

VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia, 2007.

Sobre la Visualidad del Chaco: La Reproducción y la Sensibilidad Estética de la Cacería en Los Andes (Siglo XVIII).

Carolina Odone C.

Cita:

Carolina Odone C. (2007). *Sobre la Visualidad del Chaco: La Reproducción y la Sensibilidad Estética de la Cacería en Los Andes (Siglo XVIII)*. VI Congreso Chileno de Antropología. Colegio de Antropólogos de Chile A. G, Valdivia.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/vi.congreso.chileno.de.antropologia/198>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eCzH/cbe>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

MICHAELS, Eric. 1987 [1982]. «Como vemos viendo a los yanomí, viéndonos», en *Video Porque Te Ve*. Ediciones Visuala Galería, Chile. Pp. 77-82.

PIAULT, Marc Henri. 1995. «L'exotisme et le cinema ethnographique: la rupture de la croisiere coloniale» en *Horizontes Antropológicos* n°2 1995, Programa de Pos-Graduación en Antropología Social de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pp. 11-18.

PIERRE, Michel. 1996 [1991]. *Diccionario de Etnología y Antropología*. Ediciones Akal. Madrid, España.

TOLEDO, Patricio. 2000. «La imagen inagotable. Uso y Circulación de la fotografía del Cacique Lloncón» en *II Congreso de Fotografía Latinoamericana*. Centro de Extensión- Universidad Católica y Sociedad Chilena de Fotografía.

RUBY, Jay. 1975. «Is an ethnographic film a filmic ethnography?», en *Studies in the anthropology of Visual Communication*, Vol. 2, No. 2, Fall.

_____, 2007 [2005]. «Los últimos 20 años de Antropología visual – una revisión crítica» en *Revista Chilena de Antropología Visual*. Año 7, N° 9, pp. 13-36.

ROUCH, Jean. 1974. «El Hombre y la Cámara», en *Principles of Visual Anthropology*, Paul Hockings (ed.). Pp. 83-102.

WEINBERGER, Elliot. 1994. «The Camara People», en *Visualizing Theory: selected essay from V.A.R., 1990-1994*, Lucien Taylor (Ed.). Routledge, New York and London. Pp. 3-26.

WINSTON, Brian. 1995. *Claiming The Real. The Grierson Documentary and its Legitimations*. British Film Institute, London.

Sobre la Visualidad del Chaco: La Reproducción y la Sensibilidad Estética de la Cacería en Los Andes (Siglo XVIII)

Carolina Odone C.*

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo analizar una serie de imágenes existentes en el repertorio visual que editó en Perú el obispo Baltasar Jaime Martínez de Compañón hacia 1790, cuyo denominador común es la ilustración que presentan respecto de la práctica andina del *Chaco* o *Chacuy* entendido como la práctica de la cacería de animales con las manos. Se propone un acercamiento a la obra visual o la representación pictórica, a partir de la propia biografía de las imágenes. Interesa detectar la primera vida de aquellas, es decir su contexto de producción, el que se realiza dentro, y no en los bordes, del propio sistema colonial español.

Palabras Claves: Representación, contexto de producción, visualidad, cacería.

Abstract

This study aims to analyze a series of images in the repertory visual issued in Peru Bishop Baltasar Jaime Martínez de Compañón to 1790, whose common denominator is the illustration with regard to the practice of *Chaco* and Andean *Chacuy* understood as a practice

the hunting of animals with his hands. It proposes an approach to the visual or pictorial representation, from the very biography of the images. Interest detecting the first of those lives, that is the context of production, which takes place within, rather than on the edges, the Spanish colonial system itself.

Keywords: Pictorial representation, context of production, visuality, hunting.

La perspectiva

Al observar la obra visual que el obispo de Trujillo, Baltasar Jaime Martínez de Compañón, compuso a fines del siglo XVIII, es posible sugerir muchas perspectivas desde dónde mirar y comprender aquella obra visual. El punto de mira que hemos querido utilizar es una suerte de punto de fuga, pues no interesa «constituir la identidad de lo que aparece» (Goodman, 1976, 29). Más bien nos preocupa observar las imágenes desde una cierta distancia, y poder dar cuenta de las condiciones de nuestra observación, pues en definitiva, ellas son las que determinan qué y cómo vemos, considerando además que lo que también está impli-

* Estudiante del Programa de Doctorado en Historia, Pontificia Universidad Católica de Chile. Colaboración Proyecto FONDECYT N° 1061279, modoneco@uc.cl

cado en nuestro acto de ver es que estamos ante imágenes que son una traducción de lo que *otro* vio y trasladó al papel de dibujo. Luego, ¿cómo entonces leer? ¿Es posible dar cuenta de esa tensión entre nuestra mirada, la imagen, y la traducción del que capturó la imagen?

En este trabajo lo que se intenta es desplegar ciertas condiciones de nuestra observación a fin de trazar la comprensión de algunos aspectos de aquella obra visual, sin la intención de construir «un pensamiento que no admite incoherencias y pretende explicarlo y resolverlo todo» (Escobar, 2004, 104).

