

Convenciones representacionales y dispositivos visuales en el cine y video etnográfico de Jorge Prelorán y Claudio Mercado.

Damián Duque Saitúa¹

En el presente artículo se expone una comparación entre dos documentales de realizadores latinoamericanos; “*Hermógenes Cayo*” (1969) de Jorge Prelorán y “*Quilama. Entre el Cielo y la Mar*” (2003) de Claudio Mercado. Pese a que ambos fueron realizados en soportes distintos, “*Hermógenes Cayo*” en cine y “*Quilama...*” en video, y que existe una distancia de más de 30 años entre la creación de ambas, es posible ver una continuidad en las convenciones representacionales y los dispositivos visuales de ambas, hasta el punto en que es posible plantear que Prelorán se constituye como el primer antecedente de estas convenciones y dispositivos, y Mercado muestra su consolidación 34 años después. La instalación de estos códigos, se enmarca en los procesos de transformación de la disciplina antropológica y particularmente del sentido, otorgado a la etnografía desde la crisis de la representación en la década de los 80'. En estos procesos es posible reconocer la influencia de las tendencias de la antropología reflexiva y la emergencia de nuevos modelos de representación etnográfica.

Palabras Clave: antropología visual, convenciones representacionales, dispositivos visuales.

¹Antropólogo. Magister © en Antropología con Mención en Antropología Visual. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Investigador Principal CEAVI. Contacto: damian.duque@ceavi.cl

Representational conventions and visual devices in the ethnographic film and video of Jorge Prelorán and Claudio Mercado.

This article presents a comparison between two documentaries of latin american's filmmakers; “*Hermógenes Cayo*” (1969) of Jorge Prelorán and “*Quilama, Entre el Cielo y la Mar*” (2003) of Claudio Mercado. Although both audiovisuals were performed in different supports, “*Hermógenes Cayo*” in film and “*Quilama Entre el Cielo y la Mar*” in video, and that there is a distance of more than 30 years between the creation of both pieces, it is possible to see a continuity in the representational conventions and visual devices, to the extent that it can be argued that Prelorán is the first one to use these conventions and devices, and Mercado shows its consolidation 34 years later. The installation of these codes is part of the transformation process of the anthropological discipline and particularly, of the meaning given to the ethnography since the crisis of representation in the 1980's. In this process, it is possible to recognize the influence of the trends of reflexive anthropology and the emergence of new models of ethnographic representation.

Keywords: visual anthropology, representational conventions, visual devices.

“Poder hacer este regalo es el mayor regalo”
-Claudio Mercado-

Introducción

Hasta finales de la década de los 60', las tendencias dominantes de realización audiovisual vinculadas con la antropología, tenían una clara orientación hacia la continuación de un modelo científico de observación de los fenómenos culturales con fines académicos. Salvo algunas excepciones que fueron reconocidas por la academia antropológica con posterioridad, el llamado Cine Etnológico o Cine Etnográfico tenía por objetivo registrar las particularidades culturales de las etnias del mundo.

Las realizaciones más completas de autores connotados como Margaret Mead y Gregory Bateson con “Trance y Danza en Bali” (1952), Jean Rouch y “Los Maestros Locos” (1955), o Timothy Asch con “La Pelea de Hachas” (1971), por nombrar algunas pocas realizaciones entre muchas de este tipo, enfocaban el registro en actividades rituales o eventos relevantes, que sacaban a los filmados de sus actividades cotidianas y los trasladaban a momentos de efervescencia cultural, mientras que el trabajo de montaje y edición se orientaba a la explicación científica y analítica del momento registrado, privilegiando las expresiones de alteridad.

Muchas de estas realizaciones circulaban en un medio académico, de hecho, el mismo Asch utilizaba sus filmaciones en sus cátedras en la universidad de California, con una circulación reducida y enfocada en la antropología y los antropólogos, pero que era capaz de dotar a las películas con un valor científico-académico, y constituir las como registros paralelos al diario de campo y la monografía, innovando en el lenguaje utilizado para dar cuenta de una investigación antropológica, pero sin alterar la estructura documental de dicho lenguaje.

La misma antropología, por esos años veía con reticencia y preocupación la publicación de los Diarios de Campo de Malinowski en 1967 (Malinowski, 1989), en los que el fundador de la etnografía moderna se desdecía de sus planteamientos más fundamentales sobre el trabajo de campo. En ese entonces, la objetividad científica aún era un concepto superlativo en la antropología y el fin de los etnógrafos era la descripción de las culturas a través del contacto directo y procedimientos que se venían construyendo desde el siglo XIX con las primeras expediciones científicas.

Una de estas expediciones daría paso a los primeros antecedentes que tímidamente buscarían transformar la representación de la alteridad: Michel Leiris en sus anotaciones sobre la expedición Dakar-Djibouti, liderada por Marcel Griaule entre 1931 y 1933, escribiría sobre la necesidad de generar una “mirada oblicua” sobre la realidad etnográfica.

La mirada oblicua de Leiris, buscaba ver a través de las palabras de los “otros” para comprender aquello que estaba fuera del discurso, pero lo fundamentaba. Para lograrlo era necesario profundizar al máximo la relación de empatía, y Leiris la llevó tan lejos que distorsionó los objetivos que el propio Griaule le había dado a su labor de redactor de la misión, al introducir en su diario nociones de crítica política sobre las colonias africanas (Leiris, 2007).

Una de las grandes virtudes que hoy se le reconoce a Leiris es que concentró su atención en aspectos particulares del comportamiento de los individuos, contradiciendo las tendencias dominantes, y del propio Griaule, de dar cuenta de la cultura desde sus estructuras o funciones grupales. Más de 20 años después, en Argentina el realizador audiovisual Jorge Prelorán implementó la lógica de dar cabida a los aspectos más particulares de la vida de los individuos para, a través de ellos, dar cuenta de su comunidad, y con esta orientación realizó en 1969 el film “Hermógenes Cayo”. En su producción audiovisual Prelorán estructuró el documental considerando que la vida misma de Hermógenes Cayo, su protagonista, le daba la estructura, y todos los diálogos surgían espontáneos sin la mediación del realizador, con lo que su obra asumía un valor político expresado en la posibilidad de dar voz a quienes no tienen los medios para darse a conocer.

