



# **MIRADAS QUE INTERPRETAN. LA CÁMARA EN MANOS DEL OTRO.**

Profesora Guía: Margarita Alvarado Pérez

Alumna: María Paz Bajas Irizar

Tesis para optar al grado de Licenciado en Antropología Social  
Tesis para optar al título de Antropóloga

**Santiago, Diciembre 2005.**

*Desde muy niña me vi interesada en aquellos aspectos que hacían referencia al desarrollo cultural del hombre. Sin embargo, no fue sino hasta mediados de mis 20 años que me sentí con la real convicción de estudiar la carrera de Antropología Social. De algún modo siempre estuve ejerciendo un tipo de Antropología, con los viajes, mi sociabilidad, el encuentro con los otros y mi interés por lo social y cultural. Pasando una temporada importante de mi vida fuera del país, es que la realidad de estudiar se hizo presente, la voz, la confianza y el constante apoyo de mi madre, María Angélica Irizar, me hicieron decidir. De este modo comenzó mi aventura antropológica con importantes desarrollos y difíciles momentos que superar para continuar.*

*Quisiera agradecer a todos aquellos que de una u otra manera me han ayudado a finalizar una etapa de gran relevancia para mi. Agradecer a mis maestros Margarita Alvarado y Pedro Mege por su sabiduría y amistad, al profesor y amigo Gastón Carreño por su buena disposición y comentarios,, y a quien me ha apoyado y ayudado hasta el final con sus conocimientos y con su gran amor, mi marido y compañero Felipe Maturana Díaz.*

*El final de una carrera profesional no es mas que el comienzo de un nuevo desafío.*

*María Paz Bajas Irizar*

INTRODUCCIÓN .....	4
I CAPÍTULO. ANTECEDENTES GENERALES. ....	6
1.1. La apropiación de la tecnología audiovisual por los indígenas en Chile. ....	6
II CAPÍTULO. MARCO TEÓRICO. ....	12
2.1. Definiciones, conceptualizaciones y uso del video como medio audiovisual.....	12
2.2. La presencia de Estereotipos en soportes de la imagen en movimiento. ....	14
III CAPITULO. MARCO METODOLÓGICO. ....	26
3.1. Procedimientos y dispositivos visuales en las unidades estereotípicas de naturaleza, rito y cultura material.....	27
3.2. Universo de estudio.....	29
Tabla 1 .....	31
IV CAPÍTULO. ANÁLISIS.....	41
4.1. Análisis de los videos de realizadores indígenas mapuche. ....	41
4.2 . Análisis final. ....	83
Tabla 2.....	84
Tabla 3.....	85
Tabla 4.....	91
Tabla 5.....	96
CONCLUSIONES .....	100
ANEXO 1:.....	105
Medios audiovisuales y Video Indígena en el contexto indígena Americano. ....	105
Los primeros pasos.....	106
Consejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI).....	111
Videoastas indígenas en México. ....	112
Brasil y el Video en las Aldeas. ....	115
Formación de cineastas indígenas en Bolivia. ....	117
Otras experiencias en Latinoamérica .....	122
ANEXO 2:.....	127
Mapuche urbano e identidad: Una breve reflexión sobre el mapuche en la ciudad.....	127
Movilidad e identidad mapuche en lo urbano .....	127
Organizaciones indígenas en lo urbano.....	133
ANEXO 3:.....	137
Listado de documentales indígenas chilenos. ....	137
BIBLIOGRAFÍA.....	140
FILMOGRAFÍA.....	146

## INTRODUCCIÓN

La presente tesis busca abrir una discusión y reflexión sobre los denominados “videos indígenas”, específicamente mapuche, intentando comprender el modo en que los indígenas han utilizado ciertos dispositivos y procedimientos audiovisuales en la construcción de su propia imagen.

No ha sido de interés en esta tesis pesquisar la totalidad de videos realizados por y con indígenas en Chile. Sin embargo, podemos decir que la participación y rol del indígena en la historia de las producciones audiovisuales chilenas comienza a mediados de los '90 y poco a poco ha ido en aumento. Es por ello que nos preguntamos ¿Qué tipo de realizaciones audiovisuales construyen los propios indígenas? ¿Existen diferencias en el uso del lenguaje audiovisual entre realizadores indígenas y realizadores no indígenas?, ¿Trascienden los estereotipos de “lo indígena” a las producciones audiovisuales de indígenas?. Todas estas preguntas devienen de los tempranos planteamientos hechos por John Adair y Sol Worth en la década de los '60, quienes luego de su experimento con un grupo de indígenas Navajos, generaron interesantes reflexiones respecto de la imagen en movimiento y sus implicancias socio culturales sobre el mundo indígena (Worth y Adair 1967<sup>1</sup>, 1970<sup>2</sup> y 1972, y Ruby 1991).

Uno de nuestros intereses es ver de que modo ciertas producciones indígenas en Chile se diferencian o no de aquellas hechas por individuos o colectivos que no provienen del mundo indígena, aun teniendo una cierta sensibilidad con las culturas ancestrales de nuestro país. Según el catastro realizado por el proyecto FONDECYT N° 1030029,<sup>3</sup> en el cual se enmarca la presente tesis, se identificaron 25 videos documentales<sup>4</sup> que abordan la temática indígena en Chile, producidas entre 1964 y 2003.<sup>5</sup> Si bien, esta

---

<sup>1</sup> Worth, S. y Adair, J. *"The Navajo as Filmmaker: A brief report of some recent research in cross Cultural aspects of film communication"*. American Anthropologist 69(1):76-78. 1967.

<sup>2</sup> Worth, S. y Adair, J. *"Navajo Filmmaker"*. American Anthropologist 72(1):9-34. 1970.

<sup>3</sup> Proyecto FONDECYT N° 1030029 *"La ventana indiscreta: los pueblos originarios en el cine ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual"* (2003-2005).

<sup>4</sup> Fueron excluidos los reportajes periodísticos y documentales televisivos en general.

investigación considera como antecedente las realizaciones de audiovisualistas chilenos, nuestro análisis estará centrado básicamente en el desmontaje de las realizaciones audiovisuales de los propios indígenas. De este modo, se plantea como objetivo general comparar la construcción del estereotipo de “lo indígena” entre las realizaciones audiovisuales de los indígenas mapuche. Y como objetivo específico se plantea investigar los dispositivos y procedimientos audiovisuales que los realizadores audiovisuales mapuche incorporan en la construcción de “lo indígena” en sus realizaciones.

En concreto, se pretende investigar la construcción del estereotipo de “lo indígena” en los videos documentales de realizadores audiovisuales de la etnia mapuche, actualmente la más relevante a nivel de producción audiovisual. El interés de indagar este tipo de representación se funda en la recurrencia del uso del estereotipo de “lo indígena” por parte de la sociedad chilena (TV, prensa, documentales) y del como este estereotipo es reutilizado, o no, por los realizadores indígenas.

Nuestra hipótesis plantea que la utilización de la imagen indígena surge a partir de los documentales realizados por audiovisualistas chilenos. Frente a este hecho, los indígenas deciden ser los propios responsables de la producción de su imagen, y por ende de los estereotipos que los retratan. Deciden romper con los estereotipos impuestos social y culturalmente, buscando generar un “anti-estereotipo” o una “verdadera imagen” que los represente correctamente. Existe una necesidad de tener un mayor control de la imagen indígena, de ser ellos los que construyan la imagen que pretenden entregar de sí y no depositar en otros esa responsabilidad.

Esta reciente utilización de los medios audiovisuales por parte de las comunidades indígenas, específicamente la mapuche, nos habla de una nueva forma de comunicación y de reflexión al interior de los pueblos originarios y en vinculación con la sociedad global. En este sentido, esta investigación antropológica busca comprender, a través de un análisis audiovisual, la forma en que el estereotipo de “lo indígena”, creado por la sociedad total, es aprehendido, conceptualizado y resignificado por la actual sociedad indígena chilena en general.

---

<sup>5</sup> Para más información ver Anexo 3: “*Listado de Documentales Indígenas Chilenos*”

## **I CAPÍTULO. ANTECEDENTES GENERALES.**

### **1.1. La apropiación de la tecnología audiovisual por los indígenas en Chile.**

La experiencia de realización de películas, particularmente de videos, por parte de los indígenas chilenos no data de muchos años atrás. Las primeras realizaciones comienzan a mediados de los años '90, cuando ya otros países de Latino América habían iniciado procesos de transferencia tecnológica y capacitación audiovisual a partir de la creación del Concejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI) en 1985.

Si bien en Chile, el acceso a la apropiación de tecnología audiovisual se ha dado de manera independiente, lo que significa que no ha existido una entidad institucional Estatal o privada que haya generado la llamada transferencia tecnológica, como si ocurrió en otras partes de Latinoamérica, sí ha existido un proceso de apropiación individual de estos medios que han derivado en la producción de un cuerpo de videos documentales indígena, comúnmente denominado "Video Indígena". En este sentido, las producciones indígenas chilenas se diferencian de aquellas producidas por países como México, Brasil y Bolivia que lideran la productividad de realizaciones audiovisuales hechas por los propios indígenas, en cuanto a rendimiento, calidad, variabilidad, y circulación de los productos audiovisuales.<sup>6</sup>

En Chile, el indígena antes de tomar la cámara en sus manos, hereda una tradición audiovisual de representación indígena que se inicia en los años '70, cuando aparecen las primeras películas respecto del mundo mapuche,<sup>7</sup> pero que encuentra su apogeo en las décadas de los '80 y '90 con trabajos audiovisuales sobre el mundo mapuche, aymara y atacameño.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Para más información ver Anexo 1: "*Medios Audiovisuales y Video Indígena en el Contexto Indígena Americano*".

<sup>7</sup> Flores, Carlos y Guillermo Cahn. *Nutuayin mapu. Recuperaremos la tierra*. 1971. Y Mellet, María Luisa. *Amuhuelaimi. Ya no te iras*. 1971.

<sup>8</sup> Según el catastro utilizado en el proyecto FONDECYT N°1030029, se identificaron 17 documentales chilenos realizados entre 1986 y 1998 que abordan la temática indígena nacional. Para más información ver Anexo 3: "*Listado de documentales indígenas chilenos*".

En este marco de realizaciones audiovisuales sobre el tema indígena en Chile, cabe destacar los distintos trabajos audiovisuales realizados por y con antropólogos desde una perspectiva de la investigación crítica y de rescate sobre la realidad compleja del indígena nacional en la década de los '90 principalmente.<sup>9</sup> Pero, ¿cuando aparece el indígena como realizador en la escena audiovisual?

Según nos comenta Amalia Córdova,<sup>10</sup> el indígena esta presente en la escena audiovisual desde el momento en que comienza a ser representado, no simplemente cuando toma la cámara en sus manos, sino que está desde mucho antes. “...lo que pasa es que se comienza a hablar del video indígena a secas, desde el momento en que alguien que se reconoce como indígena toma la cámara. Pero de lo que no se habla es de toda la historia de la representación de la imagen indígena que ya existe en el audiovisual...”.<sup>11</sup> Ciertamente la imagen indígena, específicamente mapuche, está presente desde los primeros cronistas y sus grabados, pasando por la fotografía de fines del siglo XIX,<sup>12</sup> hasta las primeras representaciones audiovisuales realizadas en Chile.

Pero, en términos formales, el primer antecedente que se conoce sobre una realización audiovisual hecha por un indígena es *Wiñometun nimapu meu (Regreso a la tierra)* realizada el año 1994, fruto del trabajo en coproducción de José Ancán y del audiovisualista Hernán Dinamarca del Centro El Canelo de Nos. Un año más tarde, 1995, la realizadora Jeannette Paillan, en asociación con la productora de *Al sur del mundo*, realiza su opera prima *Punalka. El alto Bío Bío*. En ambos casos, los realizadores indígenas han optado por la autoformación audiovisual y la asociación con productoras de connotada trayectoria audiovisual indígena. Cabe destacar la recurrente asociación que los indígenas en Chile hacen con los audiovisualistas en la generación de sus documentales. Quizás se deba a la formación independiente en el área audiovisual por parte de los indígenas, por lo tanto se hace necesario una orientación y conocimiento previo de quienes han adquirido experiencia y trayectoria en el medio audiovisual. De este modo, es

---

<sup>9</sup> Goldschmied “Santiago:pueblo grande de huincas” 1987/15’; Miranda “Arte Rupestre en Caspana: pasado y presente” 1996/21’; Yekusimaala “We Tripantu en Cerro Navia” 1997/25’; Mercado “Pinkilleros de Cariquima” 1998/11’, y Villaroel “By Pass Temuco: ta iñ newentumun” 2001/38’

<sup>10</sup> Latin American Film and Video Coordinator. Smithsonian national Museum of the American Indian.

<sup>11</sup> Entrevista a Amalia Córdova el 11 de abril del 2004.

<sup>12</sup> Alvarado, Margarita. Et.al. “Mapuche : fotografías siglos XIX y XX : construcción y montaje de un imaginario”. Pehuén Editores. 2001

pertinente preguntarse acerca de la influencia que ellos (los audiovisualistas) podrían haber ejercido en la construcción de los documentales realizados por los indígenas.

Un segundo antecedente en el desarrollo del audiovisual indígena en Chile, lo constituye la experiencia de transferencia tecnológica de medios audiovisuales a las comunidades atacameñas implementada por el antropólogo Claudio Mercado y el cineasta Gerardo Silva, a partir de las experiencias ya ejecutadas en distintas partes de Latinoamérica. De esta manera, la transferencia de tecnología audiovisual a indígenas en Chile, tiene su referente en la única experiencia realizada en el norte del país, específicamente en Calama, donde se desarrolló el proyecto Lickanantay.<sup>13</sup> Este proyecto, realizado en el año 1999 se planteó como objetivos el “realizar un taller de capacitación audiovisual a un grupo de quince personas de siete comunidades indígenas del altiplano de la segunda región<sup>14</sup>... en el uso de equipos audiovisuales y del lenguaje audiovisual, de manera que queden preparados para realizar sus propios registros y ediciones audiovisuales”.<sup>15</sup> Es importante destacar que este proyecto nació a partir de las necesidades e intereses de los propios indígenas por registrar sus ceremonias y tradiciones, como nos cuenta Claudio Mercado, “...ellos fueron los responsables de elegir, de que funcionara el proyecto, y que no fuera yo desde acá sino ellos, porque era su proyecto y yo ayudaba en todo lo que yo sabía que era enseñarles y comprar los equipos y motivar, pero que ellos organizaran todo. Y así sucedió, como dicen los viejos”.<sup>16</sup>

Esta experiencia finalmente quedó sin seguimiento, pues al ser un proyecto específico de corta duración, de fondos anuales, no superó las primeras realizaciones audiovisuales que se generaron durante su ejecución. Uno de los mayores problemas que tuvo que enfrentar esta experiencia de transferencia tecnológica, fue el proceso de edición o postproducción audiovisual. Según nos cuenta Mercado “...la edición es la complicada justamente por eso, porque las máquinas son difíciles de usar, porque no las saben usar bien, y cada vez que

---

<sup>13</sup> Proyecto financiado por Fundación Andes.

<sup>14</sup> Las localidades involucradas en el proyecto fueron: Lasana, San Francisco de Chiu Chiu, Cupo, Ayquina-Turi, Conchi viejo, Likan Tatay.

<sup>15</sup> Extracto del proyecto Lickanantay presentado a Fundación Andes titulado “*Implementación y Capacitación en el Manejo de Equipos Audiovisuales*”. Proyecto que fue presentado por La Asociación Cultural Atacameña de Tradiciones y Costumbres.

<sup>16</sup> Mercado, Claudio. Entrevista realizada el 8 de junio de 2005.

hay que editar hay que quedarse abajo (Calama), tu sabes que para editar no es en un día ni en dos, hay que estar por lo menos una semana para intentar armar una maqueta...”.<sup>17</sup>

A parte de esta experiencia concreta, no se conocen otros esfuerzos por parte de antropólogos, audiovisualistas o instituciones en el tema de la transferencia tecnológica audiovisual. Sin embargo, las producciones audiovisuales por parte de los indígenas continúa su desarrollo, a partir de diversos realizadores que se han formado en el área audiovisual de manera independiente, a raíz de sus propias motivaciones y experiencias. Lo cierto es que la mayor cantidad de videos se han hecho en coproducción con audiovisualistas no indígenas. Esto refleja la falta de experiencia en la apropiación del medio audiovisual por parte de los indígenas, encontrándose obligados a establecer sociedades de coproducción audiovisual que permitan desarrollar y finalizar estos productos. Como es el caso de Sofía Painequeo que realiza su documental *Chemu an mapuche pegeñ. ¿Porque nos llamamos mapuche?* (2001), en coproducción con Javier Bertin, por nombrar una de estas experiencias. Sin embargo, muchas de estas coproducciones no superaron la primera producción audiovisual, impidiendo la posibilidad de un óptimo desarrollo del proyecto de “video indígena” en Chile.

A partir de la realización del VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas,<sup>18</sup> organizado en Chile el año 2004, las motivaciones por generar nuevas producciones audiovisuales por parte de los indígenas se han ido acrecentando cada vez más. Señalemos, que durante este encuentro se realizó un “Taller de Capacitación Audiovisual” en el cual se produjeron tres video-ejercicios que fueron presentados en el marco de este festival. Si bien estos indígenas están en plena formación audiovisual, se espera que complementen a futuro los trabajos audiovisuales ya realizados.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Idem.

<sup>18</sup> Uno de los objetivos de este festival es promover la formación de realizadores audiovisuales indígenas, experiencia que se remonta al II Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas realizado en Brasil el año 1987.

<sup>19</sup> 19 representantes de los pueblos Aymara, Likanantay, Rapa Nui y Mapuche se capacitaron en el uso del video en el taller dictado en la ciudad de Rancagua en el marco del VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas.

Sin embargo, un caso que rompe la regla de la discontinuidad de producciones audiovisuales son los trabajos de la realizadora mapuche Jeannette Paillan. Paillan, desde el año 1995 ha realizado diversos videos, y hoy se constituye como una de las principales figuras indígenas audiovisualistas con una trayectoria relevante. A parte de sus trabajos audiovisuales fue la organizadora del VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, además de mantener una constante coordinación con los premios Anaconda,<sup>20</sup> los festivales Abya-yala,<sup>21</sup> y las diversas entidades que la invitan a dictar charlas fuera del país, y a ejecutar proyectos de capacitación en otros países de Latinoamérica.

Durante la entrevista realizada, Paillan discute sobre las motivaciones de la apropiación del video por parte de los indígenas en general comentando que “...hoy en día la cámara, en si la imagen, ha traspasado fronteras. Antes era muy reducido, solamente se veía en la ciudad, yo creo que los propios indígenas nos hemos dado cuenta de lo importante, e impactante que son las imágenes. Te marcan... Estas herramientas no son tan lejanas, están mucho más próximas de lo que nosotros pensamos, los televisores y la imagen de los videos ya están dentro de nosotros, dentro de las casas. Por otra parte, es algo que puede ser usado y que nosotros no tenemos ninguna restricción, ¿porque no usarla?...”.<sup>22</sup>

Ciertamente la imagen ya es parte de la cultura indígena en general, ya sea aquella que proviene del mundo televisivo, como aquella que ofrece Internet, y todas las imágenes fijas como audiovisuales que están a la mano de todos aquellos que se encuentren relativamente próximos a los medios de comunicación en general.

---

<sup>20</sup> En el año 2000 se desarrolló la primera versión del Premio Anaconda al video indígena amazónico con el auspicio del Programa Regional de Apoyo a los Pueblos Indígenas de la Cuenca del Amazonas (PRAIA FIDA/CAF), el Consejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI-CEFREC) y la Confederación de Pueblos Indígenas de Bolivia (CIDOB) con el fin de promover la imagen indígena, reflejo de la realidad y enorme riqueza cultural de los pueblos que habitan la cuenca amazónica. <http://www.aeci.es/9-Proyectos/indigena/noticias/noticias01.htm>

<sup>21</sup> Abya Yala es un grupo de trabajo internacional que tiene como propósito promover la cooperación entre Europa y América Latina. Este grupo nace en 1993 bautizándose como Abya Yala que significa “Tierra en plena madurez”. Término con que los Kuna (Panamá) denominan al continente americano en su totalidad. Una de las actividades que realizan son los Festivales de Cine Abya Yala.

<sup>22</sup> Paillan, Jeannette. Entrevista realizada el 24 de Julio de 2005.

Un aspecto importante a considerar en la apropiación de tecnología audiovisual por parte de los realizadores mapuche es la proximidad que ellos han tenido con el medio audiovisual. Pues cabe señalar que cerca del 80% de la población mapuche nacional vive en lo urbano,<sup>23</sup> por lo tanto forman parte de lo que se ha denominado mapuche urbano.<sup>24</sup>

Es preciso comprender que el mapuche urbano, a diferencia del mapuche rural, se encuentra cerca y es parte de los medios audiovisuales desarrollados en las ciudades. De este modo, no existe mayor diferencia en el acceso a la tecnología audiovisual entre un wingka<sup>25</sup> y un mapuche que ha vivido y se ha desarrollado con los códigos de la ciudad, donde el acceso a los cines, a los video club, a la televisión por cable y últimamente a Internet han sido fundamental en su comprensión y proximidad de los medios comunicacionales y audiovisuales en general. Sin embargo, una vez que el indígena obtiene una formación en el ámbito audiovisual, las temáticas abordadas en sus obras audiovisuales están estrechamente ligadas a la reivindicación de las tierras, al atropello al que históricamente han sido sometidos, al despojo de su cultura ancestral y a la discriminación en general. Sin olvidar todos aquellos videos que abarcan el rescate de las tradiciones y cosmovisión indígena.

---

<sup>23</sup> El segundo censo nacional que incorporó a la población indígena en su registro fue el realizado el año 1992. En él aparece que la población mapuche es de 928.060 personas, siendo aun más relevante la cantidad de población mapuche residente en lo urbano, 735.297 personas, quedando sólo 192.763 personas habitando en lo rural. Otro dato de importancia es la cantidad de mapuche viviendo en Santiago, 409.079, quedando en evidencia el desplazamiento del mapuche desde su territorio histórico a la Región Metropolitana principalmente. Rupailaf, Raúl “*Las organizaciones mapuches y las políticas indigenistas del estado chileno. (1970-2000)*”. Revista de la Academia., N°7. LOM Ediciones. 2002. P. 61.

<sup>24</sup> Para más información ver Anexo 2: “*Mapuche urbano e identidad: Una breve reflexión sobre el mapuche en la ciudad.*”

<sup>25</sup> Persona no mapuche. “*Diccionario Ilustrado. Mapudungun*”. Pehuen Editores, 1997. Todas las palabras en mapudungun, a excepción de los nombres de películas, serán extraídas de este diccionario.

## II CAPÍTULO. MARCO TEÓRICO.

### 2.1. Definiciones, conceptualizaciones y uso del video como medio audiovisual.

El soporte audiovisual más utilizado por el indígena es el video, el que aparece en el mercado entre los años 1975 y 1977 de manera masiva. En un comienzo, el video fue utilizado en términos educativos denominándolo “pedagogía audiovisual”. Al poco tiempo de vida, el video fue incluido como parte de los programas de televisión, pues en muy corto plazo la calidad de la imagen fue cada vez mejor, permitiendo reemplazar el formato en 16mm (cine) que imperó durante mucho tiempo. Pero la televisión y el video cumplen funciones sociales distintas. Sus usos y potencialidades son diferentes, son manejados por personal diverso y con objetivos múltiples, lo que lo hace converger en un lenguaje diferente, siendo entonces, un instrumento alternativo de comunicación.<sup>26</sup>

Pero también con el cine se establecen grandes diferencias, así como algunas aproximaciones. Robert Stam, en su libro *Teorías del cine*,<sup>27</sup> sugiere algunas categorías para acercarse a ellas. La primera categoría nos habla respecto de la tecnología. A diferencia del cine la tecnología necesaria para la producción de video es de mucho menor costo, lo que se traduce en menos fidelidad, pues la imagen que proyecta el video nunca se acercará a la calidad y textura particular que otorga el cine a través de su celuloide. Pero, la maniobrabilidad de sus equipos los hace más prácticos y menos invasivos que los aparatosos equipos de cine. De igual modo, el acceso a la tecnología de cine es mucho más costosa, no solamente en los equipos, sino que en los rollos de película, pues la filmación se debe realizar sin posibilidades de error ya que no se puede reciclar el material y tampoco verificar inmediatamente lo registrado, pues necesita ser revelado y positivado para su posterior visualización. En cambio, el video permite grabar en cintas magnetizadas, visualizar en el momento lo grabado, reciclar las cintas en caso de errores o cambios de ideas y no necesita ningún proceso de revelado y positivado. Incluso el video permite abrir experiencias de comunicación que no son posibles de realizar en cine, como son los videos de circuitos cerrados (una de las cualidades del video es la inmediatez de la imagen, pues es posible registrar un momento y proyectarlo de manera simultánea en una pantalla, lo que significa que el receptor puede ver de inmediato lo que se filma).

---

<sup>26</sup> “Video y televisión: dos instrumentos diferentes”. Taller 1, Medios de comunicación para la educación a distancia.

<http://e-learning4.tripod.com/id12.html>

<sup>27</sup> Stam, Robert. “*Teorías del Cine*”, Ediciones Paidós, Bs. As, Argentina. 2001.

Una segunda categoría nos habla respecto del lenguaje en cuanto a sus posibilidades de expresión, donde el cine tiene un mayor grado de elaboración producto del largo proceso de preparación que implica la construcción de un guión, un story board, locación, producción, iluminación. Lo que no es inherente a su materialidad, pues existen trabajos en video con mucha preocupación que logran una calidad expresiva tan buena como el cine.

Una última categoría, aborda al cine institucionalmente, esto es en cuanto a los procesos de producción. En la producción, el cine necesariamente agrupa a personas de diferentes oficios para llevar a cabo la filmación, en cambio el video puede ser producido por solo un individuo (en un caso extremo). En el mejor de los casos se cuenta con un equipo de cuatro personas con preocupaciones que van desde el guión hasta la postproducción.

Una mirada en profundidad al producto video, entendido como proceso de producción, procesamiento, conservación y reproducción de mensajes audiovisuales, permite la posibilidad de llegar a las manos de quienes no se encuentran en los medios de comunicación de masas como la televisión. Nos referimos específicamente a los indígenas, quienes se acercan al video por encontrar en él un instrumento que puede otorgar voz a aquellos sectores más marginales, por lo tanto es visto como un elemento de democratización de nuestra sociedad. Llegando a considerar el video un medio en el cual depositar sus propios procesos culturales y reflexiones críticas en torno a su “realidad”, lo que de una u otra manera podría compensar lo difundido por los medios de comunicación de masas.<sup>28</sup>

Además, el video es un medio de comunicación con el cual se puede llegar a un número considerable de personas. Cabe señalar, que el video logra masividad por reiteración del proceso de visualización ante grupos de dimensiones moderadas. Una de las características del video está dada por la posibilidad de ver un video fuera de contexto, esto quiere decir que al ser el soporte de tan bajo costo y de tan fácil acceso, es posible su innumerable reproducción, por lo tanto puede ser visto prácticamente cuando se desee, lo que permite

---

<sup>28</sup> “Video y televisión: dos instrumentos diferentes”. Taller 1, Medios de comunicación para la educación a distancia.  
<http://e-learning4.tripod.com/id12.html>

visualizar una “realidad” descontextualizada del momento histórico en que ocurrieron los acontecimientos, dando nuevas perspectivas a un mismo trabajo realizado.<sup>29</sup>

Por otra parte, el video se caracteriza por estar en manos de equipos o grupos de personas frecuentemente no ligadas al Estado, sino más bien sus financiamientos se encuentran de la mano de las ONG’s o de organismos de cooperación para el desarrollo. En el caso del “video indígena”, las ONG’s son parte fundamental en la cooperación económica de los grupos o comunidades que desarrollan el “video indígena” dentro de sus localidades. Un ejemplo de este tipo de colaboración es el caso de Bolivia, donde a través de El Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual se ha conseguido apoyo por parte de la Agencia Española de Cooperación Internacional AECI, desde 1997, y de la ONG para el Desarrollo de los Pueblos MUGARIK GABE del pueblo vasco.<sup>30</sup>

Otras experiencias existentes se han dado a través de cofinanciamientos por parte de los propio productores o de los involucrados en el video. La tendencia al autofinanciamiento, ya sea a través de la postulación a fondos del Estado, como el FONDART en Chile, es una tendencia en crecimiento.<sup>31</sup>

## **2.2. La presencia de Estereotipos en soportes de la imagen en movimiento.**

Los estereotipos están presentes en todas las sociedades, desde tiempos pretéritos. Según Emanuel Loewy “la memoria tamiza y guarda los rasgos característicos de los objetos, los aspectos que los presentan en su forma más distintiva. El artista primitivo, como el niño... tenderá a representar el cuerpo humano frontalmente, los caballos de perfil, y los lagartos vistos desde arriba”.<sup>32</sup> En este sentido muchas de las representaciones no sólo copian el mundo exterior, también algún invisible mundo interior hecho de imágenes

---

<sup>29</sup> Op. Cit.

<sup>30</sup> El Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual. <http://videoindigena.bolnet.bo/>

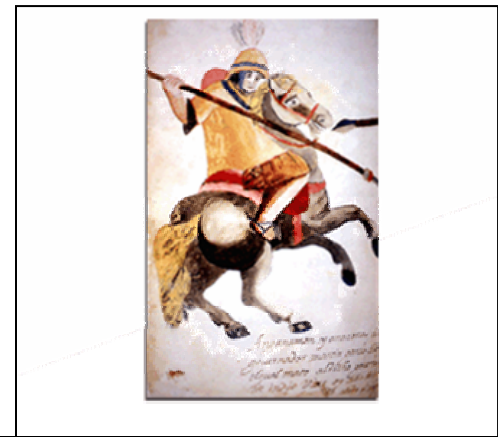
<sup>31</sup> Un ejemplo son los trabajos financiados por el FONDART a Jannette Paillan con “*Punalka: El Alto Bío Bío*” y Sofia Painequeo “*Chemu an Mapuche pegeñ. ¿por qué nos llamamos mapuche?*”.

<sup>32</sup> Loewy, E. “*La reproducción de la naturaleza en el arte griego temprano*” (1900) en Gombrich, E.H. “*Arte e Ilusión*” 2002:19 [1959].

mentales heredadas históricamente. Así, podríamos decir en una definición muy general que el estereotipo es una repetición adaptada en función del momento, sin perder aquellos rasgos que son identificables por cualquiera: sus rasgos principales.<sup>33</sup>

Para José Bengoa, en su ensayo sobre los estereotipos impuestos al mapuche, considera al estereotipo como “...una imagen deformada, no necesariamente carente de toda realidad, que la sociedad, las clases sociales, los grupos humanos en general, se fabrican acerca de otros grupos humanos...el estereotipo viene a ser una especie de espejo deformante...abre una perspectiva más amplia acerca de nuestra posibilidad de conocer una sociedad diferente...”,<sup>34</sup> pero a su vez nos condiciona a ver lo que estas categorías impuestas nos señalan acerca de la cultura en cuestión, por lo tanto predetermina la mirada. Lo mismo opina Milan Stucklich, cuando escribe que el estereotipo es “...un principio de clasificación a través del cual el individuo o el grupo de individuos están automáticamente definidos como mapuche y los miembros de la sociedad mayoritaria toman la actitud propia hacia ellos”.<sup>35</sup>

El estudio realizado por Bengoa, así como también el realizado con anterioridad por Stucklich, revelan los estereotipos que la sociedad chilena ha impuesto sobre el indígena mapuche a lo largo de la historia. Resaltan los estereotipos que provienen del enfrentamiento con los españoles, donde surge la idea de la raza gallarda tantas veces mencionada en relatos históricos como los escritos por Ercilla en *La Araucana*. Se enaltece la figura del guerrero donde Caupolican, Tucapel y Galvarino fueron descritos como hombres valientes, heroicos con orgullo y dignidad. Los cronistas señalaron a los mapuche como notables guerreros, aun cuando no contaban con un estado central, un ejército organizado según la visión del español. Finalmente, la organización social mapuche resulto ser una gran amenaza para los españoles en su deseo de conquista lo que favoreció en la



“Fray Diego de Ocaña, *El Toki Anganamón*, Dibujo, 1600. Esta es una de las primeras imágenes de un guerrero *mapuche* que se conocen. Anganamón en conjunto con el *toki* Pelentaro, encabezaron el gran levantamiento *mapuche* de 1598”.  
Margarita Alvarado. *Weichafe*. Iconos de la identidad mapuche. Instituto de Estética. Universidad Católica de Chile. 2003

<sup>33</sup> Gombrich, E.H. “*Arte e ilusión. Estudio sobre la Psicología de la representación pictórica.*” Editorial Debate. Madrid. 2002:61.

<sup>34</sup> Bengoa, José. “*Sociedad criolla, sociedad indígena y mestizaje.*” *Proposiciones*, año 6, Vol. 12. 1986. Pp.122-123.

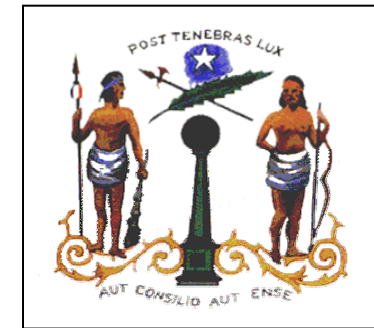
<sup>35</sup> Stucklich, Milan. “*Rasgos de la sociedad mapuche contemporánea.*” Ediciones Nueva Universidad, 1974.

configuración del “...estereotipo cuya presencia durará casi tres siglos: los mapuche son guerreros por naturaleza”.<sup>36</sup>

Otro estereotipo surge de la relación que los españoles veían entre el indio y la naturaleza, pues eran vistos como parte de una naturaleza difícil de conquistar y domesticar, tal como lo eran ellos. El estereotipo de indio flojo está presente hasta nuestro días, lo que no se conoce es el sentido diferente que tenían los mapuche respecto del trabajo, donde siendo una sociedad cazadora, protoagraria, se la pretendió cambiar a una cultura agraria sin considerar que el tránsito a esta nueva forma de vida necesitaba un periodo extenso de adaptación cultural. “El sistema diferente de agricultura, las distintas costumbres laborales y la tendencia a acompañar las fiestas formales con ingesta de alcohol favorecían la formación de un nuevo estereotipo”.<sup>37</sup>

Ya en el período republicano, se afirma el estereotipo del indio araucano.<sup>38</sup> Quienes ascendieron al poder desarrollaron una cierta sensibilidad respecto del indígena, específicamente del mapuche se exacerbó los aspectos románticos del indígena precolombino utilizándolos en el nuevo discurso independentista que se estaba formando.<sup>39</sup>

De este modo vemos, como a lo largo de la historia se han ido construyendo algunos estereotipos de lo mapuche, entendiendo los estereotipos como verdaderos paradigmas de construcción de la imagen que se repiten revelando cualidades y conductas. Así, las cualidades son vistas como cada una de las circunstancias o caracteres, naturales o adquiridos, que distinguen a las personas, o los seres vivos en general, o a las cosas.<sup>40</sup>



Sello del Estado, 1812.  
Gobierno de José Miguel Carrera.

