



# MAWIZA ÑI PEWAA

SUEÑO DE LA MONTAÑA



TESIS DE GRADO MODALIDAD GRUPAL  
DIRECCIÓN AILÉN HERRADÓN  
EDICIÓN POSTPRODUCCIÓN JUAN JOSÉ RODRÍGUEZ



MAWIZA ÑI PEWMA  
(Sueño de la montaña)

PELÍCULA DOCUMENTAL

PROYECTO DE TESIS / MODALIDAD GRUPAL





Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Artes Audiovisuales

Alumna: Patricia Ailen Herradón  
DNI: 34.337.475  
Legajo: 58767/3  
Expediente: 1200-007978/17-000.  
Tel: (0221) 15-6010065  
E-mail: ailenherradon@gmail.com  
Directora: Mónica Caballero  
Co-director: Marcos Tabarozzi

Alumno: Juan José Rodríguez  
DNI: 33188878  
Legajo: 55145/4  
Expediente: 1200-009448/18-000  
Tel: (0223) 15-4542556  
E-mail: dejuanjorodriguez@gmail.com  
Director: Alejandro Javier Nigri

DIRECCIÓN / REALIZACIÓN

1. Breve memoria histórica.	11
2. Abstract: Mawiza Ñi Pewma.	13
3. La mirada en el recorrido. Decisiones.	15
4. El relato: Cómo contar la historia de este film.	19
4.1 Cómo ver y escuchar la historia de este film.	20
5. La reapropiación de la mirada.	24
6. Conclusión del proceso creativo.	26
7. Bibliografía.	28
8. Referencias de producciones artísticas/ filmografía/ discografía.	30
9. Anexo.	31

EDICIÓN / POSTPRODUCCIÓN

1. Mawiza Ñi Pewma (Abstract).	39
2. El respeto para con la otredad en el film documental.	41
3. El (Des)montaje en el guion documental contemporáneo.	44
4. Comprendiendo, a través del proceso creativo, esos trozos de realidad obtenidos.	46
5. Estrategias propicias para los compromisos asumidos.	48
6. Conclusión.	54
7. Bibliografía.	56
8. Referencias de producciones artísticas.	58
9. Anexo.	59





Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Artes Audiovisuales  
Licenciatura en Artes audiovisuales  
Orientación en realización de Cine, Video y T.V

## PROYECTO DE TESIS MODALIDAD GRUPAL

**Título:** “Mawiza Ñi Pewma” (Sueño de la montaña).

**Tema:** La mirada del universo cinematográfico  
puesta en diálogo con la otredad.

Película Documental

Alumna: Patricia Ailen Herradón

DNI: 34.337.475

Legajo: 58767/3 Expediente: 1200-007978/17-000.

Tel: (0221) 15-6010065

E-mail: ailenherradon@gmail.com

Directora: Mónica Caballero

Co-director: Marcos Tabarrozzi

Este proyecto documental se enmarca dentro de una tesis de grado de la Licenciatura de Artes Audiovisuales con orientación en Realización Cine, video y TV, dicha tesis es grupal y está integrada por Patricia Ailén Herradón (número de legajo: 58767/3) en el rol de Directora y Juan José Rodríguez (número de legajo: 55145/4) en el rol de Edición y Post-producción.



1  
BREVE MEMORIA HISTÓRICA

*“Durante gran parte del año la naturaleza habla un salvaje lenguaje de nieve y viento, y quien no conoce el viento patagónico ignora la solidez que puede llegar a alcanzar el aire. Aquel aparente paraíso era un campo de refugiados con tierras infecundas y escasos recursos. Despojados de la posibilidad de la economía predatoria de cazadores ecuestres se habían adaptado a la cría de ovejas. Sobre los rebaños, piños, giraba la vida familiar y social. La carne y la venta de lana se complementaban con la recolección de piñones, nelliu- de araucarias, estos frutos del útil pehuén se transformaban en harinas y bebidas”.*

*Bartolomé, Miguel Alberto.  
“Librar el camino” Relatos sobre antropología y alteridad.<sup>1</sup>*

El pueblo mapuche fue expulsado de sus tierras y su cultura fue avasallada a partir de la guerra del desierto, como nombra Erma Lucero, uno de los personajes del film. Conocida hegemonícamente por el *centro<sup>2</sup> bajo el nombre*

<sup>1</sup> Bartolomé, Miguel Alberto. (2002), “Librar el camino” Relatos sobre antropología y alteridad, México, Antropofagia.

<sup>2</sup> Centro periferia: modelo de organización territorial de ciertos sistemas económicos y políticos que refiere a las desigualdades sociales y económicas y su desigual distribución espacial, especialmente en el ámbito mundial, hablándose en este sentido de países centrales y países periféricos (NorteSur; Primer mundo – Tercer mundo). Concepto tomado de Richard, Nelly. (2006), “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”. En: Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica, Barcelona.



## ABSTRACT : MAWIZA ÑI PEWMA

de *Conquista del Desierto entre los años 1878 y 1885*<sup>3</sup>, aunque a mí me interesa pensarlo como un genocidio, que fue planificado a través de la idea de colonización de un territorio. Como consecuencia de tal desvinculación territorial, obligados por el Estado Nacional, la mayor parte de la población se encuentra en los centros urbanos del país, mientras que una porción menor de la población habita en las zonas rurales.

El corrimiento de las comunidades hacia tierras infértiles de la zona precordillerana de Argentina y Chile generó, en ellas, una transformación, ya que pasaron de ser una sociedad cazadora-recolectora a un grupo minoritario con pequeñas parcelas de ganado y cultivo. Actualmente, la estructura social trata a esta comunidad como un pueblo campesino empobrecido y en desigualdad de oportunidades, mientras que ellos persisten en una lucha contra la apropiación de sus tierras por parte del empresariado privado, quienes continúan hasta la actualidad intentando su desalojo a través de dudosos negociados.

*Mawiza Ñi Pewma*<sup>4</sup>, es un largometraje documental *reflexivo*, y levemente *participativo*. En este se aborda el diálogo entre la mirada de una realizadora audiovisual y su equipo de trabajo con la realidad de una comunidad y la mirada sociocultural de las personas de la comunidad Mapuche Cayulef, ubicada entre los parajes Costa del Río Catan Lil y el Río Salitral, en la provincia de Neuquén, Argentina.

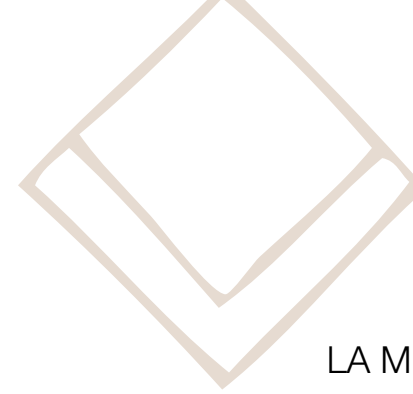
*“Y allá fue llevado consigo una tropilla de caballos y algunos acompañantes, viaje que duraba 2 o 3 meses, siendo un sacrificio enorme para conseguir ese pedazo de tierra pero gracias a su gran valentía pudo hacerlo. No hablaba el castellano, tenía su lenguaraz, su traductor. Se hacía valer por otra gente. Allá le decían que le iban a dar el título de la tierra”<sup>5</sup>. De esta manera, Casimiro Cayulef y la comunidad que encabeza pudieron lograr el reconocimiento de las tierras que ocupaban desde los años posteriores a la Campaña del Desierto cuando habían sufrido ya antes un corrimiento en el territorio.*

*Gottle, Martín (2000). “Reconstruyendo la historia desde la propia memoria comunitaria, relato de historia de la comunidad, recopilada por los jóvenes Juan Pérez y Daniel Quintonahuel”.*

<sup>3</sup> *La Conquista del Desierto fue la campaña militar realizada por la República Argentina entre 1878 y 1885. Por la que se conquistó grandes extensiones de territorio que se encontraban en poder de pueblos originarios (también referidos como tribus desde el bando del estado) mapuche, pampa, ranquel y tehuelche. Se incorporó al control efectivo de la República Argentina una amplia zona de la región pampeana y de la Patagonia (llamada Puelmapu por los mapuches) que hasta ese momento estaba dominada por los pueblos indígenas. Estos, sometidos, sufrieron la aculturación, la pérdida de sus tierras y su identidad al ser deportados por la fuerza a reservas indias, museos o traslados para servir como mano de obra forzada. Conquista del desierto. En “Wikipedia”. Consultado el 25 de Septiembre, 2018.*

<sup>4</sup> *La traducción que proponemos para el título de este documental es “Sueño de la Montaña”. No obstante producto de la cualidad ágrafa del idioma Mapudungzun y de sus múltiples y diversas interpretaciones, dicha traducción puede variar levemente en su significado y conjugación.*

<sup>5</sup> *Gottle, Martín (2000) párroco del pueblo Las Coloradas y de las comunidades mapuches del departamento Catan Lil. “Reconstruyendo la historia desde la propia memoria comunitaria, relato de historia de la comunidad, recopilada por los jóvenes Juan Pérez y Daniel Quintonahuel”.*



## LA MIRADA EN EL RECORRIDO

La película retrata a la comunidad a través de la noción de *otredad* o *alteridad*, comprendiendo al otro retomando estudios de Rodolfo Kusch<sup>6</sup>, que lo define como un individuo diferente constituido por creencias, tradiciones y simbologías. El proyecto pretende construir una mirada e interpretación desde la perspectiva propia con la ajena para un entendimiento con la comunidad, conformando un espacio de enunciación cinematográfica que se estructure a modo de relato coral, presentando a algunos de los *actores sociales* que habitan la comunidad. Ellos son Abelardo Pérez, Sergio Cañicul, Isabella Cayulef, Teresa Cayulef, Walter Pérez, Martín Barriga, Ayelén Pérez, Kevin Pérez, Erma Lucero y Ángel Pérez.

