han presentado y analizado a lo largo del texto. Primero que todo, es posible afirmar que nos encontramos frente a un proceso de redescubrimiento cultural que, pese a tener algunas particularidades que le hacen único - como la relevancia capital y reverencial que le dan al mar- ha incorporado parte del sistema simbólico de algunos pueblos vecinos, lo que les ha servido para subsanar los vacíos que la historia no ha sabido resolver sobre el pueblo chango. Esto nos habla de que existe también una determinación por parte de estas personas para constituir por cuenta propia un sistema simbólico y valórico, una cosmovisión que también responde a las condicionantes propias dentro del panorama histórico que nos encontramos. El hecho de que sea una identidad indígena la que aquí se está exponiendo, nos habla de la extensión del fenómeno de la identidad como una emergencia propia de la postmodernidad: ante la caída de los grandes relatos, de la fracasada conquista colectiva del poder social, muchas personas buscan sentido en otros lugares, movidos por sentimientos que ponen el énfasis -por ejemplo, en el caso del pueblo chango- en el respeto reverencial de la naturaleza como un ente vivo y una fuente espiritual, una reacción que puede entenderse frente a la crisis medioambiental y a la desaparición acelerada de los ecosistemas. Es decir, que, frente a un panorama político y

social fracturado, se abren otros horizontes en los que se despliega la vida reconfigurada en nuevos términos, hambrienta por una inquietud espiritual y una conexión con el territorio que la sociedad de consumo no ha sabido satisfacer.

Si lo que nos interesa es conseguir respuestas claras y precisas sobre la manera que tiene una persona de habitar y comprender el mundo, ¿resulta pertinente hacerlo desde una obra de arte, no sería mejor hacer una encuesta, o solo una entrevista? La respuesta nos conduce a la misma desintegración de la pregunta inicial, pues pareciera ser que en efecto no existen las respuestas claras y precisas que expliquen la forma en que vivimos. He ahí el potencial del lenguaje cinematográfico: podemos evocar ideas, sugerir líneas de pensamiento, plantear inquietudes, sin ser necesariamente tajantes o explícitos, pues muchas veces no todo está tan claro. El cine nos faculta a reinterpretar el mundo con la sutileza de su hipnosis.

Pasando a un análisis crítico del contenido de la obra, resulta atingente recordar lo planteado por el norteamericano Hal Foster -uno de los más importantes críticos de arte del último tiempo- quien advierte en *El retorno de lo real* sobre la tendencia desde fines del siglo XX del artista a actuar como etnógrafo, es decir de un artista que documenta la realidad antes de proponerle a esta una nueva versión potencial de sí misma. Acusa en este sentido el excesivo interés que los artistas prestan a todo aquello que representa los márgenes de la sociedad, tendencia que viene de la mano con el fetiche por el *otro cultural* y el fenómeno de la *alteridad*, en los que se reconoce una cierta pureza premoderna que escapa del saturado panorama globalizado actual. Un romanticismo primitivista propio de la posmodernidad, que se plantea la marginalidad respecto del sistema como una posible respuesta a la caída de los grandes relatos y a la incapacidad para transformar la sociedad desde la oficialidad y las instituciones. Es lo que reconoce como una ‘política cultural de la alteridad’ (Foster 117), en la que los artistas se dirigen a un *otro* -étnicamente identificado- para posicionarse desde una vereda opuesta a la oficialidad, y encarar desde allí el malestar inamovible que ha representado la instalación del modelo actual.

“Esto es típico del panorama casi antropológico. Pocos principios del observador-participante etnográfico son observados, no digamos criticados, y lo único que se produce es un limitado compromiso con la comunidad. Casi naturalmente, el proyecto se extravía de la colaboración a la

autoformación, de un descentramiento del artista como autoridad cultural a un resalte del otro en el disfraz *neoprimativista*.” (Foster 213)

Este es un dilema al que debe prestársele mucha atención, puesto que atañe a distintas dimensiones del fenómeno artístico: la conceptualización de un artista como recolector de datos lo mutila de sus capacidades imaginativas, críticas y propositivas, limitándolo a la admiración de un mundo ‘en resistencia’ constante; y la sobre valoración de la identidad puede resultar también un problema al momento de crear alianzas políticas, puesto que levanta barreras que hacen a cada grupo identitario tirar para donde más les convenga según la circunstancia. El mismo Jean Rouch alaba las virtudes de los marginados por considerarlos una especie de vanguardia popular, pues debido a su condición de *outsiders* están facultados para ver las incongruencias del sistema económico de una forma más clara que el resto de la gente (Colombres 99). De este modo el autor percibe a los marginales como fuentes de información privilegiada, confirmando así lo dicho por Foster acerca de la romantización de aquellos que habitan los lindes de la sociedad, sin presentar a su vez un ángulo crítico desde el cual analizar las complejidades del fenómeno. Y no tenemos que ir hasta Rouch para toparnos con el mismo problema. Jorge Prelorán, a quien ya hemos mencionado como referencia metodológica gracias a sus etnobiografías, también elige para sus películas personas en situaciones límites, extremadamente aislados de la sociedad urbana. Sus filmes, dice Prelorán, hablan por sí solos de las circunstancias que provoca la marginación:

“Es cierto que hay cierto romanticismo en lo que hago. Yo no fui un hombre alegre. Mi vida tampoco fue algo que me haya gustado. Al encontrar otras formas de vida, quizás más limpias que la mía, no urbanas, sino rurales y apegadas a la tierra, emparentadas con la naturaleza, me han despertado cierta nostalgia por lo simple y lo limpio” (Colombres 118)

Esta patética, aunque sincera afirmación de Prelorán, refleja de buena forma el riesgo que se tiene al proceder etnográficamente una investigación artística, o viceversa. Su percepción de la vida asilvestrada como algo *limpio* se plantea en oposición a la vida *sucia* que se daría en las ciudades y en los centros urbanos, en los que surgen los conflictos entre las personas, siendo ahí también posible identificar la influencia de ideologías y posturas declaradamente políticas, de las que Prelorán buscaba huir. Por estos motivos es que la incapacidad de analizar críticamente el fenómeno de la alteridad es un riesgo que hay que tener presente, puesto que la documentación de la sociedad tiene que tener, además del respeto

imprescindible que siempre debe haber por el otro, una disposición honesta que no rehuya del conflicto y la discusión, de la reflexión crítica y seria de aquello de lo que se busca dar cuenta, para no caer así en una documentación inocente con mirada de niño, en una observación acrítica y romántica, sino en la construcción de un discurso-experiencia pensada y pensante, que remueva al espectador y le haga preguntarse acerca de su propia vida. Un arte que pueda *hacer ver* y así mismo cambiar la vida de las personas, para no tener que lamentar, como Prelorán, que a pesar de su preocupación y su admiración: “nunca logré cambiar nada en la vida de mis personajes.” (Colombres 119)

Esto resulta de gran interés para criticar la presente investigación, sobre todo si pensamos en los peligros que se corren de caer en una sobre autoidentificación con la persona que está haciendo de sujeto de estudio -en este caso Andrés-, lo que exige que el artista-etnógrafo logre mantener una distancia crítica, que nos faculte a analizar de manera metódica aquello que se está visualizando. No es tarea fácil, pero creemos que se ha logrado: cuando hemos caracterizado el proceso de conformación de la identidad y de la cosmovisión chango, a partir de las conversaciones, de los sonidos y las imágenes, cuando se ha pensado críticamente acerca del fenómeno en cuestión, señalando los vicios y virtudes de su propia arqueología, sus incongruencias y sus fortalezas, es posible decir que tenemos hallazgos que resultan de interés para pensar, a través del examen de la vida de un desconocido, sobre nuestra propia forma de vivir.

Bibliografía

- Banks, Marcus. *Los datos visuales en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones MORATA, 2010.
- Campo, Javier. “Cine etnográfico. De representación científica a constructo cultural”. *Imagofagia Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. N° 20 (2019): 167-185.
- Campo, Javier. “Jorge Prelorán: un cineasta argentino entre la periferia y el centro de los estudios de cine”. *Dixit*. N° 26 (2017): 62-73. <https://doi.org/10.22235/d.v0i26.1326> Acceso: 11 agosto 2023.
- Chion, Michel. *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1993.
- Chiringuini, María Cristina. *Apertura a la Antropología*. 3ª edición. Buenos Aires: Proyecto Editorial, 2006.
- Colombres, Adolfo. *Cine, antropología y colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol, 1985.
- Dorotinsky Alperstein, Deborah, Danna Levin Rojo y Antonio Zirión Pérez. *Variaciones sobre cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad de Azcapotzalco, 2017.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones, 2001.
- Heider, Karl G. *Ethnographic film*. Austin: University of Texas Press, 1976.
- “Los 10 principales pueblos indígenas de Chile”. *Marca Chile*. 2021. <https://marcachile.cl/vida-cultura/los-10-principales-pueblos-indigenas-de-chile/> Acceso: 10 agosto 2023.

- MacDougall, David. *Transcultural Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona, España. Paidós. 1997
- Philippi, Rodolfo, Ricardo Latcham C. y Augusto Capdeville. *Los changos según Latcham, Philippi y Capdeville*. San Pedro de Atacama: Ediciones del desierto, 2022.
- Restrepo, Roberto. “Cosmovisión, pensamiento y cultura”. *Revista Universidad Eafit*. Vol. 34 N° 111 (1998): 33–42. <https://publicaciones.eafit.edu.co/index.php/revista-universidad-eafit/article/view/1103> Acceso: 10 agosto 2023.
- Szmulewicz Espinoza Pablo. *Etnohistoria de la costa central de Chile. Changos en la costa central de Chile*. Memoria Arqueología. Universidad de Chile, 1984.
- Ziri6n P6rez, Antonio. “Miradas c6mplices: cine etnogr6fico, estrategias colaborativas y antropolog6a visual aplicada”. *Iztapalapa Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. N° 78 (2015): 45-70. <https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/115/201> Acceso: 11 agosto 2023.
- Z6niga, Manuel. *La dimensi6n sensorial de la cultura. Diez contribuciones al estudio de los sentidos en M6xico*. Itzapalapa: Ediciones del Lirio, 2017.

Filmograf6a

- *Cochengo Miranda*. Jorge Prelor6n. Fondo Nacional de las Artes. 1975
- *Forest of bliss*. Robert Gardner. Film Study Center. 1986
- *Herm6genes Cayo*. Jorge Prelor6n. Fondo Nacional de las Artes. 1969.
- *Nanook of the North*. Robert Flaherty. Revillon Fr6res, Path6. 1922