<sup>36</sup> Stucklich, Op.cit. P..31.

<sup>37</sup> Stucklich, Op. cit. P. 42.

<sup>38</sup> Bengoa, José. “*Sociedad criolla, sociedad indígena y mestizaje*”. Propositiones, año 6, Vol. 12. 1986.

<sup>39</sup> Martínez, N. et al.. “*Presencia y Representación de los Indios en la Construcción de Nuevos Imaginarios Nacionales (Argentina, Bolivia, Chile y Perú 1880-1920)*”. 2003

<sup>40</sup> Diccionario de la Real Academia Española. Espasa-Calpe S.A. Madrid, 1989.

En el caso del estereotipo desarrollado en el cine, tenemos ejemplos del cine norteamericano donde aparece la idea del latino como el bandido, el revolucionario, el miembro de una pandilla, que de una u otra forma va construyendo un estereotipo de latino que se opone a la figura del prototipo<sup>41</sup> norteamericano utilizado frecuentemente en el cine.<sup>42</sup> También, este estereotipo muchas veces es utilizado para definir al indígena como el “indio salvaje” que presenta un peligro para la sociedad. Bengoa lo señala en su texto cuando dice “...los hechos se interpretan de manera antojadiza, velados por la imagen que se tiene previamente; una construcción imaginaria que les sirve a los hombres para ver lo que quieren ver...”,<sup>43</sup> pues es en las ciudades donde el indígena es visto como parte de una “clase peligrosa”, la de “los mestizos pobres que pueblan ahora los bordes de las ciudades”.<sup>44</sup>

Los estudios realizados sobre el estereotipo en el cine no son frecuentes, pero algunas reflexiones críticas señalan que parte de estos estudios han mostrado exclusivamente a estas representaciones audiovisuales como deudoras de una estética que se acerque más a lo “verosímil”, a aquellas cualidades y conductas más íntimamente ligadas a lo que, por ejemplo, son los latinos en Estados Unidos, y no simplemente a lo que pueden ellos representar. La búsqueda por el realismo se traduce comúnmente en sesgos y distorsiones sobre la “verdad” o lo que se supone “real” de una comunidad o grupo a representar. Tales simplificaciones reduccionistas acaban generando un análisis estático, que no deja margen para las mutaciones, metamorfosis, cambios de valores, y alteraciones de los estereotipos. Por lo que los estereotipos se van instalando de manera rígida en el imaginario de la sociedad y cultura global, perdiendo su función social que permite entender la realidad compleja a partir de ciertas características esenciales de la realidad representada<sup>45</sup>. En Chile, tenemos el ejemplo de los trabajos realizados por la productora de Francisco Gedda, quienes comenzaron con los documentales televisivos llamados “*Al sur del mundo*” y donde se incluían a los indígenas en sus realizaciones. Durante un largo tiempo estas representaciones del indígena contribuyeron a asentar un imaginario y estereotipo del indígena en el chileno común receptor de imágenes, donde el indígena aparecía en contacto con una naturaleza que le era propia, con un desarrollo de su ritualidad y un despliegue de cultura

---

<sup>41</sup> El más perfecto ejemplar y modelo de una virtud, vicio o cualidad. R.A.E.1989

<sup>42</sup> Stam, Robert. “*Teorías del Cine*”, Ediciones Paidós, Bs.As, Argentina. 2001

<sup>43</sup> Bengoa, José. 1986. P.139.

<sup>44</sup> Bengoa, Op.cit. 1986. P.139.

<sup>45</sup> Stam, Robert. 2001. P.315

material que lo particularizaba. Tal es el caso del documental “Los últimos Pehuenches”<sup>46</sup> que da cuenta del proceso de recolección y preparación del piñon, además de los ritos asociados a este alimento ancestral, y el modo de vida particular en la Cordillera de la VIII y IX Región de Chile. De este modo, el cine documental trabaja con estereotipos, los que pretenden instalar una cierta objetividad surgida a partir de las creencias y valores propios de la cultura dominante.



Fotogramas de video “Los últimos pehuenches”, 1987/58’.  
Programa televisivo Al Sur del Mundo, Canal 13.

El cine es un vehículo que da cuenta de los imaginarios sociales, donde “...lo imaginario es el patrimonio de la imaginación, entendida como facultad creativa, productora de imágenes interiores eventualmente exteriorizables. Prácticamente es sinónimo de <<ficticio>>, de <<inventado>>, y opuesto a lo real...”.<sup>47</sup> Estos imaginarios son materializados en constructos visuales, que comienzan a extenderse cuando son instalados en dominios colectivos atravesando distintos tipos de espectadores. Al encontrar una amplia audiencia, el estereotipo circula de manera veloz instalándose en la sociedad en general como parte de una realidad incuestionable.

“(...)la imagen es siempre modelada por estructuras profundas, ligadas al ejercicio de un lenguaje, así como a la pertenencia a una organización simbólica (a una cultura, a una sociedad); pero la imagen es también un medio de comunicación y de representación del mundo que tiene su lugar en todas las sociedades humanas”.<sup>48</sup>

<sup>46</sup> Gedda, Francisco. 1987/58’ “Al sur del mundo”.

<sup>47</sup> Aumont, Jacques. “La Imagen”. Ediciones Paidós ibérica, S.A: Barcelona 1992. P. 125.

<sup>48</sup> Aumont, Op.cit. P.138.

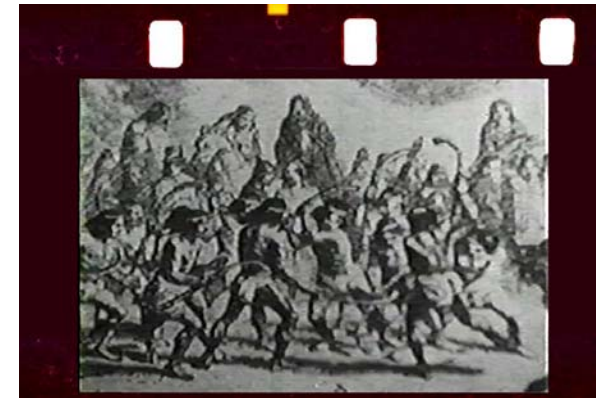


Fotografía de Odber Heffer (1860-1945)  
 “Fotografía Mapuche. Construcción y montaje de un  
 imaginario”. Instituto estético, PUC. 1998.

Para un eficaz entendimiento entre las obras audiovisuales y los diversos espectadores consumidores de la imagen, los realizadores deben asegurar una comunicabilidad entre ambos, para ello recurren a los estereotipos ya convencionalizados por el medio social, los que se reactivan y se reinstalan cada vez que son reutilizados por los realizadores en sus filmes. De esta manera se continúa con la revitalización de múltiples estereotipos que asientan el imaginario colectivo instaurado, y en otras ocasiones se establecen nuevos dominios comunicacionales al instalar novedosos o modificados estereotipos actualizando las convenciones sociales.

Sin embargo, los estereotipos no provienen únicamente del cine y sus derivados, si no que también están presentes de manera importante en el arte, la imagen fija como en grabados y fotografías, y en la publicidad.

Todas estas expresiones son antecedentes importantes en la construcción de estereotipos, y de donde, probablemente, el realizador audiovisual extrae ideas en torno a los estereotipos que necesita. Un ejemplo de esto es la utilización de grabados en la película *Nutuayin mapu*<sup>49</sup> y la utilización de fotografías en películas como *Huillimapu*.<sup>50</sup> El uso de la fotografía muchas veces es incorporada en los videos documentales, pues aun está presente la idea de que la fotografía reproduce exactamente la realidad externa, además de mantener un carácter documental de reproducción fiel e imparcial de la vida social.<sup>51</sup>



Fotograma de la película  
 “Nutuayin Mapu” 1971/8’

<sup>49</sup> Flores, C. Et. Al. 1971/8’

<sup>50</sup> Severin, Fabiola. 1994/23’.

<sup>51</sup> Freund, Gisèle. “La fotografía como documento social”. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

Por otra parte, la publicidad (fenómeno de expresión altamente eficaz y que involucra una gran masa receptora) bombardea día a día con imágenes de diversos estereotipos, como de lo femenino, de lo sexual, de lo indígena, etc. Los spot publicitarios de televisión chilena muestran al indígena, específicamente mapuche, en publicidades de todo tipo. Un ejemplo de esto es la publicidad que se hace de Té Club, la gran mesa que incluye a todos los individuos de este largo país, destacándose la figura del mapuche con sus vestimentas



Fotogramas de Franja Electoral  
Michele Bachelet. Dic.2005

tradicionales junto al obrero, al trabajador, la dueña de casa, el estudiante, entre otros. Más aún, actualmente las diferentes coaliciones políticas, que compiten tanto para el sillón presidencial como para ser parte del senado y la cámara de diputados el próximo 11 de diciembre (2005), incluyen dentro de sus franjas electorales televisiva la imagen del indígena mapuche representado por el hombre o la mujer con sus atuendos “tradicionales”.

Pero si salimos de la televisión y nos enfrentamos a la publicidad en términos generales, nos damos cuenta que la utilización de la imagen indígena es recurrentemente ocupada. Así entonces, encontramos al mapuche en pots de crema, Crema “Araucana”(crema desmaquilladora), envases de hierbas medicinales, “Hierbas de la machi”(relajante), o incluso en cajas de leche, “Leche sur”(envase tetrapac).<sup>52</sup> Siendo la imagen de la mujer mapuche la más usada, pues aparece con sus vestimentas y atuendos tradicionales generando la idea de una cultura que se define de acuerdo a su cultura material, entre otros elementos.



Luis Campos. “Iconos comerciales”. Iconos de la identidad Mapuche. Instituto de Estética. Universidad Católica de Chile. 2002

<sup>52</sup> Campos, Luis. “Iconos comerciales”. En Iconos de la identidad Mapuche. Representación y montaje de un imaginario. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, SECICO, 2002. [www.puc.cl/sw\\_educ/icomapu/index.htm](http://www.puc.cl/sw_educ/icomapu/index.htm)

“Los rostros *mapuche* tienen una fuerza intrínseca para promocionar cosméticos, leche, hierbas y bebidas. Las propiedades "naturales" de la *Gente de la Tierra* se transfieren mágicamente a esos productos... Muchas de estas imágenes no tienen directa relación con lo *mapuche*, sin embargo encuentran en lo *mapuche* un perfecto elemento de promoción”.<sup>53</sup>

Entonces, de acuerdo a estos antecedentes, se plantea que la construcción del estereotipo de “lo indígena”, en Chile, que proviene específicamente del audiovisual, presenta un panorama de construcción y manejo audiovisual en la representación indígena que tiene dos polos de interpretación, un polo acrítico y uno crítico.

Entenderemos por acrítico la falta de juicios, opiniones, reflexiones sobre una obra de arte, en este caso sobre una obra audiovisual y específicamente sobre la construcción del estereotipo de lo indígena en la televisión, la publicidad y los videos documentales en general.

Y por críticos, a la conciente construcción de la obra audiovisual en cuanto a incorporar reflexión, opinión y juicio respecto de la formación de la imagen indígena.

En cuanto al modo acrítico, vemos cómo el indígena o la construcción de su imagen se encuentra desperdigada en los más variados productos publicitarios, donde existe una importante reflexión acerca de la imagen que se está produciendo de ellos. Pues, lo que se intenta en la publicidad es cautivar a los consumidores en la adquisición de algún producto en particular, echando mano a los estereotipos que están vigentes en la sociedad, como lo son las ideas de naturaleza o natural en vinculo con los indígenas. De este modo, la construcción que se hace de lo indígena en publicidad, está constantemente reutilizando los estereotipos sociales que los representan, ejerciendo una importante influencia en el mantenimiento de los estereotipos de “lo indígena” en la sociedad.

---

<sup>53</sup> Ibid.

Del mismo modo, los audiovisualista chilenos forman parte de esta masa acrítica en cuanto construyen la imagen indígena con antecedentes tan importantes como la publicidad, intentando generar una construcción cultural basada en estereotipos que socialmente serán aceptados. De la interesante producción de documentales sobre lo indígena, hecho por realizadores no indígenas, se pueden distinguir tres momentos: El primero de ellos se desarrolla durante los años '70, una primera época donde aparecen las películas *Nutuayin mapu*<sup>54</sup> y *Amuhelai mi. Ya no te irás*.<sup>55</sup> En ellas el mapuche está directamente relacionado con el despojo de sus tierras y la discriminación sufrida. La primera de ellas incluye imágenes de una corrida de cerco y a los hombres con una estética de proletariado más que de indígenas. La segunda película también se deja ver la actividad política, pero se incluyen secuencias de una vida ligada a la naturaleza. En ambas, no se entiende al mapuche si no es en directa relación con la tenencia de sus territorios ancestrales, y se lo vincula fuertemente con la clase obrera, desdibujándose, muchas veces, su particularidad cultural.



Fotogramas de la película  
"Nutuayin Mapu" 1971/8'



Fotograma del video  
"El trarikan macuñ" 1986/13'

Una década y media más tarde el mapuche es representado con su cultura material, ahora se le incluyen trabajos tan sofisticados como la realización de mantas. En películas como *El trarikan macuñ*<sup>56</sup> se muestra el complejo proceso de confección de una manta, donde se deja ver el hilado, la urdimbre, el teñido y el tejido, que implica una concepción y práctica cultural distintiva. De esta manera, se comienza a adquirir una particularidad cultural que lo caracteriza como mapuche.

<sup>54</sup> Flores, Carlos y Guillermo Cahn. 1971 / 8'.

<sup>55</sup> Mellet, María Luisa. 1971 / 10'

<sup>56</sup> Mendoza, Ruiz y Villanueva. 1986 / 13'. Pontificia Universidad Católica.



Fotograma del video  
"Sueños del Cultrun" 1990/30'

Un tercer momento lo constituyen las realizaciones de finales de la década de los '80 y comienzos del '90, cuando se produce una verdadera revolución de producciones documentales mapuche. Uno de los más significativos de este período es el video *Sueños del cultrun*,<sup>57</sup> que aborda la importante labor curandera que cumplen ciertos representantes de la cultura mapuche. De este modo, el mapuche está ligado a lo divino, al poder de las hierbas medicinales, por lo tanto a un conocimiento de la naturaleza que lo rodea, de una naturaleza que lo ha contenido en el pasado ancestral como en el actual.

A partir de la presencia de estos tres momentos del documental con temática indígena, producido por realizadores no indígenas, es que se puede establecer la utilización de variados estereotipos que formarán parte de la construcción de "lo indígena", además de ser antecedentes audiovisuales del video documental para los realizadores indígenas. Parte de los estereotipos usados por los realizadores no indígenas son los estereotipos de naturaleza, ritualidad y cultura material. Los que serán desarrollados con mayor precisión más adelante.

Cabe señalar, que el último video mencionado incorpora la participación de la figura del antropólogo, pues aparece como asesor en lo referente a la producción. ¿Por qué el antropólogo es incorporado dentro del equipo de producción, siendo que hasta entonces los audiovisualistas no requirieron de ellos para construir sus videos sobre indígenas? ¿Ven como necesario una mayor reflexión acerca de este mundo que les es tan desconocido y que



Fotograma del Video  
"We Tripantu en Cerro Navia". 1997 / 25'

<sup>57</sup> Rosenblat, Pablo. 1990 / 30'. Producción : Centro El Canelo de Nos. Asesoría Antropológica: CAPIDE (Temuco)

aparentemente el antropólogo conoce más de cerca? Lo cierto es que hacia fines de la década del '90 un grupo de antropólogos, unidos por el colectivo Yekusimaála, realizaron el segundo video documental que incorpora al mapuche como sujeto central del video.<sup>58</sup> Lo que resalta es la representación de un mapuche actual, aquel que vive en la urbanidad, pero que reelabora sus tradiciones ancestrales, como la celebración del We tripantu o año nuevo mapuche. Estamos hablando del video *We Tripantu en Cerro Navia. Una etnografía audiovisual*<sup>59</sup>. Video que ganó el Primer Concurso Nacional de Video Etnográfico, organizado por el Museo Chileno de Arte Precolombino, en el marco de la 3ª Bienal de Video y Artes Electrónicas de Santiago.

Con este video se da inicio a lo que hemos denominado como polo de interpretación crítico, en lo que a videos mapuche se refiere. Con el surgimiento de antropólogos-realizadores comienza a desarrollarse la idea de la experticia en culturas indígenas y su representación visual, son los antropólogos los que están más cerca de construir la “correcta” imagen del indígena. La gran diferencia con el audiovisualista es la pertinencia académica de una larga tradición, donde antropólogo y culturas “otras” van de la mano, donde quienes se han preocupado por comprender los fenómenos humanos de las culturas en general e indígena en particular son los antropólogos, a través de un trabajo prolongado y en estrecha relación con las comunidades.

Sin embargo, y a pesar de la experiencia que se conoce en Latinoamérica de antropólogos- realizadores, también se conoce la denominada transferencia tecnológica. Ella surge luego de que parte de la reflexión antropológica, en relación a la representación audiovisual indígena, derivara en que no existen mejores realizadores audiovisuales que muestren de manera “correcta” la cultura que los propios integrantes de ella. A nivel ideológico, numerosos antropólogos, ligados al desarrollo audiovisual de los grupos étnicos, ven como imposible el presentar el punto de vista de los “otros” como lo harían los propios involucrados, siempre sería una aproximación, una interpretación ajena de la cultura en cuestión, donde aparecerían aspectos relacionados con la experiencia del contacto desde la perspectiva del antropólogo realizador. Además, el antropólogo se acerca al grupo con un planteamiento teórico, una hipótesis, una metodología de trabajo, en definitiva, es un acercamiento científico a la realidad particular, donde priman los

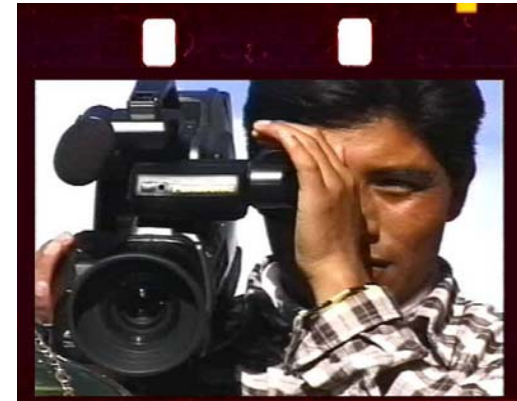
---

<sup>58</sup> El primer documental de temática indígena hecho por un antropólogo es el video “*Santiago pueblo grande de huincas*” de Rony Golschmied, hecho el año 1987. Posteriormente a esta realización, Golschmied se dedicaría a la producción y realización audiovisual y no a la antropología visual.

<sup>59</sup> Colectivo Yekusimáala, 1997.

planteamientos antropológicos.<sup>60</sup> Es por ello que, los antropólogos se han preocupado de entregar las herramientas audiovisuales a los mas variados grupos indígenas, pues ven como indispensable el manejo audiovisual, o de la imagen en general, en manos indígenas.

De este modo, surgen numerosos trabajos de entrega de información teórica, metodológica y técnica hacia los indígenas interesados en el medio audiovisual en Latinoamérica. Y como ya hemos visto, en Chile se hace un esfuerzo con las comunidades del norte.<sup>61</sup>



Fotograma de Video

“Te xa wuil a va: que tengas el poder de mirarte a ti mismo” 2000/10’.  
Proyecto Videoastas Indígenas de la frontera Sur, México

Si bien es cierto que los realizadores mapuche no han pasado por la llamada transferencia de medios, sino que son realizadores independientes, pertenecen al mismo grupo de indígenas que

pretende construir la imagen de sí mismos desde sus propias apreciaciones y vivencias. Existiendo un importante antecedente de realizaciones audiovisuales referente a la temática indígena hecha por no indígenas. Antecedentes que probablemente influirán en la utilización de los estereotipos previamente establecidos. Pese a esto, los realizadores indígenas se convierten en los realizadores de su propia imagen sin existir el mediador, antropólogo o cineasta, sino simplemente ellos.

<sup>60</sup> Gallois, D. Et. Al. “*Vídeo e diálogo cultural-Experiência do projeto vídeo nas Aldeias*” En Horizontes Antropológicos. Antropología Visual. Revista Temática Semestral N°2. Porto Alegre. 1995. Pp. 54-56.

<sup>61</sup> Mercado, Claudio y Gerardo Silva, 1999.

### III CAPITULO. MARCO METODOLÓGICO.

Como parte de la metodología empleada se utilizará el método comparativo inductivo. Esto es dar cuenta de una realidad total a partir de lo particular. Esta metodología se aplicará a videos que hayan sido realizados por indígenas en Chile, considerando únicamente a la etnia mapuche, pues representa la mayor población indígena existente en el país y, por sobretodo, son los indígenas que más realizaciones audiovisuales tienen a su haber, por lo que es posible hablar de un cuerpo de videos documentales propios de esta etnia. De este modo, pretendemos generar reflexiones y conclusiones generales a partir de un grupo de videos de realizadores indígenas mapuche, que vemos como significativo.

El análisis consistirá en realizar un desmontaje audiovisual de cada video escogido, para establecer los diversos dispositivos y procedimientos visuales usados en la construcción del estereotipo de “lo indígena”.

Creemos que este tipo de análisis es una contribución indispensable para revelar los patrones que a primera vista podrían parecer fenómenos azarosos o incipientes. Es decir, que la elección de las cualidades formales de los estereotipos no son escogidas arbitrariamente, sino que responden mas bien a una estructura que permite el diálogo entre los realizadores audiovisuales y la sociedad en general. Además, este tipo de análisis devela los valores culturales, que nuestra sociedad imprime sobre estos grupos indígenas al igual que ocurre con otros grupos marginales o minoritarios.

Estos valores culturales, se desprenden de una larga tradición de dominación que impuso un modo de ver al indígena, que más tarde se convirtió en el modo de ser indígena. Si bien es cierto, que los primeros encuentros entre los pueblos originarios y los conquistadores europeos produjeron las primeras representaciones visuales relacionadas con el imaginario medieval europeo, que tenía más que ver con seres ligados a la animalidad, incluso a la monstruosidad,<sup>62</sup> el concepto de negación del “otro” como un ser igual al “nosotros” a

---

<sup>62</sup> Mason, Peter. “Una disputa entre frailes y hormigas”. Scripta Ethnologica, vol. 10, 1990.

persistido hasta la actualidad. Ya no son razas de hombres monstruosos, pero siguen ocupando un plano inferior en una sociedad que dice ser global.

Lo interesante es que, a pesar de esta tradición en la construcción del imaginario indígena, se observa un doble valor, una ambivalencia, pues por un lado el indígena es discriminado negativamente, pero por otro también se le otorgan valores positivos. Estos últimos están vinculados con la idealización del indígena en cuanto perteneciente a una cultura ancestral, en fuerte vinculación con el ámbito de lo sagrado y en armonía con la naturaleza y el cosmos.

Por lo tanto, en el análisis de los videos y la construcción del estereotipo de “lo indígena”, se procederá a realizar un cruce entre videos con el fin de construir una metodología comparativa que nos permita la caracterización del estereotipo en términos más generales y la ocupación, por parte de los realizadores indígenas, de una construcción audiovisual particular.

Para un mejor relevamiento de los dispositivos y procedimientos visuales se utilizará una metodología cuantitativa, la que estará a cargo de una plantilla de recolección de datos. De este modo, esta herramienta nos ayudará en la interpretación de los datos al incorporar un conocimiento sistemático, comprobable y comparable, medible y replicable.

### **3.1. Procedimientos y dispositivos visuales en las unidades estereotípicas de naturaleza, rito y cultura material.**

Las unidades estereotípicas de naturaleza, rito y cultura material son las más recurrentemente usadas en los distintos documentales indígenas, sean o no, realizados por los propios indígenas. De acuerdo a este criterio, se determinó que el análisis se centraría sobre los dispositivos y procedimientos visuales que articulan las unidades anteriormente mencionadas. Se entenderá por procedimiento visual a aquella forma ordenada de narración audiovisual, y por dispositivo a la construcción artística que busca producir una significación prevista, de todos los videos involucrados.

El primer acercamiento al análisis se hará por video, identificando las distintas unidades estereotípicas de naturaleza, rito y cultura material presentes en todos los videos que forman parte de nuestra muestra.

Posteriormente se aplicará una plantilla de recolección de datos en cada video en busca de la construcción audiovisual de las unidades estereotípicas previamente seleccionadas.

Luego de aplicada esta herramienta se procederá al posterior análisis e interpretación de los datos en busca de la comprensión de los dispositivos y procedimientos visuales presentes en la construcción visual de las unidades estereotípicas escogidas en la totalidad de los videos.

Para finalmente, proceder a la comparación entre los distintos dispositivos y procedimientos visuales utilizados en las obras audiovisuales de los realizadores indígenas.

Para abordar el film, y posteriormente realizar el desmontaje de este, el film debe ser dividido en unidades analíticas. Su delimitación como tal esta dada por su sentido. En Barthes se llama lexía, y en Metz se denomina sintagma, en ambos casos la delimitación de la unidad está determinada por los lazos de solidaridad entre sus elementos. “La idea de esta división es una cuestión de comodidad, donde en el mejor espacio posible se puedan observar los sentidos; su dimensión, determinada empíricamente al ojo, dependerá de la densidad de las connotaciones”.<sup>63</sup>

En este sentido, la identificación de unidades para el análisis estará dada en la medida que ellas responden a lo que se considera como naturaleza, rito y cultura material, y cuyo inicio y final estará dado por sus relaciones sintagmáticas de solidaridad entre los distintos planos.

---

<sup>63</sup> Barthes, Roland. “S/Z”. Siglo XXI Editores, España. 1980. P.10.

### 3.2. Universo de estudio.

Los videos de realizadores mapuche escogidos para el análisis son los siguientes:

El primer video a analizar es el realizado por José Ancán y Hernán Dinamarca, llamado *Wiñometun ni mapu meu (Regreso a la tierra)*.<sup>64</sup> Documental que reflexiona sobre el ser urbano, la identidad que tiene un grupo de mapuche que ha nacido y vivido en Santiago, y su vinculación con las tradiciones, la tierra y la vida en la comunidad de origen.

Quien ostenta la mayor producción de videos mapuche es la realizadora indígena Jeannette Paillan, sus producciones son *Punalka. El alto Bío Bío*,<sup>65</sup> trabajo que realizó con la colaboración de Francisco Gedda y su equipo de *Al sur del mundo*. Su segundo trabajo fue *Wirariün. El grito*.<sup>66</sup> Ambos trabajos tratan sobre el pueblo mapuche y las dificultades que han tenido históricamente sobre el dominio de sus territorios, incorporando elementos muy significativos de la cultura.

Una cuarta realización a ser analizada es el trabajo de Sofía Painequeo, quien en coproducción con Javier Bertin realizan *Chemu an mapuche Pegeñ. ¿Porqué nos llamamos mapuche?*.<sup>67</sup> Este video es el único docu-ficción donde a través del relato de un viejo mapuche se comienza a recrear el mito de origen de los mapuche y la leyenda de Tren Tren y Kai Kai.

Por último, se incluirá el video institucional “*Notas de campo*”<sup>68</sup> que forma parte de la Serie de Patrimonio Indígena dependiente del Consejo de Monumentos Nacionales y de CONADI, que se llevó a cabo a través del Convenio Marco. Este video ha sido incluido por tener la participación de Cesar Millahueique en dirección, locución y cámara.

---

<sup>64</sup> Ancán, J. Y Dinamarca, H. 1994.

<sup>65</sup> Paillan, Jeannette, 1995.

<sup>66</sup> Paillan, Jeannette, 1998.

<sup>67</sup> Painequeo, Sofía y Bertin. Antu Producciones. 2001.

<sup>68</sup> Millahueique, Cesar y Cayun, Aroldo. 2002.



Descriptores de plantilla de análisis:<sup>69</sup>

<b>Tipo de imagen</b>	Fija	movimiento			
<b>Tipo de plano</b>	Pp	Pm	Pg	Variado	
<b>Mov. Cámara</b>	Fija	Eje	Traveling	Combinado	
<b>Ángulo</b>	Nivel ojos	Picado	contrapicado	Variado	
<b>Soporte</b>	Mano	Mecánico	Otro		
<b>Velocidad</b>	Lento	Normal	Acelerado		
<b>Efecto</b>	Sin efecto	Con efecto			
<b>Narrador</b>	No	Castellano	Cast./subtitulo en cast. / mapu.	Mapudungun	Mapu/sub. en cast./mapu
<b>Entrevistado</b>	No	Castellano	Cast./subtitulo. En cast./mapu	Mapudungun	Mapu/sub. en cast/mapu
<b>Banda sonora</b>	Música	Ambiente	Con subtitulo en Cast/mapu		

**Tabla 1**

<sup>69</sup> Protocolo de fichaje para películas ficción y documentales realizado por el equipo de investigación Fondecyt n° 1030029, a excepción de los descriptores: Narrador, Entrevistado y Banda sonora.

**1)Tipo de Imagen:** Es posible hallar imagen fija (fotografías, dibujos, gráficos, congelados) y en movimiento.

**2)Tipo de plano:**

- **Primer Plano:** encuadre fijo que muestra a un sujeto, o más, desde el pecho a la cabeza, y en caso de objetos o naturaleza se observa en detalle y **no** se aprecia su contexto.
- **Plano Medio:** encuadre fijo que muestra a un sujeto, o más, desde la rodilla hasta la cabeza, y en caso de objetos o naturaleza se observan detalles y se aprecia su contexto parcialmente.
- **Plano General:** encuadre fijo que abarca todo el escenario o ambiente, las personas aparecen siempre de cuerpo completo, y en caso de objetos o naturaleza no se observan detalles y se aprecia su contexto en plenitud.
- **Variado:** Incluye la utilización de todos los planos anteriores.

**3)Movimiento de cámara:**

- **Fija:** no hay movimientos de cámara.
- **Movimientos en el Eje:** giros horizontal, verticales y/o combinados de la cámara.
- **Traveling:** desplazamiento de la cámara en el espacio.
- **Combinado:** cuando presenta más de un movimiento.

**4)Ángulo:**

- **Nivel de los Ojos:** La altura de la cámara mira a los ojos de la persona en pantalla, o se encuentra mirando un objeto en ángulo horizontal.
- **Picado:** la cámara mira desde una angulación mayor a 45°, desde arriba.
- **Contrapicado:** la cámara mira desde una angulación mayor a 45°, desde abajo .
- **Variado:** producto de un movimiento de cámara la variación del ángulo cambia durante el plano montaje.

### 5) Soporte de cámara:

- **Cámara en mano:** el plano presenta normalmente movimientos cortos producto de la manipulación del camarógrafo.
- **Cámara en soporte mecánico:** el plano fue realizado con todo tipos de soporte no humanos (trípode, steadycam, etc.).
- **Otro:** Soporte electrónico (scan de imagen).

### 6) Velocidad:

- **Lenta:** la imagen es reproducida a una velocidad menor, cámara lenta.
- **Normal:** la imagen es reproducida a velocidad normal.
- **Acelerada:** la imagen es reproducida a una velocidad mayor, cámara rápida.

### 7) Efectos de la imagen:

- **Sin efecto:** Ausencia de Efectos y/o Filtros (los colores y/o formas se ven de forma normal).
- **Con efecto:** Presencia de Efectos y/o Filtros (se observa una alteración en los colores y/o en las formas, como por ejemplo gran angular o efectos de solarización).

### 8) Narrador: Texto narrativo destinado a orientar, explicar, ligar o extender el sentido de un film o de un trozo.<sup>70</sup>

- **Castellano:** cuando el narrador narra en el idioma castellano.
- **Castellano con subtítulo en:** las alternativas son en castellano o en mapudungun.
- **Mapudungun:** cuando el narrador narra en el idioma mapudungun.
- **Mapudungun con subtítulo en:** las alternativas son en castellano o mapudungun.

### 9) Entrevistados: Cuando el texto narrativo esta orientado por una entrevista a uno o más personajes.

---

<sup>70</sup> Sánchez Rafael. “*El montaje cinematográfico arte de movimiento*” Ediciones Nueva Universidad. Universidad Católica de Chile. Editorial Pomaire. 1970. P. 243.

- **Castellano:** cuando el entrevistado narra en el idioma castellano.
- **Castellano con subtítulo en:** las alternativas son en castellano o en mapudungun.
- **Mapudungun:** cuando el narrador narra en el idioma mapudungun.
- **Mapudungun con subtítulo en:** las alternativas son en castellano o mapudungun.

### 10) Banda sonora

- **Música:** Cuando lo que se escucha es una banda musical (música incidental, cantos, etc.).
- **Ambiente:** Cuando se escucha el sonido ambiente, teniendo directa relación con lo que se está visualizando.
- **Con subtítulo en:** las alternativas son en castellano y mapudungun, esto es cuando se subtitulan los cantos.

#### Serán consideradas las siguientes unidades estereotípicas:

Para dar cuenta de la construcción del estereotipo de “lo Indígena” en los videos seleccionados hay que ir reduciendo el estereotipo en unidades aglutinantes o unidades estereotípicas. Esto es, revelar aquellos componentes más recurrentes y visibles del video, entendiendo que la imagen en movimiento es de difícil aprehensión. Estas unidades aparecen de manera notoria en los diversos videos, se muestran envolventes, enlazadas entre sí, dialogando en lo que finalmente será la construcción del estereotipo de “lo indígena”. Las unidades más significativas son la unidad de naturaleza, unidad de rito y unidad de cultura material, pese a la gran cantidad y variedad de unidades estereotípicas existentes en los diferentes filmes (guerrero, borracho, proletario, campesino entre otros), serán incluidos aquellos que hemos visto como más recurrentes en las realizaciones indígenas, así como también en las realizaciones de los audiovisualistas no indígenas.

Un ejemplo más concreto del como actúan estas unidades es comprenderlo en la acción:

Dentro de la unidades estereotípicas se dan subunidades que la constituyen en su totalidad, esto es: una cascada es una subunidad que ligada a los bosque húmedos(subunidad), a los primeros planos(subunidad), a la cámara en mano(subunidad), al sonido ambiente y la

música mapuche(subunidades), construyen la unidad estereotípica naturaleza. La que a su vez, enlazada a las unidades de rito y cultura material (que actúan con sus propias subunidades), construyen el estereotipo de “lo indígena”.

