

**La Cámara en manos del otro.
El estereotipo en el video indígena mapuche¹.**

**The camera in hands of the other.
The stereotype in indigenuos mapuche video.**

María Paz Bajas Irizar²

Resumen

El siguiente artículo plantea, en un primer momento, una revisión en la adquisición de los medios audiovisuales por parte de los indígenas de América Latina, quienes posteriormente han desarrollado el llamado “video indígena”. En un segundo momento se aborda el video indígena mapuche a partir de la presencia y utilización del estereotipo de “naturaleza” construido previamente por el audiovisual chileno. El propósito es ver si existe alguna vinculación entre los estereotipos utilizados por el documental en general y aquellos de autoría indígena.

Palabras claves: Indígena, Video, mapuche, estereotipo, antropología visual

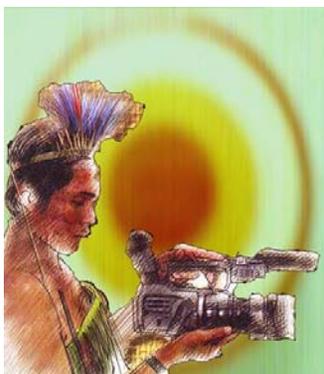
Abstract

The following article raises, at first, a review of the acquisition of audiovisual media by the indigenous people of Latin America, who later developed the "indigenous video". To further analysis the indigenous Mapuche video through the presence and use of the stereotype of "nature" previously built by chilean audiovisual, in order to see if there exist any link between the stereotypes used by the documentary in general and those of Indians authorship .

Key Words: Indigenous, Video, Mapuche, stereotype, visual anthropology

¹ Este trabajo forma parte de la Tesis de licenciatura en antropología llamada “Miradas que interpretan. La cámara en manos del otro”, defendida en el año 2005 y realizada en el marco del proyecto Fondecyt n° 130029 “La ventana indiscreta. Los pueblos originarios en el cine ficción y documental chileno bajo la mirada de una antropología visual”.

² Irizar71@hotmail.com



Dibujo del afiche del "IX Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas". La Paz, Bolivia. 2008.

A modo de introducción

A partir del uso de los diferentes medios de comunicación, por parte de los pueblos indígenas (impresos, radiales, televisivos, u otros), se han desarrollado nuevas y complejas reflexiones en torno a la autorepresentación indígena³. Se ha reclamado el derecho a la creación y recreación de la propia imagen, así como también al acceso y apropiación de nuevas tecnologías audiovisuales con el propósito de contrarrestar la manipulación que la sociedad mayor ejerce en perjuicio de los pueblos originarios. Así mismo, los indígenas creen necesario elaborar un sistema de comunicación propio que les ayude en la

defensa de las reivindicaciones fundamentales como es territorio, educación, salud, lengua, cultura e identidad (Unidos por una comunicación propia, 2002).

Sin embargo, los trabajos audiovisuales que han generado los indígenas no han quedado exentos del uso de estereotipos que los representan como tales y que hemos visto a lo largo de la producción audiovisual de la sociedad occidental en general. Si bien existen países donde el desarrollo del audiovisual indígena ha crecido de manera veloz, en Chile su escasa producción la constituye en un caso interesante de ser analizado a partir de tres obras fundacionales realizadas entre los años 1994 y 2001.

El siguiente artículo pretende analizar el denominado "video indígena mapuche" a partir de una breve revisión bibliográfica a nivel latinoamericano sobre el modo en que los indígenas se han acercado y apropiado de los medios audiovisuales incorporándolos como un elemento más de su cultura. Posteriormente, se profundizará en el estudio de tres videos realizados por indígenas mapuche, seleccionados por constituirse en las "operas primas" de éstos realizadores. El análisis consistirá en constatar la presencia y uso del estereotipo "naturaleza" vinculado a lo indígena en los videos producidos por y en colaboración indígena. Específicamente aquellos que requirieron el desarrollo de sus capacidades narrativas en el manejo de las tecnologías audiovisuales asociadas al registro y montaje como parte del proceso de apropiación de los medios para fines diversos.

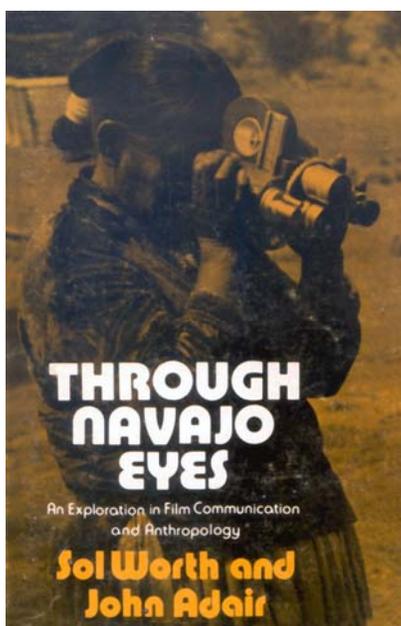
Medios audiovisuales en el contexto indígena Americano

En general, en los países latinoamericanos el proceso de transferencia tecnológica hacia comunidades indígenas se caracterizó por privilegiar a aquellas personas que tenían algún tipo de vinculación con los medios de comunicación tradicionales, capacitándolas en la producción videográfica como parte de un proceso más amplio relacionado con la

³ Para mayor información respecto del muralismo, afiches, iconos claves ver: Campos, Luis. 2001. **Etnicidad e iconos no tradicionales de representación entre los Mapuche de Santiago**. Revista chilena de antropología visual n°2; Brugnoli, Valeria. 2001. **Trazos Urbanos de una identidad**. Revista chilena de antropología visual n°2; Mege, Pedro. 2001. **Actos de Iconicidad. Tácticas de señalización étnica en las organizaciones mapuches**. Revista chilena de antropología visual n°1.

reivindicación étnica. En este sentido, el video no es más que una consecuencia de una larga tradición de transmisión de conocimientos relativos a la memoria, sumándose a la tradición oral donde mitos, cuentos, ritualidad, indumentaria, ceremonias, entre otros aspectos han sido los encargados de traspasar la complejidad cultural. Hoy la producción audiovisual forma parte de las prácticas sociales de muchos pueblos originarios de Latinoamérica y el mundo en general (Schiwy, 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.



