

## **Pueblos indígenas y su representación en el género documental: Una mirada al caso Aymara y Mapuche<sup>1</sup>.**

**Gastón Carreño<sup>2</sup>.**

### **Resumen**

Los pueblos indígenas en el cine han sido representados principalmente desde el género documental, ya sea en las mesetas del Lejano Oriente, las islas de la Polinesia, en el corazón de África o bien en las selvas sudamericanas. En Chile, es posible constatar que esta tendencia se repite, ya que prácticamente la totalidad de las producciones audiovisuales sobre pueblos originarios son documentales. Este hecho revela la conveniencia de realizar un estudio comparativo entre algunas de estas producciones documentales y ver de qué manera aparecen representados los rasgos distintivos entre una u otra cultura indígena, o por el contrario, observar si opera algún proceso de convencionalización en la construcción de su imagen, el que finalmente termine minimizando las diferencias entre estos grupos humanos. Para ello se establecerá un *corpus* de documentales sobre dos culturas indígenas, que será analizado desde una tipología común, la que a su vez, permitirá identificar los componentes que articulan la imagen de estos pueblos en el soporte audiovisual.

**Palabras claves:** *Indígenas, Representación, Documental, Cine-Video.*

### **Abstract**

In cinema, indigenous peoples have principally been represented in the documentary genre, whether they be from the plateaus of the Far East, the islands of Polynesia, the heart of Africa, or the South American jungles. In Chile, it is possible to state that this has been the same trend, since practically all the audio-visual productions about original peoples are documentaries. This fact demonstrates the importance of carrying out a comparative study of some of these documentary productions to determine in what way the distinctive features between one or another indigenous culture are represented, or on the contrary, to observe if any process of conventionalization is used in the construction of their image, which in the end minimizes the differences between these groups of humans. In order to carry out this exercise, we will establish a *corpus* of documentaries about two indigenous cultures and analyze them using a common typology, which at the same time will make it possible to identify the components that articulate the image of these peoples in an audiovisual format.

**Key words:** *Indigenous, Representation, Documentary, Cinema – Video.*

Recibido: 4 de agosto de 2006

Aceptado: 3 de octubre de 2006

---

<sup>1</sup> Proyecto FONDECYT # 1030029.

<sup>2</sup> Coordinador Núcleo de Antropología Visual. Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Condell 343. Providencia. Santiago. E-mail: navisual@academia.cl

## Introducción

Al revisar algunos de los estudios sobre los pueblos indígenas en el cine (Brisset, 1992; De Brigard, 1995), se hace evidente que sobre todo han sido representados desde el género documental, ya sea en las mesetas del Lejano Oriente, las islas de la Polinesia, en el corazón de África o bien en las selvas sudamericanas. En Chile, si tomamos como referencia la colección del archivo audiovisual del Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP)<sup>3</sup>, es posible constatar que esta tendencia se repite, ya que prácticamente la totalidad de las producciones audiovisuales sobre pueblos originarios son documentales.

Este hecho revela la conveniencia de realizar un estudio comparativo entre algunas de estas producciones documentales y ver de qué manera aparecen representados los rasgos distintivos entre una u otra cultura indígena, o por el contrario, observar si opera algún proceso de convencionalización en la construcción de su imagen, el que finalmente termine minimizando las diferencias entre estos grupos humanos. Para ello se establecerá un *corpus* de documentales sobre dos culturas indígenas (reconocidas dentro de la ley indígena)<sup>4</sup>, que será analizado desde una tipología común, la que a su vez, permitirá identificar los componentes que articulan la imagen de estos pueblos en el soporte audiovisual.