### Unidades estereotípicas

- *Naturaleza:*

La visión de naturaleza que proviene del Renacimiento, por lo tanto de las concepciones derivadas de la tradición europea, nos habla de una naturaleza posible de controlar y manipular, rompiendo de este modo con las antiguas concepciones sobre una naturaleza orgánica, ligada al ser vivo y donde las personas eran un componente más de ella. Con la conquista europea este pensamiento llegó a América, ligado a una conquista tanto del hombre como de la naturaleza salvaje existente en estos territorios. A partir de entonces, diversos planteamiento han surgido en torno al concepto de naturaleza, como las visiones utilitaristas donde la naturaleza es considerada como una canasta de recurso; también ha sido vista como una máquina que es posible de dividir en partes y de ese modo ver su funcionamiento, por lo tanto establecer leyes que configuran la noción de sistema; otra lectura ha sido la llevada a cabo por las ideas economistas, donde la naturaleza es considerada una forma de capital; a raíz de este último concepto surgen las ideas ecologistas de una naturaleza limitada, tanto en sus recursos como en la capacidad de atenuar los impactos ambientales. Todas estas son ideas o visiones tradicionales frente al concepto de naturaleza, pero existen planteamientos nuevos como el de la biodiversidad, donde se incorporan las especies de flora, fauna y microorganismos, variabilidad genética, y ecosistemas.<sup>71</sup>

Pero, sin lugar a dudas, la concepción de naturaleza que nos compete en esta breve revisión es aquella que se relaciona con los pueblos originarios. Para los indígenas, el ser humano es parte de la naturaleza donde existe empatía y vivencias de pertenencia con el entorno, además de un fuerte vínculo con la religiosidad que el ambiente otorga, construyendo esquemas religiosos, mitos, tabúes y prohibiciones. Estos planteamientos han llevado a ver al indígena de esta forma, adjudicándole una relación especial con su medio ambiente. De este modo “se creó el mito que los indígenas...eran la mejor guía para entender el entorno y gestionarlo, y que las

---

<sup>71</sup> Gudynas, Eduardo. “*Concepciones de la naturaleza y desarrollo en América latina*”. En *Persona y Sociedad*. Vol. XIII, Nº1. 1999.

concepciones occidentales debían ser reelaboradas siguiendo su ejemplo”.<sup>72</sup> Sin embargo, la población indígena ha generado modificaciones en su entorno, ya sea por la tala de bosques para construir sus asentamientos y lugares de sembradío o por otro tipo de alteraciones producidas por el solo hecho de vivir en y de la naturaleza.

Finalmente, el indígena, específicamente mapuche, se presenta ligado a la naturaleza desde sus comienzos, donde naturaleza y religiosidad podrían ser parte de un todo coherente que los constituye como tales. Esto es posible de ver hoy en día cuando todas sus luchas recaen en la recuperación de sus territorios, lo que se traduce en un vínculo indisoluble entre religiosidad y naturaleza, pues el mapuche “sin el mapu, sin la tierra, el cosmos deja de tener sentido...los hombres no solo necesitan establecer un espacio discontinuo (sagrado) en el mapu, sino que también están obligados a trabajar, hacer de la tierra un espacio productivo, para obtener suficientes frutos para vivir...”.<sup>73</sup> Por lo tanto, la naturaleza cobra valor tanto a nivel de lo sagrado, donde están involucrados los diversos ritos de la cultura como también las divinidades, los antepasados, como en lo referente a la productividad y vida social. Y, por otro lado, la tierra o naturaleza es vista como un elemento de satisfacción de necesidades básica, como lo es la alimentación proveniente de la producción agrícola/ganadera, la habitabilidad de los espacios que constituyen poblados, la ocupación de lugares sagrados.

Dentro de la investigación, se considerará la unidad estereotípica naturaleza cuando la connotación demuestre que la naturaleza está vinculada a elementos de configuración cultural. Esto es, cuando la unidad estereotípica esté íntimamente ligado a una actividad cultural y no cuando aparezca simplemente como una naturaleza o paisaje fuera del ámbito humano, o sea, sin la ausencia de la domesticación. Por lo tanto se lo considerará presente en asentamientos, lugares de sembrado y cosecha, lugares de actividad ritual, etc.

- *Ritualidad:*

En la antropología el rito forma parte de las creencias y prácticas religiosas que generan estados emocionales especiales o la denominada “experiencia religiosa”. En el rito se está en presencia de algo sobrenatural, misterioso, sagrado, divino. Por lo tanto, es

---

<sup>72</sup> Op.cit. P.116

<sup>73</sup> Foerster, Rolf. Et al. “*Religiosidad mapuche contemporánea: Elementos introductorios*”.En Culturas de Chile. Etnografía. Vol. segundo Ed. Andrés Bello. Santiago, 1996. P. 228.

una experiencia de comunión con lo sagrado, algo que se encuentra fuera del ámbito de lo profano y donde se acentúan los lazos sociales.<sup>74</sup>

Los ritos religiosos tienen como característica ser realizados por agentes especializados, intermediarios espirituales o profesionales, quienes invocan a los dioses. Además, los ritos deben realizarse en lugares particulares, donde los actos efectuados exigen una alta solemnidad por parte de los participantes que asisten al culto, quienes a su vez comparten todo lo que ahí sucede.<sup>75</sup>

Dentro de los cultos religiosos, F.C. Wallas (Harris, 1995) distingue cuatro variedades de ellos: los cultos individuales, donde cada individuo entabla una relación personal con sus seres supremos; los cultos chamanistas, donde existe un especialista religioso a quien se le consulta en épocas de tensión y ansiedad; Los cultos eclesiásticos, que implica un sacerdocio o clero profesional, quienes monopolizan la celebración ritual; Los cultos comunitarios, considerados las formas más elaboradas de culto, donde un grupo de personas se encargan de celebrar rituales de alta importancia para la comunidad, con o sin especialistas o chamanes.<sup>76</sup>

En las discusiones antropológicas, se hace la distinción entre la magia y el rito religioso, donde se dejan ver características propias de cada uno de ellos, pero también existen muchas semejanzas que los acercan, como lo son el carácter de solemnidad que ambos necesitan para ser llevados a cabo; los lugares donde se realizan los actos o rituales son a veces los mismos, el que compensan ser realizados por un especialista del rito, muchas veces están asociados a un tiempo o época determinada, por otra parte se necesita de cierta preparación de materiales (animales, plantas, alimento, etc) para efectuar el rito y por último debe existir la presencia de la fe como factor determinante en su óptima realización.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Harris, Marvin. “*Antropología cultural*”. Ed. Alianza, Madrid. 1995. P. 415.

<sup>75</sup> Mauss, Marcel. “*Sociología y antropología*”. Ed. Tecnos, Madrid. 1991 P.52.

<sup>76</sup> Harris, Marvin. “*Antropología cultural*”. Ed. Alianza, Madrid. 1995. P.p. 420-421.

<sup>77</sup> Mauss, Marcel. “*Sociología y antropología*”. Ed. Tecnos, Madrid. 1991. P.p. 72-76.

“La experiencia religiosa de la fiesta, es decir, la participación en lo sagrado, permite a los hombres vivir periódicamente en la presencia de los dioses”.<sup>78</sup>

En el caso de la cultura mapuche, existe una gran variedad de ritos ligados a su religiosidad, tales como: los ritos de iniciación lakutún,<sup>79</sup> katankawin,<sup>80</sup> ritos como el ngillatun,<sup>81</sup> el wetripantu,<sup>82</sup> y el machitun,<sup>83</sup> entre otros. “En la sociedad mapuche los ritos son la única instancia capaz de convocar y estructurar a amplios agregados (familias, linajes, comunidades), ninguna otra institución goza de este privilegio. Es esta realidad la que permite afirmar la vigencia de las representaciones y de las prácticas religiosas mapuches”.<sup>84</sup>

Dentro de la investigación efectuada se establecerá la existencia de la unidad estereotípica rito cuando se realice una actividad ceremonial con participación de uno o más personajes, considerando las definiciones anteriormente establecidas.

- *Cultura Material:*

Hay que partir de la base de que toda cultura desarrolla materialidad, considerando que cultura material es todo artefacto producido por una sociedad, y que a su vez contiene significaciones y creencias, por lo tanto es parte de un todo cultural. No es posible pensar en una cultura material fuera del ámbito de lo humano, por lo tanto social, donde “...la cultura material actúa sobre la comunidad humana de una forma social; la acción solo puede tener lugar en un marco social de creencias, conceptos y disposiciones...”.<sup>85</sup>

---

<sup>78</sup> Eliade, Mircea. “*Lo sagrado y lo profano*”. Ed. Paidós, Barcelona. 1998.P. 79

<sup>79</sup> Rito que implica la imposición del nombre de los recién nacidos. (Foerster, et.al, “*Religiosidad mapuche contemporánea: Elementos introductorios*”.En Culturas de Chile. Etnografía. Vol. segundo Ed. Andrés Bello. Santiago,1996)

<sup>80</sup> Rito que implica la imposición del nombre a la mujer (perforación de las orejas). (Foerster, et.al,1996)

<sup>81</sup> Rito propiciatorio para el bienestar general de la comunidad. (Foerster, et.al,1996)

<sup>82</sup> Rito de año nuevo mapuche celebrado todos los 24 de junio. (Foerster, et.al,1996)

<sup>83</sup> Rito de sanación, y de persona, divinidades y poderes involucrados. (Foerster, et.al, 1996)

<sup>84</sup> Foerster, Rolf. Et al. “*Religiosidad mapuche contemporánea: Elementos introductorios*”.En Culturas de Chile. Etnografía. Vol. segundo Ed. Andrés Bello. Santiago, 1996. P.218.

<sup>85</sup> Hodder, Ian. “*Interpretación en arqueología. Corrientes actuales*”. Ed. Crítica. Barcelona. 1998. P.21

Estos artefactos, en la medida en que empiezan a tener una profundidad histórica, comienzan a relacionarse con los sujetos que interactúan con ellos, comienzan a depositar en ellos otro tipo de valor, de imaginarios, transformándolos en iconos que en algunos casos se convierten en síntesis culturales.

Además, “...es a través de lo material que este reino del imaginario se objetiva para fijar los límites del sentido...Sin cultura material el imaginario flotaría a la deriva en el curso de los acontecimientos”.<sup>86</sup> El carácter tangible de la cultura material hace posible la experiencia cultural, pues en parte es en ella donde se depositan algunos códigos culturales.

Por otra parte, los objetos son a su vez asociados a su contexto, como ocurre en la arqueología, y de este modo el objeto deja de ser mudo y comienza a entregar claves de su significado. Además, de acuerdo al ámbito donde hayan sido situados los artefactos pueden tener significaciones diferentes. Es por ello que un kultrung no presenta una misma significación al ser utilizado en una ceremonia ritual, donde se ejerce un fuerte vínculo con lo sobrenatural, a estar en un contexto de asentamiento, donde en algunas ocasiones es instalado como referente cultural. Lo mismo sucede con las vestimentas tradicionales, los enseres, etc. donde el despliegue de cultura material cambia su valor, su significado (el valor que los sujetos le otorgan) de acuerdo a su contexto de uso.

“...la creación y comprensión de los significados de la cultura material se fundamentan en la interacción de similitudes y diferencias y la transferencia de significados, con base en estas... el significado de un objeto no se encuentra dentro del objeto sino en su lectura, es decir en la relación que se hace de este objeto con otros objetos, palabras y conceptos”.<sup>87</sup> En definitiva, los objetos están asociados a los contextos y eventos, por lo tanto el significado depende de la relación que se establezca entre el objeto y el evento.

---

<sup>86</sup> Extracto de la formulación del proyecto FONDECYT N° 1030029.

<sup>87</sup> Hodder, Ian. *Textos de cultura material y cambio social: una discusión teórica y algunos ejemplos arqueológicos*” Boletín de Antropología Americana. N°21. 1990. Pp.26-28.

Se considerará la presencia de la unidad estereotípica cultura material en: la **Indumentaria**,<sup>88</sup> o sea, la vestimenta tradicional, las joyas y accesorios tradicionales tanto de hombres como mujeres. Los **Enseres**, esto es ollas, cántaros, textiles, etc. que formen parte de la cultura mapuche. Todo ello bajo el contexto de **Asentamiento**, pues, si bien la unidad estereotípica de cultura material es hallada a lo largo de todos los videos, el asentamiento es un elemento reiterado en los videos sobre el tema indígena al igual que las unidades estereotípicas naturaleza y rito. De esta manera, creemos que abordamos los elementos más importante y significativos en una primera aproximación a los videos de realizadores indígenas.

---

<sup>88</sup> “...uno de los aspectos más trascendentales otorgados al traje y a la indumentaria, es su calidad de indicador social y étnico...” Alvarado, Margarita. “*Indian fashion. La imagen dislocada del indio chileno*”. Revista de Estudios Atacameños, N°20, 2000.

## IV CAPÍTULO. ANÁLISIS.

### 4.1. Análisis de los videos de realizadores indígenas mapuche.

El análisis se hará por películas considerando las unidades estereotípicas anteriormente planteadas y realizando un desmontaje de la imagen audiovisual.

Películas:

**Título:** *Wiñometun ni mapu meu (Regreso a la tierra).*

**Año:** 1994

**Duración:** 25 min.

**Créditos:**

- Responsable proyecto: José Ancán y Hernán Dinamarca
- Dirección y guión: José Ancán
- Producción ejecutiva: Hernán Dinamarca

**Síntesis:** Este documental integra la visión que tiene un grupo de mapuche que ha nacido y vivido en Santiago. Reflexiona sobre el ser urbano y la identidad mapuche ligada a las tradiciones, la tierra y la vida en la comunidad de origen.

De toda la muestra escogida, este video es el único documental que trata el tema del mapuche urbano, desde la urbanidad, como una problemática actual.

1) *Unidad Estereotípica Naturaleza:* El sintagma comienza a partir del minuto 4': 00'' al 4': 50'', lo que hace una duración de 50'' en 10 planos. Lo interesante de esta primera unidad estereotípica naturaleza es que, al ser un video que parte desde lo urbano, se conectan naturaleza urbana y nativa a través de un fundido encadenado,<sup>89</sup> luego de un movimiento de cámara horizontal. Este fundido, que involucra la imagen de un árbol urbano con la posterior aparición de la vegetación propia del sur chileno y territorio mapuche, nos

---

<sup>89</sup> Paso gradual de una toma a otra a través de la desaparición de la primera toma y la aparición de la toma siguiente.

denota una clara intención de conexión entre lo urbano y rural como entorno actual del mapuche en el siglo XX. Si bien la primera imagen del árbol urbano sitúa a los personajes en el techo de un edificio en pleno Providencia (comuna de Santiago), este fundido nos lleva a través de un bosque húmedo al lugar donde habitan los personajes que nos anclan a la antigua forma de vida mapuche. Aquella que se ha ido perdiendo por la constante y masiva migración campo-ciudad sufrida por el pueblo mapuche.

Ya estando la cámara al interior del bosque, las imágenes que se comienzan a visualizar son planos variados, producto de una cámara subjetiva que se desplaza en dirección a la casa donde aun viven los “antiguos”.

Este movimiento de cámara denominado técnicamente como soporte de cámara en mano, es el más significativo, dando la sensación de ser el espectador el que se encuentra rodeado de tal naturaleza, donde los bosques húmedos y las cascadas tienen un rol preponderante. Esta mirada cercana a la naturaleza es realizada a través de la utilización de los primeros planos, denotando una proximidad entre la naturaleza y quien la observa: el indígena. Además, esta cámara en mano, que se acerca y aleja de los elementos de la naturaleza, finalmente intenta acercarse a la realidad de una manera más evocativa, realizando una narración que provoque al espectador en un estar ahí.



El ángulo de la cámara generalmente está al nivel de los ojos, haciendo pequeños juegos de contrapicado al encontrarse con los enormes árboles que forman parte del bosque donde se habita. Esta forma de utilizar la cámara también es parte de un mirar subjetivo,

pues si el espectador es quien se encuentra interno en el bosque, su mirada va a buscar aquello que le llame la atención, sean altos árboles o enormes cascadas que caen de lo alto, como pequeños musgos adheridos a los trancos de los árboles. Finaliza el recorrido del bosque cuando la cámara llega al lugar donde se encuentra una familia de mapuche, por lo tanto aquel bosque forma parte del entorno inmediato de aquellos niños, mujer y hombre sentado a un costado de su vivienda.



La velocidad es normal y no se presentan efectos en la imagen. El sonido es directo, sincrónico, donde la cascada llena el ambiente de ruido de agua chocando entre las rocas, ya en el bosque se suma el sonido de variados pájaros hasta que aparece la voz de un narrador en mapudungun sin ser subtitulada. Esta voz pareciera decirnos que nos encontramos en territorio mapuche.

Un segundo sintagma naturaleza lo encontramos cerca del final de este video, en el minuto 21':59'' y 22':07'' con una duración de 0':08'', y compuesto por tres planos. El primer plano muestra agua corriendo en el lecho de un río y el segundo es un pájaro que se funde con una paloma de ciudad.



El sonido está a cargo de una música ya antes utilizada. Nuevamente el realizador nos funde ruralidad con urbanidad, obligándonos a reflexionar respecto de la situación actual del pueblo mapuche. Nos hace viajar, regresar del mundo idílico que representa lo indígena en aquello que lo invisibiliza, que lo hace parte de un todo homogéneo, pero que lo contiene. La gran ciudad. De esta manera el sintagma naturaleza cumple una función de transición, en el primer caso desde lo urbano a lo rural y en el segundo desde lo rural a lo urbano. Es así, que el realizador juega con el receptor convirtiéndolo en un actor que transita desde lo urbano a lo rural, para finalmente terminar de regreso en la urbanidad.

1) *Unidad Estereotípica Rito*: El único rito que aparece en el video, es el que se deja ver a través del bosque. Nuevamente nos situamos al interior de un bosque donde aparecen hombres a caballo portando banderas blancas, amarillas, verdes y azules, aquellas que son usadas generalmente para los ngillatunes. Este momento está marcado en el minuto 20': 01'' al 20': 49'', con un total de 48'', utilizando un número de 8 planos, donde la imagen comienza siendo planos muy cerrados o primeros planos para luego abrirse a planos medios.



El movimiento de cámara siempre es fijo y el ángulo al nivel de los ojos, pareciera que el espectador estuviera escondido entre los árboles viendo pasar a este grupo de jinetes que regresan o van a la celebración del rito.

El soporte de cámara es mecánico, la posición y tránsito en que se encuentran los personajes es detectada por una cámara que registra la imagen desde un solo lugar, pareciera una cámara oculta entre el follaje, que solo logra captar parte de lo que ahí sucede.

La velocidad es normal y la imagen sin efectos.

Si bien el video no nos muestra la celebración del rito en su plenitud, nos entrega cierta información de su existencia al incluir dentro de las imágenes la aparición de este tránsito hacia lo sagrado. Además, el esbozo del rito y la ausencia de la mayoría de sus componentes nos demarcan el carácter privado de tal ceremonia, delimitando la participación entre quienes son parte de la cultura y quienes no.

El sonido comienza siendo el del ambiente, donde se escuchan los cascabeles de los caballos que caminan entre los árboles, se entremezcla la voz de una mujer que narra y la música femenina, de carácter mapuche, ya antes utilizada.

*3) Unidad Estereotípica Cultura Material:* Este sintagma aparece en el minuto 4':52'' al 6':28'' dando una duración de 2': 24'' con 24 planos. La imagen comienza con primeros planos a la cultura material como mortero y piedra de moler, elementos que forman parte del desarrollo material de una cultura que si bien esta presente, pareciera que necesita incluir estos artefactos para cargar aún más de cultura mapuche el ambiente. De esta forma, el realizador nos determina la lectura que debemos hacer de ellos, el que estamos en territorio mapuche y todo lo que se visualice en adelante corresponde a tal cultura. Un elemento interesante a considerar es que los planos utilizados para mostrar esta unidad estereotípica de cultura material, son primeros planos estático ligado a través de un corte directo entre uno y otro plano. Inmediatamente después, aparece otro elemento de importancia en la cultura mapuche, el fuego. Este siempre esta presente en una vivienda o entorno

mapuche. El fuego estará encendido ya sea para cocinar los alimentos o para calentar y abrigar a los habitantes del hogar. El fuego es un elemento de actividad hogareña, ligado a los quehaceres femeninos, así como también en las diversas actividades rituales, por lo tanto es considerado como un componente central en la vida mapuche. En esta ocasión el fuego esta en el suelo, en el exterior de la

vivienda que se encuentra a espaldas de quienes rodean la fogata encendida, la familia conversa en torno a él, por lo tanto es utilizado con la intención de calentar o de mantenerlo vivo para diversas utilidades.



Como anunciamos, parte de los dispositivos usados son los primeros planos de la materialidad, del elemento fuego, así como también de planos de rostros y manos de la gente de la tierra. Estas manos y estos rostros no son de cualquiera, son aquellos que representan una cultura ancestral ligada a los objetos que fueron hechos por manos y rostros como estos, por lo tanto, forman parte de un legado patrimonial.

Luego utiliza planos más abiertos como planos medios y generales al mostrar el entorno del lugar habitacional, donde se encuentra la noria que abastece de agua a la familia, los lugares de siembra y cosecha y los espacios donde transitan los animales domésticos. Este despliegue de elementos o subunidades estereotípicas y lugares nutren de vida la actividad humana, donde cada rincón y objeto es parte de la cotidianidad mapuche en lo rural. La cámara va moviéndose y generando un recorrido por el ámbito doméstico mapuche donde los planos generales muestran diversas actividades de la vida diaria como lo es el caminar de una mujer que se dirige al pozo o noria para abastecerse de agua. En este plano se observa, a parte de la actividad señalada, las plantaciones que rodean el pozo y una cerca que delimita el lugar habitación. Para dar pie a los lugares de trabajo, la siembra, la cámara nos va introduciendo al campo al realizar paneos donde se ven los campos sembrados, hábilmente delimitados, dibujados por las diferentes plantaciones, hasta que llega al lugar donde se realiza la actividad de cosecha. Siempre con planos generales se va acercando a esta realidad.

El movimiento de cámara se caracteriza por ser fija con algunos movimientos en forma vertical, como cuando se muestra a la mujer hilando la lana. Este movimiento comienza con la imagen del ovillo que se encuentra en el suelo hasta que llega a las manos de la mujer. Nuevamente aparece la actividad femenina asociada a la cultura material, siendo esta una práctica muy recurrente en la sociedad mapuche. Recordemos la importancia que tiene la tejedora al interior de la cultura, si bien en este sintagma no aparece la figura de la mujer tejiendo en su telar, la mujer hilando nos connota la relevancia de la producción textil para los mapuche.



Dentro del movimiento de cámara se aprecia el movimiento en forma horizontal utilizado cuando, desde el sector habitacional, se divisa el entorno natural que esta compuesto por extensas laderas de siembra que bordean frondosos árboles añosos. Vemos como el plano general se vincula con el movimiento de cámara horizontal para construir en el espectador una mirada reposada de la vida en el campo, donde todo se ve armonioso, las siembras dibujadas en el suelo sureño, los árboles ancestrales orillan los caminos, el contraste entre el amarillo de los triguales y el verde intenso de los manchones arbolados generan un equilibrado plano agreste.

El ángulo siempre se presenta al nivel de ojos y el soporte de cámara es principalmente mecánico, sobretodo en aquellos momentos en que se la utiliza para las vistas panorámicas. Ahora bien, la cámara en mano se aprecia siguiendo las actividades humanas realizadas en el entorno habitacional, como es el caso de la mujer que se acerca a la noria y deja caer el balde para luego retirarlo lleno de agua y vaciarlo en otro recipiente. Este dispositivo visual nos acerca al personaje y su actividad, nos hace partícipe del entorno en que se desarrolla la acción.

Cabe destacar que, en términos de la indumentaria, las mujeres, hombres y niños no presentan vestimentas tradicionales, y tampoco la cámara busca entre los personajes alguna manifestación de tales elementos. En estos términos se los retrata como campesinos, pero la referencia al lenguaje y a elementos tradicionales, lo circunscriben de manera unívoca al mundo mapuche

En términos de la velocidad y efectos este sintagma no presenta ninguna alteración, pues busca dar cuenta de una realidad que espera ser aprehendida por el espectador. Esta idea de realidad está muy ligada a las convenciones del documental, donde existe un fuerte vínculo con el mundo real, pues plantea el registro de la realidad incluso sin intervenir en ella.

El sonido juega un rol de significación en el sintagma, pues al ser sonido directo escuchamos a la mujer que habla en mapudungun junto a un hombre y tres niños. El idioma viene a cargar de sentido a la imagen, nos inunda el ambiente de cultura mapuche. Además, la mujer es subtitulada en ocasiones al castellano, dándose la figura del narrador que mediante el relato enseña algún ámbito de su cultura a los niños que se encuentran presentes. En este caso, el narrador relata la función cultural que cumplía la figura del kollon en la cultura mapuche, personaje que durante las ceremonias mantenía el orden y atemorizaba a los niños con el fin de que la ceremonia se llevara a cabo sin ningún contratiempo. Además, del sonido directo de la mujer, se escucha el sonido de los animales que circulan por el lugar doméstico y el sonido ambiente en general.



**Título:** *Punalka. El alto Bío Bío.*

**Año:** 1995

**Duración:** 25 min.

**Créditos:**

- Dirección y producción general: Jeannette Paillan
- Guión literario: Leonel Lienlaf

**Sinopsis:** Este video pretende mostrar la vida de los mapuche pehuenche en la ruralidad, sus costumbres, ritos, modos de vida, economía dependiente del pewen y la tradicional manera que tienen de adquirir los piñones. Siempre todo ligado a la posibilidad de perder la tierra, sustento de la cultura. Por lo tanto elemento de vital importancia para la continuidad de una cultura que está siendo amenazada por la construcción de una represa.

*1) Unidad Estereotípica Naturaleza:* Durante los 25 minutos de duración del video, el estereotipo aparece en tres ocasiones diferentes. El primer momento está marcado a los 0':13'' al 1':00'' haciendo una cantidad de 47'' donde se desarrollan 17 planos. El video parte mostrando la naturaleza en la cual habitan los mapuche, pasando por ríos, nubes que atrapan las colinas de los cerros, panorámicas de asentamiento o grandes valles, la nieve que va cubriendo todo, hasta llegar a la vivienda de una familia en particular. Para dar cuenta de todas estas imágenes la cámara utiliza planos variados inclinándose la mayoría a los planos medios y generales, pues ellos van mostrando la naturaleza en su magnitud, aquella que acompaña al hombre y lo cobija. Los primeros planos son realizados para introducir pequeños detalles como el líquen que cuelga de las ramas, dispositivo más bien estético, y más específicamente los pasos de un hombre que se hunden en la nieve y que se acerca lentamente a la vivienda de una familia mapuche. De este modo la cámara va introduciéndonos en el habitar de un pueblo.



El movimiento de cámara es fija y en el eje de manera horizontal, pues este recurso es usado muy frecuentemente para mostrar las panorámicas visuales del lugar donde se habita. Un ejemplo de ello es el movimiento en el eje de manera horizontal que la cámara realiza al mostrar, desde lo alto, un pequeño poblado en un valle donde se ven campos de cultivo hasta perderse en una extensa quebrada de diversos tonos verdes.

El ángulo es usado al nivel de los ojos principalmente, pero la cámara se va en picada al mostrar los pasos del hombre que camina por la nieve marcando su caminar en dirección al área doméstica.

El soporte de cámara es mecánico cuando se retratan los diversos encuadres de la naturaleza, pero es en mano al incluir los pasos del sujeto, dándole un giro a la construcción audiovisual. Pues, al estar alternada con imágenes de paisaje, se genera un pequeño suspenso en relación al camino final de estos pasos, concluyendo con la escena de un niño que se mueve al interior del recinto revelando la siguiente unidad estereotípica, las actividades cotidianas de una familia mapuche.

En cuanto a la velocidad es siempre normal y la imagen está sin efectos, características propias del género documental que busca dar cuenta de una realidad sin mayores alteraciones.

El sonido corresponde a un narrador en el idioma mapudungun, pero subtulado al castellano. Este narrador en off va relatando la significación de la naturaleza para el ser mapuche, la vinculación con los espíritus de la naturaleza y el entendimiento humano. Por otra parte, también se utiliza como banda sonora una música mapuche con una voz femenina que canta en un mapudungun no subtulado.



Un segundo momento de utilización de la unidad estereotípica naturaleza se encuentra en el minuto 2':23'' al 3':10'' haciendo un total de 0:47'', ocupando 11 planos. Lo interesante de este segundo sintagma es la presencia la unidad estereotípica cultura material que ocurre entre ambas unidades estereotípicas de naturaleza, pues la vida cotidiana esta inundada de su entorno. Por lo tanto, el agua que cae de la fuente de madera y que continua su movimiento hasta un arroyo que cae al río, da cuenta de una continuidad en el relato.

Los primeros planos son los más recurrentes en el relato audiovisual, la presencia del recorrido del agua hasta el río hace que cada plano sea muy cerrado. Los planos enfocan el agua y no lo que la contiene, la idea es captar la corriente que se genera en el agua hasta que cae al río y se suma a una corriente mayor. La presencia de los planos medios esta dada para ilustrar el entorno en que circulan las aguas, la casa a un costado del río o el caudal del río. Y los planos generales nos dan una visión más amplia del lugar donde se encuentran todos los elementos, los que son parte del hábitat humano.

Los movimientos de cámara son principalmente fijos, pues cada imagen está unida a la otra en corte directo siguiendo el curso de las aguas. También son usados los movimientos en el eje de manera vertical y luego horizontal, siguiendo siempre el recorrido natural del agua. El primero, sigue el caer del agua por un arroyo al río, y el segundo hace el seguimiento de la corriente del río de izquierda a derecha. Por lo tanto, podríamos decir que la constante presencia del agua revela un el factor de importancia en este sintagma.



El ángulo comúnmente utilizado es en picada, pues se evidencia la mayor altura de la cámara por sobre los elementos y el río, esto deja de estar presente cuando se hacen planos a la casa o al hombre que corta leña, pues ahí la cámara esta al nivel de los ojos.

El soporte de cámara es mecánico en su totalidad, ejerciendo un control absoluto de una imagen sin descuidos o movimientos indeseados.

La velocidad de las imágenes es normal y sin efectos. Se recurre a una imagen de lo “real”, pues el documental presenta como característica el ser considerado un género que trabaja con la verosimilitud.<sup>90</sup>

<sup>90</sup> Rabiger, Michael. “*Dirección de documentales*”. Instituto Oficial de Radio y Televisión. Madrid, 1987. P.188.



En cuanto al sonido encontramos la invariable música mapuche así como también el sonido directo del ambiente. Pero lo más relevante es el narrador en mapudungun, subtulado al castellano, que va relatando la importancia del río, pues este posee el espíritu del Bío Bío llamado Punalka.

Otro momento donde se aprecia la unidad estereotípica naturaleza está en el minuto 3':53'' al 5':00'' haciendo un total de 1':07'' con una cantidad de 9 planos. En este fragmento los planos son principalmente generales, los que van mostrando en planos muy abiertos y desde la altura la ubicación de las casas y las siembras rodeadas de una gran naturaleza salvaje. Los planos medios y primeros planos son usados para los momentos en que se quiere dar cuenta de una actividad humana muy ligada a lo natural, la siembra de papas. Ahí los planos medios trabajan con la imagen del campesino mapuche y su quehacer. Por lo tanto, el plano medio es utilizado para describir los acontecimientos, lugares y personas que aparecen en la escena. Finalmente los primeros planos van detallando como se cosecha, haciendo surcos en la tierra, poniendo la semilla de papa y luego emparejando la tierra.



El movimiento de cámara es fijo así como en el eje horizontal, pues este último da cuenta del recorrido por los lugares donde se habita y se cultiva. La cámara fija es usada junto a los planos medios y primeros planos, o sea, en la actividad agrícola.

El ángulo utilizado está repartido en ángulos al nivel de los ojos y picado, este último es utilizado para mostrar, desde la altura, los planos generales. Y a nivel de los ojos para aquellas imágenes que muestran al mapuche trabajando en el campo, el mismo que se ve desde lo alto. O por lo menos la secuencia de imágenes se entiende como tal, el mismo campo, la misma cosecha, el mismo habitar.

Siendo el soporte de cámara mecánico usado en su mayoría por el director, la cámara en mano se aprecia en la realización de las actividades del campo, generando en el espectador una cercanía a la actividad, como también a los hombres que trabajan en la tierra.



La velocidad de las imágenes son normales y no se presentan efectos en la imagen, siguiendo con la idea de mostrar una realidad sin alteraciones.

En cuanto al sonido, aparece una nueva narración en mapudungun siendo subtitulada al castellano. Esta voz es la de un viejo que da cuenta de lo perjudicial de la construcción de la represa de los wingkas, esta narración se acerca más a una entrevista sobre la problemática de la construcción de la represa en el Alto Bío Bío. Además, la banda sonora está a cargo de una música mapuche y del sonido ambiente.

2) *Unidad Estereotípica Rito*: Las primeras imágenes utilizadas por Jeannette Paillan para referirse al rito han sido extraídas de la película “*Los últimos pehuenches*”<sup>91</sup> de la serie televisiva *Al Sur del Mundo*. Cabe destacar, que el trabajo de realización del video *Punalka. El alto Bío Bío* fue una coproducción entre la realizadora y la productora de Francisco Gedda..



La primera aparición de la unidad estereotípica rito ocurre en el minuto 9':21'' al 13':31'', sumando 4':10'' y utilizando 25 planos. Los planos empleados en este sintagma son variados, pero con mayor frecuencia usados los planos generales para dar cuenta de un contexto y actividad más global. Como lo es la presencia de un grupo humano numeroso que ha concurrido a la celebración, la que conlleva una actividad culinaria que siempre está presente en los ritos o celebraciones mapuche, pues en las rogativas se reza, se pide a Ngünechen, pero también se comparte un plato de comida entre la comunidad. Los primeros y medios planos son usados con el fin de detallar aspectos como el fuego, elemento significativo en la cultura, donde se depositan las ollas. También los primeros planos se encargan de captar las banderas, como los rostros de los participantes, ese rostro que no es cualquiera sino el mapuche.

El movimiento de cámara es fija y en el eje horizontal como vertical, destacándose el seguimiento de ciertos personajes en su actividad de llevar leña o utensilios de cocina que son parte de la actividad ritual.

<sup>91</sup> 1987/58'

El ángulo de la cámara es al nivel de los ojos principalmente, aunque en pocas ocasiones se ve contrapicado, como es el caso de la imagen de un pewen que es recorrido desde su base hasta la cima y donde en su base se encuentran las personas que son parte del ritual y que lo han rodeado a lo largo de la ceremonia.



