



UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO

ESCUELA DE ANTROPOLOGÍA

**Chiloé y su representación audiovisual a través del cine documental entre los años
1980 y 2020.**

Profesor guía: Andrea Seelenfreund Hirsch.

Estudiante: Jorge Gallardo Jara

Tesis para optar al grado de licenciado en Antropología.

Tesis para optar al título de Antropólogo Social.

Santiago, Enero, 2021

Agradecimientos

La presente tesis surgió inesperadamente por un contexto de pandemia, por lo tanto ha sido realizada principalmente por el apoyo incondicional de muchas personas que durante mi formación ha ayudado en contener la realización de esta investigación.

En primer lugar, mis agradecimientos van dirigidos hacia mis compañeros de carrera quienes han resultado ser un pilar fundamental en el desarrollo académico. En segundo lugar agradecer a mi profesora tutora de esta tesis Andrea Seelenfreund, quien por su enorme dedicación y profesionalismo supo guiar y poder permitir la realización de esta investigación en tiempos de pandemia. En tercer lugar a mi familia por su incondicional apoyó en momentos críticos personales para no abandonar la carrera de Antropología. Y finalmente a la gente de Chiloé, especialmente a la comuna de Quinchao pertenecientes a las localidades de Achao y Chaulinec. A todos ellos, les estaré agradecido eternamente ya que pudieron concretar el desarrollo y termino de mi carrera profesional.

Resumen:

La siguiente investigación refiere a una sistematización descriptiva y analítica de una colección de films documentales encontrados en las diversas plataformas virtuales sobre Chiloé, realizados entre los años 1980 y 2020. Se realizaron interrogantes referidas a ¿Cómo ha sido representada la isla y la población de Chiloé en estos films documentales? y, ¿cómo ha variado la representación en el tiempo?. El cuerpo teórico de la investigación se centró en diversos estudios sobre la alteridad y la construcción entre un nosotros y otros por parte de Occidente. Las interrogantes se respondieron según una primera definición según tipologías que permitieron ordenar esta colección de films documentales. Luego se eligieron cuatro documentales, uno para cada década entre 1980 y 2020 describiendo y sistematizando el material audiovisual a un material visual que retrató el espacio y personas de Chiloé. Desde lo anterior, se identificó y comparó el imaginario presente en cada década presente en las diversas manifestaciones y discursos reflejados en los registros audiovisuales. Por lo tanto se analizó un contexto filmico, desde quienes están detrás de las tomas y hacia donde concentran sus filmaciones en el archipiélago. Se analizaron discursos sujetos a una colonialidad contemporánea bajo cada rango temporal, estableciendo diferencias y similitudes entre cada década. De las imágenes analizadas, se lograron establecer ciertos nexos de un espacio insular entre el aislamiento y la conexión que se representan en una grabación nostálgica/folklorica hacia una de tipo más política. Finalmente, su importancia radica en un primer acercamiento a la sistematización, descripción y análisis de una cuarentena de films documentales sobre Chiloé sin previa reflexión académica.

Palabras claves:

Registro audiovisual, Cine documental, Chiloé, Imaginario insular, Antropología visual.

ÍNDICE GENERAL	iii
ÍNDICE DE FIGURAS	v
ÍNDICE DE TABLA	vi
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1: La otredad a través de la imagen-sonora en Chiloé.	2
1.1- Imaginario insular	2
1.2- La cámara documental/etnográfica: de Latinoamérica a Chiloé	4
Objetivo general	15
CAPÍTULO 2 MARCO TEÓRICO: La alteridad decolonial en la antropología visual y sus estudios audiovisuales	16
2.1- La descolonización desde el continente latinoamericano	16
2.2- La construcción sobre el imaginario insular	21
2.3- El proceso cinematográfico/digital en Chile y Chiloé	25
Capítulo 3: METODOLOGÍA	28
3.1-Marco metodológico	28
3.2- Material de estudio	29
3.3- Metodología de recopilación y sistematización de la información	29
3.4- Método de Análisis	33
3.4.1.- Análisis cuantitativo/cualitativo	33
CAPÍTULO 4: RESULTADOS	34
5.1- La llegada del cine documental moderno a Chiloé, el caso del “Archipiélago de los Chonos (1985): 1980-1990	37
5.1.1- <i>Detrás del lente</i>	38
5.1.2- <i>Puesta en escena</i>	38
5.1.3- <i>Lo más representado</i>	43

5.2- La histórica y clásica idiosincrasia chilota, el caso del film “La comarca encantada” (1994): 1990-2000	44
5.2.1- <i>Detrás del lente</i>	45
5.2.2- <i>Puesta en escena</i>	45
5.2.3- Lo más representado	50
5.3- La llegada del cine latinoamericano, el caso del film “La Misión Circular-Iglesias de Chiloé-Chile” (2009): 2000-2010	50
5.3.1- <i>Detrás del lente</i>	51
5.3.2- <i>Puesta en escena</i>	52
5.3.3- <i>Lo más retratado</i>	55
5.4- Diversidad del cine documental experimental, el caso de “Soberanía, crónica del mayo chilote” (2020): 2010-2020	55
5.4.1- <i>Detrás del lente</i>	56
5.4.2- <i>Puesta en escena</i>	56
5.4.3- <i>Lo más retratado</i>	61
Capítulo. 6 DISCUSIÓN	61
6.1- Identificando los films documentales en formato digital sobre Chiloé	66
6.2.1) La imagen documental virtual sobre Chiloé	67
6.3) Desafíos y proyecciones de la cámara fílmica documental en Chiloé	72
CONCLUSIONES	76
BIBLIOGRAFÍA	77

ÍNDICE DE FIGURAS.

Figura 3.1: Esquema de operacionalización del concepto imaginario insular chilote según el ordenamiento analítico del material audiovisual escogido parte 1 (Elaboración en base al mapa de operacionalización de Paniagua (2007) y Arriagada (2015))	31
Figura 3.2: Esquema de operacionalización del concepto imaginario insular chilote según el ordenamiento analítico del material audiovisual escogido parte 2 (Elaboración en base al mapa de operacionalización de Paniagua (2007) y Arriagada (2015))	32
Figura 4.1.3: Distribución según formato documental del corpus audiovisual escogido de Chiloé	36
Figura 4.1.4: Distribución según plataforma virtual del material audiovisual escogido de Chiloé	36
Figura 4.1.5: Distribución según financiamiento	37
Figura 5.1.3.1: Imagen de los investigadores realizando excavaciones y mediciones a los sitios arqueológicos en el archipiélago de las Guaitecas. Documental “Al sur del Mundo”. 1983	44
Figura 5.2.3.1: Minga de tira de casa realizada en Calen. Documental “Al sur del Mundo”. 1994	50
Figura 5.4.3.1: Imagen en movimiento de una protesta sobre la crisis ambiental chilota. Fuenzalida, Torres & Montes. 2017	61

ÍNDICE DE TABLA

1.- Tabla general	84
2- Mapas sintagmáticos	89
2.1- Mapa sintagmático del film “Archipiélago de los Chonos” (1980)	89
2.2- Mapa sintagmático del film “Chiloé una comarca encantada” (1990)	90
2.3- Mapa sintagmático del film “La misión circular, Iglesias de Chiloé” (2000)	91
2.4- Mapa sintagmático del film “Soberanía, crónicas del mayo chilote” (2020)	91
3- Tomas según la elección de las secuencias del mapa sintagmático	93
3.1- Mapa sintagmático del primer film: “El archipiélago de los chonos” (1980)	93
3.2- Mapa sintagmático del segundo film: “La comarca encantada” (1990)	99
3.3- Mapa sintagmático del tercer film: “La misión circular, iglesias de Chiloé” (2000)	104
3.4- Mapa sintagmático del cuarto film: “Soberanía, crónicas del mayo chilote” (2020)	108

INTRODUCCIÓN.

Lo contemporáneo exige un entendimiento que desde el nacimiento de la alteridad en Occidente y su colonización ejercida sobre las culturas y modos de vida distintos al europeo, plantea nuevas formas y desafíos presentes en la actualidad. La siguiente investigación busca evidenciar el imaginario insular contemporáneo que se ha creado a través del cine documental sobre territorio y personas de Chiloé, desde los años 1980 hasta 2020.

El cine documental se sitúa como una herramienta de representación del *otro*, en que captura y testimonia a través del registro una parte de esa realidad, la cual en su desarrollo se ha nutrido por las propuestas de la Antropología. Desde aquí surge el cuestionamiento de cómo fue representado el archipiélago de Chiloé en tanto geografía y gente por los autores y equipo de producción, que como gente externa a la isla generaron conceptos y entendimientos morales. Lo anterior está inevitablemente ligado al paso del tiempo y los contextos de producciones latinoamericanas, nacionales y locales que exponen un tipo de colonialidad aún vigente en estos espacios.

La presente tesis se organiza en seis capítulos. El primer capítulo trata la problemática de la investigación en torno al imaginario insular chilote, para luego realizar un recorrido histórico por el cine documental en su vertiente documental/etnográfica evidenciando los orígenes, influencias en su desarrollo y la actualidad en Latinoamérica y Chiloé. Las lecturas tuvieron como función, recoger la construcción del imaginario respecto al espacio insular de Chiloé y sus imágenes filmicas, para concluir las según qué y cómo han sido las diversas aproximaciones y discursos de los documentales según las cuatro décadas establecidas entre los años 1980 y 2020. De lo anterior, se levanta la pregunta de investigación, hipótesis y objetivos de trabajos.

El capítulo dos corresponde al marco teórico y da cuenta de la construcción del *otro* según el contexto poscolonial y la mirada crítica de lo decolonial. Se realiza una breve descripción del discurso poscolonial y las conformaciones globales del estado-nación, para luego poder entender el anexamiento de la isla de Chiloé al territorio nacional chileno y las construcciones sobre el imaginario insular en el proceso cinematográfico/digital de Chile y Chiloé.

Por otro lado, el capítulo 3 presenta las metodologías utilizadas explicando cómo se recopiló

el material de estudio, caracterizado por films documentales presentes en diversas plataformas digitales, dando cuenta de su sistematización en la información y la operacionalización de los conceptos. Luego se presentan los criterios para la selección de la muestra.

Posteriormente el capítulo 4 presenta los resultados del análisis de la base de datos. Se describen los resultados de forma general y los conceptos creados para la conformación y análisis de datos según los mapas sintagmáticos en base a la división de cuatro décadas desde 1980 al 2020 como momentos temporales para la muestra escogida.

A partir de lo anterior, el capítulo 5 presenta un análisis sobre el contenido y las representaciones de las imágenes analizadas previamente. Se analiza la construcción del imaginario contemporáneo sobre Chiloé, considerando el contexto e historia del equipo de producción de los documentales analizados bajo una escala temporal por década.

En el capítulo 6 se discuten los resultados encontrados en el marco de los planteamientos teóricos expuestos inicialmente en una búsqueda de comprender la producción de imágenes sobre la isla bajo los discursos poscoloniales. La investigación se posiciona desde la teoría decolonial como una forma crítica de revelar la visión y posición que presentan sobre el imaginario insular chilote.

La parte final de la presente tesis presenta la discusión y las conclusiones que buscan dar repuestas a las preguntas de investigación. Se evidencia un cambio en el paradigma de observación del *otro*, que se inicia con los intentos de retratar un escenario chilote de manera tradicional y folklórica para pasar en décadas posteriores a un escenario politizado.

CAPÍTULO 1: La otredad a través de la imagen-sonora en Chiloé.

1.1 El imaginario insular chilote:

Chiloé es una isla. ¿Qué es una isla? ¿Qué significa habitar una isla?, estas interrogantes han contado con una reflexión e interpretación constante a lo largo de los siglos por los estudios de otredades y que en esta investigación, el cine documental realizado sobre Chiloé puede documentarse a través de los registros audiovisuales. La isla como particularidad geográfica, cumple con una serie de determinismos que se le han impuesto desde la literatura como una particularidad geográfica en su ecología y existencia humana, la cual ha ido cambiando a

través del cuestionamiento al sesgo colonialista de “laboratorio social” y su supuesta existencia aislada y sin contacto exterior (Eriksen, 2020).

Los arqueólogos definen la génesis de un imaginario chilote desde el contacto con las primeras etnias Williches, Chonos, Veliches, Onas y Kaweshkar como habitantes de una porción territorial definida en el sur austral del continente sudamericano, la que también se puede definir por las consideraciones histórica-culturales sobre la llegada de los españoles al archipiélago (Cárdenas, 1991; Álvarez, 2002; García-Moraga et al., 2004; Orquera Piana, 2006). Sus consecuencias están radicadas al insertarse en una economía de corte extractivista, la que creó y crea las condiciones para un vertiginoso cambio sociocultural.

Las últimas fases de una modernidad tardía en su característica híbrida y líquida (Canclini, 1990, Bauman, 2002) a partir de la década de los ochenta tanto el paisaje como el habitar actual de chiloé, ha agudizado los cambios altamente vertiginosos para su población actual (Durán, Mondaca, Natho, 2018; Henríquez, 2018; Uribe, Mondaca & Mondaca 2018). El mapeo mental que los españoles produjeron una vez llegados a este archipiélago, produjo un intercambio cultural interesante de dimensionar por su particular legado y continuidad histórica que ha presentado hasta el día de hoy. Partiendo de la misma constitución de la palabra Chiloé por la antigua consideración de sus habitantes nativos de Chilwe, o el gentilicio a veces despectivo de “chilote” por “chiloense” traza una simbiosis no siempre considerada en su mutuo beneficio para “unos” y “otros” y que más bien fue de forma violenta y forzosa bajo la omisión de los subyugados (Clastres, 2000). El propio mapeo mental que produjeron los españoles a su llegada, transformó una forma de habitar dicho territorio a partir de un sometimiento evangelizador sobre la población nativa. La constitución de templos ceremoniales occidentales instauró una justificación sobre el deber y el contenido que presentaba esta dominación colonial, considerando la religión o cosmovisión de los habitantes nativos como pagana o de brujería. Se imparten así tradiciones y formas de ver la vida entre sus habitantes nativos fuertemente ligadas a la religión católica que permanece vigente hasta el día de hoy (Cárdenas, 1986). El tardío anexo de Chiloé al estado-nación de Chile, estableció en un pasado y establece en la actualidad, un complejo imaginario que se inserta entre los paralelos de tribu, nacionalidades y naciones (Anderson, 1993; Gellner, 1997). Estos conceptos definen una comunión en base a la autoidentificación: un nombre propio que presentan ante un otro. El “ser chilote o chiloense”, “lo chilote” o “lo chiloense”, determina una identificación bajo el término de etnónimo, el cual también sirve como consigna, bandera y suele intervenir como uno de los

rasgos étnicos más ilustrativos (Friedman, 2001). La existencia de una autoidentificación como un etnónimo, presupone la existencia de una autoconciencia adquirida para un nosotros a raíz de un otro. Lo “etnónimo” de cada una de las partes de la otredad, tiene que distinguirse bajo la consideración histórica que han ido presentando, estando sujeta a un trato desigual entre la consideración que adquieren sus habitantes y sus respectivas clases gobernantes. La antítesis de un nosotros/ellos es indispensablemente inherente al etnos, por ello el etnos representa aquella comunidad cultural de gente que se considera como tal, separándose de otras comunidades en su respectiva analogía bajo una comunidad imaginada (Bromley, 1986, Anderson, 1993).

1.2 La cámara documental/etnográfica: de Latinoamérica a Chiloé:

La cámara documental como pretensión, protagoniza el enfoque de imágenes que retraten la propia realidad, sin actores en su desarrollo y sentido ficcional (Ardévol, 1995). Para Ardévol (1995), la distinción entre un cine de ficción y documental, radica en que este primero puede imitar al segundo pero nunca igualarlo ya que el cine documental “*siempre tendrá que responder sobre el origen de sus imágenes*” (Ardévol, 1995, 8).

A mediados del siglo XIX, el anexo ejercido sobre nuevos territorios habitados por unos “otros” distintos a un “nosotros”, permitió ser graficado con mejor detalle por el auge en el conocimiento que occidente fue adquiriendo por su avance técnico-científico en torno al comportamiento de la luz. El surgimiento y masificación de la fotografía y luego del cine en la clase media occidental fue unido a los propios ejercicios metodológicos de corte etnográfico euro-americanas por controlar y sistematizar simbólicamente el retrato a lo desconocido o ajeno a lo normal o común (Rabiger, 2005; Rusowsky, 2002; Paniagua, 2007). De manera general, el cine documental en sus inicios estuvo relegado al género de no-ficción, el cual a través de filmaciones caseras retrataba cotidianidades urbanas de personas insertas en la época industrial y luego ya adentrado el siglo XX, se concentra en filmaciones por parte de noticiarios que reportaban las ideologías y desastres dejados por la primera y segunda guerra mundial (Rabiger, 2005). La emergente formalidad y acercamiento de tipo metodológico de producciones acorde al cine documental es gracias al proceso cultural en la construcción de otredades. La irrupción del patólogo francés Felix Lous Regnault en 1888 y su propuesta sobre la creación de un archivo de cine antropológico, comienza una apertura al entendimiento de estos registros desde lo exótico,

testimoniado también por las fotografías de Franz Boas en sus estudios etnográficos sobre culturas tribales (Rusowsky, 2002). Muchos de los primeros cineastas durante inicios del siglo XX usaron esta nueva técnica para documentar diversas imágenes en movimiento sobre estas culturas exóticas. Un ejemplo de ello fue el filme “Nanook of the North” (1922), del realizador R. Flaherty quien es considerado un precursor de la fase denominada “drama” en el cine, a través del retrato audiovisual sobre un estilo de vida esquimal (Rusowsky, 2002). Su realización tomó como metodología la observación participante, similar a la ocupada por B. Malinowski en las islas Trobriand, la cual buscaba establecer una primera distinción formal entre el acostumbrado cine ficción y el propuesto cine documental. Su recepción en la audiencia de por sí exitosa, permite contribuir a la noción que Flaherty construía sobre una visión rescatasta de una otredad ajustada a la visión propia de su época referida al retratar de manera ahistórica sus tradiciones. Debiendo esta preservarse antes de su extinción, lo anterior es evidencia sobre la influencia que la antropología como disciplina tuvo en la forma de hacer cine y la manera en la que el lente de su realizador proyectaba los procesos de otredad en su audiencia y la opinión pública. La propia reacción de estos films crea en el sociólogo y creador de la escuela británica de cine documental J. Grierson el concepto de “documental” (Rabiger, 2005). La época de la revolución rusa también en la década del 20, constituye el surgimiento de una antropología de lo cotidiano pregonada por el realizador D. Vertov y su concepción de la cámara y su nueva tecnología de la imagen, la cual dotaba de objetividad y era vista como una verdadera extensión del ojo humano por medio de la realización de reportajes que cumplían un rol de información y educación a una población generalmente analfabeta (Rusowsky, 2002). Luego de los trascendentales avances tecnológicos que sufre durante y después de la década de los cincuenta la producción audiovisual (más flexible y móvil) al lograr un sonido sincronizado, presentar un formato a color y lograr una mayor movilidad de las cámaras filmadoras, produjo una reapropiación entre las relaciones de cámara (filmador) y sujeto (filmado) (Rabiger, 2005). Lo anterior demarca la cancha del cine documental contemporáneo entre un estilo que se distingue entre el *observational cinema*, *direct cinema*, *verité cinema*, *reflexive cinema* y *participatory cinema* (Ardévol, 1995; Rabiger, 2005).

Así la moderna ciencia social empezó a tomar en cuenta las consideraciones antropológicas sobre las nuevas metodologías que llevaron a la creación de la antropología visual como forma de hacer antropología. Los estudios de Margaret Mead y Gregory Bateson a finales de

los años 30 en sus etnografías realizadas en Bali y Nueva Guinea (Rusowsky, 2002), propusieron una reflexión de la imagen sonora, la cual engrosó, a la par de diversificar y flexibilizar la forma en que occidente fue creando y guardando los distintos imaginarios de sus viajeros. Los entonces modernos etnógrafos/viajeros (Rusowsky, 2002) consideraron el material audiovisual válido para su posterior descripción y análisis del paisaje y sus habitantes, consideradas ambas como una gráfica de la bifurcación pérdida del progreso impulsado por occidente. Luego surge un posicionamiento desde la antropología visual como subdisciplina según el primer Congreso de cine etnológico en Francia que empezaba a emerger para establecer datos etnográficos bajo una determinada metodología. Como consecuencia, surge a mediados del siglo XX la figura de Jean Rouch, considerado como el primer investigador que consagró de lleno todo su estudio a la antropología visual y el reconocimiento en la disciplina antropológica general (Ardévol, 1995; Rusowsky 2002). Él le atribuye una flexibilidad metodológica a la figura de quien es filmado, bajo la idea de un sujeto también apto para filmar. Su amplia documentación audiovisual en África engrosó las estanterías de universidades y museos de la época en países occidentales tales como Francia y Alemania principalmente. Durante los años setenta, el proceso se institucionaliza produciendo la ansiada formalización que se venía arrastrando de décadas anteriores a otros campos y reflexiones de las ciencias sociales y de la misma producción cinematográfica, con colaboraciones principalmente de realizadores pertenecientes al globo euro-americano como Jean Rouch (Ardévol, 1995).

Desde una perspectiva histórica, la definición del cine documental en Latinoamérica se puede remontar a las primeras filmaciones de imágenes en movimiento por uno de los empleados de los hermanos Lumiere, Gabriel Veyre en México durante 1896 y luego en Chile del año 1903 en *Valparaíso, danses/ Paseo a la Playa* (Paranaguá, 2003). De ahí en adelante, en latinoamérica se privilegia un sistema proto-documental, referido a notas de prensa de corte informativo y de promoción por sobre el género de ficción, el cual costaba solventar y dependía enormemente de las grandes industrias del cine euro-americano (Paranaguá, 2003). Al igual que en Europa, las revoluciones a comienzos del siglo XX en Latinoamérica marcaron y contribuyeron a la vanguardia de la filmación y cine mundial. La revolución mexicana, contribuyó a una dramaturgia por la objetividad en el montaje documental, que en palabras de Paranaguá (2003) contribuye a su “*edad de oro*” del cine nacional, en tanto a calidad y cantidad realizada durante esa coyuntura histórica nacional.

Durante la década del 20, 30 y 40 predominó el noticiario como formato proto-documental por parte de los sectores dominantes como “*ritual de poder*” y con financiamiento mixto tanto estatal y privado. Pero su contribución radica en privilegiar la propaganda sobre la educación, con registros de una otredad marcada en los folclores locales y expresiones deportivas con un fuerte énfasis en su singularidad y una belleza artística natural (Paranaguá, 2003). Casi a la par de este proceso, se encuentra el emergente cine con metodología y estrategia antropológica del siglo XX, con las cámaras de Silvino Santos en su obra *No paiz das amazonas* (1921) y el mayor del ejército Luiz Thomaz Reis con su obra *Ao redor do Brasil* (1932) insertos en la extensa Amazonía, documentan casi de manera fundacional el choque cultural con las etnias autóctonas. Por medio de un financiamiento público o privado comparten la vocación original propuesta por Flaherty, con la idea de proyectar al espectador un viaje desde su butaca, conociendo la enorme diversidad de bellezas y riquezas ante un emergente escenario internacional globalizado (Paranaguá, 2003). Casi un siglo después, el documental seguía buscando su identidad y la pareja de universitarios antropólogos Dina y Claude Lévi-Strauss, los cuales como fotógrafos y camarógrafos aficionados realizaron libros de fotografía y films tipo cortometrajes. Dichas imágenes fueron olvidadas durante varias décadas por ellos ya que no era aceptado por ellos como instrumento de investigación, aunque con el tiempo ha servido para preservar y transmitir acontecimientos y modos de vida del pasado (Paranaguá, 2003).

Otro periodo del cine de revoluciones sería la ocurrida en los países de Bolivia (1952) y Cuba (1959), las cuales presentan un auge y patrocinio sobre la producción y exhibición de noticieros insertos en espacios educativos y el documental en movilidad, permitieron defender las reformas y políticas definidas como oficiales por medio de una otredad concentrada por producciones en lugares y personas que vivían en lugares inaccesibles sin la vasta preparación y financiamiento de épocas anteriores (Paranaguá, 2003). El escenario posrevolucionario durante los años sesenta, se formaliza con una producción militante por el nexo establecido entre el formato noticiario, el cine documental y cortometrajes de ficción profundizado por Cuba con la creación del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) desde los años 1960 hasta 1990 (Paranaguá, 2003). Casi a la par, también se oficializa un cine de autor al presentarse una enorme diversidad de producciones audiovisuales tanto ficción y documentales que testimonian una convulsionada década en el continente latinoamericano y que buscan desde lo experimental, nuevas maneras de retratar

lo que sucedía. El cine militante (Schroeder, 2013) en J. Sanjinés (Bolivia), o *La batalla de Chile* de P. Guzmán (Chile) y de J. Prelorán (Argentina) produjeron nuevas consideraciones epistemológicas/metodológicas marxistas, post estructuralistas, decoloniales y anti coloniales surgidas por las reflexiones de las ciencias sociales durante la segunda mitad del siglo XX (Schroeder, 2013). Se sitúa así una esfera investigativa crítica de lo audiovisual en tanto, la otredad pasa a ser un “otro” no extinto y que no solamente se encontraba en los museos, sino como alguien aún vigente y el cual a través de las constantes actualizaciones de sus tradiciones, resistió el asecho de constantes transformaciones que la modernidad y la globalización realizó/realiza, al homogeneizar y diversificar el panorama social de sus respectivos habitantes. Precisamente las nuevas herramientas referidas al tratamiento sobre la imagen y el audio, son vistas desde una trascendencia en términos lingüísticos como un particular lenguaje capaz de explicitar lo público y lo íntimo de la sociedad/territorio expuesta en el film (Rusowsky, 2002). Al comunicar con mucho mayor detalle esas adaptaciones, el lenguaje para acceder a esta nueva otredad implica definir un contexto de producción, filmación y posterior reflexión, la cual se enriquece aún más en la actualidad con las plataformas virtuales donde se exhiben ante una audiencia más diversa (Ardévol & San Cornelio, 2007; Rusowsky, 2002; Camacho, 2005). Lo anterior también debe considerar nuevas emergencias reflexivas del cine documental que han surgido en tanto a las distintas disciplinas que se encargan de su estudio principalmente: la Antropología visual y el cine (Ardévol & Lanzeni, 2014; Paniagua, 2007; Calvo, 2018). Ambas posturas en su vertiente documental siempre están en constante interrelación de mutua influencia como también divergencias y diferencias ya que comparten un mismo objetivo por conocer y representar la realidad humana y su cultura, en tanto a dimensionar de primera fuente a través del lente como fiel legado desde la fotografía, esa otredad tan diversa y compleja de entender (Ardévol, 1995). Ante ello A. Colombres (1985) recalca que las diversas posturas de lo cinematográfico favoreció la aparición de nuevas tendencias dentro de este tipo de cine. En el campo antropológico, esto promovió además la introducción del registro filmico allí donde el investigador llegara. Por lo tanto, se producen modificaciones importantes como la inserción y el contacto con el “objeto-sujeto” del registro audiovisual, que llevarán a una profunda reflexión sobre los distintos aspectos de la relación entre las personas filmadas, el cineasta y la elección del investigador (Colombre, 1985). Si Flaherty propuso una primera distinción entre el film tipo ficción y el de tipo documental, posicionados desde una mirada latinoamericana durante los años sesenta y setenta este traspaso del género documental lo

lleva a cabo J. Prelorán y sus nuevas consideraciones sobre el género documental (Colombre, 1985). Su mirada compromete una aproximación distinta, más allá del fin instrumentalista científico que venía llevando a cabo el género documental a manos de Boas, Mead y Rouch, entre otros durante la primera mitad del siglo XX. Prelorán comprometía su trabajo bajo la libre determinación de su objeto no estudiándolo, sino que amándolo (Colombre, 1985). Este interesante e importante cambio metodológico, Colombre lo dimensiona de la siguiente manera:

De ello surgirá un tipo de cine que, apoyándose en la descripción, se integrará por los caminos de una verdadera exploración a través de la imagen, de la realidad de los hombres que observa. Se descubre la posibilidad de analizar visualmente ciertos procesos, gestos, palabras, junto a quienes los ejecutan. Es el comienzo de un auténtico diálogo entre personas filmadas y realizadores. El film se revela como un canal concreto de comunicación entre dos mundos, el del observador y el del observado (Colombre, 1985, 36)".