Consideremos la construcción de la *otredad* desde una mirada que supere la idea de *diversidad*<sup>7</sup>, que vea a la *otredad cultural*, que históricamente ha sido producto de una *desigualdad*, considerando que dicha desigualdad, en este documental, está puesta de manifiesto a través de un grupo humano que fue y es objeto de procesos estructurales de opresión. Históricamente sufrieron un desmembramiento colonizador y genocida que truncó su desarrollo como nación originaria y que, hasta la actualidad, trae consecuencias identitarias, geográficas, culturales y socioeconómicas. Manifestadas no sólo en la *Conquista del Desierto*, sino por el hostigamiento que aún continúan teniendo por la apropiación de sus tierras.

El documental fue pensado y registrado evidenciando el dispositivo cinematográfico, para construir un diálogo que reflexione a través de la mirada, intervención y "escucha" de quienes llegamos a la comunidad y, de quienes viven en ella a partir de sus testimonios y vivencias.

Consideramos que es un documental de *modalidad reflexiva*<sup>8</sup>, que tiene como objetivo la toma de conciencia, por parte del espectador, del propio medio de representación y de los dispositivos que han construido lo que está viendo.

También está ligado estrechamente con la modalidad que plantea Bill Nichols como documental *participativo*<sup>9</sup>, evidenciando de manera sutil la participación del realizador que se involucra en el discurso que se está dando, con diferentes tácticas de intervención, que más adelante desarrollaremos.

A medida que fuimos encausando la película nos preguntábamos asiduamente *¿cuál es el espacio enunciativo desde el que es posible, o deseable, narrar/presentar a la otredad?* Mariano Veliz afirma que "Lo importante y complejo, es no apropiarse de la imagen y la voz del otro, no despojarlo de su propia capacidad narrativa y figurativa"<sup>10</sup>. Desde este tipo de reflexiones es que la mirada del cine contemporáneo se fue renovando y buscó nuevas formas de narrar y utilizar recursos que permiten reestructurar la subjetivación del director frente a una película documental que reflexione sobre la *otredad*.

6 Rodolfo, Kusch. (1962), "America Profunda", Perú, Bellido.

7 Boivin Mauricio, Rosato Ana, Arribas Victoria (2004), *Constructores de Otredad "Una introducción a la Antropología Social y Cultural"*. Buenos Aires, Antropofagia.

8 Nichols, Bill. (1997), *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós comunicación cine.

9 Idem.

10 Veliz Mariano. (2017), *IMAGOFAGIA, Revista de la asociaciones de estudios de Cine y Audiovisual. Introducción: figuras de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo*, nro 15.



Este proyecto muestra un cine que se presenta en un tiempo histórico de conflicto, que parte de admitir un compromiso social con la *otredad*, buscando así fortalecer la identidad propia del pueblo Mapuche, de gran riqueza en su diversidad cultural y con una lucha inapelable, para llevarla a expresiones de la cultura popular a través del cine. Un cine que es parte de la expresión reivindicativa y parte de la voz de sectores que poco acceso tienen a la difusión de sus pensamientos, de su historia y su cotidiano. Es así que nuestra intención es acompañar las problemáticas vividas en este caso por la comunidad Cayulef.

Ana Amado expone que “Hoy importa más pensar en personajes singulares que plantean una interrogación particular al mundo, o que permiten interrogar al mundo y sus formas a través de sus experiencias y que parten de la idea común de entender y vivir el mundo como representación (...) En América Latina, el cine contemporáneo asumió el desafío de configurar las visibilidades de los otros”.<sup>11</sup> A partir de esta concepción nos planteamos cómo contar este proyecto documental y cuáles son las formas de ver, nuestra posición respecto a la comunidad.

## DECISIONES

Una de las decisiones que tomamos fue la de evidenciarlos sutilmente con nuestra mirada como constructores de un discurso. Conformado por un gesto que es el detrás de cámara, que sí está, aunque no lo veamos y es en parte el equipo realizativo, y el *dispositivo* cámara, quien construye también el universo del documental.

Jean Louis Comolli concibe que “El fuera de campo constituye su recurso articulador de sentido. Frente a la imposición de una obligatoriedad de lo visible, en el cine se esgrime una poética que formaliza también lo ausente, aquello que se rehúsa a integrarse en la circulación mercantil de lo visible”<sup>12</sup>. Apro-

<sup>11</sup> Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.

<sup>12</sup> Taccetta Natalia y Velíz Mariano. Traducción: Grotz-Terrier Céline. (2014), *Cine Documental. El dispositivo cinematográfico y la redistribución de lo visible. Entrevista con Jean-Louis Comolli*. Pag. 119/124.

piándonos de esta concepción es que, a través de decisiones en la mesa de montaje, utilizamos diferentes planos que demuestran sutilmente la presencia del dispositivo cámara y evidencian así nuestra presencia.

Por ejemplo, desde el comienzo de la película, en la secuencia de títulos se evidencian algunas formas: La mirada a cámara del niño y sus padres que van entrando a la comunidad, las miradas a cámara de los personajes de la secuencia que nosotros le llamamos “La feria”, donde se construye un espacio de ensueño a través de su tratamiento visual como sonoro, en el cual los personajes miran directamente a la cámara, hablan y muestran sus productos, miran directamente al espectador. Operando así bajo la idea de la evidenciación aportando en este caso a la impresión de realismo que existe en función de la transparencia del dispositivo.

La cámara en mano, ajustes de foco, reencuadres y movimientos abruptos son otra de las formas, por ejemplo cuando en la escena de los niños volviendo de la escuela uno de los personajes dice “Mira el río va con mucha agua ahora” y la cámara gira abruptamente para ver el río del que habla el personaje. Estas decisiones son una manera sutil de evidenciarlos y alejarnos de una búsqueda de transparencia de la narrativa clásica, o de las formas de mostrar transparentemente imágenes estetizadas como hace el espectáculo o las tecnologías de la comunicación.

Esto es lo que encausa el proyecto en esta dialéctica entre lo “visible e invisible, el ver, el ocultar y el seleccionar como operaciones principales del cine”<sup>13</sup>, que nos llevan a la construcción de ese universo enunciativo que pretendemos denotar en el film. El cual busca siempre explorar y vincular el documental con cuestionamientos y reflexiones de “cómo filmar la palabra, cómo dar cuenta del lenguaje, y cómo buscar los diversos modos del aparecer de lo real que dan visibilidad y voz a actores invisibilizados”<sup>14</sup>.

En este sentido nos alineamos detrás de la concepción de Mariano Veliz, quien sostiene que “Si ver en el cine implica siempre ver a través de, entonces se impone el deber de pensar de qué maneras el cine interroga sus propias formas

<sup>13</sup> *Idem* 10.

<sup>14</sup> Velíz, Mariano. (2016), “Políticas figurativas de la otredad en el documental argentino contemporáneo: Bonanza (en vías de extinción) (2001) y El etnógrafo (2012) de Ulises Rosell” en *Cine Documental*, nro 13.

de ver. Este requerimiento inscribe un dilema estético y político relevante. Cualquier texto fílmico que invisibiliza tanto sus condiciones de existencia como el funcionamiento del dispositivo cinematográfico, se entronca tal vez a su pesar, con las tecnologías informativas, los regímenes escopicos de la visibilidad absoluta y las diversas modalidades de espectacularización y mercantilización de la imagen”<sup>15</sup>.



Mawiza Ñi Pewma, transita por pasajes en la labor diaria de las personas de la comunidad: la crianza de ganado, la esquila, el tratamiento de cueros, el hilado y las artesanías, la venta de estos productos en ferias artesanales, carnicerías en los pueblos cercanos o personas interesadas en la compra; dicha venta como su base económica y parte de su subsistencia.

Las voces de cada *personaje social* narran los beneficios y deterioros que afectan a la comunidad, haciendo un pasaje por las labores, la renta, el patrimonio, las políticas de organización del lugar, la educación de los niños, reflexiones de cómo es vivir en el campo, el cuidado a la tierra, la mirada de su religión con respecto a la naturaleza y a su lengua mapuzungun.

Actualmente la relación de los jóvenes con la situación de lucha de la tierra posibilitó, como poco a poco van reapropiándose de su identidad y reivindican el ser Mapuche. La recuperación, legalidad y certificación de sus tierras, y cómo es que el Estado los acobia, los ayuda en la construcción de sus casas, pero siempre ocultando una parte crucial: la quita de tierras, relacionada con empresas privadas de megaminería, mataderos, etc.

<sup>15</sup> *Idem* 12.

## 4.1 CÓMO VER Y ESCUCHAR LA HISTORIA DE ESTE FILM.

*“Muchas prácticas de artes multiculturales hablan un lenguaje de marginalidades tipificadas (étnicas o genérico-sexuales) que obligan a la raza, a la clase o el género, a resumirse unívocamente a una sola coordenada de identidad, de la que se espera que milite siempre en el registro ortodoxo de la correspondencia fija, lineal, entre –pertenecer- y -representar-, entre “ser” y “hablar como””.*

*Richard, Nelly. (2006), “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”.*<sup>16</sup>

Desde un punto de vista plástico, referido a la propuesta estética de la imagen, pensamos que la *esencia* del lugar y los *personajes sociales* no es inherente a las imágenes del registro, es decir, que como dice Jean Louis Comolli *encuadrar es siempre esconder*, y cómo decía Leonardo Favio, *cómo decían los grandes maestros, la cámara implica decisiones morales*, encuadrar es ideológico, porque el lenguaje de la imagen capturada no representa totalmente la realidad. Igualmente consideramos que si se logró reflejar a la comunidad, y que la decisión de hacerle un tratamiento a la imagen a partir del uso de lentes y manejo de cámara en mano, tanto como su montaje y corrección de color, son parte de la forma que nos evidencia como constructores de una mirada y este constructo es parte y acompaña al contenido y a la puesta en

<sup>16</sup> Richard, Nelly. (2006), “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad”. En: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica, Barcelona.

forma del film. No interrumpe abruptamente con el lugar y los personajes y no nos aleja de la posibilidad de representar una realidad que muestra lo que está pasando en un contexto, con una forma, con una propuesta estilística propia. “Habiendo tomado la iniciativa de ejercerse como “acto de enunciación”, pasa de lo estético a lo político y de lo político a lo estético según las coyunturas de debate que busca intervenir críticamente (...) Lo político en el arte: se refiere a una articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre el entorno social, pero desde su propia organización de significados y su propia retórica”<sup>17</sup>, como expone Nelly Richard.