El soporte de cámara es mecánico, no incluyendo la cámara en mano. Esta cámara está siempre situada en un sector de la rogativa no siendo percibida por los participantes, o por lo menos eso se quiere lograr, pues las imágenes que capta de cerca son realizadas con movimientos de lente o zoom. De este modo, nos damos cuenta que no es una cámara participativa, sino que su intento es registrar el acontecimiento sin llamar demasiado la atención, pues siempre la actividad ritual representa un mundo en el cual todo debe ser protegido por la comunidad y no revelado a quienes no son parte de ella, por lo tanto son imágenes que se captaron comprendiendo el recelo que ello significa para la comunidad presente.

La velocidad siempre es normal y la imagen sin efectos, insistiendo en la verisimilitud que el documental ofrece.

El sonido tiene un gran despliegue, pues comienza con música mapuche subtítulo al castellano, luego se escucha el sonido ambiente de manera sincrónica, posteriormente aparece el narrador subtítulo al castellano y no se deja afuera la música mapuche. Por lo tanto hay un evidente trabajo de la banda sonora de la unidad estereotípica rito. Un ejemplo de sonido directo durante el sintagma se da en la rogativa, escuchándose el sonido de la trompeta, la voz de quien dirige el rito y los gritos de los participantes.

En el minuto 20':36'' al 23':00 se da el segundo estereotipo rito. Durante 2':24'' se utilizan 19 planos con la característica de ser un montaje paralelo o sintagma alternante.<sup>92</sup> En él se va mostrando el rito o celebración, donde aparecen hombres a caballo dando vueltas alrededor del rewe representado por un pewen, así como también aquellos que bailan con sus cuerpos pintados, con plumas en la cabeza y llevando mantas como capaz que mueven al compás del choyke purun. Alternándose en un montaje que muestra imágenes de aquellos trabajadores que están construyendo la represa que amenaza poner fin a tal expresión cultural y la naturaleza circundante, también integrada en este montaje.

Los planos son variados, distinguiéndose los planos generales y medios para contextualizar lo que ocurre. Los planos medios sirven para distinguir los elementos o subunidades estereotípicas de cultura material como la trapelakucha, parte de la platería mapuche, parte de la vestimenta tradicional como el makuñ y la faja, y en cuanto a instrumentos musicales se distingue la presencia del kultrung. Los primeros planos son utilizados para detallar los rostros principalmente, rostros de mujeres viejas con sus pañuelos en la cabeza, portando trapelakucha y sentadas en el suelo mirando el baile que realizan principalmente los niños. La cámara toma primeros planos de estos niños que bailan el choyke purun moviendo sus cabezas emplumadas como si fueran choyque o ñandú. Otros acercamientos que la cámara realiza son a aquellos hombres que tocan instrumentos como la trutruka y el kultrung.

El movimiento de cámara es mayoritariamente fija, pero también usando movimiento en el eje vertical y horizontal al final del sintagma, cuando la cámara sigue el correr de un niño que bailando al rededor del rewe y dejando sobre él su trarilongko, sale corriendo en dirección a un grupo de niños vestidos como él.

---

<sup>92</sup> El sintagma alternante “no descansa ya sobre la unidad de la cosa narrada, sino sobre la unidad de la narración que mantiene juntas líneas diferentes de acción”, en su variante paralela pues “...las acciones conjugadas no tienen entre sí ninguna relación en lo tocante a la denotación temporal...” (Metz, 1991: 154)



El ángulo de la cámara es al nivel de los ojos, tanto en aquellos planos donde se realiza la ceremonia como aquellos donde se trabaja en la construcción de la represa. La cámara es parte de la celebración, en esta ocasión esta muy cerca de los participantes lo que la hace mantener un ángulo de manera permanente. Lo mismo ocurre con las faenas de construcción, donde la cámara esta aún más cerca de los obreros, pero siempre manteniendo el mismo ángulo sobre la imagen.

El soporte de cámara es tanto mecánico como en mano, este último es integrado únicamente en el trabajo que realizan los obreros en la construcción de la represa. No así el soporte mecánico utilizado durante el ritual y donde se aprecia las diversas posiciones que tomó la cámara en el lugar, lo que da cuenta de una mayor libertad por registrar lo que sucede, pues si tomamos como referencia espacial al



rewe, la cámara esta situada a lo menos en dos o tres posiciones espaciales distintas. El rewe y lo que sucede a su alrededor es visto de frente y lateralmente desde la izquierda y la derecha.

La velocidad se muestra normal y sin efectos en la imagen, dando un efecto de realidad propio de la distinción que se hace referente a las características del género documental

El sonido es principalmente sonido directo en los dos montajes, existiendo música en el rito y sonido de trabajos en la construcción de la represa. En algunas ocasiones se ocupa

música en la banda sonora y hacia el final del sintagma entra la voz del narrador en mapudungun subtulado al castellano, donde hace referencia a que los niños vieron a Punalka cuando este apareció en el río. Cabe destacar que este narrador es el mismo que da inicio al video y que se encuentra en los dos primeros sintagmas de la unidad estereotípica naturaleza.

3) *Unidad Estereotípica Cultura material*: Ya en el minuto 1':03 al 2':35'' encontramos el primer fragmento donde se incorporan las imágenes que corresponden a la unidad estereotípica cultura material. Durante 1':32'' se desarrollan 27 planos, siendo en su mayoría primeros planos, tomando el detalle de los rostros de mujer con pañuelo en su cabeza, el hombre que fuma un cigarrillo frente al fuego y niño bastante menor que ellos, los ayuda y acompaña en el día a día. Además, está presente el fuego que es parte de cultura y que en este sintagma aparece sosteniendo la olla o challa mapuche que humea en su interior. También los primeros planos se encargan de mostrar a los animales domésticos como caballos y gallinas y algunos aspectos de la ruka como su techo abierto donde sale el humo del fuego que esta en el interior. Los planos medios son utilizados para construir un contexto más global, donde las actividades como el cortar la leña o preparar alimento se manejan con planos más abiertos.

En cuanto al movimiento de cámara este es principalmente fijo, pero incorpora movimientos en el eje vertical en dos oportunidades, corresponde a una toma realizada en el interior de la ruka donde se aprecia la olla sobre el fuego y las personas rodeándolo.



El ángulo de cámara esta al nivel de los ojos principalmente, de plano a plano no hay variedad en este aspecto, solo varían los planos más cerrados o más abiertos. Sólo en una ocasión la cámara utiliza un ángulo contrapicado, es cuando se muestra un plano medio con el hombre fumando y la mujer a su lado pendiente de la olla que esta en el fuego.

Se utilizan soporte mecánico principalmente aunque también en mano. Este último es usado en el inicio del sintagma cuando la mujer, con la ayuda del niño, corta leña para el fuego que esta en el interior de la ruka. En esta actividad de utiliza el movimiento de lente o zoom back.

La velocidad es normal y no hay efectos en la imagen, propio del género documental.

El sonido comienza con una banda sonora ambiental, se podría hablar de sonido directo en algunas ocasiones como el sonido del corte del hacha en la madera, la voz de la mujer que se dirige al niño, el sonido del agua que cae desde el techo al derretirse la nieve que ha caído sobre él, los perros ladrando, etc. En un segundo momento se incorpora simultáneamente la música mapuche y el narrador en mapudungun subtulado al castellano, haciendo alusión al encuentro con los hermanos mapuche que junto al fogón contaban sus historias, pues es ahí donde son mas dulces las palabras. Finalmente, solo queda de la banda sonora la música mapuche integrada por el sonido del kultrung, las kaskawillas y una voz femenina.

**Título:** *Wirariün. El grito.*

**Año:** 1998

**Duración:** 16 min.

**Créditos:**

- Dirección general: Jeannette Paillan

**Sinopsis:** Este video es un documental de carácter reivindicativo y de denuncia, donde se pretende mostrar y denunciar los prolongados abusos que se han cometido con el pueblo mapuche a lo largo del tiempo y principalmente en la actualidad. Intenta dar cuenta de un discurso que los medios de comunicación en general no presentan, la mirada desde los propios indígenas en relación al conflicto de las tierras.

1) *Unidad Estereotípica Naturaleza: Wirariün. El grito* es una producción que trata el conflicto mapuche y el histórico despojo y usurpación de las tierras indígenas en el sur del país, es por ello que la unidad estereotípica naturaleza cobra un valor no tan solo por la imagen, sino por el discurso de los personajes que participan en el video. De este modo, el siguiente sintagma está fuertemente ligado al discurso de un viejo cacique que narra el constante abuso que se ha ejercido sobre el territorio mapuche y el permanente problema de las tierras. En el minuto 2': 09'' aparecen estas imágenes en movimiento que se prolongan hasta el minuto 3': 37'', dando un total de 1': 28'' de aplicación de la unidad estereotípica con tan solo 8 planos. Estos planos son generales en su mayoría, pero existen los planos medios y primeros planos. Los planos generales abarcan la naturaleza intervenida por el hombre con sus sembradíos divididos por cercas alambradas y por solitarios árboles añosos. Además, estos planos captan la cotidianidad de aquellos que viven en pequeños poblados de caminos de tierra que al circular un vehículo levanta polvo transformando el ambiente en nubes de tierra. Los planos medios retratan a las personas y sus trabajos en las siembras, como lo muestra una toma a los pies de una mujer que labra la tierra para sembrar, y finalmente los únicos dos primeros planos son al rostro de un cacique, quien relata los acontecimientos sucedidos en la histórica usurpación de las tierras mapuche.



El movimiento de cámara es fija y en el eje horizontal haciendo paneos de aquellos lugares donde lo que se quiere mostrar es la naturaleza que alberga al indígena. La cámara fija es mayormente usada para las imágenes de la cotidianidad, como el pasar de una camioneta por estos caminos polvorientos, o el circular de los pobladores por la orilla del camino.

El ángulo es al nivel de los ojos en su totalidad, no hay mayores cambios en los planos, además hay que considerar que son solo 8 planos.

El soporte de cámara es mecánico mayoritariamente, por lo menos esta presente en 6 de los 8 planos, pues es usada la cámara en mano cuando se sigue el caminar del viejo, quien relata la historia que ha vivido el pueblo mapuche, al acercarse lentamente a una vivienda.

La velocidad es normal y no presenta efecto la imagen, pues la intención de mostrar la realidad de cómo vive el mapuche esta presente en el film.

El sonido está dado por un entrevistado que habla en su lengua nativa, mapudungun, siendo subtitulado al castellano. Esta narración está en directa relación con las imágenes que se están mostrando, siendo el texto el que oriente la manera de ver aquellas imágenes, aun siendo estas del cotidiano vivir mapuche y no del histórico proceso de usurpación del territorio, sino que en lo que hoy se han convertido, campesinos, pobres y olvidados.

En este nuevo sintagma, al igual que en el anterior, ocurre que la aplicación de la unidad estereotípica está en directa relación con el discurso que se desarrolla mientras se muestran los planos de naturaleza. Siendo usados con el fin de graficar el discurso y no como medida de transición de una secuencia a otra, como generalmente ocurre en los videos documentales. Por esta razón es que se han incluido estos sintagmas cortos, pues lo que se persigue es dar cuenta de su utilización en función del video en general, además de su construcción visual. El sintagma va del minuto 3': 39'' al 5': 25'', dando un total de 1': 49'' en 10 planos. El primero de ellos es un plano general que lentamente se va moviendo de derecha a izquierda terminando en un primer plano. Mientras se sucede este plano en movimiento, que muestra un lago en su plenitud, hay un hombre hablando acerca de este lago y sus recursos. Finalmente la cámara llega donde esta la voz y termina este movimiento con el rostro del entrevistado quien se encuentra a un costado izquierdo del plano. Mayoritariamente los primeros planos son los más usados en rostros de mapuche y los planos medios y generales para dar cuenta de la realidad natural, aquella que esta fuertemente vinculada con los recursos medicinales que las machi utilizan en sus sanaciones.



La cámara es fija principalmente, a excepción del primer plano donde se realiza un movimiento en el eje de manera horizontal para mostrar la inmensidad del lago para terminar su movimiento en el rostro de un hombre.

El ángulo de cámara está al nivel de los ojos en todos los planos utilizados, solo en un par de ellos la mirada está con una leve inclinación o contrapicado, esto es cuando la toma se dirige al cielo con nubes coloreadas por el atardecer.

En cuanto al soporte de cámara este es mecánico, este recurso técnico entrega estabilidad a la imagen, por lo que es utilizado con frecuencia en el contexto de naturaleza.

La velocidad es normal y no hay efectos en las imágenes. No se recurre a alteraciones de la realidad filmada.

El sonido está a cargo del entrevistado, quien habla en castellano sin ser subtulado y en sonido directo. Este sonido atraviesa todos los planos utilizados, pues la temática planteada hace referencia a los recursos que se van a perder con la implantación de la represa, la que eventualmente destruiría flora silvestre que es usada por las machi en su medicina curativa.

2) *Unidad Estereotípica Rito*: Existiendo la presencia del rito en el video, este no se manifiesta en su normal desarrollo, pues siendo el video de carácter denunciativo, en relación a los abusos que han cometido las autoridades sobre el pueblo mapuche, se muestra el actuar de la fuerza policial en desmedro del normal funcionamiento de la ceremonia ritual. Sin embargo, lo que se busca es dar cuenta

de la existencia de la unidad estereotípica y su función audiovisual en el relato. Este aparece en el minuto 11': 46'' al 11': 59'', dando un total de 13'' con 6 planos en total. Estos se caracterizan por planos medios, los que van dando cuenta de los acontecimientos de manera más global, donde es posible ver varios mapuche vestidos con makuñ y trarilongko realizando una ceremonia que es interrumpida por la fuerza policial. Esta cámara registra brevemente los atropellos cometidos por los policías, quienes arrestan a algunos de los mapuche que son detenidos y rompen el rewe construido para la ocasión.

La cámara es fija, y a pesar de encontrarse muy cerca de los acontecimientos no se desplaza en traveling y no sufre ningún perjuicio por parte de las autoridades policiales.

El ángulo es al nivel de los ojos, pues la cámara es parte de lo que está pasando, es uno más en esta acción, pero sin tomar partido por ningún bando, simplemente registra lo que ocurre.



El soporte de cámara es en mano, dando la clara sensación de ser parte de lo que está ocurriendo, mostrando un registro de lo acontecido desde el momento en que aterriza el helicóptero, se baja los carabineros, destruyen el rewe y se llevan detenidos a algunos participantes. La cámara busca registrar sin perder la estabilidad de la imagen.

En cuanto a la velocidad esta se presenta normal y no hay efectos en la imagen. No se altera la imagen en un momento en que los acontecimientos son altamente conflictivos, se pretende mostrar la realidad tal cual se registra.

El sonido esta a cargo de la música que emite el instrumento mapuche trutruka, siendo este incorporado luego de realizar el montaje de las imágenes y el sonido.

3) *Unidad Estereotípica Cultura material*: Siendo un video que privilegia el discurso de sus entrevistados más que las imágenes, la cultura material aparece más bien diseminada a lo largo de todo el film. Pero hay un momento, en el minuto 2': 40'' hasta el 3': 36'', que se aúnan varios elementos que podrían constituir lo que hemos definido como unidad estereotípica cultura material. Parte de este sintagma es compartido con la primera unidad estereotípica naturaleza, de este modo vemos como se yuxtaponen ambas unidades estereotípicas, naturaleza y cultura material.



En casi 1':00'' se desarrollan 5 planos que van desde el plano medio, mostrando el trabajo de la tierra, planos generales que muestran el camino por donde transita la población en el campo, a una mujer vestida con sus tradicionales vestidos, hasta llegar donde un viejo que camina hacia una vivienda. Posteriormente la cámara realiza un primer plano del rostro del viejo quien relata el engaño al que fue sometido cuando les quitaron sus tierras.

La cámara siempre es fija, como cuando se encuadra a la mujer que viste de manera tradicional. La cámara utiliza un traveling cuando se sigue al viejo que camina hacia la vivienda mapuche construida de madera.

El ángulo es al nivel de los ojos, sin generar juegos de picado ni contrapicado, pues se está al mismo nivel de los actores.

El soporte de cámara es mecánico principalmente, utilizándose el soporte en mano cuando se siguen los pasos del viejo que camina en dirección a la vivienda.



La velocidad es normal y la imagen esta sin efectos, destacándose la idea de realidad.

El sonido esta a cargo de la entrevista que se le realiza al hombre mayor, quien habla en mapudungun, subtulado al castellano, sobre el histórico desencuentro vivido con los wingka.

**Título:** *Chemu an mapuche pegeñ. ¿Porqué nos llamamos mapuche?.*

**Año:** 2001

**Duración:** 33 min.

**Créditos:**

- Dirección y producción: Sofía Painequeo.
- Dirección audiovisual: Javier Bertin

**Sinopsis:** Este video es el único docu-ficción hecho por realizadores mapuche. El tema principal es el mito de creación de los mapuche, o mito de origen, actuado por diversos personajes, todos ellos mapuche. Las primeras imágenes muestran los inicios del hombre mapuche, inicio que se remonta al pasando mismo del hombre. Luego surge la idea del sacrificio humano para que la nueva vida pueda constituirse, es aquí cuando aparece el conflicto entre Kai-Kai (agua) y Tren-Tren (tierra), que simboliza la lucha de las fuerzas de la naturaleza o cosmogónicas que permiten establecer el equilibrio en el cual existe y vive el pueblo mapuche en la actualidad. Ya con la existencia de este nuevo mapuche, la película comienza a hacer un recorrido histórico del desarrollo del pueblo mapuche, donde aparecen actividades y cultura material asociada a ella, también esta presente la aparición del conquistador español

como agente de cambio cultural. De este modo surgen, a través del relato de un viejo mapuche, los mapuche de la actualidad en un entorno natural ligado a una ritualidad determinada, a actividades y cultura material propia que se van desplegando a lo largo del film.

*1) Unidad Estereotípica Naturaleza:* Destaca la temprana utilización de la unidad estereotípica naturaleza en el video de Painequeo, pues aparece entre el 1':40'' y el 4':40'', alcanzando una duración de 3':00'' con una cantidad de 36 planos. Lo interesante de este sintagma, y del video en particular, es que recrea la aparición del primer mapuche en la tierra, por lo tanto este nacimiento tiene directa relación con la naturaleza y el ser mapuche.

Se utiliza principalmente movimiento de lente o zoom back para mostrar aquellos detalles de la naturaleza, como la flor del copihue enredada en un árbol de grandes dimensiones. La variabilidad de planos va desde el primer plano, pasando por el medio y el general indistintamente. Los primeros planos son los más utilizados cuando se visualizan las imágenes que tienen que ver con el nacimiento del primer hombre y mujer mapuche. Lo relevante de este episodio es que ellos nacen desde la naturaleza misma, donde el suelo comienza a abrirse dejando salir a estos seres que mas tarde poblarán el territorio. La cámara muestra primeros planos de manos en movimiento que van saliendo del barro buscando el aire, el espacio para abrirse camino y salir del fondo de la tierra, así también cabezas de hombre y mujer que embarradas buscan abrirse paso para comenzar a descubrir los nuevos territorios. El plano medio y el plano general son utilizados para mostrar la naturaleza y su esplendor, como el mar o lagunas, colinas y detalles de plantas que forman parte de la representación de una naturaleza de aquellos primeros tiempos.



La cámara tiene movimientos de traveling y en el eje vertical y horizontal, este recurso es utilizado para las imágenes de la naturaleza salvaje donde comienza a habitar este nuevo ser en el mundo, como lo son los bosques verdes o las extensas costas rodeadas de cerros y playas de arena. El movimiento de cámara cambia cuando comienzan a nacer los primeros mapuche, pues la cámara es fija al mostrar cada parte del cuerpo femenino y masculino que brota de la tierra.

El ángulo es principalmente a nivel de los ojos, pero cuando se exponen aspectos de la naturaleza se usa ocasionalmente el ángulo contrapicado, como cuando el plano general que está fijo capta parte de una quebrada arbolada junto a un cielo de azul intenso con nubes de tipo cúmulo.

El soporte de cámara es mecánico solo cuando se muestra la naturaleza, pero se utiliza el soporte en mano con aquellas imágenes que retratan el nacimiento de los hombres. Esta cámara es más íntima, busca recorrer los detalles del evento mágico, las manos, las cabezas, los rostros son el objetivo que capta.

Durante el desarrollo del sintagma se utiliza una velocidad normal y no hay efectos en la imagen a pesar de ser un docu-ficción que utiliza en otras ocasiones efectos en la imagen, pero no usa estos dispositivos para el momento de la creación del hombre y su nacimiento, si no que carga de realismo el momento, lo documenta como algo directo de la realidad, es el instante del nacimiento del hombre en la tierra.

El sonido juega un rol importante en este sintagma, pues el narrador en mapudungun, con subtítulos en castellano, relata la existencia de una tierra fértil, sana, habitada por variados animales que constituían un todo coherente. El relato continúa con el nacimiento del mapuche, donde la tierra respiró, se partió en dos y dio origen a la vida humana. Por lo tanto, el relato tiene directa relación con la imagen, con aquello que se muestra, además nos llena los espacios vacíos de conocimiento entregándonos información adicional a la imagen. También, parte del sonido es la música interpretada por una voz femenina que se reitera a lo largo del sintagma, esta voz es un

lamento constante que intenta dar la sensación de que algo está por ocurrir. Además, dentro de la banda sonora, se escucha el sonido ambiente como de aves y viento.

2) *Unidad Estereotípica Ritos*: El primer rito surge en el 18':19'' hasta 21':25''. Con una duración de 3':6'' y desarrollándose en 38 planos. Lo interesante de este sintagma es que se produce, siguiendo a Metz, el llamado sintagma alternante<sup>93</sup>, donde se utiliza un montaje paralelo el cual, al mismo tiempo, va mostrando la realización del rito y múltiples actividades propias de la cultura mapuche. Se realiza un gran despliegue de subunidades estereotípicas de cultura tanto material, como de las actividades de caza y recolección de alimentos, pues en este momento del film nos situamos en una etapa más evolucionada de la cultura. En este momento se muestra la existencia de asentamiento donde la ruka es la expresión de este desarrollo, aunque sea hecha de plantas y con un claro estilo de vivienda indígena de los clásicos western norteamericanos que muestran las construcciones del tipo cónicas.



La utilización de los planos son variados, partiendo por un plano general del ritual alternándose con los planos que van desarrollando las actividades culturales ligadas a la economía, todas ellas se muestran en planos medios y primeros planos, como lo es el desgranado del maíz seco o el trenzado de los ajíes en manos femeninas. La recolección y la caza, así como también el faenamiento de un animal, la preparación o cocción de la carne que es puesta sobre el fuego, elemento vital de la cultura, son imágenes en plano medio. Por lo tanto, los primeros planos muestran los detalles de las actividades y los planos medios un contexto mayor de las actividades desarrolladas.

<sup>93</sup> Según Metz, el sintagma alternante “no descansa ya sobre la unidad de la cosa narrada, sino sobre la unidad de la narración que mantiene juntas líneas deferentes de acción” y además está en su variante paralela, esto es que “...las acciones conjugadas no tienen entre sí ninguna relación en lo tocante a la denotación temporal...” (Metz, 1991:154).

El movimiento de cámara es fijo, existiendo un ángulo a nivel de los ojos, generalmente en las actividades económicas anteriormente señaladas, y ángulo picado en la actividad ritual principalmente. Este último ángulo de cámara es interesante, pues la estética utilizada en la fabricación de la ruka y el ángulo picado son dispositivos frecuentemente utilizado en los western norteamericanos y claramente incorporados en este documental. La cámara situada sobre una colina que mira hacia una planicie inferior, protegida por los cerros, es el clásico encuadre utilizado por el cine para denotar la presencia de asentamiento indígena.<sup>94</sup>

El soporte de cámara es mayoritariamente mecánico, al estar la cámara registrando desde lo alto y al incorporar las imágenes que se refieren a actividades domésticas o económicas. También, existen momentos en los cuales la cámara esta en soporte de cámara en mano, cuando se acerca a los sujetos que bailan alrededor de la ruka durante el rito. Primero se da una secuencia donde bailan solo las mujeres y se ocupa el montaje paralelo de actividades femeninas y faena de animal. Luego aparecen solo los hombres bailando y el montaje paralelo da cuenta de la caza de animales y la recolección por parte de los hombres. Finalmente bailan todos juntos y el montaje paralelo desarrolla principalmente actividades hechas por los niños, como ir en busca de agua al río.



La velocidad es normal en los dos montajes. En cuanto a la utilización de efectos, la realizadora ocupa efectos en la imagen al introducir el sintagma paralelo. Esto es, utilizar dos imágenes diferentes que montadas al mismo tiempo forman el sintagma.

<sup>94</sup> Carreño, Gastón. “El western patagónico: la imagen del indígena americano en la imagen selk’nam”. Revista Chilena de Antropología Visual, N°6. <http://www.antropologiavisual.cl/>

En cuanto al sonido, no hay narrador, ni entrevistado, solamente música con voz femenina e instrumentos musicales mapuche como kultrung, püfüllka y trutruka. El movimiento circular que realizan los personajes teniendo como centro la ruka es rítmicamente coherente con la música que se escucha, incluso los cambios rítmicos en la banda sonora son traspasados a la gestualidad y los movimientos de las personas. Cabe destacar que la coreografía tiene tres momentos, el primero esta dado por el baile de las mujeres que llevan en sus manos hojas de canelo que van batiendo como limpiando el suelo, ellas se encuentran rígidamente vestidas de manera tradicional, con su vestido o kúpam y su faja o trarüwe, además van descalzas y usando platería mapuche como aros o chaway. Posteriormente aparecen los hombres, quienes bailan solos portando en sus manos palos con los que van realizando el movimiento, ellos llevan chiripa amarrada con trarüchiripa o faja y trarilongkos. Finalmente, ambos grupos se unen en el baile llevando cántaros con agua que van bebiendo y soplando hacia la ruka. Solo al final del rito aparecen gritos mapuche y la palabra ¡marri chi weu!, finalizando así el sintagma.

Una segunda unidad estereotípica rito aparece en el minuto 27': 16'' hasta el minuto 32': 03, haciendo un total de 4': 47'' con 28 planos. El tipo de imagen es en movimiento ocupando variados tipos de plano, partiendo por planos medios y abriéndose a planos generales. Durante la celebración del rito, los planos van siendo alternados, son planos medios o primeros planos al mostrar detalladamente a las personas más que las acciones. Llama la atención la hiper denotación de lo mapuche a través de la estricta utilización de indumentarias femeninas con sus aros o chaway, trapelakuchas y trarilongkos, como también la masculina, con mantas o makuñ, trariwe, entre otras.



Así como también el uso del caballo, los instrumentos musicales como el kullkull o la kaskawilla y los wiños del palin. Los planos medios o primeros planos nos muestran de cerca la realidad mapuche y su ritual, donde las mujeres bailan llevando ramas de canelo que baten al movimiento de la música, donde los hombres agitan los wiños y los golpean unos con otros y donde quienes observan comentan lo que ocurre al centro.

Principalmente, los planos generales son usados para dar una visión global de la acción, donde no solamente se ve el baile de quienes rodean el rewe, si no que a la gente sentada en la periferia de la acción tan estrictamente vestidos como los que se sitúan en el centro de la acción.

El movimiento de cámara es fija y en el eje con traveling, por lo tanto se usa de forma combinada. La cámara va acompañando la acción de ciertos personajes que bailan en el centro, alrededor del rewe, lo que implica un desplazamiento en el lugar de los acontecimientos por parte de la cámara, lo que hace al espectador estar más cerca de la acción y eventualmente sentirse parte de ella.

Se ocupa ángulo picado cuando se muestra la actividad en forma grupal, al igual que en el sintagma anterior este dispositivo se encuentra presente. Una mirada más atenta nos revela que el lugar donde se realizan ambos ritos es el mismo, por lo tanto las tomas de altura son muy similares. Generalmente es usado el ángulo al nivel de los ojos, sobretodo cuando la cámara encuadra planos medios. Finalmente la utilización de ángulos en contrapicado son usados en un mínimo porcentaje, que no reviste mayor importancia para el actual sintagma.



El soporte de cámara es en mano como mecánico indistintamente. Recurrentemente la cámara en mano se asocia a los planos medios y a los ángulos al nivel de los ojos, cuando la cámara es manejada de manera más participativa en la acción.

La velocidad es normal. Nuevamente se utilizan efectos en la imagen, pero esta vez es sólo la aparición de una imagen de comienzos del film cuando el hombre surge desde la propia tierra.

El sonido mayoritariamente está dado por la música con instrumentos mapuche como el kultrung, püfüllka, kaskawilla y trutruka y la voz femenina, siendo subtitulada al castellano constantemente. Cada cierto momento se deja escuchar el medio ambiente de la ritualidad, como el choque de los wiños o la gente conversando en mapudungun. En un último momento, en el minuto 31': 00'' al 31':40'', aparece en el montaje la imagen en movimiento de comienzos del video, aquella que da cuenta del nacimiento de los primeros mapuche en el territorio. Junto a estas imágenes aparece la narración del viejo mapuche en mapudungun subtitulada al castellano que ha relatado los mitos que componen la cultura mapuche a lo largo de todo el video. Esta narración termina mostrando al viejo rodeado de niños, en el contexto de la ceremonia ritual, donde finaliza su relato cuando todos alzan sus wiños sobre la cabeza del viejo haciéndolos chocar, sonido que es incorporado de manera directa en el sintagma.

3) *Unidad Estereotípica Cultura material*: este sintagma se encuentra una sola vez en el video, desde el minuto 22': 25'' al 26': 45'' con una duración de 4': 20'' y una cantidad de 36 planos. La imagen es en movimiento comenzando con un primer plano de la parte superior de la ruka, ya en este sintagma vemos como el desarrollo de la cultura ha generado las rukas que se utilizaban hacia fines del siglo XIX y parte del siglo XX, incluso en la actualidad es posible encontrar vestigios de estas construcciones. Los planos medios y generales están vinculados al exterior, donde es posible apreciar la totalidad de la ruka. Los primeros planos, así como también parte de los planos medios, se desarrollan generalmente al interior de la ruka, deteniéndose en objetos como el fuego que en esta ocasión sirve para la cocción de la sopa que prepara la mujer, la olla metálica o challa donde se prepara esta sopa, los platos de greda que son usados para servir la sopa. Otros elementos que se aprecian en primeros planos son el maíz seco, alimento que forman parte de la cultura mapuche y que han sido incluidos para asentar una mayor presencia de la cultura. Esta exhibición de los objetos pareciera revestir una gran importancia a la hora de construir la imagen de lo mapuche, pero se cometen errores al incluir cerámicas de Pomaire o cucharas de palo refinadas que frente a lo que se quiere representar están fuera de contexto. Durante la realización de todo el film se recurren a objetos que, si bien algunos son parte de la cultura material mapuche, están fuera del contexto histórico al que se hace referencia o, lo que es peor, forman parte de otros desarrollos culturales como lo anteriormente señalado.



El movimiento de cámara es mayoritariamente fijo y con algunos movimientos en el eje vertical. Este último movimiento se ve más claramente cuando la cámara recorre la trutruka que es tocada por un hombre, quien se encuentra a un costado de la vivienda. Dentro de la ruka el movimiento de cámara es fijo, pareciera que la cámara esta situada en un lugar determinado, como un espectador, que desde su posición ve lo que ocurre. Lo que ve es esta recreación del modo de vida indígena y las dificultades económicas y de alimentación que tienen los mapuche luego de la llegada de los conquistadores.

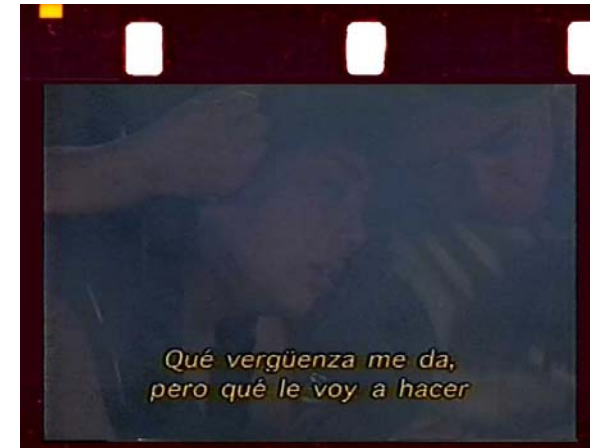


El ángulo se encuentra al nivel de los ojos principalmente, queda más claro al estar dentro de la ruka, donde la cámara está fija y visualizando desde una sola perspectiva las acciones. También es usado el ángulo contrapicado hacia el final del sintagma cuando la cámara muestra la olla de hierro o challa sobre el fuego y se acerca en zoom back hacia dentro de ella donde se ve como bulle el agua en su interior. Sin embargo, este ángulo no tiene claras intenciones de resaltar algún motivo, sino que es usado como recurso estético y como finalización de una secuencia de la película, pues esta imagen se funde con la siguiente que es el reflejo de una luna entre nubes grises sobre el agua.

El soporte de cámara es indistintamente en mano y mecánico. Cuando se está dentro de la ruka, donde las mujeres están cocinando al fuego, la cámara está en soporte mecánico, no así cuando se traslada al exterior y filma la recolección de yuca, o al hombre que regresa borracho a la vivienda. Es importante remarcar que al ser esta producción un docu-ficción, la totalidad de las acciones están siendo recreadas, por lo tanto se cae en la sobre actuación de los personajes y en la saturación de elementos de la cultura mapuche.

La velocidad de la imagen es normal y no se ocupan efectos en las imágenes que componen este sintagma. Por lo tanto se sigue recurriendo a la idea de realidad a pesar de ser una recreación de un pasado mapuche.

En cuanto al sonido, este aparece en un primer momento como sonido directo del ambiente, luego comienza la música con instrumentos mapuche y la voz femenina. Lo interesante es que pasa a ser parte del relato, pues siendo esta subtitulada al castellano, va contando lo que va ocurriendo en la imagen. Incluso es usada en el montaje de las imágenes como sonido sincrónico, donde la mujer modula el canto como si fuese ella quien habla y el hombre que toca la trutruka sopla como si la música saliera del instrumento en sonido directo, siendo ambos partes del montaje.



**Título:** *Notas de campo*

**Año:** 2002

**Duración:** 20 min.

**Créditos:**

- Dirección y cámara: Cesar Millahueique
- Producción general: Aroldo Cayun.

**Sinopsis:** Este video es parte de la Serie de Patrimonio Indígena realizado por El Consejo de Monumentos Nacionales conjuntamente con CONADI, a través del Convenio Marco. Como parte de los llamados videos institucionales, este documental da cuenta de los lugares sagrados y cementerios de los pueblos mapuche de la IX y X región. Así como también de los hallazgos arqueológicos encontrados en la construcción de By Pass Temuco.