Por ende, ese amor en su forma poética contiene en lo metodológico una contribución sobre la realización del cine documental no ficción por medio de un no interferir en el diario vivir del sujeto real filmado, marcando una sumisión al tiempo y disposición de la persona, grabando bajo la libre determinación y flexibilidad que respondiera durante el rodaje de la filmación. De por sí esto traía dificultades tanto para el realizador y su equipo de trabajo ya que debían establecer un cronograma de filmación ajeno a los tiempos determinados por una filmación científica o industrial (Colombre, 1985). Por lo tanto la antropología visual y su estudio de la imagen considera el documental etnográfico como subgénero o en el marco del cine documental que se caracteriza bajo una finalidad educativa y científica (presente tanto en la televisión y universidades), la cual *"pretende representar una cultura de forma holística, a partir de la descripción de los aspectos relevantes de la vida de un pueblo o grupo social, con la intención explícita de incidir en el campo del conocimiento de las sociedades humanas. Por tanto, este tipo de cine tiene objetivos distintos al cine de investigación y al cine de documentación etnológica puramente descriptivo, ya que su función es comunicar al espectador otros estilos de vida, de modo que éste pueda experimentar -aunque sea de forma vicaria- otras formas de entender las relaciones humanas y la naturaleza (o bien pueda explicarse comportamientos que, desde sus esquemas culturales, le resultarían absurdos"* (Ardévol, 1995, 2).

En Chile la primera máquina cinematográfica (kineto-copio) llega en 1895. De ahí en adelante su uso se empieza a masificar y las primeras producciones de cine documental comienzan a principios del siglo XX: “*con los registros en el palacio Cousiño y luego con el registro de funerales de los presidentes Montt y el diputado Recabarren*” (Corro, 2016), los cuales por lo general, a excepción del funeral de Recabarren en 1924, son las de un paisaje que representa la modernidad a través de registros ciudadanos y sus simbolismos expresados en el progreso como las maquinarias, edificios, transportes etc. Corro (2016) plantea un cine documental chileno que se desprovee de un poblamiento de personas en la imagen:

(...) corresponde a nuestro análisis cultural está mediada por el aparato cinematográfico, él mismo, o sea la cámara, con sus esquematismos formales, pero también a través de la actitud documental, con sus creencias narrativas, mitologías epistemológicas y de la información, corresponde también a estructuras diferentes que invaden la forma de la masa, su capacidad de completar orgánicamente el espacio que aspira a desbordar. En tal caso el registro documental de lo moderno local despoblado o lleno también representa un diálogo o la tensión retórica de estructuras invasivas o lo que puede ser lo mismo, de estructuras formativas (Corro, 2016, 72).

Los funerales de Montt y Recabarren sirven para graficar las diferencias de clases en la época, siendo el registro de Montt, uno más de tipo burgués propio de la clase media oligarca que demostraba lujos y una cierta austeridad en su concurrencia. En cambio el de Recabarren demostraba plenamente la figura del proletariado chileno bajo la imagen de las aglomeraciones de grandes masas obreras (Corro, 2016).

El cine chileno desde la ya cristalización del cine-ficción representados en la figura de Raúl Ruiz con su obra “Tres tristes tigres” del año 1963 y “El Chacal de Nahueltoro” del año 1969, fue producto de una única producción del cine experimental universitario en Chile. Pero sus raíces en este país surgen por un movimiento cinematográfico documental de corte experimental debido a una coyuntura social particular no tan politizada durante los años cincuenta (Corro, 2016). La evidente decadencia de dicha dimensión, favoreció una reflexión con un escepticismo de corte aventurista autoral sin un fin claro, sirviendo de preámbulo creativo para una incipiente y posterior gestación del cine militante en Latinoamérica y Chile, por la ascensión de los gobiernos populares durante la década de los

setenta (Corro, 2016). La relación entre cine e institución inserta en el proyecto progresista latinoamericano de la CEPAL, realizó enormes aportes a la producción cinematográfica bajo el nombre de “*Chile films*” como vía educacional-informativa, pero no tuvo éxito al limitarse en exclusividad solo a ese formato y quedó posteriormente de exclusiva realización para los canales de televisión universitarios (Corro, 2016). Pues bien, surge una producción que se inserta en temáticas contemporáneas a través de los cortometrajes de autores como S. Bravo (1957), pionero en documentar oficios en sus cortometrajes como *Mimbre* (1957) y *Día de Organilleros* (1959). Al unísono, J. Di Lauro y N. Yankovic (1958) producían un cine documental con apellido experimental como *Andacollo*, lo que comienza así a conformarse un movimiento que elabora una obra cinematográfica propia del libre proceso creativo proveniente del campo del arte o la literatura. Se observa un importante salto cualitativo influenciado por la nueva ola francesa y el paradigma rupturista de la modernidad imbuido por Deleuze (1987) y la imagen-tiempo en el que, desde su plano teórico-metodológico, el proceso de realización cinematográfica documental en Latinoamérica se libera de un discurso objetivo de lo formal-informativo y se sustenta desde un plano subjetivo de tipo sensorial, estético y místico (Corro, 2016). Los film sobre las locaciones de Andacollo, San Pedro de Atacama e Isla de Pascua, configuran una libre realización en tanto a su pre y post producción considerando al objeto filmado bajo una dimensión de lo observacional o participativo en pos de lograr “*lo trascendental de lo temporal*” (Corro, 2016, 65).

La propia realización del movimiento experimental en el cine documental latinoamericano, nutrió de enorme manera para aportar con nuevas aproximaciones a un objeto de estudio tanto práctica como teórica en la discusión universitaria chilena. Chile dentro de países latinoamericanos, destaca por ser un centro de producción en el debate en el ámbito universitario. Producto de aquello surgen acercamientos teóricos como “Teorías del cine documental chileno: 1957-1973” (Corro, Larraín, Alberdi, Van Diest, 2007) y le siguió “Historia del Cine Experimental de la Universidad de Chile 1957-1973” (Salinas & Stange, 2008). Dentro de esa abundante reflexión, J. Ivens visitó cuatro veces Chile, siendo la última vez en 1969 para el encuentro de cineastas latinoamericanos. Esta visita marca un hito en el nuevo cine de este continente, produciendo una formación de cineastas influenciados por el cine del tipo neobarroco y el segundo al de un cine-documental de tipo militante (Schoreder, 2013).

La dictadura militar chilena ocurrida en el año 1973, interrumpió y anuló la producción de cine documental ya que se produjeron horrendos asesinatos a directores, camarógrafos más el exilio de otros. Luego en los años ochenta con la entrada del neoliberalismo a través de políticas de chichago, se profundiza la entrada la democracia en los años 90 hasta la actualidad una política privatizadora sobre la producción de cine en general (Trejo, 2016).

Chiloé y su registro audiovisual comienzan con registros caseros de jesuitas a principios del siglo XX sobre diversas peregrinaciones religiosas católicas en la población. En el año 1950 vía estatal se realizan los cortometrajes documental denominado “Tizón de la papa” y luego con “*Suma de esfuerzos*” en 1963. Ambos documentales propios de la mitad del siglo XX en Chile, buscaban retratar la tradición territorial presente en sus habitantes a través de su profunda devoción religiosa y la producción de materias primas como la madera (Corro, 2016). Más tarde, a partir de la década de los ochentas, la otredad y el registro audiovisual, tanto a nivel local, nacional e internacional, empieza a ser partícipe de las consideraciones de las disciplinas como la antropología visual y el cine documental. Es en este tiempo histórico cuando Chiloé empieza a experimentar un boom a nivel nacional de producciones audiovisuales de tipo ficción y documental sobre su vasto archipiélago. El registro llamado “*Chiloé*” de 1980 sirve para dar un precedente sobre estas nuevas formas de retratar este territorio. El film de tipo cine-video experimental filma a través de una cámara 16 mm paisajes y tradiciones autóctonas del lugar donde su mensaje está centrado en demostrar la memoria de sus habitantes. Luego surgen las primeras producciones en formato televisivo a través de los documentales de “Al Sur del Mundo” en 1983, quienes describen la forma de vida de los chilotes en tanto a sus rutas de navegaciones y migraciones con una mejor producción, integrando el documental en formato a color en sus registros. En la década de los noventa se diversifica la producción audiovisual en Chile y en Chiloé donde se empiezan a gestar proyectos audiovisuales de tipo ficción como teleseries nacionales como “*La Fiera*” y documentales ahora también bajo una explícita reivindicación indígena williche/mapuche de tipo territorial de producciones locales. Se retrata una cultura chilota bajo la idea de comunidad que resiste los desarrollo en las raíces neoliberales implementadas en los setenta con la llegada de las salmoneras. El último registro sobre una producción audiovisual hasta la fecha es la producción documental realizada en Chiloé de formato televisivo denominado “*Pueblos Originarios*” sobre el pueblo williche del año 2019. Estos filmes retratan un neoliberalismo globalizado que comienza a tensionar y mostrar sus contradicciones de

manera más sistemática y consistente bajo la constante acentuación en la actualidad que refleja la idea de una negación del habitar insular en Chiloé.

El debate contemporáneo actual en el cine documental bajo la era del cine digital (Gainza & Bongers, 2018) se nutre por las contribuciones que desde una perspectiva crítica de la antropología visual y el cine etnográfico de Ruby (2007) y Fujita (2017) permiten establecer y caracterizar una dinámica de este cine digital dándole una continuidad a los postulados sobre el sistema-mundo propuestos por Wallerstein (2007). El contacto con un otro propuestos por la visión de Wolf (2006) y Todorov (1987), sirven para contextualizar una visión socioeconómica crítica en la producción del cine chileno en la actualidad (Trejo, 2016). Surgen además nuevos desafíos para reflexionar un entendimiento histórico-cultural que cumplen las relaciones sociales y sus determinadas expresiones a través de un reconocimiento que nos otorga los registros audiovisuales del film documental en las actuales plataformas virtuales (Biasutto, 1994; Guarini, 2007; Acosta-Pérez-Voto, 2017; Cardoso-Zerené, 2017; Gattás 2017; Tatián, 2020). La condición observable ha ido avanzando conforme al siglo XX y ya adentrado en el siglo XXI, los cuales funcionan como un recipiente que contiene el actual proceso en su relación con lo material que forma una compleja red, la cual teje su masificación y la forma de las cosas existentes (Ingold, 2007). La considerada revolución de las comunicaciones, lo instantáneo que experimentamos a diario implica más allá del clásico feedback entre filmador-filmado. Lo anterior debe analizarse desde un modelo trípode para entender desde la actualidad la pauta que demanda una audiencia cada vez más diversa y activa inmersa en una cibercultura (Ardevol, 1995; Levy, 1997). Para constituir la enorme red de comunicaciones que existe hoy en día, esta audiencia ahora más protagonista e influyente en las redes sociales existentes, demuestra una reacción al film de manera más directa y expuesta siendo ya no tan anónima como en la hegemonía televisiva/radial. Las propias adaptaciones que han realizado las distintas productoras audiovisuales en estas nuevas plataformas virtuales, como Facebook y tipo videoteca como Netflix o la versión chilena Onda Media, posicionan nuevas reflexiones en torno a la otredad y una nueva circulación mercantil de la imagen desde sus respectivos implicados. La comunicación entre emisor y receptor de estos registros audiovisuales virtuales donde son compartidos, se presenta de manera más tangible para la incipiente investigación de la cultura virtual. El espectador se caracteriza por una audiencia intergeneracional que expresa y debate sus impresiones de lo que se proyecta (Gainza &

Bongers, 2018). La clásica reflexión sobre las implicancias y relaciones que tenían los implicados durante la realización del cine documental una vez ya realizado el acto performativo de grabar en un pasado no tan lejano, era más distante una vez ya consumado el film. En la actualidad, los participantes y familiares de aquellos que llevaron a cabo algún film documental después de su realización se encuentran en constante contacto con las impresiones de la producción en la que se participa por lo instantáneo de las plataformas comunicaciones existentes. Esto particulariza una otredad desde la influencia que tiene hoy la imagen en movimiento, vista como una contenedora en parte válida para entender una comunicación entre pasado-presente, la cual en el futuro estará constantemente sujeta a juicios y consideraciones que de manera incipiente durante los primeros años del siglo XIX, ya se proyectaban sus consecuencias en el plano investigativo actual (Gainza & Bongers, 2018). En lo inmediato, urgen nuevas formas para analizar las nuevas problemáticas acorde al ir adoptando nuevas miradas y sensaciones que el trípode de lo audiovisual experimenta actualmente durante su proyección y después de ella. Un buen camino para ello sería en primer lugar, desde un plano cuantitativo ordenar bajo criterios específicos, el material seleccionado. En segundo lugar analizar desde un plano cualitativo, un análisis textual sobre los recursos audiovisuales escogidos a través de un mapa sintagmático que permita encasillar en imágenes las distintas tomas de los films desde un análisis semiótico (Cassetti & di Chio, 1990; Paniagua, 2007), para finalmente llegar a una contextualización que sirva para dar cuenta qué y cómo es el registro audiovisual del cine documental de Chiloé a analizar (Ardevol, 1995; Bardin, 1996).

La ahora considerada imagen-movimiento de Ruby (2007) nutre el debate contemporáneo sobre lo audiovisual desde la antropología visual para entender una investigación inmersa en la descripción, caracterización y análisis dentro de un circuito trípode que considera; investigado-investigador y la diversidad de plataformas virtuales y sus respectivas audiencias donde se experimenta, consume y difunde su proyección (Paniagua, 2007; Ardevol, 2014). Es por ello que se pretende investigar la manera de retratar a través de un registro audiovisual y sus canales de distribución para su audiencia actual, el proceso de modernidad en la isla de Chiloé desde la segunda mitad del siglo XX (1980) hasta la actualidad, ya insertados en una primera mitad del siglo XXI. Lo anterior nos dará un escenario para demostrar la riqueza lingüística-simbólica que expresa la imagen movimiento de la actualidad, siendo un recurso válido para dar cuenta sobre la diversidad presente en los

procesos de otredad ocurridos desde la década de los ochenta hasta la actualidad en el archipiélago de Chiloé. La antropología visual y el cine ya llevan largas reflexiones y urgen nuevas formas para entender y caracterizar el actual lenguaje-virtual, bajo parámetros en pos de lograr una contextualización sobre sus expresiones al unísono de ir preservando y contribuir con nueva información, a un registro audiovisual rico en testimonios y consideraciones sobre los acontecimientos del proceso neoliberal en el habitar insular del archipiélago chilote.

A partir de la reflexión anterior surge nuestra pregunta de Investigación: ¿Cómo ha sido la producción de documentales que se han realizado sobre Chiloé?, ¿Cuál ha sido la representación de la isla y su población a través de estos documentos audiovisuales? ¿Cómo ha variado esta representación en el tiempo?

Objetivo general.

Describir y analizar los discursos contenidos en el material audiovisual sobre la población de Chiloé producidos entre los años 1980- 2020.

Objetivos específicos.

- 1.-Conocer y describir la producción audiovisual sobre Chiloé, y en particular la producción documental producida entre 1980 y 2020.
- 2.-Analizar los discursos y representaciones reflejadas en las producciones de tipo cine documental en Chiloé.
- 3.-Analizar quiénes están detrás del proceso de filmación y qué es lo que más buscan representar a través de sus registros en la isla.
- 4.-Identificar y comparar los imaginarios chilotes que se han establecido a través del tiempo en el registro documental en Chiloé.

Hipótesis:

El material audiovisual expuesto, produce un discurso cambiante en la manipulación de una imagen-sonora determinada bajo parámetros técnicos/teóricos de las producciones audiovisuales en tanto: a la manera de filmar y su acercamiento a los sujetos filmados y la

subjetivación que presenta la interpretación por parte del juicio de una teoría de la imagen ahora acentuadas por el espectador que consume cine desde un dispositivo digital. Es por tanto una fuente fidedigna pero siempre desde un análisis indirecto, capaz al momento de querer analizar y reflexionar sobre los cambios de una modernidad-neoliberal implementada en Chiloé desde la década de los ochenta hasta la actualidad.

Justificación

La principal justificación radica en la ausencia casi total de una reflexión teórica del tema a nivel local. Desde ello, el itinerario a seguir durante la investigación trata de un primer acercamiento a través de la sistematización, descripción y análisis del material audiovisual del tipo documental producido desde la década de los ochenta hasta la actualidad en Chiloé. Aunque las pretensiones exploratorias iniciales de esta tesis dejan en ella un abanico de temáticas posibles de abordar, mayoritariamente las reflexiones desarrolladas están dirigidas a los procesos de resignificación de las identidades en cada uno de los casos.

CAPÍTULO 2 MARCO TEÓRICO: La alteridad decolonial en la antropología visual y sus estudios audiovisuales

El marco teórico tuvo como finalidad trabajar los conceptos de otredad, imaginario insular y decolonialidad. Lo anterior, sirve como soporte teórico válido para poder desentrañar y comprender los discursos permeados por momentos y tendencias históricas sobre los diversos procesos de filmar y los acercamientos a los sujetos filmados y la subjetivación que presenta la interpretación por parte del sujeto filmador. Las siguientes posturas teóricas conforman desde una línea histórica contextual, el uso de conceptos aptos para la descripción y análisis de la selección de materiales audiovisuales realizados en Chiloé. En consecuencia, este predeterminado acercamiento a la realidad busca contextualizar la modernidad en Chiloé bajo la directriz del modelo neoliberal imperante para después adentrarse en sus particularidades a través de la otredad en el continente latinoamericano, pasando por el territorio chileno, para luego adentrarse a una reflexión sobre el entendimiento del cine insular de Chiloé y el lugar que este ha ocupado dentro de un plano mayor, representada en la ya constituida geografía globalizada actual.

2.1- La descolonización desde el continente latinoamericano.

La modernidad como fenómeno particular en la evolución humana nace por la irrupción que

tuvo Europa Occidental para bien o para mal desde su arribo al continente latinoamericano (Quijano, 2007). Dicha afirmación ha causado un verdadero inicio para entender desde otra perspectiva la otredad, ahora desde la reflexión de los actores sociales censurados por la colonialidad. Puede significar una utopía en el que su finalidad busque un mundo mejor y más representativo por medio de un proyecto epistemológico nuevo, separándose de posturas erigidas desde el proyecto de la modernidad eurocéntrica que tuvo tanto en la manera de concebir “lo civilizatorio” como “lo epistemológico”. Es necesario aquí afirmar una consideración interesante propuesta por Aníbal Quijano (2007) en relación a los conceptos “colonialidad” y “colonialismo” que tienen relación pero guardan una distinción. El primero es más reciente pero el segundo, lo fundó y no habría podido desarrollarse en las sociedades de la manera intersubjetiva de manera enraizada y prolongada (Quijano, 2007).

Desde otra perspectiva, Nelson Maldonado Torres (2007) diferencia colonialismo de colonialidad, en el que este segundo resultó del primero en su modernidad y se define no limitado a su relación formal, sino más bien a la forma de trabajo, conocimiento, autoridad y las relaciones intersubjetivas articulados al mercado capitalista mundial y de la idea de raza. En síntesis, “*respiramos la colonialidad en la modernidad cotidianamente*” (Maldonado, 2007, 131). Por lo tanto, el colonialismo pervive y llegó a capas más profundas como consecuencias de la particular imposición militar, política jurídica y/o administrativa en el territorio latinoamericano. A pesar de la emancipación ocurrida durante los procesos de descolonización de las colonias francesas, portuguesas, o españolas presentes en el continente latinoamericano mediante la creación de los modernos estado nación en el siglo XIX y después las ocurridas en el continente asiático y africano en el siglo XX, es preciso indicar que debido al fin de los colonialismos modernos alrededor de los años sesenta, que tutelaba jurídica y políticamente a los continentes anteriormente mencionados, se conceptualiza la época decolonial y de ahí una epistemología que avaló la enorme cantidad de estudios que indican el fin y la superación del colonialismo (Chamberlain, 1997, Quijano, 2007). Adentrados en el siglo XIX, las reflexiones desde Latinoamérica y otros continentes como África y Asia, anuncian que la colonialidad sobrevive al colonialismo. Se observa un fin de ese colonialismo tradicional sólo en forma exterior y no en contenido interior; los imaginarios y las estructuras subjetivas injertas en la colonización epistemológica pervivieron y coexisten con distintas manifestaciones de resistencia. Algunos autores han situado dicho fenómeno bajo estudios poscoloniales que en definición

es una colonialidad posmoderna adaptada al actual capitalismo global. Dicho capitalismo se caracteriza hoy en día por estar sustentado en la era de la información instantánea, en una lógica de la biotecnológico o de la ingeniería genética y una producción teórica o práctica en el sistema de patentes o derechos de autor, marcado por un trato desigual entre países centro y países periferia (Wallerstein, 2007). Se da por tanto, un traspaso entre una colonialidad imperial moderna a una colonialidad global posmoderna o poscolonialidad en el que ese trato desigual ha sufrido algunas modificaciones sólo en formas pero no en contenidos ya que aún permanecen pero rediseñadas a nivel global (Chamberlain, 1997). Lo anterior es más notorio aún en la subvaloración que los países centro hacen del conocimiento tradicional bajo concretas formas de monopolio y por las multinacionales que ejecutan lógicas transgénicas y de explotación de flora y fauna de países tercermundistas (Castro-Gómez, 2011).

El punto de partida para este emergente y necesario paradigma desde una modernidad (A) / colonialidad (B) debe ser visto analíticamente como B constitutivo de A y no derivativo (Mignolo, 2005). Ello nos permitirá desmitificar en la práctica una producción y posterior lectura simplista y eurocéntrica de la derivación clásica de tipo jerárquica y rígida en la relación de las partes de A sobre B. El proceso de A y B debe verse en su magnitud horizontal en la que sin colonialidad no hay modernidad ni viceversa siendo causal en su inicio pero en su proceso partes interdependientes dentro de un todo, resultando vital para la consolidación del modelo único de la actual ciencia oficial. Ante la impuesta lectura tradicional sobre la modernidad, Arturo Escobar (2014) ha propuesto una crítica al eurocentrismo desde una lectura deconstructiva en tanto a las formas que el colonialismo fue tomando en tanto a subalternizar de forma cultural y epistémica las otredades ajenas a lo europeo. Los miembros postulantes de la perspectiva teórica del “sistema-mundo” tienden a adoptar generalmente una idea de colonialidad en la que priman las estructuras económicas, el dominio estratégico militar en el proceso de acumulación y la división internacional del trabajo a escala global. De ahí que el capital cultural del cine actual se inserta en discursos, símbolos e imaginarios que tienden a pertenecer casi en exclusividad a una súper-estructura derivada de una base económica-política capitalista (Trejo, 2016). Como contraparte, los estudios poscoloniales centrados en temas culturales en general, se remiten a un énfasis en aspectos simbólicos, análisis de discursos y a la formación de subjetividades subvalorando en ocasiones aspectos económico-políticos. Para resolver dicha disyuntiva en base a las

limitaciones de ambos enfoques, Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (2007) proceden evidenciando una dificultad de ambos lados, en tanto que los teóricos del sistema-mundo se les dificultan conceptos culturales y a los teóricos de la poscolonialidad presentan dificultades para evidenciar procesos políticos-económicos (Grosfoguel y Castro-Gomez, 2007). Ante tales reduccionismo o miradas unilaterales, se debe proponer una mirada de unión entre estas dos perspectivas en tanto que la lectura y análisis del capitalismo y el colonialismo deben tomar en cuenta todo aspecto social ya sea en aspectos económicos, políticos y sociales tales lingüísticos, discursivos, semióticos, de género, raza, etc. Ningún grupo debe determinarse de forma jerárquica, más bien se definen en un capitalismo global desde la constitución de una compleja red de poderes (Grosfoguel y Castro-Gomez, 2007).

El proceso de este capitalismo ha sido diverso, heterogéneo y múltiple, formando en su análisis una “*heterogeneidad estructural*” (Quijano, 2007). En tanto a al concepto de “*comunidad de argumentación*” ocupada por Escobar (2014) desde la perspectiva teórica latinoamericanista de carácter decolonial, permite definir y caracterizar una otredad impuesta en los territorios no-europeos desde los conceptos de: “*sistema-mundo*” de Wallerstein (2007), el concepto referido al “*mito de la modernidad*” de Dussel (1973), el de “*colonialidad del poder*” de Quijano (2007) del que se desprende el concepto de raza y un quinto concepto, referido a la hegemonía o “*violencia epistémica*” que ejerció Europa a las otredades.

El afán imperialista europeo constituido por un sistema monárquico de acumulación económica, implementó sus políticas centro-periferia bajo la forma de colonias que subyugó a las civilizaciones y su población “nativa” existente antes de este contacto intercultural particular. Se instaura así una hegemonía por la realidad occidental a través de sus diversas esferas de entendimiento demostrado en lo económico, social, geográfico, político, religioso, artístico y de género. La irrupción bacteriológica más el proceso de usurpación de territorios llevado a cabo principalmente bajo las diversas monarquías (inglesas, españolas, portuguesas y francesas) que accedieron a su proceso de acumulación originaria, cometieron un plan de reestructuración que no tan solo conllevaba a lo económico y científico, también su justificación residió en el aparato ideológico y su implicancia en lo religioso como elemento clave para justificar dicha dominación (Todorov, 1998; Scribano, 2012; Cárdenas, 1986).

Según Wallerstein (2007) esto se debe a un dominio geocultural impulsado e inmanente en

los procesos de expansión europea sobre el mundo en su proceso de emergencia globalizante. Para ello, lo económico no tan solo resuelve el fin, el medio se justifica en el aparato ideológico que Europa supo descifrar para justificar, mantener y permear la identidad del sujeto indígena durante los procesos de expansión y colonización imperialista (Wallerstein, 2007; Wolf, 2006). La diversidad en el conocimiento de la realidad, sufre distintos embates por el descubrimiento del “nuevo mundo” y la negación del campo cultural del conquistado presentado al sujeto conquistador. Ante ello Aníbal Quijano (2014) define la colonialidad y la modernidad como un engranaje que constituye en su plano micro y macro, un poder capitalista que se hace mundial al momento de incluir a América Latina para sus fines imperialistas (Quijano 2014). La raza como categoría mental de la modernidad que portaban los conquistadores europeos sobre los diversos continentes donde el ojo imperialista posaba su mirada, crea a su vez un mapa mental de tipo paternalista y racista con el deber de guiar a las poblaciones que ahí se encontraban a tutelar su progreso que se extiende hasta bien adentrado el siglo XX (Chamberlain, 1997). Bajo la impronta de los estudios geoculturales y colonialismo, Quijano (2014) ofrece una aclaratoria importante para el inicio de la modernidad como una *hegemonía eurocentrada* contenedora de un *colonialismo* como definición y la *colonialidad* como experiencia de la cual emergieron nuevas identidades (Quijano, 2014). La modernidad en tanto al haber logrado su cometido de universalización al acechar en el nuevo mundo o continente americano, globaliza su influencia hegemónica económica/social. Se diseña así, bajo la lógica Renacentista, los primeros grabados, pinturas y literaturas que dimensionan un Mapamundis en sus contornos físicos de integridad globalizante (Gruzinski, 1991). Ante ello, se empieza a gestar un mapa mental de lo “local” y lo “global” que configura al conquistador y el conquistado, la cual tanto ideología como materialidad no debe analizarse en una correlación fija o rígida de las partes ni siquiera en la consideración de una única forma que tuvo el imperio ibérico y otras monarquías en sus formas de acometer sus respectivos procesos colonizadores (Gruzinski, 1991). Para los conquistadores, la llegada a la zona caribeña americana, implicó relacionarse con otro conquistado que posteriormente imbrica en una realidad mestiza que repercute al conquistador bajo lo “*neolocal*” americano al ser representantes de una institucionalidad europea en dicho continente en la que su patria de origen no queda más que relegada a recuerdos o nostalgias (Gruzinski, 1991). Por otro lado, en la sociedad indígena se presentan cambios de mayor sustantividad al verse implicados en una re estructuración de lo ya establecido en los pueblos conquistados (espacios étnicos propios), ya sea mediante

reducciones y movilidades forzosas de grandes poblaciones y pueblos a centros urbanos hispánicas geográficamente establecidos por los conquistadores. Se establece con ello, “las repúblicas de indios” presentes en instituciones ibéricas y de herencias amerindias (Gruzinski, 1991). Lo central en el planteamiento de Gruzinski lo lleva a analizar el contacto cultural bajo tres polos: *“el punto de partida, el lugar en el que se fija en el resto del mundo y el horizonte planetario-el mundo- en el que ese individuo evoluciona”* (Gruzinski, 1991). El espacio y tiempo que se comunica y limita entre lo local y lo global, dependerá de cómo se conjugan esas tres localizaciones a lo largo de la vida de las sociedades (Gruzinski, 1991). En definitiva, se debe analizar los procesos que conllevan la modernidad de manera no eurocéntrica ni homogénea en pos de dar cuenta de sus complejidades y contradicciones. Gruzinski señala que esta modernidad no debe verse desde los parámetros eurocéntricos o bajo la genealogía clásica de la modernidad a través de construcciones de estado-nación, absolutismos, ciencia o racionalismo cartesiano, ya que se presentan en otros espacios, otras políticas otros imaginarios y otros actores sociales, que por lo demás, se presentan lejos de Europa occidental (Gruzinski, 1991). Por lo tanto, la confrontación con un otro implica cambiar radicalmente el contenido del análisis sobre la modernidad y sus mediaciones que la constituyen por medio de los espacios intermedios que se conforman entre fuerzas globales y locales. Los sistemas de símbolos y de cosmovisión producen sus propias estrategias de dominación, adaptación y resistencia donde nacen sociedades y grupos sin precedentes en la historia y a su vez, se perfilan las mezclas que erigen las barreras destinadas a relacionarse entre ellas.