Son muchos los sentidos que podríamos administrarle a esta obra visual compuesta por un español de fines del siglo XVIII. Por ejemplo, identificarla «en cuanto un ejemplar exótico que satisface la necesidad occidental de alteridad» (Ibid., 108). Más se considera que aquel horizonte de observación no permite comprender un momento histórico de dominación cultural en los Andes, como el colonial, desde la perspectiva que aquella dominación no significó la absoluta «supresión del otro haciéndolo invisible y acallando su voz» (Ibid., 109). Por el contrario, y también en los espacios de la representación visual es posible detectar que aún y bajo la dominación colonial, las poblaciones indígenas habrían seguido produciendo y reproduciendo su visión de mundo, tanto de esa actualidad colonial como de su pasado y memoria antigua.

Es desde esa posibilidad de resistencia de las poblaciones indígenas que este trabajo se sitúa, y al poner en escena aquella posibilidad, se considera que se está poniendo también en escena al *otro*, sin pretender la «visibilidad desmesurada» de su *diferencia* (Ibid., 110), o en palabras de Baudrillard, transparentándola al punto de exponerla a la luz, dejando entonces de ser *diferencia* (1991).

El problema que guía nuestra lectura es indagar sobre las características que tiene la construcción de la realidad visual de ciertas imágenes de la obra de Compañón, considerando que no tenemos acceso ni a la vivencia ni a la experiencia de o los autores de las imágenes, y que sólo tenemos acceso a la representación que se tiene sobre aquella experiencia y vivencia visual. Y por ende, al tipo de realidad que se está representando. A su vez, y desde ciertos códigos visuales de construcción de la imagen interesa reflexionar sobre la posibilidad de que en aquellas imágenes se estén o no filtrando formas de representación que corresponderían a formas de pensamiento andino que aún circulan y funcionan en el interior del sistema colonial¹.

El relato del viaje de Compañón: El lugar o contexto de producción de las imágenes

El relato de viajes es aquel tipo de textos en donde la organización del relato se efectúa en función del itinerario seguido por el autor. A su vez, aquel itinerario es una suerte de convocatoria para el lector. Es decir, una invitación para que aquel participe de las alternativas del viaje y el acto de viajar. En el relato de viaje también se advierte la existencia de un mandato u obligación que origina el viaje, incluido o aludido en el texto. En América «puede caracterizarse al relato de viaje, tal y como se conforma desde fines del siglo XVI y a lo largo de todo el siglo XVII, como un tipo de relato en el que se rinde cuenta a los superiores del cumplimiento del mandato de inspección y se les informa acerca del estado de las cuestiones que demandaban la visita»² (Altuna, 2002, 226-227).

Otras de las condiciones del relato de viajes es que en aquellos se localiza cada espacio en particular. Estos relatos no crean una imagen de totalidad, de descripción de toda la tierra. El mundo que emerge, no es solamente el mundo de las grandes ciudades, de las villas, de los pueblos de indios y españoles. Allí es posible encontrar otra percepción del ámbito colonial, no totalizante ni homogeneizante, sino que más bien particular, y que permite dar cuenta de la heterogeneidad del mundo colonial³.

Desde estas condiciones de producción de los relatos de viajes, sabemos que entre 1782 y 1785, el obispo Baltasar Jaime Martínez de Compañón realizó una visita eclesiástica a las doce provincias de la costa, el valle, la sierra y las montañas del norte del Perú, espacio conocido como la región de Trujillo⁴. Antes de iniciar la visita Compañón envió, a todos los curas párrocos de las provincias a visitar, una «doble carta». Era una circular dividida en dos partes. La primera consistía en una solicitud de relación de la obra catequística y de administración eclesiástica que se estaba efectuando. La segunda parte, y la más importante, consistía en una suerte de interrogatorio constituido por 18 preguntas. Esta doble carta debía ser entregada al obispo una vez que llegara a cada uno de los lugares de destino, a fin de que formara una memoria exacta de la historia de este obispado. El interrogatorio de las 18 preguntas estaba, fundamentalmente, orientado a recopilar información sobre las calidades físicas, políticas, económicas, naturales e higiénicas de cada uno de los pueblos

y sus habitantes, de modo que las respuestas vinieran a ser como una descripción de los mismos (Pérez, 1955).

Personalmente, y en mula, el obispo recorrió todo el norte del Perú. No contamos con mayores antecedentes que, en la actualidad, nos permitan reconstruir la logística que se puso en juego para efectuar dicha travesía, ni tampoco la cantidad de personas que lo acompañaron. Si sabemos que dentro de su comitiva iba un cartógrafo, el español José Clemente del Castillo (Ibid.). Algunos estudiosos han señalado que Compañón actuó a la manera de un naturalista, puesto que durante la travesía tomó datos, esbozó figuras, copio escenas al natural, y levantó planos del territorio. Ahora bien, toda la producción textual de la visita se perdió, no así su producción visual. Respecto del o los dibujantes de las escenas, lo único que hemos podido detectar es que se hicieron cerca de 1500 aguadas y acuarelas, no todas publicadas en la obra final, y que, según algunos autores, habría más de una mano en la ejecución de las aguadas y las acuarelas (López, 1976; Macera, 1997).