1) *Unidad Estereotípica Naturaleza:* Con apenas 24'' de duración comienza el primer sintagma de la unidad estereotípica naturaleza. El inicio del video parte con algunos créditos y la primera imagen comienza en el segundo 0': 31'' al 1': 30'' donde se desarrolla 7 planos en casi 1': 00'', los que son en su gran mayoría generales. Estos planos dan cuenta del lugar donde habitaron antiguas culturas y donde en la actualidad se realizan las obras del By pass Temuco. Por lo tanto, luego de mostrar hermosas colinas verdes con árboles

nativos, los planos muestran los movimientos de tierra realizados en la construcción del by pass, además se aprecia la presencia de casas o viviendas que están muy cerca de las obras en construcción.



El movimiento de cámara es principalmente fijo, utilizándose dos planos con movimiento en el eje horizontal de manera muy lenta. Pareciera que la cámara quisiera dar cuenta de una totalidad natural que luego se muestra intervenida por las obras de la carretera.

El ángulo de cámara es al nivel de los ojos, dando cuenta de la gran naturaleza intervenida por el hombre.

El soporte de cámara es mecánico como en mano, pero el intento es no desprestigiar la imagen con movimientos bruscos o sin control, por lo que el soporte en mano está muy controlado.

La velocidad es normal y no se presentan efectos en la imagen.

Las imágenes están apoyadas por un texto en castellano que orienta al espectador en lo que va a venir a continuación. El texto dice: “En este lugar se encontró un cementerio mapuche de 1200 a 1500 años de antigüedad”. Todo esto acompañado de una música incidental. Luego se da paso a un narrador en off quien va relatando los hallazgos arqueológicos encontrados a partir de las excavaciones realizadas por la construcción de la carretera.



Un segundo sintagma se produce en el minuto 10': 43'' al 12': 06'', dando un total de 1': 23'' con 7 planos que se caracterizan por ser generales, pues lo que comúnmente se muestran son panorámicas o contextos más generales, existiendo la presencia de planos medios cuando las tomas se relacionan a los personajes o protagonistas del video.

El movimiento de cámara es en el eje horizontal para mostrar la panorámica del lugar, y utilizando movimiento de lente o zoom back cuando aparecen los personajes en el cerro, además la cámara está fija en aquellas ocasiones donde se muestra algunos recorridos de los hombres por el cerro, quienes para llegar al lugar que pretenden deben iniciar una extensa caminata.

El ángulo es mayoritariamente en picada, pues las panorámicas son tomadas desde un punto más alto. Además, se graban momentos de caminatas por los cerros y se aprecia el subir del grupo de hombres por los cerros. También es ocupado el ángulo al nivel de los ojos, cuando se está en marcha o frente a ciertos lugares naturales como pequeños sectores arbolados.



Se utiliza principalmente soporte de cámara mecánico, sobretodo cuando se realizan los zoom back, pues si no fuera así la imagen correría el riesgo de quedar movida. En ocasiones se utiliza cámara en mano, principalmente en el recorrido por el cerro, pues quien filma es quien camina junto al resto del grupo.

La velocidad es generalmente normal, a excepción de un plano que esta en cámara lenta y que es utilizado para hacer transición entre planos. Solo se muestra un pequeño bosque de Quila. No se aprecian efectos en la imagen.

En cuanto al sonido, este utiliza una banda sonora de música incidental, al igual que el sintagma anterior, pero sin texto. Además, aparece una voz en off en castellano sin subtítular que habla acerca del lugar donde las antiguas machi buscaban sus hierbas medicinales.

Entre el minuto 12': 09 y el 14': 48'' se produce el tercer sintagma que da una duración de 2': 39'' y 12 planos. Los planos son variados, siendo los más usados los primeros planos al mostrar los rostros de los hombres que van sobre el lanchón recorriendo el mar, mar que fue anteriormente mostrado en plano medio y primer plano. Los planos generales están a cargo de los contextos más abiertos como por ejemplo los hombres que van empujando el bote al mar.



El movimiento es principalmente fijo, pero también es usada la cámara en el eje horizontal, obedeciendo al mismo patrón de mostrar panorámicas. No así la cámara fija que, es usada para mostrar plano tras plano, los rostros de quienes van en el bote, así como también el paisaje que los rodea, el mar, las pequeñas islas que brotan de él, la costa alejada y las olas que chocan con la costa.

El ángulo es al nivel de los ojos, sobretodo cuando se está dentro del lanchón y se acerca a los rostros de los hombres, la cámara está al mismo nivel que ellos, pues quien filma esta en el mismo bote que aquellos a los que registra.

El soporte de cámara es mecánico, aunque en ocasiones podría ser en mano. No hay claridad respecto de este punto, pues al existir una velocidad alterada, en este caso cámara lenta, no es posible distinguir el tipo de soporte. Posiblemente se use la cámara lenta por el constante y brusco movimiento que se produce al estar navegando el mar en un bote de pesca artesanal, y en el cual se producen todas las imágenes. No se utilizan efectos en la imagen.

El sonido es la misma música escuchada con anterioridad, música incidental, a la cual se le van integrando sonidos como del ambiente, del mar. Cabe destacar la utilización de textos que dan cuenta del lugar donde se encuentra, como por ejemplo: “Ruka kurra de Wenteyao”. Además, se incorpora una voz femenina que va relatando en mapudungun, siendo subtitulada al castellano. Estos textos son del tipo oración donde el relato da cuenta de un huilliche que debe tener presente la oración para seguir siendo parte de la tierra.



Existe un cuarto momento donde la unidad estereotípica aparece, este es en el minuto 15': 41'' al 16': 38'', con tan solo 3 planos, desarrollados en 0': 57''. Estos son generales, pues muestran el lugar donde se encuentra la “Ruka kurra de Wenteyao”, lugar sagrado de la cultura huilliche.

El movimiento de cámara es fija pasando de un plano a otro, solo se utiliza zoom back o movimiento de lente en dos plano que muestran el mar y los roqueros. El zoom back es un dispositivo frecuentemente usado para ir de lo particular a lo general o al revés (zoom in).

El ángulo es al nivel de los ojos con excepción del último plano que es picado, pues se muestra al lanchón recorriendo el mar desde una evidente altura.



El soporte de cámara es mecánico, sobretodo por la utilización del movimiento de lente que hace que la imagen sea más inestable con cámara en mano.

En cuanto a la velocidad de la imagen esta es levemente ralentada. Este dispositivo visual es frecuentemente utilizado en el film, por lo que creemos que se debe a una elección estética que dice relación con la imágenes cuidadosamente utilizadas. Además, se pretende dar una atmósfera de recogimiento, lo que se logra con la cámara lenta y el sonido de música incidental a cargo de la bando sonora. No se presentan efectos en la imagen.

En cuanto a la banda sonora se escucha una música incidental que luego se le incorporará una narración en castellano sin ser subtitulada, esta narración da cuenta de la importancia de la riquezas culturales de Chile, pues forman parte de la identidad nacional. Hay que destacar que este es un video de corte institucional, y proveniente de CONADI, por lo tanto el discurso estará orientado hacia la integración cultural de los pueblos indígenas.

2) *Unidad Estereotípica Rito*: En este video, la unidad estereotípica rito está dada por la oración y recogimiento de algunos mapuche en una zona de carácter simbólico como la Ruka kurra de Wenteyao. Este estereotipo aparece en el minuto 15': 24'' al 15':40'', dando un total de 16'' en solamente 1 plano. Este plano es un plano medio, donde es posible apreciar a los hombres hincados frente a una gran roca. La cámara es fija, al nivel de los ojos y en soporte mano. La velocidad es normal y la imagen esta sin efectos.

El sonido es ambiental y se escucha la oración en mapudungun de uno de los integrantes del grupo.



3) *Unidad Estereotípica Cultura material*: Según nuestra definición esta unidad no estaría presente en el video, aun cuando se muestren artefactos y vestimenta mapuche fuera del contexto de asentamiento.

## 4.2 . Análisis final.

### Cruce de información del análisis de cada video.

Se analizarán las películas respecto de cada unidad estereotípica y el modo en que este ha sido construido audiovisualmente.

Se utilizaran los apellidos de los directores o productores de cada video. Para ello se aplicará una nomenclatura que haga mejor el trabajo de análisis:

### Directores: Videos

Ancán: *Wiñometun ni mapu meu(Regreso a la tierra)*

Paillán 01: *Punalka. El alto Bío Bío*

Paillán 02: *Wirariün. El grito.*

Painequeo: *Chemu an mapuche pageiñ. ¿Porque nos llamamos mapuche?*

Millahueique: *Notas de campo.*

Para algunos campos se utilizarán abreviaciones tales como:

Duración = del estereotipo en segundos	c/T= con traveling	No = normal
Nº Planos = cantidad de planos por estereotipo	v= vertical	Acel = acelerado
Primer plano = pp	h= horizontal	N = narrador
Plano medio = pm	Ang. Cámara = Ángulo de cámara	E = entrevistado
Plano general = pg	Ojos = nivel de los ojos	A = ambiente
V= variado	Cont = contrapicado	M = música
< = Mayoritariamente	Pica = picado	Map = mapudungun
Mov. Cámara =Movimiento de cámara	Sop.Cámara = soporte de cámara	Cast = castellano
F = cámara fija	Mano = cámara en mano	©= subtulado
Eje = movimiento en el eje	Meca = soporte mecánico	

**Tabla 2**

### 1. UNIDAD ESTEREOTÍPICA NATURALEZA

Película	Duración	Nº Planos	Planos	Mov. Cámara	Ang. Cámara	Sop. Cámara	Velocidad	Efecto	Sonido
Ancán	50	10	V	Eje c/T	Ojos, cont	Mano	No	Sin	N, map, A
Painequeo	210	36	Pp	F c/T y eje v y h	Ojos	Meca y mano	No	Sin	N map ©cast, A, M
Paillan 01	47	17	V <Pm	F, eje h	Ojos y pica	Meca y mano	No	Sin	N map ©cast ,M
	47	11	V <Pp	Fijo, Eje v y h	Pica	Meca	No	Sin	N map ©cast, A,M
	67	9	V	F y eje h	Ojos, picado	Mano < Meca	No	Sin	E map ©cast, A,M
Paillan 02	88	8	V <Pg	F y eje h	Ojos	Mano < Meca	No	Sin	E map ©cast
	109	10	V <Pg	F, eje h	Ojos	Meca	No	Sin	E cast
Millahueique	60	7	Pg	F, Eje h	Ojos	Mano y meca	No	Sin	N cast, M
	83	7	Pg	Eje h y F	Ojos <Picado	Meca	6No + 1 Lento	Sin	M, N cast
	159	12	V <Pp	Eje h y F	Ojos	Meca	3No + 9 Lento	Sin	M, A, N map ©cast
	57	3	Pg	F	Ojos y 1 pic	Meca	Lento	Sin	M, N cast

Promedio	88,818	11,818	7 V	10 F	10 Ojos	6 Mano	10 No	11 sin efecto	1 N, map, A
Duración Plano		7,515	3 Pp	1 F c/T	1 Cont	10 Meca	3 Lento		3 N cast, M
			1 Pm	1 E c/T	5 Pic				1 N map ©cast ,M
			5 Pg	2 E v					3 N map ©cast, A, M
				9 E h					1 E cast
									1 E map ©cast
									Totales:
									3 A
									4 M
									3 N
									3 E

**Tabla 3**

De acuerdo a los datos obtenidos por el análisis, podemos inferir que la cantidad de tiempo promedio usado para dar cuenta de la unidad estereotípica naturaleza corresponde a 88 segundos aproximadamente (1 minuto 28 segundos), y que la cantidad de planos utilizados se acerca a los 11, con un promedio de duración de 7,5 segundos cada uno.

En general, podemos señalar que el tiempo de duración de la unidad estereotípica naturaleza es mas bien corto, en comparación con las otras unidades estereotípicas que hemos estudiado, pues su funcionalidad está relacionada con la ilustración de los discursos asociados que se aprecian en cada documental y con la estrecha relación que se quiere mostrar entre el indígena y la naturaleza, relación que busca afirmar que el indígena esta fuertemente ligado a la ruralidad en su cotidiano vivir, por lo tanto a un entorno que lo comunica directamente con el ámbito natural.

Tal es el caso de la película *Wiñometun ni mapu meu (Regreso a la tierra)* de José Ancán, que juega con la unidad estereotípica naturaleza introduciéndole un valor ancestral al realizar una transición entre el paisaje urbano y el bosque húmedo sureño, este último nos connota la presencia del mundo mapuche, un mundo rural, un mundo natural.

En *Punalka. El alto Bío Bío*, la naturaleza está ligada al hombre en cuanto a su intervención, pues las tomas de naturaleza en planos generales muestran los sectores habitacionales que están insertos entre el paisaje agreste. De este modo, el mapuche vive rodeado de una naturaleza que le es útil, que lo contiene y que le entrega sabiduría y vida. Por lo tanto, es posible ver una naturaleza que satisface las necesidades primarias de habitación y alimentación.

La película de Jeante Paillan, *Wirariün. El grito*, destaca la importancia de la naturaleza en el equilibrio cultural mapuche, pues reviste gran importancia la existencia de hierbas medicinales utilizadas por machis en sus tratamientos, hierbas que son parte de una naturaleza que se ve amenazada por construcciones wingkas. De este modo, la naturaleza representada esta ligada a la tierra, al mapu, que ofrece sabiduría y sanación.

La película *Chemu an mapuche pegeiñ. ¿Porqué nos llamamos mapuche?*, utiliza la naturaleza dentro del contexto de ocupación mapuche, pues antes de incorporar al hombre y mujer en su nacimiento en el mundo, nos introduce en el paisaje natural donde este nacimiento se llevará a cabo, y donde posteriormente se relacionará y desarrollará el mapuche. Es tan fuerte este vínculo con la naturaleza que el hombre surge de la propia tierra, del barro, de la naturaleza misma, por lo tanto nos habla de un tiempo mítico, donde las divinidades y los antepasados cobran gran valor.

En el documental *Notas de campo* de Cesar Millahueique, la naturaleza está ligada al mundo sobrenatural, al vínculo con los antepasados, al lugar donde vivieron los antiguos habitantes, tanto en la construcción del by pass Temuco, donde se encontró material arqueológico, como en el recorrido que hacen los hombres en busca de los diversos lugares sagrados de los mapuche huilliche. Por lo tanto, la unidad estereotípica naturaleza representa la conexión con lo divino, lo sagrado, donde la presencia de los antepasados, así como de las divinidades tienen una fuerte significación.

Por lo tanto, vemos como estos videos se acercan a la idea de naturaleza desde perspectivas diferentes, donde José Ancan ve una naturaleza salvaje a diferencia de Paillan que trabaja la naturaleza desde la intervención, donde se ejerce una domesticación del medio. No así los trabajos de Painequeo y Millahueique, que particularmente desarrollan una naturaleza asociada al origen mágico, a lo antepasado.

Otro aspecto relevante en el análisis general, es la ubicación de la unidad estereotípica naturaleza al interior de cada película, pues hemos podido detectar una constante en la utilización de naturaleza, o paisajes naturales, al inicio de todos los videos analizados, como si para iniciar cualquier documental de mapuche fuera necesario introducir al espectador en el mundo donde este indígena se ha desarrollado, el lugar donde se siente representado. Por lo tanto la naturaleza es vista como una introducción a los videos en general. Pareciera que la definición del “otro”, que en realidad es el self, pasa por la presencia del paisaje, la naturaleza, convirtiéndose lo natural en un emblema de lo indígena. Esta utilización de imágenes de lo natural constituye un patrón visual en los videos en general,

donde paisajes y naturaleza se muestran en abstracto, pues no se nombran los lugares que la cámara recorre, simplemente se van incorporando al lenguaje audiovisual sin referente más que el ser territorio mapuche.

En cuanto a los tipos de planos usados por los directores destaca el plano variado, seguidos por los planos generales. Las implicancias del plano variado tiene relación con los movimientos que la cámara realiza (generalmente fija), donde es posible ver una mirada más dinámica de la naturaleza, pues los primeros planos nos llevan al detalle de algún punto ya antes señalado en el plano medio e incluso en el general, como lo es una hoja de árbol humedecido por la lluvia que corresponde al árbol visto en su totalidad. Es un recorrido de una mirada general a una mirada más cercana que finalmente se detiene en los detalles de una naturaleza que se quiere aprehender a través de las imágenes.

Por otra parte, los planos generales utilizados en las imágenes de paisajes son un recurso frecuente usado para dar cuenta de una panorámica mayor, pues junto al plano general se asocian los movimientos de cámara en el eje de manera horizontal, o paneo, e incluso de manera vertical cuando lo que se quiere mostrar es la caída de agua desde lo alto del cerro hasta formar un río que corre entre las piedras que se pierden entre follaje.

En este sentido, pareciera que el dar cuenta de la naturaleza en su esplendor requiere de panorámicas, pues según pudimos apreciar, esta naturaleza debe dar cuenta de un extenso territorio que ha sido usurpado, perdido, y que ahora se anhela reopoderar. Por otra parte, esta naturaleza también es expuesta en primeros planos y planos medios queriendo detallar aquellos rincones donde ha vivido el mapuche tras generaciones. Esta naturaleza, aparte de la vida cotidiana mapuche, es también el vínculo con lo ancestral, con lo divino, con una cultura que se apaga frente a la amenaza wingka, como lo es la construcción de una represa en territorio mapuche.

Los movimientos de cámara están marcados por la cámara fija y movimientos en el eje de manera horizontal. El primero en asociación al plano general, como cuando se muestran encuadres que incluyen varios aspectos de la unidad estereotípica naturaleza, esto es la toma de un pequeño asentamiento entre cerros y valles. El movimiento en el eje horizontal es un recurso que busca mostrar una

generalidad más amplia, donde aparecen más elementos que en el encuadre o plano general fijo. Ambos recursos utilizados están montados armoniosamente, pues mientras el paneo da movimiento a la imagen, la cámara fija, al estar exenta de movimiento, produce una quietud contemplativa que finalmente se traduce en una aceptada continuidad rítmica.

El movimiento en el eje, en asociación al soporte mecánico da la sensación de una mirada objetiva, pues recorre un realidad natural que sabemos existe, que es parte de la expresión de una cultura que vive en ella, o por lo menos creemos que así es al ver los asentamientos construidos entre la naturaleza sureña. Cabe destacar que la utilización de soporte mecánico necesariamente incluye el uso de trípode, por lo que la imagen no debiera presentar ningún movimiento de oscilación, lo que se traduce en una imagen limpia, sin movimientos bruscos.

Referente al ángulo de la cámara, es más recurrente aquel que se sitúa al nivel de los ojos, con una clara ausencia del ángulo contrapicado por sobre el ángulo picado que es usado en algunas ocasiones. En este sentido, no parece haber otra intención por parte del director, en cuanto a exaltar algún elemento de la naturaleza en particular, sino que todo cobra el mismo valor, todo importa, toda esa gran naturaleza es parte de la cultura mapuche, toda ella es apreciada con la misma intensidad. El ángulo picado es utilizado alguna veces cuando se muestra un plano general desde la altura, pero no es un recurso empleado por sobre el ángulo al nivel de los ojos, que imita, replica nuestra mirada.

El soporte de cámara es principalmente mecánico, pues las tomas abiertas, sobretodo aquellas que requieren paneo, son complejas de conseguir con la cámara en mano. Lo que se busca conseguir es una asepsia visual en la imagen, donde no aparezca la mano humana en aquello que está más ligado a lo divino, a lo sobrenatural.

La velocidad siempre es normal, pero hay que destacar el uso de la cámara lenta que pretende darle un movimiento particular a la imagen. En este sentido, el realizador juega con la percepción del espectador, haciendo que la experiencia de ver la naturaleza y lo que sucede en ella se transforme en movimientos no reales. El artista “usa los contornos de las cosas reales para darles otros significados,

imprácticos para los quehaceres comunes del hombre, pero realmente fecundos para el juego de las formas bellas y de los significados metafóricos”.<sup>95</sup>

No se encontraron efectos en la unidad estereotípica naturaleza, de este modo pareciera que la “realidad visual” es más fuerte en contenido, pues lo que se intenta mostrar es aquella naturaleza de la cual han sido parte los mapuche, y no aquella que se vea alterada por recursos ópticos o computacionales. Además, las convenciones del documental señalan que es un género que pretende dar cuenta de una realidad inalterada. “La finalidad del documental(...)es representar la vida bajo la forma en que se vive.”<sup>96</sup>

En cuanto al sonido, los recursos usados son más equiparados. La utilización de narrador, tanto en castellano como en mapudungun son frecuentemente utilizados, así también la música incidental o mapuche. La utilización del idioma mapudungun es un recurso de una autenticidad supuesta, de reafirmación de identidad, de pertenecer a una cultura que se define, en parte, por su lengua. La entrevista es otro elemento del sonido que cobra importancia, pues el relato directo de quien se ve afectado por el problema de las tierras va en directa relación con el espectador, quien posteriormente hará un juicio de lo observado y escuchado. Tampoco se deja de lado el sonido ambiente, justamente para intentar conmover al espectador y hacerlo viajar a esa naturaleza salvaje propia del mapuche. Un elemento a destacar es la utilización del sonido en relación a la imagen, pues en muchas ocasiones el narrador o entrevistado guía al espectador en el como ver la imágenes seleccionadas y montadas en el documental.

Finalmente, pareciera seguir siendo importante el situar al indígena, al self, en un pasado arcaico, en estrecha vinculación con la naturaleza y dominio de ella, con un desenvolvimiento adecuado en el ámbito de lo rural. Pero, a su vez, una naturaleza que ha sido intervenida por fuerzas exógenas a la cultura, que ha venido a desmembrar la tradición cultural, el conocimiento ancestral basado en la medicina natural, en la cosmovisión, etc. Por lo tanto, la utilización de la unidad estereotípica naturaleza ayuda a delinear la cultura

---

<sup>95</sup> Sánchez, Rafael. “*El montaje cinematográfico arte de movimiento*”. Editorial Pomaire. Santiago, 1970. P. 61

<sup>96</sup> Flaherty, Robert. “*La función del documental*”. En *Textos y manifiestos del Cine*. Ed. Cátedra, Madrid, 1989. P. 152.

mapuche que se quiere representar en los videos documentales de los propios realizadores indígenas, siendo incorporado un pensamiento controversial y a la vez poético de la naturaleza en unión con el ser indígena.

## 2. UNIDAD ESTEREOTÍPICA RITO

Película	Duración	N° Planos	Planos	Movimiento	Angulo de	Soporte de	Velocidad	Efecto	Sonido
				Cámara	Cámara	Cámara			
Ancán	48	8	Pp /pm	F	Ojos	Meca	No	Sin	A, N cast, M
Painequeo	186	38	V	F	Ojos	Meca/ Mano	No	Con	M, A
	287	28	V	F y E c/T	Pica y Ojos	Meca /Mano	No	Con	M, A, N map © cast
Paillan 01	250	25	V <pg	F y E h, v	Ojos, cont	Meca	No	Sin	M map © cast, A, N map © cast
	144	19	V <pm y pg	F y E h, v	Ojos	Meca/ Mano	No	Sin	A, M, N map ©cast
Paillan 02	13	6	pm	F	Ojos	Mano	No	Sin	M
Millahueique	16	1	pm	F	Ojos	Mano	No	Sin	A
Promedio	134,857	17,8571	4 V	7 F	7 Ojos	5 Meca	7 No	5 sin efecto	1 M
Duración Plano		7,552	1 Pp	1 E c/T	1 Pica	5 Mano		2 con efecto	1 M, A
			4 Pm	2 E h, v	1 Cont				1 A.
			2 Pg						1 N cast, M, A
									2 N map©cast, M, A
									1 M map©cast, A, N map©cast
									Totales:
									5 A
									5 M
									3 N

**Tabla 4**

En esta segunda unidad estereotípica, vemos como el rito tiene un promedio de duración de 134 segundos, que equivalen a 2'14'', teniendo como promedio 17 planos, donde cada plano presenta un promedio de duración que bordea los 7,5 segundos de duración. Señalemos, que este estereotipo es el más largo de los tres analizados.

Si bien la unidad estereotípica naturaleza reviste una gran importancia en la construcción de la imagen indígena mapuche, la unidad estereotípica rito pareciera ser aun más significativo en lo referente a la imagen mapuche. En la película *Wiñometun ni mapu meu (Regreso a la tierra)*, la ritualidad está dada por denotadores de lo ritual como las bandera de ngillatun y hombres a caballo que se dirigen al encuentro con lo sagrado. Aquí, pareciera que estamos en la presencia de un culto comunitario, pues son varios los jinetes y persona que se advierten en este transito a lo sagrado.

Jeannette Paillan incluye en el documental *Punalka. El alto Bío Bío* la ritualidad en dos ocasiones. La primera de ellas esta marcada por la oración a Ngünechen donde tal actividad obliga a manejar una cámara más discreta, sin intervención en la actividad que se desarrolla. Es interesante la observación del especialista religioso que dirige la oración. Ahora bien, este rito se realiza en forma grupal, por lo que se considera un culto comunitario. En el segundo momento de ritualidad, la cámara se encuentra de manera más presente, pero la ritualidad esta marcada por el baile choyque purun que realizan principalmente los niños. Si bien, en este documental hay un gran despliegue de elementos culturales mapuche, no se cae en la hiper denotación de lo mapuche. En este segundo momento también es posible de apreciar la participación de una gran comunidad, por lo tanto estamos en presencia de un culto comunitario.

El documental *Wirariün. El grito*, es un documento denunciativo frente a los abusos que se cometen con los mapuche, por lo tanto el rito que se incluye en el documental se ve interrumpido por la fuerza policial. Este último punto es el que interesa rescatar a la realizadora Paillan y no los aspectos culturales del rito en sí. Ahora bien, las imágenes muestra a varias personas que están siendo oprimidas por la fuerza policial, por ende creemos estar frente a un culto comunitario que fue desarticulado agresivamente.

El docu-ficción *Chemu an mapuche pegeñ*. *¿Porqué nos llamamos mapuche?*, incluye en dos ocasiones la ritualidad y en ambas hay una exacerbación en la utilización de elementos o subunidades de lo mapuche, con una estricta utilización de la vestimenta tradicional y un gran despliegue de artefactos mapuche. Pareciera que el rito es necesario de ser vestido con todo aquello que le es afín, pues por si solo no tiene el peso que se busca retratar, además estamos hablando de una representación, recreación, actuación del modo de vida tradicional mapuche. Este film integra el culto comunitario, donde un grupo de personas ejecuta la celebración ritual.

En el documental *Notas de campo*, el rito esta dado por un solo plano de 16'', convirtiéndose en la imagen menos interesante en cuanto a la exposición de elementos culturales mapuche, pues solo se ven los hombres hincados rezando frente a un lugar sagrado. A diferencia de los video anteriores, pareciera que se yuxtaponen el culto individual y el comunitario, pues solo se encuentran tres hombres hincados rezando como en conexión personal con sus divinidades, pero también el sonido deja entrever la oración de un hombre por sobre los demás, por lo tanto podríamos hablar de un culto comunitario, donde un hombre guía el momento de recogimiento.

En cuanto a los tipos de planos, se presentan con más frecuencia los planos variados y los planos medios. Los planos variados pretenden mostrar acercamientos a los acontecimientos de manera tal que se registre desde los detalles a lo global o contexto en general. Pero siendo el plano medio el más recurrente, pareciera que la intimidad del rito obliga a la cámara a captar lo que sucede de manera más general, poniendo acento en los detalles que se encuentran en un plano más cerrado que el plano general. De esta manera no se pierde nunca de vista el entorno social y ambiental que se da durante la celebración del rito. La cámara hace encuadres en el hombre que toca el kultrung, dejando ver a dos mujeres que se encuentran a su lado, o en el caso del hombre que realiza una oración y se puede apreciar la gran cantidad de gente que lo acompaña en el ritual.

Los movimientos de cámara son casi exclusivamente fijos, pareciera que el registrar un acontecimiento ceremonial necesita de la instalación de la cámara en un sector determinado para no interrumpir la ritualidad del momento. Señalemos, que en el ámbito audiovisual el registro del rito indígena ha sido siempre una dificultad y pareciera que en estos casos sucede lo mismo, aun siendo los

realizadores parte de la cultura a la que se está retratando. Posiblemente esto se deba a que el rito es una de las fuentes más ricas de información simbólica acerca del mundo social y cultural de los participantes de la cultura, y al ser filmadas se revelaría parte de esa información. Por otro lado, se está en presencia de un momento sagrado donde se expresan emociones, sentimientos y cierta intimidad cultural donde se requiere de una fuerte cohesión social que puede ser perjudicada por elementos extraños al grupo, como lo pueden ser un conjunto de personas con cámaras, trípodes y micrófonos.

En relación a los ángulos de cámara, el ángulo al nivel de los ojos es el más significativo, pues es usado en el 100% de los casos. Probablemente esto se deba a la presencia de una cámara discreta, que si bien se encuentra presente, su intención es intervenir lo menos posible en los acontecimientos, por lo tanto no incluye ángulos picados y contrapicados de manera relevante.

En este mismo aspecto, la utilización de un soporte mecánico ayuda en el registro a distancia. Sin embargo, encontramos en el cuadro estadístico la presencia de cámara en mano en el rito recreado por Painequeo en su película. Recordemos que estamos frente a una recreación del rito mapuche, lo que vendría a ser un factor determinante en la utilización de la cámara en mano asociada a los planos medios. También encontramos cámara en mano en las imágenes de trabajadores de la represa en el Alto Bío Bío en oposición al rito pehuenche realizado en *Punalka. El alto Bío Bío* de la realizadora Paillan. Precisamente se utilizan en un contexto no ritual, pero que es incluido como montaje paralelo que persigue un objetivo en particular, el derrumbamiento de la cultura mapuche en manos del desarrollo winka. De esta manera, el soporte de cámara ayuda a resaltar las diferencias ya evidentes. El acercamiento a la imagen esta a cargo de la cámara en mano y los planos más abiertos o tomas alejadas están a cargo del soporte mecánico.

La velocidad y efectos en la imagen no registran ninguna alteración. Precisamente la opción de realizar películas documentales, en su mayoría, genera esta falta de recursos alterados en la imagen, pues el documental se caracteriza por un registro que intenta ser lo más verosímil a la realidad.

El sonido, en general, no presenta ninguna tendencia específica, pero la utilización de sonido ambiente como la música son usados de manera preponderante. Llama la atención la ausencia de entrevistas, solo está presente la narración como forma de explicación frente a la ritualidad. Quizás los realizadores buscan que el espectador viva la ritualidad sin la necesidad de ser explicada. De todos modos, la utilización de narrador en mapudungun sigue siendo un factor de identidad cultural, así como también la constante presencia de la música tradicional, generando un gran despliegue de instrumentos musicales propios de la cultura mapuche, como lo son el kultrung, las kaskawillas, la tratruka, entre otros.

Finalmente, la incorporación la unidad estereotípica rito en los videos documentales de realizadores indígenas, reviste una gran importancia en cuanto a la presencia de una cultura viva en lo ceremonial, además de la incorporación de los procedimientos y dispositivos audiovisuales utilizados. Como parte de los dispositivos usados, se aprecia un gran despliegue de instrumentos y vestimentas asociadas a la cultura, así como la presencia del fuego en parte de la ceremonia ritual. En cuanto a los procedimientos visuales, existe una narración ordenada de los acontecimientos que nos revelan un modo de ritualizar, el que se expresa en la oración, en la musicalización, en la incorporación de bailes, etc. Si bien la narración audiovisual no presenta todos los pasos del ritual, sí se logra comprender que estamos en presencia de una ceremonia religiosa y que está compuesta por diversos elementos que la constituyen como tal.

### 3. UNIDAD ESTEREOTÍPICA CULTURA MATERIAL

Película	Duración	N° Planos	Planos	Mov. Cámara	Ang. Cámara	Sop. Cámara	Velocidad	Efecto	Sonido
Ancán	144	24	V	F, E h y v	Ojos	Mano< Meca	No	Sin	N map © cast, A
Painequeo	260	36	V	E v, < F	Ojos, cont	Mano /Meca	No	Sin	A, M map © cast
Paillan 01	92	27	V < pp	F, E v	Ojos, cont	Mano< Meca	No	Sin	N map © cast, A, M
Paillan 02	60	5	V	F, c/T	Ojos	Mano< Meca	No	Sin	E map © cast
Millahueique	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Promedio	111,2	18,4	4 V	4 F	4 Ojos	3 Mano< Meca	4 No	4 sin	3 A
Duración Plano	6,04		1 Pp	1E h	2 Cont	1 Mano/Meca			2 M
				3 E v					2 N map ©cast
				1 c/T					1 E map ©cast

**Tabla 5**

En la unidad estereotípica cultura material la duración promedio del estereotipo es de 111 segundos aproximadamente, lo que hace una duración de 1'51". La cantidad de planos promedio utilizados son 18, teniendo como duración cada plano un promedio de 6".

La película *Wiñometun ni mapu meu (Regreso a la tierra)*, integra dentro la unidad estereotípica cultura material aquellos elementos o artefactos como la piedra de moler (no siendo manipulados, sino solamente presentados), incluidos en el primer momento o inicio del sintagma, como situándonos en el ámbito de lo mapuche. Sin embargo, el elemento que va a trascender en esta unidad estereotípica será el elemento fuego, utilizado en este documental a modo de abrigo del frío y de reunión grupal en torno al elemento.

En el documental *Punalka. El alto Bío Bío*, no hay mayores elementos de la cultura material, pero han sido incluidos la olla mapuche o challa que nuevamente la veremos sobre el fuego siendo manipulada por los personajes. Este último elemento es de vital importancia en la cultura mapuche.

El documental *Wirariin. El grito*, no desarrolla fuertemente el aspecto cultura material, solamente aparece una mujer vestida tradicionalmente, con su pañuelo en la cabeza y su manta. Cabe destacar la ausencia del elemento fuego o subunidad en esta unidad estereotípica.

En el docu-ficción *Chemu an mapuche pegeiñ. ¿Porqué nos llamamos mapuche?*, se utiliza una gran cantidad de cultura material mapuche, desde la ruka, las vestimentas tradicionales, la olla mapuche o challa que se encuentra sobre el fuego, elemento de mayor importancia en el desarrollo de esta unidad estereotípica. En este caso el fuego es utilizado para la preparación de la comida. Todos los elementos nombrados son manipulados por los actores del video.

En el documental *Notas de campo*, no encontramos desarrollo la unidad estereotípica cultura material en relación al modo en que lo hemos planteado en esta investigación, pero a lo largo del video se ha podido constatar la presencia de cultura material asociada a otros contextos, no al habitacional.