2.2- La construcción sobre el imaginario insular.

Para tener un mejor entendimiento y diagnóstico sobre las características de las problemáticas insulares que afectan al archipiélago de Chiloé, primero hay que dar una breve reseña sobre las consideraciones que se le dieron a su habitar, desde una mirada universal y local. En segundo lugar, se dará cuenta sobre una problemática actual sobre la nula política insular que aqueja al contexto nacional chileno. Finalmente en tercer lugar se situará la elección de posibles soluciones a través de propuestas surgidas desde la experiencia global y local. El imaginario insular ha sufrido enormes embates en torno a su consideración de lo particular de su habitar. Es así que el “habitar insular” se torna una temática central para el análisis de su definición, caracterización y posterior reflexión que la investigación audiovisual ha tenido que tomar partida. Dicho habitar no ha estado ajena y

desde hace no tanto, la hegemonía sobre la consideración de este habitar, está aún tutelado bajo lógicas continentales hegemónicas sobre el habitar del planeta tierra nutridas principalmente desde interpretaciones aún vigentes desde una cultura eurocentrada en su amplio margen hegemónico (Eriksen, 2020). El desarrollo en lo referido a la carrera tecnológica de navegación impulsada por las principales potencias europeas situó un imperialismo europeo centrado en primera instancia a crear nuevas rutas comerciales (Wallerstein, 2007). El otro, habitante para estos primeros exploradores europeos en explorar bajo fines científicos el considerado “*nuevo mundo*” del océano Pacífico, creó imaginarios que pervivieron al proceso colonial. Las primeras consideraciones eurocentristas fueron determinando y circunscribiendo la geografía a su propia población, en tanto que el mundo mediterráneo era un mundo insular, las poblaciones al norte del mundo también, los habitantes isleños del Pacífico fueron considerados sobre la de una condición estática y marginal los cuales eran caracterizados por lo general con una singular tecnología de navegación y recolección de materias primas nativas del ecosistema insular, pero consideradas como atrasadas según su esquema evolutivo y tecnológico (Campbell, 1997). De ahí también la consideración clásica por parte de la literatura, viajeros y navegantes como el capitán Cook durante el siglo XVIII, que enfatizaron una idealización sobre el habitar insular como espacios estáticos, ajenos al transcurso del tiempo histórico de la civilización occidental la cual, tomaba una posición paternalista para conducir a los habitantes isleños a la vida insertada en la globalización y todo lo que culturalmente conllevaba aquello bajo determinadas formas que tomó aquello: una necesaria y fuerte sumisión de la población nativa ante la necesidad de la época de guiar a la civilización nativa mediante la evangelización e implementar una lógica modernizante al concebir sus prácticas económicas y sociales que sus habitantes insulares habían estado llevando a cabo antes de dicho contacto cultural (Fresno, 2004). El otro isleño en su dimensión poblacional quedó diezmada por la emergencia bacteriológica, además de la lógica que el explorador y el colonizador ejecutó en su mayoría de forma violenta bajo su carga ideológica eurocentrista tecnocientífico, justificando con ello su superioridad jerárquica para situar al otro desde la prehistoria y por ende carente de significados, omitió y denigró las cosmovisiones y la filosofía de esas otredades presentes (Caranci, 1998, Mondragón, 2006).

Estas primeras exploraciones europeas llenaron por casi cinco siglos el imaginario y las narrativas continentales europeas sobre la manera geopolítica-cultural de concebir los

territorios insulares, habitados por las más diversas formas culturales catalogadas de exóticas, vulnerables y marginales (Mondragón, 2006). Cabe destacar un antes y después sobre estos debates que surgen desde el afamado trabajo científico social propuesta por el antropólogo Malinowski (1922) sobre las islas Trobriand del Pacífico occidental, surgiendo así un contexto de consideraciones de lo insular que demuestran un avance en torno a cómo considerar una tutela postcolonial que tomaron las políticas británicas y otras potencias europeas durante el siglo XX, con los ya conformados estado-nación desde el siglo XIX (Chamberlain, 1997). La descripción de leyes de intercambio a través del “kula” y consideraciones del tipo económico-religiosas como estamentos políticos de la vida social insular, permiten en el ámbito académico un cambio sobre las consideraciones hegemónicas de los primeros colonos navegantes por el Pacífico y sus relatos sobre las islas visitadas. La idea de la isla aislada, donde sus habitantes estaban atrapados y ajenos de todo sistema de intercambio debido a barreras culturales inmutables por un factor geográfico que determinaba su intercambio con otras sociedades ajenas a su territorio insular, cambia por dicha etnografía propuesta por Malinowski en la segunda década del siglo XX. Su propuesta comprendía una compleja y particular red que estas islas intercambiaban bajo ritos ceremoniales nutridos desde el don de la reciprocidad, valorando un comportamiento universal al considerarse prácticas no tan distintas de otros escenarios insulares como los de la corona británica (Boivin, Rosato & Arribas, 2004).

Posteriormente surge una importante consideración desde los estados insulares del mundo. Las experiencias compartidas en estos territorios promueve la asociación de pequeños estados insulares, creada en 1990 en la “II Conferencia Mundial del Clima”, caracterizándose como la voz más potente para revertir e implementar políticas en temas insulares a nivel mundial. Esta asociación marca un precedente sobre las consideraciones del habitar insular ya que es una voz que busca tomar un protagonismo en la conducción de las realidades insulares desde la insularidad y no desde lo continental (Bertram, 2006). Más tarde, los estudios de Eriksen en el año 1993 en su obra “*¿Existen las islas culturales?*” establece una verdadera epistemología para pensar desde lo insular a través del caso de las islas de Malta meridional, la cual permite situar un escenario isleño inserto en la hegemonía del sistema-mundo capitalista globalizado, caracterizándose por fuertes flujos migratorios que constituyen una independencia y conexión en el origen y desarrollo de hábitat insular (Eriksen, 2020). Casi a la par, se publica una gran trascendental obra de Hau’ofa (1993)

denominada “*Nuestro mal de islas*” en el que realiza un análisis sociocultural en perspectiva micro y macro de las sociedades isleñas contemporáneas del océano Pacífico. En su opinión, la consideración del habitar insular oceánico ha estado sujeta a un deficiente y despectivo análisis por parte de las consideraciones académicas y por ende, de políticas internacionales que han definido un ideal insular regido por una dependencia económica hacia las poderosas naciones y que a su vez caracteriza un habitar insular fuertemente limitado hacia la incertidumbre de sus habitantes (Hau’ofa, 1993). Los orígenes sobre las problemáticas insulares tan coyunturales, se sitúan por la aún vigente estratificación colonial que divide una historia de las islas entre sociedad y barbarie. De ello, el autor sitúa la visión hegemónica que los centros de poder han construido sobre los espacios insulares como algo diminuto y despectivo que se condensa en la idea de “*islas en un mar lejano*” en contraposición a lo que él propone: “*el mar de islas*”. Esta última contribuyó al debate contemporáneo insular actual desde una perspectiva holística que considera la totalidad de las relaciones insulares en tanto a sus habitantes y su forma de habitar la *Oceanía* a través de sus propios términos en temas de intercambios y relaciones sin los límites impuestos y lamentablemente vigentes por aquel mapeo mental de tipo racial impuesto por los centros hegemónicos (Hau’ofa, 1993).

En torno a las actuales políticas administrativas en temas insulares latinoamericanos, se han presentado problemas en términos de desarrollo local, el cual no toma nociones sobre la particular sustentabilidad económica, medioambiental y social que toda isla debe tener como principio para su conservación (Arnaiz & Dachary, 2009). Su principal distinción se basa en temas como la lejanía que representa una isla como sector geográfico, como también la de tamaño pequeño y delimitado, la cual presenta una dispersión geográfica respecto al cómo se unifican. El caso de las islas caribeñas, demuestra una dependencia económica que a través de empresas o privados del rubro turístico crean un imaginario de un paraíso, ahistórico como experiencia turística transable con sectores privados y que no dejan remesas a la isla, en su dimensión pública o estatal (Arnaiz & Dachary, 2009). La fragilidad de sus ecosistemas o biodiversidad muy acotada en comparación a las que hay en un continente, presenta una preocupación para un crecimiento sostenido a base de una presente regulación estatal que no desplace los intereses de las comunidades insulares por fines privados (Bertram, 2006; Arnaiz & Dachary, 2009).

La realidad de Chiloé no es muy distante a los casos expuestos de la realidad mundial

insular. El ejemplo de dependencia económica neoliberalizador, tanto en sus flujos migratorios por razones laborales o la experiencia turística que se pregona por sobre todo en las principales ciudades de Chiloé como Ancud, Castro y Quellón es la de ese paraíso perdido lleno de encantamientos, invalidando o censurando cualquier experiencia que tenga como finalidad, exponer el actual pasar de las políticas locales del constituido archipiélago (Barton, Floysand & Román, 2010).

2.3 El proceso cinematográfico/digital en Chile y Chiloé.

El proceso de modernidad neoliberal en Chile a partir de los años ochenta demarca momentos claves para entender bajo qué lógicas se sitúa la producción audiovisual chilena y el crecimiento en su acceso que ha ido demostrando geográficamente a lo largo del país. Roberto Trejo (2016) establece desde los años 80 y 90, cuatro momentos claves para entender las transformaciones económicas y tecnológicas que alteraron y alteran el actual mercado del cine chileno y su producción audiovisual: El primero referido a la masificación de la televisión desde los años 50 el que produjo un cambio en el modelo tradicional de producción. La segunda se refiere a la gran incorporación de nuevas plataformas y la tecnificación de las anteriores (el caso de la televisión, ahora a color y con un control remoto), los primeros reproductores de vídeo tipo VHS produjeron un consumo individual y no tan público, transformando así el modelo tradicional en el consumo de productos audiovisuales. Bajo un tercer cambio, se refiere a cambios complejos que aluden a la lógica económica política que el cine bajo en su vertiente audiovisual, había estado llevando a cabo antes de los años 80 por medio de un fuerte autoritarismo político, el que excluyó a gran parte de los realizadores nacionales. Lo anterior marca un punto de inflexión, donde la dictadura además de censurar algunas producciones que contengan expresiones contra el régimen, precariza un desarrollo local y debilita una labor entre el capital nacional e internacional. Se debilita así el rol del estado como ente regulador en el financiamiento en pos de un neoliberalismo de la escuela de Chicago. Las clásicas salas de cine, no tan industriales, las cuales apostaban por una experiencia que se vinculaba bajo un espectáculo teatral, con su respectiva y única forma de consumo mediante la venta de tickets se vio en crisis producto de una oferta que diversifica las ganancias por la masificación de estos canales ante una demanda que avala un consumo más libre, diverso e íntimo (Trejo, 2016). Finalmente la cuarta transformación impulsada desde finales de los años ochenta incluyendo nuevas plataformas de modelos multimedia o los digitales se definen bajo lo que el autor define como “*la globalización del negocio*

cinematográfico” (Trejo, 2016). Dicho fenómeno se alimenta de una lógica que ha tomado la dinámica del capitalismo globalizado, internacionalizando bajo una lógica competitiva de la producción audiovisual para que abarquen más plataformas como las televisivas y digitales para así tener un mayor alcance hacia las masas y así recuperar la inversión puesta en los films (Trejo, 2016).

Las productoras nacionales, han tenido que llevar a cabo cambios en sus formas económicas-políticas que instala inevitablemente debates ético-morales porque en su contenido, contiene un capital humano y creativo atingente a la realidad donde se produce no estando inherente a las estructuras económicas-políticas que rigen en la actualidad a los países centro-periferia que componen lugares dentro del capitalismo globalizado (Wallerstein, 2007). Las distintas consideraciones y formas que Chile tiene en la forma de financiar y distribuir los materiales audiovisuales que se adscriben a fondos público/privados, se encuentran en demasía dependiendo de la posición particular del país periférico en la que se encuentra (Trejo, 2016).

La problemática central una vez entrada la democracia de los años 90, se centra en el rol que el estado y las empresas privadas cumplieron en la producción audiovisual nacional, la que si bien, presenta un auge e incentivo en su financiamiento y apertura en distintas plataformas, no se condice con el número de espectadores que la consume. De ahí las justificaciones estatales y privadas sobre las consideraciones sobre este tipo de financiamiento pasaron a ser de factor riesgoso, la cual envuelve una producción y mercado audiovisual subordinado y dependiente que precariza de enorme manera las condiciones laborales y por ende de una producción genuina de la disciplina audiovisual para captar de manera eficaz el interés del propuesto público objetivo del film (Trejo, 2016).

El crecimiento de dicho financiamiento durante los noventa y el siglo XX, trajo consigo una mayor apertura de cadenas transnacionales a las distintas regiones del país pero que no trajo consigo en construir un interés por el cine chileno. Ante ello, en los países periferia como en el caso de Chile, presenta un análisis y producción que fetichiza y enajena a sus realizadores a través de una indebida exaltación y que sacraliza lo tecnológico por sobre otras aristas de la producción audiovisual al desentenderse de toda iniciativa que sea más inclusiva en la actualidad con las formas de levantar recursos audiovisuales locales. Un segundo elemento vendría siendo que toda obra creativa requiere de ayuda de fondos públicos (Trejo, 2016). Ante ello, Trejo define la actual producción de la siguiente manera:

“la producción de cine no vive en una «burbuja» económica, industrial o comercial, ajena al modelo económico-social que lo hace posible; es un producto histórico, es un producto de una época. El “cine chileno” es parte consustancial del régimen de producción capitalista contemporáneo, donde las permanentes innovaciones tecnológicas de producción deprecian rápidamente las inversiones. Donde la globalización de las relaciones sociales de producción y reproducción cultural, se traducen en casas productoras precarias y tercerizadas que –al mismo tiempo– sobreviven en base a explotación y fragilización laboral de técnicos y creativos. Lo paradójico de esta situación es que ha sido “naturalizada” al punto de transformarse en un aspecto solidario con la estrategia de desarrollo cinematográfica nacional, abrazada eufóricamente por los empresarios y apoyada fervorosamente por el Estado. (Trejo, 2014, 18)

Y agrega:

Por eso, sostengo que el modelo cultural del neoliberalismo se ha transformado en el nuevo referente socio-cultural del cine chileno. Es un cine que puede ser definido estético, ético, conceptual y teóricamente desde el propio régimen de producción cultural que lo hace posible. Es un cine que como tal puede ser definido estéticamente como anodino, culturalmente conservador, éticamente individualista, ideológicamente de derecha y discursivamente “progresista” (Trejo, 2014, 18).

La verdaderamente nula existencia de recursos teóricos reflexivos más allá de breves y pasajeros reportajes o entrevistas periodísticas que se encuentran sobre la producción audiovisual en Chiloé es parte del problema anteriormente presentado sobre dicha consideración de la posición local que toma la producción audiovisual chilena dentro de un plano mayor de decisiones. Es lamentable que pese a que este territorio, recién el año 2019 levantó un festival de cine internacional denominado FICH (Festival Internacional de Chiloé), no cuente con una producción teórica que nutra y respalde dichas instancias de una identidad y un plan de trazabilidad financiera que las haga robustecer y las mantenga en el tiempo al momento de recibir el apoyo y el respeto que merecen a nivel local, nacional e internacional (Chavarría & Valenzuela, 2010).

Por lo tanto, una buena entrada para la importancia y trascendencia de los recursos audiovisuales que se han realizado en Chiloé desde la década de los ochenta hasta la

actualidad, es la consideración de aspectos tanto teóricos como metodológicos desde la antropología visual, y consideraciones documentalistas sobre el cine-etnográfico (Paniagua, 2007), los cuales consideran pertinente un análisis desde su historia local: desde el pasado hacia sus respectivos presentes, todas presentan desde su tiempo histórico determinadas manifestaciones y reflexiones sobre un futuro bajo el amplio manto de la constante incertidumbre.

Capítulo 3: METODOLOGÍA

3.1-Marco metodológico

El abordaje metodológico para el análisis filmico del cine documental tuvo una consideración principalmente desde la Antropología visual. Esta se inserta en la realidad de un cine documental contemporáneo que es resultado de dos lógicas que ha tenido por su desarrollo tecnológico y sus consideraciones de estas. La primera desde una consideración artística o experimental que constituye un tipo de filmación más libre y creativa a través de la sincronización que el autor en su montaje considere entre imagen y sonido. Por otra parte, también surge una consideración científica social, la cual particulariza ciertas lógicas de aproximación referidas a las implicancias de lo audiovisual como un acto innato de comunicación entre individuos (Nichols, 1997). Ambas lógicas han contribuido a la Antropología visual, dar forma y contenido sobre las consideraciones que esta sub disciplina antropológica ha realizado sobre el tipo de producciones y distribuciones que conlleva el proceso de realización del cine documental desde sus orígenes hasta la actualidad. Esta investigación considera dicho análisis desde la metodología estructuralista crítica propuesta por K. Paniagua (2002) y su análisis a los tres grandes clásicos del cine etnográfico de los realizadores, Flaherty, Vertov y Rouch. Y también desde las consideraciones que los estudios fotográficos de Paisaje y Persona sobre la isla de Pascua realizado por J. Arragiada (2015), permitió a través de sus consideraciones metodológicas realizar una primera aproximación al análisis filmico chilote situado a un espacio insular dentro de un tiempo histórico determinado. Este análisis a realizar de manera indirecta sobre los hechos allí ocurridos, configuran un espacio-tiempo particular chilote desde un análisis flexible que responda metodológicamente a las siempre complejas, difusas y abstractas consideraciones de lo cultural y su desenvolvimiento actual en el cine documental: entre la reflexión de sus realizadores y las otredades que han filmado alrededor del mundo (Camacho, 2005;

Paniagua, 2007). Como vimos en los antecedentes a través de datos históricos, estos análisis han sido ampliamente escritos y debatidos durante el siglo XX y XXI en torno a la trascendencia que ha ido tomando en torno a la ficción no ficción, luego con sus implicancias semióticas y después experimentales sobre el cuerpo. Se consideran así como registros válidos para entender el cambio histórico que ha implicado su particular metodología de realización, desde su particular evento social que conlleva su realización: entre la producción y proyección que ha implicado durante distintos momentos históricos un determinado sujeto filmador, sujeto filmado y sujeto espectador.

3.2- Material de estudio

Para el desarrollo de la presente investigación, se recopilaron 41 registros audiovisuales, los cuales como primera condición, debían estar presentes en las distintas plataformas tecnológicas/digitales para su análisis (ver Tabla 1). Luego se escogieron según su correspondencia con el marco teórico, cuatro film documentales de tipo largometraje para ser analizados según los periodos históricos definidos en esta investigación.

3.3- Metodología de recopilación y sistematización de la información

En primer lugar a través de un método cuantitativo, se identificaron y cuantificaron diversos films audiovisuales sobre Chiloé. A través de un archivo tipo Excel (Anexo 1), se realizó una tabla según las siguientes entradas:

-Institución/Archivo: información que da cuenta de donde proviene el material audiovisual

-Plataforma virtual que facilitó el material: refiriendo a que plataforma virtual subió el material al archivo o biblioteca.

-Autor/es: financiamiento y equipo de producción que realizó el material audiovisual escogido.

-Año: año de realización del registro audiovisual

-Tipo de cine-documental: ya sea el documental tipo cinematográfico, reportaje o informativo.

-Duración: tiempo estimado en su duración total.

Lo anterior tuvo como finalidad, contextualizar y posicionar los distintos films sobre Chiloé dentro de una determinada visión socio-histórica que presenta el cine documental actual y su relación con el ciberespacio o la realidad virtual donde se encuentran (Ardevol, 1994; Camacho, 2005) En segundo lugar, el análisis cualitativo estuvo dirigido en elegir cuatro films documentales según su relación con el cine etnográfico. Lo anterior permite una mejor profundización al objeto de estudio, el cual se enfoca desde su trazabilidad histórica entre la década de 1980 y 2020. Se compromete así un análisis en tanto a desentrañar los discursos subyacentes que producción audiovisual presenta en su proyección por sus autores (Ferro, 1980; Sorlin, 1991; Paniagua, 2007). El análisis para la filmografía escogida se llevó a cabo bajo una distribución de conceptos, dimensiones, categorías, subcategorías y variables similar a la propuesta por los estudios fotográficos sobre isla de Pascua realizados Arriagada (2015). Pero se tuvo que realizar una modificación necesaria porque lo que se busca desentrañar es un discurso presente en el film audiovisual. Para ello, este esquema se modificó en base al análisis semiótico que el estudio de Paniagua (2007), realizó sobre los 3 grandes clásicos del cine etnográfico, sobre los cuatro films escogidos según su relación con el cine etnográfico, los cuales fueron analizados a través de las técnicas de *Segmentación*, *Enumeración y ordenamiento*, *Estratificación y Recomposición* (Paniagua, 2007, 39) (figura 3.1 y 3.2). También se consideró lo que esta última autora considera como “*códigos visuales*” (Paniagua, 2007, 41-42) necesarios para el análisis.

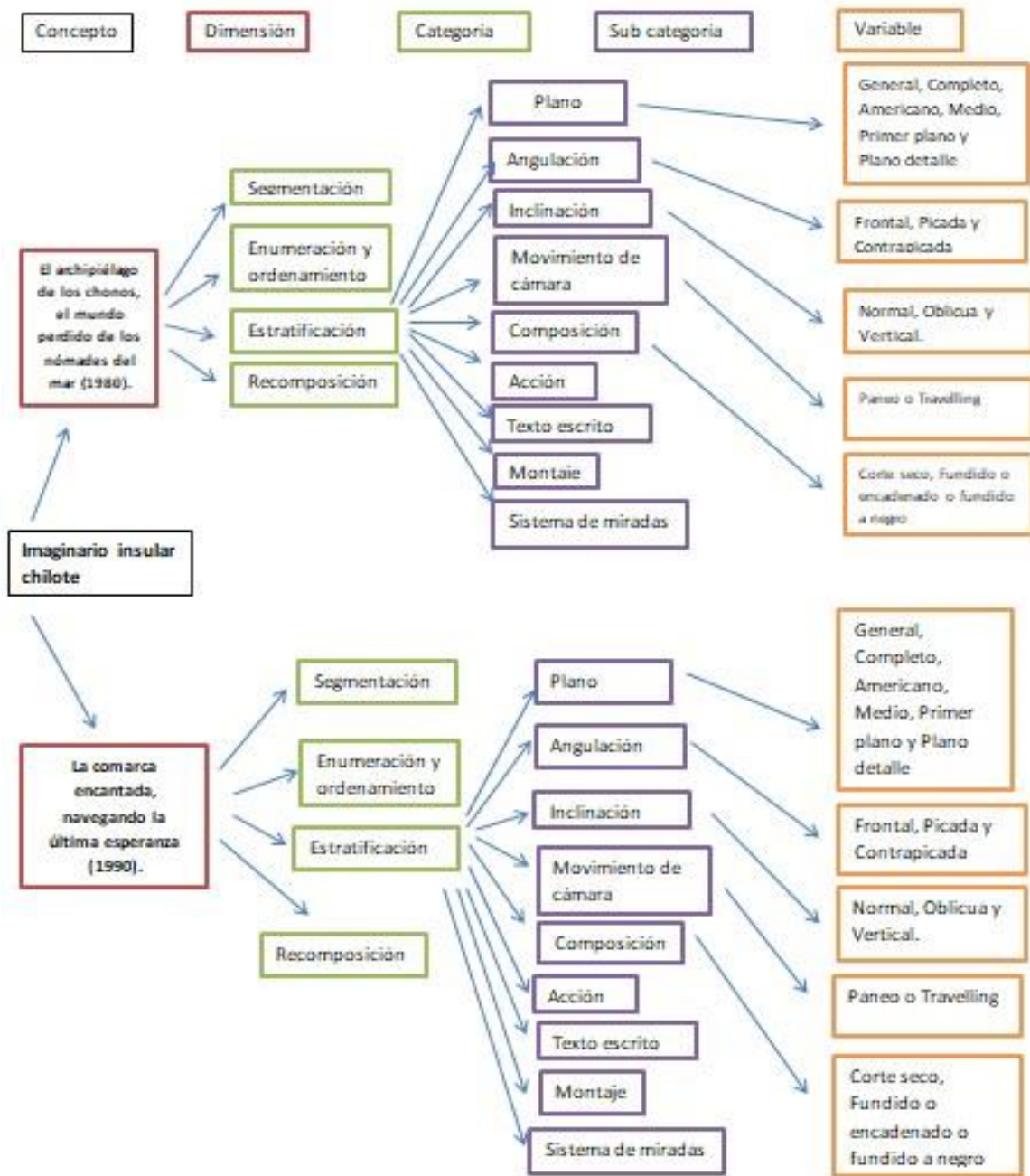


Figura 3.1: Esquema de operacionalización del concepto imaginario insular chilote según el ordenamiento analítico del material audiovisual escogido parte 1 (Elaboración en base al mapa de operacionalización de Paniagua (2007) y Arriagada (2015)).

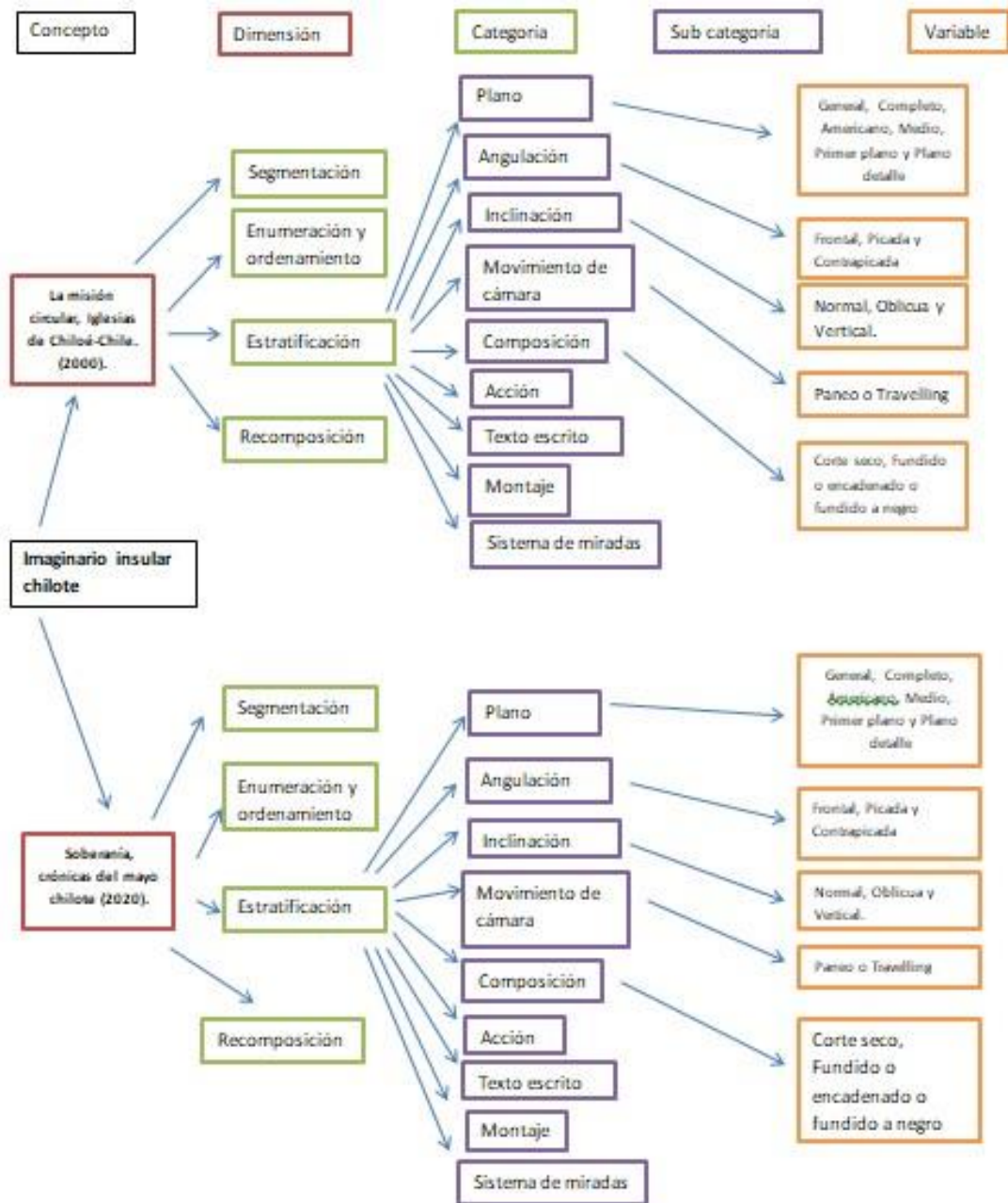


Figura 3.2: Esquema de operacionalización del concepto imaginario insular chilote según el ordenamiento analítico del material audiovisual escogido parte 2 (Elaboración en base al mapa de operacionalización de Paniagua (2007) y Arriagada (2015)).