Esta perspectiva de análisis implica centrar la observación en los referentes, sobre todo culturales, que terminan construyendo la imagen de estos pueblos en las realizaciones documentales seleccionadas. Por tal motivo, este análisis se aleja de la discusión sobre las distintas estrategias de producción documental, que de una u otra manera, estarían revelando diferentes aproximaciones de la cámara (y su operador) a la “realidad”. Bill Nichols, una de las voces especializadas en la materia, señala que existen cuatro modos de producción documental, los que responden a diferentes combinaciones de estilos de filmación y prácticas materiales. Según este autor, el primer modo de producción sería el *exposicional*, caracterizado por la ilustración de un argumento con imágenes, algo muy común en el documental clásico. Un segundo modo de representación sería el *observacional*, donde se registraría la realidad tal como aparece frente al lente y que surge de la disponibilidad de equipos de grabación sincrónicos más fáciles de transportar. El tercer modo de producción documental sería el *interactivo*, en donde se muestra la relación entre el sujeto filmado y el realizador, producto de lo cual nacen estilos de entrevista y tácticas intervencionistas que hacen partícipe al realizador de los sucesos registrados. Finalmente, Nichols define el modo *reflexivo*, que hace conciente al espectador de las convenciones de la representación, poniendo a prueba la impresión de realidad de las otras tres modalidades (Nichols, 1996: 65-114).

Desde otro punto de vista, más cercano a la antropología visual, Peter Crawford propone una clasificación centrada en la actitud del realizador de documentales. Según este autor, un primer modo de producción sería el *conspicuo* (mosca en la pared), donde el cineasta se mantiene

---

<sup>3</sup> La colección del archivo audiovisual del MCHAP es la más importante compilación de videos sobre pueblos indígenas del país, tanto por la cantidad de producciones inventariadas, como por su carácter público, el que permite diversos usos (desde muestras en centros culturales hasta material de apoyo docente). No obstante, resulta difícil cuantificar la producción de películas y videos dedicados a los pueblos originarios de Chile, pues los estudios y sistematizaciones son prácticamente inexistentes.

<sup>4</sup> Se trabajará -como pauta de selección- con culturas originarias reconocidas legalmente por el Estado chileno. Lo que en ningún caso implica olvidar la sistemática negación de las identidades indígenas, así como la apropiación de su territorio, por parte de ese mismo Estado, lo que tiene consecuencias que se arrastran hasta el presente.

distanciado de los hechos que registra a través de su cámara y trata de pasar desapercibido para los sujetos representados. Una segunda categoría sería el modo *experiencial* (mosca en la sopa), en la que el cineasta y su cámara “viven” los acontecimientos en los que participan junto a los filmados. El tercer modo sería el *evocativo* (mosca en el yo), que es cuando el realizador reflexiona sobre su relación con la cámara y con los sujetos representados (Cit. en Ardèvol, 1996: 6).

Si bien estas clasificaciones permiten dimensionar la complejidad inherente a las producciones documentales, también es cierto que terminan sobrevalorando el papel del realizador en la construcción de la imagen, ocultando de esta manera la problemática de los sujetos representados y los procedimientos que operan en lo visual. No obstante, si esta discusión se lleva fundamentalmente a la representación de los pueblos indígenas, vemos que adquiere un nuevo sentido, en tanto plantea una aproximación -desde el género documental- a la representación de la diferencia cultural, ya que el productor de la imagen y el sujeto representado pertenecen a culturas diferentes, desplegándose un abanico de relaciones de poder, que inevitablemente terminan en que el productor de la imagen construye su imagen del “otro” desde su perspectiva cultural, a través de una serie de convenciones visuales.

## **I. El Corpus de Documentales**

Para la selección de este grupo de documentales se han definido dos grandes criterios. El primero se relaciona con la cantidad de producciones destinadas a los pueblos originarios que estén contemplados en la ley indígena chilena, ya que la elaboración de una tipología requiere de la existencia de un grupo de documentales referidos a un determinado pueblo, y a partir de ello, el establecimiento de las categorías de análisis. De acuerdo con esto, hay dos culturas que destacan sobre las otras, por lo que se han seleccionado 3 documentales sobre aymaras, 3 sobre mapuche y 1 que trata sobre estos dos grupos, siendo un interesante contrapunto de ambas culturas. Igualmente, es importante señalar que en la producción documental sobre pueblos originarios de Chile, sobresale la mayoritaria producción referente al pueblo mapuche, la que representa el 61% de los documentales existentes en el archivo del MCHAP. Esto es coherente con los porcentajes nacionales de población indígena, donde los mapuche son el grupo indígena mayoritario (casi el 90% de la población indígena nacional). En segundo lugar están los aymara (7% del total nacional), hecho que también se refleja en la producción documental, en tanto que son tema central en el 15% de las realizaciones incluidas en el archivo de videos antes mencionado. De esta manera, se ha establecido un corpus de producciones con las culturas indígenas más representadas por la industria audiovisual chilena (tomando como referencia el archivo del MCHAP).