En relación a la fotografía, en postproducción se hizo un tratamiento a la imagen, principalmente en lo que llamamos “La feria”, donde se construyó una ensoñación en la imagen y el sonido, un momento en el film de carácter onírico que se diferencia completamente con el resto de lo acontecido en la película. Habiendo aquí una vez más de modo sutil la evidenciación de nosotros a través de una estetización de la imagen y el sonido, ajeno a la naturalidad o realidad de la comunidad. Escenas que generan también un tiempo justamente onírico o de *pewma* (sueño) que se va amalgamando poco a poco con la última escena donde uno de los personajes cuenta un sueño que tuvo.

Las escenas que se compusieron fotográficamente a través de la luz eléctrica que los personajes mismos utilizan en sus casas y mediante luz natural en exteriores. Es decir, no hubo intervención de luminaria eléctrica cinematográfica. La decisión fue tal, porque nuestra intención fue poder hacer el documental con poca intervención de equipamiento de cine ya que no queríamos hacer un despliegue que hiciese que la comunidad se sintiera incómoda frente a la cámara. Preferimos también no interrumpir su cotidianidad y labor diaria tan abruptamente, aunque somos conscientes de que al estar rodando durante dos semanas en la comunidad, el ritmo de vida de algunas personas se modificó.

Cabe mencionar que los roles se distribuyeron en cuatro personas, cubriendo el rol de dirección Ailén Herradón, el de camarógrafo Carlos Antúnez, el de sonidista Andrés Sánchez y el de producción ejecutiva y producción en rodaje

<sup>17</sup> *Idem* 16

Santiago Herradón. Quién cubrió el rol de producción trabaja con la comunidad hace varios años y fue nuestro vínculo directo, nos facilitó toda la logística en el rodaje y participó de cada dialogo previo que mantuvimos con la comunidad.

Desde el punto de vista sonoro, el lugar conforma una sonoridad imponente en su sonido ambiente como también es silencioso y ventoso casi todo el año, y desde el sonido directo se priorizo dicha sonoridad. Por otro lado en el montaje, eligiéndose como parte de la forma de la película, acudimos en la secuencia inicial a la música de foso y en la secuencia de "la feria", se elaboró un sampleo de ocarinas, instrumento de viento, que se repite cada vez que aparece esta secuencia elaborada donde los personajes le hablan a la cámara y nos muestran sus productos, haciendo un tratamiento musical de ensoñación que acompaña a la propuesta estilística de la imagen, generando un universo paralelo en el transcurso del film.

Parte fundamental de la dimensión estética sonora es el sonido del río, del agua, de los animales, del crujir de la madera cuando calienta el fuego, tan importante como el silencio, generando un clima de comunión con los personajes y el medio que habitan, construyendo a través del lenguaje audiovisual una percepción del tiempo rural, muy alejado del ritmo de vida y el tiempo sonoro de la ciudad.

En cuanto al diálogo, se trabajó como rasgo estilístico distintivo el uso de la voz en off en pos de mostrar y evocar la memoria y el mundo interior de los *personajes sociales*, sentir las cicatrices en la topografía del terreno y el tejido de la región a través de sus voces. Poner atención dentro del pasado en espera de encontrar una biografía y obtener retazos de memoria a través de sus testimonios.

Las voces en off como recurso son parte de la evidenciación del dispositivo y el montaje, haciendo que estén en diferentes momentos irrumpiendo con acciones de los personajes en el plano de imagen pero amalgamándose con él. Subtitulamos la película, identificando una razón principal que es nuestro compromiso en el claro entendimiento de la palabra del *otro*. Entendiendo que el registro de sonido en rodaje es el adecuado y que si en algunas situaciones no se comprende bien lo que se escucha es propia del dialecto sociolecto de

la comunidad. Por otro lado creemos que resignifica aún más la importancia simbólica de sus voces, sus modos de habla, su lengua y formas de expresión. Subtitulando el film consideramos también que es una manera más de respeto hacia la palabra de quien está dando testimonio, hacia la otredad.

Los documentales, como indica Bill Nichols "Son una prueba del mundo, una prueba transmitida al espectador (...) Cuando creemos que lo que vemos ofrece un testimonio de la forma en que el mundo es, puede formar la base para nuestra orientación hacia o nuestra acción en el mundo"<sup>18</sup>. La teoría de este autor está fundada en la asunción del documental como forma de comunicar un mensaje al espectador, una realidad que nos indique modos de mirar y actuar ante ella. En esta misma línea el director mexicano Carlos Reygadas relata que "El paisaje del lugar ya está dado desde el momento que vemos a los personajes mismos"<sup>19</sup>. La carga dramática está tanto ahí como en la construcción poética que se construye con la luz, el sonido y el paisaje. Recursos que construyen parte de la realidad y del lenguaje del cine documental, invitando al espectador a sentir un tiempo y un espacio propio.

<sup>18</sup> Nicholls, Bill (1997), "La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental", Barcelona, Paidós.

<sup>19</sup> Entrevista a Carlos Reygadas por la comunidad internacional del guión.

## 5 LA REAPROPIACIÓN DE LA MIRADA

En relación con la concepción de la *cultura mapuche* partimos de las afirmaciones de *Moira Ivana Millán*, comunicadora de la comunidad mapuche Pillán Mawiza de Chubut. En el libro *¿LA “CUESTIÓN” MAPUCHE?, Narrativas en torno a la disputa por el territorio en el Puelmapu*; donde hace referencia sobre qué es la *cultura mapuche*:

*“Nosotros entendemos que hay diferentes planos, o niveles de existencia, o de mundos. Hablamos de Wente Mapu que es la tierra donde pisamos y desarrollamos nuestra vida, pero también existen otros niveles como la Nag Mapu, es el subsuelo donde están los mal llamados recursos; la Mince Mapu, que es más abajo todavía [...] allí habitan newenes, fuerzas; y arriba de la Wente Mapu está la Wenu Mapu, que es el cielo, que ahora también se quiere cosificar, comercializar. Antiguamente y aún hoy, no podemos entender que se haya cosificado la tierra. No salimos del asombro cuando ya también el mundo de las aguas se ha privatizado. Arriba de la Wenu Mapu tenemos otro plano de existencia que es el mundo espiritual, las fuerzas del cosmos. En la Wente Mapu nosotros tenemos la Wall Mapu, nuestro territorio, que es preexistente a los Estados argentino y chileno. Ese extenso territorio ya estaba habitado por nuestro pueblo y en él desarrollábamos nuestra vida, nuestro conocimiento, nuestra cultura”<sup>20</sup>.*

Así es cómo la cosmovisión del pueblo mapuche, está intrínsecamente relacio-

nada al orden sagrado, y al vínculo con el mundo a través de la reciprocidad, la transmisión de sus tradiciones y conocimientos de manera oral para que no se pierda el equilibrio con la naturaleza.

Que cada mapuche que hoy habita el territorio se encomiende la labor de que persista la cultura como valor fundamental en su vida. Sólo a través de su cosmovisión es que vemos cómo se refleja la idea de *igualdad en* este documental y a través de nuestra película es que corroboramos el compromiso con la *otredad*, que se sustenta en la configuración de un relato cargado de intromisiones que revela la mediación, con el afán de respetar así la voz de la otredad en la confirmación de la propia voz.

<sup>20</sup> Allegreti, Nehuen. Cremona, Camila, Haure. (2016). *La “Cuestión” Mapuche?, Narrativas en torno a la disputa por el territorio en el Puelmapu. Facultad de periodismo y Comunicación Social. Pag 88.*



## 6 CONCLUSIÓN DEL PROCESO CREATIVO

Finalizamos esta película, siendo conscientes de que el proceso creativo de dicho film fue extenso pero de una búsqueda tanto narrativa como estilística que tenga una forma propia. Con la mirada y subjetivación de quienes fuimos constructores de sentido para representar a través del arte del cine al *otro*, a un contexto que se encuentra sujeto a una desigualdad pero no por eso es condición que debe esperarse que sea representado o construido en un film nuestro compromiso con la realidad del *otro* a través de la mayor referencialidad posible al contexto.

Hoy hay nuevos paradigmas, muchas veces acusados bajo la categoría del esteticismo de la forma, reduciendo al contenido de lo que se está construyendo de un contexto. Predeterminando que el cine documental debe ilustrar en términos, como mencione antes, de un compromiso con el *otro* a través de mostrarlo tal cual es registrado. Por ejemplo nosotros dejamos fuera testimonios donde los personajes lloraban hablando de las miserias que tienen que pasar en su vida y sin embargo sacando esto y haciendo uso de recursos estilísticos no consideramos que estamos alejándonos de una realidad, por el contrario se van entretejiendo historias de vida, problemáticas y situaciones que generan una tensión entre lo político y lo estético.

Estamos convencidos de que todo proceso creativo cinematográfico es un aprendizaje que nos vincula intrínsecamente con un quehacer ligado a contar una historia. Relacionándonos hasta última instancia a un mundo que nos retrata a nosotros y a cada persona que participó de este film. Construyendo

una identidad tanto individual como colectiva y a la vez una identidad nueva y única que es el film, donde queda materializada una historia que desde el primer momento estuvo atravesada por una investigación, relaciones humanas, conflictos, descubrimientos, procesos creativos, etc.

Una obra que consideramos sigue en construcción y que a partir de terminar su etapa de montaje y edición, comienza una nueva etapa, la proyección y visio-nado por el público que la vea. Será una materialidad que trasciende en nuevos significados, información de una época, y subjetividades infinitas que se cuestionen a partir de lo que cada cual esté aconteciendo. Este será un momento de intercambio, donde la fuerza del lenguaje cinematográfico como lectura de una realidad se pondrá en acción con cada espectador.

Este documental es un aporte al tema de los pueblos originarios y a la mirada de la “*otredad*” que se viene tratando desde diferentes disciplinas.



## 7 BIBLIOGRAFÍA

Richard, Nelly. (2006), "El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad". En: *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica, Barcelona.

Gottle, Martín. (2000), párroco del pueblo Las Coloradas y de las comunidades mapuches del departamento Catan Lil.

"Reconstruyendo la historia desde la propia memoria comunitaria, relato de historia de la comunidad, recopilada por los jóvenes Juan Pérez y Daniel Quintonahuel".