3.4. Método de Análisis:

El enfoque de investigación de carácter descriptivo y analítico estuvo basado en un enfoque mixto, entre la combinación de un enfoque cuantitativo y cualitativo, lo cual permitió una mejor caracterización para su posterior análisis y final reflexión de los resultados.

3.4.1. Análisis cuantitativo/cualitativo:

La primera técnica cuantitativa, permitió un orden y sistematización que como herramienta de recopilación del corpus cinematográfico-documental escogido, permitió saber el origen y características generales de los films que circulan en internet actualmente. Se establece así un primer acercamiento a los films sobre Chiloé, a través de la identificación y caracterización de distinciones al interior de los elementos en las que se agrupan y clasifican las diversas formas en las que se encuentra el cine documental actual (Reguant & Martínez, 2014). Por otro lado, el plano cualitativo, permitió una mejor profundización al objeto de estudio, el cual se enfocó desde su trazabilidad histórica comprometiendo a desentrañar discursos subyacentes de la producción audiovisual de sus autores (Ferro, 1980, Sorlin, 1985). La anterior visión ya institucionalizada por el estudio de lo audiovisual, establece una necesidad por reconocer nuevos contextos socio-históricos descentralizados del cine documental, que desde la nutrida y experimentada antropología visual contemporánea de finales del siglo XX, se puede contribuir a dar un aporte detallado y por ende, enriquecedor para el análisis metodológico del cine documental, el cual ha estado inmerso en un tránsito entre elementos que la constituyen como un particular género cinematográfico: entre el arte y la ciencia u entre obra e indagación (Nichols, 1997, Paniagua, 2007).

Y el segundo nivel referido al análisis cualitativo, se centró en la elección de 4 films uno por cada década entre 1980 y 2020 de tipo largometraje escogidos según su pertinencia para definir un imaginario insular. Por medio de la implementación de los mapas sintagmáticos de Paniagua (2007), se realizó un análisis de contenido, teniendo por objetivo contextualizar las condiciones sobre elaboración y uso del material audiovisual en tanto a indagar la información oculta o lo no explícito en su comprensión contextual (Bardin 1996). Esta comprensión de lo audiovisual se realizó principalmente desde lo particular o sus detalles técnicos, obteniendo así un marco base de referencias apto para haber indagado en un análisis textual de contenido y significado del particular género documental etnográfico. Este género contiene una diversidad de formas que estos registros audiovisuales comunican a

través de sus componentes que las caracterizan: sus signos y códigos visuales; y sus tres modos de representación: *Imagen, Tiempo y Espacio* (Cassetti & di Chio, 1990; Paniagua, 2007). Se realiza por lo tanto una sistematización cualitativa sobre las distintas tomas en base a las secuencias escogidas, a través de sus respectivas distribuciones de concepto, dimensiones, categorías, subcategorías y variables previas (ver figura 3.1 y 3.2), realizando con ello una definición según lo que más se representó por rango de años según lo que Paniagua establece como “*Puesta en escena*” (Paniagua, 2007, 48). Esta investigación estuvo dirigida de forma inductiva, en el que la información se descompuso en una relación micro-macro, desde variables a conceptos. Las variables se presentaron en un orden decreciente desde lo más representado a lo menos representado, los cuales posteriormente fueron analizados desde una comunicación plural en su conjunto, desde sus significantes por sobre sus significados y desde la enunciación en vez de sus enunciados (Raurich & Silva, 2010).

CAPÍTULO 4: RESULTADOS

En un primer nivel de análisis, la clasificación de las imágenes filmicas se debió cuantificar según el número de material audiovisual según criterios básicos de clasificación según año, duración, tipo de formato documental, plataforma virtual donde se encuentra y su tipo de financiamiento o patrocinio recibido para su realización. De un conteo general sobre la colección escogida de 41 films documentales de Chiloé presentes en plataformas virtuales, sus formatos se concentran dentro de los años 2010 y 2019, los cuales son largometrajes y cortometrajes que duran entre 20 y 60 minutos. La mayoría se concentra en la plataforma virtual Youtube y son llevados a cabo por una productora privada.

A partir de la organización del escogido corpus audiovisual sobre Chiloé, se presenta un cuadro y gráficos que cuantifican de manera general dicho corpus según Nombre, Año, Duración, Tipo de cine documental, Plataforma virtual e Institución o Financiamiento que permitió su realización.

La producción filmica revisada en términos cronológicos observamos que de un total de 41 documentales, solo tres fueron realizados entre 1980 a 1990, siete entre 1990 y 2000, cinco entre 2000 y 2010 para aumentar sustantivamente a 21 en el decenio 2010 y 2020 (figura 4.1.1).

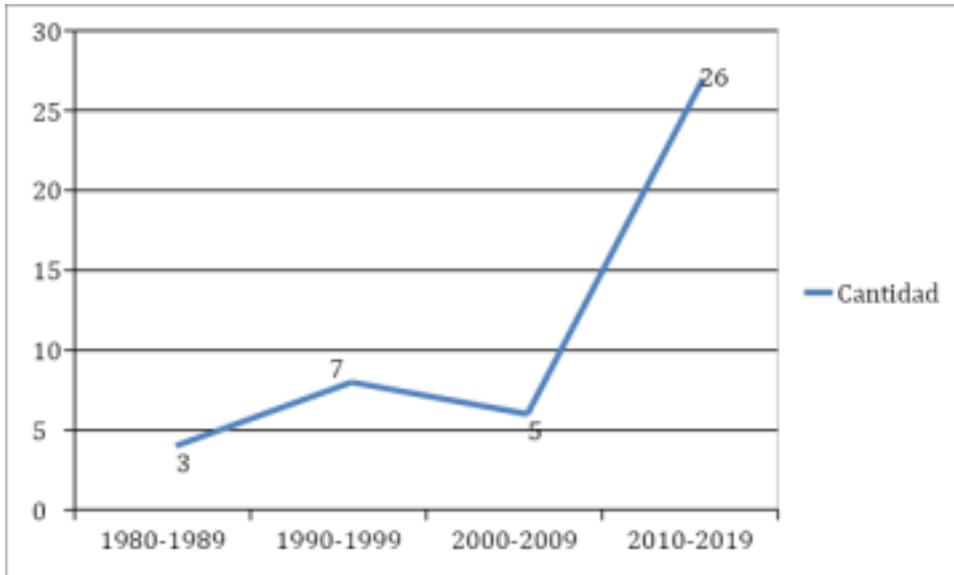


Figura 4.1.1: Distribución del corpus audiovisual por decenios

El tercer criterio que se analizó del corpus audiovisual escogido, es el tipo de formato del cine-documental. Se observa una predominio del rango establecido como “Largometraje” (n=22) con un 54% y luego el formato “cortometraje” (n=19) con un 46% (figura 4.1.3).

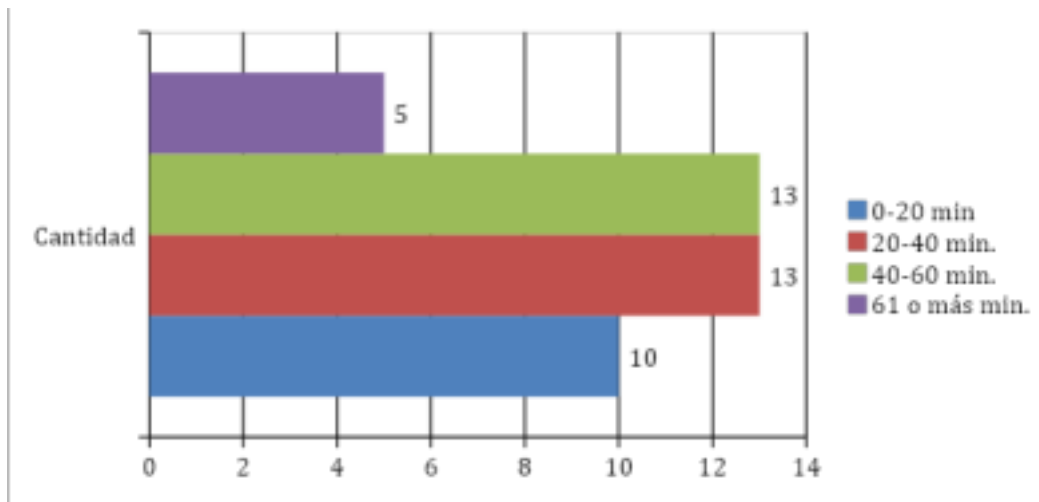


Figura 4.1.2: Distribución del corpus audiovisual según minutos de duración.

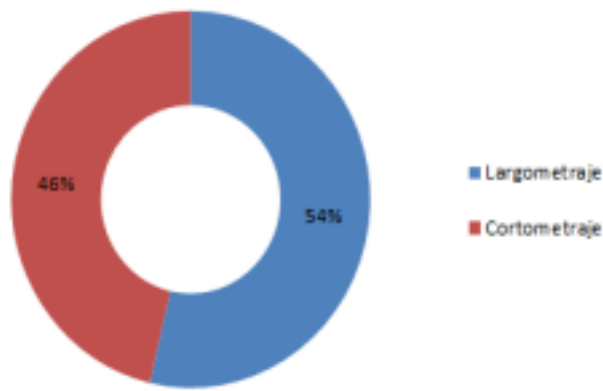


Figura 4.1.3 Distribución según formato documental del corpus audiovisual escogido de Chiloé.

El cuarto criterio analizado refiere al tipo de acceso según plataforma virtual donde se encuentra el corpus audiovisual escogido. Cabe destacar que el primer lugar con un 81% se concentra en la plataforma “Youtube” (n=29) con un 59% en relación a las otras plataformas presentes la cual representa un 41%. Ahora bien, la diferencia radica en la diversidad de acceso del corpus audiovisual escogido presentando con un primer lugar con un 29% la plataforma del rango “Youtube” y “Youtube o Televisión”, seguida por un segundo lugar con un 20% el rango perteneciente a la plataforma de “Onda Media”. Más abajo ocupa el lugar el rango “Youtube-Canal local- Facebook” con un 12%, seguido por las plataformas del rango “Vimeo” con un 7% y finalmente con un 3%, las plataformas del rango “Filmes Chile” (figura 4.1.4).

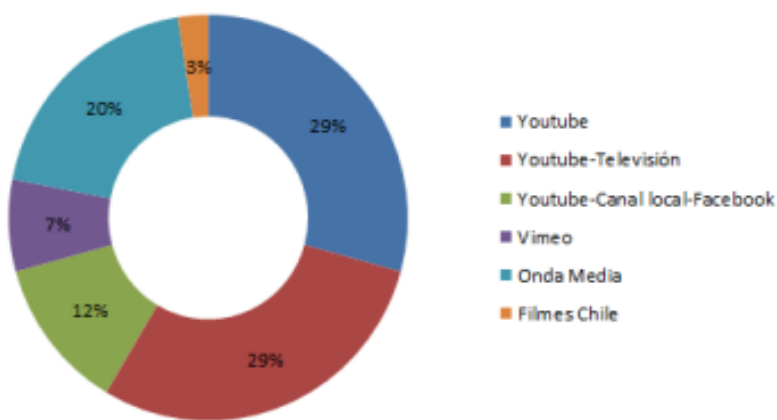


Figura 4.1.4: Distribución según plataforma virtual del material audiovisual escogido de Chiloé.

El quinto criterio analizado trata sobre el tipo de financiamiento que presenta el corpus audiovisual escogido, presentando una concentración en el rango “Productora” con un 28%, seguido por compartido 14% por el rango “Fondo estatal-mixta”, seguido por un compartido 12% entre los rangos” Universidad” y “Televisión-mixto”. Finalmente se presenta un compartido 10% entre los rangos de “Autor”, Televisión local mixta” y “Fondo estatal” (figura 4.1.5).

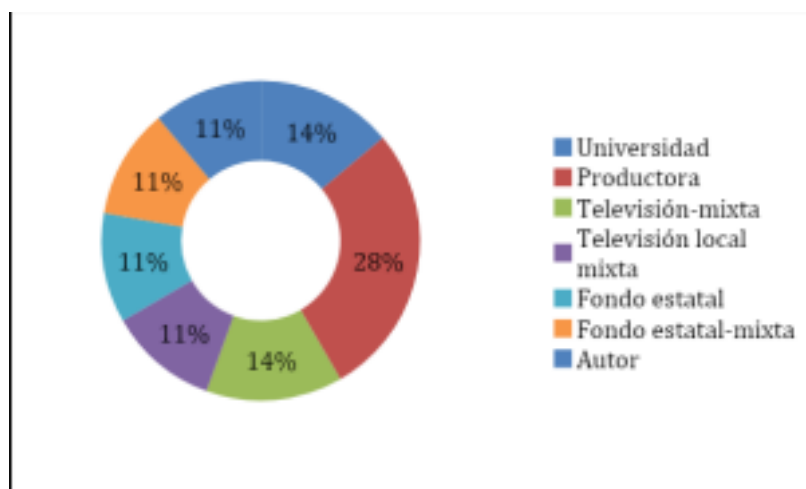


Figura 4.1.5: Distribución según financiamiento

CAPÍTULO 5. PROCESOS DE MODERNIDAD A TRAVÉS DEL IMAGINARIO CHILOTE PROYECTADO POR EL CINE DOCUMENTAL ENTRE LOS AÑOS 1980 Y 2020.

Este capítulo se refiere al análisis cualitativo del contexto y contenido según cada film encargado de realizar y divulgar un imaginario insular chilote. A través de la estructuración de los resultados del estudio fotográfico de Isla de Pascua propuesto por Arriagada (2015), el análisis se dividió según los rangos temporales entre cada década desde 1980 a 2020. Se busca con ello, describir y analizar el contexto de las electas realizaciones fílmicas a través de sus principales ideas y aspectos técnicos situados en sus contextos de producción.

5.1. La llegada del cine documental moderno a Chiloé, el caso del “Archipiélago de los Chonos (1985): 1980-1990.

En 1985, el documental “*Archipiélago de los Chonos*” del programa televisivo “*Al sur del Mundo*”, se caracteriza por presentar un nexo con el film de corte etnográfico, el cual enfatiza de manera educativa la ecología y geografía natural de Chile desde el extinto hábitat del pueblo

Chono. Ubicados en el sur del archipiélago de Chiloé y el comienzo de los fiordos australes de dicho país, es un período caracterizado por una dictadura en el país de Chile y tanto temas políticos como sociales estaban ligados y renegados a la clandestinidad (Trejo, 2016). Lo anterior fue tierra fértil para que la creciente industria televisiva por medio de los grandes canales nacionales financiara programas desde el área cultural y educativa ajeno a temas políticos. Ejemplo de ello queda demostrado los programas “*La tierra en que vivimos*” de TVN y el programa “Al sur del Mundo” de Canal 13.

5.1.1- *Detrás del lente:*

El diseño contenido y su estructura audiovisual inicial sobre las imágenes de este período fueron dirigidas por un equipo de investigadores chilenos multidisciplinario: dirigidos por el cineasta y director Francisco Gedda, el biólogo Juan Carlos Gedda, el fotógrafo Manuel Gedda, los arqueólogos Carlos Ocampo y Francisco Mena, el antropólogo físico Eugenio Aspíllaga, el etnohistoriador Daniel Quiroz, el antropólogo Forense Claudio Paredes, el navegante Harald Frey, la música de Guillermo Rifo y la narración de Freddy Hube. Sus realizadores utilizan recursos del cine etnográfico por la sencilla razón que el documental se involucra en una expedición científica real. A continuación se pasan a detallar en su puesta en escena.

5.1.2- *Puesta en escena:*

La secuencia número 1 del sintagma denominado “Introducción” (Anexo 2.1), el film concentra sus primeros planos desde un plano general, angulación picada e inclinación normal con una música en off de Guillermo Rifo, la cual tiene como finalidad familiarizar con un paisaje archipiélaguito inhóspito y despoblado. En el texto de Nestor Castagno y Manuel Gedda se materializa en el relato de Freddy Hube como: “*la lluvia y el viento se disputan territorio, se extiende uno de los parajes más desolados del planeta*” o “*contornos que los mapas apenas se esbozan*” o “*maraña de canales que se enredan con la pluma*”. Luego el relato enfatiza la finalidad del film, el cual busca algo más que el paisaje desde la descripción de crónicas y relatos de antiguos navegantes que hablaban de un grupo humano que por siglos “*domino estos laberintos*” y agrega, que “*se han extinguido para siempre*”. Por lo tanto la finalidad de este film queda descrito a su inicio: buscar en dicha geografía rastros que puedan dar con esos antiguos navegantes a partir de antecedentes aportados principalmente por el etnólogo Daniel Quiroz. Lo anterior además deja entrever la relación humano/geografía a través de la segunda parte del título: “*el mundo perdido de los nómades del mar.*” Lo anterior

representa las primeras escenas del cine documental moderno a color y sonido sincronizado en Chiloé.

El sintagma 3 denominado “Isla Cailin” parte con tomas en la embarcación enfocada desde el mar hacia las costas de Chiloé, describiendo la agreste pero buena condición marítima que le tocó a la tripulación (ver anexo 3.1, tomas del 1 a 22). Se puede observar con ello a parte del equipo multidisciplinario de la expedición científica realizando acciones de navegación sobre la embarcación. En ello, bajo una voz en off estilo coloquial, se relatan los antecedentes aportados por el cronista J. García Martí del año 1766 quien recorrió esos agrestes parajes, y evidenció parte de la considerada extinta vida y comportamiento de los chonos. Luego, la llegada a isla Cailin representa una particular importancia en la descrita relación intercultural resultante desde la ejercida reducción realizada ahí por las misiones de sacerdotes jesuitas sobre las etnias canoeras canoeros con la finalidad de educarlos y convertirlos a la fe católica, y que por la falta de detalles en el relato de la época no precisan su destino devuelta a sus orígenes. Se filma la antigua iglesia de la isla desde un plano General, con una angulación Contrapicada y una inclinación Oblicua que bajo la voz en off de Hube, se lanza preguntas al vacío como “¿habrá regresado alguno de ellos a sus tierras de origen a su existencia nómada?” o bien agrega “¿o sus pasos se detuvieron para siempre en este suelo junto a españoles y chilotes?” (ver anexo 3.1, secuencia 3, toma 23 de “Isla Cailin”)

Se representa así un imaginario insular a partir de una alteridad entre la población chilota y la visita a una antigua iglesia, junto a un antiguo cementerio poniendo el énfasis en una lápida de una tal Pascuala Ñancupel, quien su apellido coincide y podría ser pariente del antiguo pirata “Ñancupel” quien enterró un contundente tesoro en ese archipiélago de las Guaitecas (ver Anexo 3.1, secuencia 3 toma 30 de “Isla Cailin”).

La secuencia número 5 del sintagma denominado “Viaje y llegada hacia sitios arqueológico cercanos (conchales y cuevas)”, presenta tomas de una gran diversidad, las que van desde planos generales hasta planos detalles, priorizando los de tipo primer plano a plano detalle por el trabajo de excavación arqueológica en conchales y cuevas (Ver Anexo 3.1, secuencia 5, tomas del 12 a 25). El equipo de expedición empieza a adentrarse en el archipiélago de las Guaitecas filmando desde la embarcación el borde costero, algunas viviendas abandonadas como vestigios de una vida pasada (ver Anexo 3.1, secuencia 5 tomas del 1 a 5). Lo anterior es un elemento importante para la expedición científica, ya que se podrían encontrar sitios arqueológicos de vital importancia para el vestigio de estas antiguas etnias canoeras. Según los

antecedentes manejados por la expedición científica, el espacio marítimo chilote hace 2.500 años atrás estaba por sobre 2 o 3 metros sobre el nivel actual debido a la retirada de los hielos en el proceso subboreal. Lo anterior produjo un “*Cilma óptimo*” que permitió la inserción de las etnias chonas a la caza y recolección de recursos marinos. Aquí cabe destacar que es la gente local (previamente consultados por la expedición), que a modo de informantes claves señalan posibles vestigios arqueológicos en sitios definidos como “*conchales*” conocidos como depósitos apilados de mariscos que sus pobladores reconocen a nivel local y que pueden aludir a una presencia humana actual o remota. El chofer del barco llamado “*el capitán del chonos*” por el nombre de su barco, se muestra como conocedor de la geografía del sector, el cual había concretado una visita previa con Enrique Melipillan, alcalde de mar de caleta Repollal quién era el conocedor del conchal como posible sitio arqueológico. Lo anterior se puede deducir ya que cuando se encuentran, el chofer le dice al alcalde de mar: “*¿Se acuerda que hace 5 años le prometí que íbamos a venir con personas entendidas? Para luego seguir “a ver si usted le cuenta a esta gente todas las cosas que usted sabe”*”. Luego se describe la ubicación geográfica de dicho conchal y se sacan ciertos hallazgos como que la ostra era predominante en la dieta de los chonos y luego para sorpresa de la expedición, se encuentra una osamenta humana enterrada en los niveles superiores bajo un plano detalle y música surreal (ver Anexo 3.1, secuencia 5, toma 28). Lo anterior indica una idea de la muerte y el culto generado en torno a este fenómeno por el ajuar funerario y la disposición de la osamenta, en la que junto al cadáver había grandes conchas de locos, no habituales en la dieta del conchal, algunos guijarros, machacadores de artefactos de huesos pulidos. También se compara con una voz en off emulando a un antiguo cronista español, la recolección de comida de modo nómada. La excavación confirma las especies predominantes en los primeros niveles como ostras, pequeñas almejas y caracoles evidenciando también la ausencia de instrumentos especializados para su recolección. Subiendo en niveles determinados por la excavación arqueológica, se observan sucesivos cambios en la dieta de los habitantes prehistóricos de las Guaitecas, como vertebres de peces, mamíferos marinos y terrestres así como la presencia de especies de aguas más profundas y algunos artefactos que indican un mayor dominio del medio ambiente en el que se deduce que probablemente se tuvieron que perfeccionar las embarcaciones: la dalca como especie de canoa de tres tablas que permitió internarse a mayor profundidad y aumento la movilidad de los chonos. El fechado de la radio de carbono del primer conchal reveló una edad insospechada: “*habían estado habitantes del archipiélago hace 2410 años*”. Aquí el relator hace un nexo con el presente “*a pesar de los siglos el mar sigue renovando como entonces el*

milagro del sustento diario, prueba de que cuando un recurso de explota racionalmente su permanencia se garantiza a través del tiempo manteniendo igual abundancia y variedad” (ver Anexo 3.1, secuencia 5, tomas del 47 a 51). Luego la expedición se interna en un frondoso bosque bajo de planos generales y detallados que se encuentra al interior de caleta Repollal, descrito como parajes de bosques salvajes. Se da a entender como lo propio las costas y el bosque como lo ajeno o lo hostil al entrevistar antecedentes escritos por el viajero Fitz Roy y un poblador local quienes dan pistas sobre otros sitios arqueológicos ultrajados por antiguos buscadores de tesoros. En su visita a diversas cuevas donde encontraron nuevamente restos óseos de humanos adultos, da cuenta sobre un rito funerario y muertes debido a epidemias que presumiblemente, fueron por el contacto con población foránea o extranjera. Para lamento del grupo científico, se perdió información valiosa por culpa de los usurpadores que buscaban el tesoro del famoso pirata chilote Ñancupel. Es en ello cuando la voz en off de Hubbe, recalca la importancia de preservar y salvaguardar los sitios arqueológicos que hablan de nuestro pasado y los cuales nos dan pistas para habitar un futuro de manera más responsable con la dignidad de la vida y sus recursos (Ver Anexo 3.1, secuencia 5, tomas del 53 a 70). La expedición llega a la deducción que a raíz de nuevas tecnologías y modos de vidas en los canales, los chonos abandonaron esas cuevas, transformándolos en espacios funerarios. También se hace evidente que la dieta chona se proveía de otros recursos distintos a los costeros que los proveían de vitaminas, como el coi copihue y la nalca o pangui también ocupada como protección en viviendas o abrigo. Esto último mantiene una continuidad en sus habitantes locales ejemplificado en el dialogo con un habitante local el cual relata cuando tuvo que ocupar la nalca como abrigo o bien, un estofado con carne de foca para pasar el frío. Con ello se recalca también por medio de relatos aportados por García Martí, la idea de una continuidad alimentaria mantenida por miles de años entre los actuales y antiguos habitantes, especialmente desde el consumo de alimentos del mar por la abundancia y fácil acceso de estos.

En la secuencia 10 del sintagma denominado “Encuentro con pescadores nómadas chilotes”, se presenta dos momentos únicos en el documental, el cual el equipo de investigación y su director cinematográfico realizan un enlace entre los vestigios del pasado y el presente. A través de tomas que contiene generalmente planos generales desde la embarcación a la isla bajo una angulación frontal e inclinación normal, Freddy Hube relata el siempre difícil cruce del canal moraleda y comienza luego una voz en off del padre García y su navegación en el año 1766. Luego relata que hasta ahora el afán por encontrar rastros sobre los chonos, había

entregado vestigios sobre lo que fueron los nómades del mar pero “*sin habérmolos propuesto aparecieron ante nosotros nómades actuales que heredaron la tradición de los canales nacidas hace más de 25 siglos*” (ver Anexo 3.1, secuencia 10, planos del 6 al 17). Desde un plano completo, que luego pasa a uno de tipo medio y primer plano, siempre desde un plano picado y oblicuo por estar filmando desde otra embarcación, se muestran más de cerca los pescadores provenientes de Quellon en su faena pesquera en medio del canal. Uno de ellos estaba con un traje de escafandra, característico de los buzos del siglo XIX tipo ingleses, buceando a 6 metros. Luego se acercan a un campamento temporal de los mariscadores filmado desde un plano general, angulación frontal e inclinación normal, expresan que pronto se mudaran llevando sus pertenencias a otro sitio. Lo anterior da a entender como Chiloé se constituye desde un pasado del pueblo chono pero también con rezagos materiales que quedaron de la revolución industrial. Lo anterior queda desde elementos de pesca hasta el campamento de casas de estos pescadores los cuales son temporales, estando también presente el fuego utilizando como en un pasado, la leña del tepu que cumple la particularidad de arder aun estando mojada. Luego comienza una entrevista en la que le preguntan por cuanto estarán, y el pescador responde que por 6 meses a lo que además agrega: “*hemos estado por todo los puertos del sector*”.