A su vez, y un elemento que nos llama poderosamente la atención es que aquella visita fue contemporánea al movimiento rebelde de 1781⁵. En el norte del Perú, la sublevación había comenzado en Tinca, en noviembre de 1780. En abril de 1781, en los pueblos Moche, Virú y Huanchaco, circuló la noticia de que soldados españoles habían salido silenciosamente de Trujillo hacia aquellos pueblos, con la orden del intendente de matar a todos los indios sin distinción alguna. Los indios, con sus familias y ganados, habían huido a los cerros. Se señala que Compañón no dio aviso oficial sobre este hecho. Fue a los pueblos mencionados y se dio cuenta de que estaban vacíos. Uso a los curas párrocos de mensajeros para convencer a los indios de que volvieran a sus lugares (Pérez, 1955; Vargas, 1966).

Años después de efectuada la travesía, el obispo encuadernó y publicó el resultado de aquel viaje, el que fue obsequiado al rey de España, Carlos IV, de la dinastía de los Borbones, la casa real de la modernidad. El regalo consistió en una hermosa obra visual compuesta por nueve tomos, cada uno de los cuales contenía dibujos, aguadas y acuarelas, que narraban, pictóricamente, innumerables aspectos de la vida, las personas, los animales, y la naturaleza de la región. La obra visual entró a formar parte de la colección de la Real Biblioteca del Palacio Real de Madrid.

La iniciativa estética de Baltasar Martínez de Compañón se produjo en un momento histórico ya no de tensión

por la invasión hispana, ya no de normativización e imposición colonial. El viaje de Compañón es una travesía ilustrada y moderna donde las imágenes van de lo español a lo indígena, y de lo español a lo mestizo y a lo blanco humilde, desde los mulatos, a los negros y los zambos. La visita efectuada a lo largo de cuatro años se inscribe en el marco de una mirada moderna donde el viaje de recopilación visual, se constituye en un verdadero observatorio y en un gabinete de curiosidades, e incluso se da un paso más allá. La obra visual de Compañón se asemeja a una nueva biblioteca, la biblioteca positivista por excelencia, pues allí queda registrado el inventario de la cultura para la posteridad. Una nueva biblioteca que además presenta una «estética laicizante» que se aleja de la «estética hegemónica» esto es, de la corona, y el imperio de «la iconografía religiosa» (Acha, Juan, 1993, 87).

La travesía de la imagen

Se observa que el andamiaje narrativo visual de la obra de Compañón se organiza en función de la empresa de documentar la geografía, la flora y la fauna. Todo es altamente específico y diferenciado. Es aquí donde se aprecian una de las condiciones esenciales del relato de viajes. Ciertamente que se sujeta en un modelo descriptivo acerca del territorio y sus habitantes que consiste en la clasificación y la ordenación de los objetos y seres del mundo indiano. Más ello opera en función de «una mirada y una interpretación homogeneizadoras, proyectadas sobre un fondo heterogéneo» (Altuna, 2004, 12).

Por ejemplo, y en el tomo II de la obra total, hay un examen visual humano donde se representan españoles, mestizos, indios, mulatos, negros y zambos bajo el modelo del retrato y/o la escena, y la secuencia de escenas sobre una misma actividad. Si bien podríamos pensar que se trata de representaciones del heterogéneo mundo de la colonia, observamos que ello no opera, por ejemplo, en las representaciones de lo indígena. Se aprecia que los dibujos no dan cuenta de las especificidades culturales, ni de su historicidad, sino que más bien los indígenas son inscritos dentro del marco de categorías imperiales: lo central, lo periférico y lo fronterizo. De un lado están los indígenas de los valles y la sierra, indígenas vestidos efectuando labores u actividades asociadas con la agricultura, la ganadería, y el tejido, por ejemplo. Ellos si que son los seres culturales, que están sujetos a cambios históricos en sus formas de vida. De otro lado están los indígenas

de las montañas, calificados algunos como indígenas infieles. Aquellos infieles de la montaña van desnudos, además sus cuerpos portan intervenciones corporales.

Ellos son los seres carentes de formas de vida, y por ende son seres sin cultura (Láminas 1 y 2).



Lámina 1: Baltasar Martínez Compañón. *Trujillo del Perú*. Tomo 2, Estampa 19, Yndios de Sierra de Cavallo. Patrimonio Nacional, Real Biblioteca. Manuscritos de América en las Colecciones Reales.



Lámina 2: Baltasar Martínez Compañón. *Trujillo del Perú*. Tomo 2, Estampa 203, Yndia Ydem [India infiel de Montaña]. Patrimonio Nacional, Real Biblioteca. Manuscritos de América en las Colecciones Reales.