Años después, en la década de los 80’, en EE.UU. un grupo de discípulos de Clifford Geertz realizó un congreso en Santa Fe, Nuevo México, en el que se debatieron las teorías interpretacionistas del antropólogo norteamericano. Como resultado se generó una ola de producción académica orientada a cuestionar los modelos representacionales del que se valían los etnógrafos y antropólogos, abarcando aspectos como feroces cuestionamientos a la objetividad en antropología y dando origen a la denominada Antropología Reflexiva. En su texto de 1986, Georges Marcus y Michael Fischer exponen que la antropología reflexiva es aquella que toma al etnógrafo como un agente que influencia en el comportamiento de los fenómenos culturales que observa y por tanto, para comprenderlos, debe comprenderse a sí mismo también (Marcus y Fischer, 2000). Con esto, la antropología comenzó a contemplar en sus estudios al propio antropólogo como una variable significativa en la producción de la información.

Esta nueva perspectiva potenció en Chile la aparición de técnicas experimentales de representación y escritura etnográfica, particularmente de la denominada Antropología Poética chilena, en la que participaron entre otros; Juan Carlos Olivares (1995), Daniel Quiroz (2001) y Claudio Mercado (1997). Este último antropólogo se especializó en la realización de videos etnográficos que abarcaban dos ámbitos particulares: las expresiones de bailes chinos de la zona del valle de Aconcagua y el litoral de Chile Central, y las expresiones de canto campesino en la localidad de Pirque, en la precordillera de la Región Metropolitana.

Si restringimos este brevísimo resumen de la aparición de la antropología reflexiva a la producción audiovisual de Prelorán y Mercado, podremos observar que existe una continuidad entre ambos, coherente con el desarrollo mismo de las perspectivas de la antropología y que queda de manifiesto en los dispositivos visuales que los dos han adoptado.

Hermógenes Cayo.

Para realizar “Hermógenes Cayo”, Jorge Prelorán maduró durante 6 meses una relación de amistad con Hermógenes Cayo, entre 1966 y 1967, en el altiplano jujeño, específicamente en la zona de Miraflores de la Candelaria y sus alrededores. Este filme fue catalogado como una de las 10 películas más importantes en la historia de Argentina (Ríos, 2005: 108) y fundó una segunda etapa en el cine de este realizador, etapa en que los documentales se basan en las características humanas de los filmados, adoptando sus ritmos de vida y su lenguaje. Para el propio Prelorán, la convivencia con los protagonistas del documental era un aspecto fundamental pues:

“al vivir así la vida de un personaje se empiezan a descubrir lo que difícilmente podría indicarte un antropólogo, a menos que viva de la misma manera que yo lo hice. Por eso 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” (Ríos, 2005: 111).

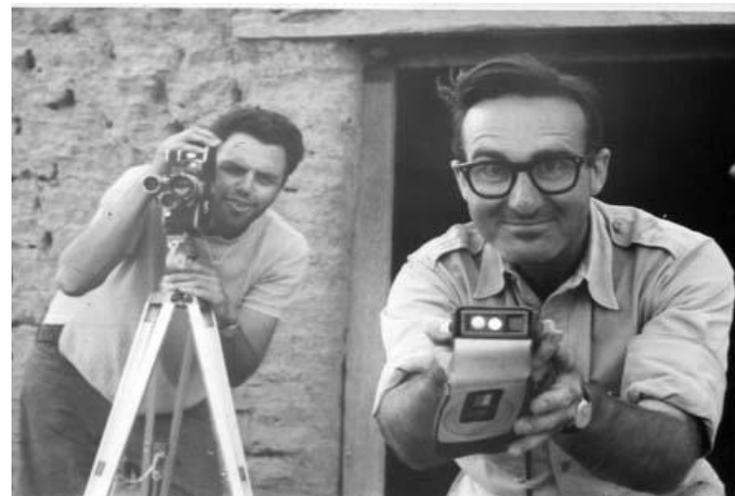


Imagen 1. Jorge Prelorán (Derecha) y Raymundo Gleyzer (izquierda) durante el rodaje de “Ocurrido en Hualfin” de 1966. Fotografía de Ernesto Ardito.

Prelorán, fue un crítico del cine antropológico. Él consideraba que:

“la antropología implica el dominio de un método. Es una ciencia. El antropólogo decidido a recoger una documentación filmada, por lo general se hace acompañar de un cineasta a quien indica lo que tiene que filmar, pero de este modo no surge necesariamente una cinta, estética y dramáticamente construida. Los antropólogos que filman no hacen cine, sino fichas filmadas. Yo he visto mucho cine antropológico y casi todo ese cine es aburridísimo: no es otra cosa que notas antropológicas, que desechan un detalle importante como es la vida interior de las personas en beneficio del análisis general.” (Ríos, 2005:115-116).

Prelorán planteó que la principal debilidad del cine antropológico era que se enfocaba en registrar las grandes estructuras de la cultura y se olvidaba de su materia prima: las personas. A partir de esto, el cine etnográfico se enfocaba en aspectos de alteridades culturales que al ser analizados por una voz externa, la del propio antropólogo, adquirirían el valor de exóticos y se conformaban como verdaderas rarezas de la especie humana que debían ser analizadas y estudiadas. El registro etnográfico abandonaba los aspectos cotidianos de la vida para centrarse en los extraordinarios, que hablaban de elementos fragmentarios de la cultura y desprovisto de cualidades humanas como la emocionalidad, el ritmo de vida y la propia visión de los filmados:

“el hecho importante que cambia la significación de un filme es la voz y el pensamiento de los protagonistas. Así pues, si se documenta una danza ritual de un grupo humano, éste puede convertirse en un hecho exótico a menos que quienes danzan expliquen desde su cultura las razones que motivan dicho acto” (Ríos, 2005: 116).