La utilización de planos variados es recurrente en todos los casos, siendo el primer plano utilizado con importancia en una sola ocasión. Esto pareciera decir que para dar cuenta de la cultura material, que se encuentra dispersa, todos los planos son necesarios y no exclusivamente un plano en particular. Por lo tanto, aun cuando se han utilizado primeros planos para mostrar ciertos elementos o subunidades de la cultura material, no hay una intención clara en la manipulación de este recurso en virtud de asentar una identidad mapuche. Pero, sí es claro que la incorporación de cultura material mapuche nos conduce a reafirmar que lo que vemos comprende a la cultura en cuestión.

En relación al movimiento de cámara, el movimiento fijo es el más recurrente, aun cuando los movimientos en el eje de manera vertical son altamente usados en esta unidad estereotípica. Como la unidad estereotípica cultura material ha sido definido bajo el contexto habitacional, el movimiento de cámara muchas veces está asociado a más de un elemento, como por ejemplo: en el caso de la película *Punalka. El alto Bío Bío*, se muestra el movimiento vertical de la cámara que va desde el fuego, donde esta depositada la olla o challa (doble subunidad), hasta la mujer que se encuentra parada al lado revolviendo lo que hay en su interior; en la película *Chemu an mapuche pegeiñ. ¿Porqué nos llamamos mapuche?*, el movimiento de cámara en forma vertical está dado por la presencia de un hombre vestido tradicionalmente que toca la trutruka (doble subunidad), donde la cámara hace el recorrido desde los pies o base del instrumento hasta la cara del hombre o inicio del instrumento. Cabe destacar que el movimiento de cámara en forma vertical es usado en esta unidad estereotípica únicamente y no es incorporado en las demás unidades estereotípicas anteriormente señalados, solo aquí se hace un recorrido visual de manera vertical.

El ángulo de cámara es frecuentemente al nivel de los ojos, aun cuando es utilizado el ángulo contrapicado. Quizás esto se deba a la idea de incorporar diferentes posibilidades de la imagen e introducir angulaciones diversas para enriquecer la secuencia, en este caso el

sintagma, pues generalmente, los documentales, utilizan al ángulo a nivel normal o de los ojos, siendo esta considerada una cámara objetiva.<sup>97</sup>

Si bien el soporte de cámara es tanto mecánico como en mano, el primero de ellos reviste mayor importancia en cuanto a su utilización. La cámara en mano es un trabajo más complejo que la cámara en soporte mecánico, quizás sea esta la razón de utilizar una por sobre la otra. Pero también, la cámara en mano entrega un mayor realismo de lo que se está filmando, una imagen más auténtica, más vivida. Sin embargo, en todas las unidades estereotípicas estudiadas la cámara en soporte mecánico prima por sobre la cámara en mano.

La velocidad es normal y no se presentan efectos en la imagen. La falta de recursos alterados de la imagen nos hace suponer la intencionalidad de los realizadores indígenas en mostrar la “realidad” tal y como se les revela. Además, una de las características esenciales del género documental es su verosimilitud con la vida real y la ausencia de intervención en esa “realidad” que acontece.

En relación al sonido, mayoritariamente es usado el sonido ambiente, generando un acercamiento hacia la cotidianidad de quienes habitan en lo rural. Pareciera que este acercamiento otorga mayor verosimilitud a la imagen que vemos, y evidentemente el sonido directo nos completa esta sensación de realidad. Por otro lado, también está presente la música y la narración en mapudungun subtitulada al castellano. Nuevamente se incorpora el idioma mapudungun como referente identitario de lo mapuche, y la narración como elemento que guía nuestra atención en lo visual.

A pesar que la unidad estereotípica cultura material es estudiado en contextos habitacionales solamente, hemos podido constatar la presencia de cultura material a lo largo de todos los videos documentales. Sin embargo, en lo referente a esta unidad, vemos como elemento fundamental el fuego y la olla o challa incluidos en diversos contextos de uso. La vestimenta tradicional, si bien no siempre reviste un gran despliegue, es igualmente considerada como un elemento propio de lo mapuche.

---

<sup>97</sup> Sánchez, Rafael. “*El montaje cinematográfico arte de movimiento*”. Editorial Pomare. Santiago, 1970. P.138.

## CONCLUSIONES

Pareciera que el desarrollo de un tipo de lenguaje audiovisual indígena pasa primero por aprender las técnicas, y reproducir las convenciones preestablecidas, para después construir o proponer una mirada indígena audiovisual. Esta mirada indígena se enmarcaría dentro de un desafío audiovisual, más que en una realidad actual, quizás un desafío más importante para la antropología que para los propios indígenas, puesto que la antropología se ha encargado de remarcar más la diferencia que la igualdad, buscar lo propiamente indígena, más que sus evidentes similitudes con el mundo global actual. Esta creencia ya fue investigada por Worth y Adair en los '70, quienes indagaron sobre la existencia de un lenguaje visual o audiovisual propiamente indígena.<sup>98</sup> Pero, ¿Basta con que los indígenas tomen la cámara y registren para que lo que produzcan sea un video indígena?. Esta pregunta es difícil de responder, pues lo que se busca es establecer si existen grandes diferencias entre las realizaciones hechas por no indígenas y las realizadas por indígenas, diferencias que en Chile pareciera que no ocurren. Una aproximación a esta respuesta es lo que esta tesis intentó hacer a través de una investigación referente a los estereotipos, paradigmas de construcción de la imagen, y construcción audiovisual por parte de los realizadores indígenas en sus videos.

Ya no nos cuestionamos la evidente aproximación que existe entre los indígenas y los medios de comunicación en general, por lo tanto de la tecnología audiovisual en particular. Y del cada vez más próspero desarrollo audiovisual indígena, incluso en países como Chile, que si bien no consta de una trayectoria al nivel de países como México y Bolivia, sí se han gestado algunas iniciativas que prometen un interesante proceso del video indígena en nuestro país.

Es posible que por el incipiente proceso del audiovisual indígena en el país y por encontrar como referente o antecedentes próximos a las obras realizadas por audiovisualistas no indígenas, los realizadores indígenas utilizan el estereotipo de “lo indígena” proveniente de la imagen audiovisual en general, ya sea en la publicidad, como en los videos de cineastas chilenos. Finalmente, lo que se intenta es

---

<sup>98</sup> Worth, Sol Y Adair, John. 1972. *“Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology”*. Indiana University Press, USA  
<http://isc.temple.edu/TNE/> Para mas información ver Anexo 1

asegurar una comunicabilidad entre realizador y espectador, donde la utilización de la unidad estereotípica adecuada, asegure esta interacción, por lo tanto, es un mecanismo de comunicabilidad óptimo. Es por ello que se recae en la utilización de las unidades estereotípicas convencionales, los que ya están asimilados por la sociedad y que al ser reinstalados, en los videos de los realizadores mapuche, vuelven a reactivarse, revitalizando el imaginario social y cultural de la sociedad mayor.

Con la utilización de una metodología comparativa, pudimos establecer que las unidades estereotípicas utilizados entre los realizadores indígenas son los mismos que los no indígenas. Además, los dispositivos y procedimientos audiovisuales utilizados por los realizadores no indígenas son requeridos por todos los realizadores mapuche, así como también por los cineastas o videoastas no indígenas. Por lo tanto, no es posible hablar de una construcción audiovisual particular por parte de los propios indígenas mapuche, pero si es posible destacar ciertos aspectos que juegan a favor de una construcción audiovisual desde adentro.

En la unidad estereotípica naturaleza, por ejemplo, se exalta la vinculación con lo pasado, con lo ancestral, con las divinidades, además de la satisfacción que la naturaleza otorga a las necesidades de la vida diaria, tanto para alimentación como para vivienda. Lo que reflejaría la idea de que el mapuche sería parte de la naturaleza. Por otro lado, es posible sostener que todo ello está siendo frecuentemente amenazado por la intromisión negativa del wingka y su modernidad. De este modo, es posible ver a un mapuche que sería víctima del wingka. Por lo tanto, y a pesar de no incluir innovaciones en cuanto a lo referente a la imagen de “lo indígena” o construcción audiovisual, sí existe una clara intención de revelar los valores fundamentales de una cultura que está viva. Ya sea por la conclusión de estos dispositivos, así como por aquella que dice relación con que el mapuche obtendría sus medicinas de la naturaleza.

De este modo, en cuanto a los dispositivos y procedimientos audiovisuales utilizados en la unidad estereotípica naturaleza, es interesante destacar la incorporación de lo natural como elemento de introducción en todos los videos. Las primeras imágenes que comienzan a ser visualizadas son acerca de la naturaleza donde se habita, de donde proviene el mapuche, donde se define como mapuche, pues no es cualquiera naturaleza, es una naturaleza húmeda, boscosa, salvaje, ancestral, extensa, sureña. Todo esto es

igualmente usado por los realizadores no indígenas, también incluyen como marco de introducción a la naturaleza, pero una naturaleza que les sea funcional en relación a la construcción del indígena que ellos pretenden instalar en sus relatos audiovisuales.

En cuanto a la unidad estereotípica rito, la importancia y la actualización constante de la ritualidad entre los mapuche, también es parte de lo que estos videos seleccionan para mostrar en sus imágenes audiovisuales. Siendo el rito un elemento de gran valor cultural y que muchas veces se vive en la intimidad de la comunidad, ha sido expuesto como referente de una cultura particular, la mapuche. Cabe destacar, que en la gran mayoría de los videos seleccionados, el rito comunitario fue el utilizado para ser presentado a los espectadores wingkas, no así aquellos ritos que tienen como protagonista a la machi, como lo es el machitun.

En relación a los dispositivos y procedimiento audiovisuales, la cámara siempre estuvo en una posición que no comprometiera el normal desarrollo del ritual, una cámara no participativa, que se mantuvo marginal, que si bien está presente no es parte, ni influye en lo que ahí sucede. Por lo tanto, esto restringió el uso y funcionamiento de la cámara, lo que quedó reflejado en una cámara fija, en soporte mecánico, al nivel de los ojos y con planos frecuentemente medios.

Por último, la unidad estereotípica cultura material, tiene como característica interesante la manipulación de los objetos, como es el caso de la olla mapuche. Subunidad de uso reiterado y que deriva de la presencia del fuego, que abriga, alimenta y congrega a la gente a su alrededor, reactivando la comunicación entre los participantes.

Los dispositivos y procedimientos audiovisuales nos revelan un acercamiento hacia los objetos desde todos los planos posibles, recorriendo con la cámara los elementos verticalmente, con ángulos al nivel de los ojos y contrapicado.

En cuanto al sonido, la unidad estereotípica cultura material incorpora una comunicación en mapudungun, siendo el idioma un elemento de identidad que reafirma constantemente la pertinencia de la cultura mapuche. Esto mismo sucede en la unidad estereotípica rito, donde se realza la significancia del tránsito a lo sagrado, el culto comunitario, la oración, considerando que el rito es la fuente

simbólica de lo social y cultural. Lo mismo sucede en la unidad estereotípica naturaleza, donde está presente la narración en mapudungun y música tradicional, advirtiendo que son elementos de gran importancia en la cultura.

Un elemento interesante a destacar de todas las unidades estereotípicas y de la aplicación de la plantilla de recolección de datos, es que casi ningún video, a excepción del video de Painequeo, presenta efectos en sus imágenes. Solamente encontramos este recurso en el video de *Chemu an mapuche pegeiñ (¿Porqué nos llamamos mapuche?)*, que en estricto rigor es un docu-ficción, por lo tanto es posible que este género sea más flexible en incorporar efectos. La no utilización de efectos en la mayoría de los documentales creemos puede deberse a la importancia de resaltar la “realidad” de las imágenes, o también es posible, suponer que este recurso no guarda real valor en lo que a documental indígena se refiere.

Si bien estos videos realizados por indígenas mapuche son una interesante muestra de lo que en Chile se ha hecho, y que nos han ayudado a aproximarnos a la realidad audiovisual indígena, hay que destacar los trabajos hechos por indígenas del norte del país, que sin duda son un aporte importante en la formación del video indígena, así como también un elemento digno de ser tratado e investigado por quienes nos hemos acercado y familiarizado con el audiovisual indígena en general.

Finalmente, el video indígena es un aporte sustancial para intentar comprender la “realidad indígena” desde adentro, sin que por ello se subestimen todas aquellas realizaciones audiovisuales generadas por diversas personas o colectivos que intentaron e intentan una aproximación al mundo indígena desde sus propias motivaciones, vivencias y creencias.<sup>99</sup>

“...nosotros mismos nos hemos dado cuenta que el video, la comunicación son herramientas que pueden ser usados dentro de este abanico de posibilidades que nosotros tenemos para preservar nuestra identidad y para poder dar cuenta de lo que nosotros queremos, nuestras demandas o nuestras propuestas. Creo que la comunicación es otro nivel donde nosotros tenemos que estar, si bien es cierto

---

<sup>99</sup> Jean Rouch en “*El hombre y la cámara*”, habla de la importancia de los medios audiovisuales en la formación de los antropólogos, aun cuando sus trabajos estén muy por debajo de las realizaciones hechas por cineastas, pues lo importante es la capacidad de tener un contacto real y primario con el “otro”. (Rouch, 1975)

que por una parte no nos gusta como hemos sido retratados, hay gente que si funcionó para su momento, como estos cineastas clásicos que han abordado la temática por años, fueron importantes en su tiempo, y creo que tienen que existir otros realizadores que aborden la temática indígena. No creo que seamos nosotros los únicos que debemos abordar la temática, siento que no, la diferencia de diferentes ojos mirando la misma realidad te la enriquecen y creo que lo que si es importante es que nosotros aprendamos no solo a hacer videos, si no que muchas otras cosas más, a hacer radio, prensa escrita, usar Internet, multimedia, todo lo que tenga que ver con comunicación. Mientras nos preparemos para continuar y sin perder nuestra identidad no tenemos restricciones, nuestras restricciones son la que nosotros mismos nos colocamos”.<sup>100</sup>

---

<sup>100</sup> Paillan, Jeannette. Entrevista realizada el 24 julio del 2005.

## ANEXO 1:

### Medios audiovisuales y Video Indígena en el contexto indígena Americano.

Considerando la historia de las luchas reivindicativas de los diversos pueblos indígenas que habitaron y habitan Latinoamérica actualmente, el tema de las comunicaciones ha sido y es una novedosa e importante acción de lucha.

Con la apropiación de los medios de masas por parte de las comunidades indígenas se han podido exponer los modos de vida indígena, sus conflictos y virtudes, teniendo la posibilidad de llegar a ser escuchados y visualizados por el mundo entero.

A través de los medios de comunicación propios de los indígenas (impresos, radio, TV comunal, multimedia, videos, documentales, etc) se han desarrollado nuevas y complejas reflexiones en torno a la autorepresentación, donde proclaman como propio el derecho a la creación y recreación de la propia imagen; reivindican el derecho al acceso y apropiación de nuevas tecnologías audiovisuales con el propósito de contrarrestar la manipulación que la sociedad mayor ejerce sobre los medios comunicacionales, entregando un discurso perjudicial para los pueblos originarios; además, creen necesario elaborar un sistema de comunicación propio que les ayude en la defensa de las reivindicaciones fundamentales, que son : territorio, educación, salud, lengua, cultura e identidad; y por sobre todo fortalecer la identidad y el protagonismo de los pueblos indígenas a través del uso y la apropiación de los medios audiovisuales.<sup>101</sup>

En general, en los países Latinoamericanos, el proceso de transferencia de medios se dio a aquellas personas que tenían alguna tradición en los medios de comunicación anteriormente señalados, se les capacitó en la producción videográfica continuando su proceso de reivindicación étnica. Por otra parte, según señala Freya Schiwy, “El video, además, es extensión de una larga tradición de transmitir conocimientos, memoria social y el sentido de la identidad étnica a través de las diversas prácticas del cuerpo (fiestas, danzas, rituales, ropa, comida), a través de los cuentos y mitos, y también a través de una compleja producción visual...El cine y el video entonces no son meramente medios de representación, son también performances corporales y prácticas sociales. El medio se transforma en todas sus dimensiones en una expresión de la vitalidad de las culturas indígenas”.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> “*Unidos por una comunicación propia*” Memoria del taller de identificación y coordinación regional en comunicación y desarrollo. Clacpi-Cefrec Iquique, 2002. Pp. 18-31

<sup>102</sup> Schiwy, Freya. “*La otra mirada. Video indígena y descolonización*”. Miradas, Revista del audiovisual. Escuela Internacional de Cine y Televisión. 2004.

Sin embargo, los primeros pasos que se dieron en torno a la utilización de los medios visuales no estuvieron relacionados con el discurso actual, sino que fue el ejercicio de dos norteamericanos quienes pretendieron encontrar diferencias entre realizadores indígenas y no indígenas en la construcción de filmes. Si bien es cierto que esta experiencia se encuentra fuera de lo desarrollado en Latinoamérica, creemos importante incluir estos antecedentes, pues marcan el comienzo de la adquisición y uso de estos medios por parte de los indígenas en lo que a América respecta.

### **Los primeros pasos.**

Una de las experiencias pioneras en el desarrollo del audiovisual indígena es el trabajo realizado por Sol Worth, del Annenberg School of Communications, y Jonh Adair del San Francisco State College, Estados Unidos.

Este trabajo se inicia en 1966 con la capacitación en medios visuales de seis hombres y seis mujeres de la tribu navajo en Pine Springs Arizona. La experiencia consistió en capacitar a los indígenas Navajo en el uso de la cámara de 16mm, con el fin de que ellos realizaran sus propias películas, abordando temáticas atinentes a grupo cultural.

Una de las hipótesis que se plantearon estos investigadores fue “(...)que el cine, concebido, filmado y ordenado en secuencias por gente como los navajos, revelaría aspectos de la codificación, cognición y valores que pueden ser inhibidos, no observables o no analizables cuando la investigación es totalmente dependiente de un intercambio verbal, especialmente cuando tal investigación es hecha en el lenguaje del investigador”.<sup>103</sup>

Lo que interesaba del proyecto de investigación planteado y realizado por Worth y Adair, era el constatar las capacidades de un grupo de indígenas en el acercamiento a los medios visuales produciendo y controlando su propio medio de comunicación visual, pues según

---

[http://www.miradas.eictv.co.cu/print\\_version.php?id\\_articulo=294](http://www.miradas.eictv.co.cu/print_version.php?id_articulo=294)

<sup>103</sup> Muestra de Cine Antropológico. Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Amicana, Servicio cultural e informativo de los estados Unidos de América. Mendoza, 1977. P.20.

ellos mismos señalaron “Al momento de escribir no hemos visto ningún estudio completo hecho de esta manera. En cualquier caso, no sabemos de nadie que, antes de nuestros experimentos, le haya enseñado al nativo a usar la cámara y a hacer su propia edición del material por él recogido”.<sup>104</sup>

Ahora bien, el trabajo con los indígenas fue una muestra más para la investigación que llevaron a cabo, pues ellos pretendieron “descubrir un patrón en el uso del cine por un grupo específico en una cultura y contexto específico. Examinando muchos grupos diferentes, encontrando las regularidades y modelos comunes a cada de grupo o contexto, y a través de la comparación de grupos y contextos, sugerir posibles modelos universales por los que el cine logra significar”.<sup>105</sup>

Dentro de la investigación, ambos se plantearon dos objetivos principales. El primero de ellos dice relación con el estudio de las imágenes generadas en el contexto cultural donde se les da uso, derivando en preguntas como ¿por qué una persona particular, que corresponde a una cultura particular, crea una imagen particular interpretando de manera particular? El segundo objetivo se relacionó con la forma en que la mente humana lidia con las imágenes, buscando conocer cómo los modos particulares son posibles de relacionarse con todos los modos que los hombres usan al intentar darle sentido a la imágenes.

La preocupación surge por el proceso de codificación, donde se construye significado en aspectos específicos de la comunicación visual. Worth consideraba que cualquier joven de Estados Unidos era capaz de tomar una cámara de cine y darle un buen uso, ya por la familiaridad que se tiene desde pequeños con la tecnología, o por considerar el cine una forma de comunicación más universal que el dibujo o la pintura, incluso le otorgaba una mayor facilidad frente a las otras formas de expresión artísticas que, según él, necesariamente se vinculan con las habilidades y un talento especial, lo que no es compartido con la experiencia de hacer cine.

---

<sup>104</sup> Sol Worth y John Adair. “*Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*”. Indiana University Press, 1972.

<http://isc.temple.edu/TNE/>

<sup>105</sup> Ibid.

Parte de las preguntas del estudio se relacionaban con el “Por qué y cómo una cultura desarrolla métodos especiales y preferidos de comunicación para propósitos específicos y diferentes, y cómo éstas preferencias varían con el tiempo es un problema sólo recientemente reconocido y uno que los métodos y observaciones de este estudio pretenden iluminar”.<sup>106</sup> Estos cuestionamientos estuvieron orientados en generar un método que aportara en revelar un modo de construcción ligada a como la cultura es vista, como la determinan y organizan las personas dentro de ella. Y de esta forma comprender como la cultura a la que se pertenece está modelada por quienes la llevan a cabo, por quienes la viven. Por otra parte, los autores se plantearon la desaparición de las culturas aborígenes, y frente a este dramático hecho muchos estudiosos se han encargado de registrar el último aliento de estos pueblos.

Worth, en su texto *Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology*, reflexiona sobre este rescate cultural a través del registro audiovisual y plantea:

“¿Pero quién hace estas películas? “Nosotros” las hacemos. Nosotros las hacemos porque ésa es la manera en que lo hemos hecho desde que la cámara de cine fue inventada. Nosotros las hacemos porque esa es la manera de ser objetivo, científico, y exacto. Nosotros las hacemos porque nosotros somos antropólogos, estudiosos, investigadores, o lo que sea. Nosotros las hacemos porque nunca se nos ocurrió que “ellos” deberían estar haciéndolas, que “ellos” pueden hacerlo, y aún más importante, que cuando “nosotros” las hacemos estamos mostrando un cuadro de nuestro mundo y estamos salvando una cultura no de otros, sino la nuestra. Nuestro registro de ellos puede bien ser un registro de nosotros mismos”.<sup>107</sup>

Desde esta perspectiva, Worth se planteó como tarea fundamental, para una más cercana visión cultural respecto de una particular forma de ver y pensar el mundo, el experimento realizado con los navajos. Se llevaron a cabo diversos filmes que, según se relata en el catálogo de la Muestra de cine antropológico realizado por Emilie De Brigard, dieron pie a siete películas mudas, cinco de las cuales describen procesos técnicos y dos que desarrollan el vínculo del hombre con la naturaleza.<sup>108</sup>

---

<sup>106</sup> Sol Worth y John Adair. Op. cit.

<sup>107</sup> Ibid.

<sup>108</sup> Muestra de Cine Antropológico. Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Amicana, Servicio cultural e informativo de los estados Unidos de América. Mendoza, 1977.

Un aspecto importante a destacar es que ninguno de los participantes de esta experiencia tenía conocimientos previos de fotografía y cine, solo uno de ellos tenía cierta formación en el ámbito de las artes.

Al Clah era, de todos los demás, el indígena más urbano. Vivía en la ciudad, tenía cursos de arte, y era gran pintor. Debido a estas razones se esperaba que la película de Clah fuera diferente a las demás, pero finalmente la película *Sombras Intrépidas* es reconocida, por De Brigard, como una película simbólica que se emparenta con las otras por la forma narrativa y el estilo cinematográfico.

Quizás la única película que es planteada, según De Brigard, como “la clave en el significado de todo el experimento”<sup>109</sup> es *El proyecto de pozo superficial* del indígena navajo Johnny Nelson, quien además realizó, durante el experimento, una película sobre los procesos técnicos relacionados específicamente con la platería. Esta última película es vista por De Brigard, en lo que respecta a su narrativa, como una película que “estaba programada con un viaje ascendente que alcanzaba un pico de comunicación. La línea de comunicación baja rápidamente de este pico hasta la conclusión de la película. El programa de *El proyecto de pozo superficial* está hecho de picos de comunicación cortos y angulares, a medida que cada proceso es completado”.<sup>110</sup> Para quienes desarrollan la Muestra de cine antropológico el año 1977, Nelson filmaba en un estilo navajo no verbal cuando se trataba de un proceso netamente navajo, y cambiaba esta forma narrativa al filmar los procesos vinculados al quehacer del hombre blanco.

Finalmente, frente a esta experiencia, Worth y Adair encontraron una metodología que creyeron estaría al servicio de estudios antropológicos, psicológicos y de las ciencias humanas en general, pues supondría un acercamiento a los modos particulares de estructurar la cultura propia. Ver como los “otros” estructuran una visión de mundo particular, pero que a su vez es comprendida por la cultura del “nosotros” y, además, el haber aportado en ver como el “nosotros” modela el mundo a través de la cultura propia.

---

<sup>109</sup> Muestra de Cine Antropológico. Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Amicana, Servicio cultural e informativo de los estados Unidos de América. Mendoza, 1977. P.21.

<sup>110</sup> Op.cit. P.22

Si bien es cierto que estos investigadores fueron los primeros en transferir tecnología a indígenas, existe otra experiencia a cargo de Timothy Asch, quien nació en Long Island, Nueva York, en 1933, se formó en antropología y aprendió cine de manera autodidacta. Esto lo llevó a recorrer lugares como Indonesia, Afganistán, Canadá, Irlanda, etc., además de tener a su haber una vasta experiencia con grupos indígenas, especialmente con los yanomamos. Precisamente a raíz de una experiencia vivida con ellos, en donde en uno de sus viajes coincide con una excursión de militares venezolanos que fotografiaron todo aquello que les llamaba la atención de los yanomamos y donde Asch intentó fotografiar a sus ya conocidos amigos, es que comprende la importancia del control de la imagen por parte de los indígenas. Esto sucede porque uno de los integrantes del grupo le pide que no fotografíe pues consideraban que él sabía lo que era la cultura en su totalidad, no así aquellos militares que ya se habían ido.

De esta forma, Asch comenzó con la enseñanza de los medios audiovisuales. Esto implicó la compra de cámaras de video y una mesa de edición, materiales que formaron parte de una transferencia de medios dirigida a producir un programa mensual de 15 minutos para ser transmitido por la televisión de Caracas. Según relata Brisset, “Preguntado por las posibles ventajas que les hayan aportado a los yanomamo el interés de tantos antropólogos y equipos de televisión que han ido a verles y grabarles en estos años, Asch respondió que "apenas ha mejorado su vida. Quizás la única ventaja que les ha reportado es que en Caracas conocen sus problemas"”.<sup>111</sup>

Lamentablemente de esta experiencia no se ha podido recoger mayor información, solo la escrita por Brisset en su texto. Sin embargo, consideramos que es un antecedente valioso acerca de la reflexión que Asch sostuvo a lo largo de su carrera como audiovisualista, además de consignar el fuerte vínculo que lo unían a este grupo en particular, lo que no lo libera de las críticas que se pueden inferir sobre el modo, los procedimientos, el posterior desarrollo de los acontecimientos, en que derivó su participación en la transferencia de medios a los yanomamos.

---

<sup>111</sup> Brisset, Demetrio. “Aportación visual al análisis cultural. Tradición y actualidad del audiovisual etnográfico”. Revista TELOS. 1992. [http://www.campusred.net/telos/anteriores/num\\_031/index\\_031.html?inves\\_experiencias0.html](http://www.campusred.net/telos/anteriores/num_031/index_031.html?inves_experiencias0.html)

Posteriores a estos trabajos o tipos particulares de transferencia de medios audiovisuales a indígenas, surgieron, desde diferentes iniciativas y variados fines, nuevos medios y métodos de llevar a cabo tal transferencia en lo que a América Latina corresponde.

Los indígenas de América Latina se han ido acercando cada vez más a los medios audiovisuales y de comunicación de masas. Actualmente han sido capaces de generar sus propias propuestas audiovisuales enmarcadas en premisas particulares al grupo cultural, trascendiendo localidades y fronteras, generando un vínculo en crecimiento con diversas culturas latinoamericanas.

Para comprender el actual estado de estas relaciones es preciso incursionar en la formación de audiovisualistas indígenas de los países más significativos y de esta forma entender el desarrollo de la formación audiovisual indígena en Chile.

### **Consejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (CLACPI)**

Acercándonos al desarrollo audiovisual en América Latina es preciso comenzar por conocer la importancia que ha tenido la creación, en 1985, del CLACPI. Esta organización, creada en México, está vinculada con los procesos comunicacionales que han sido y son utilizados por los indígenas en su lucha por la obtención de mayor protagonismo frente a la elaboración, circulación de los mensajes audiovisuales y la autogestión comunicacional. Dentro de sus objetivos está el servir de motivador y coordinador en las labores relacionadas con la capacitación, producción y circulación del cine indígena, para ello ha generado contactos con las diversas organizaciones existentes en los países latino americanos gestionando convenios en beneficio de la población indígena. De esta forma ha impulsado siete Festivales de Cine y Video de los Pueblos Indígenas, el primero de ellos se realizó en México el año 1985, luego en Brasil el año 1987, en Venezuela el año 1989, en Perú el año 1992, en Bolivia el año 1996, en Guatemala el año 1999 y en Chile el año 2004. Además, ha organizado talleres, cursos de capacitación, intercambios entre países, etc.<sup>112</sup>

---

<sup>112</sup> “*Unidos por una comunicación propia*” Memoria del taller de identificación y coordinación regional en comunicación y desarrollo. Clacpi-Cefrec Iquique, 2002. Pp. 44-45.

“...nosotros hicimos como CLACPI un acuerdo con la escuela de Cuba, ellos del 95 que están entregando premios especiales para indígenas, que consiste en capacitaciones para indígenas y hemos llegado a varios acuerdos con la escuela en función de la capacitación, el entrenamiento” (Jeannette Paillán, Audiovisualista Mapuche).

### **Videoastas indígenas en México.**

El cine en México data de una larga tradición donde se mezclan las contingencias políticas, como la revolución Mexicana. Por otra parte, la participación de Sergei M. Eisenstein en la realización de la película *¡Que viva México!*(1931) sin duda marca un referente importante en la constitución del cine mexicano y sus posteriores realizaciones. Ya en los años 30 el cine mexicano incorpora dentro de su temática al indio, en lo que se conoce como movimiento indigenista, que intenta revelar el mundo indígena desde un punto de vista paternalista y sentimental.<sup>113</sup>

A fines de los 70 el cine etnográfico comienza a asentarse con más fuerza, se crea el Archivo Etnográfico Audiovisual (AEA) dependiente del Instituto Nacional Indigenista (INI). El fin es hacer un rescate audiovisual de los 56 grupo étnicos existentes en México, pero hasta 1995 sólo se lograron abarcar la mitad de estos grupos en 43 películas. Sin embargo, para Ana Piño esta experiencia es “...uno de los esfuerzos de rescate audiovisual más importantes hechos en el continente...La AEA ha sido semillero de realizadores preocupados por hacer un cine con sentido social”.<sup>114</sup>

En 1990 el AEA comienza un proyecto de Transferencia de Medios a miembros de diversas organizaciones indígenas, con el propósito de capacitar en el audiovisual y de esta forma entregar herramientas que les sirvan para generar sus propias realizaciones vinculadas a sus necesidades e intereses. Este proyecto ha sido liderado por Guillermo Monteforte y Javier Sámano.<sup>115</sup>

---

<sup>113</sup> Piño, Ana. “*En busca del México real*” en Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional. Caracas, 1995. Pp.45-52

<sup>114</sup> Piño. Op.cit. P.56

<sup>115</sup> Piño. Op.cit. Pp. 57-59

De este modo vemos como la larga tradición cinematográfica en México llega a las manos indígenas, dejando de ser simplemente representados por un “nosotros”. El esfuerzo recae en el Estado Nación, pues es ahí donde se han generado instituciones vinculadas con el mundo y el ser indígena, México es uno de los primeros países en preocuparse por la temática indígena, y lo hace a través del Instituto Nacional Indigenista (INI).

A través del INI se han generado programas y proyectos en torno a la formación de videoastas indígenas. Esta formación se ha caracterizado por la llamada Transferencia tecnológica que impulsó el Proyecto de Transferencia de Medios Audiovisuales a Comunidades y Organizaciones Indígenas, operando a través de una Coordinación Nacional, lo que finalmente derivó en la formación de los Centros de Vídeo Indígena.<sup>116</sup> El Programa de Centros de Video Indígena, ha tenido como objetivo principal “promover el uso y aprovechamiento de los medios de comunicación entre las organizaciones y comunidades indígenas, para posibilitar el ejercicio de su derecho a la información”.<sup>117</sup>

Según INI, al interior de los Centros de Video Indígena se elaboró, en 1999, un Manual de Operación con el propósito de generar normas que regulen las actividades y el buen manejo de los materiales en dichos centros, además de ser un lugar de apoyo a las comunidades indígenas. La intención ha sido entregar orientación, y hacer un seguimiento de los proyectos emprendidos, junto con impartir talleres, realizar encuentros, generar apoyos económicos, etc.

Los objetivos fundamentales de los Centros de Video han sido ayudar en la creación y expresión de nuevas formas audiovisuales de comunidades indígenas, generar un acervo audiovisual de las manifestaciones culturales de estos pueblos y finalmente difundir estos trabajos a través de productos de divulgación.

---

<sup>116</sup> Programas y Proyectos del Instituto Nacional Indigenista. Dirección de Investigación y Promoción Cultural. Subdirección de Promoción Cultural. México. [http://cdi.gob.mx/ini/ini/progra08\\_2.html](http://cdi.gob.mx/ini/ini/progra08_2.html)

<sup>117</sup> Ibid.

Todos estos objetivos han sido posibles de realizar con la instalación del traspaso tecnológico que ha combinado el conocimiento técnico, científico y artístico, conjugándose con el conocimiento tradicional de cada uno de estos pueblos. La idea principal ha sido utilizar el video para dar a conocer formas de interpretación de la realidad que reflejan la identidad cultural de cada pueblo.

Otro de los propósitos que se han planteado los centros es que finalmente sean las propias organizaciones y comunidades indígenas las que se hagan cargo de estos lugares, participando en lo que corresponde a la administración y autofinanciamiento de los mismos. Para que esto sea logrado ha sido necesario formar una base de realizadores indígenas familiarizados con las operaciones técnicas y los procesos de producción audiovisual.

Actualmente existen cuatro Centros de Video Indígena, el primero de ellos se inauguró en Oaxaca, en febrero de 1994; el segundo es el de Michoacán inaugurado el 3 de mayo de 1996; el tercero es el de Sonora que fue inaugurado el 10 de diciembre de 1997, y el último corresponde al de Yucatán, inaugurado en febrero del año 2000.