También y en el tomo II, existen una serie de láminas que representan diferentes escenas de cacería de aves, conejos, gatos monteses, osos andinos o *jucumari*, venados, chanchos del monte⁶ o *saginos*, entre otros animales. En aquellas láminas observamos por ejemplo, hombres vestidos utilizando cerbatanas con dardos para cazar pájaros; o trampas para atrapar vena-

dos; o bien hombres a caballo con lanzas, y perros utilizados para cazar gatos monteses; o bien hombres portando lanzas para dar muerte a los osos, que además son despeñados en una colina. Vemos entonces que aquellas imágenes sostienen maneras de ver y de relatar, constituyéndose en memorias activas de la recuperación de los sentidos de la vida social de las carcerías en tiempos coloniales (Láminas 3 y 4).



Lámina 3: Baltasar Martínez Compañón. *Trujillo del Perú*. Tomo 2, Estampa 122, Ydem cazando aves. Patrimonio Nacional, Real Biblioteca. Manuscritos de América en las Colecciones Reales.



Lámina 4: Baltasar Martínez Compañón. *Trujillo del Perú*. Tomo 2, Estampa 4, Caza de Osos. Patrimonio Nacional, Real Biblioteca. Manuscritos de América en las Colecciones Reales.

Hemos fijado la atención en una de ellas que se tituló 'Chaco de Vicuñas'. El autor entrega su versión acerca del *chaco*, lo que nos da una cierta idea de cómo el acuarelista tradujo «el cómo se suponía era hacerlo». El dibujo es evidentemente descriptivo y figurativo, y cada uno de los elementos que componen la escena informa y documenta sobre la cacería. Los hombres

rodeando un corral de cuerda casi en círculo. Los animales están dentro de él, algunos huyen de los hombres que portan palos; otros están como espantados por unas cuelgas de lana; y algunos están escondidos. El corral de cuerdas, que está sujeto por largas estacas, se levanta sobre un amplio terreno (Lámina 5).

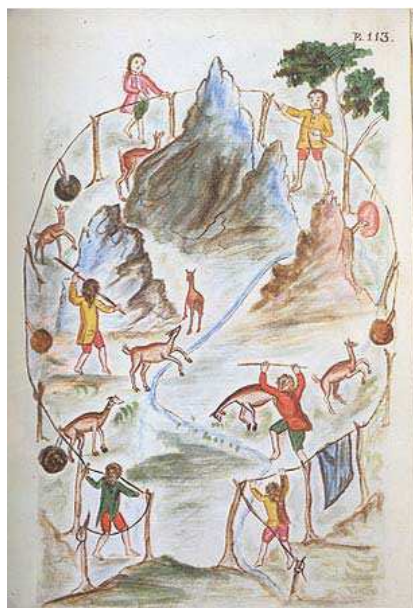


Lámina 5: Baltasar Martínez Compañón. *Trujillo del Perú*. Tomo 2, Estampa 113, Chaco de Vicuñas. Patrimonio Nacional, Real Biblioteca. Manuscritos de América en las Colecciones Reales.

Al poner la atención en la ilustración 'Chaco de Vicuñas' y cruzarla con otro tipo de representaciones, textuales, se reconoce que en la imagen se presentan más de uno de los significados contenidos en los vocabularios y en las crónicas del siglo XVII. En el relato del cronista Bernabé Cobo (1653) la descripción acerca de la cacería de vicuñas es abundante en detalle:

«cuando van a caza de vicuñas, hacen un gran corral en parte por donde ellas suelen pasar, y luego espantándolas por todas parte, las van encerrando en él; y las paredes y cercas no es otra que con hilo o cuerda que ponen sobre estacas de dos pies de alto hincadas a trecho en la tierra; con el cual hilo asó dispuesto cercan una gran llanada, dejándole abierta puerta por donde entren. Cuelgan desde hilo muchos flecos o bendijas de lana, que se andan meneando con el aire, de las cuales se espantan de tal manera las vicuñas después de encerradas en esta cerca, que no osan salir por ello, sino que andan alrededor del hilo dando muchas vueltas, buscando la puerta; en la cual les arman los indios lazos en que, al salir, caigan. Verdad es que si dentro de la cerca les echan un perro, en tal caso, venciendo el mayor temor al vano espanto que les causa el espantajo de las bendijas de lana, se huyen saltando por la débil cerca o rompiéndola. A este modo de caza llaman *lipi* los indios» (Cobo [1653] 1964, Tomo 1, p. 367).

El cronista relata que para la caza de la vicuña los indios hacían un gran corral en un lugar donde los animales acostumbraban «pasar». El corral se realizaba con unas cuerdas que se sujetaban sobre estacas de «dos pies de alto»⁷ las que enterradas de trecho en trecho, cercaban una gran «llanada» dejándose libre una puerta de acceso. Por otra parte, los hombres espantaban a los animales obligándolos a entrar al corral. De las cuerdas colgaban «muchos flecos o bendijas» de lana, cuyos movimientos atemorizaban a los animales. Estos, una vez dentro del corral, daban muchas vueltas tratando de buscar la salida. Los indios aprovechaban ese instante para lanzarles lazos y al caer los atrapaban. Otros huían, saltando o rompiendo el cerco de cuerdas y cuelgas de lana.