Su crítica venía de la mano de una propuesta de investigación y realización audiovisual que sentaría las bases para la emergencia de un nuevo dispositivo visual en cuanto a la realización de cine y videos etnográficos. Este dispositivo visual, específicamente audiovisual como lo es el cine, incorporaba a las dimensiones sonoras y temporales, nuevas nociones estéticas basadas en un modelo de investigación que priorizaba lo particular para comprender el todo. “Pienso que es más valioso seguir a un miembro de una cultura determinada y aprender a través de él los hábitos y costumbres de esa cultura, observando cómo interacciona con su familia y su sociedad, que tomar el camino fácil de documentar la superestructura de una cultura casi sin conocer a sus protagonistas, salvo de manera superficial y estereotipada” (Ríos, 2005: 117).

Si consideramos estos aspectos, podemos adentrarnos en una serie de decisiones tomadas por el realizador en los dos momentos de la creación de “Hermógenes Cayo”: el registro y el montaje.

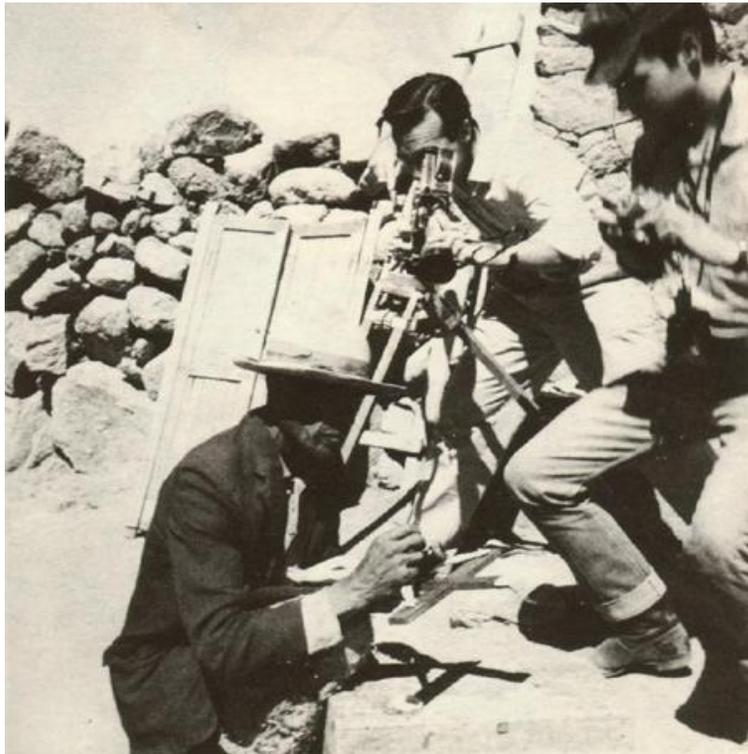


Imagen 2. Jorge Prelorán filmando a Hermógenes Cayo. Gabriel, 2003.

El Registro.

Antes de analizar las técnicas y decisiones sobre el registro de Prelorán, hemos de considerar que el equipo que usó no le permitía hacer tomas de más de 20 segundos y tampoco le permitía grabar audio y filmar imagen al mismo tiempo, con lo que fue imposible generar un sonido directo. Esta última dificultad se transformó en una gran virtud del documental, pues obligó al realizador a interpretar junto a los protagonistas el sentido de las imágenes.

Por lo pronto, podemos decir que en cuanto a las decisiones relacionadas con el registro, Prelorán tiene una tendencia a filmar detalles, tanto de actividades como de personas. Así, es recurrente observar en su película, detalles de la confección de una imagen de Jesús en madera, de la realización de un telar o de la obtención de hilo a partir de la lana. Además de esto, también tiende a utilizar planos cerrados al mostrar a las personas, con predominio del uso de primeros planos, exceptuando cuando desarrolla el registro de caminatas o traslados, en los que hace planos generales.

En el uso de planos cerrados, Prelorán rompe con los dispositivos visuales del cine etnológico de la época, acostumbrado a generar planos generales de grupos de personas incluyendo su entorno y planos de detalle de expresiones corporales. En este caso, Prelorán privilegia mostrar a través de los planos cerrados, los detalles del producto del trabajo, no el trabajo en sí. Con esto, la acción del filmado adquiere valor en tanto constituye el medio a través del cual un producto asume sus cualidades finales. Además, Prelorán utiliza mucho los primeros planos y primerísimos planos en el momento de representar una entrevista. Las entrevistas, en términos de montaje, se construyeron después del registro, cuando Hermógenes Cayo y su mujer pudieron ver el material y grabar audio sobre él. Por tanto, el registro de primeros planos y primerísimos planos a rostros, son una decisión que contiene una planificación de trabajo asociada a la necesidad de grabar audio después de filmar, pero también contiene una decisión estética: la composición del cuadro queda saturada con la imagen de un rostro, prácticamente no hay elementos marginales que distraigan la atención. Las consecuencias visuales son evidentes, hay una valoración superlativa por la persona, y por tanto, por el diálogo que complementará la imagen en la etapa de montaje.



Imágenes 3 y 4. Fotogramas de “Hermógenes Cayo” (1969). Jorge Prelorán.



Imagen 5. Fotograma de “Hermógenes Cayo” (1969).
Jorge Prelorán

En cuanto al uso de planos abiertos, el realizador prioriza por el registro de caminatas y traslados de los personajes hacia centros urbanos. En estos casos los planos abiertos muestran la geografía del lugar, otorgando a las secuencias un sentido de inmensidad que rodea a las personas y las vuelve pequeñas. Con esto, se logran tres cosas: mientras se integra al personaje en su territorio, se lo hace maximizando las dimensiones del espacio y aumentando la sensación de distancia abarcada en cada viaje. Con esto, las secuencias de viaje aportan a una imagen trashumante de los personajes demostrando su capacidad de integrarse a su contexto geográfico y adaptarse a las distancias.

Otro dispositivo visual instalado por el autor y que se relaciona poderosamente con sus planteamientos de valorar los aspectos humanos de sus personajes, es el uso de numerosas imágenes obtenidas en espacios interiores. Sobre esto, pareciera que la cámara circula libremente, tanto por el espacio público como por el privado incorporando al realizador/espectador en las acciones cotidianas e íntimas de la misma forma en que las actividades públicas y excepcionales. En la misma línea, es posible advertir que muchas de las tomas obtenidas por el realizador fueron hechas utilizando un trípode, lo que evidentemente indica que Prelorán disponía de uno.