Un ejemplo de la actividad que estos centros realizan es el proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur. Dicho proyecto de antropología visual compartida se llevó a cabo con el propósito de "...que los pueblos, las organizaciones y las comunidades indígenas de Chiapas y del sur de México cuenten con mejores recursos técnicos y humanos...generándose así un verdadero diálogo horizontal basado en el respeto, la equidad y la colaboración". Y de esta forma superar la idea de que los indígenas son víctimas de un sistema político y económico, pues se transforman en "...agentes activos de la sociedad en busca de nuevas formas de integración o reintegración a la nación y al mundo".<sup>118</sup>

Finalmente en México, para que todos los productos audiovisuales puedan ser compartidos por otros países y se establezcan lazos que hagan surgir nuevas reflexiones en torno a las dificultades y fortalezas de los diversos pueblos originarios pertenecientes a

---

<sup>118</sup> Proyecto Videoastas Indígenas de la Frontera Sur. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. 2000-2002. P. 5.

Latinoamérica, es que todas las organizaciones indígenas pertenecen al CLACPI, entidad preocupada por las organizaciones indígenas y los procesos de formación y circulación de los productos audiovisuales.

### **Brasil y el Video en las Aldeas.**

Durante el II Festival Latinoamericano de Pueblos indígenas realizado en Río de Janeiro, donde en forma inédita el jurado estuvo compuesto por indígenas, se realizó el primer curso de capacitación en recursos audiovisuales a indígenas. Esta iniciativa se llevó a cabo por entidades no gubernamentales como Centro de Trabalho Indigenista (CTI) y Centro de Pesquisa Audio-Visuais e Estudos Histórico-Antropológicos (CEPAVEH).<sup>119</sup>

Durante ese mismo año, 1987, aparece el Proyecto Video en las Aldeas derivado del Centro de Trabalho Indigenista (CTI). Esta organización, que surge en 1979, ha tenido continuos contactos con la población indígena del Brasil a través de diversos trabajos vinculados a programas de intervención. Así entonces, el Proyecto Video en las Aldeas es planteado como un programa de intervención hacia las comunidades indígenas que eran vistas como “identidades diseminadas, construidas a partir de tradiciones fragmentadas y sobretodo, a partir de una asimilación de influencias transculturales”.<sup>120</sup>

Junto a la existencia de identidades fragmentadas entre los indígenas, y a los estudios antropológicos vinculados a los movimientos étnicos, se concluyó crear estrategias de fortalecimiento de estas identidades. Para llevar a cabo este planteamiento se ideó utilizar el video como medio o instrumento de expresión de estas identidades diseminadas. Este encuentro del indio con su imagen en el video es la expresión de su identidad, donde es posible reflejar su visión de sí mismo y del mundo.

---

<sup>119</sup> Menezes, Claudia. “*La filmografía brasileña de temática indígena*” en Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional. Caracas, 1995. Pp.28-29

<sup>120</sup> Gallois et.al. “*Vídeo e diálogo cultural-Experiência do projeto Vídeo nas Aldeias.*” En Horizontes Antropológicos. Antropología Visual. Revista Temática Semestral nº2. Porto Alegre, 1995. P.50.

De esta forma surge la capacitación en medios audiovisuales a las diversas comunidades indígenas, se equipó con cámaras de video, se implementó una red de videotecas y centro de producción de videos a aproximadamente doce aldeas. Uno de los principales objetivos de este proyecto tiene relación con el intercambio de imágenes e información entre los pueblos, siendo este un modo de identificación étnica a través de las evidentes diferencias entre grupos.<sup>121</sup>

Para el proyecto, la manera de iniciar estos trabajos, con las comunidades, fue formar realizadores indígenas. Viajando de aldea en aldea se realizaron registros de material para uso interno. Actualmente la capacitación esta a cargo de talleres nacionales y regionales donde se discute en conjunto temas como la realidad de cada pueblo y su relación con el mundo. Se producen documentales que sean considerados importantes para los grupos en cuestión, además de existir un conjunto de documentales realizados por el equipo de formadores, así como por los realizadores indígenas.

Video en las Aldeas es un proyecto que plantea como objetivo principal la comunicación entre las diferentes comunidades indígenas del amazonas, siendo el video una forma clara de transmisión de conocimiento a través de la imagen, pues muchas de estas aldeas manejan un lenguaje ininteligible y aun así logran gran comunicación. Se abre un espacio para la circulación de características culturales que no necesitan de lenguaje, como lo son las danzas, los adornos corporales, los gestos claves de cada grupo, y todo aquello que pertenece a la cultura posible de transmitir mediante el video.

Por otra parte, el video potencia la participación, favorece la transmisión de símbolos propios de cada cultura, interfiere en la producción de la cultura, pues incentiva su permanente reelaboración. Diálogos formales e informales, participación en rituales, visitas entre aldeas, son algunas modalidades tradicionales de comunicación existentes en prácticamente todas las sociedades indígenas. Las sesiones de video son momentos en los cuales se producen situaciones nuevas de construcción de conocimientos diferentes.<sup>122</sup>

---

<sup>121</sup> Video en las Aldeas. <http://www.videonasaldeias.org.br/home.htm>

<sup>122</sup> Gallois et.al. “*Vídeo e diálogo cultural-Experiência do projeto Vídeo nas Aldeias*. En Horizontes Antropológicos. Antropología Visual. Revista Temática Semestral nº2. Porto Alegre, 1995. P.51.

Un año más tarde de la realización del II Festival Latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas, otra experiencia marcaría el inicio de un nuevo acontecer en el video indígena, el desarrollo de la Jornada de Cinema da Bahia, en 1988. En este encuentro aparecen representantes del grupo cultural Ticuna, quienes recorrerían las salas de exhibición cargando una cámara de video perteneciente a TV Maguta, parte del Centro de Documentación e Investigación del Alto Solimoes. En palabras de Menezes, “Lo que hoy es una realidad en Brasil, la participación de realizadores indígenas en eventos cinematográficos, era entonces un proceso que apenas se iniciaba”.<sup>123</sup>

De este modo, comienza un prospero crecimiento de la producción indígena independiente en video, intentando, dejar ver los enormes abusos de los que han sido víctima, además de reafirmar su identidad y dejar una memoria gráfica de su realidad cultural actual.

### **Formación de cineastas indígenas en Bolivia.**

Luego de una larga trayectoria de cine y video en Bolivia por parte de diversos realizadores que quisieron mostrar en sus trabajos el modo de vida indígena, surge la motivación por desarrollar una capacitación y transferencia de medios audiovisuales a los indígenas de Bolivia. De este modo aparecen variadas y diversas iniciativas en el tiempo, siendo las más destacables el Cine Minero, el Centro de Comunicación *Saphi Aru* (voz desde las raíces) que capacitó a mujeres aymaras como reporteras en video, El Centro de Educación Popular *Qhana* (luz) en La Paz donde se capacitó a aymaras en la realización de videos con la temática indígena y, quien promueve hasta hoy los procesos de apropiación y transferencia de medios audiovisuales, el Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC).<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Menezes, Claudia. “*La filmografía brasileña de temática indígena*”. En Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional. Caracas, 1995. P.27

<sup>124</sup> Sanjinés, Ivan. “*Panorama del cine y video en Bolivia. Reflejos de un país mestizo*”. En Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional. Caracas, 1995. Pp.36-37.

En el año 1983 la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, junto a una colaboración por parte del gobierno francés y la participación de la Asociación VARAN (entidad que es creada por el cineasta Jean Rouch) implementan un taller de capacitación de cine a hijos de mineros. 14 fueron los jóvenes seleccionados para este desafío audiovisual, quienes luego de tres meses realizaron 13 documentales en Super 8 con el tema de la explotación minera, el alcohol y el abandono en que se encontraba la población quechua.

Lamentablemente estos nuevos audiovisualistas irán perdiendo la posibilidad de seguir con su nuevo modo de expresión, pues la falta de recursos y la crisis de 1986 serán motivo suficiente para un estancamiento en las realizaciones. De igual modo estos jóvenes generarán un esfuerzo y registrarán diversos acontecimientos ligados a la crisis, pero no se concretará nada más y los integrantes de este taller se dispersarán.<sup>125</sup>

Esta iniciativa que llegó al fracaso fue la realizada por la Asociación VARAN y la Federación Sindical. Su error estuvo en lo que a juicio de Sanjinés es el “error del voluntarismo”, pues las etapas que se habían propuesto para la realización del taller no pudieron ser cumplidas. Además, otro punto a considerar es la formación de cineastas en un ambiente de difícil inserción laboral y correcto desenvolvimiento en la vida comunitaria.

Ligado al trabajo de radio aparece el Centro de Comunicación *Saphi Aru*, que nace de las experiencias comunicativas y educativas realizadas, en 1987, por el Centro de Educación Popular *Quana* de La Paz. Luego de este contacto se desarrolla una organización propia. En el Centro se realizaron diversos videos que tuvieron como temática la educación y que estuvieron a cargo de un grupo de jóvenes aymaras. Actualmente, en *Saphi Aru*, se experimenta una constante capacitación e intercambio de experiencias con el propósito de capacitar en el uso, en la técnica, pero también en el trabajo con actores y en los guiones, todo ello parte importante en la producción de videos.<sup>126</sup>

---

<sup>125</sup> Sanjinés. Op. cit. P.40

<sup>126</sup> Sanjinés. Op. cit. P.41

Otra experiencia que se llevó a cabo y que se desprende de la tradición radial muy vigente en los pueblos indígenas de Bolivia, fueron los programas realizados bajo el amparo del Centro de Promoción Gregoria Apaza. Se generaron trabajos de capacitación y producción en radio a mujeres, quienes más tarde tomarían la decisión de traspasar los programas radiales a videos. De esta experiencia, en el año 1989, se lanzó al aire el programa *Warmin Arupa* (Palabra de mujer). Según palabras de Sanjinés, quien hace una evaluación de la integración de la mujer a los medios de comunicación, señala: “El acceso directo de estas mujeres a los medios masivos ha impactado al público televisivo y sus efectos hablan de un reconocimiento inmediato...de una identificación con los planteamientos hechos desde su realidad cotidiana, de una mayor valoración del medio familiar y social al que pertenecen...”.<sup>127</sup>

Actualmente, quien lidera la transferencia de medios a indígenas en Bolivia es El Centro de Formación y Realización Cinematográfica (CEFREC). Este Centro de formación es fundado en 1989 en La Paz. Es creado con el fin de establecer un vínculo entre las comunidades indígenas y las instituciones sociales derivadas del Estado Nación. Uno de sus propósitos es el hacerse cargo de las necesidades de organización de las comunidades, de desarrollar proyectos respecto al área educativa y cultural de los pueblos indígenas.

Parte de los objetivos fundamentales que se plantea CEFREC es acercar a las comunidades a los medios audiovisuales y al mundo de las comunicaciones en general. Para ello se han implementado capacitaciones técnicas en cine y video, además de desarrollar una estrategia de producción y distribución de las obras realizadas. El centro se plantea que los grupos culturales sean capaces de apropiarse de estos medios para lograr conferir poder por medio de un conocimiento cada vez más sofisticado en relación al video y la cinematografía.

No hay que olvidar que la realidad indígena boliviana está fuertemente ligada al desarrollo del campesinado y su lucha como masa popular frente a los poderes del Estado Boliviano, pues sin duda son el sector más vulnerable y marginado de la sociedad. De los ocho

---

<sup>127</sup> Sanjinés. Op. cit. P.42

millones de personas que corresponde a la población boliviana, el setenta por ciento pertenece a población indígena, población dividida en treinta y seis comunidades diferentes.

En el año 1996 se gestó el Plan Nacional Indígena Originario de Comunicación Audiovisual de Bolivia coordinado por CEFREC y la Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia (CAIB), además de estar presentes las tres organizaciones indígenas primarias de Bolivia: la Confederación de los Pueblos Indígenas de Bolivia (CIDOB), la Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia (CSUTCB), y la Confederación Sindical de Colonizadores de Bolivia (CSCB). El Plan Nacional tiene como fin el “(...)dar fuerza a la autorepresentación indígena, tomando posesión de la tecnología para que los pueblos indígenas creen su propia imagen. Por medio de seguimiento y evaluación, el plan examina su impacto y fomenta el trabajo en equipo, garantizando la participación activa de organizaciones indígenas en todo el proceso”.<sup>128</sup>

Según la opinión de Amalia Córdova, luego de la creación del Plan Nacional y de Comunicación Audiovisual Indígena, el desarrollo del audiovisual en Bolivia tiene, “una metodología completamente diferente, no dependen del estado en lo absoluto (...) porque les da cierta autonomía y ellos con su geografía, digamos, donde hay diversas culturas en diferente geografía, como que van eligiendo personas de cada zona que viajen a Cochabamba, a La Paz, a Santa Cruz, a los talleres. Entonces, ellos van compartiendo entre ellos, es un sistema totalmente rotacional, los talleres van rotando, las personas van rotando. Son talleres que culminan con obra, o sea, hay proceso de producción y dentro de ese proceso de producción se van turnando también cámara, sonido, todos los diferentes roles, ellos no llaman director, dicen persona responsable, persona a cargo”.<sup>129</sup>

Concretamente, el realizador indígena Vicente Mamani Cathuara nos relata su experiencia en el traspaso de medios en Bolivia, “La formación que hemos tenido es gracias a CEFREC, que es una organización, Centro de formación y realización cinematográfica, que nos ha dado la formación, como talleres, cursos, capacitación, manejo de cámara, todo. Y ahora estamos realizando los trabajos de

<sup>128</sup> CEFREC/Video en Bolivia - Redes Indígenas. <http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/cefrec.htm#open>

<sup>129</sup> Córdova, Amalia. Latin American Film and Video Coordinator, del Smithsonian National Museum of the American Indian. Entrevista realizada el 11 de Abril de 2005.

producciones, haciendo videos en diferentes formatos, y también hacemos trabajos de ficción, docu-ficción, reportajes, documentales, video clip”.<sup>130</sup>

Por otra parte, según Schiwy “El propósito del plan es utilizar la producción y comunicación audiovisual para el autodiagnóstico de problemas y soluciones en las comunidades...(ellas) generan conocimiento a través de un proceso de discusión...estos conocimientos se matizan y se difunden a través de la comunicación intercultural con distintas comunidades”.<sup>131</sup>

Tomando en consideración la importante tradición que ha tenido la radio comunitaria en las comunidades, el Plan Nacional comenzó su trabajo estableciendo una Red Nacional de Comunicación e Intercambio Audiovisual en más de cien comunidades indígenas a lo largo de todo el país. El propósito fue generar una cadena con funcionamiento autónomo en el desarrollo de los pueblos indígenas, además de ser el punto de encuentro y contacto entre los pueblos indígenas de las tierras bajas, la amazonía, los pueblos habitantes del altiplano y valles; y el escenario de todas las producciones audiovisuales. De esta forma, los grupos indígenas han sido los creadores de un mensaje de autodeterminación haciendo frente a los medios de comunicación masiva que tienden a describir al indígena y su cultura desde una perspectiva discriminatoria y poco asertiva con la realidad cultural de cada uno de estos pueblos.

Otro punto importante dentro del proyecto que aún a CEFREC, es la relevancia que los trabajos audiovisuales han tenido para las comunidades, pues han podido exponer sus problemáticas, sus intereses y necesidades concretas. Es así que han aparecido trabajos sobre la contaminación de ríos y tierra, trabajos acerca de sus costumbres tradicionales como bailes, música, preparación de alimentos, etc. Por otra parte, “aunque las obras responden a necesidades concretas, tienen como meta crear un proceso general de descubrimiento constante en el que los espectadores (y realizadores) puedan crear interrogantes y establecer un diálogo entre sí y con otros, sobre temas que surjan de la experiencia de crear y ver los medios de comunicación”.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Vicente Mamani Cathuara pertenece a la Coordinadora Audiovisual Indígena de Bolivia (CAIB). Potosí, Bolivia. Entrevista realizada el 27 de junio de 2004.

<sup>131</sup> Schiwy, Freya. “¿Intelectuales subalternos? Notas sobre las dificultades de pensar en diálogo intercultural” En *Indisciplinar las Ciencias Sociales*. Cap. 5. Universidad Andina Simón Bolívar. Abya-Yala, Quito, 2002. P.104

<sup>132</sup> CEFREC/Video en Bolivia - Redes Indígenas.

Para un número importante de realizadores indígenas esta iniciativa ha sido útil en la recreación de la historia oral indígena, en la identidad cultural y la herencia que es transmitida a los jóvenes y niños, reflejo de la generación futura, pues es posible transmitir expresiones como la lengua indígena, los cuentos, los mitos y diversas tradiciones culturales que son la base para el afianzamiento de la identidad indígena.

Finalmente es importante destacar que el plan es un espacio en el cual se crean vínculos interculturales con la presencia de los medios de comunicación. Medios que entregan la posibilidad de generar participación activa de los pueblos indígenas en lo que respecta a sus propios procesos de desarrollo, se realizan propuestas y reflexiones en conjunto y se genera una apropiación de los medios audiovisuales con el fin de fortalecer la identidad de los pueblos y comunidades indígenas.

No hay que olvidar que en Bolivia fueron los propios indígenas los gestores del proyecto audiovisual, como señala Córdova “lo que finalmente se gestó en Bolivia, que las organizaciones indígenas destinaran, delegaran a una persona como encargada de lo audiovisual, que fuera, que representara, que conociera y que trajera también de este mundo a la organización que ya existía, o sea, algo que ya esta funcionando meterle un componente audiovisual”.<sup>133</sup>

### **Otras experiencias en Latinoamérica**

Si bien hemos consignado aquellos países con mayor producción audiovisual por parte de los grupos indígenas, además de exponer las reflexiones profundas acerca de lo que esta actividad ha significado, no podemos dejar de atender a aquellos países que son más marginales en su producción y reflexión o que por diversos motivos han quedado olvidados en el camino de la apropiación de la imagen indígena y los medios audiovisuales.

---

<http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/cefrec.htm#open>

<sup>133</sup> Córdova, Amalia. Entrevista realizada el 11 de Abril de 2005.

En algunos países de Latinoamérica se ha dado que parte de la formación audiovisual, que reciben los indígenas, proviene del Estado o del gobierno de turno. En Ecuador pareciera que se ha dado este tipo de iniciativa, donde el Estado-Nación se ha hecho parte en esta formación, como señala Córdova “Hay organizaciones indígenas del gobierno en varios países que han creado oficinas comunicacionales, y esas son las personas que terminan encargadas del video indígena en ese país, por ejemplo ese es el caso de Ecuador... (donde) no ha habido mucho movimiento autónomo en el audiovisual indígena, todavía sigue muy ligada la producción a la CONAIE a la CODEMPE, son organizaciones indígenas nacionales.”<sup>134</sup> Sin embargo, en Ecuador se realizó el primer Festival Abya-Yala,<sup>135</sup> siendo este un festival autónomo de Clacpi. Se intentó generar un festival periódico, pero la falta de continuidad ha hecho que no se logren los objetivos planteados en la década de los 90’.

Pese a todas las discontinuidades surgidas en Ecuador, un ejemplo de los trabajos que se han realizado en Ecuador son las obras de Alberto Muenala, reconocido realizador quichua, quien ha sido capaz de desarrollar una carrera audiovisual y generar sus propios documentales. Para ello ha tenido que viajar fuera de Ecuador buscando recursos que le ayuden a continuar con su formación como audiovisualista, además de gestionar los recursos necesarios para la producción de sus documentales.

Uno de los países en donde coexisten múltiples etnias es Perú, esta razón no ha sido suficiente para generar un desarrollo en el cine etnográfico y posteriormente derivar en realizaciones hechas por los propios indígenas. Sin embargo, en el año 1922 se realizó el primer largometraje de ficción que incorporaba como protagonista al habitante de los Andes. Durante los años 50’ los cineasta peruanos Manuel y Victor Chambi, Luis Figueroa, Eulogio Nishiyama, comienzan a considerar dentro de sus realizaciones al mundo andino generando, lo que más tarde se llamaría, La Escuela del Cusco. Pero para los años 70’ sólo Luis Figueroa continuaba con el trabajo audiovisual. Los siguientes años estuvieron marcados por escasos trabajos audiovisuales en manos de Federico García,

---

<sup>134</sup> Córdova. Op. cit.

<sup>135</sup> Abya Yala es un grupo de trabajo internacional que tiene como propósito promover la cooperación entre Europa y América Latina. Este grupo nace en 1993 bautizándose como Abya Yala que significa “Tierra en plena madurez”. Una de las actividades que realizan son los Festivales de Cine Abya Yala.

Gianfranco Annichini, Nora de Izcue y el Grupo Chaski, quienes retrataron a las múltiples culturas existentes en el país, sus conflictos y la importancia que ejerció el grupo maoísta Sendero Luminoso en la transformación del modo de vida de estos grupos.<sup>136</sup>

Según nos relata Córdova “hay países donde todavía no hay un video indígena muy fuerte, muy reconocible, como en Perú”.<sup>137</sup> Pero aun así existen algunos ejemplos del trabajo que los indígenas han realizado, tal es el caso de la participación que tuvieron en el VII Festival de Cine y Video de los Pueblos Indígenas efectuado el año 2004. La muestra traída desde Perú contempló los videos “Bekanwe”,<sup>138</sup> “Cariñoso Maestro”,<sup>139</sup> “El dicho botadero”,<sup>140</sup> “Buscando el azul”<sup>141</sup> y “Programa de Formación de Maestros bilingües de la Amazonia Peruana”.<sup>142</sup>

Existe poca claridad respecto del desarrollo de audiovisualistas indígenas en Argentina, según Córdova “hay video indígena en Argentina, hay como núcleos de documentalistas que han hecho videos en comunidad y hay video mapuche. Mucho video mapuche de hoy día es de denuncia, de situaciones en el sur de Argentina, o sea, están en situación parecida a los mapuche de Chile, pero Argentina”.<sup>143</sup> Al parecer los trabajos más antiguos hechos por indígenas argentinos son los filmes “Mapuche: Hombres de la tierra”<sup>144</sup> y “La corpachada”,<sup>145</sup> según el Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Pero lo cierto es que es muy escasa la información que se tiene del documental indígena en la Argentina. De igual modo, en el programa del VII Festival de Cine y

---

<sup>136</sup> Bedoya, Ricardo. “*El cine de tema indígena en Perú*”. En Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional. Caracas, 1995. Pp.61-64.

<sup>137</sup> Córdova, Amalia. Entrevista realizada el 11 de Abril de 2005.

<sup>138</sup> Zighelboim, Antonio. 14’. Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.

<sup>139</sup> Tilma, Maja. 25’. Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.

<sup>140</sup> Tapullina, Leonardo. 16’. Waman Wasi, PRATEC. Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.

<sup>141</sup> Valdivia, Fernando. 45’. Teleandes Producciones. Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.

<sup>142</sup> Martínez, Wilton. 20’. Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.

<sup>143</sup> Córdova, Amalia. Entrevista realizada el 11 de Abril de 2005.

<sup>144</sup> Agreda, Mario. 35’. 1982. Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional. Caracas, 1995

<sup>145</sup> Mendoza, Luis. 17’. 1985. Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional. Caracas, 1995.

Video de los Pueblos Indígenas, exhibido en Chile el año recién pasado, aparecen los videos “Esperando las almitas”, “Río abajo”<sup>146</sup> y “Qom’Leec (La gente)”.<sup>147</sup>

Este pequeño recorrido por Latinoamérica nos lleva a reflexionar sobre el modo en que los diversos países han desarrollado el medio audiovisual en general y específicamente entre los pueblos indígenas. Hemos podido constatar la permanente presencia de personajes del mundo cinematográfico o de las ciencias sociales, específicamente antropólogos, en el manejo de la transferencia tecnológica de los medios audiovisuales hacia los indígenas. Por otra parte, la ausencia del Estado-Nación en esta formación es casi una constante en aquellos países donde el desarrollo audiovisual indígena ha sido más representativo, y llama la atención el aporte de instituciones extranjeras en la realización de los diversos proyectos involucrados en la capacitación, producción y circulación de los productos audiovisuales pertenecientes a las comunidades e individuos indígenas.

En México, si bien el Estado conformó el Centro de Video Indígenas que ha sido el responsable de la formación de videastas indígenas, surge Ojo de Agua Comunicaciones,<sup>148</sup> fundado por Guillermo Monteforte, que viene a ser una productora audiovisual independiente del Estado.

Este grupo, “es un colectivo con 5 o 6 miembros de comunidad directamente involucrados como socios fundacionales para hacer videos, o sea, una especie de productora de video indígena. Y hay suficiente pega como para que ellos lo hagan, o sea, escriben proyectos, se consiguen financiamiento con el extranjero o con el Estado. Pero sigue habiendo una especie de diálogo con el Centro de Video Indígena”.<sup>149</sup> Por lo tanto, si bien están fuera de los requerimientos o limitaciones que el Estado establece, siguen teniendo

---

<sup>146</sup> Álvarez, Santiago. 22’. Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.

<sup>147</sup> Rodríguez, Leo. 48’. Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.

<sup>148</sup> “Ojo de Agua Comunicación es una sociedad civil dedicada a incrementar la presencia de los pueblos indígenas y organizaciones civiles en ámbitos culturales, políticos y sociales, mediante la capacitación y la producción de video y de tecnologías para Internet. La labor de Ojo de Agua le ha brindado a México, y particularmente al estado de Oaxaca, reconocimiento internacional en la capacitación, producción y difusión de video indígena por mas de una década” [www.redesindigenas.si.edu](http://www.redesindigenas.si.edu)

<sup>149</sup> Córdova, Amalia. Entrevista realizada el 11 de Abril de 2005.

vínculos con él, pues, los Centro de Video Indígena ofrecen ayuda en situaciones como “hacer una copia de video, cuando hay que hacer una muestra, conseguirse un video prestado, ellos tienen la infraestructura, entonces, continúan existiendo no es que se hayan extinguido”.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> Ibid.

## ANEXO 2:

### Mapuche urbano e identidad: Una breve reflexión sobre el mapuche en la ciudad.

#### Movilidad e identidad mapuche en lo urbano

La llegada del mapuche hacia las ciudades, principalmente a la ciudad de Santiago, provocó un fuerte cambio a nivel identitario. El movilizarse geográfica y espacialmente implica una movilidad sociocultural, se presentan nuevos códigos de desplazamiento y comunicación, como nuevas normas y valores propios del mundo urbano y de una cultura sumergida en los procesos de modernización. Este proceso se muestra ajeno al mundo rural de la relación cara a cara, de un medio ambiente ligado a la naturaleza, que al tener una economía campesina indígena que no logra generar un desarrollo sustentable se desarrolla un empobrecimiento de la población que finalmente desencadena en la expulsión del mapuche en oleadas migratorias hacia las principales ciudades del país.<sup>151</sup>

Según Parker, la migración provoca un proceso de des-estructuración cultural ligado a la pérdida de la relación con la naturaleza, esencialmente la tierra, y la fractura de los lazos de parentesco, pues al no vivir en las comunidades de origen se pierde la relación más íntima con la familia extensa. Ya en las ciudades el mapuche se ve obligado a re-estructurarse culturalmente, pero lo hace bajo las nuevas condiciones de vida impuestas por la urbanidad y la cultura dominante. Sin embargo, no va a perder completamente el lazo familiar, pues los viajes hacia las comunidades van a mantener, aunque modificado, la relación familiar.

Sin embargo, el nivel de integración que asume el indígena en la urbanidad ha sido crucial en el mantenimiento o alejamiento de la cultura de origen. Esto va acompañado por los diferentes momentos histórico-políticos que ha vivido el estado chileno influyendo en los modos en que esta integración se ha llevado a cabo. Siguiendo a Parker, existirían a lo menos dos modelos de integración del mapuche a la urbanidad haciendo que este reconstruya un nuevo modo de vida. El modelo integrativo se define como aquel modelo

---

<sup>151</sup> Parker, Cristián. “Modernización y cultura indígena mapuche”. En *¿Modernización o sabiduría en la tierra mapuche?* Centro de Estudios de la Realidad Contemporánea. Santiago. 1995. Pp. 114 -115.

que destruye la cultura de origen, y todo lo que esté asociado a ella, para lograr una asimilación de la vida moderna. “Pero el origen étnico, siendo indeleble, permanece como estigma, como culpa o como raíz cultural imborrable”.<sup>152</sup> El segundo modelo es el de adaptación, donde se reconstruye una identidad cultural en la urbanidad, se da un proceso de reetnificación, donde los indígenas, ya integrados en diversos oficios formales e informales, se reúnen motivados por sus raíces étnicas.

Se estima que la primera ola migratoria desde las comunidades a la ciudad comienza en la década de los 30’, fecha en que se llega a un límite poblacional en las reducciones, y se produce la migración "obligada" del mapuche, primero hacia Temuco y después a Santiago.

Carlos Munizaga fue uno de los primeros en investigar el tema mapuche urbano en Santiago, durante los años 60’ interrogó exhaustivamente a un grupo indeterminado de personas, que habían llegado recientemente a Santiago desde cuatro pequeñas comunidades indígenas de la provincia de Cautín. De esta investigación el autor desprende que entre el 11 y el 20 % de los miembros de esas comunidades se encontraba viviendo en Santiago, llegando a la urbe entre los 18 y 24 años, en una igual proporción de hombres y mujeres. La gran mayoría de ellos se encontraba viviendo sin sus familias, pero siendo ayudados por parientes que han migrado con anterioridad. Al ser gente joven llegaron solteros y, preferentemente, generaron alianzas matrimoniales con personas de Santiago. Desde los estudios de Munizaga se demuestra el vínculo con las familias que viven en las comunidades, pues se estableció que muchos de los mapuche estudiados realizaba constantes viajes de visita y vacaciones hacia las comunidades de origen.

Las líneas generales del marco teórico elegido por Munizaga, para abordar el tema, se basan en las teorías de alcance medio desarrollada por el profesor Peter Heintz,<sup>153</sup> que considera ambos medios, el rural y el urbano, como dos sub-sociedades o sub-culturas. “Sería el carácter abrupto del salto de la barrera rural-urbana y la falta de relaciones estables con algún grupo durante la fase

---

<sup>152</sup> Parker, Cristián. “*Modernización y cultura indígena mapuche*”. En *¿Modernización o sabiduría en la tierra mapuche?*. Centro de Estudios de la Realidad Contemporánea. Santiago. 1995. P. 119

<sup>153</sup> Peter Heintz. “*Curso de Sociología. Algunos sistemas de hipótesis o teorías de alcance medio*”. Curso de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales. Escuela Latinoamericana de Sociología. Editorial Andrés Bello, Santiago Chile. Este autor toma los principios desarrollados por Robert Merton. 1957. “*Social Theory and Social Structure*”, The Free Press Glencoe, Illinois. 1960.

intermedia de este salto, la situación causante de los fenómenos de desorientación social y personal que sufren los migrantes urbanos” (Heintz en Munizaga, 1961).<sup>154</sup> Como una forma de facilitar el acceso del mapuche al mundo urbano es que se desarrollan las llamadas "estructuras transicionales", las cuales pueden, según el autor, ser de dos maneras: una primera idea dice relación con “transformaciones o adaptaciones de estructuras comunitarias indígenas”, que al igual que Parker en su modelo de adaptación, se vinculan con las semejanzas en la forma de vida tradicional indígena. Las manifestaciones concretas de esta estructura están dadas en las Concentraciones de Indígenas en Barrios de Santiago, la Familia Indígena Urbana, y las Asociaciones Voluntarias de Deporte. De igual forma, Munizaga, recalca el hecho de que en ningún caso estas concentraciones tendrían las características de una comunidad rural, pues estarían exentas de las estructuras sociales y los roles tradicionales más comunes. Una segunda idea dice relación con las “creaciones sociales indígenas urbanas”, ellas dan cuenta de un nuevo contexto, de elementos sociales nuevos que no son parte de las formas tradicionales, a lo que Parker llama modelo integrativo. Entre estas “creaciones sociales”, producto de variadas transformaciones, aparecen las Asociaciones Culturales y Políticas, Grupos informales y Laborales.

En torno a las agrupaciones y ocupaciones laborales destacan los sindicatos de panaderos, faena de poca calificación técnica que junto con el servicio doméstico comparten la característica de brindar alojamientos dentro de los lugares de trabajo. El caso de las panaderías es menos conocido, pero era usual que los trabajadores nocturnos dispusieran, junto a los hornos, de habitaciones donde se podía vivir en forma independiente.

La carencia de educación formal en los migrantes conllevó a que su inserción laboral fuera de carácter residual, su analfabetismo y su alto grado de monolingüismo mantuvieron al mapuche urbano en un sistema de puertas adentro. Esto junto con el deliberado ocultamiento de su condición étnica en un ambiente adverso configuraron la "invisibilidad" en que vivió el mapuche urbano. Un dato interesante respecto a la concentración del mapuche trabajando en panaderías y como empleadas domésticas es el Censo Araucano en

---

<sup>154</sup>Munizaga, Carlos *"Estructuras Transicionales en La Migración de Los Araucanos de hoy a La Ciudad de Santiago de Chile"*. Notas del Centro de Estudios Antropológicos N°6, Publicación N°12. Ed. Universitaria. 1961. P. 13.

la Provincia de Santiago que publicó Carlos Huayquiñir Raín en 1966 y que constituye el primer esfuerzo por los propios mapuche para conocer la dimensión laboral del mapuche urbano en Santiago.<sup>155</sup>

Respecto de los lugares de encuentro usados por los mapuche urbano destaca, según señala Munizaga, La Quinta Normal, como el lugar más importante de cita colectiva en los sesenta. En este Parque se juntaban los indígenas los días domingo para pasear, descansar, ver a sus familiares o vecinos de comunidad, y establecer lazos de amistad. Llegada la tarde el encuentro se trasladaba a restaurantes y fuentes de soda cercanos a la Quinta, como lo eran el Bar Quinta Copacabana en Matucana 11 y la Fuente de Soda Victoria en Matucana s/n.

A partir de la década de los ochenta se produce un cambio en la ubicación del lugar festivo y social, se traslada al Parque O'Higgins y la Estación Central. Esta última, rodeada de comercio y Ferias Persas, es el "paseo" y el espacio que convoca. Las causas de este traslado tienen relación con la irrupción del mercado a nivel nacional, y que arrastra al migrante mapuche, quien ve en este lugar la posibilidad de comprar ropa y otras especies, a la vez que permite la diversión y el esparcimiento en los días de descanso.<sup>156</sup>

El tema de la identidad mapuche en lo urbano no se define por una sola arista, si no justamente lo contrario, es un concepto tan complejo, que involucra numerosas modificaciones culturales, transformaciones y opciones, que es preciso acercarse a él mediante diversos cuestionamientos y planteamientos. Muchos son los autores que han intentado acercarse al tema desde perspectivas diversas, sin encontrar una postura unánimemente compartida, sino distintas opiniones que enriquecen la reflexión. Tal es el caso de los ya mencionados Munizaga y Parker, que si bien se acercan en sus cuestionamientos, sus perspectivas están más ligadas a la migración como fenómeno de transformación cultural. Ahora bien, interesa seguir ahondando en la construcción de la identidad urbana mapuche y sus prácticas concretas en lo que fueron los años de dictadura militar y lo que actualmente se practica.