En la escena que se dibujó y pintó, el autor consideró los elementos necesarios que los textos contenían: un cerco de hombres que portan armas en las manos y que rodean semi-circularmente a un grupo de animales. A su vez, y en otros contextos expositivos como las crónicas o los diccionarios, estos son los elementos del

chaco que se reiteran, constituyéndose en una suerte de prueba de evidencia y verosimilitud.

Desde esta perspectiva podemos establecer que la representación visual del *chaco* es una representación con propósitos lingüísticos, donde se acentúa el plano pragmático del mensaje. Por ende podríamos considerar que es un dibujo con fines meramente comunicativos, y por ende, acorde con los objetivos del viaje de Compañón, y con el receptor de la obra visual. Esto nos permite establecer que la representación visual del *Chaco* del siglo XVIII es una representación donde existe coincidencia y continuidad entre el mensaje escrito y el mensaje visual. Lo que nos permite plantear que es una representación cuya producción se organiza en función del relato español.

A lo largo del siglo XVII, no hemos podido detectar ninguna representación visual del *chaco*. Más en el ámbito de las fuentes escritas, se observa que la descripción de éste es profusa. En distintos soportes textuales se aprecia la amplitud de las descripciones: la categoría de cazador, los detalles de su realización, la definición de los elementos utilizados en la cacería, desde las sogas, las cuerdas, las cuelgas, los tipos de objetos, etc. Lo interesante además es que en las descripciones del *chaco* del siglo XVII no existe un esfuerzo hispano por registrar y vincular al *chaco* en cuanto un hecho de memoria situado en los tiempos del Inca⁸.

¿Qué ocurre en el siglo XVI? Las crónicas del siglo XVI remiten el *chaco* a los tiempos del Inca, y al control que éstos impusieron sobre su práctica. Aquello está relacionado con el esfuerzo español de escribir la historia Incaica en pos de constituirse en cuanto la memoria oficial de la historia del *Tawantinsuyu*.

Para el siglo XVI, solo se ha podido detectar una representación del *chaco* de vicuña. Aquella representación corresponde a un grabado, reproducido a fines del siglo XVI en la obra de Gonzalo Argote de Molina, quién en 1582 reeditó un libro de gran importancia en la tradición medieval española. La reedición de 1582 conservó el título original, *Libro de la Montería*, pero se incluyeron capítulos nuevos, siendo el más relevante uno dedicado al *chaco*, acompañado además de aquel grabado (Argote de Molina, 1582). La información textual de Argote de Molina permite una lectura en dos niveles. Por una parte, el autor se refiere al *chaco* como una práctica muy extendida entre los indios del Perú. Por otra parte, reconoce la práctica del *chaco* en cuanto un hecho de memoria situado en los tiempos del Inca. Ahora bien, si observamos el grabado del libro de Argote, apreciamos una aparente continuidad entre tex-

to e imagen, dado que el peso visual de la imagen está centrado en el Inca. Más esta imagen temprana del *chaco* es una imagen donde se reafirma una visión

estereotipada o exotizada de la cacería, donde a los cuerpos de los retratados, sus atuendos y al paisaje que los rodea se les aplican códigos visuales de construcción que provienen del arte clásico (Lámina 6).

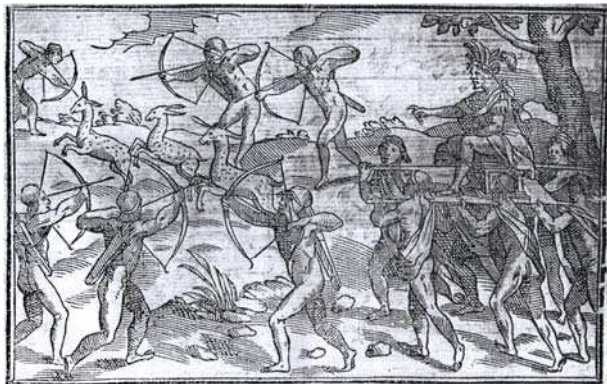


Lámina 6: Argote de Molina, Gonzalo. 1582. *Libro de la Montería que mando escribir el muy alto y muy poderoso Rey don Alonso de Castilla y de León, ultimo deste nombre. Acrecentado por Gonzalo Argote de Molina. Sevilla.*

De esta manera, si la representación visual del *chaco* del siglo XVI es una representación absolutamente europea, donde además se aprecia una exotización de la gentilidad Inca. Si desde una perspectiva visual, se observa en el siglo XVII un gran silencio o clausura visual. Y si a su vez, la representación visual del *chaco* del siglo XVIII es una suerte de compendio documental de la información de los cronistas y de los diccionarios existentes, ¿qué realidad y representación visual se fue construyendo sobre el *chaco*?

¿Filtros de modos indígenas?