Las producciones sobre atacameños no han sido incorporadas, ya sea por su bajo número (sólo tres producciones en total), o porque la aparición de estos indígenas es más bien periférica en estos documentales. Por otro lado, las películas o videos sobre culturas fueguinas han sido excluidas de este estudio, en tanto no existe un grupo suficiente de producciones para la elaboración de una tipología de cada grupo (yámana, kaweskar, selknam). Además, en el caso de los *selknam* hay una dificultad mayor, pues esta cultura ha sido declarada como extinta (por tanto no incluida en la ley indígena), y en consecuencia, las estrategias documentales se basan en materiales de archivo, principalmente fotografías, para dar cuenta de este grupo originario del extremo sur de Chile.

El segundo criterio de selección para los documentales incluidos en esta investigación, se relaciona con la profesión u oficio del realizador. Por tal motivo, se han privilegiado aquellas producciones en las que el director tenga una formación en medios audiovisuales, siendo descartados los documentales periodísticos, aquellos realizados por antropólogos y las producciones dirigidas por indígenas. Con ello se espera acotar el sentido de los documentales estudiados, tratando de establecer un horizonte común para el análisis de la construcción visual de los grupos indígenas aymara y mapuche. Esto no implica que la formación en medios audiovisuales asegure una cierta homogeneidad en la construcción de la imagen indígena, si no que más bien limita el tipo de documentales que serán estudiados.

En relación a este segundo criterio de selección, conviene señalar que el cineasta Sergio Bravo plantea la existencia de dos tipos de producciones sobre pueblos originarios; las *exógenas* y las *endógenas*. Según este autor, las producciones exógenas son realizadas por personas ajenas a la cultura indígena representada, a diferencia de las producciones endógenas, donde el realizador pertenece a la cultura retratada en el documental (Bravo, 2001). Complementando esta visión, la antropóloga Margarita Nolasco señala que las producciones exógenas representan a las *otras* culturas desde la diferencia, contrastando permanentemente aquellos elementos visibles de la cultura indígena con elementos de la cultura de referencia del productor de la imagen. De esta forma se explicaría la recurrencia en la grabación de fiestas, danzas, vestidos, casas u otros elementos que destaquen la diversidad cultural entre el grupo indígena y el equipo productor del documental (Nolasco, 1995). En este sentido, las producciones analizadas en esta investigación estarían dentro de la categoría de exógenas, cumpliendo con las características señaladas por los autores.

Para el caso aymara, los documentales estudiados son los siguientes: *Camino a Usmagama*, *Las aguas del Desierto* y *Nube de lluvia*<sup>5</sup>. En términos generales, se evidencia que las tres producciones son de fines de los 80', específicamente de los años 1988-89. Este hecho grafica la explosión que tienen los documentales sobre pueblos indígenas chilenos a partir de 1988 (Urzua, 2000). Sin embargo, esta acelerada producción audiovisual continúa durante toda la década de los 90' para el caso mapuche, algo que no sucede con el caso aymara, donde la producción claramente se estanca hasta el año 2002<sup>6</sup>, donde se realiza una nueva producción, pero que en ningún caso rompe con la tendencia desarrollada en los 90'. Junto a esto, es importante mencionar que tanto en *Las aguas del Desierto* como en *Nube de lluvia*, el tema del agua pasa a ser un elemento central asociado a la cultura aymara, según se expone en estas realizaciones audiovisuales.

Los documentales sobre mapuche que han sido seleccionados para esta investigación son: *Sueños del Cultrun*, *Machi Eugenia* y *Palin, el juego de Chile*<sup>7</sup>. Estas producciones fueron realizadas sobre todo en la primera mitad de los años 90', a excepción *Palin, el juego de Chile* que fue estrenada a fines de 1988. Tal como se mencionaba en el párrafo anterior, la década de los 90' está caracterizada por un aumento en la producción de documentales sobre la cultura mapuche.