Considerando esto, es interesante anotar que otras secuencias están realizadas con cámara en mano, identificables por pequeñas oscilaciones del cuadro. Esto nos indica que las actividades de registro no necesariamente respondían a una planificación estricta sino que respondían también a la naturaleza de las situaciones, lo que a su vez nos habla tanto de la permanencia del realizador en el lugar como de la necesidad de grabar ante situaciones imprevistas. El mismo Prelorán sostiene que en sus documentales sus personajes son quienes tienen el control de lo que se dice, “cuando hice *Hermógenes Cayo*, descubrí que el filme ya estaba dentro de ese hombre, que ya existía en él, y que él lo estaba realmente haciendo, también desde su mundo y su cultura” (Ríos, 2005: 116).

El montaje

Si bien Prelorán insiste en que el video refleja la vida de *Hermógenes Cayo*, existe una serie de dispositivos visuales innovadores en términos del cine etnográfico que el realizador utiliza para dar cuenta de cualidades de la vida del imaginero. Sumado a esto, la edición de la película y el montaje del documental, incluyen una serie de decisiones subjetivas que permiten generar una estructura dramática que se constituye como el motor del documental.

En este sentido es interesante mencionar que el video comienza con el planteamiento de una situación problemática: la escasez de alimentos en contraste con un pasado de abundancia, que es expresado por el propio *Hermógenes Cayo* como el principal problema de su subsistencia. Una vez planteado este problema, el autor deriva de forma inmediata a la exposición de cualidades culturales, como el hilado, el traslado a los centros urbanos y la realización de una imagen de Cristo. Vemos como lo problemático se expresa en el documental como un elemento más en la vida de los protagonistas y no como el centro de atención del documental.

En la misma línea, así como se expresan las dificultades alimenticias, se expresan también las críticas personales de *Hermógenes Cayo* a las festividades de las zonas urbanas y la ingesta de alcohol en las fiestas religiosas. Sin embargo, lo problemático no es central en la película, lo que no reduce el valor ideológico de la realización, pues el mismo Prelorán ha dicho que: “el aspecto ideológico de mis películas se lo puede hallar, creo yo en la elección de los temas, estoy del lado de los que reciben azotes. Sin embargo, intento hacer un cine sutil, de unas cuantas verdades, para que el espectador se sienta movilizado a realizar aportes. Uno de los elementos que más me importa es la emoción. Utilizar la emoción más que la fría y calculada mirada intelectual” (Ríos, 2005: 113-114).

La inclusión de las emociones como gancho de atención que busca generar empatía entre el protagonista y los observadores de la película, queda muy bien reflejado en la secuencia final, cuando se muestra la tumba del imaginero luego de que él hace una profunda reflexión sobre la muerte y sus anhelos de hacer imágenes en madera pura. Este tipo de secuencias generan un vínculo emocional entre el espectador y el personaje, y con ello, mejoran la condición de empatía con sus expresiones y su forma de vida. Esto, es evidentemente un dispositivo visual provisto por Prelorán para facilitar dicho vínculo, y es a lo que él mismo se refiere cuando menciona que su cine es sutil en cuanto a la expresión de sus perspectivas ideológicas.

Quilama. Entre el Cielo y La Mar.

Claudio Mercado comenzó a trabajar con bailes chinos² en 1990, cuando se acercó por primera vez a estos grupos de campesinos y pescadores del valle central de Chile. Desde esa fecha no ha parado de asistir regularmente a las festividades, no solo aprendió sobre las danzas de las cofradías sino también a tocar la flauta. Ingresó a Pucalán, uno de los bailes más antiguos y luego de tocar por unos años terminó de “puntero” en el baile, esto es, como uno de los flautistas de la primera línea y por tanto, los más importantes.

² “Los bailes chinos son cofradías de músicos - danzantes de los pueblos campesinos y pescadores de Chile central. Ellos expresan su fe a través de la música y la danza en las fiestas de chinos, rituales que se realizan en pequeños pueblos, villorrios y caletas, y que congregan a bailes de distintos pueblos” (Mercado, 2001: 67).



Imagen 6. Fotograma de “Hermógenes Cayo” (1969) que muestra la tumba de Hermógenes Cayo. Jorge Preloran.

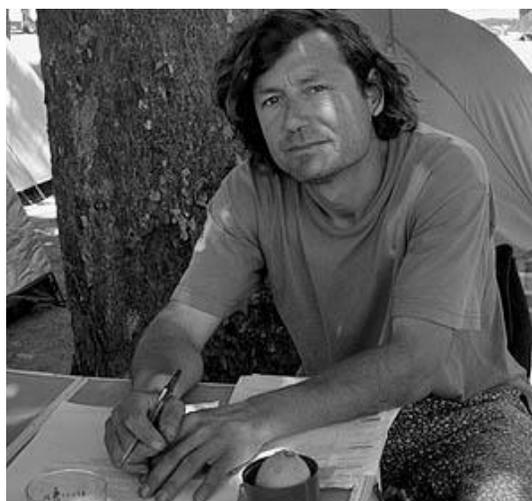


Imagen 7. Claudio Mercado. Diario “El Mercurio”

Este caso es excepcional en la antropología chilena, pues durante toda su carrera profesional, Mercado se ha enfocado en solo dos temas: los bailes chinos de la V Región de Chile, y los cantores campesinos de la zona de Pirque, en la precordillera de la región Metropolitana. En el caso de los bailes chinos, este investigador lleva más de 20 años estudiando el fenómeno y es sin lugar a dudas el mayor experto a nivel nacional sobre el tema. En todo este tiempo ha realizado documentales como “Con mi Humilde Devoción” (1994) “De Todo el Universo Entero” (1996), “La Reina del Aconcagua” (2001) y “Quilama. Entre el Cielo y la Mar” (2003). Todos orientados a dar cuenta de los bailes chinos.

La circulación de sus realizaciones audiovisuales prácticamente se divide en dos cauces, por un lado, la academia antropológica y de ciencias sociales a través de exhibiciones en congresos y seminarios así como también en actividades de docencia realizadas por Mercado, y por otro lado, a través de los propios protagonistas que han visualizado los documentales junto al autor quien les ha entregado copias.