Finalmente la secuencia 13, del sintagma denominado “Llegada a Isla Traigen por el canal Guiaguen Recreación de una vivienda chona y un rostro indígena chono mujer”, parte con un relato en off de la crónica del capitán Simpson de 1870, los cuales aportan datos etnológicos como el significado de “Los Guaiguenes” que significa nación del sur, a la par de filmar canales desde la embarcación a las islas a través de planos generales, angulaciones frontales e inclinaciones normales. Esto guarda una gran importancia pues a través de las distintas entrevistas realizadas en temáticas anteriores, se vuelve a recalcar la idea que los grupos humanos de la zona han vivido durante milenios por recursos del mar, manteniendo así una exitosa y continua relación con el medioambiente de los archipiélagos. El equipo científico en virtud de la experiencia recibida durante el film, logra establecer tentativamente que la cultura chona corresponde a una adaptación tardía producida después por la conquista y asimilación de los williches de gran parte del territorio insular como causas de su gran extinción. Pero su asimilación y la mutua influencia con otros grupos étnicos como los Williches, contribuyeron a formar un nuevo grupo: “*los chilotes que heredaron la tradición cultural de los canales*”. Y luego se relata una reflexión sobre los sitios arqueológicos saqueados, donde su evidencia y

recopilación es un proceso lento, minucioso en medio de un clima que parece luchar para proteger sus ancestrales secretos, vitales para su buena conservación como el legado de nuestros ancestros, los cuales no pueden quedar borradas en el tiempo pues aportan datos valiosos para la conservación y una buena adaptación del medio ambiente chilote. Bajo un discurso antropológico sobre el origen en común se resalta la idea que estos pueblos canoeros, también son nuestra historia la de quienes de una u otra forma estamos ligados a aquellos. La etnia de los chonos, como nómades del mar, aunque físicamente se hayan extinguido, su modo de vida se mantiene en los canales probando que un grupo modesto desarrolló una estrategia de adaptación que tal vez ninguno de los intentos de la era cibernética ha podido lograr aun. En ello, sus habitantes observaron distintos intentos de colonización en el caracterizado como *“duro, lejano y desmembrado archipiélago de islas entre el ir y venir de los cielos y las oscilaciones del clima”*.

A manera de despedida, de estas tierras que les prestó su paisaje al grupo de expedición científica y realizadores del film documental, mediante tomas generales y detalles se reconstruyó una vivienda chona sobre otro antiguo conchal, basándose tanto en la referencia de los cronistas como en el estudio de la caza alacalufe y chona. Bajo una música surreal, se construye bajo planos detalles con angulaciones contrapicadas e inclinaciones normales y oblicuas se da a entender la construcción de dicha estructura que luego se cubre con hojas de nalca y elaborar una fogata en su interior. Aquí se ocupan técnicas de representación similares a los documentales etnográficos que buscaban recrear mediante datos científicos la vida antepasada ejemplificado en el film “Nanook el esquimal” del realizador Flaherty. Siguiendo esta misma senda, las últimas tomas se dirigen en mostrar bajo primeros planos y planos detalles el rostro reconstruido a partir de las osamentas encontradas en los conchales y mostrar en planos generales como podría haber lucido la posible vivienda inserta en su geografía que ocuparon los chonos.

5.1.3- Lo más representado:

Arqueólogos y antropólogo físicos realizando excavaciones y mediciones sobre la importancia de reconocer, investigar, preservar y salvaguardar los distintos sitios arqueológicos. Busca recalcar la idea de su enorme importancia y trascendencia para el país: *“el pasado puede darnos las respuestas de como habitar un mejor futuro”*. En un segundo plano se puede divisar la embarcación del equipo realizador del film.



Figura 5.1.3.1: Imagen de los investigadores realizando excavaciones y mediciones a los sitios arqueológicos en el archipiélago de las Guaitecas. Documental “Al sur del Mundo”. 1983.

5.2. La histórica y clásica idiosincrasia chilota, el caso del film “La comarca encantada” (1994): 1990-2000.

Bajo un contexto político de una reciente salida de la dictadura e internados ya en un proceso democrático, Chile se aventura a un creciente mercado neoliberal de la producción cinematográfica en general (Trejo, 2016). El cine documental y la producción de “*Al sur del mundo*” no quedan inmunes a una situación que precarizó su condición en el factor económico. Durante 1988 la serie de documentales sumó a su equipo, directores de trascendencia para el cine documental chileno. En este contexto el programa comenzó a ser de financiamiento mixto, en el que la productora de Francisco Gedda (Sur Imagen) comienza a recibir solo el 50% por parte de Canal 13 y el otro 50% es producto de su arduo autofinanciamiento.

Este documental data del año 1994 y. Es uno de los primeros en aportar la dimensión folklórica clásica del chilote, a través del retrato y descripción de la idiosincrasia chilota caracterizada en sus actividades gastronómicas como el curanto, festividades como la minga y el transporte marítimo a través de los denominados por los realizadores como verdaderos “*autobuses del mar*”.

5.2.1- Detrás del lente:

Bajo la dirección y guión del cineasta Francisco Gedda y el historiador chilote Renato Cárdenas y la co-dirección y montaje del cineasta Pedro Chaskel, el equipo audiovisual fotográfico a cargo de Julia Muñoz, el sonido por Pablo Pinto, Música por J.M. Miranda y J.M. Tobar y la narración de Freddy Hube, queda demostrado un cambio en el enfoque de las grabaciones. Manteniendo dando un leve giro en tanto a las personas y no tanto en sus paisajes naturales. Ejemplo de esto último queda demostrado en un decidido itinerario fílmico centrado en una actividad humana chilota viva y cotidiana entre un plano urbano y campestre. Es así como el equipo audiovisual se embarca en una “Lancha”, denominada así localmente a una especie de embarcación acondicionada para su transporte marítimo. Se testimonian así historias, de largos viajes entre los mares chilotes que cruzan generaciones, recados, intercambios y transporte de bienes que recorren las distintas localidades del archipiélago chilote. Se retrata con ello una idea de una cultura material chilota fruto de los distintos intercambios culturales. Ejemplo de ello queda retratado entre un consumo de la chicha de manzana traída por monjes jesuitas y franciscanos y resguardada en su producción por la población chilota y el licor de oro, un licor traído por comerciantes holandeses en familias acaudaladas de la zona. O también, en las actividades artesanas de madera nativa que retratan a los imaginarios una comunidad Chilota que añora, defiende y resaltan el legado de sus culturas materiales frente a la vorágine de un mundo externo que carcome su identidad poco a poco. Por otro lado, también se sitúa en describir dinámicas internas en torno al rol que cumplen valores como la solidaridad y competencia en la festividad de la Minga de tira de una casa en Calen. (E 10)

5.2.2-Puesta en escena:

La secuencia con nombre “Introducción”, las primeras tomas de este sintagma parten con planos generales, angulaciones frontales e inclinaciones normales para definir un Chiloé que se constituye por un territorio de embarcaciones y navegantes que en la voz en off de Freddy Hube sus orígenes están constituidos por “*el indio veliche y el conquistador*” este último aludiendo al conquistador español del proceso colonial (ver Anexo 32, secuencia 1, tomas 1, 5, 7, 8, 9 y 10). Cabe destacar que las embarcaciones que se muestran en estas tomas son a velas, las cuales ya no existen en el presente.

También se superponen tomas de planos medio, americano y medio bajo, desde una angulación picada e inclinación normal para filmar niños jugando con embarcaciones de tipo maqueta, dando a entender así que el chilote nace y se desarrolla a partir de la embarcación, esta como una de las primeras condiciones para habitar Chiloé (ver Anexo 32, secuencia 1, tomas 2, 6 y 11). Se dimensiona así un espacio insular aislado y onírico que durante siglos por su geografía isleña y clima fusionó tradiciones y leyendas para crear “*un mundo extraño*”. Su condición de archipiélago se describe como “*un borde de mareas*” o “*espejo de las fantasías o la playa para mariscar es también el puente que nos cruzará de en isla en isla navegando sobre cascotes de cipres o mañío*”, esta última parte aludiendo al material con el que se construyen las embarcaciones.

El sintagma 2 “*Los autobuses del mar*” a través de una gran diversidad de tomas que se centran preferentemente en las personas desde planos generales, completos, americanos, medio, primer plano y plano detalle con angulaciones frontales y picadas e inclinaciones normales, dan cuenta sobre la realidad del espacio insular-marítimo chilote: como el de continuidad y no de límite. Lo anterior se ejemplifica con la lancha denominada “*La última esperanza*”, la cual realiza diversos recorridos que cubren dos veces por semanas la ruta entre Dalcahue y la ruta de las Chauque. Este recorrido no a cambiado durante cuatro siglos y es un factor muy importante para lograr la comunicación entre las islas de esa ruta. Ahora, en vez de canoas hay botes a vela y lanchas a motor, que como verdaderos autobuses pero en el mar, recorren el archipiélago en días y horas fijas. Bajo una música experimental que sirve como recurso para dar cuenta de un tiempo detenido, la voz en off de Fredy Hube relata lo que ve en torno a lo que llevan los pasajeros constituidos por diversas generaciones y que cargan bienes y recursos esenciales para la vida isleña. Dos horas tarda el recorrido entero que parte en Dalcahue o “*puerto de dalcas o canoas*” en lengua veliche, en que el relato en off define una cotidianidad insular apacible y monótona donde “*desgranar recuerdos, terminar un tejido o dormir el cansancio de un viaje arduo pero resuelto con la tranquilidad que otorga saberse en manos de navegantes que conocen sus mares como la palma de la mano.*”

La secuencia 6 que hace referencia a “un curanto en Añihue”, las primeras tomas de este sintagma parten con un plano general con movimiento panorámico desde la costa hacia el mar. Esta toma finaliza con el nombre de la actividad a describir y su ubicación de la localidad donde se encuentra el equipo de filmación: “*Un curanto en Añihue*” (ver anexo 3.2, secuencia 6, toma 1). La finalidad es mostrar como el curanto en chiloé junta en una comida y a través de

una actividad familiar, los dos pilares de la subsistencia isleña a través de mariscos como cholgas y almejas, tan abundantes en mares interiores que permitieron en el sector el asentamiento hace miles de años de numerosos grupos nómades de recolectores marinos. Un elemento importante para la realización del curanto chilote parte por una problemática encontrada para esta comida tradicional chilota: *“La cholga tan abundante en los fondos marinos hace una década ya casi no se encuentra en espacios naturales”*. A través del caso de Carmelo de la Cruz, se ejemplifica el sistema de pesca de aquel entonces ya que él como pescador local tiene un pequeño cultivo de cholgas en la protegida bahía que queda en frente de su casa. Según los datos aportados por el film, él es uno de los pocos chilotes que poseen una concesión marina en el mar ya que la mayor parte, pertenece a grandes compañías salmoneras. Para ello a través de planos medios y detalle, Carmelo se dirige a dicha área protegida en el mar y procede a levantar un par de cuerdas para extraer de ellas las cholgas más grandes para la realización del curanto. Para llegar a este tamaño, el molusco debe permanecer al menos un año y medio suspendido en estas aguas y es alimentado por el plancton que mueve las mareas (ver anexo 3.2, secuencia 6, tomas 2, 3 y 4). Luego las tomas a través de planos medios, primero y detalle se centran en su casa, donde su esposa Teresa y su hermana María junto a sus hijas elaboran las masas de milcaos y chapaleles a partir de papas ralladas en bases de piedra (ver anexo 3.2, secuencia 6, tomas 8 y 9). Está técnica llama la atención de los realizadores al describirse como una técnica ocupada desde tiempo indígena y que se ha mantenido hasta los días de la filmación. Otro elemento importante de la papa, es su consideración importante para la historia humana, y que según los datos científicos manejados por los realizadores, Chiloé y los Andes peruanos son sus dos centros de difusión por su gran variedad. Una vez rayada, se muestran planos detalles de la papa siendo colada por bolsas de género para eliminar el exceso de líquido (ver anexo 3.2, secuencia 6, tomas 11 y 12). Luego, surgen más planos detalle los cuales se centran en los chicharrones de cerdo finamente picados para formar parte de los milcaos y chapaleles. Se muestra así, una dinámica en la realización del curanto en que las mujeres preparan las masas puertas adentro y los hombres puertas afueras en el patio, despejan los hoyos para la cocción de los diversos alimentos. Las tomas de tipo medio, primer y detalle bajo una angulación picada e inclinación oblicua pasan ahora al patio de la casa, donde la leña produce una buena fogata y al cabo de un tiempo el tono rojizo de las piedras señala que han acumulado el calor necesario para el rápido ingreso de mariscos como almejas y cholgas que quedan abajo para recibir mayor temperatura y papas, milcaos y chapaleles arriba cubiertos por el pangue o la hoja de la nalca la cual sirve de tapa al curanto y en particular a las masas que

coronan el amontonamiento como forma típica del curanto. Mientras se espera, las voz en off describe el aromático calor que se cocina entre mariscos y masas, esperado bajo la conversación y el consumo de mate para descansar. Esta práctica de cocinar en un hoyo en la tierra al calor de las piedras pre calentadas se desarrolló en chiloé impulsado por la ausencia de arcilla en las islas. Con el paso del tiempo lo que fue estricta necesidad se convirtió en la comida más apetecida de Chiloé infaltable a la hora de agasajar a amigos y parientes. Una vez listo, en la mesa una vez más conviven la papa y el marisco, los alimentos fundamentales en las islas chilotas (ver anexo 3.2, secuencia 6, toma 46).

La secuencia 10 referida a “Una minga de tira de casa en Calen” comienza con primeras tomas de planos generales, medias y detalles, esta última bajo una angulación picada y una inclinación oblicua registran una minga de tira de casa cerca en la localidad de Calen. Lo anterior es catalogado como “*uno de los acontecimientos más notables de la cultura chilota*” y se ejemplifica en el caso del señor Zaldivia y la señora Vásquez, quienes son un matrimonio de adultos mayores quienes necesitan mover su antiguo hogar para dejarla cerca de donde vive su hijo. Para ello los dueños de casa pidieron colaboración a los vecinos cercanos que cuentan con yuntas fuertes y apropiadas para este trabajo. El interior de la vivienda se reforzó con maderos diagonales y transversales para amarrar la casa en su arrastre por los bueyes a modo de trineo, amarradas con cadenas a las vigas maestras desde donde tiran las yuntas (dos toros o bueyes por yunta) sus dueños. En las filmaciones se logran contabilizar doce yuntas que se han reunidos para ayudar, y están conformadas mayoritariamente por toros, considerados estos por tener mayor fuerza y vitalidad que los bueyes (ver anexo 3.2, secuencia 10, tomas 10, 11 y 12). La minga de tira de casa queda registrada como una actividad competitiva y de convivencia entre sus participantes. Competitiva porque para los caleños es una oportunidad para probar a sus animales en sus fuerzas y docilidad para ser conducidos con destreza en movimientos que según los registros, de tan rápidos tienden a ser instintivos. Y de convivencia porque es la comunidad caleña quien se organiza en ayuda de algún vecino que lo necesite para realizar un arduo traslado que conlleva la tiradura de una casa. Bajo una música surreal, se resaltan otras particularidades de esta práctica de la minga como la denominada “*saloma*” ejecutada por Luis Bahamonde. Este es un cantico practicado antiguamente por los marineros para acompañar a los vogadores en la navegación (ver anexo 3.2, secuencia 10, tomas 30 y 31). La costumbre se perdió en el mar pero sobrevivió en boca de los bueyeros de chiloé cada vez que necesitan animar a sus yuntas frente a un esfuerzo superior a lo normal (como lo es la tiradura de una

casa). Luego, durante el desarrollo de la tiradura, se presentan problemas técnicos en el arrastre de la casa. Pero se resalta la destreza de los chilotes con la madera a través de planos detalles bajo inclinaciones que muestran un increíble ingenio mecánico para resolver el problema reponiendo una de las vigas ubicada debajo de la casa que se quebró (ver anexo 3.2, secuencia 10, tomas del 33 a 46). Luego una de las realizadoras le pregunta a la señora Vasquez: *¿Por qué está moviendo su casa?* A lo que ella responde: *porque me iba a quedar muy lejos, tengo que estar al lado de mi hijo, acá está la casa de mi hijo para que estemos juntitos* a lo que la realizadora pregunta *¿y usted vive sola en esa casa grande?*, ella responde: *con mi marido*, la realizadora vuelve a preguntar, *¿y está contenta?* A lo que la señora Vasquez responde *Muy contenta*, la realizadora vuelve a preguntar *¿Y hace tiempo que quería trasladarse?*, a lo que la señora Vásquez responde finalmente: *“si algo de tiempo porque la casa esa tiene mucho tiempo y yo clavada de venir acá al lado de ellos”*. Estas preguntas no son al azar, ya que se condice con un formato hecho para la televisión, la cual busca de manera corta y precisa a través de la intervención directa de los realizadores en las escenas, dar cuenta de las impresiones del momento en sus protagonistas filmados (Rabiger, 2005). Finalmente, la llegada del cuerpo principal de la casa a su emplazamiento definitivo coincide con la hora del almuerzo. Bajo diversas tomas de planos que van desde los generales a los detalles, con una misma angulación frontal e inclinación normal, se muestran los asados y un grupo entusiasmado por el éxito alcanzado en la jornada. Las cocineras se esfuerzan para que la parte culinaria sea efectivamente una retribución a estos vecinos que sin costo alguno han entregado un día laboral junto a sus animales. En ello entra de fondo la música tocada por el conjunto folklórico de Calén, en que los mismos dueños de casa integran el conjunto de su localidad. El canto lo lleva Antonio Cárdenas, quien es músico de estas fiestas durante toda su vida, anima la guitarra y la convivencia el mítico “Canahue de Calén” quien cuenta con un cortometraje propio por su importancia como cantor y maestro de muchos folcloristas de Chiloé. De ello se rescata que la solidaridad en Chiloé es la expresión alegre y eficaz de antiguas tradiciones tanto autóctonas como foráneas. Esta solidaridad se practica en la vida cotidiana cuando alguien necesita completar su rebaño o construir. También se reparten carnes y panes cada vez que se carnea un chanco, llevándose a cabo para cualquier clase de trabajo que requiera la realización de muchos brazos. Y es en base a lo anterior que se conecta con la función que el nombre de la lancha “última esperanza” como un nexo o clave para servir de ejemplo sobre la particularidad de esa conexión solidaria, quien navega por los canales apacibles o los mares embravecidos de Chiloé. Y sobre eso, ya sea para el isleño o el afuerino atento, se descubrirá

en el rincón menos previsto algún secreto de esa comarca por ser solidaria y encantada por su particular realidad insular.

5.2.3-Lo más representado:

Para este rango temporal, la cámara se concentra en filmar la actividad de la tiradura de casa. Así mismo también resalta el transporte vía marítima (figura 5.1.2.2.)



Figura 5.2.3.1: Minga de tira de casa realizada en Calen. Documental “Al sur del Mundo”. 1994.

5.3. La llegada del cine latinoamericano, el caso del film “La Misión Circular-Iglesias de Chiloé-Chile” (2009): 2000-2010.

La producción de documentales durante la década del 2000 muestra una cierta contracción en tanto a la producción total de films realizados en Chiloé contabilizados entre el año 2000 y el 2010, correspondiendo a tan solo el 14%.. Para este periodo se tomó como análisis el documental “La Misión Circular Iglesias de Chiloé Patrimonio de la Humanidad Chile”, el cual se realizó durante el cumplimiento de 400 años desde la primera Misión Circular y como parte de un proyecto mayor para preservar el legado religioso de las misiones jesuitas en el continente latinoamericano.

5.3.1-*Detrás del lente:*

Este film documental es obra del documentalista argentino Sergio Raczko, discípulo del destacado documentalista etnobiográfico Jorge Preloran. Su filmación se realiza durante el mes de Agosto del año 2008 y presentado el 2009. Como documentalista y gestor cultural, este autor se ha destacado por realizar un contundente material audiovisual a través de una serie de documentales realizados al Patrimonio Cultural Jesuítico en América Latina desde el año 1992, siendo autor de una gran y diverso material tanto escrito como audiovisual del tema.

Durante el mes de Agosto del año 2008, Raczko a través de su filmación relata la historia de colonización de soldados y misioneros evangelizadores principalmente españoles sobre el archipiélago de Chiloé y con ello la conformación sobre distintas iglesias, las cuales son particularizadas y reconocidas como Patrimonio de la Humanidad según la UNESCO en el año 2000 y 2001.

Las tomas de este film se concentran en la particular religiosidad desde el tiempo y espacio Chilote. Ejemplo de ello queda demostrado en la festividad del nazareno de Caguach y la enorme y particular labor de los fiscales de zona. Raczko da a entender la importancia y particular ejemplo de evangelización que jesuitas y franciscanos tuvieron en la isla de Chiloé en relación al resto del continente latinoamericano. La enorme tradición, autonomía y devoción de los chilotes queda registrado bajo el contundente legado en los primeros estudios sociales y arquitectónicos principalmente realizados por sacerdotes, además de particularidades en sus devotos como en cantos (el gozo) y la figura del fiscal de zona como. El relato se enlaza históricamente desde el legado de la cultura material de arquitectos europeos jesuitas y franciscanos con la presente y maestra construcción carpintera de los chilotes. Lo anterior se enlaza con la práctica de la misión circular, la cual fue la principal forma de evangelización que se ha venido llevando a cabo desde el siglo XVI en adelante. Cabe destacar que su filmación es la única en trascender de lo local a través de resaltar personalidades ajenas de nacimiento de Chiloé tales como sacerdotes, historiadores y musicólogos quienes de igual forma han hecho enormes aportes al legado cultural al imaginario de esta isla. Se retrata así un legado religioso que se construyó a partir de una fuerte carga externa producto del periodo de colonización, pero con la modernidad se le agregan nuevos matices.

5.3.2-Puesta en escena:

En la secuencia 1 del sintagma “Introducción”, el autor sitúa el film desde un contexto insular a través de una toma desde la embarcación tipo primer plano, angulación frontal e inclinación normal donde se ven a lo lejos pequeñas lomas discontinuadas entre sí, bajo un sonido de mar (ver anexo 3.3, secuencia 1, toma 1). Luego, a través de una música folklórica de fondo de tipo chilote, comienza bajo una composición de imágenes con una gran diversidad de planos de generales a detalles con cortes fundidos, las cuales muestran una navegación en el mar para luego dar cuenta sobre las festividades religiosas y las personas que lo llevan a cabo. Se contextualiza con ello las principales influencias, referentes y festividades de la religión chilota por medio de primeros planos que dan énfasis a los sujetos importantes que con su testimonio, da a entender una trascendencia a nivel nacional, regional y local que presenta la festividad del nazareno. Entre ellos se encuentra el vicario enviado desde la ciudad de Santiago como el cura Mariano Puga, quien trabaja a petición del arzobispado de Chile para trabajar con los fiscales de Chiloé. También se presenta el obispo de aquel entonces de Ancud Juan Aburto. Y luego José Unquen, patrón del nazareno de Cahuach.

La visión que da inicio a la religión en Chiloé, es a raíz de la llegada de los jesuitas con el método de la misión circular y la institución de los fiscales. A la expulsión de los jesuitas vinieron a reemplazarlos los franciscanos y ellos siguieron y profundizaron el mismo método. Comienza una voz en off explicando la importancia de este método para Chiloé dando primero su ubicación geográfica y sus grandes hitos. Luego con la fundación de Castro y la construcción de su iglesia, se da cuenta de una serie de particularidades como la construcción en madera de esta y la influencia que representa su construcción por la cultura jesuita y franciscana como arquitectos, declarada patrimonio de la humanidad según la UNESCO en el año 2000. De ello, se entrevista al padre G. Guarda como gestor de los primeros estudios de arquitectura chilota en iglesias y el sistema de encomenderos de Chiloé. Luego el obispo emérito de Ancud Juan Luis Ysern de Arce, quien ha vivido (hasta la fecha de la grabación) 31 años en Chiloé. Ambos demuestran su importante legado religioso y cultural que sus visiones sobre Chiloé. Estas entrevistas dejan entrever además la tónica a seguir del film bajo las influencias de estos personajes en los estudios misioneros de la orden jesuita a nivel latinoamericano, principalmente a través de la presentación de patronos desde las capillas del Nazareno de Cahuach y San José de Pid-Pid, filmando sus respectivas congregaciones y realizaciones de sus fiestas patronales desde planos generales para familiarizar con el paisaje

insular y el desarrollo de estas. Y con planos detalles para dar a conocer en voz de sus participantes esta influencia y la participación que tiene en la fiesta.

La secuencia 3 de denominado “*La misión circular*” parte con planos medios de registros fílmicos de las misiones circulares del año 1942 pertenecientes al archivo Chiloé. El historiador y sacerdote E. Tampe, a Pto Montt como la sede jesuita más austral del mundo, pero antes fue Chiloé la cual paso a la jurisdicción de Pto Montt. En 1608 con la llegada de Melchor Venegas y en 1609 como el primer año en que se realiza la primera misión circular, quedando con ello la fecha fundacional de Castro como principal ciudad del archipiélago de Chiloé. Se enfatiza el nuevo mapa mental chilote principalmente a través una metodología de evangelización jesuítica. Hasta la fecha de la grabación, se pueden contemplar los frutos de esa misión evangelizadora que se mantiene en diversas localidades con visitas mensuales o anuales desde Castro en septiembre cuando las condiciones climáticas y de navegación lo permiten y a veces se retoman al otro año en el mes de Marzo. Pero regularmente se han mantenido en gran parte para la fecha de las festividades en Agosto y Marzo a través de los recorridos que se realizan capilla por capilla en “*piraguas*” o lanchas a motor, tripuladas por los devotos locales antes considerados “*indios remadores*” o “*vogadores*” que tenían/tienen la capacidad a través de botes llevar primero a sus participantes, para después trasladar las imágenes y todo lo que imaginable para realizar la misa religiosa. Estas “*chalupas*” como les dicen los entrevistados sacerdotes eran bastantes respetables en su seguridad ya que en palabras de Gabriel Guarda se rescata la eficiencia de estos indígenas para la navegación: “*Solamente un padre jesuita naufragó, durante siglos no pasó nada, esto es atribuible a la perspicaz navegación de los indígenas bogadores, se las sabían todas*”. Otros datos aportados al film son por las investigaciones realizadas por el historiador D. Montiel quien formó más de 100 nombres de capillas o pueblos a partir de nombres del lenguaje huilliche, trazando así la participación de los 5 pueblos en la festividad como parte del legado compartido en el origen de estas religiones. Lo anterior se ejemplifica con la trascendencia que cumple ese legado de fusión en la festividad religiosa del Jesús de Nazareno de Caguach a través de su procesión con banderas, reconocida por el historiador chilote Renato Cárdenas y la procesión de banderas, como un momento en que las banderas se baten y cada patrono que representa una imagen simboliza las espadas que defienden el honor y prestigio de la imagen como en un torneo de tipo medieval. Es entonces que desde 1778 por la llegada del misionero franciscano el padre Hilario Martínez, se inicia la devoción del Jesús del Nazareno en la isla de Caguach y que según el párroco de la

iglesia de Castro, V. Zambrano esta devoción se comparte también en Punta Arenas y Argentina. Y Caguach, según el padre G. Guarda, es muy representativa como modelo de fiesta instituida por los jesuitas, la cual se institucionaliza y mantiene posteriormente con los franciscanos, un modelo de fiestas patronales hasta el día de hoy. Por lo tanto se recalca la misión circular de tradición jesuita-franciscana como una importante celebración de fiestas religiosa, en que su carácter de “fiesta” se comprende por medio del testimonio de entrevistados y tomas del film por el carácter de feria que presentan en su desarrollo. Para sus habitantes, esta instancia se presenta como el único momento en que gran parte de las comunidades se junta por un período de varios días por las adversidades que presenta la condición archipelajica para otras instancias similares. Esta reunión además, se da en un contexto de devoción religiosa dejando así, una idea expresa sobre lo que es la religiosidad popular y su forma de manifestar su fe a través de su historia, desde el mantenimiento de elementos pasados y actuales que constituyen las fiestas patronales en Chiloé. Se presenta así a través del montaje del film un doble contexto religioso a través del relato de sus participantes, en que es formalmente jerárquica durante la liturgia en su demostración, pero luego terminado el acto, demuestra una informalidad que trata sobre la amistad y solidaridad por medio del encuentro y entrega como sacrificio de sus habitantes locales ya que lo poco que tienen, lo donan para la realización de estas fiestas.