Nuestra propuesta es que este tipo de representación visual corresponde a un texto auto-etnográfico. Es decir, «no es una forma autóctona o «auténtica» de auto-representación (tales como los *quipus* andinos [...]). Es más bien una representación de colaboración parcial con el conquistador y la apropiación de su lenguaje, mezclada o infiltrada, en diversos grados, con modos indígenas. [...] Los textos autoetnográficos son típicamente heterogéneos también en el extremo de recepción y, dirigidos por lo común tanto a los lectores metropolitanos como a los sectores ilustrados del grupo social emisor [...] la expresión autoetnográfica es un fenómeno muy difundido en la zona de contacto y tendrá gran importancia para develar las historias de sometimiento y resistencia en el imperio [...]» (Pratt, 1997, 27-28)

Si la representación del *chaco* del siglo XVIII, es una representación «típicamente heterogénea» ¿Es posible detectar la filtración de algún modo indígena?

En el catálogo *Los Señores de la Muerte* publicado por el Museo Chileno de Arte Precolombino, en 1990, se sugiere que en algunas de las láminas de cacería de Compañón es posible reconocer una identidad entre aquellas y algunas de las representaciones iconográficas de la cultura Moche, la que se desarrolló en la franja desértica de la costa norte del Perú, entre los siglos I y VI. Se propone, y desde el análisis de su cerámica que «los dibujos coloniales [de Compañón] se nos presentan, así, como ecos lejanos de una cosmología y una ideología muy fuertes, arraigadas profundamente en la poblaciones costeras» (1990, 46.). Como método se sugiere un análisis de «tres grandes conjuntos simbólicos, que dividen el universo de la muerte moche: el de los elementos, [...] el universo de las actitudes y [...] el universo de los actos de la muerte» (Ibid., 28, 32, 40). En relación a las escenas de cacería, y desde el universo de las actitudes, los autores observan la existencia «de redes» las que cercan «a los ciervos machos, donde hay hombres que los matan con sus dardos y mazas. El ciervo es una figura apacible, víctima de una ritualidad de la violencia [...] el cazador se hace acompañar por un *perro*. En escenas con gran expresión de violencia, se ve al perro acompañando a señores y divinidades. El perro *ayuda*, sólo muestra sus colmillos, es simplemente un colaborador de la muerte» (Ibid., 32, 37). Algunos de estos elementos como los dardos, los ciervos o venados, y el perro, están también presentes en las láminas de cacería de Compañón. Son quizás aquellas huellas que los autores de aquel catálogo proponen a nuestro campo de observación, lo que nos permitiría acercarnos a aquellos que dibujaron y pintaron las láminas, reconociendo

su pertenencia indígena, y la pervivencia de una visión de mundo⁹.

Ahora bien, desde la perspectiva de los códigos visuales de construcción presentes en los dibujos de Compañón se aprecia que son pinturas planas, donde solo existe una intención de dar una tridimensionalidad al escenario donde están los personajes. No es una pintura detallista, aunque si existe modelado. La perspectiva no responde a una perspectiva intuitiva ni matemática; hay más bien una construcción del espacio pictórico medieval. A su vez, no se observa una obsesión por la anatomía, y se funciona con códigos más bien conceptuales. En general predomina más el dibujo que la pintura. Los dibujos tienden al modelado, y se aprecia que son dibujos acabados en términos de los detalles. En algunos casos hay soluciones pictóricas dentro de un marco absoluto del dibujo. Así, y desde sus códigos visuales, las representaciones de Compañón son producciones plásticas cuyas trazas están a medio camino entre referentes medievales, y otros referentes, dado que no están resueltos temas como la perspectiva, la concepción espacial, la verosimilitud de la anatomía, y sus escalas. A su vez, los dibujos de Compañón son dibujos que descubren, y por ende están hechos con el pensamiento, incluso con la memoria, y no desde la visualidad¹⁰ (Lámina 7).



Lámina 7: Baltasar Martínez Compañón. *Trujillo del Perú*. Tomo 2, Estampa 29, Yndio de Lamas carguero. Patrimonio Nacional, Real Biblioteca. Manuscritos de América en las Colecciones Reales.

En los dibujos de Compañón no hay perspectiva, sino que más bien una suerte de ficción, para el observador, de la concepción espacial a escala. Ahora bien, esta especie de «planitud espacial» no era un código visual propiamente medieval. Se señala que las pinturas planas «sin otra volumetría que la insinuada en el rostro y manos por un tímido claroscuro» es posible que «se deban a la influencia del 'planismo' aborigen que reducía toda la decoración a superficies sin el juego de profundidades de los volúmenes bajo la luz» (Chiappero, 1991, 45).

Si aquellas observaciones sobre el planismo y la ausencia de perspectiva las trasladamos a los dibujos de Felipe Guamán Poma de Ayala¹¹, apreciamos que a Guaman Poma «no le preocupa [...] el naturalismo ni la perspectiva central, como tampoco la belleza formal ni la antropomórfica de tipo europea. Le importa el realismo conceptual, es decir, hacer visible las realidades que le interesaban, tal como existían inteligiblemente y no visualmente, esto es, tal como se veían» (Acha, Juan, 1993, 73).