Es muy probable que la circulación de los documentales sea más intensa en las mismas comunidades donde se hacen los bailes chinos que en el mundo de las ciencias sociales, cosa que a Claudio Mercado pareciera no molestarle, pues considera que el audiovisual es una herramienta que más allá de registrar o documentar, permite apoyar y reivindicar aspectos tradicionales en las comunidades aludidas. En este sentido expresa que: “se pueden lograr pequeñas victorias usando una herramienta tan hermosa como el audiovisual, me hace pensar que tal vez esta película podría contribuir a que los jóvenes de los pueblos tomen el peso de la tradición de los chinos y se hagan chinos, que es lo que tradicionalmente les correspondería hacer” (Mercado, 2001: 68).

Así, el objeto del documental se constituye en función de quienes están siendo parte del audiovisual y no de un público externo generalizado, lo que tiene grandes implicancias en torno al sentido otorgado a la labor de representar a través de medios audiovisuales. Esta perspectiva de circulación hace que los documentales de Mercado sean más íntimos; “se pueden hacer muchas películas sobre los bailes chinos, pero una que tenga esta intimidad será difícil. Y este es un punto que me parece fundamental. Estamos haciéndola desde adentro y al mismo tiempo desde afuera. Porque pese a que soy chino desde hace tantos años sigo siendo antropólogo, sigo analizando a los chinos también con una mirada externa y analítica. Desde adentro y desde afuera, desde adentro ellos y yo, desde afuera yo. Es curioso, pero es así” (Mercado, 2001: 72).



Imagen 8. En segundo plano, Claudio Mercado tocando flauta como puntero en Pucalán. Mercado, 2003a: 147.

Este es el aspecto más llamativo de los videos de Claudio Mercado, pues con toda propiedad él puede plantearse desde el interior de los bailes chinos, hace años que participa en uno de ellos, pero no olvida que su presencia ahí se debe a un interés investigativo. ¿Qué ocurre entonces con sus videos?, la autoría técnica evidentemente le pertenece, sin embargo acepta que la construcción de las historias que conforman los videos es una construcción compartida, ya que “la historia la arma quien arma la película. Es una parte de la historia, no es la historia” (Mercado, 2001: 76).

En este contexto es fundamental para Mercado poder exhibir sus documentales a los protagonistas, lo que le ha confirmado que el audiovisual es una herramienta que influye en la concepción que una comunidad tiene sobre sí misma. Así pues, en una reflexión sobre la reacción de Guillermo Díaz, otro puntero del baile de Pucalán, Mercado dice que: “ahora, luego de un año viéndonos seguido, entregándole artículos, libros, y videos sobre chinos y con la película a punto de terminar, su visión es más optimista. Cree que se puede hacer algo, que la película ayudará a los potenciales chinos a reflexionar sobre la importancia de la tradición” (Mercado, 2003a: 149).

Sin embargo, la exhibición de los documentales no es el fin último del registro, este realizador también hace circular el material de cámara de las entrevistas, cosa que aporta a la recuperación de expresiones tradicionales.

“Una cosa es el impacto que tendrá en los chinos “La Reina del Aconcagua” -si es que lo tiene- y otra es el impacto de estar continuamente traficando entre los chinos las imágenes de las fiestas de chinos” (Mercado, 2003a: 150). Finalmente, el audiovisual como un procedimiento integrado de registro, edición y circulación es para Mercado “un arma poética muy eficaz” (Mercado, 2001: 67).

En el caso de “Quilama. Entre el Cielo y la Mar”, Claudio Mercado consolidó la excelente relación de empatía con los chinos y particularmente con el alférez Luis Galdames “Quilama”, quien le contó desde la intimidad la forma de ver y afrontar la vida de un alférez como él.

Considerando lo expuesto sobre la visión que Mercado tiene del audiovisual, podemos observar con detenimiento el documental de Quilama para decodificar algunos dispositivos visuales específicos, y que al igual que en el caso de Prelorán, pueden ser identificados tanto en el proceso de registro audiovisual como en la etapa de montaje y edición.

El registro

Para comenzar, es importante mencionar que la mayoría del registro audiovisual de los videos documentales de Mercado no los hace él, sino Gerardo Silva. Para Mercado, la inclusión de un camarógrafo fue un problema pues era necesario realizar las actividades de registro de la manera más sutil posible.



Imagen 9. Fotograma de “Quilama. Entre el Cielo y la Mar” (2003).
Claudio Mercado

En este sentido, el propio Mercado indica que “son evidentes algunas cosas obvias pero muy importantes: el equipo de filmación tiene que ser máximo dos personas, y el nivel de relación humana, de amistad que debe haber entre los filmantes y los filmados es fundamental” (Mercado, 2001: 71) ello para minimizar los efectos de la cámara en los protagonistas del documental.

Las técnicas de registro de Claudio Mercado parecieran ser eficaces pues “ellos saben que estamos filmando, pero se olvidan a los tres minutos y la conversación fluye tranquilamente, la cámara no existe, sólo estamos los chinos” (Mercado, 2001: 71) esto, es en buena medida gracias a la capacidad de Gerardo Silva, ya que el propio Mercado indica que “Gerardo ya es conocido por los chinos. La dupla es perfecta: Gerardo es Garabombo el invisible, callado y sin moverse, desde donde quedó se las arregla para registrar todo lo que haya que registrar” (Mercado, 2001:71).

La gran importancia que Mercado atribuye al registro íntimo y no disruptivo es posible de observar en algunos dispositivos visuales, por ejemplo, el uso constante de primerísimos planos durante las entrevistas. Este recurso, visualmente nos entrega un cuadro copado por el entrevistado, lo que nos obliga a tomar atención a sus palabras.