Berreta, Marta Susana, Cañumil Ariel Dario. (2013), "Tvkuipayiñ Taiñ Kvpal" (Recordemos nuestro origen), textos tradicionales mapuches adaptados al alfabeto Raguileo y traducidos por la agrupación Mapuche Wixaleyñ. Florencio Varela.

Nicholls, Bill. (1997), "La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental", Barcelona, Paidós. Kusch, Rodolfo, Kusch. (1962), "America Profunda", Perú, Bellido.

Allegretti, Nehuen, Cremona, Camila, Haure, Lara. (2016), TESIS DE GRADO ¿LA "CUESTIÓN" MAPUCHE?, Narrativas en torno a la disputa por el territorio en el Puelmapu, Unlp, FpyCs, La Plata.

Boivin Mauricio, Rosato Ana, Arribas Victoria. (2004), Constructores de Otrredad "Una introducción a la Antropología Social y Cultural". Buenos Aires, Antropofagia.

Bartolomé, Miguel Alberto. (2007), "Librar el camino" Relatos sobre antropolo-

gía y alteridad. Argentina, Antropofagia.

Taccetta, Natalia y Veliz Mariano. Traducción: Grotz-Terrier Céline. (2014), Cine documental. El dispositivo cinematográfico y la redistribución de lo visible. Entrevista con Jean-Louis Comolli. Pag 119/124

Véliz, Mariano. (2016), "Políticas figurativas de la otredad en el documental argentino contemporáneo: Bonanza (en vías de extinción) (2001) y El etnógrafo (2012) de Ulises Rosell" en *Cine Documental*, nro 13. Disponible en: <http://www.cinedocumental.com.ar/revista/pdf/13/13-Art5.pdf>

Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.

Veliz, Mariano. (2017), *IMAGOFAGIA*, Revista de la asociaciones de estudios de Cine y Audiovisual. Introducción: figuraciones de la otredad en el cine latinoamericano contemporáneo, nro 15. Disponible en: <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1291>

Página 12, sección Radar. Entrevista por Lucrecia Martel a Leonardo Favio. Año 2012. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8367-2012-11-11.html>

Traversa, Oscar. (2009), *Aproximación a la noción de dispositivo. ¿Por qué aproximarse a la noción de dispositivo?*. Ediciones Paidós.

Machado, Arlindo. (2009), *El sujeto en la pantalla. La aventura del espectador, del deseo a la acción*. Gedisa, Barcelona.

Aumont, Jackes. (1992), *La Imagen. "El papel del dispositivo"*. Ediciones Paidós Ibérica.

## 8 REFERENCIAS DE PRODUCCIONES ARTÍSTICAS / FILMOGRAFÍA/ DISCOGRAFÍA

- Arena- Relatos Campesinos. “Modos campesinos de habitar la tierra” / Proyecto Audiovisual interactivo en web. Link: <http://arenadocumenta.com/>
- Hermogenes Cayo, Jorge Perolan. Año 1969 / Película.
- Geronima, Raul Tosso. Año 1986 / Película.
- Baraka, Ron Fricke. Año 1992/ Película.
- Los Muertos, Lisandro Alonso. Año 2004 / Película.
- La Rabia, Albertina Carri. Año 2008 / Película.
- La Teta Asustada, Claudia Llosa. Año 2009 / Película.
- Man With No Name, Wang Bing. Año 2010 / Película.
- Este es mi reino, Carlos Reygadas. Año 2010 / Cortometraje.
- Post Tenebras Lux, Carlos Reygadas. Año 2012 / Película.
- La Jaula de oro, Diego Quemada-Díez. Año 2013 / Película.
- Damiana Kryygi, Alejandro Fernández Mouján. Año 2015 / Película.
- Música de Elisa Avendaño y Vlkantun.
- Pedro Raota / Fotografía.
- Filmografía de Jorge Sanjines.

## 9 ANEXO

Toda la documentación anexada fue realizada por Gottle, Martín párroco de Las Coloradas y Santiago Luis Herradón Ingeniero Agrónomo. Es una parte de la investigación sobre la historia de la comunidad Cayulef e investigaciones para la legalidad y certificación de títulos de propiedad de las tierras de la comunidad.

Vemos en la foto (de izquierda a la derecha): 1. José Pérez, padre de Doña Angelina Prez (no se ve en esta replica) 2. Antonio Olivares, padre de doña Feliciano Olivares. 3. Juan Inal, padre de Doña Cecilia Inal. 4. Posiblemente el gobernador en aquel tiempo, se desnoce su nombre. 5. Martín Cayulef, padre de Feliza Cayulef, viuda de Painenao. 6. Segundo Quintonahuel, padre de Amalia, Rafael, Saturnino, José. 7. Anoroldo Maldonado, alto flaco de sombrero. 8. José Lucero, padre de Rufina, Antonio, Filomeno y otros. 9. Juan Inal, hijo de Juan Inal padre (no.3), hermano de Cecilia Inal. 10. Atrás, desconocido. 11. Madre de Marcelina Peralta, Angela Amunñanco. 12. Detras de ella, Napoleón Maldonado. 13. Maria Lucero, tia abuela de Erma Lucero. 14. Jose Lucero hijo, será José Lucero chico, José Segundo Lucero chico. 15. Maria Leonor Cayulef. 16. Delfina Cayulef (se ve poco) 17. Segundo Painenao 18. En primera fila, sentado, Luis Guzmán. (Los demás que están en primera fila, sentados no son nombrados en esta explicación).





Foto tomada en ocasión de una visita del gobernador de Neuquén en la estancia Catan Lil, aproximadamente en 1920-25 en el reclamo de sus tierras.

## 6. Ocupación de la tierra de los 'Cayulef'

El antiguo puesto de Cayulef estaba ubicado en el lote 14, sección XXX. "Casimiro vivía en una arbolera de la blanca para arriba. Donde está la arbolera había una corral de pírca, ahí vivía Casimiro Cayulef. Hay un corral de pírca y una llanta de carro que se usaba como palenque para atar los caballos. Creo que la llanta está ahí todavía." Esta tierra posteriormente cerró Zingoni, todavía se ve desde la actual ruta nacional 40 hacia el oeste, en el campo cerrado por la estancia Catan Lil, un corral de piedra, que era de Casimiro Cayulef.



En la foto vemos a Narcisca Cayulef y su hijo Alejandro Pérez, aproximadamente en 1940-41. Es interesante saber que antiguamente la ruta que va a Junin de los Andes no pasaba por donde va ahora, sino más a oeste. "El camino antiguo pasaba entre el corral de la Blanca y más al sur de la alameda." (Cinforiano Pérez) Por ahí subía hacia el cerro donde está ahora la antena de telefónica, dejando el puesto de Casimiro al este. De esta manera el lugar

- <sup>1</sup> En 1902 aproximadamente "Casimiro Cayulef fue a BsAs a caballo, demmoraron varios meses, llevaron tropilla de caballo. Se le pasaron las piernas, ya no podia andar mas. Sufrió mucho para volver, con mucho sacrificio consiguieron esta tierra." (Erma Lucero)
- <sup>2</sup> Relato de historia de la comunidad, recopilada por los jóvenes Juan Pérez y Daniel Quintonahuel.
- <sup>3</sup> Relato de historia de la comunidad, recopilada por los jóvenes Juan Pérez y Daniel Quintonahuel.
- <sup>4</sup> Acta No. 5, Libro de Defunciones, Registro Civil Las Coloradas, fecha 31 de enero de 1928.
- <sup>5</sup> Acta No. 14, Libro de Defunciones, Registro Civil Las Coloradas, fecha 17 de abril 1929.
- <sup>6</sup> así recuerda Cinforiano Pérez.

### b. testimonios documentales

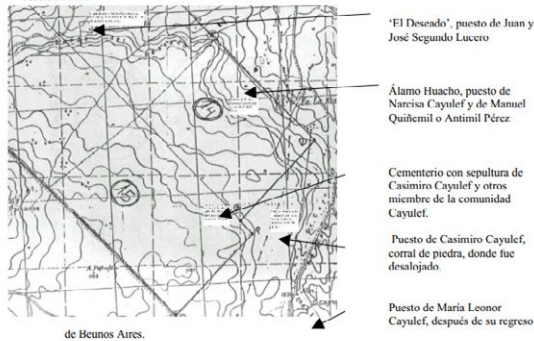
Muchas pruebas de posesión surgen de las documentaciones de las defunciones y nacimientos de los tiempos cuando la comunidad Cayulef todavía ocupaba las zonas donde posteriormente fueron desalojados. En las actas de nacimiento y DNI de algunos pobladores, algunos recientemente fallecidos<sup>8</sup> figura el lugar de nacimiento "El Carrizal", prueba indiscutible de la veracidad de estos hechos relatados.



Copias del documento de Rafael Trupán<sup>8</sup>, nacido en 1921 en el 'Carrizal', y de Filemono Lucero<sup>9</sup>, también nacido en 1921 en el 'Carrizal'.

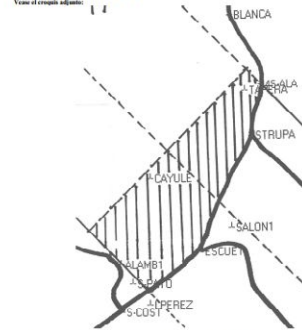
## 8. Croquis de Ubicación de los puestos

Agregamos un croquis con las ubicaciones de los puestos de los Cayulef y Lucero en los lotes 14 y 15 de la sección XXX.



## 16. Realidad Geográfica

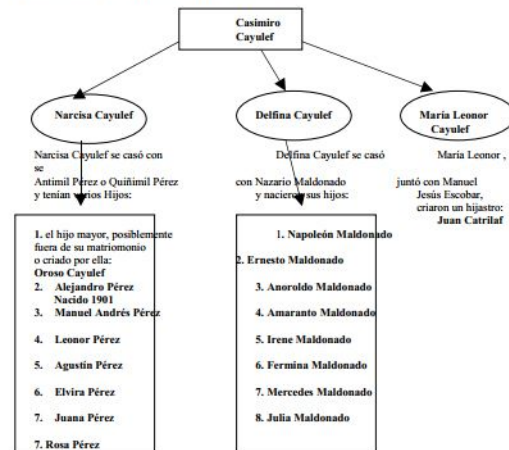
El lote "B" reclamado por la comunidad Cayulef se encuentra al noroeste de la ruta nacional 40. Desde la misma ruta 40 en el lote 14 se ve el corral de piedra, perteneciente al antiguo cacique Casimiro Cayulef. También desde la ruta 40 al nudo se puede apreciar la línea divisoria de alambres entre el lote 14 y 13, que debería continuar en la misma dirección del otro lado de la ruta, hasta el noroeste. Todo lo tiene en los lotes 14 y 13 sobre la ruta 40 al noroeste en una franja que varía entre 500 mts y 2 km aproximadamente son los que reclama la comunidad Cayulef.