---

<sup>5</sup> Realizados por Cristián Galaz - Rodrigo Moreno, Marcelo Ferrari y Patricia Mora, respectivamente.

<sup>6</sup> El video *Aymara* de Sebastián Moreno.

<sup>7</sup> Realizados por Pablo Rosenblat, Felipe Laredo - Gunvor Sorli y Claudio Marchant, respectivamente.

Una interesante explicación a esto la encontramos en un artículo del diario electrónico El Mostrador, donde Claudia Urzúa plantea que este aumento “*fue gatillado por el conflicto entre empresarios forestales y comunidades residentes de la octava y novena región y por la problemática suscitada por la construcción de la central hidroeléctrica Ralco en el Alto Bío Bío*” (Urzúa, 2000). Por otro lado, cabe mencionar que el tema central de los documentales seleccionados para la cultura mapuche está referido al ámbito de lo ritual, particularmente con ceremonias curativas practicadas por la machi. No obstante, si bien el video *Palin, el juego de Chile* está orientado a destacar y describir el papel de esta actividad, no está del todo alejado de esa dimensión ritual.

El video *Raíz de Chile. Mapuche Aymara*, obra del realizador David Benavente, será entendido como documental de *control*, en tanto posee la particularidad de incluir dentro de una misma producción a comunidades aymara y mapuche, las que dentro del documental se ven así mismas confrontando sus diferencias y semejanzas. Este trabajo permitirá evaluar la consistencia de la tipología de análisis, ya que un mismo realizador representa la diferencia cultural de estos dos pueblos originarios.

## **II. Una tipología para el análisis de la imagen Mapuche y Aymara.**

Para el siguiente estudio, se ha trabajado con el concepto de *tipología de las culturas* desarrollado por la Escuela de Tartu, grupo que estuvo encabezado por el destacado Yuri Lotman. Para esta escuela, la elaboración de una tipología cultural (Lotman, 1979a), es el instrumento que permite la interpretación de distintos aspectos de un pueblo, incluyendo dentro de esta tipología, un análisis de los medios audiovisuales (particularmente del cine) (Lotman et. al, 1979b). De esta manera, se espera desarrollar un sistema de características comunes para los videos documentales sobre mapuche y aymara, el que a su vez posibilite una comparación del complejo proceso a través del cual se generan estas construcciones visuales.

Por otro lado, en la elaboración de esta tipología se han tomado en cuenta los interesantes aportes de David Bordwell, quien plantea que la interpretación es una construcción que permite acceder al significado cinematográfico. En cierto sentido, Bordwell señala que el proceso interpretativo de una película (o video) puede estar articulado sobre *ejes estructurales*, los que en su conjunto permitan aproximarse a la imagen indígena en el documental (Bordwell, 1995: 17-19). Esto quiere decir que, en el análisis de esas imágenes audiovisuales, se establecerán ejes autónomos de interpretación para los casos mapuche y aymara, los que posteriormente se articularán dentro de un proceso de exégesis final sobre los procedimientos utilizados en la representación de estos pueblos indígenas en el documental.

A partir de la convergencia de estas dos perspectivas, se ha desarrollado una tipología para el análisis de la imagen indígena, basada en tres ejes de interpretación.

1. El primer eje está formado por los *componentes nucleares*, es decir, aquellas unidades mínimas que forman (o nuclean) la imagen audiovisual de los aymara y mapuche en las producciones documentales, articulando de esta forma su significación. Estos componentes nucleares se pueden agrupar en tres categorías. La primera de ellas serían los componentes relacionados con los *sujetos representados y sus indumentarias*. En este grupo se incluirán los sujetos que sean claramente identificados, en tanto que cumplen una función social importante

dentro de la comunidad indígena, y que por ello son representados dentro de la producción audiovisual. **(fotos; 1. tejedora aymara 2. tejedora mapuche)**. Una segunda categoría de componentes nucleares los llamaremos *culturales*, identificando dentro de este conjunto aquellos elementos característicos de la cultura material aymara y mapuche, como por ejemplo, sus viviendas tradicionales. **(fotos 3. vivienda aymara 4. vivienda mapuche)**. El tercer tipo de componentes nucleares han sido llamados *naturales*, en orden a destacar la recurrencia de ciertos hitos de la naturaleza colindante a las comunidades indígenas, los que generalmente van asociados al entorno geográfico donde habitan estos pueblos y generalmente operan como un contexto natural **(fotos 5. naturaleza aymara 6. naturaleza mapuche)**.