En la secuencia 6 del sintagma “Reflexiones finales”, a modo de cierre se pone énfasis a través de un primer plano bajo una angulación frontal el relato y fotografías aportadas por el monseñor J. Ysern que dan cuenta de su estadía de 50 años en Chile, de los cuales 30 años los ha pasado en Chiloé (ver anexo 3.3, secuencia 6, toma del 5 al 16). Su sentir español, chileno y huilliche, ejemplifican lo expresado en el film: la de un intercambio y reconocimiento cultural diverso para el origen y particularidades que se fueron desarrollando en estas fiestas patronales de Chiloé. Su desarrollo y legado se ejemplifica también a través de planos generales en sus iglesias como ejes constitutivos del paisaje y ejemplo único en América latina a través de una extraordinaria arquitectura en madera. Las misiones circulares como tradición iniciada por los jesuitas en el siglo XVI y continuada por los franciscanos en los siglos XVII y XVIII aún permanecen vigentes, la cual constituyó y constituye actualmente parte importante de la historia de distintas localidades del archipiélago de Chiloé. El film recalca como idea principal que las iglesias y su legado religioso encarna la tangible e intangible riqueza particular de este archipiélago, la cual son testigos de la exitosa fusión indígena y europea. La completa

integración en sus diversas tomas fílmicas generales y detalles, dan cuenta de un espacio insular formado por los valores espirituales entre institución religiosa y comunidades, lo cual el film “*La misión circular en las iglesias de Chiloé Chile, patrimonio de la humanidad*”, quiso proyectar a partir de la experiencia que tuvo el realizador durante su estadía en Chiloé.

5.3.3-Lo más retratado:

La fiesta del Nazareno de Caguach es la festividad religiosa más grande de Chiloé y una de las más grandes del país por la cantidad de feligreses que asisten tanto en Febrero como en Agosto (mes real de la procesión). Este evento marca un punto de unión, por el sacrificio y devoción chilote enraizado desde la colonia, marcando así una identidad particular única en el mundo en tanto al proceso de resignificación que la población local realiza antes, durante y después de su festividad (Cárdenas, 1986).



Figura 5.3.3.1: Chilotes cargando al cristo del Nazareno de Caguach. Durante la procesión de su festividad. Sergio Raczko. 2009.

5.4- Diversidad del cine documental experimental, el caso de “Soberanía, crónica del mayo chilote” (2020): 2010-2020.

Entre el año 2010 y 2020 las producciones de cine documental sobre Chiloé experimentan un exponencial crecimiento y diversidad, representando el 58% del corpus total de films documentales entre un formato largometraje y cortometraje disponibles en diversas plataformas virtuales. El film elegido durante este tiempo se llama “Soberanía, crónica del Mayo chilote” el cual refleja un cambio paradigmático por la fuerte agitación social y política dentro del archipiélago de Chiloé. La imagen fílmica de Chiloé como geografía y los chilotes como sociedad se enfocan en la crisis ambiental más grande de la historia del país, ocurrida en el año 2016 por la “marea roja”, fenómeno relacionado con el vertimiento de 39.942 toneladas de salmónes a lo largo de todo el archipiélago.

5.4.1-Detrás del lente:

Este documental lo realiza la productora audiovisual Oceánica conformada por Cesar Fuenzalida, María Jesús Torres y Carlos Montes de Oca, quienes son egresados de la carrera de cine perteneciente a la Universidad de Chile durante el año 2016 y presentado el 2017. Concentra el 17% de las imágenes analizadas, filmando imágenes desde un espacio terrestre, cultural e histórico de personas chilotas en movimiento y en actividades políticas tales como sindicatos, marchas y barricadas. Su contexto de realización condice con una serie de reivindicaciones territoriales presentes en otras partes del país chileno, como el caso ilustre de Aysen (Durán V., Mondaca E., Natho F, 2018; Henríquez, 2018). Las políticas centralistas permitieron un auge desmedido desde la década de los setenta de la industria tanto nacional como extranjera de salmoneras en Chile. Problemas como la falta de regulación y el poco financiamiento local que deja para la zona no permite una debida prevención en el archipiélago chilote, viéndose una población entre el olvido de las políticas centralistas y medidas reaccionarias por parte de municipios locales y la población chilota pesquera para apalear las consecuencias de las crisis medio ambientales (Barton, Floydsand & Román, 2010).

5.4.2-Puesta en escena:

La secuencia 1 del sintagma “Introducción”, parte con planos detalles, angulaciones picadas e inclinación oblicua a la arena y luego al mar bajo una música surreal. Estas imágenes sirven para contextualizar el film, el cual se sitúa desde un contexto insular. Lo anterior se enlaza luego con la toma en primer plano de una pobladora local y el relato de su anécdota del bote comunitario robado, que representa la crisis comunitaria y la proliferación del bienestar individual en Chiloé: *“cuando empezaron las concesiones, empezaron a hacerse todas esas*

cosas a hacerse acá en el río y en las mares ya empezó la envidia y el odio, la envidia y la avaricia porque quien era el que ganaba más y así nos destruyeron nuestra vida". A lo que luego contextualiza la problemática actual: *"Esto nosotros lo veíamos venir, desde cuando se inició esto de las salmoneras un grupo de gente dijo no, porque las salmoneras van a venir a contaminar y se van a morir todo lo que haya a su alrededor y así ha sido porque esto no va a ser un par de meses que se va a pasar, va a ser para años que se recupere, para muchos años"*. Se da entonces a través de estas primeras tomas la tónica del film, al producir un montaje de corte seco en el que aparece una pantalla en negro en el que aparece el nombre del film: *"Soberanía, Crónicas del Mayo Chilote"* (ver anexo 3.4, secuencia 1, tomas del 1 al 5).

La secuencia 3 del sintagma denominado "Pueblito de San Juan, 13 días de movilización", parte con tomas generales de un paisaje marítimo e inhóspito con algunas aves y luego con un bote (ver anexo 3.4, secuencia 3, tomas 1 y 2). Luego entra el audio sobre la conversación entre un grupo de pescadores reunidos al borde costero bajo planos medios y detalles, quienes realizan una crítica personal sobre la situación actual del archipiélago de Chiloé. Rememorando hacia el pasado, evidencian cuales fueron sus errores en torno a no prever las situaciones que la industria salmonera podría provocar en un futuro (ahora) en un ecosistema insular: *"Somos nosotros, la gente de Chiloé, hay gente que presta servicio de crueros, arrienda embarcaciones, gente que trabaja tirando los alimentos, entonces igual fuimos cómplices ciegos del tema o mudos, nos quedamos calladitos y cuando aparecían los tipos ambientalistas diciendo "Nos va a pasar esto" ¿Qué decíamos? No, estos hueones están en contra del progreso estos huenos ¡Son comunistas! Y nunca le prestamos atención debida. (...) Yo les decía a los pescadores allá, hay un tema que uno, que uno dice ahora arrojaron 4.000, 5.000, otro dicen que fueron 10.000 toneladas pero cuánto han tirado en 30 años? (...) Todos los días ¿y quién trabaja en las salmoneras?"*. Además se define a la política como corrupta y solo interesada en lo monetario y no en el bienestar de los chilotes: *"El tema es que se podría haber aprovechado la oportunidad para haber puesto sobre la mesa otro tipo de discusión mucho más profunda. A mí personalmente lo que me molestó fue que se hayan bajado tan rápido porque en definitiva las preguntas que se hacen los tipos del gobierno o cualquier tipo que trabaja en política te va a decir: Mira, cuánto costaba colocar de rodillas a un chilote."* (ver anexo 6, tomas 3 y 4 Luego bajo una música experimental, se filma a un niño jugando con arena, que a manera simbólica representa como las nuevas generaciones tomaran la posta de la catástrofe (ver anexo 3.4, secuencia 3, tomas 7, 8, 9 y 10).

En la secuencia 6 del sintagma denominado “Realización de un lienzo”, desde tomas en plano detalle, angulaciones picadas y angulaciones oblicuas y normales se revisa el diseño de un panfleto que busca propagar una instancia de reunión para realizar un tejido a modo de lienzo, el cual se busca llevar a la moneda (casa principal del poder político chileno ubicado en Santiago) (ver anexo 3.4, secuencia 6, tomas 1 y 2). Para lo anterior, necesitan apoyo mediante la donación de tejidos a base de lana ya que es un recurso representativo de su identidad al ser muy utilizado entre los chilotes. Para ello, una de las gestoras de esta iniciativa, busca primero realizar panfletos para congregarse a las personas donde efectuar su donación de tejidos para este tejido. Ella a través de breves diálogos con el equipo realizador, reconoce las tiendas que pueden ayudar gratuitamente para la impresión de estos panfletos: *“Tenemos que buscar tiendas que tengan la banderita negra, porque así sabemos que apoyan el movimiento”*. Entran a una librería y reciben el apoyo necesario para imprimir los panfletos, en que aprovechan mediante preguntas saber cómo está la situación para los locatarios: a lo que el locatario responde *“Mal (...) muy mal”*. La gestora del lienzo vuelve a preguntar *“¿pero porque no ha podido traer los productos?”*, a lo que el locatario responde: *“No es que no anda gente tampoco por el mismo sentido en que están todos con el miedo que no hay cosas entonces no compran cosas de librería prefieren comprar cosas para comer, entonces yo creo que hasta que no termine el paro, recién se va a regularizar todo”* (ver anexo 6, tomas 4 y 5). En otra toma, la gestora contenta y agradecida por la ayuda, contabiliza los panfletos, recortándolos con una guillotina (ver anexo 3.4, secuencia 6, tomas 6 y 7). Luego salen a repartirlos por la ciudad Castro, contando por parte de los habitantes, una buena aprobación a la iniciativa que buscan. Pero durante la actividad surgen dos situaciones que se resaltan a través del relato como forma de documentar de primera fuente, la situación y pensamientos de sus habitantes sobre el Mayo chilote. El primero expuesto a través de la conversación con una vendedora en plena vía pública, preguntándole si apoya el movimiento, a lo que responde *“Sipo obvio, si no lo apoyara ¿qué sería de nosotros?”* a lo que agrega: *“Estamos siendo perjudicados todos iguales, más la gente del mar, que ellos sacan lo peor, mal que mal nosotros aquí ganamos aunque sea mil pesos pero ellos con niños imagínese, tienen familias completas (...) no sé qué piensa esta presidenta, no entiendo”*. La gestora del lienzo por su parte agrega: *“Por eso mismo queremos llevar el lienzo grande y mostrárselo ahí a la presidenta y decirle con fuerza que nos de una solución po”*, a lo que la vendedora responde: *“Qué si esa presidenta se olvidó de los chilotes jajaj (...) si, es triste para la gente de chiloé, para todos no para uno, para todos porque mire esa gente lo que todo está sufriendo ahí pasando noches entera con frío sin*

nada, me gustaría ver si ella podría pasar una noche ahí (...) triste (...) yo he sacado mis ratos de llanto por la gente porque todos somos seres humanos". También expresa su posición política de la siguiente manera: *"Ni eso, si hubieran fuentes de trabajo, yo digo una presidenta, nosotros corríamos por ella, porque voy a decir, gritábamos por ella ¿y ahora? por eso estamos desilusionado ahora con la gente política, yo creo que sería yo nomas, creo que son todos iguales"*. (ver anexo 3.4, secuencia 6, toma del 9 al 16). Lo anterior da a entender a partir de un relato real, la impresión que buscan los realizadores en el espectador, referido principalmente las políticas centralistas de Chile, la cual deja al olvido la realidad de Chiloé. Y la segunda situación queda expuesta en otra escena cuando entran a un bazar y uno de los locatarios dice: *"Sigán apoyando a los pescadores, firmes no más sigan apoyando a los pescadores, firmes."*, a lo que la realizadora del lienzo relata un cierto decaimiento de los ánimos a varios días ya iniciada la movilización, siendo respondida por el locatario: *"yo me cabrie yo soy pescador, me cabrie"*. La otra locataria dice: *"porque nosotros íbamos todas las noches a acompañarlo pero ya como que el gobierno no hace caso, se están decayendo los ánimos y no se saca nada en limpio po', pero bueno la esperanza del pobre nunca muere"* a lo que la realizadora responde *"Si pue' yo creo que tal vez con esto de llevar un lienzo al congreso igual se puede mostrar un poco"* (ver anexo 3.4, secuencia 6, toma 17). El diálogo sigue, pero se da a entender la incertidumbre sobre la movilización la que posiblemente podría terminar antes del 21 de Mayo, fecha en que se da un discurso a la nación sobre las cuentas públicas del año.

La secuencia 7 del sintagma *"Confexión, reflexión y canto del himno de Chiloé por pobladoras presentes en la barricada"*, se presenta primero con tomas tipo detalle que hacen énfasis en la construcción del lienzo a punta de la unión de tejidos de lana en un improvisado campamento cerca de la barricada (ver anexo 3.4, secuencia 7, tomas 18, 21 y 25). Se contabiliza la generosa donación de estos y empieza su unión para su confección en el que a modo de analogía surge un diálogo entre la realización del lienzo y el problema de Chiloé: *"¿cómo desenredamos este enredo, este enredo que hay en esta comuna?, con paciencia, con calma"*, *"yo le hubiera corrido tijeras jajaja"*, *"No, no hay que correrle tijera al tejido social, hay que recomponerlo, se une, se une la unión hace la fuerza"*, *"Así es, ya, recomponemos el tejido social"*, *"Exacto, estamos recomponiendo el tejido social"* (ver anexo 3.4, secuencia 7, tomas 18, 19, 20, 22, 23 y 24). Luego, las tomas en primer plano se enfocan en primeros planos para dar cuenta de un diálogo intergeneracional. Las temáticas abordadas van nuevamente por las consideraciones

centralistas que Chile tiene como forma de resolver conflictos regionales: *“La que más me da rabia es cuando la Bachelet, manda a esos, a sus ministros (...) lo pegan todo con un ministro los otros”*. A lo que su madre responde: *“ya hijo, tienes que trabajar y estudiar para que seas ministro”* a lo que una joven responde: *“De verdad hay que estudiar para que no nos sigan mandando hueones que no cachan na’, tenemos que ser nosotros, la gente de acá*. Este diálogo es importante porque se expone una necesidad de los chilotes por politizarse y ejercer como lo dice la primera parte del film, la soberanía en las decisiones de su territorio. Finalmente el film a modo de cierre realiza una toma a la pobladora que expresaba al principio el robo del bote comunitario. Ella expresa ahora una serie de reivindicaciones territoriales que se han realizado en Chiloé a modo de ejercer esa soberanía, siendo el Mayo chilote una de las tantas que vienen sucediendo hace años: *“Hemos luchado para que no venga el puente, para que no vengan las grandes minas y tampoco lo hemos logrado y cuando lleguen las mineras yo creo que vamos a haber mucha gente que ya ni siquiera vamos a existir, entonces esa es la pena muy grande que tenemos nosotros los chilotes. Por eso seguimos luchando y por eso seguimos están aquí”*. Luego expone las contradicciones a las que se ve enfrentado la comunidad de Chiloé en la actualidad por medio de un altercado que se muestra en secuencias anteriores: *“Y nos pasó a insultar y nos dijo que dejáramos de molestar, pero eso da pena po’ que los grandes viejos de plata vinieron a matar todo lo que el Señor nos había dado hoy en día no tenemos nada y nosotros vivíamos del mar, íbamos a buscar las cosas que necesitábamos si necesitábamos un... balde de mariscos, lo íbamos a recoger a la playa porque era abundante si necesitábamos un balde de almejas o si quería hacer un rico curanto lo íbamos a buscar y hoy en día como le digo, no hay nada de eso. Quiero pedirle al señor a nuestro padre Dios que él nos proteja, nos siga dando la fuerza para salir adelante para seguir luchando para que algún día no se pierda nuestra tierra, para que algún día nuestros hijos sean libres como eran antes, nuestros nietos porque yo ya tengo nietos, para que sigan siendo libres para que no tenga que pedir permiso a nadie para ir a la playa o sacar un marisco cuando ellos querían y comerlo. Por eso estoy aquí luchando y haciendo presencia, apoyando a mis compañeros, espero que el señor me oiga”* (ver anexo 3.4, secuencia 7, toma 35). Luego las otras tomas, enfocan a las habitantes tejedoras del lienzo cantando el himno de Chiloé, para ser cortado abruptamente por una pantalla en negro que contextualiza el fin de la movilización: *“El lienzo no se terminó. Esa misma noche se depusieron las movilizaciones en las comunas restantes. El gobierno realizó un estudio tardío que no arrojó resultados concluyentes que ayudaran a determinar responsables. El discurso oficial atribuye el fenómeno marea roja al calentamiento global y*

excluye de responsabilidad al manejo ambiental de las salmoneras. Sin encontrar soluciones aún para los problemas producidos, al día de hoy los dirigentes de los trabajadores del mar continúan su labor en mesas de trabajo.” (ver anexo 3.4, secuencia 7, tomas 38 a 42)

5.4.3-Lo más retratado:

Para este período, lo más representado es un imaginario insular ligado a las actividades políticas (figura. 5.3.1)



Figura 5.4.3.1: Imagen en movimiento de una protesta sobre la crisis ambiental chilota. Fuenzalida, Torres & Montes. 2017.

Las imágenes filmadas en este documental cambian hacia tomas más ligadas a lo urbano, mostrando a un chilote sujeto a contradicciones morales y éticas, pecando bajo sus propias palabras de sordos y vendidos que el anhelo por un pasado comunitario que se fue y la llegada de la modernidad trajo la competencia y envidia entre sus habitantes por quien ostentaba más éxito y prosperidad material. Sin embargo, pese a sus divisiones, están empeñados en demostrar y defender esos valores en crisis, cuidando de los suyos y por sobre todo, de una geografía de la que se sienten como protectores y únicos conocedores.

Capítulo. 6 DISCUSIÓN

La presente investigación se propuso caracterizar un conjunto de documentales realizados sobre el archipiélago de Chiloé entre los años 1980 y 2020. A partir de los antecedentes

descritos, se presentó un nulo análisis académico sobre los trabajos audiovisuales desde el cine documental de Chiloé. A través de los estudios de la alteridad y representación de lo audiovisual, surge un contexto científico social (antropológico, histórico, semiótico y/o estético) para la construcción de ciertos imaginarios sobre Chiloé (Cárdenas, 1986; Anderson, 1993; Paniagua, 2007).

La metodología planteada arrojó datos que permitieron una comprensión y aprendizaje sobre las dificultades y desafíos que comprometió tanto el plano cuantitativo y posteriormente el cualitativo respondiendo al qué, cómo y cuándo la representación del film desde un contexto latinoamericano-contemporáneo, ha ido cambiando dentro/fuera de cuadro o de presencia y/o ausencia de determinados sujetos y paisajes en las filmaciones (Canclini, 1990; Paniagua, 2007; Bauman, 2013). Primero, los datos cuantitativos permitieron los resultados generales sobre la electa colección de 41 films documentales de Chiloé, lo cual generó un contexto de años, financiamiento, producción y difusión importante de dimensionar y que es en parte, reflejo de lo que ha sido la producción audiovisual en Latinoamérica dentro de las décadas escogidas para su posterior análisis a parte de ellas. Y en segundo lugar, el método cualitativo, por medio de los análisis desde los estudios fotográficos de la alteridad (Arriagada, 2015), y también desde las metodologías y reflexiones del cine documental etnográfico por Paniagua (2007), se pudo lograr una debida aproximación hacia lo audiovisual del cine documental siguiendo los pasos de: “*Segmentación, Enumeración, Ordenamiento, Estratificación y Recomposición*” (Paniagua, 39, 2007). Estas dos aproximaciones teórica/metodológicas permitieron la obtención de las adaptaciones necesarias para el análisis de los escogidos films documentales, al organizar las imágenes y audio dentro del montaje para una recopilación guiada, detallada, clasificada y definida según la diversidad de los elementos que iban apareciendo en sus diversas tomas. De ello, se pudo producir un sustento de base para dar con las significaciones que toman las representaciones de estos films documentales sobre una cultura diferente o apartada. Por lo tanto, en la actualidad estas tomas toman un valor agregado por la antigüedad que representa en la actualidad. Evidentemente que no es lo mismo verlas hoy en el año 2020 que en sus años de lanzamiento, permitiendo a través de los períodos establecidos, la identificación de sus particularidades tanto técnicas (por el avance mismo de estas) como lo que filmaron en paisajes y personas (sobre todo en los films de las década 80 y 90). Como consecuencia, los films seleccionados cumplieron de manera general lo que propone un documental etnográfico, como resultado de retratar sus particulares contextos

sociohistóricos y proyectos autorales (Paniagua, 2007). Los cuatro films documentales suponen un origen y desarrollo sobre la naturaleza del proyecto fílmico que realizan, las que a su vez, expresan su particular consentimiento cultural, a través de las prácticas significativas que proyectan o comunican en la búsqueda de una verdad antropológica, definiendo a un sujeto filmado en su cosmovisión y diario vivir, el cual da dirección y unidad al texto cinematográfico (Colombres, 1985; Rabiger 2005; Paniagua, 2007). Se presentan así ante los sentidos del sujeto espectador, una evidencia tangible sobre cómo y qué elementos son constituyentes del imaginario insular chilote a lo largo de estas cuatro décadas desde lo audiovisual del cine documental. Bajo distinciones y semejanzas que comienzan por el uso común del lenguaje cinematográfico (Paniagua, 2007), se producen distinciones en el enfoque de como dimensionar el imaginario insular. Distinciones porque el primer film se enfoca desde una dimensión arqueológica del film de la década de 1980, luego folklórica en 1990, religiosa en el 2000 y finalmente política en la década de 2020. Y semejanzas por constituirse desde el género documental de la filmación cinematográfica, lo cual radica en suponer una concepción y compartimiento sobre la naturaleza del proyecto fílmico, al realizar y expresar sus consentimientos culturales además de prácticas significativas de ello, expresadas en la búsqueda de una verdad antropológica a través de lo científico como es el caso del film de 1980, que luego en los últimos films de esta última década, se traslada a lo completamente experimental de la situación desde el sujeto filmado (Ardévol, 1995; Rabiger 2005; Paniagua, 2007).

La trascendencia histórica de este análisis para el contexto audiovisual contemporáneo actual, radica en lo que Mason (2001) definen como la proyección de la imagen en su contenido técnico/autoral, bajo un sentido específico de representación (re-presentar) o “volver a presentar”, como forma de traer al presente un hecho o sujeto o paisaje que ocurrió/existió en un pasado (Mason, 2001). Las formas de representar las alteridades sociales/étnicas en distintas épocas y contextos históricos e iconográficos permitieron un estudio y desarrollo de diversos análisis, lecturas e interpretaciones de lo representado. De ahí que el análisis de la alteridad no se define simplemente a “otros”, sino más bien, surgió desde un análisis global que dio cuenta de lo particular y lo general del contacto cultural como sociedad, la cual alude a las consecuencias y cambios entre unos y otros de sus miembros (Canclini, 1990; Krotz, 2000; Quijano 2007). A través del contacto visual con la cámara, se lograron identificar de manera general los rasgos distintivos sobre la negociación entre los actores involucrados en la

producción del texto visual desde un análisis antropológico, el cual se comparte a lo largo de los tres films salvo el último que logra llegar a un plano más íntimo en sus sujetos filmados.

Esta propuesta de investigación, buscó desentrañar a través de distintas técnicas una verdad antropológica que fuera tangible a los diversos problemas y desafíos que presentó el proceder del vínculo investigador/informante sobre los “*supuestos de cada proyecto sobre la cultura, la otredad y la significatividad de las prácticas humanas*” (Paniagua, 78, 2007). Lo anterior dio una significación a las influencias, determinaciones y condicionantes que los datos arrojaron sobre la construcción visual y la diversidad de usos y registros que presenta la construcción de los imaginarios como realidad cultural. También sirvió para reconocer los recursos comunes utilizados en el cine documental en tanto a la importancia del consentimiento como contrato social entre los actantes para el curso de la investigación antropológica que conlleva la realización y análisis de este tipo de cine. Ejemplo de ello, es la reacción nunca neutra del informante (sujeto filmado) ante un investigador (sujeto filmador), el cual observa y negocia esta intervención en el mundo de vida del informante cómo relación contractual que repercute en la orientación y finalidad del texto y sus discursos de sobriedad que se proyectan luego en el film (Rabiger, 2005; Paranaguá, 2003; Paniagua, 2007). Pero esta investigación solo se rige desde lo que Paniagua (2007) se refiere como “*principio de incertidumbre*” y “*puesta en escena*”, el cual los mapas sintagmáticos apoyaron un marco analítico que permitió la identificación simbólica de voluntades puestas por el realizador audiovisual en el desarrollo del producto filmográfico final. Por lo tanto, se presentó un impedimento para conocer en terreno, la totalidad de detalles y pormenores sobre el grado de conciencia del texto filmico entre sujeto filmado (informante) y sujeto filmador (informador). Por otro lado, faltó dimensionar y describir en terreno la profundidad del tipo de voluntad de contrato entre investigador e informante que se presentó durante las filmaciones, la cual su observación pasiva y el intercambio de datos se presentan principalmente detrás de una filmación y no sobre lo que finalmente se proyecta hacia el público. Por ejemplo, en una interacción ambos proyectan sus deseos y expectativas propias, entretejiendo redes discursivas donde el investigador hace más que observar y el informante hace más que responder (Colombres, 1985; Paniagua, 2007; Ingold, 2007). Profundizando esta idea, se pudo dar cuenta también de una relación sujeto filmador y sujeto filmado como índices de como dimensionaron la etnicidad del imaginario insular (Arriagada, 2015). Por lo tanto, el punto de vista de los procedimientos visuales en la producción audiovisual, se

distingue a través *de la pose y la escena* (Arriagada, 2015). Esta pose se representó en los sujetos filmados en gestos y expresiones entre los años 1980 hasta el 2000, los cuales siguen un patrón introvertido de cierta novedad o asombro y timidez que cambia en el film de la última década, hacia una actitud más extrovertida de actitud y confianza ante la cámara, representada también en el relato en el que a veces confidenciaban asuntos personales. También, su indumentaria y artefactos que se representan en las grabaciones, son de tipo autóctonos o coloniales los cuales cambian entrando al siglo XXI y luego ya en la última década de este siglo, cambia radicalmente siguiendo un patrón de modernización de estos. Y la segunda referida a la escena étnica, el espacio filmado se organizó transversalmente en describir la condición insular pasando de un escenario natural o indómito (1980) hacia uno rural/local (1990-200), para finalmente concentrarse en la filmación de paisajes ciudadanos de grandes ciudades (2020).

Por otro lado, el análisis sobre las estrategias de montajes, lectura e interpretación de la imagen audiovisual y su producción desde lo técnico a través de las convenciones culturales y/o contexto. Lo anterior se basó principalmente lo audiovisual y su estética, la cual se analizó poniendo en juego (desde sus limitantes propias) los dispositivos visuales de encuadre, ángulo de toma y foco que permitió una interpretación sobre los procedimientos visuales desde donde se encuadra, se posiciona y focaliza la imagen filmica por parte del ojo de sus realizadores. Estas films ponen de manifiesto estas técnicas según ciertos supuestos culturales que el equipo realizador estudio previamente, en tanto a la otredad, la significatividad de sus prácticas y la importancia de la cámara como mediadora de una relación entre informador/informante que incluye también al espectador/lector final, pero que difiere en la diversidad de técnicas para alcanzar sus metas (Ardevol, 1995; Rabiger, 2005). Por eso es importante recalcar que la búsqueda de la verdad antropológica, en el que se establecen relaciones contractuales entre informante e investigador a través de la necesidad por cuestionar y solucionar una imagen de no-ficción para el espectador, es generalmente guiado hacia una interpretación según los propósitos que establece cada equipo de producción del film documental (Colombres, 1985; Rabiger, 2005). El equipo de producción como realizadores autorales de los films se dirigen al espectador para alcanzar su anhelado consentimiento y los pioneros del documental antropológico reconocen que el registro de los hechos no es azaroso a la realidad, por lo tanto el consentimiento informado abre sus fronteras desde la pantalla para buscar un “otro” desde la butaca del espectador y

que Paniagua (2007) que bien resume la siguiente frase: *“Espectador, te pongo sobre aviso para que puedas descifrar este discurso como un documental”* (Paniagua, 82, 2007). Otra característica transversal se presenta en las distinciones del cine documental en tanto a las formas de registro etnográfico y de reportaje (Colombres, 1985; Rabiger, 2005; Paranaguá, 2003). Y otra que dice relación entre la conformación de un marco ético en la construcción de un discurso audiovisual antropológico del cine documental, la cual se realiza un cierto tipo de montaje, puesta en escena, efectos especiales y una distinción entre personajes y personas (Paniagua, 2007). Ambas características de análisis arrojaron datos través de los 4 documentales, en que los tres primeros (según orden por década analizada), presentan una mixtura en sus realizaciones entre un cine documental con una dimensión etnográfica y de reportaje por su tipo de discurso audiovisual que presentó una gran cantidad de tomas analizadas. En cambio, el film de la última década se caracterizó por ser un documental más etnográfico experimental, presentando menos escenas pero más largas, las cuales privilegiaron el discurso y performance de sus entrevistados

6.1) Identificando los films documentales en formato digital sobre Chiloé:

Para entrar a evidenciar el imaginario insular chilote de 1980 hasta el 2020, se tuvieron que clasificar de manera general la colección de 41 films documentales presentes en plataformas digitales según año, duración, tipo de formato documental, plataforma virtual, tipo de financiamiento o patrocinio recibido para su realización y autor (ver Anexo 1).