Otro lugar que reclama la comunidad Cayulef se encuentra en el lote 15, lugar denominado "El Carrizal". Numerosos testimonios de sus antepasados, actas de nacimiento y de defunción, DNI demuestran la posesión de este terreno hasta el año 1922. El mallín "El Carrizal" se encuentra a escasos 200 metros de la línea divisoria de alambres entre los lotes 15 y 16. Todavía se observan en el lugar restos de la ocupación, como cercos de pírca, y corral de piedra, bases de la casa, numerosos árboles.

## Cayulef - ( Arboles genealógicos de la Comunidad Cayulef )

a. Desencenso de Casimiro Cayulef, sus hijas y nietos:



Familia Pérez: Orosio, Alejandro y Agustín tenían hijos y sus descendientes viven en la comunidad Cayulef. Manuel Andrés Pérez no tenía hijos, era soltero. Leonor y Elvira eran casadas y tenían hijos, Rosa era casada pero no tuvo ningún hijo. Elvira tiene una hija.

Familia Maldonado: Napoléon Maldonado se casó con Rufina Lucero, tuvieron varios hijos que viven dentro de la comunidad. Ernesto Maldonado tenía hijos en el valle, nadie en la comunidad. Amaranto y Anoroldo Maldonado no tenían hijos, no hay descendientes en la comunidad. Mercedes Maldonado se casó con Antonio Pailalef, de ellos desciende la familia Pailalef. Julia Maldonado tenía hijos, ellos están por Neuquén. Irene Maldonado se casó Rafael Trupán, tuvo hijos que viven en la comunidad, ella falleció joven. Fermina Maldonado tuvo hijos que viven dentro de la comunidad.

## 15. Pruebas de posesión

## a. rastros arqueológicos

Casimiro Cayulef vivió casi toda su vida, hasta que fue desalojado por los "Zingoni", en cercanías inmediatas al actual salón comunitario de la comunidad Cayulef. Sus restos descansan en un lote de tierra que usurpó Zingoni a la comunidad, hoy alambrado por la estancia Catán Lil. Dicho cementerio se encuentra cerca del límite entre el lote 14 y 15.

Las coordenadas del cementerio fueron medidas con un navegador satelital marca "Garmin GPS 12", y dieron las siguientes coordenadas: S 39° 48' 41,7" ; W 070° 38' 16,7". (Formato de posición hddd "mm' ss.s'") La tumba de Casimiro Cayulef y de muchos otros pobladores ha sido visitado por un periodista del diario Río Negro en el año 1998. La foto de la tumba con el primer y segundo lonko de la comunidad ha sido publicado el día 26 de abril de 1998.



(En la foto vemos la tumba de Casimiro Cayulef con el lonko de la comunidad Abelardo Pérez y el Segundo Lonko Saturnino Quíntonahuel)

Cuenta Don Silverio Lucero: "Cuando falleció Cayulef mataron un caballo, así era la costumbre antes." (Silverio Lucero)

En el Cementerio hay otras personas, integrantes de la comunidad Cayulef, sepultados: Se recuerda a Nazario Maldonado<sup>1</sup>, también "hay un tal Moreno, un tal Rodríguez que están sepultados en este cementerio"<sup>2</sup> ... "el abuelo Antimil o Quiñimil, la madre y el suegro del abuelo Lucero, la madre de Trupán, ellos vivían

en el Carrizal, entonces estaban sepultados ahí."<sup>3</sup>

Según anotaciones de Saturnino Quíntonahuel en el cementerio están sepultados: " Casimiro Cayulef, Leonor Cayulef, Petrona Cayulef, Teresa Cayulef, José Lucero, Juan Lucero, Antonio Peralta, Antimil Pérez, Manuel Negrero, María Lucero, Segundo Trupán, Colipi, el papa de Eugenia Colipi ( que se fueron al Valle), Antonio



Olivares, Juan Olivares, José Pérez, Casimiro Olivares, Nazario Maldonado, Albino Guzmán, Narcisca Cayulef, Juan Lucero, Justo Trupán, Feliciano Lucero, Avelina Cayulef, Goroso Cayulef, Mamuela Pérez, María Pérez, Manuel Cheuquel Quíntonahuel"

En la foto a la izquierda observamos la tierra usurpada por Zingoni, visto desde el salón comunitario de la comunidad Cayulef, lugar donde luego del desalojo vivía Maria Leonor Cayulef. Con la flecha queda marcada el lugar de la tumba de Casimiro Cayulef.

En efecto, en el cementerio se nota claramente la tumba del antiguo Lonko Casimiro Cayulef, pero alrededor hay muchas

<sup>1</sup> según Silverio Lucero.

<sup>2</sup> según Cínforiano Pérez.

<sup>3</sup> según Erma Lucero.

## PROYECTO DE TESIS MODALIDAD GRUPAL

**Título:** “Mawiza Ñi Pewma” (Sueño de la montaña).

**Tema:** La evidenciación de la propia voz para la construcción de una retórica al servicio del respeto a la otredad.

Película Documental

Alumno: Juan José Rodríguez

DNI: 33188878

Legajo: 55145/4

Expediente: 1200-009448/18-000

Tel: (0223) 15-4542556

E-mail: [dejuanjorodriguez@gmail.com](mailto:dejuanjorodriguez@gmail.com)

Director: Alejandro Javier Nigri

Universidad Nacional de La Plata  
Facultad de Bellas Artes  
Departamento de Artes Audiovisuales  
Licenciatura en Comunicación Audiovisual  
Orientación en realización de Cine, Video y T.V

Este proyecto de Tesis de Grado, para la concreción la carrera de la Licenciatura en Comunicación Audiovisual con Orientación en Realización de Cine, Video y TV; se enmarca dentro de la modalidad de Tesis Grupales. El equipo de dicha Tesis Grupal se encuentra conformado por Patricia Ailén Herradón (Nºleg: 58767/3), en carácter de Directora del proyecto y por Juan José Rodríguez (Nºleg: 55145/4), en carácter de Post-productor y Montajista.

## MAWIZA ÑI PEWMA (ABSTRACT)

Mawiza Ñi Pewma es un documental enmarcado dentro de las modalidades que Bill Nicholls define como “reflexiva”<sup>1</sup> y “participativa”<sup>2</sup>. El film pretende dar cuenta de las problemáticas de la comunidad Cayulef, una comunidad asentada en los parajes El Salitral y Costa del río Catan Lil, ubicados al centro de la provincia de Neuquén. El objetivo del documental es propiciar reflexiones en consonancia con las carencias y dificultades de la comunidad, pero sobre todo en torno a las presiones culturales a las que es sometida cotidianamente.

*“El arte, en cuanto estructuración de formas, tiene modos propios de hablar sobre el mundo y sobre el hombre; podrá ocurrir que una obra de arte haga afirmaciones sobre el mundo a través de su propia argumentación -como ocurre en el tema de una novela o de un poema- ; pero de derecho, ante todo, el arte hace afirmaciones sobre el mundo a través del modo como se estructura una obra, manifestando en cuanto forma las tendencias históricas y personales que en ella se han hecho primordiales y la implícita visión del mundo que un cierto modo de formar manifiesta.”*

*(Obra abierta, Cap. Análisis del lenguaje poético.  
Umberto Eco. Ed Ariel, 1979)*

<sup>1</sup> Nicholls, Bill (1997), “La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental”, Barcelona, Paidós.

<sup>2</sup> Idem.

Este proyecto parte de un compromiso con la comunidad Cayulef. Un compromiso basado en el concepto de “otredad”<sup>3</sup> enarbolado por Rodolfo Kusch. Entendiendo así al *otro* como un individuo diferente constituido por un agregado de creencias, tradiciones y simbologías particulares que contribuyen al enriquecimiento social. La estrategia retórica del film es cotejar la perspectiva propia con la ajena, en un espacio de enunciación conformado mediante la evidenciación del dispositivo cinematográfico, que por consecuencia nos expone a nosotros como constructores de un discurso audiovisual. El film se encuentra propuesto bajo la lógica de un relato coral, donde la narración se halla conducida por los testimonios y vivencias cotidianas de los actores sociales que habitan la comunidad. Las perspectivas de todos ellos, funcionando conjuntamente, se decantan en una cosmovisión de la comunidad en su totalidad.

2

## EL RESPETO PARA CON LA OTREDAD EN EL FILM DOCUMENTAL

El problema por el *otro* es tan antiguo como la filosofía misma y ha transitado por variadas y diversas interpretaciones desde su concepción inicial hasta la actualidad. La noción esgrimida por Friedrich Hegel, se ha resignificado con el paso del tiempo al entrar en relación con teorías como la intersubjetividad de Edmund Husserl, las críticas de Walter Benjamin a la noción de totalidad y la filosofía de la diferencia de Friedrich Nietzsche, entre otros; desarrollándose en ésta dirección las definiciones propuestas por Rodolfo Kusch en su escrito “La América Profunda”<sup>4</sup>.

El concepto de *otredad* en la actualidad se propone a partir de una división entre lo *nuestro* y lo *ajeno*. Se entiende que el *otro* tiene costumbres, tradiciones y representaciones diferentes a las propias y por eso es parte constitutiva de los *otros* en contraposición a lo que determinamos como *nosotros*. Rodolfo Kusch propone que la *otredad* implica asumir el lugar del *otro* y alternar la propia perspectiva con la *ajena*. En esta línea de pensamiento, entendemos entonces que la *otredad* representa una voluntad de entendimiento para con el *otro*. Desde esta perspectiva es que nos proponemos a *nosotros* como *los otros*, asumiendo estrategias que consideramos respetan el compromiso con la Comunidad Cayulef.