Sin embargo, en el uso de este tipo de planos se revela algo que es muy interesante: en numerosos casos el plano serrado nos revela que en segundo plano, los elementos que configuran el cuadro aparecen oblicuos. Como se puede ver en la imagen 10, atrás de Quilama, en el extremo izquierdo del cuadro un florero está curvado en relación a una línea transversal al cuadro. Lo mismo ocurre con un palo de madera que sostiene una planta ubicado en el extremo derecho. Este efecto ocurre porque el objetivo de la cámara está en gran angular, es decir, la luz entra al lente por un espectro superior a los 50 grados. Esto ocurre cuando el zoom está completamente abierto y la cámara está dispuesta para captar la mayor cantidad de espacio posible. Inclusive el autor puede haber utilizado un lente gran angular especial. El uso de esta configuración óptica del lente, ocurre cuando la cámara está muy cerca del objetivo, y por ello podemos inferir que Claudio Mercado (o Gerardo Silva), tiene que haber estado cerca del entrevistado para tener que utilizar un objetivo gran angular lo que nos entrega información sobre la proximidad del camarógrafo y el filmado, que sería muy cercana y por tanto el grado de confianza muy alto.



Imagen 10. Fotograma de “Quilama. Entre el Cielo y la Mar” (2003) [modificado por el autor]. Claudio Mercado



Imagen 11. Fotograma de “Quilama. Entre el Cielo y la Mar”. Claudio Mercado, 2003.

Llama también la atención que, en muchas ocasiones, las entrevistas están realizadas en espacios íntimos, como en el caso de la casa de Quilama o su bote en altamar. El uso de estos espacios restringidos para lo público, sobre todo el bote que según Quilama, es un espacio lleno de prohibiciones, también nos demuestra que el grado de confianza y empatía entre Mercado y Galdames es mucho, pues de otra forma, sería imposible conseguir dichas locaciones. En contraste con los planos cerrados e íntimos, Mercado también utiliza planos generales, bajo la misma lógica de Prelorán, incluye este tipo de planos cuando el personaje se traslada o camina y se lo ubica en su entorno geográfico demostrando la inmensidad de su espacio y la pequeñez del hombre.

Otro aspecto importante en que se reflejan dispositivos visuales utilizados en el video es la inclusión de Claudio Mercado en algunos cuadros acompañando a Quilama. Éste es un dispositivo visual fascinante, pues el etnógrafo se incluye en la escena, aclarando en términos visuales que él es parte de quienes están siendo representados en el documental y por tanto, desde él mismo, proviene buena parte de la información con la que se configuran las imágenes, secuencias y tramas que lo conforman.

Finalmente, es interesante anotar que Mercado, al igual que Prelorán, utiliza con frecuencia la cámara en mano. Aquí podemos hacer la misma lectura que en Prelorán, la cámara en mano, identificable por las pequeñas oscilaciones del cuadro en algunas escenas, nos habla de la espontaneidad del registro. Sobre ello, el propio Mercado relata que: “hay momentos en que esa absurda e incontenible obsesión por el registro me ha permitido filmar momentos únicos dentro de una fiesta, como aquella vez en la fiesta del Niño Dios de Las Palmas de Alvarado, la noche de Navidad de hace dos años, cuando un cura nuevo, prepotente e ignorante puso villancicos de navidad a todo volumen por los parlantes que instaló alrededor de la iglesia mientras los alféreces cantaban sus saludos” (Mercado, 2001: 69).

El Montaje.

El trabajo de edición y montaje realizado por Claudio Mercado contempla distintos dispositivos visuales, varios de ellos muy interesantes. Comenzando con la inclusión del propio Mercado en algunas escenas, de hecho, en el montaje juega con su presencia graficando su dualidad en la investigación: Mercado está dentro de ella pues es un chino más, pero a la vez está afuera, pues observa el baile con una perspectiva antropológica.



Imagen 12. Fotogramas de “Quilama. Entre el Cielo y la Mar”. Claudio Mercado. 2003.



Imagen 13. Fotogramas de “Quilama, Entre el Cielo y la Mar”. Claudio Mercado. 2003.

El montaje realizado se repite en varias ocasiones en; “Quilama, Entre el Cielo y la Mar” así como también en documentales como “Don Chosto Ulloa, Guitarronero de Pirque” o “La Reina del Aconcagua”: al comienzo de una entrevista se ve en el cuadro al entrevistado junto a Claudio Mercado y en una voz en *off*, se escucha al entrevistado hablar. Luego de un corte directo, la escena pasa a una cámara que registra al entrevistado y camina junto a él.

El dispositivo visual funciona sugiriendo el juego entre una mirada interna y externa, tal y como Claudio Mercado observa su trabajo. De esta forma, el realizador invita al espectador a vivir la experiencia de observar desde afuera y desde adentro, y compartir con él la posibilidad de penetrar en la escena.

Un segundo elemento interesante de anotar en cuanto al montaje, es la inclusión de la temporalidad en las secuencias. Por ejemplo, en “Quilama, Entre el Cielo y la Mar”, en una secuencia que comienza en el minuto 34:00 se muestra a un grupo de chinos tocando en diversos lugares. Junto con la progresión del baile, la música y los espacios, la luz de la escena va cambiando desde un blanco propio de un mediodía soleado, pasando por un rojizo de atardecer a la oscuridad de las luminarias públicas propias de la noche.

Con secuencias como estas, Mercado introduce la noción de tiempo y con ello, hace percibir a los espectadores que el baile tiene una larga duración y que los mismísimos espectadores han estado presentes en toda su extensión. Comparte con esto también su propia experiencia de participar extensamente con los chinos, aumentando la empatía entre espectadores y protagonistas.

Finalmente, destaca cómo Mercado incluye los conflictos sociales de la localidad. El documental está ambientado en la zona de Ventanas, donde la Corporación Nacional del Cobre (CODELCO) tiene instalada una refinería que utiliza dos grandes chimeneas, las que causan grandes estragos en la flora y fauna terrestre y marina de la zona. El conflicto es un elemento inevitable en la vida del propio Quilama, quien comienza el documental indicando los grandes estragos de “las chimeneas” en la pesca local, sin embargo, el tema es nombrado al principio del documental y luego se pasa directamente a otros aspectos de la vida cotidiana de Quilama. De la misma forma que Prelorán, los aspectos conflictivos o problemáticos son incorporados en el documental como elementos que se suman a la vida de las personas, pero que no son más preponderantes en ellas que otros. No obstante, en el caso de Mercado, la ideología tampoco está ausente, solo se manifiesta en campos diferentes, y de forma más sutil: “A fin de cuentas, ¿qué pretendo con esta película? Hacer evidente la maravilla y el valor excepcional de los bailes chinos.