---

<sup>155</sup> Bengoa et al. *"Economía Mapuche: Pobreza Y Subsistencia En La Sociedad Mapuche Contemporánea"*. Programa De Acción Social (PAS), Santiago. 1984. P. 104

<sup>156</sup> Montecino, Sonia. *"Invisibilidad De La Mapuche Urbana"*. Cuadernos: Mujer y Límites, nº1. Serie espacio y territorio. Ed. Cuarto Propio 1990. P. 29.

Volviendo atrás, una de las ideas en torno al surgimiento del mapuche urbano tiene relación con los procesos políticos acontecidos con el pueblo mapuche, como lo fueron la división y liquidación de las comunidades en territorio ancestral que aportaron a la emigración campo ciudad. De esta forma estos procesos políticos constituyeron un gran golpe para el pueblo mapuche, pues según señala Raúl Rupailaf, “...el daño más profundo e irreversible se produce en el ámbito de la cultura, de la tradición y del derecho indígena o consuetudinario o el Ad mapu.”,<sup>157</sup> pues se arrasó con el sistema de repartición de tierras que está fuertemente vinculado a las relaciones de parentesco, por lo tanto con la continuidad del linaje. Para Rupailaf este proceso de asimilación es considerado un etnocidio, pues “...Se condena a muerte cultural a un pueblo, atacando sus principales instituciones sociales y culturales...”<sup>158</sup>

A pesar de esta desventurada realidad aparecen, en el escenario político de la dictadura militar, figuras como José Luis Levi, Mario Curihuentru y otros dirigentes que provienen de esta nueva realidad mapuche con la intención de generar algún tipo de movimiento social en beneficio de sus pares. Paradojalmente, las reivindicaciones que estos dirigentes pedían miraban hacia la realidad rural, pues sus peticiones estaban orientadas a los derechos históricos, territoriales y culturales tradicionales.<sup>159</sup> Sus reivindicaciones no se presentaban acorde a este nuevo grupo mapuche que se estaba desarrollando en lo urbano y en donde, en un alto porcentaje, las redes sociales sostenidas se concentraban en las ciudades y no al sur del país.

Ya en el año 1988, con la creación del Consejo Nacional de Pueblos Indígenas (CNPI) surgen las primeras organizaciones indígenas urbanas que más tarde, con la llegada del periodo del gobierno concertacionista, se multiplicarán con la aparición de la ley indígena y la creación de la CONADI.

Junto a la proliferación de las organizaciones indígenas en la vida urbana surge una nueva manera de acercarse a la identidad mapuche, las organizaciones se aproximan desde lo que Faron denominó la Comunidad Ritual, es decir ver las organizaciones urbanas como un

---

<sup>157</sup> Rupailaf, Raúl “*Las organizaciones mapuches y las políticas indigenistas del estado chileno. (1970-2000)*”. Revista de la Academia., n°7. LOM Ediciones. 2002. P. 77.

<sup>158</sup> Ibid.

<sup>159</sup> Rupailaf. Op. cit. P.80

lugar de identidad a través de la celebración de rituales tradicionales. Bajo este prisma, Ramón Curivil percibe a nivel de la región metropolitana dos tendencias: Una más bien fundamentalista o de carácter conservador, que evidentemente va en busca de aquellos rasgos de pureza, de lo auténtico, lo propiamente indígena, todas aquellas ideas que están ligadas con el sur donde están los verdaderos mapuche. Para los fundamentalistas, los Ngillatunes realizados en la urbanidad son simplemente una replica, una copia, por lo tanto no tienen ninguna validez cultural. Pero existe un segundo grupo que son de carácter tolerante, son mapuche renovados e innovadores que si bien buscan los aspectos auténticos de su cultura no tienen miedo en incorporar nuevos elementos y recrear su cultura en el espacio urbano, por lo tanto la recreación del Ngillatun es tan auténtico como podría serlo en el sur, pero entendiendo que ya no es igual que antes, lo que no implica dejar de ser mapuche.

Lo relevante de estas diferencias entre los propios mapuche no es justamente la división que surge del mismo grupo, sino la manera que tienen de acercarse a su identidad. Sean fundamentalistas o tolerantes ambas tendencias generan el mismo fenómeno de búsqueda y celebración de una identidad mapuche en el espacio urbano, y lo hacen a través de las organizaciones indígenas que ellos mismos crean.

No hay que perder de vista que los mapuche, al llegar a las ciudades, sólo pueden insertarse en los sectores marginales y populares de la población y acceder a las actividades económicas restantes, como lo son el servicio doméstico (en el caso de la mujer) y de obrero en panaderías o construcción (en el caso del hombre).

Así, entonces, se comienza a asumir una nueva identidad, la identidad de clase, donde se realiza una asimilación del mapuche por parte de la sociedad dominante. Se los comenzó a tratar como a cualquier marginal que vivía en campamentos o de allegados, por lo que se implementaron programas de vivienda social con el fin de construir villas que alojaran a todos aquellos en situación de extrema pobreza.

Finalmente esta política de gobierno reagrupó a los mapuche pobres en comunas como La Pintana, Cerro Navia, Pudahuel, La Florida, entre otras, generando sectores de concentración indígena, donde, si bien es cierto, pasaron a ser parte de un sector socio-económico preestablecido, también generó la unión entre quienes comenzaron a sentirse parte de una cultura “otra”. “Los datos demuestran las consecuencias nefastas de una política etnocida, que aún así no han exterminado el anhelo de un grupo que se niega a renunciar a su identidad y a morir como pueblo.”<sup>160</sup> Palabras como estas, señaladas por Marimán, afirman una nueva forma de identidad indígena en la marginalidad urbana.

"El tema de las migraciones abre efectivamente un nuevo período en la historia mapuche, y pese a estar en pleno desarrollo ha establecido una nueva área de relaciones interétnicas mapuche/chilena: una nueva frontera, esta vez al interior mismo de la sociedad winka".<sup>161</sup>

### **Organizaciones indígenas en lo urbano**

Es en los sectores marginales es donde comienza a dar origen a las organizaciones que serán foco de encuentro y de reactivación cultural. Es aquí donde se reestructura la memoria histórica y se hace un rescate de las relaciones sociales y simbólicas. Es posible pensar estas organizaciones como el reemplazante de las comunidades rurales.

“Frente a las organizaciones indígenas urbanas nos encontramos en presencia de una nueva forma de comunidad mapuche. Esta comunidad urbana se presenta como un elemento colectivo central, sino el principal, de actualización y de persistencia de la identidad mapuche de los urbanos.”<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Marimán, Pablo. “*Identidad mapuche fragmentada*”. 2004 .[http://www.nodo50.org/kolektivolientur/mariman\\_analisis1.htm](http://www.nodo50.org/kolektivolientur/mariman_analisis1.htm)

<sup>161</sup> Ancán, José. “*Los urbanos: Un nuevo sector dentro de la sociedad mapuche contemporánea*”. Revista Pentukun, nº1. IEI. 1994. Pp. 8.

<sup>162</sup> Aravena, Andrea. “*Los Mapuche - Warriache: Procesos migratorios contemporáneos e identidad mapuche urbana en el siglo XX*”. Cuarto Congreso Chileno Antropología. 2001  
<http://rehue.csociales.uchile.cl/antropologia/congreso/s1020.html>

Las organizaciones agrupan a los individuos con el fin de conectarlos con su pasado y dar sentido a la identidad en términos presentes, además de establecer lazos entre los participantes creando una familia extensa inexistente en ámbitos fuera de la organización, pues muchos de los mapuche ya no conservan familias en los territorios originarios, ni mucho menos vínculos con alguna comunidad campesina.

Surge la necesidad de reconstruirse, de reidentificarse, pues la gran cantidad de mapuche que viven en la ciudad son los hijos de los migrantes de primera o segunda generación, por lo tanto han desarrollado sus vidas lejos del mundo rural donde pertenecen sus tradiciones culturales y donde se encuentra el vínculo con el pasado, pero ¿esto quiere decir que por nacer y vivir en la ciudad no es posible considerarlos mapuche o pertenecientes al grupo cultural mapuche?

Pareciera que el vivir en la ciudad exagera esta condición de indígena, pues es en ella donde se desarrollan importantes ceremonias y rituales que van asentando esta identidad que en algún período de sus vidas permanecía ausente, pero que hoy viene a ser un factor importante de auto identificación étnica.

La identidad no surge de la nada, es consecuencia de una herencia que se va adquiriendo generacionalmente y que a través del tiempo se va fortaleciendo o debilitando, eso depende de la actividad que esta identidad mantenga, lo concreto es que la mutación de la identidad es una característica constante. Como señala Geraldine Abarca, “Las constantes luchas, acomodados, y reestructuraciones permiten tomar posicionamientos identitarios que se van elaborando personal y colectivamente a través de los ritos, de utilizar, enseñar o aprender la lengua de los ancestros, de mantener la costumbre, etc.”<sup>163</sup>

Un punto interesante en la reelaboración identitaria es justamente la necesidad que surge en lo urbano de llevar a cabo las tradiciones culturales que más se acerquen a lo que se cree y se piensa que es o debiera ser un mapuche, no importando si se está en el campo o en

---

<sup>163</sup> Abarca, Geraldine, “*Mapuches de Santiago. Rupturas y continuidades en la recreación de la cultura*”. Revista de la Academia. LOM Ediciones, 2002. P. 110

la ciudad. Es así que celebraciones como el ngillatun, we tripantu, palin y rogativas se han hecho presente en lo urbano sin miedo a las evidentes modificaciones que, por la lógica urbana, han sufrido.

La necesidad de pertenencia a un grupo, la idea de la diferencia, la hoy aceptada diversidad y la discriminación positiva hacia los indígenas ha generado esta posibilidad de reconocerse como tales y reactualizar todo lo que esa carga identitaria significa. Entonces “la identidad de un pueblo esta constituida por una diversidad de formas y concepciones que vienen de dentro y de fuera del grupo. La identidad tiene, en verdad, una conformación heterogénea(...)es fruto de un constante proceso de transformación, cambio y reinvencción en que se encuentra toda realidad humana, por ser una realidad viviente. No hay conservación de una realidad viviente sin cambio ni transformación.”<sup>164</sup>

Esta reinvencción es posible verla cada vez que el mapuche urbano viste sus ropas y accesorios tradicionales hechos por sus propias manos, como lo es el trarilongko femenino tradicionalmente hecho de plata y que es sustituido por monedas actuales. Cuando reconoce y construye los instrumentos musicales como püfüllka, trutruka o kultrung incorporándolos en las ceremonias que realiza. Cuando construye de un madero cualquiera el wiño del juego palín para jugarlo con nuevas reglas y en las nuevas circunstancias del entorno urbano. Cuando construye un rewe con listones de madera y es instalado en el jardín del centro de reuniones de la organización al lado de un naranjo y no de un canelo.<sup>165</sup>

Existen numerosas posibilidades de vivir la identidad indígena en lo urbano, pero no por sus grandes diferencias en relación al campo es que pierde su valor identitario, justamente es el dinamismo cultural que va generando transformaciones en lo práctico, los imaginarios van ayudando a esta transformación donde la herencia cultural y la cotidianidad se funden en un nuevo molde cultural.<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> Comaroff en Abarca. “*Mapuches de Santiago. Rupturas y continuidades en la recreación de la cultura*”. Revista de la Academia. LOM Ediciones, 2002. P. 110

<sup>165</sup> Bajas, María Paz. “*La representación de una presentación. Iconos identitarios en la organización mapuche*”. Revista Chilena de Antropología Visual. N°2. 2001. [www.antropologiavisual.cl](http://www.antropologiavisual.cl)

<sup>166</sup> Abarca, Geraldine, “*Mapuches de Santiago. Rupturas y continuidades en la recreación de la cultura*”. Revista de la Academia. LOM Ediciones, 2002. Pp.110-115



**ANEXO3:****Listado de documentales indígenas chilenos.****AYMARA****1. *Las aguas del desierto***

1988 / umatic / color / 20'

Versión original en español

**Realización :** Marcelo Ferrari.**Producción :** Nueva Imagen Producciones.**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino**2. *Camino a usmagama***

1988 / umatic / color / 15'

Versión original en español

**Realización :** Cristian Galaz - Rodrigo Moreno.**Producción :** Nueva Imagen Producciones.**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino**3. *Aymara***

2002/Mini DV/ color / 38'

Versión original en español

**Realización :** Sebastián Moreno**Producción :** Fondart.**Archivo :** Archivo personal Felipe Maturana**4. *Nube de lluvia***

1989 / betacam / color / 54'

Versión original en español

**Realización :** Patricia Mora.**Producción :** Ñipa .**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino**ATACAMEÑO****5. *San Pedro de Atacama***

1964 / 16 mm / color / 15'

Versión original en español

**Realización :** Nieves Yancovic y Jorge Di Lauro**Producción :** The National Board of Tourism of Chile.**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino**6. *Fe grande***

1997 / 16 mm. / color / 38'

Versión original en español

**Realización :** Claudia Iglesias.**Producción :** Claudia Iglesias. CHILE**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino**7. *Toconao... Y el agua bajó del cielo***

1988 / umatic / color / 10'

Versión original en español

**Realización :** Claudio Marchant - Rodrigo Moreno.**Producción :** Nueva Imagen Producciones.**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino**MAPUCHE (Huilliche, Pehuenche y Lafkenche)****8. *Nwen gneam wule***

1992 / vhs / color / 12'

Versión original en español

**Realización :** Magaly Meneses**Producción :** Centro El Canelo de Nos.**Archivo :** Magali Meneses**9. *El trarikan macuñ***

1986 / vhs / color / 13'

Versión original en español

**Producción :** Pontificia Universidad Católica.  
**Archivo :** Pontificia Universidad Católica.

**10. Nguillatun: rogativa mapuche**

1987 / vhs / color / 15'  
 Versión original en español  
**Realización :** Claudio Sapiaín  
**Producción:** ICTUS- Grupo Pasos.  
**Archivo :** ECO

**11. Sueños del cultrun**

1990 / u-matic / color / 30'  
 Versión original en español  
**Realización :** Pablo Rosenblat.  
**Producción :** Centro El Canelo de Nos.  
**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino

**12. Raíz de Chile. Mapuche, Aymara**

1991 / u-matic / color / 50'  
 Versión original en español  
**Realización :** David Benavente.  
**Producción :** Taller de Comunicaciones.  
**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino

**13. La manta de Juan Carlos**

1990 / u-matic / color / 30'  
 Versión original en español  
**Realización :** Felipe Laredo.  
**Producción :** 21 Audiovisuales.  
**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino

**14. Machi Eugenia**

1994 / u-matic / color / 30'  
 Versión original en español  
**Realización :** Felipe Laredo - Gunvor Sorli.

**Producción :** 21 Audiovisuales - SODECAM.  
**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino

**15. Palin bollilco mapu meu**

1994 / u-matic / color / 30'  
 Versión original en español  
**Realización :** Felipe Laredo - Gunvor Sorli.  
**Producción :** 21 Audiovisuales - SODECAM.  
**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino

**16. En nombre del progreso**

1993 / u-matic / color / 28'  
 Versión original en español  
**Realización :** Claudio Sapiaín.  
**Producción :** Artecien .  
**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino

**17. Nutuayin mapu. Recuperaremos la tierra.**

1971 / 16mm / B/N / 8'  
 Versión original en español  
**Realización :** Carlos Flores y Guillermo Cahn.  
**Producción :**  
**Archivo :** Archivo Audiovisual, Ministerio de Educación, Gobierno de Chile.

**18. Amuhuelaimi. Ya no te iras.**

1971 / cine / B/N / 10'  
 Versión original en español  
**Realización :** María Luisa Mellet  
**Producción :** Ministerio de Educación y Chile Films  
**Archivo :** Archivo Audiovisual, Ministerio de Educación, Gobierno de Chile.

**19. Palin, el juego de Chile**

1988 / u-matic / color / 9'  
 Versión original en español

**Realización :** Claudio Marchant.  
**Producción :** Nueva Imagen Producciones.  
**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino

**20. Huilli mapu**

1994 / u-matic / color / 23'  
 Versión original en español  
**Realización :** Fabiola Severín.  
**Producción :** Centro El Canelo de Nos.  
**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino

**21. Quinquén, tierra de refugio**

1998 / u-matic / color / 25'  
 Versión original en español  
**Realización :** Margarita Campos.  
**Producción :** AM Producciones Audiovisuales.  
**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino

**22. La manta cacique**

2003 / Dv-Cam / color / 11'  
 Versión original en español  
**Realización :** Pablo Muñoz.  
**Producción :** DUOC  
**Archivo :** Archivo personal Margarita Alvarado

**FUEGUINOS**

**23. La última huella**

2001/ / Color / 65'  
**Realización :** Paola Castillo  
**Producción :** Errantes Producciones  
**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino

**24. Yikwa ni selk'nam. (nosotros los selk'nam)**

2002/ video / Color y Blanco Negro / 50'  
**Realización :** Christian Aylwin  
**Producción :** OVO Films  
**Archivo :** Museo Chileno de Arte Precolombino

**25. Estrecho de Magallanes. (des) encuentro de dos miradas.**

2003/ DVcam / color / 60'  
**Realización :** Hernán Dinamarca.  
**Producción :**  
**Archivo :** Archivo personal Margarita Alvarado

## BIBLIOGRAFÍA

- ABARCA, GERALDINE. 2002. **“Mapuches de Santiago. Rupturas y continuidades en la recreación de la cultura”**. Revista de la Academia. LOM Ediciones, Chile.
- ALVARADO, MARGARITA. ET. AL. 1998. **“Fotografía mapuche. Construcción y montaje de un imaginario”**. Proyecto FONDECYT N° 1980836. Instituto de Estética, SECICO, Pontificia Universidad Católica de Chile.  
<http://www.puc.cl/proyectos/mapuche>
- \_\_\_\_\_ 2000. “Indian Fashion. La imagen dislocada del indio chileno”. Revista de Estudios Atacameños. N°20.
- \_\_\_\_\_ 2001. **“Mapuche : fotografías siglos XIX y XX : construcción y montaje de un imaginario”**. Santiago de Chile: Pehuén Editores
- \_\_\_\_\_ 2002. **“Iconos de la identidad mapuche. Representación y montaje de un imaginario”**. Proyecto FONDECYT N° 1000591. Instituto de Estética, SECICO, Pontificia Universidad Católica de Chile.  
[http://www.puc.cl/sw\\_educIcomapu/index.htm](http://www.puc.cl/sw_educIcomapu/index.htm)
- ANCÁN, JOSÉ. 1994. **“Los urbanos: Un nuevo sector dentro de la sociedad mapuche contemporánea”**. Revista Pentukun N°1, IEI, Temuco. Pág. 5-15.
- ARAVENA, ANDREA. 2001. **“Los Mapuche - Warriache: Procesos migratorios contemporáneos e identidad mapuche urbana en el siglo XX”**. Cuarto Congreso Chileno Antropología.  
<http://rehue.csociales.uchile.cl/antropologia/congreso/s1020.html>
- AUMONT, JACQUES. 1992. **“La Imagen”**. Ediciones Paidós ibérica, S.A: Barcelona.
- BAJAS, MARÍA PAZ. 2001. **“La representación de una presentación. Iconos identitarios en la organización mapuche”**. Revista Chilena de Antropología Visual. N°2. [www.antropologiavisual.cl](http://www.antropologiavisual.cl)
- BARTHES, ROLAND. 1980. (1970). **“S/Z”**. Siglo XXI Editores, España.
- BEDOYA, RICARDO. 1995. **“El cine de tema indígena en Perú”**. En Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional Caracas.

- BENGOA, J. Y VALENZUELA, E. 1984. **"Economía mapuche: Pobreza y subsistencia en la sociedad mapuche contemporánea"**. Programa de Acción Social (PAS), Santiago.
- \_\_\_\_\_. 1986. **"Sociedad criolla, sociedad indígena y mestizaje. Ensayo histórico acerca de los desencuentros y estereotipos de la sociedad chilena"**. Propositiones, año 6, Vol. 12. Santiago.
- BORDWELL, DAVID Y THOMPSON, K. 1995 (1979) **"El arte cinematográfico"**. Ediciones Piados. Buenos Aires.
- BRISSET, DEMETRIO. 1992. **"Aportación visual al análisis cultural. Tradición y actualidad del audiovisual etnográfico"**. Revista TELOS.  
[http://www.campusred.net/telos/anteriores/num\\_031/index\\_031.html?inves\\_experiencias0.html](http://www.campusred.net/telos/anteriores/num_031/index_031.html?inves_experiencias0.html)
- CAMPOS, LUIS. 2002. **"Iconos comerciales"**. En Iconos de la identidad Mapuche. Representación y montaje de un imaginario. Pontificia Universidad Católica de Chile, Instituto de Estética, SECICO.  
[www.puc.cl/sw\\_educ/icomapu/index.htm](http://www.puc.cl/sw_educ/icomapu/index.htm)
- CARREÑO, GASTÓN. 2002. **"Entre el ojo y el espejo. La imagen mapuche en cine y video"**. Tesis de Antropología Social. Universidad de Chile.
- \_\_\_\_\_. 2005. **"El western patagónico: la imagen del indígena americano en la imagen selk'nam"**. Revista Chilena de Antropología Visual, N°6. <http://www.antropologiavisual.cl/>
- CEFREC/Video en Bolivia - **Redes Indígenas** <http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/cefrec.htm#open>
- CLACPI-CEFREC. 2002. **"Unidos por una comunicación propia"**. Memoria del taller de identificación y coordinación regional en comunicación y desarrollo. Iquique.
- CLACPI-CEFREC. 2002. **"Unidos por una comunicación propia"** Memoria del taller de identificación y coordinación regional en comunicación y desarrollo. Iquique.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA DE LA LENGUA. 1989. Espasa-Calpe S.A. Madrid.

- DICCIONARIO ILUSTRADO MAPUDUNGUN, ESPAÑOL, INGLÉS. 1997. Pehuén Editores, Santiago.
- ELIADE, MIERCEA. 1998. **“Lo sagrado y lo profano”**. Editorial Paidós, Barcelona.
- FLAHERTY, ROBERT. 1989. **“La función del documental”**. En Textos y Manifiestos del Cine. Ed. Cátedra, Madrid.
- FOERSTER, R. Y GUNDERMANN, H. 1996. **“Religiosidad mapuche contemporánea: Elementos introductorios”**. En Culturas de Chile. Etnografía. Sociedades indígenas contemporáneas y su ideología. Vol. Segundo. Ed. Andrés Bello, Santiago.
- FREUND, GISÉLE. 1976. **“La fotografía como documento social”**. Ed. Gustavo Gili, Barcelona.
- GALLOIS, D. Y CARELLI, V. 1995. **“Vídeo e diálogo cultural-Experiência do projeto Vídeo nas Aldeias**. En Horizontes Antropológicos. Antropología Visual. Revista Temática Semestral nº2. Porto Alegre.
- GODELIER, MAURICE. 1990. **“Lo ideal y lo material”**. Taurus Humanidades, Madrid.
- GOMBRICH, E.H. 2002 [1959] **“Arte e ilusión. Estudio sobre la Psicología de la representación pictórica.”** Editorial Debate. Madrid.
- GUDYNAS, EDUARDO. 1999. **“Concepciones de la naturaleza y desarrollo en América Latina”**. En Persona y sociedad. Vol. XIII. Nº1. Ed. Universidad Jesuita Alberto Hurtado, Ilades, Santiago.
- HARRIS, MARVIN. 1995. **“Antropología estructural”**. Editorial Alianza, Madrid.
- HODDER, IAN. 1990. **“Textos de cultura material y cambio social: una discusión teórica y algunos ejemplos arqueológicos”**. Boletín de Antropología Americana. Nº21.
- \_\_\_\_\_. 1998. **“Interpretación en arqueología. Corrientes actuales”**. Ed. Crítica. Barcelona.

- MARTÍNEZ N, Et. Al. 2003. **“Presencia y Representación de los Indios en la Construcción de Nuevos Imaginarios Nacionales (Argentina, Bolivia, Chile y Perú 1880-1920)”**. En: *Nación, Estado y Cultura en América Latina*. Castillo. R [et al]. Serie Estudios, Ediciones Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile, Santiago.
- MASON, PETER. 1990. **“Una disputa entre frailes y hormigas”**. Scripta Ethnologica, vol. 10.
- MENEZES, CLAUDIA. 1995. **“La filmografía brasileña de temática indígena”**. En Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional y Comité latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas, Caracas.
- METZ, CHRISTIAN. 1991 (1966). **“La gran sintagmática del film narrativo”**. En Análisis estructural del relato” Barthes, R. Et. Al. México.
- \_\_\_\_\_. 2001 (1977). **“El significativo imaginario”**. Psicoanálisis y cine. Piados comunicación 129 cine. Editorial Paidós. Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_. 2002 (1968). **“Ensayos sobre la significación en el cine (1968-1972)”**. Volumen 2. Piados comunicación 134 cine. Ediciones Piados, Buenos Aires.
- MIRADAS. 2004. **“La otra mirada. Video indígena y descolonización.”** Revista del audiovisual. Escuela Internacional de Cine y Televisión. [http://www.miradas.eictv.co.cu/print\\_version.php?id\\_articulo=294](http://www.miradas.eictv.co.cu/print_version.php?id_articulo=294)
- MARIMÁN, PEDRO. 2004. **“Identidad mapuche fragmentada”**  
[http://www.nodo50.org/kolektivolientur/mariman\\_analisis1.htm](http://www.nodo50.org/kolektivolientur/mariman_analisis1.htm)
- MAUSS, MARCEL. 1991. (1968) **“Sociología y antropología”**. Editorial Tecnos. Madrid.
- MENEZES, CLAUDIA. 1995. **“La filmografía brasileña de temática indígena”**. En Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional. Caracas.

- MONTECINOS, SONIA. 1983. "**Grupos de mujeres mapuches en la ciudad: Una experiencia múltiple**". Cuadernos De La Mujer De Campo, Serie Experticias con Grupos de Mujeres N°2, PEMCI.
- \_\_\_\_\_. 1990. "**Invisibilidad de la mapuche urbana**". Cuadernos: Mujer y Límites. Serie espacio y territorio. Ed. Cuarto Propio N°1. Pág. 23-34.
- MUESTRA DE CINE ANTROPOLÓGICO. 1977. Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Amicana, Servicio cultural e información de los Estados Unidos de América. Mendoza.
- MUNIZAGA, CARLOS. 1960. "**Vida de un araucano, el estudiante mapuche Lorenzo Aillapan en Santiago**". Centro De Estudios Antropológicos. Universidad De Chile. Santiago De Chile.
- \_\_\_\_\_. 1961. "**Estructuras transicionales en la migración de los araucanos de hoy a la ciudad de Santiago de Chile**". Notas del Centro de Estudios Antropológicos N°6, Publicación N°12. Ed. Universitaria.
- \_\_\_\_\_. 1971. "**Estudios recientes sobre los araucanos chilenos**". Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas. Facultad de Filosofía y Educación. Universidad de Chile.
- PARKER, CRISTIÁN. 1995. "**Modernización y cultura indígena mapuche**". En ¿Modernización o sabiduría en la tierra mapuche? Centro de Estudios de la Realidad Contemporánea. Santiago.
- PIÑO, ANA. 1995. "**En busca del México real**". En Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional y Comité latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas, Caracas.
- EL PLAN NACIONAL INDÍGENA ORIGINARIO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL. <http://videoindigena.bolnet.bo/>
- PROGRAMAS Y PROYECTOS DEL INSTITUTO NACIONAL INDIGENISTA. Dirección de Investigación y Promoción Cultural. Subdirección de Promoción Cultural. México. [http://cdi.gob.mx/ini/ini/progra08\\_2.html](http://cdi.gob.mx/ini/ini/progra08_2.html)
- PROYECTO VIDEOASTAS INDÍGENAS DE LA FRONTERA SUR. 2000-2002. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. México.

- RABIGER, MICHAEL. 1987. **“Dirección de documentales”**. Instituto Oficial de Radio y Televisión. Madrid.
- ROUCH, JEAN. 1975. **“El Hombre y La Cámara”**. Principles of Visual Anthropology, Paul Hockings.
- RUBY, JAY. 1991. **“Hablar por, hablar acerca de, hablar con, o hablar a lo largo de - Un dilema antropológico y documental”**.  
En Visual Anthropology Review, Vol. 7, N° 2.
- RUPAILAF, RAÚL. 2002. **“Las organizaciones mapuches y las políticas indigenistas del estado chileno. (1970-2000)”**. Revista de la Academia., N° 7. LOM Ediciones.
- SÁNCHEZ RAFAEL. 1970. **“El montaje cinematográfico. Arte de movimiento”**. Ediciones Nueva Universidad. Universidad Católica de Chile. Editorial Pomaire. Santiago.
- SANJINÉS, IVAN. 1995. **“Panorama del cine y video en Bolivia. Reflejos de un país mestizo”**. En Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional y Comité latinoamericano de Cine de los Pueblos Indígenas, Caracas.
- SCHIWY, FREYA. 2002. **“¿Intelectuales subalternos? Notas sobre las dificultades de pensar en diálogo intercultural”**. En Indisciplinar las Ciencias Sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino. Cap. 5. Universidad Andina Simón Bolívar. Abya-Yala, Quito, Ecuador.
- \_\_\_\_\_. 2004. **“La otra mirada. Video indígena y descolonización”**. Miradas, Revista del audiovisual. Escuela Internacional de Cine y Televisión. 2004. [http://www.miradas.eictv.co.cu/print\\_version.php?id\\_articulo=294](http://www.miradas.eictv.co.cu/print_version.php?id_articulo=294)
- STAM, ROBERT. 2001. **“Teorías del Cine”**. Ediciones Paidós, Bs.As, Argentina.
- STUCKLICH, MILAN. 1974. **“Rasgos de la sociedad mapuche contemporánea”**. Ediciones Nueva Universidad, Santiago,

VIDEO EN LAS ALDEIAS. <http://www.videonasaldeias.org.br/home.htm>

VIDEO Y TELEVISIÓN: DOS INSTRUMENTOS DIFERENTES. Taller 1. Medios de comunicación para la educación a distancia.  
<http://e-learning4.tripod.com/id12.html>

WORTH, SOL Y ADAIR, JOHN. 1967 "**The Navajo as Filmmaker: A brief report of some recent research in cross Cultural aspects of film comunication**". American Anthropologist 69(1):76-78.

\_\_\_\_\_ 1970. "**Navajo Filmmaker**". American Anthropologist 72(1):9-34.

\_\_\_\_\_ 1972. "**Through Navajo Eyes: An Exploration in Film Communication and Anthropology**". Indiana University Press, USA <http://isc.temple.edu/TNE/>

## FILMOGRAFÍA

ÁLVAREZ, SANTIAGO. "**Esperando las almitas**". 2003/22'/Argentina. Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.

ÁLVAREZ, SANTIAGO. "**Río abajo**". 2004/22'/Argentina.. Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.

AGREDA, MARIO. "**Mapuche: Hombres de la tierra**". 1982/35'/Argentina. Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional. Caracas, 1995.

ANCÁN, J. Y DINAMARCA, H. "**Wiñometun ni mapu meu (Regreso a la tierra)**". 1994/25' Producción Video y TV El canelo.

CASTILLO, PAOLA. "**La última huella**". 2001/65'. Errantes Producciones.

COLECTIVO YEKUSIMAALA. "**Wetripantu en Cerro Navia. Una etnografía audiovisual**". 1997/25'.

“**El trarikan macuñ**”. 1986/13’. Producción : Pontificia Universidad Católica.

FERRARI, MARCELO. “**Las aguas del desierto**”. 1988 /20’. Nueva Imagen Producciones.

FLORES, C Y CAHN, G. “**Nutuayin mapu. Recuperaremos la tierra**”. 1971 / 8’.

GALAZ, C Y MORENO, R. “**Camino a Usmagama**”. 1988 / 15’. Nueva Imagen Producciones.

GEDDA, F. “**Altiplano, las alturas vivas de Los Andes**”. 1985/58’. Productora Al sur del mundo.

GOLDSCHMIED, RONY. “**Santiago: pueblo grande de huincas**”. 1987/15’.

MARTINEZ, WILTON. “**Programa de Formación de Maestros bilingües de la Amazonia Peruana**”. 2003/20’. VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.

MELLET, MARÍA LUISA. “**Amuhuelaimi. Ya no te iras.**” 1971/ 10’. Archivo Audiovisual, Ministerio de Educación, Gobierno de Chile.

MENDOZA, LUIS. “**La corpachada**”. 1985/17’/Argentina. Catálogo de cine y video. Pueblos indígenas de América latina y el Caribe. Biblioteca Nacional. Caracas, 1995.

MILLAHUEIQUE, C y A. CAYUN. “**Notas de campo**”. 2002./20’ Serie de Patrimonio Indígena. El Consejo de Monumentos Nacionales. CONADI.

PAILLAN, JEANNETTE. “**Punalka. El alto Bío Bío**”. 1995/25’. Producción Instituto de Investigación Mapuche Lulul Mawidha.

PAILLAN, JEANNETTE. “**Wirarün. El grito**”. 1998/16’. Producción Instituto de Investigación Mapuche Lulul Mawidha.

PAINEQUEO, S. y J. BERTIN. “**Chemu an mapuche Pegeñ. ¿Porqué nos llamamos mapuche?**” 2001/33’. Antu Producciones.

- RODRÍGUEZ, LEO. **“Qom’Leec (La gente)”**. 2002/48’/Argentina. Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.
- ROSENBLAT, PABLO. **“Sueños del cultrun”**. 1990 / 30’. Producción : Centro El Canelo de Nos. Asesoría Antropológica: CAPIDE (Temuco)
- TAPULLIMA, LEONARDO. **“El dicho botadero”**. 2003/16’/Perú. Waman Wasi, PRATEC. Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.
- TILLMAN, MAJA. **“Cariñoso Maestro”**. 2003/ 25’/Perú. Proyecto Andino de Tecnología Campesina PRATEC. Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.
- VALDIVIA, FERNANDO. **“Buscando el azul”**. 2003/45’/Perú. Teleandes Producciones, Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.
- YEKUSIMAÁLA. **“We Tripantu en Cerro Navia. Una etnografía audiovisual”**. 1997 / 25’ Producción : Colectivo Yekusimaala.
- ZIGHELBOIM, ANTONIO. **“Bekanwe”**. 2004/14’/Perú. Poncho negro producciones. Programa VII Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas. Junio, 2004.