Alejándonos de la retórica tal vez más hegemónica de la narración occidental: El paradigma de estructura clásico cinematográfico, proponemos utilizar una

3 Kusch, Rodolfo. (1962), “La América Profunda”, Perú, Bellido.

4 Kusch, Rodolfo. (1962), “La América Profunda”, Perú, Bellido.

estrategia similar a lo que Rober Mackee<sup>5</sup> define como *minitrama*. Y aunque éste plantea el trinomio *minitrama*, *arquitrama* y *antitrama* en relación al cine de ficción, consideramos estos conceptos ejemplificadores para plantear la tensión dialéctica entre una trama basada en el paradigma clásico de representación cinematográfico, y otra basada en la deconstrucción de las lógicas propias de dicho paradigma. Planteamos una estrategia discursiva en la que tomasen la voz diferentes actores sociales de la comunidad, alejándonos así de la idea de trama arquetípica. Aquella trama que utiliza un personaje principal como motor movilizador de la historia. Así con la voz de los diferentes actores sociales de la comunidad se intentó construir un discurso que represente a su totalidad. Buscamos que las perspectivas de todos ellos, funcionando conjuntamente, se decantaran en una cosmovisión de la comunidad Cayulef. En este sentido la narración estará conducida por el cotidiano y los testimonios de Abelardo Pérez, Andrea Pérez, Angel Pérez, Ayelen Pérez, Erma Lucero, Isabella Cayulef, Kevin Pérez, Martin Barriga, Sergio Cañicul, Teresa Cayulef y Walter Pérez.

En este punto es donde la perspectiva de Jean-Louis Comolli expresada en su publicación “Cuerpo y cuadro: Cine, ética, política”<sup>6</sup> se nos hizo presente. “¿Es posible pensar estrategias que no impongan la desaparición de la voz propia para hacer oír la voz del otro? ¿Es posible posicionar la propia voz como mediadora de la voz del otro?” (...) “Si ver en el cine implica siempre ver a través de, entonces se impone el deber de pensar de qué maneras el cine interroga sus propias formas de ver.”<sup>7</sup> Por consiguiente se nos impuso el deber de pensar de que manera nos interrogamos sobre nuestras *propias* formas de ver. La concepción de Jean-Louis Comolli basada en el carácter maquínico del cine como una herramienta de la visión, nos condujo a la necesidad de evidenciar la mediación cinematográfica. En este sentido nos alineamos detrás la concepción de Mariano Véliz, por la cual sostiene que (...) “cualquier texto fílmico que invisibilice tanto sus condiciones de existencia como el funcionamiento del

dispositivo cinematográfico, se entronca, tal vez a su pesar, con las tecnologías informativas, los regímenes escópicos de la visibilidad absoluta y las diversas modalidades de espectacularización y mercantilización de la imagen.”<sup>8</sup>. Teniendo en cuenta dicha perspectiva, nos vimos en la obligación moral de hacernos presentes en este discurso cinematográfico y configuramos un relato que nos confirma como realizadores, dando cuenta de la interposición del dispositivo cinematográfico entre el espectador y la comunidad. Creemos que allí es donde reside el compromiso asumido con la *otredad*. En el afán de respetar la voz del *otro* en la confirmación de la *propia* voz.

5 Mackee, Robert. (2010) “El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones” España, Ed Alba.

6 Comolli, Jean-Louis (2017) “Cuerpo y cuadro: cine, ética, política” Buenos Aires, Ed Prometeo Libros

7 Cine Documental (2016) Políticas figurativas de la otredad en el documental argentino contemporáneo: Bonanza (en vías de extinción) (2001) y El etnógrafo (2012) de Ulises Rosell. Recuperado de <http://revista.cinedocumental.com.ar/category/nro-13/>

8 Idem.

## 3

## EL (DES)MONTAJE EN EL GUIÓN DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO

*“El trabajo en la isla de edición transforma el lenguaje coloquial en lenguaje escrito. Las imágenes obtienen una rúbrica llamada edición o montaje. En la mesa de edición se transforma un balbuceo en retórica. Dado que existe esta articulación retórica, el discurso no articulado en la sala de edición es un balbuceo. En el sitio de rodaje se puede cambiar fácilmente la posición de la cámara, es una decisión de un minuto tomada con un rostro marcado por la reflexión. Luego, en la sala de montaje, los encargados de la edición dedican una semana entera a decidir dónde se colocará esta toma de un minuto.”*

*(Desconfiar de las imágenes. Farocki, Harun. Buenos Aires. Editorial Caja Negra 2013)*

El cine a renovado sus métodos en la búsqueda incesante de nuevas formas de narrar. Hoy en día es una tendencia propia del hacer documental contemporáneo, el definir la morfología del audiovisual en la mesa de edición. Se configuran algunos lineamientos que determinan las estrategias de representación general, pero la estructura del film emerge en el momento del montaje. Allí donde se juntan las ideas originales con los trozos de realidad obtenidos, para fabricar los llamados, según Gilles Deleuze, “bloques de movimiento-duración”<sup>9</sup>

El guion en el cine documental tiende a funcionar como un modelo que luego debe ser confrontado con la realidad. En esa operación es donde surgen todo tipo de modificaciones y donde irrumpe el sentido de lo real. Donde se evi-

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, (1987) ¿Qué es el acto de creación? conferencia del 17 de marzo, FEMIS, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

dencia el carácter constitutivo más pujante de este tipo de cine y de lo que el documentalista se nutre para consumir el verdadero sentido del audiovisual. En palabras de Patricio Guzmán la escritura de un guion documental (...) “es como la partitura para un concierto de jazz; es casi como el común acuerdo de -lo general con lo particular-; es una pauta que presupone toda clase de cambios.”<sup>10</sup> Nos propusimos avizorar lo emergido del proceso de rodaje, con la premisa de desmontar el guion original y así configurar las estrategias de montaje que sirviesen de estructura para la retórica del film.

Patricio Guzmán define al proceso de montaje como una más de las múltiples escrituras del guion documental. Y basa su posición en que las premisas preestablecidas pocas veces pueden trasladarse textualmente al universo de lo registrado. En su artículo “El Guion en el Cine Documental”<sup>11</sup> propone que “Al llegar a la sala de montaje hay que considerar, en primer lugar, que la obra sigue –abierta- (...) No existe una equivalencia exacta entre un texto escrito y una imagen”<sup>12</sup>. Podemos pensar entonces, que la isla de edición es el lugar donde las pretensiones originales, perfiladas por las conclusiones emergidas del proceso de rodaje y encausadas por la rúbrica y objetivo del realizador, determinan el verdadero sentido del film. En la misma línea de pensamiento Ernesto Ardito en su artículo “El Montaje en el Cine Documental”<sup>13</sup> expresa que “Después de todo el huracán del rodaje, que destroza y arroja a los objetos y a los sujetos en espacios diferentes de donde partieron; es que nos encontramos con la tarea más difícil, por su exigencia racional y emotiva: el montaje.”<sup>14</sup>. Cabe destacar que habitualmente en este tipo de prácticas documentales, es el director quien juega a la vez el papel de director y montajista. Fue así que desde nuestra posición, consideramos que el transcurrir inevitable en nuestro proyecto fuera el desvanecimiento de las fronteras entre el ambos roles, a través de un trabajo constante de entendimiento y asociación, para que juntos en un bien común definiésemos la retórica del film.

<sup>10</sup> Patricio Guzmán. (1997) *El guion en el cine documental*, recuperado [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29\)-el-guion-en-el-cine-documental](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29)-el-guion-en-el-cine-documental).

<sup>11</sup> *Idem*.

<sup>12</sup> *Idem*. Pag 10.

<sup>13</sup> Ernesto Ardito. (2008) *El Montaje en el Cine Documental*, recuperado de <http://www.virnayer-nesto.com.ar/VYEART07.htm>

<sup>14</sup> *Idem*. Pag 4.

4

## COMPRENDIENDO, A TRAVÉS DEL PROCESO CREATIVO, ESOS TROZOS DE REALIDAD OBTENIDOS

*“Un director que también edita me dijo una vez que no entendía como se puede traducir un texto que no se sabe de memoria.”*

*(Desconfiar de las imágenes. Harun Farocki.  
Buenos Aires. Ed. Caja Negra 2013)*

En la sala de edición, al repetir, adelantar y retroceder innumerables veces cada una de las imágenes, se aprende todo sobre la autonomía de los fragmentos registrados. Es la etapa para conocer al detalle la totalidad del metraje obtenido y donde se consigue distinguir la verdadera efectividad de las imágenes. Una tarea recurrente para el visionado imparcial que realiza el montajista habituado a ser ajeno al proceso de rodaje. Pero determinante para el director que en la oscuridad de la sala de edición resignifica el universo registrado a la distancia de las estresantes dinámicas del rodaje.

Fue necesario aprenderlo todo del material registrado para así poder articular el relato del modo más eficaz. Alineados detrás de ésta consigna, realizamos un exhaustivo visionado en constante diálogo, consensuando perspectivas e indagando sobre los aciertos y desventajas del material. Posteriormente planteamos nuevas estrategias y variadas estructuras que al combinarse dieron como resultante la configuración definitiva del film. En palabras de Patricio Guzmán “Lo que realmente ocurre es que tanto el montaje como la escritura del guion -unidos en la búsqueda común de una obra- avanzan juntos

en la oscuridad de la sala. Hay un momento en que el montaje -se adueña- de la película y avanza más allá de su propio terreno (el ritmo, la continuidad, la síntesis) entrando en otra fase, codeándose con el guion. Pero hay otros momentos en que el montaje sucumbe, cuando la fuerza documental de las imágenes, con su tiempo real, no admite un exceso de manipulación; cuando la energía de los planos de la vida real se sitúa por encima del tiempo que debe durar la película.”<sup>15</sup> Cabe aclarar que no fue para nada un proceso por el cual se procedió a destrozarse el contexto de lo ocurrido. Tampoco que el montaje haya confeccionado una película que no estaba allí desde el inicio. Si no más bien un método por el cual precisamos, en nuestro caso, cuando estábamos frente de lo definido por Andre Bazin como “montaje prohibido”<sup>16</sup> a pesar de no ser determinado por el respeto fotográfico de la unidad del espacio. La pregunta era la más importante de toda la puesta en forma: ¿Qué es lo que podemos cortar y que no es posible de ser intervenido? Consideramos entonces que estaríamos siempre frente a una situación de “montaje prohibido”<sup>17</sup> en el momento que el dispositivo cinematográfico se hiciera presente en el material registrado. Así fue que buscamos los aciertos del metraje obtenido del proceso de rodaje en esa línea de interpretación e incorporamos abiertamente a la retórica del film un conjunto de eventos visuales y sonoros que nos contuviesen como realizadores.