1. Tejedora Aymara.  
Mora, P. Nube de Lluvia. 1989.



2. Tejedora Mapuche.  
Benavente, D. Raíz de Chile. Mapuche, Aymara. 1992.e



2. Tejedora Mapuche.  
Benavente, D. Raíz de Chile. Mapuche, Aymara. 1992.e



4. Vivienda Mapuche.  
Laredo, F. – Sorli, G. Machi Eugenia. 1994.e



5. "Naturaleza" Aymara.  
Mora, P. Nube de Lluvia. 1989.



6. "Naturaleza" Mapuche.  
Rosenblat, P. Sueños del Cultrún. 1990.e.



De acuerdo con el análisis realizado a las 7 producciones, los componentes nucleares se pueden graficar de la siguiente manera:

<b>Componentes Nucleares</b>	<b>Caso Mapuche</b>	<b>Caso Aymara</b>
<b>Sujetos representados y sus indumentarias</b>	<b>Machi Lonko Tejedora Kollontufes</b>	<b>Yatiri Pastor-Pastora Tejedora Músicos</b>
<b>Componentes Culturales</b>	<b>Kultrún Rewe Ruka (vivienda) Mapudungun (Idioma) Textiles</b>	<b>Canales de regadío Llamas (ganado domesticado) Vivienda Idioma Textiles</b>
<b>Componentes Naturales</b>	<b>Volcán Araucaria (Pewen) Cascada</b>	<b>Volcán Desierto Guanacos (ganado no domesticado) Agua</b>

2. Un segundo eje de análisis está compuesto por las *estructuras de fusión*. En este nivel se analizarán las secuencias de rituales incluidas dentro de algunos de los documentales seleccionados. El valor de tomar estos fragmentos, radica en el hecho que fusionan los diferentes componentes nucleares en una misma secuencia, conformando significados de mayor complejidad, los que terminan funcionando como esquema representacional de las culturas indígenas filmadas. Es decir, son estas secuencias -sobre todo- las que terminan operando como el referente por excelencia de estos pueblos en el soporte audiovisual.

Desde otro punto de vista, conviene señalar que las estructuras de fusión sólo adquieren sentido en el movimiento de las imágenes, a diferencia de los componentes nucleares, que son posibles de fijar con abstracción al tiempo fílmico. Según esto, las estructuras de fusión sólo pueden ser analizadas como una unidad de sentido, la que es coincidente con una secuencia del video o película documental. En esta investigación se han analizado secuencias de rituales, lo que en ningún caso implica que sean las únicas estructuras de fusión a estudiar, sino que más bien ratifica lo mencionado anteriormente, en orden a la recurrencia de este tipo de ceremonias y rituales en los documentales sobre pueblos indígenas, que han sido realizados desde una perspectiva exógena.

Las secuencias estudiadas corresponden a los documentales *Camino a Usmagama* y *Sueños del Cultrun*. El primero de estos videos opera para el caso aymara y se muestra una ceremonia de pago por el término de un camino hacia la comunidad de Usmagama. Si bien se evidencia el sincretismo que existe en esta comunidad (buena parte de la ceremonia se realiza en las cercanías de una iglesia católica), podemos ver que en esta secuencia se conjugan 8 componentes nucleares de la imagen aymara, en un fragmento que no alcanza a durar los 7 minutos. En *Sueños del Cultrun* se observó una secuencia de poco más de 4 minutos, donde se aprecia un rito curativo en el que se puede identificar a 7 de los componentes nucleares definidos para la imagen mapuche.

Cabe mencionar que en este documental hay permanentemente imágenes de aquel ritual (llamado machitun), ya que el tema central de esta producción se orienta a la caracterización de la machi. Finalmente, resulta interesante destacar que las secuencias analizadas corresponden a los segmentos finales de los respectivos videos, lo que demuestra cierta equivalencia estructural a la hora de comparar las representaciones de estos dos pueblos, que además, condensan componentes nucleares de las tres categorías antes definidas dentro de una sola unidad de sentido.