Mostrar la película en todas las fiestas de chinos, hacer una película que toque en la fibra más honda a los propios participantes de las fiestas de chinos, hacer que los jóvenes de los pueblos se sientan orgullosos de los chinos, que quieran ser chinos, que se den cuenta de lo que es, del inmenso valor, de la carga de historia y de tradición que tiene y que ellos debieran estar cargando, continuando” (Mercado, 2001: 77).

Conclusiones

En este trabajo hemos visto como Jorge Prelorán y Claudio Mercado se valen de dispositivos visuales particulares para lograr mecanismos representacionales a través de la realización audiovisual. El primero, a través de “Hermógenes Cayo”, desarrolla una fuerte crítica al cine etnológico, definiéndose a sí mismo como un realizador ajeno a él. Jorge Prelorán diría que los antropólogos enfocan su atención en el comportamiento grupal y observan la totalidad, mientras que se vuelve necesario observar a la persona para dotarlo de sentido emocional y registrar sus vidas cotidianas. Para ello es necesario tomar un contacto fluido y duradero con las personas con las que se trabaja, para poder obtener una empatía adecuada y así poder observar su comportamiento desde una perspectiva instalada dentro de su cultura.

Sobre un elemento similar Mercado dice que: “en antropología llaman "observación participante" a involucrarse en la situación investigada, pero obviamente esa categoría no es la adecuada a esta ¿investigación? ¿Cuál es el límite entre la investigación antropológica y la vivencia de lo estudiado? Hace años que quiero filmar y no puedo, cuántas veces he dicho: esta vez no voy a chinear, quiero filmar, no estarán ni Pucalan ni Caicai en la fiesta, así que estoy libre y podré filmar. Pero luego voy allá y cualquier chino amigo me ve sin baile y me invita a bailar por su baile, y cómo me voy a negar. Cambio la cámara por la flauta y ahí acaba la grabación” (Mercado, 2001: 70).

Prelorán, también planteó que a través del vínculo con las personas observadas es posible realizar una introspección y por tanto involucrarse en la producción de información sobre la cultura, pues; “desde que empecé a concentrarme en personajes marginados o solitarios –como el caso de Hermógenes Cayo, luego del cual hice varios otros en el mismo sentido-, empecé a pensar en el cine que estaba haciendo y en mí mismo” (Ríos, 2005: 112). Por su parte, Claudio Mercado asume en sus realizaciones una doble posición en torno a la observación que queda dramáticamente retratada en la cita anterior, hay un Claudio Mercado que observa con tintes antropológicos desde afuera de las actividades, mientras otro, lo hace con tintes personales desde adentro. Mercado se incluye a sí mismo en sus sujetos de estudio y por tanto se estudia también a sí mismo.

Coherentemente, en el contexto de ambos realizadores, la antropología generó y consolidó las perspectivas de la Antropología Reflexiva en la cual se incorporan reflexiones y análisis de cómo el etnógrafo se incluye en la producción de sus datos e interpretaciones y por tanto, reflexionan sobre los etnógrafos en sí. Vemos entonces como Jorge Prelorán se sitúa como un innovador adelantado en esta materia, y desde una perspectiva que reniega del cine etnográfico, sienta un precedente para la instalación de nuevas convenciones representacionales que 30 años después, Claudio Mercado exhibe consolidadas en sus videos documentales.

Esta continuidad en ambos autores se ve reflejada en algunos dispositivos visuales tales como el enfoque intimista en el registro audiovisual, grabando/filmando en espacios personales, o el uso preponderante de planos cerrados en la entrevista. Vemos como ambos vinculan a los personajes con su contexto geográfico, a través de planos abiertos en contextos de caminatas o traslados, así como también vemos que ambos se ven involucrados en la producción de sus contenidos, generando una crítica a los modelos de representación audiovisual que utiliza convencionalmente la antropología.

Coinciden también ambos realizadores en la forma de incluir los conflictos y problemáticas como elementos que no son superlativos en la vida cotidiana de los filmados, y por el contrario, es la misma vida cotidiana la que adquiere valor.

Prelorán dirá que lo fundamental en un filme es la voz y el pensamiento de sus protagonistas, y en ello, interpretamos que una mirada puramente externa que privilegia la figuración de algunos factores de la vida en detrimento de otros, como puede ocurrir ante la tentación de documentar lo problemático como centro de lo cotidiano, es una mirada que si no está respaldada en la voz y pensamiento de los protagonistas, contiene un sesgo de exotismo.

Por otro lado un sorprendido Claudio Mercado incluye en “Quilama” una confesión del alférez sobre por qué es importante para los pescadores que en el verano se ahoguen turistas. El propio Quilama dice “Nadie se lo va a decir, por qué van a decir: este “weón” está loco y está hablando tonteras, pero si usted lo mira fríamente la relación es esa” (Mercado, 2003: 27^32``). El tratamiento que da Mercado a la secuencia permite comprender la profundidad de lo planteado por Prelorán: el exotismo en el cine y video etnográfico deja de existir cuando las expresiones de alteridad vienen de la mano de una explicación provista por el seno mismo de la cultura que la produce.

En suma, vemos como ambos autores suscriben a un grupo de dispositivos visuales dotados de sentidos representacionales que están en sintonía con el desarrollo de las discusiones sobre la Antropología Reflexiva y la inclusión del investigador en la etnografía, los dos valoran por sobre todo a la persona y buscan dar cuenta del todo a partir de las partes, es decir, dar cuenta de la cultura a partir de la persona.

Asimismo se esfuerzan por convivir y afianzar relaciones de empatía y lo reflejan en sus dispositivos visuales: el encuadre y el montaje de secuencias con personajes solitarios, vinculados a su entorno a partir de planos abiertos, la inclusión de abundante relato, y la casi ausencia de intervenciones externas como voz en *off* o texto escrito en los videos.