<sup>15</sup> Patricio Guzmán. (1997) *El guion en el cine documental*, recuperado [https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29\)-el-guion-en-el-cine-documental](https://www.patricioguzman.com/es/articulos/29)-el-guion-en-el-cine-documental).

<sup>16</sup> André Bazin. (1956) *Montaje prohibido*, Publicado en *Cahiers du Cinéma* No 65. Pag 49.

<sup>17</sup> *Idem*.



## 5 ESTRATEGIAS PROPICIAS PARA LOS COMPROMISOS ASUMIDOS

El paradigma de estructura clásico, goza del carácter mimético indiscutiblemente heredado desde las primeras fotografías de Joseph Nicéphore Niépce, encausa sus artilugios formales en las realizaciones de Los hermanos Lumière de las que habla André Labarthe<sup>18</sup> y se encuentra reforzado por la teoría del encuadre que en palabras de André Bazin “no es un marco como el de un cuadro, si no un ocultador que solo deja percibir una parte del acontecimiento”<sup>19</sup> Dicho paradigma se afianza como lenguaje en las producciones del cine Norteamericano desde los años treinta y aún hoy en día sigue en absoluta vigencia. Su estrategia fundamentalmente se basa en construir un discurso cinematográfico en directa semejanza con la realidad. Discurso que a simple vista pareciera no ser articulado por nada ni nadie, a fuerza de la utilización del llamado montaje transparente.

En la línea de los objetivos planteados para este film, una de nuestras propuestas para diferenciarnos del paradigma de representación clásico, fue la utilización de planos en los que el foco o los movimientos de cámara despegasen al espectador de una aparente construcción traslúcida. Se propuso que existiese la posibilidad de cuestionamientos por parte del espectador ¿Por qué aquella elección estética? ¿Qué ha pasado con ese movimiento de cámara? ¿Por qué ese ajuste de enfoque es tan brusco?

18 Labarthe, André. (1995) "L'espace, le temps, le hasard, le noir, la neige", en *Cahiers du cinéma*, N° 489, (traducción EAR)

19 Villain, Dominique (1997) "Composición, descomposición", en Villain, D., *El encuadre*, Barcelona Paidós. Pag 113

Se utilizaron para esto cámara en mano temblorosas, alternadas con planos secuencia suavemente estabilizados, que conviven con ciertas situaciones en las que la cámara evidencia sus propias limitaciones. En la octava escena Abelardo camina hacia un alambrado mientras lo seguimos por detrás. El personaje pasa por debajo del tendido y continúa camino al corral. Por el contrario la cámara se queda observando desde allí inmóvil. Esto pretende una clara evidenciación, no solo del dispositivo de registro, si no también de las imposibilidades del operador.

Asimismo existen otros ejemplos de dichas elecciones como ciertos ajustes de enfoque en el transcurso de determinadas acciones dramática. En la sexta escena por ejemplo, es registrada un ave en pleno vuelo y mientras se busca encuadrarla, se sondea el cielo ajustando el enfoque reiteradamente (Anexo, imágenes 1 y 2).

Según Christian Metz el espectador se sumerge en la impresión de realidad porque se identifica con los personajes y participa de manera afectiva con el mundo representado. Tal vez una mirada a cámara pueda destruir el verosímil de un film basado en la narrativa clásica, pero en el contexto utilizado aporta a la evidenciación del dispositivo a la que estamos atendiendo constantemente. En palabras de Tom Gunning “Una mirada directa a la cámara fue posteriormente vista como saboteando el desarrollo del espacio en el cine narrativo, y se convirtió en tabú. Mientras una mirada fuera de pantalla devino una de las maneras en que los planos se vinculaban y un espacio sintético era creado, una mirada como ésta dirigida a la audiencia/cámara podía debilitar estas conexiones.”<sup>20</sup> Sin embargo en este film la lógica de miradas y de continuidad, operan bajo la retórica de la evidenciación y una mirada a cámara no destruye el verosímil, sino que aporta a la verosimilitud pretendida por las estrategias narrativas.

Christian Metz manifiesta que (...) “la identificación constituye el -alma del cine-. La participación afectiva debe ser considerada -como estado genético y como fundamento estructural del cine-.”<sup>21</sup>. La decisión que a nuestro entender genera

20 Gunning, Tom (1983) "An Unseen Energy Swallows Space. The Space in Early Film and Its Relation to American Avant Garde Film", en Fell, John (ed.) *Film Before Griffith*, Univ. of California Press, (traducción de la cátedra Teorías del Audiovisual UNLP, FBA, DAA)

21 Xavier, Ismail (2008) "La ventana del cine y la identificación" y "El découpage clásico", en *El discurso cinematográfico*. Buenos Aires, Manantial. Pag 31

una relación interpelante y empática con las vivencias y costumbres de los habitantes de la comunidad, fue la inclusión de miradas directas a cámara. Por un lado denotan la presencia del mecanismo de registro y que por otro lado, a través del dispositivo, permiten al personaje mirar directamente a los ojos al espectador. Decidimos incluir entonces desde la secuencia inicial de títulos, como disparadores de la evidenciación de un constructo audiovisual, dos planos de una familia transitando los caminos de la comunidad. Ellos observan directamente a cámara activando la presencia de lo *ajeno*. En el primer plano las tres personas caminan mientras la cámara suspendida, recorre el camino que ellos se encuentran transitando. El hombre mira extrañado mientras toma de la mano al niño y observa a la mujer que lo acompaña (Img. 3). El plano siguiente muestra desde atrás a dicho grupo de personas, el niño volteando mirando directamente a nuestros ojos (Img. 4).

Con esa misma impronta y a manera de separadores o interrupciones, entre las labores cotidianas de cada uno de los personajes, se construyó un espacio en apariencia onírico en el cual los personajes miran también directamente a cámara. Ellos muestran un producto de los que elaboran, se expresan en relación a las actividades que realizan y cuentan sus ventajas y dificultades (Img. 5 y 6). Dichas secuencias pretenden una conexión con los personajes y el universo retratado a la vez que denotan las presencias de (nos) *otros* y del dispositivo cinematográfico.

*“La noción de ventana implica una pérdida de vista del marco rectangular, denotando transparencia, mientras que la noción de marco enfatiza el contenido de la (opaca) superficie y su naturaleza construida, lo que supone, en efecto, composición y artificialidad. (...) la ventana como medio se borra a sí misma completamente y se vuelve invisible, por el otro, el marco exhibe el medio en su especificidad material.”*

*(Film Theory. An Introduction through the Senses. Elsaesser, T. y Hagener. M. New York. Editorial Routledge 2010)*

Según lo definido por Thomas Elsaesser y Malte Hagener<sup>22</sup> la *ventana* invita

<sup>22</sup> Elsaesser, T. y Hagener. M. (2010) *Film Theory. An Introduction through the Senses*, New York, Routledge” (fragm.) (traducción Melissa Mutchinick y María Di Salvo).

al espectador a percibir los elementos que aparecen en el plano como si no fueran intervenidos de ningún modo en particular, de esta manera la impresión de realismo existe sobre todo en función de la transparencia del dispositivo. Por el contrario el *marco* desvía la atención hacia una organización definida por un universo construido. La *ventana* evoca un mundo que se extiende más allá de los límites de la imagen, mientras que el *marco* denota una composición filmica que se construye exclusivamente para los ojos de quien contempla.

En el visionado del material registrado vislumbramos unos planos que, por haber sido registrados con un lente que generaba un halo similar a un velo, nos remitían a un universo menos mimético e infinitamente más pictórico que el creado generalmente por el mero registro de la realidad (Img. 7 y 8). Buscando justamente alejarnos de la pretensión de transparencia, nos propusimos entonces, alejarnos también de la noción de *ventana* al intervenir la totalidad del film con el carácter que poseían esos planos. Mediante la aplicación de un filtro de nombre Gaussian Blur, nativo del software de edición Adobe Premiere Pro de la compañía Adobe System Incorporated, retocamos la totalidad del film para lograr el efecto deseado. En algunos planos se realizó de una manera más sutil y en otros de una manera más contrastada. Sobre todo en los planos en los que los habitantes de la comunidad miran directamente a cámara. Sentimos que dicho halo debilita el fuera de campo y activa una fuerza centrípeta que reenvía la lectura hacia el interior de los planos evidenciando el dispositivo cinematográfico y el carácter construido de la puesta en forma del audiovisual. En cuanto a lo concerniente a la estructura del film (que como dijimos anteriormente depende en parte del guion y en parte de las decisiones surgidas del proceso de la puesta en forma) nos propusimos utilizar la estrategia que Raúl Ruíz define como “Función Combinatoria”<sup>23</sup> con el objetivo de ampliar las interpretaciones posibles. Este concepto se basa en la utilización de una lógica no lineal no solo en la articulación entre de las secuencias, sino también hacia el interior de las escenas. La idea fue romper reiteradas veces con la continuidad para que el espectador disponga de estímulos variados para la reinterpretación de lo narrado. Raúl Ruíz expresa: “Una película filmada, jugando con ciertas inadecuaciones de la continuidad puede permitir que uno constantemente mien-

<sup>23</sup> *Reviendo el cine* (2007) Raúl Ruíz y las funciones del plano. Recuperado de <https://reviendo-cine.wordpress.com/2007/07/26/raul-ruiz-y-las-funciones-del-plano/>

tras la ve, esté combinando películas nuevas” (...) “uno después de haber visto unas cuantas tomas de la película, empieza a inventarse otras maneras de montarla, de organizarla.”<sup>24</sup> Nos inspiramos en estas definiciones para imbricar la continuidad espacio temporal y propiciar variadas interpretaciones de lo narrado. Se pueden ver saltos en la continuidad en la concatenación de algunos planos, como también entre las acciones que se realizan en las escenas, en relación a las distancias temporales que existen entre ellas. Cabe destacar que no es un uso experimental extremo el que intentamos hacer de esta función y que el tipo de cine para el que define esta estrategia Raúl Ruíz es muy diferente del cine que pretendimos figurar.