El cine desde su invención ha buscado representar la vida social y los imaginarios por medio de un relato cinematográfico reflejado en sensaciones o experiencias que tuvieron sus directores al momento de encontrarse con un otro, los cuales recalcan de manera profunda su experiencia en el estilo de contar, filmar y montar una historia (Raurich & Silva, 2010). El producto filmico, pasa de un único formato reportaje rígido bajo la producción y la distribución oficial de mega instituciones por canales de televisión, hacia uno de tipo más diverso hacia un público con mayor acceso a las pantallas digitales. Lo último genera un nuevo contexto donde la imagen recorre y se relaciona en un circuito mercantil (centro-periferia), desde una cierta institución que las financia hacia un diverso público de destino, pasando también por diversas formas y procesos de realizar las filmaciones (Ardévol, 1995; Paranagua, 2003; Wallerstein, 2007; Raurich & Silva, 2010; Trejo, 2016). Es por ello que es trascendental entender que cada momento histórico repercute en las particulares formas de

realizar un documental contemporáneo donde la línea o el límite entre lo científico- social y lo experimental-artístico, se torna más difusa debido al pensar político del realizador y su formación inscrito en cada sociedad (Paniagua, 2007; Raurich & Silva, 2010).

La colección de 41 films documentales sobre Chiloé presente en plataformas virtuales, se concentró entre los años 2010 y 2019, son largometrajes y cortometrajes que presentan una duración entre 20 y 60 minutos. La mayoría se encuentra en la plataforma virtual Youtube y son financiados por una productora privada. Los resultados observados dentro de la perspectiva histórica dan cuenta de una construcción del imaginario insular chilote a través de imágenes producidas por realizadores preferentemente ajenos a Chiloé, de nacionalidad chilena a excepción de la co-producción del film de la década de 1990, donde participó el historiador chilote Renato Cárdenas en el documental de la década de 1990 y el documentalista argentino Sergio Razscko, en el documental de la década del 2000.

Los films de la década de los ochenta y noventa forman parte del mismo programa televisivo “Al sur del Mundo”, los cuales han trascendido de generación en generación por su valor científico y educativo. A medida que los procesos sociales avanzan, desde un presente el registro audiovisual ha logrado en instancias tanto nacionales como internacionales una consideración patrimonial desde su vertiente inmaterial de Chile, del cual estos dos films retratan un imaginario insular chilote que efectivamente desde una cotidianidad del paisaje y personajes, han sufrido una gran transformación en estas últimas décadas del siglo XXI (Bravo, Gallardo & Villanueva, 2009; Barton, Pozo, Román & Salazar, 2013). El documental de la época de los dos mil forma parte ya de esta adentrada apertura del cine nacional al mercado global desde la década de los noventa (Trejo, 2016; Fujita 2017). No es al azar que su realizador, su proyecto y financiamiento sea parte de un proyecto latinoamericano y en tanto, su proyección haya alcanzado una mayor trascendencia que las producciones nacionales al ser parte de conferencias y libros del legado jesuita en latinoamérica. Y finalmente el film de la última década del 2020, muestra un documental solo disponible a través de la plataforma nacional Onda Media y es parte de la ya red hegemónica de plataformas digitales, como contenedoras de todas las realizaciones del presente para su difusión y óptima visualización en formato HD.

6.2.1) La imagen documental virtual sobre Chiloé

Esta investigación comprendió interrogantes poscoloniales de un otro plenamente ya inserto

desde la colonialidad en general. Lo anterior se plantea a través de la imagen del cine documental desde sus nuevas contradicciones, interrogantes e incertidumbres sobre el tema de la insularidad y su imaginario (Anderson, 1993; Eriksen, 2020; Quijano 2007). Lo audiovisual como un contenedor técnico de un todo, plantea el contexto contemporáneo, dando cuenta de un panorama diverso y complejo que profundiza las modalidades y paradigmas estéticos/técnicos utilizados en la producción audiovisual, retratando los imaginarios insulares étnicos en y de Chiloé. Es así que el otro insular desde una mirada occidental, es transversal a esta tesis. Ya los primeros viajeros, navegantes y colonos, misioneros, tanto jesuitas como franciscanos a través de relatos, dibujos, pinturas y postales retrataron y documentaron los diversos encuentros culturales que les tocó experimentar. Luego los siguieron curiosos investigadores científicos europeos que por medio de la ilustración científica y fotográfica, retrataron la isla y su gente. Finalmente intrépidos cineastas que desde a veces desde el estado chileno o de la mano de productoras privadas buscaron narrar y graficar un imaginario descriptivo sobre los parajes y comunidades del archipiélago de Chiloé. Es que aquel otro chilote, ese otro habitante insular que habita un siempre indómito archipiélago oceánico que desafía a diario la conectividad, fue representado según los diversos dispositivos que los sujetos filmadores tuvieron a mano. Esta representación sobre el imaginario insular entre las antiguas formas de retratarlo a mediano-corto plazo desde 1980, se enlaza con las nuevas maneras que presenta en la actualidad.

Actualmente las imágenes documentales virtuales viven un proceso de transformación en el que se desdoblán de su condición física y circulan instantáneamente en un plano virtual que cada vez tiene un mayor impacto en la realidad (Ardevol, 1996; Levy, 2007; Ingold, 2007; Bongers, Cortés & Gainza, 2018). Las imágenes de los cuatro films escogidos, describieron según el desarrollo de las propuestas dimensiones, categorías, subcategorías y variables evidenció que el primero se caracterizó por representar mediante sus tomas de manera etnográfica, en proyectar una visión del inicio de los canales australes y el canal de las Guaitecas, de tipo educativo que se caracteriza por representar un paisaje natural indómito y aislado para su población. El contexto de producción de sus imágenes, remite a un tipo de híbrido entre lo que Ardevol (1996) denomina como “documental etnográfico” y “etnografía fílmica”, ya que el producto fílmico enfatiza la comunicación de resultados implicada en una expedición científica arqueológica y antropológica real, que busca y recrea antiguos

asentamientos chonos en conchales y cuevas. Como se dejó claro anteriormente, se realiza en una época oscurantista para la cultura como lo fue la dictadura militar y su particular financiamiento al recibir aportes de un canal cooptado por el poder militar de la época, el cual no podía proyectar imágenes de oposición al régimen o de carácter político (Raurich & Silva, 2010; Trejo, 2016). De alguna u otra manera, el director Francisco Gedda ferviente protagonista de oposición política y como era la tónica de la época en gestión cultural (Chavarría & Valenzuela, 2018), se las arregla para enviar un mensaje oculto que solo con el paso del tiempo ha tomado mayor importancia: la relación que oculta entre los restos arqueológicos chonos y los desaparecidos políticos en dictadura. Lo anterior es evidencia de una carga valórica del autor, el cual proyecta por medio de la importancia a la debida conservación y salvaguardia de los restos arqueológicos encontrados. Desde las primeras imágenes se desprende un doble discurso, que proyecta de manera implícita al ser un exiliado político y al haber perdido gran cantidad de compañeros y profesores durante su formación como realizador cinematográfico. La construcción de una doble historia (desde la nostalgia y las personas que ya no están), crea un proceso selectivo del montaje fílmico a partir del contexto de quién dirige la producción por medio de qué es y cómo es lo más representado en el film, siendo de vital importancia para su posterior interpretación y legado que cobra en la actualidad. Otro elemento interesante de dimensionar, son las situaciones de encuentro con la población local y nómadas del canal de las Guaitecas. Lo anterior, sin previo aviso del equipo realizador, da peso y vigencia a los antecedentes y vestigios encontrados en las antiguas poblaciones chonas y el presente de la población local. Por ello, se enlazan realidades entre un pasado y presente bajo conceptos como la adaptación, control y diversidad del legado chono en las poblaciones de pescadores y familias enteras estacionales provenientes de Chiloé (Cárdenas, 1986; Trivero, 2018). El film perteneciente a la década de 1990 proyecta un cambio, donde preferentemente proliferan imágenes de chilotes desde su dimensión histórica cultural, que desde planos colectivos son representadas en su presente a través de cotidianidades. Luego en el pasado con preguntas que evocan a la memoria y en un futuro, bajo escuetas proyecciones de incertidumbres presentes en sus habitantes. Por otro lado, el film de 1990 desde el tridente realizador llevado a cabo por F. Gedda, S. Caiozzi y R. Cárdenas, exaltan un tiempo detenido en la nostalgia de sus habitantes bajo una folklorización de la población local producto de múltiples intercambios culturales y migraciones que han dado como resultado a un habitante del archipiélago como experimentados navegantes, trabajadores de la madera, artesanos y poseedores de una

particular gastronomía alimentada por las particulares redes de competición y solidaridad comunitarias como el curanto, la minga y la chicha de manzana (Cárdenas, 1986). El relato de sus tradiciones costumbristas y tradiciones que perduran de generación en generación, se concentran en esa típica imagen-sonido del chilote navegante mediante particularidades donde la solidaridad permea todas las dimensiones de la vida social de manera exótica y no contradictoria ni problemática, representando así un imaginario archipelágico aislado, forjado identitariamente bajo el legado colonial español y con posteriores contactos, como el anexo al estado-nacional chileno y las esporádicas migraciones e intercambios de intrépidos viajeros chilotes y europeos. Pero lo anterior se compensa por el legado que con el paso del tiempo toman un carácter patrimonial esas tomas que proyectan barcos a velas, tiraduras de casas a punta de bueyes y muchas personalidades que por su avanzada edad, ya no deben estar vivas en un presente. Es así que se logra capturar y configurar un pasado material e inmaterial comunitario, que configura un imaginario insular chilote que se transforma por los cambios vertiginosos de la modernidad y que sus habitantes en el presente, cargan con ese pasado en tanto a los valores de solidaridad y comunidad que se buscan recordar y resguardar porque forjaron su identidad actual (Ricoeur, 2003).

La década del 2000, tuvo como principal distinción una cámara que se enfoca desde los extranjeros/foráneos y su influencia en la arquitectura y religiosidad que tuvieron sobre la población local chilotes, desde una dimensión religiosa. Es por esto que en primer lugar este film da cuenta de un trasfondo particular sobre el proyecto y formación como carga valórica que presenta este realizador, al situarse desde tomas que van más bien desde lo global latinoamericano (comunidades), pasando por lo nacional chileno hacia lo local chilote (comunidad) (Anderson, 1993; Ardevol, 1995). De ahí que sea un film documental que se centra desde el aniversario del proyecto jesuita en Latinoamérica, carga una dimensión religiosa de la comunidad chilota que se fue constituyendo particularmente de manera exógena/foránea y endógenos/locales (Gruzinski, 1991). Dicha particularidad es producto de la influencia de misioneros franciscanos y luego jesuitas sobre la población local, la que cumplió con dos características: la primera referida a la construcción y preservación de alguna de sus iglesias con técnicas locales, las cuales han sido declaradas patrimonio de la humanidad por la UNESCO (Bravo, Gallardo & Sahady, 2009) y la segunda referida a la figura única del fiscal frente a otros fiscales de comunidades latinoamericanas por el mantenimiento de su autonomía y legado en las comunidades de Chiloé (Cárdenas, 1986;

Sepúlveda, 2019). De ahí en adelante, las imágenes sobre las iglesias de Castro, Achao y Caguach y festividades religiosas del Nazareno de Caguach, describen y configuran un imaginario insular fervientemente devota de la religiosidad católica por medio de diversos cantos, multitudinarias procesiones y diversas estatuillas de maderas que hacen culto a la virgen María. Lo anterior se enlaza bajo diversas entrevistas realizadas que a modo de testimonio, relatan la experiencia que desde el plano oficial de sus curas y obispos regionales y desde el plano local desde la voz de los fiscales de las comunidades, buscan reivindicar el legado vivo de un sincretismo religioso que vincula y da nacimiento a lo chilote como producto del antiguo vínculo entre los antiguos habitantes indígenas y los colonos europeos (Cárdenas, 1986; Gruzinski, 1991).

Es solo en esta última década, que la filmografía analizada cambia el discurso del imaginario insular chilote de forma abrupta, la cual presenta una serie de particularidades bajo la crisis de tipo identitaria y medioambiental. En primer lugar, sus realizadores C. Montes de Oca, M.J. Torres y C. Fuenzalida pertenecen a una nueva generación de realizadores, los cuales son egresados de cine de la universidad de Chile (ICEI). Ellos ocupan otras herramientas de montaje y narración, de tipo más etnográfico-experimental, donde su tomas es testimonio de un imaginario insular chilote desde un plano político. El ambiente insular urbano que relata la mayor crisis medioambiental de la marea roja y el colapso de la industria salmonera (Bravo, Gallardo & Villanueva, 2009). Lo anterior, se representa por tomas que reflejan la enorme tensión que produce la serie de negociaciones y movilizaciones sectoriales en la población local chilota perteneciente al rubro pesquero, los cuales sufren las consecuencias de negociar con el considerado aparato centralista del estado chileno. En segundo lugar, esto forma parte de un contexto mayor a nivel nacional el cual se inserta en una década donde el territorio chileno, el cual ha presentado una serie de reivindicaciones territoriales por el colapso medioambiental de mega industrias transnacionales que funcionan sin regulación alguna sobre las consideradas fragilidades de cualquier ecosistema (Bravo, Gallardo & Villanueva, 2009). En tercer lugar, la primera palabra presente en este film, Soberanía, funciona para contextualizar esta situación como reivindicación y luego Crónica, para su póstumo legado de carácter político y reivindicativo para la población local, logrando proyectar la realidad nacional y latinoamericana actual. La cámara se sitúa desde las barricadas/sindicatos, bajo efímeras tomas hacia al paisaje y esa anterior visión imperante en los films de las décadas anteriores. Pero estas cortas tomas sobre el paisaje desde un plano

general, contrasta de enorme manera al momento de adentrarse en planos más íntimos y detallistas de tipo urbano en ciudades modernas como Dalcahue, Castro y Ancud las cuales cuentan con carreteras, camiones, buses, autos y en menor medida embarcaciones. Lo anterior invierte la visión rural del imaginario insular aislada o de cierta autonomía que se venía manteniendo en los otros films, mostrando una vertiginosa llegada de la modernidad y necesidad de conexión que la isla, la cual sufrió por el corte y la realización de barricadas en sus rutas de conexión con el continente. Se dimensiona ya no con una voz en off que direcciona la respuesta de los implicados, más bien las respuestas desde una cierta perplejidad de los embates de la modernidad son dadas bajo un cierto contexto de protesta en el que su gente relata un olvido de los poderes centrales del estado chileno y la carga moral y ética de la comunidad chilota que está en un enorme peligro de desaparecer, la cual según algunos de ellos ya desapareció. Por lo tanto, los films de la década de los ochenta hasta el 2010 pueden catalogarse propios de un cinema de observación y reflexión (Ardévol, 1995), en el que sus productores toman el control de lo que se filma y buscan dirigir de manera direccionada el discurso hablado de sus protagonistas. En cambio, el film de esta última década, puede referirse más a un estilo mixto entre el cinema varité y directo (Ardévol, 1995; Rabiger, 2005), predominando este último al presentar menos tomas, pero de mayor duración desde un plano más íntimo bajo la libre acción de sus protagonistas, tales como las escenas en barricadas, marchas, reuniones sindicales y peleas entre sus habitantes, que funcionan a modo de contraste, chocan con escuetas escenas que muestran bellísimos paisajes.

6.3) Desafíos y proyecciones de la cámara fílmica documental en Chiloé:

En la segunda década del siglo XXI aumentó sustantivamente el número de films por la masificación y facilidad para acceder a las cámaras de filmar (Levy, 2007). Con ello se diversifican los formatos y temáticas para documentar un imaginario insular chilote. Desde una filmación como la década de los ochentas que retrata un paisaje de flora y fauna hacia una filmación de la última década del siglo XXI en grandes ciudades. Se produce así un fenómeno digital transversal que caracteriza los documentales analizados en las plataformas de difusión, bajo la idea del metadato alimentado y caracterizado por sus propios algoritmos de búsqueda que proyecta un distintivo del cine documental contemporáneo de Chiloé hacia todo el mundo (Levy, 2007; Canclini, 2020). Pero lo anterior no ha sido garantía de superar una otredad entre cineasta-chilote y alcanzar un mayor avance sobre la visión de un otro que

logre una mayor introspección y proactividad entre la población local. Los films analizados desde un primer orden general y un segundo orden más particular, dan prueba de un imaginario insular chilote que cumple con una serie de particularidades de causalidad, co-dependencias y de mutua influencia no-jerárquica de A y B y de B y A propios de la posición periférica que ocupa dentro de un sistema-mundo y el discurso de colonialidad implícito en la mayoría de los films analizados (Escobar, 2004; Mignolo, 2005; Maldonado Torres, 2007; Castro-Gómez & Grosfoguel, 2011; Quijano, 2014). El primero referente a temáticas político-económicas (A) porque el imaginario insular de Chiloé sufre enormes dificultades en tanto al financiamiento institucional y privado en las producciones del cine documental, las cuales se sitúan en un contexto que surgen recién a mediados del siglo XX y por lo tanto sufre un salto enorme, de casi treinta años de nulas realizaciones (entre la década del cincuenta a la de los ochenta). Por lo tanto, eso caracteriza una forma de colonialidad (B) que de manera cultural y simbólica fue predominante en la visión y gestión que tuvieron los realizadores y sus obras documentales preferentemente hasta el año 2010. La personificación que tomó la mayoría de los documentales analizados, da cuenta de un problema y desafío epistemológico contemporáneo de enorme dificultad y contradicción: la no correlación entre una imagen de Chiloé y no desde Chiloé. La evidencia de lo anterior queda reflejado en las imágenes y su correlación con poco tiempo, de manera indirecta hacia un relato local que salta pocas veces sin una mayor profundidad, prevaleciendo más bien una importancia por proyectar tomas pictóricas y costumbristas sin evidenciar a un chilote desde todas sus dimensiones y contradicciones geográficas de presenta la condición insular. Esto trastoca los términos propios de la visión clásica del documental educativo y hasta patrimonial dimensionada en un poco equilibrio técnico en las tomas que serán legados desde un pasado-presente para el futuro. Ejemplo de lo anterior radica en que las tomas filmicas que proyectan sus paisajes, presenta una nula continuidad y disminución desde la década de los noventa hasta la actualidad. Solo en la década de los ochenta se puede evidenciar una preocupación por representar un imaginario insular chilote de manera equitativa, proyectando un territorio dentro de un todo completo entre paisajes y sus habitantes. De igual manera, se representa un territorio marítimo visto como continuador y no como límite de su territorialidad. Esa configuración en la realización de estos documentales se muestra de manera preferentemente poética sobre las particulares casas chilotas, sus artesanías, embarcaciones, gastronomía y festividades religiosas las cuales convierte al igual que otros espacios isleños, algo digno de admirar bajo la fantasía a base de un material tangible e

inmaterial intangible (Bravo, Gallardo & Villanueva, 2009), no estando focalizada en las diversas mitologías y leyendas que presenta este territorio. Otra discusión importante a recalcar es la presencia de una cámara, la cual cada vez cambia menos la reacción del sujeto filmado. Si a comienzo de la década de los ochenta, durante los noventa y años posteriores, la cámara producía risas, timidez y una que otro resquemor, desde el año 2010 en adelante, por la masificación de las tecnologías, se pierde lo anterior y se muestra una cierta naturalidad y menos importancia al aparato tecnológico presente (Levy, 2007). Lo anterior es evidencia del film de esta última década, el cual logra tomas que hablan de un imaginario insular chilote con una mayor intromisión de manera más íntima en las dinámicas de conversaciones y situaciones cotidianas que retratan las complejas contradicciones de la población chilota actual. Esto indudablemente que trae consecuencias en este paradigma de observación del otro más allá del rescatismo o la mera observación, la cual desde una mirada posicionada busca dar a conocer una realidad no extinta del todo, resistiendo mediante anhelos y proyecciones que sus pobladores comunican a la cámara con esperanzas que luego con su proyección en otros espacios, dé a conocer su existencia para ser reflexionada en todo el planeta (Colombres, 1985).

Al no presentarse una relación directa en la realización de estos 41 films documentales, y al no contar con un estudio previo a la realización cinematográfica en general de Chiloé, se presentaron dificultades para adentrarse de manera holística a la pregunta y objetivos de investigación. Pero es un primer acercamiento a la producción cinematográfica del pueblo chilote desde el continente/occidente, con presencia de ideas previas del escenario insular chileno que sirve para otras nuevas reflexiones para este contexto de realización y circulación que presenta el film documental contemporáneo. El a veces anhelado pasado sobre el buen salvaje idealizado del europeo sobre Latinoamérica (Quijano, 2007), se traspasó irremediablemente a los realizadores documentalistas contemporáneos. Las problemáticas éticas y morales que la otredad contrajo en las concepciones binarias del cine documental y su distinción del cine ficción y luego con una de sus subdisciplinas como el reportaje, ahora se enfrenta a debates internos sobre la siempre problemática presencia de la cámara y su concebida objetividad del film documental (Rabiger, 2005; Paranaguá, 2003). Pareciera ser viable ahora encontrar algunas respuestas en aquellas levantadas murallas de ficción y no ficción para buscar respuestas visualizando bajo escuetas grietas sus vecinos audiovisuales, tal y como lo ha venido haciendo en esta última época el cine documental y el

cine de ficción insertos en la contemporaneidad. Las nuevas reflexiones que surgen del cine documental sobre Chiloé, surgen de la serie de contradicciones que salen a la luz, dando preferencia a una labor de denuncia que tuvieron frente a los abusos acontecidos con los chonos y su población local por un centralismo estatal que no tomó en cuenta su condición geográfica insular (Mondaca & Mondaca, 2018). Pero también esa denuncia puede ser centralista al no reconocer las particularidades que definen la diversa y contradictoria condición étnica y religiosa que presenta Chiloé. Si por ejemplo solo se reconoce el proceso de imposición religiosa pero no así el proceso de resignificación que toma y se personifica en la figura del fiscal en cada comunidad chilota, se puede caer en erróneos diagnósticos sobre las estrategias actuales de dominación de su población. Simplificar una dependencia histórico-estructural, puede segmentar y rehuir de la relación intercultural y reforzar un sistema de hegemonía competitiva e individual en pos de la destrucción comunitaria (Gruzinski, 1991; Anderson, 1993). Dentro de esto último, es importante de igual forma la labor que realizan los documentales en tanto a vislumbrar el pasado y presente de sus raíces étnicas criticando la ausencia del estado por la demanda de un debido reconocimiento y legado vivo presente en las prácticas poblacionales de Chiloé. Pero de igual forma se cae en una lógica simplista, proyectando desde sus realizadores extranjeros, hacia una imagen hegemonizada no sujeta a contradicciones en la población chilota como católica, que acude a la iglesia y que participa activamente de sus actividades católicas, la cual llevo un cierto progreso y civilización al imaginario insular chilote.

La presente investigación se centró en observar como el extranjero/foráneo chileno occidentalizado ha representado un imaginario insular chilote desde un análisis de los films sobre Chiloé. Los films analizados en particular dieron cuenta de qué y cómo sus protagonistas, imponen una visión propia de este imaginario desde afuera. Para un futuro cercano, sería interesante realizar análisis que sea desde sus mismos pobladores, que desde una visión más local contribuya a una nuevas producciones teóricas en pos de lograr un imaginario comunitario más orgánico o detallado, descentralizado y actualizado (Anderson, 1993). Ejemplo de ello queda presente en los esfuerzos que esta investigación ha construido a través de la comprensión de los films documentales inscritos dentro de un espacio geográfico determinado, subrayando algunos puntos implícitos de colonialidad o neocolonización aún vigentes en la contemporaneidad, que produce en la actual población una injusta posición de aislamiento y sometimiento (Durán, Mondaca, Natho, 2018). Lo

anterior crea nuevos imaginarios, de manera más oculta de la cual todos poseemos algo de ella (Colombres, 1985; Quijano, 2007). Solo se puede revertir en la medida que nos reconozcamos como poseedores de ello y reflexionemos críticamente sobre el proceso para revertir desde los poderes establecidos tales como el académico, qué y cómo se proyectan los documentales a través de los antecedentes manejados, preferentemente por antiguas escrituras, mapas, dibujos y fotografías (Rabiger, 2005). La representación de la otredad día a día busca su origen en nuevas formas bajo viejos contextos, o también busca antiguas formas en nuevos contextos (Fujita, 2017). Revertir un indebido exotismo del otro puede generar cambios profundos que atan y definen un imaginario insular chilote bajo un diálogo que no anule a otro, que no caiga en autoreferencias y personalismos, donde la carga valórica de los realizadores deba ir en directa relación con el incentivo y fomento a la plena producción de un material y realizadores locales, capaces de testimoniar su propia idea de otredad a través de un registro filmico que pueda aportar su propio imaginario insular con otros imaginarios nacionales y del mundo.

CONCLUSIONES.

A manera de conclusión, podemos establecer un primer acercamiento académico al contexto de producción, registro y sistematización de los documentales realizados en Chiloé entre los años 1980 y 2020. Se definen la diversidad del registro audiovisual a través del cine documental contemporáneo. Este a su vez desde las reflexiones que la Antropología visual y los estudios fotográficos han realizado sobre la otredad y el contrato entre el trípode sujeto filmador, sujeto filmado y sujeto espectador, particulariza una definición del imaginario insular chilote desde el origen foráneo del sujeto filmador, transita en proyectar una visión rescatista hacia la coyuntura sociopolítica que presentan como isla el sujeto filmado. El cine documental se establece así como contradicción viva y expresiva entre la ficción y no ficción, la cual a través de un análisis semiótico, se reconoce al equipo realizador en su producción técnica/ideológica, a proyectar un registro audiovisual no inocente o azaroso. La identificación y circulación de estos registros se definen según sus contextos históricos de producción, definiendo lugares y personas retratadas desde sus distinciones particulares y generalidades compartidas (Ardévol, 1995). Otro elemento dice relación con la representación como generación y difusión de la imagen filmica a la par de la fotográfica, evocando la identidad y memoria de un pasado vivo y generando a su vez, un sentido de pertenencia y protagonismo en sus participantes y familiares. Lo anterior desde un punto de

vista del espectador, traza semejanzas y distinciones desde el presente de una línea histórica hacia el pasado, en torno a las formas de comprender esta identidad y memoria viva que se proyecta en el film como un legado en constante consideración, ahora inserta desde sus proyecciones en las distintas plataformas digitales.

Los desafíos que plantea la contemporaneidad latinoamericana, hacen cuestionar la idea con que se abordaba el imaginario insular chilote y su particular extinción de manera observacional/neutral. Desde una mirada de transformación/crítica, la extinción si se cumple en cierta medida desde el plano de la vida material e ideológica o espiritual, pero también se va acentuando una transformación que resiste la preservación de ciertos aspectos materiales e ideológicos de ese pasado extinto y en constante transformación, tanto subjetiva como colectiva de la comunidad. En esta investigación se demuestra lo anterior a través de la circulación y memoria en los registros audiovisuales sobre Chiloé, como contenedoras de familiares o conocidos que ya no están pero que además, es un retrato de otredad que se proyecta al mundo entero. Por lo tanto, en primer lugar las posteriores profundizaciones deben guiarse en completar y trata de ampliar la sistematización sobre la erigida colección del cine documental en Chiloé. Y en segundo lugar, profundizar en dimensiones educativas y poner a debatir en mayor profundidad, las influencias que las plataformas digitales presentan actualmente para fomentar la formación de realizaciones y realizadores audiovisuales en y desde las distintas localidades y comunidades de Latinoamérica y Chiloé. Lo anterior es importante ya que sirve para contribuir a la actualización y descentralización de los análisis cinematográficos para el cine global, latinoamericano, chileno y chilote.