Con todo, propongo en este artículo enfocar la comparación entre ambos autores en base dispositivos visuales compartidos presentes en cuatro etapas de la producción el video:

1. La investigación etnográfica: Ambos autores desarrollan una investigación etnográfica, donde destaca la convivencia con los protagonistas de sus documentales y una perspectiva de observación que privilegia la descripción de lo particular para dar cuenta de lo general.
2. El Registro: Prelorán innova en algunas técnicas de registros asociadas a su visión sobre el documental, que privilegia el punto de vista de sus protagonistas. Algunas de estas técnicas se replican en el documental de Mercado, como por ejemplo el uso de planos cerrados y detallistas en las entrevistas, así como planos generales abiertos en los traslados de los protagonistas; el tránsito en el registro desde el espacio público al espacio íntimo y el uso de cámara en mano.

3. El montaje: tanto en Prelorán como en Mercado, coincide un tratamiento sobre lo problemático incorporado a la vida cotidiana como un factor más dentro de muchos otros.
4. La circulación: Prelorán, debido a las limitaciones técnicas de sus equipos de filmación, tuvo que mostrar las imágenes a Hermógenes Cayo y su mujer para poder incorporar el sonido de las entrevistas. Claudio Mercado, ha hecho circular sus videos entre los protagonistas. Es decir, en ambos autores se vuelve fundamental la exhibición de lo filmado/grabado a sus protagonistas.

La coincidencia de estos dispositivos visuales, puede ser explicada más que a decisiones aisladas de los autores, a la progresiva consolidación de una antropología reflexiva en el pensamiento académico. La instalación de esta antropología reflexiva sienta un marco de referencia para la emergencia de nuevas convenciones representacionales que podemos ver emergiendo en Prelorán y reforzadas en Mercado.

Considerando estos aspectos, es interesante pensar en una continuidad entre ambos realizadores. No me consta el grado de influencia que uno tuvo sobre el otro, considero que puede haber sido directo como indirecto, sin embargo, tanto Prelorán como Mercado son ejemplos de un origen y un presente de una perspectiva del cine y video etnográfico que se ha consolidado lentamente en la producción audiovisual de la antropología sudamericana.

Bibliografía

Caiuby, Sylvia.

2010. “**El filme etnográfico: autoría, autenticidad y recepción**”. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Nº15, pp. 103-125. Santiago.

Clifford, James.

1988. **Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna**. Gedisa. Barcelona.

Colombres, Adolfo (Ed.).

2005. **Cine, Antropología y Colonialismo**. Ediciones del Sol. Buenos Aires.

Gabriel, Teshome

2003. “**Diálogo de Jorge Prelorán con Teshome Gabriel**”. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Nº3, Sección Entrevistas. Santiago.

Guarini, Carmen.

2007. “**Los límites del conocimiento: La entrevista Fílmica**”. *Revista Chilena de Antropología Visual*. Nº 9, pp. 1-12. Santiago.

Korstanje, Maximiliano.

2010. “**Hermógenes Cayo: Un análisis cinematográfico contemporáneo**”. *Andes. Antropología e Historia*. Vol. 21, Nº 1, Ene/Jun. Salta.

Leiris Michel.

2007. **El África Fantasmal**. Ed. Pre-textos. Valencia.

Malinowski, Bronislaw.
1989. **Diario de Campo en la Melanesia**. Ed. Júcar. Madrid.

Marcus, Georges y Michael Fischer.
2000. **La antropología como crítica cultural**. Gedisa. Barcelona.

Mercado, Claudio.
1997. **De todo el Universo Entero**. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

Mercado, Claudio.
2001. “**Mirando Videos**”. *Revista Chilena de Antropología Visual*. N° 1, pp. 66-79. Santiago.

Mercado, Claudio.
2002. “**Ritualidades en Conflicto: los bailes chinos y la Iglesia Católica en Chile Central**”. *Revista Musical Chilena*. Santiago.

Mercado, Claudio.
2003a. “**¿Haciendo Videos?**”. *Revista Chilena de Antropología Visual*. N° 3, pp. 143-167. Santiago.

Mercado, Claudio.
2003b. **Con mi humilde devoción**. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

Olivares, Juan Carlos.
1996. **El Umbral Roto. Escritos en antropología poética**. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

Piault, Marc Henry.
2002. **Cine y Antropología**. Ed. Cátedra. Madrid.

Prelorán, Jorge.
1987. **Conceptos éticos y estéticos en cine etnográfico**. En: *El Cine Documental Etnobiográfico de Jorge Prelorán*. Juan José Rossi (comp.). Editorial Búsqueda. Buenos Aires.

Quiroz, Daniel.
2001. **Diarios de Campo/de Viaje**. Museo Chileno de Arte Precolombino. Santiago.

Ríos, Humberto.
2005. **El cine no etnológico o el testimonio social de Jorge Prelorán**. En: *Cine, Antropología y Colonialismo*. Adolfo Colombres (Ed.). Ediciones del Sol. Buenos Aires.

Taquini, Graciela.
2002. **Jorge Prelorán. Memoria y Omisiones**. En: *Imagen, Política y Memoria*. Gerardo Yoel. Ed. Eudeba. Buenos Aires.

Filmografía

Mercado, Claudio. **Con mi Humilde Devoción.** 6 Min. 1994.

Disponible en: <https://vimeo.com/7734757>

Mercado, Claudio. **De Todo el Universo Entero.** 22 Min. 1996.

Disponible en: <https://vimeo.com/7729083>

Mercado, Claudio. **La Reina del Aconcagua.** 64 Min. 2001.

Disponible en:

<http://www.precolombino.cl/mods/audiovisual/video/video.php?id=37>

Mercado, Claudio. **Quilama. Entre el Cielo y la Mar.** 55 Min. 2003

Disponible en:

<http://www.precolombino.cl/mods/audiovisual/video/video.php?id=24>

Mercado, Claudio. **Don Chosto Ulloa. Guitarronero de Pirque.** 20 Min. 2003.

Disponible en:

<http://www.precolombino.cl/mods/audiovisual/video/video.php?id=18>

Prelorán, Jorge. **Hermógenes Cayo.** 51 Min. 1969.

Rivera, Fermín. **Huellas y memoria de Jorge Prelorán.** 79 Min. 2009.