*“un sonido mantenido de modo liso y continuo es menos –animador- que un sonido sostenido de modo accidentado y trepidante. Si se intenta alternativamente, para acompañar a una misma imagen, una nota tenue y prolongada de violín y después la misma nota ejecutada en trémolo con punteados de arco, la segunda creará en la imagen una atención más tensa e inmediata que la primera.”*

*(Chion, Michel, La audiovisión, (fragmentos) Barcelona, Paidós, 1993.)*

Se podría dividir el filme en dos grandes espacios disímiles entre sí con respecto a su sonoridad y tratamiento. Lo relativo al cotidiano de los personajes posee un tratamiento que podría considerarse realista o naturalista, donde se utilizan los sonidos del directo en conjunción con ambientes ventosos que pretenden retratar algo de la situación climática con la que los actores sociales se enfrentan cotidianamente. Elegimos un tratamiento naturalista en las escenas del carácter anteriormente mencionado para que actuaran en contraste con las decisiones de movimientos de cámara, encuadre y lente que serían las que evidenciarían el dispositivo en este caso. Por otro lado existe un espacio que posee un tratamiento completamente diferente que es el que nosotros tendemos a denominar como *La Feria*. Es ese universo aparentemente paralelo que como anteriormente mencionamos funciona a modo de interrupciones a lo

<sup>24</sup> Reviendo el cine (2007) Raúl Ruíz y las funciones del plano. Recuperado de <https://reviendoci-ne.wordpress.com/2007/07/26/raul-ruiz-y-las-funciones-del-plano/>

largo de todo el film. El espacio en estas escenas toma un papel protagónico y aunque se encuentra confeccionado con los mismos elementos sonoros que el cotidiano de los personajes, funciona de una manera completamente diferente. En estas escenas hubo un pretensión de generar un tiempo detenido que denotara un carácter onírico y diferente al resto del film. Una estetización que nos exhiba como constructores tal vez de la manera mas evidente.

Parar lograrlo nos apuntalamos en la utilización de la cámara lenta en lo concerniente al universo de la imagen, pero el recurso que creemos mas efectivo en este caso fue la utilización de la música y el ambiente sonoro generados. Éste consta de un sampleo<sup>25</sup> de ocarinas que superpuestas a risas y diálogos de jóvenes y adultos funcionaran en concordancia a los ambientes ventosos propios de la Patagonia. Intentamos aletargar la temporalidad de esos fragmentos basando su carácter en el uso del espacio sonoro. Michel Chion argumenta que “ (...) el sonido es susceptible de conducir la imagen a una temporalidad que él mismo introduce de principio a fin.”<sup>26</sup>

La última estrategia evidenciadora que nos gustaría argumentar fue la decisión de subtítular los diálogos, voces en off y traducciones de lo hablado en mapuzudung en el film. En un inicio analizamos la idea de estar incurriendo en una forma de estigmatización en cuanto al modo en que los personajes se expresan. Pero luego consideramos que el compromiso con la *otredad* se basaba en el claro entendimiento de la palabra. Pudiendo apreciar los modismos y cadencias propias del dialecto, sociolecto y cronolecto de la comunidad, pero propiciando una correcta comprensión de lo que ellos estaban diciendo. Consideramos entonces en la elección de subtítular el film como una forma de respeto hacia quien da testimonio. Por otro lado comprendemos esta práctica como una evidenciación del dispositivo, basados en la señal de estar mediando simbólicamente entre la palabra de los actores sociales y el espectador a través del texto en pantalla.

<sup>25</sup> En música el sampleo o *sampling* hacen referencia al acto de tomar una porción de un sonido grabado anteriormente para reutilizarlo como un instrumento musical mediante parámetros midi.

<sup>26</sup> Chion, Michel (1993) *La audiovisión, (fragmentos)* Barcelona, Paidós. Pag 20.

6

## CONCLUSIONES LUEGO DE UN LARGO PROCESO CREATIVO

*“El análisis del -espacio cinematográfico-, entendido en su sentido más general debe establecerse, tan pronto como elija atender al espacio de las obras, sobre el doble valor del significante, es decir sobre la articulación doble de todo elemento reconocido como pertinente a la vez en la imagen y en el guion, el punto de vista y el relato, en tanto que marca la discontinuidad y continuidad interiores a cada uno de los dos órdenes en los que obra fundamentalmente, por su relación continua, la posibilidad del film.”*

*(“Sur l'espace cinématographique”, L'analyse du film. Bellour, Raymond, Paris, Ed Albatros, 1979)*

Concluimos este proceso completamente convencidos de que hicimos todo lo que estuvo a nuestro alcance, con sus aciertos y limitaciones, para constituir un relato que respete a la *otredad* evidenciandonos como constructores de un discurso audiovisual. Conscientes de que las decisiones tomadas no exponen al dispositivo de manera evidente pero con la certeza de que debieran operar de manera subyacente durante el desarrollo de toda la experiencia audiovisual. En el exhaustivo proceso creativo que conllevó la realización de este film, estuvimos siempre alerta al considerar cada uno de los fragmentos constitutivos en esa *línea* de pensamiento e incluyendo tanto el espacio sonoro como el espacio visual. Consideramos que la elección de los eventos audiovisuales a utilizar, en articulación con el guion, siempre debieran estar en relación directa con el punto de vista asumido para configurar la retórica deseada. Y que esta

perspectiva es algo que decanta del arduo proceso creativo que implica la realización de un audiovisual de estas características.

Ahora comienza otro proceso que es el de interpretación. Que es un proceso que aunque no depende enteramente de nosotros nos interpelará directamente. Es una etapa en la que tendrán una activa implicancia los futuros espectadores del film. Y estamos dispuestos a escuchar para entender las diversas visiones en cuanto al universo que hemos construido. Poseemos la absoluta certeza de que hicimos todo lo necesario para que *ésta* obra siga abierta, propensa a diferentes y variadas interpretaciones que esperamos den lugar al entendimiento de las comunidades originarias desde una perspectiva pocas veces abordada. Entendemos ante todo a este tipo de prácticas documentales como un espacio de diálogo alternativo, resultante de una simbolización diferente al lenguaje verbal o escrito y que creemos es infinitamente más abarcativo.

## 7 BIBLIOGRAFÍA

- Farocki, Harun, Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires, Caja Negra, 2013.
- Pelechian, Artavadz, Teoría del montaje a distancias. México, FICUNAM, 2011
- Serguéi Mijáilovich Eizenshtéin, El Montaje de Atracciones (1923)
- André Bazin, Montaje prohibido, Publicado en Cahiers du Cinéma No 65, diciembre de 1956. p49
- Raúl Ruiz, Las funciones del plano, Publicado en Reviendo el cine, 26 julio de 2007.
- Patricio Guzman, El guion en el cine documental, publicado en patricioguzman.com artículo 29, Montréal, 1997
- Albera, Francois "Pour une epistemographie du montage: préalables", en Cinémas: revue d'études cinématographiques.
- Amiel, Vincent, Estética del montaje. Madrid, Abada, 2007
- Martin Lefebvre et Marc Furstenau, Digital Editing and Montage: The Vanishing Celluloid and Beyond
- Sánchez Biosca, Vicente, El montaje cinematográfico, Barcelona, Paidós, 1996.

- Rancière, Jacques "Montaje dialéctico, montaje simbólico" en El destino de las imágenes, Prometeo, 2011.
- Francisco Javier Gómez Tarín, Análisis del discurso: lengua, cultura, valores, Universidad De Navarra, El término "discurso" en el texto cinematográfico: necesidad de una delimitación no excluyente.
- Jean-Luc Godard, Montaje, mi bella preocupación, Publicado en Cahiers du Cinéma No 65, diciembre de 1956.
- Bellour, Raymond, "Sur l'espace cinématographique", en Bellour, R., L'analyse du film, Paris, Ed. Albatros, 1979 (traducción de la cátedra).
- Gunning, Tom "An Unseen Energy Swallows Space. The Space in Early Film and Its Relation to American Avant Garde Film", en Fell, John (ed.) Film Before Griffith, Univ. of California Press, 1983 (traducción de la cátedra Teorías del Audiovisual UNLP, FBA, DAA)
- Villain, Dominique "Composición, descomposición", en Villain, D., El encuadre, Barcelona Paidós, 1997
- Elsaesser, T. y Hagener. M., Film Theory. An Introduction through the Senses, New York, Routledge, 2010 (fragm.) (traducción Melissa Mutchinick y María Di Salvo).
- Xavier, Ismail "La ventana del cine y la identificación" y "El découpage clásico", en El discurso cinematográfico. Buenos Aires, Manantial, 2008.
- Mackee, Robert "El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones" España, Ed Alba, 2010.

8  
REFERENCIAS DE PRODUCCIONES ARTÍSTICAS

- Arena- Relatos Campesinos. "Modos campesinos de habitar la tierra" / Proyecto Audiovisual interactivo en web. Link: <http://arenadocumenta.com/>
- Baraka, Ron Fricke. Año 1992/ Película.
- Este es mi reino, Carlos Reygadas. Año 2010 / Cortometraje.
- Geronima, Raul Tosso. Año 1986 / Película.
- Hermogenes Cayo, Jorge Perolan. Año 1969 / Película.
- La Teta Asustada, Claudia Llosa. Año 2009 / Película.
- Los Muertos, Lisandro Alonso. Año 2004 / Película.
- Pedro Raota / Fotografía.
- Post Tenebras Lux, Carlos Reygadas. Año 2012 / Película.
- Filmografía de Jorge Sanjines
- Música de Elisa Avendaño.

*Imagen 01**Imagen 02*



Imagen 03



Imagen 06



Imagen 04



Imagen 07



Imagen 05



Imagen 08





facultad de  
bellas artes



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