Finalmente, en consecuencia de conocer, identificar, sistematizar, describir y analizar el contexto y producción cambiante en los registros audiovisuales del cine documental entre los años 1980 y 2020, la hipótesis se ha verificado.

BIBLIOGRAFÍA.

-**Anderson, B.** 1993. Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Fondo de Cultura Económica. México.

-**Alberdi M., Larraín C., Van Diest C. & Corro P.** 2007. Teorías del cine documental en Chile: 1957-1973. Editorial Frásis. Chile. Construcción y montaje de un imaginario (1860-1950). Tesis para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos. Universidad de Chile, Santiago. En: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/130210>. (20 Mayo 2020).

- Ardèvol, E.** 1995. "Imagen y Cultura; perspectiva del cine etnográfico". Biblioteca de Etnología. España.
- Ardèvol, E. & Lanzeni, D.** 2014. Visualidades y materialidades de lo digital: caminos desde la antropología. *Anthropologica del Departamento de Ciencias Sociales*, XXXII(33),11-38.[fecha de Consulta 12 de Junio de 2020]. ISSN: 0254-9212. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=88636924002>
- Ardèvol, E. & San Cornelio G.** 2007. Si quieres vernos en acción: YouTube.com. Prácticas mediáticas y autoproducción en Internet. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 10, 1-29.
- Arriagada, J.** 2015. Representación visual de los Rapanui entre los años 1988 y 1970 (Tesis de pregrado para optar al grado de Licenciado en Antropología y título de Antropólogo Social). Universidad de Academia de Humanismo Cristiano.
- Bardin, L.** 1996. Análisis de contenido. 2da edición. Akal. Madrid, España.
- Barton J., Floysand & Román.** 2010. La doble jerarquía del desarrollo económico y gobierno local en Chile: El caso de la salmonicultura y los municipios chilotes., *Revista EURE*, Chile, 123-148.
- Barton J., Pozo R., Román Á. & Salazar A.** 2013. Reestructuración urbana de un territorio glocalizado: una caracterización del crecimiento orgánico en las ciudades de Chiloé, 1979-2008. *Revista de Geografía Norte Grande*, Vol. 56, 121-142.
- Barth, F.** 1976. Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales. F.C.E. México. 9-49
- Bauman Z.** 2002. Modernidad líquida. Fondo de Cultura Económica de Argentina S. A. Argentina.
- Bertram G.** 2006. The MIRAB model in the twenty-first century. *Asia Pacific Viewpoint*, Vol. 47, 1-13.
- Biasutto, M.** 1994. Realizar un documental. (vol. 3), [fecha de Consulta 28 de Mayo de 2020]. ISSN: 1134-3478. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15800322>

- Boivin, M. Rosato A. & Arribas V.** 2000. Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural. 3a. Ed. EA. Buenos Aires, Argentina.
- Bromley, Y.** 1986. Etnografía teórica. Editorial Nauka, Moscú. 6-65.
- Camacho, M.** 2005. Las comunidades virtuales de aprendizaje: hacia la formación del siglo XXI. Aula de Innovación Educativa, 143-144. Calvo P. 2018. La evolución del cine etnográfico en el documental latinoamericano. 2020, de Revista Cine Documental Sitio web: <http://revista.cinedocumental.com.ar/la-evolucion-del-cine-etnografico-en-el-documental-latinoamericano>
- Campbell, I.** 1997. Culture and Polynesian Identity in the European Age. The International Journal of Research into Island Cultures 8 (1): 29-55.
- Canclini, N.** 1990. CULTURAS HÍBRIDAS Estrategias para entrar y salir de la modernidad. EDITORIAL GRIJALBO, S.A. México.
- Canclini N.** 2020. Ciudadanos reemplazados por algoritmos. Editorial Universidad de Guadalajara. Alemania
- Caranci, C.** 1998. Europeos y Oceánicos. Algunas reflexiones acerca de las visiones europeas sobre Oceanía. Revista Española del Pacífico 8: 34-8.
- Cárdenas, R.** 1991. Los chonos y los veliches de Chiloé. Chile: OLIMPHO.
- Cárdenas, R.** 1986. Caguach, isla de la devoción. Chile: editorial OLIMPHO.
- Cassetti, F. & Di Chio, F.** 1998. Cómo analizar un film. Editorial Paidós. Argentina.
- Castro-Gómez, S.** 2011. Crítica de la razón Latinoamericana. México: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Chamberlain, M.** 1997. La descolonización. La caída de los imperios europeos. Editorial Ariel, S.A. España.
- Chavarría F., Valenzuela H.** 2018. Elementos constitutivos de la gestión cultural, desde el oficio al concepto. En Praxis de la gestión cultural (109-119). Editorial Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

- Clastres, P.** 2000. Entre silencio y diálogo. En, Boivin, M., A, Rosato, & V, Arribas.
- Colombres, A.** 1985. Cine, antropología y colonialismo. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Sol S.A.
- Corro P.** 2016. Experiencia, técnica y territorio en el documental chileno de fines de los cincuenta. *Literatura y Lingüística*, Vol. 34, pp. 55 - 70.
- Corro, P.** 2016. La modernidad despoblada en el cine documental chileno: 1903-1933. 2016, de UNIVERSUM, Vol. 31, pp.67-80. Universidad de Talca Sitio web: https://scielo.conicyt.cl/pdf/universum/v31n1/art_05.pdf
- Dachary, A. & Arnaiz S.** 2009. Pueblos originarios y turismo en América Latina: La conquista continúa. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 18(1),69-91.[fecha de Consulta 27 de Abril de 2021]. ISSN: 0327-5841. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=180714242005>
- Deleuze, G.** 1986. La imagen-tiempo. *Estudios sobre cine 2*. Editorial Paidós. España.
- Durán V., Mondaca E. & Natho F.** 2018. Megaparques eólicos, destrucción de turberas y conflictividad sociopolítica. En *Archipiélago de Chiloé: nuevas lecturas de un territorio en movimiento* (Pág. 129-160). Editorial CESCH. Chiloé.
- Dussel E.** 1973. América Latina : dependencia y liberación. Fernando García Gambeiro. Argentina.
- Eriksen, T.** 2020. ¿Existen las islas culturales?. *Antropologías Del Sur*, 7(14), pp. 299- 315. <https://doi.org/10.25074/rantros.v7i14.1886>
- Escobar, A. & Autor/a.** 2014. Teorías sociales del Sur: Una mirada post- independentista. Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA. Colombia. -Ferro, M. 1980. Cine e Historia. Editorial Gustavo Gili. España.
- Fløysand A., Barton J. & Román Á.** 2010. La doble jerarquía del desarrollo económico y gobierno local en Chile: El caso de la salmonicultura y los municipios chilotes. *EURE*, Vol. 36, 123-148.
- Fresno, P.** 2004. Travesías literarias en el Pacífico: De los mares del Sur a la Nueva Oceanía. Universitat de les Illes Balears. Publicaciones de la Universidad de Barcelona. España.

- Friedman, J.** 2001. Identidad cultural y proceso global. Amorrortu Editores. Argentina.
- Fujita, J.** 2017. Geo-cinema y revolución, LaFuga, 19. [Fecha de consulta: 2020-05-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/geo-cinema-y-revolucion/838>
- García F., Moraga M, Vera S., Henríquez H., Llop E. & Ocampo C. et al .** Origen y microdiferenciación de la población del Archipiélago de Chiloé. Rev. chil. hist. nat. [Internet]. 2004, 2020; 77 (3): 539-546. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-078X2004000300012>.
- Gellner, E.** 1997. Naciones y nacionalismo. Alianza. Madrid, España.
- Gattás, M.** 2017. Un cine-monstruo para un territorio monstruoso, LaFuga, 20. (2020) Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/un-cine-monstruo-para-un-territorio-monstruoso/849>
- Gainza Cortés, C. & Bongers, W.** 2018. El cine digital en Chile y Latinoamérica: genealogías de un cambio en la cultura audiovisual del nuevo milenio. Cuadernos.info, (43), 19-30. <https://doi.org/10.7764/cdi.43.1476>
- Grosfoguel, R. 2007.** “Decolonizando los universalismos occidentales: el plu-riversalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los Zapatistas” en Santiago Castro- Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.). El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-iesco, Siglo del Hombre Editores. Colombia.
- Gruzinski, S.** 1991. La colonización de lo imaginario. Sociedades indígenas y occidentalización en el México español, siglos XVI-XVIII. Fondo de Cultura Económica. México.
- Guarini C.** 2007. Los límites del conocimiento: la entrevista fílmica. 2020, Revista Chilena de Antropología Visual Sitio web: http://www.rchav.cl/2007_9_art01_guarini.html#Layer2
- Henríquez S.** 2018. Política educacional insular: la responsabilidad territorial de crear algo propio. En Archipiélago de Chiloé: nuevas lecturas de un territorio en movimiento (Pág. 209-226). Editorial CESCH. Chiloé..
- Hau’ofa, E.** 1993. Our sea of Island. The Contemporary Pacific 6 (1): 147-161.
- Ingold, T.** 2007. Creativity and Cultural improvisation. Londres: Berg.

- Krotz, E.** 2000. Alteridad y pregunta antropológica. En Boivin, M. A, Rosato. & V, Arribas. En Constructores de otredad. Una introducción a la Antropología Social y Cultural. 3a Ed. EA. Argentina.
- Lévy, P.** 2007. CIBERCULTURA Informe al Consejo de Europa. Anthropos Editorial. Rubí. España.
- Malinowski, B.** [1922] 1975. Los argonautas del pacífico occidental. Península. España.
- Maldonado-Torres, N.** 2007. “Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto” en Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.). El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá, Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Centraliesco, Siglo del Hombre Editores.
- Mason, Peter.** 2001. The lives of images. Reaktion Books Ltd., Londres.
- Mondragón, C.** 2006. Reflexiones en torno a las percepciones oceánicas durante los primeros encuentros entre europeos y melanesios en el Océano Pacífico. Cuadernos de Trabajo del Centro de Estudios de Asia y África del Colegio de México. México.
- Mignolo, W.** 2005. “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad” en Edgardo Lander (comp.). La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires, Clacso.
- Nichols, B.** 1997. La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Editorial Paidós. España
- Orquera L, & PIANA A.** 2006. El poblamiento inicial del área litoral sudamericana sudoccidental. Magallania (Punta Arenas), 34 (2), 21-36. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22442006000200003>
- Paniagua K.** 2007. El Documental como Crisol. CIESAS/Publicaciones de la Casa Chata. España.
- Paranaguá P.** 2003. Cine documental en América Latina. Editorial Cátedra. España.
- Prelorán J.** 2006. El cine etnobiográfico. Editorial Universidad del Cine. Argentina

- Quijano, A.** 2007. “Colonialidad del poder y clasificación social” en Santiago CastroGómez y Ramón Grosfoguel (comps.). El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global. Bogotá, Universidad Javeriana- Instituto Pensar, Universidad Central-iesco, Siglo del Hombre Editores.
- Rabiger, M.** 2005. Dirección de documentales. INSTITUTO OFICIAL DE RADIO Y TELE VISIÓN. RTVE. España
- Reguant, M & Martínez F.** 2014. Operacionalización de conceptos/variables. Dipòsit Digital de la UB. Barcelona, España.
- Ricoeur, P.** 2003. La memoria, la historia, el olvido. Trotta. Madrid, España.
- Ruby, J.** 2007. Los últimos 20 años de Antropología visual – una revisión crítica. Revista Chilena de Antropología Visual, Vol. 9, pág. 13-36.
- Rusowsky, D.** 2002. Distinciones Históricas y Conceptuales de la Antropología Visual. Revista Chilena de Antropología Visual, Vol. 2, pág.119-132.
- Sahady, A., Gallardo F. & Bravo J.** 2009. La dimensión territorial del espacio religioso chilote: fusión ejemplar del patrimonio tangible con el intangible. Revista de Geografía Norte Grande, Vol. 42, Pág 41-57.
- Schroeder R.** 2013. Teoría del Nuevo Cine Latinoamericano: de la militancia al neobarroco. Valenciana, 6(12), 129-154. (2020), de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S200725382013000200007&lng=es&tlng=es.
- Scribano A.** 2012. Teorías del sur: una mirada post-independetista. Editorial Universitat Libros. Argentina.
- Sepúlveda, J.** 2019. Los fiscales de Chiloé como ejemplo de efectivos agentes trasmisores de la fe cristiana: criterios para pensar la evangelización en un contexto plural. Revista de Educación Religiosa, Vol. 1, pp. 87-102.
- Silva, J. & Raurich V.** 2010. Emergente, Dominante y Residual: Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1958 -1973). Revista Aisthesis, Vol. 47, pp.64 82.

- Sorlin P.** 1991. Historia del cine e historia de las sociedades. Film-Historia, Vol. 1, 73-87.
- Salinas, C. y Stange, H.** 2008. Historia del cine experimental en la Universidad de Chile 1957-1973. Santiago: Uqbar.
- .-**Tatián, D.** 2020. El ángel de la barricada, LaFuga, 23. [Fecha de consulta: 2020-05-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-angel-de-la-barricada/989>
- Todorov T.** 1987. La conquista de América. México: Siglo XXI editores.
- Trejo, R. 2016. Cine chileno y capitalismo neoliberal. Apuntes para una crítica de la economía política de la producción cinematográfica. Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación, Vol. 32, 77-100.
- Trivero A.** 2018. Horizonte chono los canoeros ausentes. Chile: Ñuke Mapuförlaget.
- Uribe E., Mondaca P. & Mondaca E.** 2018. Más allá de lo tangible: el patrimonio como un diseño cultural vivo en Chiloé. En Archipiélago de Chiloé: nuevas lecturas de un territorio en movimiento (pág. 183-208). Chiloé: Editorial CESCH.
- Voto, C. Pérez Rial, A., Acosta, F.** 2017. En los márgenes del cine, laFuga, 20. [Fecha de consulta: 2020-05-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/en-los-margenes-del-cine/872>
- Wallerstein, I.** 2007. Geopolítica y geocultura. Barcelona, España: editorial Kairos.
- Wolf, E.** 2006. Europa y la gente sin historia. México: Fondo de cultura económica.
- Zerené, J., Cardoso, P.** 2017. Pensar la imagen pobre, LaFuga, 19. [Fecha de consulta: 2020-05-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/pensar-la-imagen-pobre/828>

MATERIAL ANEXO.

1.- Tabla general: presenta la colección de films documentales en Chiloé según Nombre, Año, Duración tipo de Cine-documental, Plataforma virtual, Institución/Financiamiento/Productora y Autor/es.

Nombre	Año	Duración	Tipo de cine-documental	Plataforma virtual	Institución/Financiamiento
Archipiélago de los Chonos.	1985	52 min	Largometraje	Youtube, Canal 13	Universidad Católica
Chiloé, la tierra del agua	1985	52 min	Largometraje	Youtube, Canal 13	Universidad Católica
Tenaún, donde las casas navegan	1988	53 min	Largometraje	Youtube-Canal 13	Sur Imagen
El chilote navegante	1990	54 min	Largometraje	Youtube-Canal 13	Sur Imagen
Los Huilliches más australes	1990	28 min	Cortometraje	Youtube	Proyecto FONDECYT
Añihue, la isla del tiempo detenido	1992	54 min	Largometraje	Youtube, Canal 13	Sur Imagen
Un palacio rodante en Chiloé	1992	54 min	Largometraje	Youtube-Canal 13	Sur Imagen
La Isla después del tiempo	1993	35 min	Largometraje	Youtube	Autor
Chiloé, Una Comarca Encantada	1994	51 min	Largometraje	Youtube-Canal 13	Sur Imagen-Canal 13
Las Misiones de Chiloé	1998	28 min	Largometraje	Youtube-Canal 13	Sur Imagen-Canal 13

La minga que movió la vieja iglesia de Tey	2000	64 min	Largometraje	Youtube-Canal 13	Sur Imagen-Canal 13
El Camamahuet o de Hierro "La historia del tren chilote"	2009	28 min	Cortometraje	Youtube	U. de los Lagos
34 años y un día	2009	25 min	Cortometraje	Vimeo	Autor
Canahue de Calen	2009	41 min	Largometraje	Vimeo	Universidad de Chile
La Misión Circular, Iglesias de Chiloé -Chile	2009	42 min	Largometraje	Youtube	Autor-SERNATUR
Pueblos Originarios: Veliche - Mapuche - Huilliche	2010	49 min	Largometraje	Youtube-TVN	Sur Imagen-TVN
Serie de TV "La Primera Música". Capítulo 1: la música williche	2012	42 min	Largometraje	Youtube-CHV	BancoImagen-CHV
Chiloé saliendo a flote	2013	3 min	Cortometraje	Vimeo	MVMT
Curaco de Vélez	2013	55 min	Largometraje	Youtube-TVN	Sur Imagen Ltda.
Contra la corriente	2013	81 min	Largometraje	Youtube-Canal local-Facebook	Canal 6-U. Arcis

Balleneros y loberos del fin del mundo	2014	37 min	Largometraje	Youtube,-Canal local	Digital Producciones-Canal local
El Tejuelero, oficios en retirada	2014	29 min	Cortometraje	Youtube-Canal local	Digital Producciones-Canal local
Memorias del Estero de Paildad	2014	30 min	Cortometraje	Youtube	UAHC-FONDART/Fondo Regional
Los chilotes, viajeros de la patagonia	2014	40 min	Largometraje	Youtube-Canal local	Digital Producciones-Canal local
Historias Textiles de Chiloé	2015	33 min	Largometraje	Youtube	Autor-FONDART
Oro chilote	2015	24 min	Cortometraje	Youtube	U. Diego Portales
El reitimiento	2016	14 min	Cortometraje	Onda Media	Escuela de Periodismo PUCV- Consejo de la cultura y las artes- Municipalidad de Queilen
Kafküdengun , la mirada del otro	2016	20 min	Cortometraje	Youtube	Autor-Zoo Films-MAM- Hueso Records
La última barricada	2016	62 min	Largometraje	Youtube	Autor
El viento sabe que vuelvo a casa	2016	104 min	Largometraje	Filmes chile	Chile doc/FONDART

Maestra de Paz	2017	16 min	Cortometraje	Onda Media	Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio
Soberanía, crónicas del mayo chilote.	2017	63 min	Largometraje	Onda Media	Oceánica Audiovisual
Chiloé silvstre	2018	3 min	Cortometraje	Onda Media	OndaMedia producciones
Chilotito	2018	5 min	Cortometraje	Onda Media	OndaMedia producciones
Coronas de Chiloé	2018	5 min	Cortometraje	Onda Media	OndaMedia producciones
Sonidos del aire	2018	5 min	Cortometraje	Onda Media	Corporación Patrimonio Cultural de Chile
Frontera azul, el llamado de Ûlkantun	2018	8 min	Cortometraje	Youtube	Frontera azul
Mamá, la luz	2018	20 min	Cortometraje	Youtube	Autor
Zarapito	2019	12 min	Cortometraje	Onda Media	Ministerio de las Artes, las Culturas y el Patrimonio
Estado Salmonero	2019	23 min	Cortometraje	Youtube	Patagonia Films
Territorios Ancestrales. El Espíritu de la historia.	2019	23 min	Cortometraje	Youtube-Canal local	SurOriente

2- Mapas sintagmáticos.

2.1- Mapa sintagmático del film “Archipiélago de los Chonos” (1980).

Archipiélago de los Chonos		
Secuencia (número del sintagma)	Tema del sintagma	Seleccionada
1	Introducción	X
2	Navegación y descripción sobre la condición marítima de la expedición.	
3	Isla Cailin. Visita a un antiguo cementerio chilote.	X
4	Viaje a Melinka. Breve descripción sobre la localidad	
5	Viaje y llegada hacia sitios arqueológico cercanos (conchales y cuevas).	X
6	Llegada hacia Bahía “caleta momia”. Recreación sobre un antiguo sistema de caza chono.	
7	Llegada a Isla García “Puerto Caranga”	
8	Viaje por el canal Marelada a un islote por canal Yacaf.	
9	Encuentro con pescadores nomadas chilotes del canal Yacaf.	X
10	Llegada e internación al bosque y búsqueda de sitios con elementos arqueológicos del canal Yacaf.	
11	Paso por el canal King e isla Benjamín	
12	Llegada a Isla Traigen. Encuentro con pescadores locales, familia de Alberto Catlicán.	

13	Recreación de una vivienda chona y un rostro indígena chono mujer.	X
----	--	---

2.2- Mapa sintagmático del film “Chiloé una comarca encantada” (1990).

Chiloé, una comarca encantada.

Secuencia (número del sintagma)	Descripción de la escena según persona y/o paisaje.	Escena seleccionada
1	Introducción	X
2	Los autobuses del mar	X
3	Los constructores de lanchas	
4	Mechuque	
5	La chicha de manzana en Añihue	
6	Un curanto en Añihue	X
7	Chonchi y el licor de oro	

8	Huillinco y la magia de doña Coca	
9	Cucao entre fantasmas y violines	
10	Una minga de tira de casa en Calen	X

2.3- Mapa sintagmático del film “La misión circular, Iglesias de Chiloé” (2000).

La Misión Circular, Iglesias de Chiloé

Secuencia (número de escena)	Descripción de la escena según persona y/o paisaje.	Escena seleccionada
1	Introducción	X
2	Los jesuitas de chiloé	
3	La misión circular	X
4	Los fiscales	
5	La música	
6	Reflexiones finales	X

2.4- Mapa sintagmático del film “Soberanía, crónicas del mayo chilote” (2020).

Soberanía, crónicas del mayo chilote.

Secuencia (número de sintagma)	Descripción de la escena según persona y/o paisaje.	Escena seleccionada
1	Introducción	X
2	Reunión del Sindicato de pescadores y buzos de Chiloé.	
3	Pueblito de San Juan. 13 días de movilización	X
4	Camino hacia Ancud	
5	Barricada de Familias	
6	Instancia sobre la realización de un lienzo.	X
7	Confexión y canto del himno de Chiloé por pobladoras presentes en la barricada	X

3- Tomas según la elección de las secuencias del mapa sintagmático.

3.1- Mapa sintagmático del primer film: “El archipiélago de los chonos” (1980).

Sintagma 1: Introducción



1

2

3

4

5



6

7

8

9

10



11

12

Secuencia 3: Isla **Moatj**. Visita a un antiguo cementerio chilote.



1

2

3

4

5



6

7

8

9

10



11

12

13

14

15



16

17

18

19

20



21

22

23

24

25



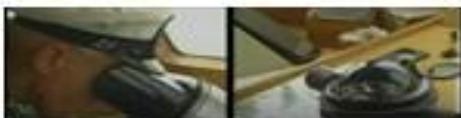
26

27

28

29

30



31

32

Secuencia 5: Viaje y llegada hacia sitios arqueológico cercanos: (conchales y cuevas).



1 2 3 4 5



6 7 8 9 10



11 12 13 14 15



16 17 18 19 20



21 22 23 24 25



26 27 28 29 30



31 32 33 34 35



36 37 38 39 40



41 42 43 44 45



46 47 48 49 50



51

52

53

54

55



56

57

58

59

60



61

62

63

64

65



66

67

68

69

70



71

72

73

74

75



76

77

78

79

80



81

82

83

84

85



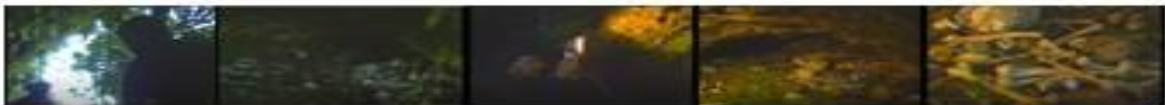
86

87

88

89

90



91

92

93

94

95



96

97

98

Secuencia 9: Encuentro con pescadores nómadas chilotos del canal Yacaf.



1

2

3

4

5



6

7

8

9

10



11

12

13

14

15



16

17

Secuencia 13: Recreación de una vivienda chono y un rostro indígena chono mujer.



1

2

3

4

5



6

7

8

9

10



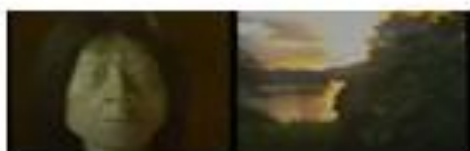
11

12

13

14

15



16

17

3.2- Mapa sintagmático del segundo film: “La comarca encantada” (1990).

Secuencia 1: Prefacio



1

2

3

4

5



6

7

8

9

10



11

Secuencia 2: Los autobuses del mar



1

2

3

4

5



6

7

8

9

10



11

12

13

14

15



16

17

18

19

20



21

22

Sintagma 6: Un curasto en Añibee



1

2

3

4

5



6

7

8

9

10



11

12

13

14

15



16

17

18

19

20



21

22

23

24

25



26

27

28

29

30



31

32

33

34

35



36

37

38

39

40



41

42

43

44

45



46

Secuencia 10: Una minga de tira de casa en Calea



1

2

3

4

5



6

7

8

9

10



11

12

13

14

15



16

17

18

19

20



21

22

23

24

25



26

27

28

29

30



31

32

33

34

35



36

37

38

39

40



41

42

43

44

45



46

47

48

49

50



51

52

53

54

55



56

57

58

59

60



61

62

63

64

65



66

67

68

69

70



71

72

73

74

75



76

77

78

79

80



81

82

83

84

85



86

87

88

89

90



91

92

93

94

95



96

97

98

99

100

3.3- Mapa sintagmático del tercer film: “La misión circular, iglesias de Chiloé” (2000).

Secuencia 1: Introducción



1

2

3

4

5



6

7

8

9

10



11

12

13

14

15



16

17

18

19

20



21

22

23

24

25



26

27

28

29

30



31

32

33

34

35



36

37

38

39

40



41

42

43

44

45



46

47

48

49

50

Secuencia 2: La misión circular



1

2

3

4

5



6

7

8

9

10



11

12

13

14

15



16

17

18

19

20



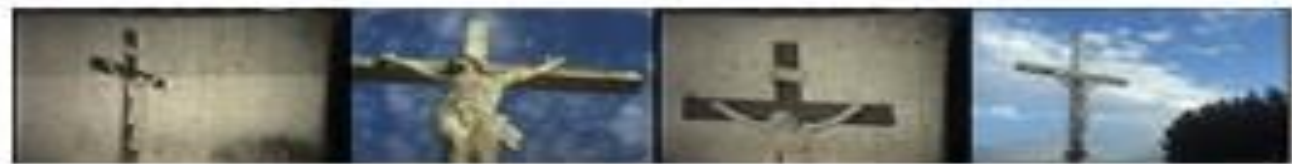
21

22

23

24

25



26

27

28

29

Secuencia 6: Reflexiones finales:



1

2

3

4

5



6

7

8

9

10



11

12

13

14

15



16

17

18

19

20



21

22

23

24

25



26

27

28

29

30



31

32

33

34

35



36

37

38

39

40



41

42

43

3.4- Mapa sintagmático del cuarto film: “Soberanía, crónicas del mayo chilote” (2020).

Secuencia 1: Introducción



Secuencia 3: Pueblito de San Juan. 13 días de movilización



11

Secuencia 6: Instancia sobre la realización de un lienzo.



1

2

3

4

5



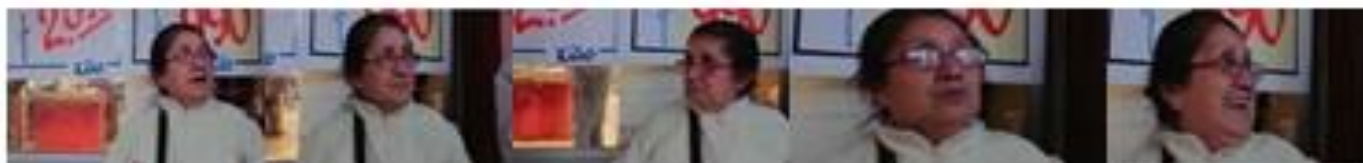
6

7

8

9

10



11

12

13

14

15



16

17

18

19

20



21

22

23

24

25

Secuencia 7: ~~Colección~~ y canto del himno de Chiloé por pobladores presentes en la baticada



26

27

28

29

30



31

32

33

34

35



36

37

38

39

40



41

42