Guaman Poma era un artista indígena, con «la expresión de una cosmovisión distinta a la renacentista, pero afín a la feudal europea» (Ibid.) Luego, ello permite pensar que la presencia de códigos visuales adscritos a una estética pictórica medieval, no necesariamente es indicativo de que el autor es obligadamente un autor con formación plástica europea.

Los elementos iconográficos de las imágenes correspondientes a las escenas de cacería están ejecutados en un plano de dos dimensiones, en donde se observa la existencia de una falsa perspectiva o ficción, lo cual es significativo para las iconografías europeas de la época, en donde se utilizan tres dimensiones, y además se dibuja la perspectiva. Estamos en condiciones de plantear que estas representaciones corresponden a la autoría de mestizos e incluso indígenas, que manejaban y conocían ciertos códigos plásticos europeos.¹² Al observar la totalidad de las acuarelas ejecutadas, se aprecia la existencia de distintas manos en la realización de las mismas. Es casi probable que se conformó un equipo de dibujantes, el que podría haber estado a cargo del cartógrafo que viajó con el obispo, y que éste hubiese sido el que organizó el guión de la obra total. Es también dable pensar que la producción del equipo de dibujantes podría haber sido objeto de un proceso casi industrial. Es decir, unos habrían hecho los croquis y/o dibujos, otros habrían pintado el fondo, otros los decorados, y finalmente, otros habrían sido los encargados del retoque y la pintura final. Estas apre-

ciaciones son plausibles en la medida que se observa la totalidad de la obra visual, y las diferencias de factura existente entre las acuarelas.

La observación del conjunto de las escenas de cacería resulta ser la observación de un documental etnográfico, en donde las escenas se van ordenando a modo de secuencias que van mostrando un guión, el de los tipos de cacería en los Andes del siglo XVIII. El guión lo realizó el obispo, y su equipo de dibujantes eran los encargados de ejecutar la filmación o los dibujos. ¿Era la pertenencia étnica de los dibujantes un elemento central? ¿Aquella pertenencia alteraba el guión del obispo?

Notas

¹ Uno de los objetivos del proyecto FONDECYT N° 1061279 es identificar los sistemas de representación andino que, en tiempos coloniales, las sociedades indígenas continuaron produciendo, ya sea en los bordes o al interior del sistema hispano intentando reconocer los diversos soportes materiales utilizados, con sus consecuentes y particulares espacios de enunciación.

² Elena Altuna establece que esta condición del relato de viajes es extensible también para el siglo XVIII. El elemento nuevo que se integra, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, es la noción de público, más allá del institucionalizado, elemento que no analizaremos en el presente trabajo.

³ Esta condición del relato de viajes es muy característica de los relatos de viajes del siglo XVIII.

⁴ Destacamos los importantes trabajos efectuados por Walter Lehmann, Manuel Ballesteros, Raúl Porras Barrenechea, Matilde López Serrano y Pablo Macera, entre otros, respecto de la vida del obispo, y su obra *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Sus obras no se encuentran en nuestro país.

⁵ Es decir, el movimiento indígena de resistencia en pos de lograr el retorno de la tierra a sus habitantes originarios. El movimiento contemplaba la eliminación de los españoles por un ejército indígena.

⁶ Jabalíes.

⁷ Aproximadamente 0, 6 metros.

⁸ Estos aspectos son reseñados en profundidad en el artículo que Carolina Odone escribió para la *Revista de Historia Indígena* (Universidad de Chile), La práctica del chaco desde las voces coloniales: un punto de mira (siglos XVI-XVIII), y que se encuentra en prensa.

⁹ En noviembre del año 2007, se reseñó una noticia que indicaba que en un sitio ceremonial del norte del Perú, en una de las paredes de un templo, se había descubierto una pintura. Dicha pintura mural multicolor está asociada a la cultura Caral, también en la costa norte del Perú, fechada en 2.600 años antes de Cristo.

La imagen muestra un venado atrapado en una red de caza que, según el arqueólogo Walter Alva, sugiere la pervivencia de creencias de las culturas cazadoras. (www.Takillakta.org).

¹⁰ Agradecemos a Paula Honorato, licenciada en Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, y alumna del Programa de Doctorado en Historia del Arte de la Universidad de Chile, por la lectura sugerida respecto de las imágenes del repertorio de Compañón.

¹¹ Que ilustran su obra *Nueva Crónica y Buen Gobierno* publicada en 1615.

¹² En un prólogo a la publicación *La obra del obispo Martínez Compañón sobre Trujillo del Perú*, se señala que se trataría de indígenas con formación plástica europea. www.incdepiura.portalcultural.org.pe. Descocemos la autoría de aquel prólogo.

Bibliografía

ACHA, Juan. 1993. *Las culturas estéticas de América Latina*. México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México.

ALTUNA, Elena. 2002. *El discurso colonialista de los caminantes, siglos XVII-XVIII*. California, Centro de Estudios Literarios «Antonio Cornejo Polar, Latinoamericana Editores, Berkeley.