3. El tercer eje estructural de análisis se refiere a los *elementos evocativos* asociados a la representación del “pasado” de las comunidades aymara y mapuche. Esto es particularmente importante, ya que si bien la evocación es una función del relato audiovisual y presenta cierta recurrencia, es posible constatar el desarrollo de dos estrategias diferentes para cada uno de estos pueblos, en tanto que el pasado en las comunidades aymara se grafica con tomas al arte rupestre de la zona, a diferencia del caso mapuche, donde se presentan fotografías de fines del siglo XIX y principios del XX como referentes de un pasado puro y no contaminado por la sociedad occidental.

Para el análisis de este eje estructural se han tomado los documentales *Nube de Lluvia* y *Sueños del Cultrun*. En el primero de ellos se utiliza el recurso de mostrar arte rupestre para dar cuenta del pasado caravanero de muchos de los habitantes de la zona aymara. Pasado donde las tradiciones tenían una mayor vigencia que en el presente, como por ejemplo el habla del idioma nativo, el que incluso era más hablado que el español. En el segundo documental, en cambio, se utilizan fotografías que oscilan entre 1890-1930, en las que se pueden ver a mapuche con sus vestimentas tradicionales. No obstante, la primera de estas fotografías muestra a la machi (Carmen Curin) junto a la machi que la inició. A partir de esta primera imagen (biográfica), el video se orienta sobre relato de una mujer (tejedora) que centra su discurso en el problema de la tierra, momento en el que se hace un insert de una foto de un hombre viejo. Posteriormente, y en una nueva secuencia de la machi, ésta cuenta su proceso de conversión, en tanto mirada al pasado, y donde se exhiben otras cuatro fotografías, principalmente de mujeres con sus adornos.

Lo importante de este eje estructural, es el papel que juega la evocación dentro de la producción documental, ya que a pesar de las diferencias en el recurso, lo importante es la remembranza del pasado como parte de la estructura del producto audiovisual. Sin embargo, también es cierto que las fotografías sobre el mundo mapuche han tenido una mayor circulación que las del mundo aymara, quizás de ahí la utilización del arte rupestre para dar cuenta de ese pasado en particular.

### **III. A modo de conclusiones**

A partir de este trabajo, se logró establecer una metodología básica para la interpretación de la imagen indígena en el documental. Según esto, se establecieron tres ejes de interpretación, que de una u otra manera están dando cuenta de las convenciones que operan en la representación de los pueblos aymara y mapuche por parte de algunos realizadores chilenos.

En el primero de estos ejes, vemos que es posible la identificación de ciertos elementos estables, factibles de ser agrupados en tres categorías, los que estarían ordenando la significación que se tiene tanto de lo aymara como de lo mapuche en el documental. Es decir, frente a las múltiples posibilidades de representación, opera un mecanismo de selección que establece una particular

construcción de la imagen de estos pueblos originarios. A la iconología generada desde estos elementos se le puede llamar del martillo, en tanto golpea una y otra vez sobre los mismos símbolos, incrustándolos, penetrando en la mente del observador. Introducen una específica y organizada imagen de lo indígena. Esta iconología del martillo sería parte de una estrategia global de significación de las imágenes del *otro*, orientada a eliminar lecturas ambiguas. Según Roland Barthes “*en toda sociedad se desarrollan diversas técnicas destinadas a fijar la cadena flotante de significados, con el fin de combatir el terror producido por los signos inciertos*” (Barthes, 1986: 36). Tal vez por este motivo, se explique la insistencia de recurrir a estos componentes nucleares para representar lo indígena, seleccionado aquellos que destacan por sobre todo la diferencia entre la cultura representada y la cultura productora de la imagen.

Por otro lado, vemos que estos componentes nucleares se agrupan en cadenas de significación mayores, de ahí la importancia en la definición de las estructuras de fusión, donde la secuencia es la unidad de sentido que permite observar la conjugación de estos componentes nucleares. A su vez, estas estructuras terminan convirtiéndose en esquemas representacionales de estos pueblos, ya que permite a los espectadores comprender y significar elementos que les son desconocidos, pero que se interpretan a partir de estos esquemas. De hecho, no deja de ser curioso que sean las secuencias de rituales el punto donde mayor número de componentes nucleares se articulen en torno a la imagen de estos pueblos, rituales donde por cierto queda en evidencia la brecha cultural entre los representados y el equipo productor del documental.

Las estrategias de evocación del pasado revelan, como ningún otro eje estructural de interpretación, el tema de las equivalencias dentro del relato audiovisual. Es decir, si bien las estrategias para dar cuenta del pasado son diferentes (arte rupestre vs. fotografías antiguas), en términos estructurales están apelando a lo mismo; la pureza de un tiempo anterior, que requiere de otros referentes para apelar a la ilusión de realidad.

En suma, esta investigación ha permitido indagar en los mecanismos de representación utilizados por el documental, donde se manifiesta el peso de las convenciones en la representación de lo indígena, por cuanto culturas con enormes diferencias son reducidas a una misma entidad dentro de la estructura de estas producciones. Por tal motivo, lo indígena pasa a ser una categoría neutra, factible de transformarse eficazmente, haciendo equivalente a un mapuche con un aymara dentro de un video documental.

### **Bibliografía**

Ardèvol, Elisenda. 1996. **Representación y cine etnográfico**. Quaderns de L'ICA. Num. 10. Barcelona.

Barthes, Roland. 1986. **Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces**. Editorial Paidós. Barcelona.

Bordwell, David. 1995. **El Significado del filme**. Editorial Paidós. Barcelona.

Bravo, Sergio. 2001. “*En torno al cine mapuche*”. Programa I Festival de Cine Mapuche. Santiago.

Brisset, Demetrio.1992. *Aportación visual al análisis cultural*. **Coletânea de Artigos sobre Antropología Visual**. Documento preparado por el Núcleo de Antropología Visual de la UFRGS. Porto Alegre. pp. 42-55

De Brigard, Emilie.1995. *Historia del cine etnográfico*. En: **Imagen y cultura. Perspectivas del cine etnográfico**. Editorial Diputación Provincial de Granada. Granada. pp. 31-73.

Lotman, Yuri. 1979a. *Estética y semiótica del cine*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.

Lotman, Yuri et al.1979b. *Semiótica de la cultura*. Editorial Cátedra. Madrid.

Nichols, Bill. 1997. **La Representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental**. Editorial Paidós. Barcelona.

Nolasco, Margarita. 1995. *Los Medios Audiovisuales y la Antropología*. En: *Antropológicas*, Revista de Difusión del Instituto de Investigaciones Antropológicas. Universidad Nacional Autónoma de México, N° 5, pp. 40-46.

Urzúa, Claudia. 2000. *Cine Mapuche: el préstamo del alma*. Diario electrónico El Mostrador ([www.elmostrador.cl](http://www.elmostrador.cl)), el día 8 de octubre del 2000.

## **VIDEOGRAFÍA**

### *CASO AYMARA*

Ferrari, Marcelo. 1988. **Las Aguas del Desierto**. Nueva Imagen Producciones. [umatic] 20 minutos. Chile.

Galaz, Cristian - Moreno, Rodrigo. 1988. **Camino a Usmagama**. Nueva Imagen Producciones. [umatic] 15 minutos. Chile.

Mora, Patricia. 1989. **Nube de Lluvia**. Ñipa. [betacam] 54 minutos. Chile.

### *CASO MAPUCHE*

Marchant, Claudio. 1988. **Palin, el Juego de Chile**. Nueva Imagen Producciones. [umatic] 9 minutos. Chile.

Laredo, Felipe – Sorli, Gunvor. 1994. **Machi Eugenia**. 21 Audiovisuales - SODECAM. [umatic] 30 minutos. Chile.

Rosenblat, Pablo. 1990. **Sueños del Cultrún**. Centro El Canelo de Nos. [umatic] 30 minutos. Chile.

Benavente, David. 1992. **Raíz de Chile. Mapuche, Aymara**. Taller de Comunicaciones. [umatic] 50 minutos. Chile.