ARGOTE DE MOLINA, Gonzalo. 1582. *Libro de la Montería que mando escribir el muy alto y muy poderoso Rey don Alonso de Castilla y de León, ultimo deste nombre*. Acrecentado por Gonzalo Argote de Molina. Sevilla.

BAUDRILLARD, Jean, 1991. *La transparencia del mal*. Barcelona, Editorial Anagrama.

COBO, Bernabé. 1964 [1653]. *Historia del Nuevo Mundo*, Tomos 1 y 2. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles.

CORNEJO, Luís et.al. 1990. *Los Señores de la Muerte*. Santiago, Museo Chileno de Arte Precolombino.

CHIAPERRO, Rubén. 1991. *Capítulos Indianos. Aproximación a símbolos del arte Hispanoamericano*. Argentina, Amaltea.

ESCOBAR, Ticio. 2004. *El arte fuera de sí*. Asunción, FONDEC (Fondo Nacional de las Cultura y las Artes) y CAV/Museo del Barro.

GOODMAN, Nelson. 1976. *Los Lenguajes del arte*. Barcelona, Seix Barral.

LÓPEZ SERRANO, Matilde. 1976. *Trujillo del Perú en el siglo XVIII*. Madrid, Patrimonio Nacional.

MACERA, Pablo et.al. 1997. *Trujillo del Perú: Baltasar Jaime Martínez Compañón. Acuarelas, siglo XVIII*. Lima, Fundación del Banco Continental para el Fomento de la Educación y la Cultura.

MARTÍNEZ COMPAÑÓN, Baltasar. 1985 [1779-1789]. *Trujillo del Perú*. 9 Tomos. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica.

ODONE, Carolina. En prensa. «La práctica del chaco desde las voces coloniales: un punto de mira (siglos XVI-XVIII)». *Revista de Historia Indígena*, Universidad de Chile.

PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. 1997. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

PÉREZ Ayala, José Manuel. 1955. *Baltasar Jaime Martínez Compañón y Bujanda. Prelado español de Colombia y el Perú*. Bogotá, Imprenta Nacional.

VARGAS, Rubén S.J. 1966. *Tres figuras señeras del episcopado americano*. 1966. Lima, Talleres Gráficos Cecil.

El Documental como Significante

Documentary Film as Significant

Valentina Raurich*

Resumen

Esta ponencia discute el concepto de documental como categoría cinematográfica fundada en su capacidad para replicar la realidad. Basándose en una revisión histórica de las construcciones simbólicas que dan origen a la idea del cine como herramienta capaz de capturar el mundo visible y del documental como forma de representación objetiva y veraz, aquí se sostiene que no es más que la misma categorización de una obra como documental la que actúa como significante de realismo y veracidad.

Palabras Claves: Documental, Cine, Realismo, Género, Legitimación.

Abstract

This paper discusses the concept of documentary as a film category been founded in its capacity to reproduce the reality. Based on a historical revision of the symbolic constructions that give origin to the idea of the cinema as a tool able to capture the visible world and of the documentary as form of objective and truthful representation, here it is sustained that it is the same categorization of a work as a documentary film what acts as significant of realism and truthfulness.

Keywords: Documentary, Film, Realism, Gender, Legitimation.

El 30 de octubre de 1938, la radio CBS de Nueva York presentó el clásico de ciencia ficción «La guerra de los mundos», de H.G. Wells, en una adaptación de Orson Welles y el *Mercury Theatre On The Air*. Precedida por una introducción aclaratoria, la obra se transmitió como si se tratara de *flash* noticiosos que interrumpían la trans-

misión regular. Al día siguiente el New York Times titulaba en primera página «Radioescuchas en pánico, asumen drama de guerra como hecho». El subtítulo agregaba «Muchos huyen de sus casa para librarse de «Ataques de gas de Marte» - las llamadas telefónicas abruman a la policía tras la transmisión de la fantasía de Wells» (New York Times 1938: 1)

¿Por qué esta teatralización radiofónica generó pánico en sus oyentes? ¿Es que el noticiero de radio posee un vínculo particular con la realidad o no es más que una fórmula que el público asume como esencialmente verídica? Estas mismas preguntas son válidas respecto al documental, más aún cuando verificamos que éste suele definirse en los términos en la que lo hace Jeane Allen:

El documental se justifica como una categoría cinematográfica sobre la base de su habilidad para replicar la realidad, no con el propósito central de entretener o divertir, sino como evidencia y argumento. Para el documental la verosimilitud reside en la capacidad del cine para proveer registro visual de los eventos que suceden frente a la cámara (su componente fotográfico), minimizando el impacto del proceso de filmación en la motivación o la dirección de esos eventos (el componente usado con mayor frecuencia para distinguirlo del cine de ficción), y adoptando un estilo fílmico asociado con la mínima manipulación del evento pro-fílmico por la cámara y el proceso de edición (un estilo que a veces comparte con lo ficticio del cine dirigido.) (Allen 1977: 37)

* Departamento de Antropología, Universidad Bolivariana. Jorge Washington 134, Depto. 54 Ñuñoa, Santiago. raurich@vtr.net