Portada de "Through navajo eyes. An exploration in film communication and anthropology". Sol Worth y John Adair. 1972.

Antecedentes primarios

Una de las experiencias pioneras en el desarrollo del audiovisual indígena es el trabajo realizado por el comunicador Sol Worth, del Annenberg School of Communications, y el antropólogo John Adair del San Francisco State College. Este trabajo se inicia en 1966 con la capacitación de seis hombres y seis mujeres de la tribu navajo en el uso de la cámara de 16mm en Pine Springs Arizona, con el fin de que realizaran sus propias películas acerca de temáticas atinentes a su grupo cultural (Worth, Adair, 1972).

La experiencia con los navajos permitió realizar siete filmes que abordan distintos temas, destacando aquellos vinculados con los procesos técnicos y la vinculación del hombre con la naturaleza. Uno de ellos, *Intrepid Shadows*, es reconocido como un filme

simbólico realizado por Al Clah, un joven artista universitario navajo que vivía en la ciudad (Muestra de cine antropológico: 1977). Sin embargo, la película que es planteada como "la clave en el significado de todo el experimento" (De Brigard, 1977: 21) es *The Shallow Well Project* del indígena navajo Johnny Nelson que aborda la temática de los pozos de agua superficiales, quién además realizó una segunda película sobre los procesos técnicos relacionados específicamente con la platería titulado *The Navajo Silversmith*. Esta última película es vista por De Brigard, en lo que respecta a su narrativa, como programada con un viaje ascendente que alcanzaba un momento alto, importante de comunicación, pero que a su vez resultaba ser muy corto. Sin embargo, lo más interesante de Nelson, es que sus filmaciones tenían 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 (Ibid).

Finalmente, este experimento desarrollado por Worth y Adair permitió constituir una metodología que estuviera al servicio de los estudios antropológicos, psicológicos y de las ciencias humanas en general, con el fin de tender hacia una antropología de la comunicación audiovisual preocupada de comprender los modos particulares en que los “otros” estructuran su visión de mundo (Worth y Adair, 1970).

Un segundo antecedente en la transferencia de tecnologías audiovisuales a pueblos indígenas es la realizada por el antropólogo norteamericano Timothy Asch, nacido en Nueva York en 1933, quien aprendió cine de manera autodidacta. Su interés por el “otro” 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 en Venezuela. Precisamente a raíz de una experiencia vivida con ellos, es que comprende la importancia del control de la imagen por parte de los indígenas. De esta forma, Asch comenzó con la enseñanza de los medios audiovisuales. Esto implicó la compra de cámaras



Fotografía de Timothy Asch. Wikipedia.



Fotografía de Yanomamo durante la filmación de 'Magical Death'. 1973.

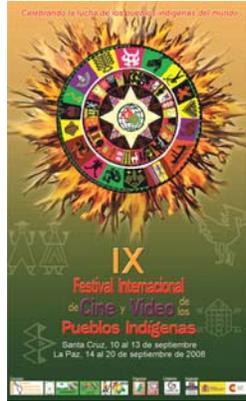
de video y una mesa de edición, materiales que formaron parte de una transferencia de medios dirigida a producir un programa mensual de 15 minutos para ser transmitido por la televisión de Caracas. Según relata Brisset, preguntado por las posibles ventajas que les hayan aportado a los yanomamo el interés 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"* (Brisset: 1992:138).

Posteriores a estos trabajos o experiencias de transferencia de medios audiovisuales a indígenas, surgieron, desde diferentes iniciativas y variados fines, nuevos medios y métodos de llevarla a cabo en lo que a América Latina respecta. Los indígenas latinoamericanos 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.



Logo del "Consejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas" (CLACPI).



Afiche del "IX Festival Internacional de Cine y Video de los Pueblos Indígenas". La Paz, Bolivia. 2008.



Fotograma de la película "¡Que viva México!". Sergei Eisenstein. 1931.

Desarrollo latinoamericano

Acercándonos al desarrollo audiovisual en América Latina es preciso comenzar por conocer la importancia que ha tenido la creación, en 1985, del Consejo Latinoamericano de Cine y Video de los Pueblos Indígenas (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. Además, son los encargados de llevar a cabo el Festival de Cine y Video de los pueblos indígenas para Latinoamérica que se ha realizado en nueve ocasiones: México 1985, Brasil 1987, Venezuela 1989, Perú 1992, Bolivia 1996, Guatemala 1999, Chile 2004, México 2006 y Bolivia 2008 (Unidos por una comunicación propia: 2002, CLACPI).

Videoastas indígenas en México.

El cine en México data de una larga tradición donde se mezclan las contingencias políticas, como la revolución Mexicana, y la importante participación de Sergei M. Eisenstein en la realización de la película *¡Que viva México!* (1931). Sin duda, este hecho, marca un referente significativo 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, revelando el mundo indígena desde un punto de vista paternalista y sentimental (Piño: 1995).

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). La propuesta es hacer un rescate audiovisual de los 56 grupos 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” (Ibid.:56).

En 1990 el AEA emprende un proyecto de transferencia de medios a miembros de diversas organizaciones indígenas, con el propósito de capacitarlos 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 (Ibid.).

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. Los objetivos fundamentales de los Centros de Video han estado dirigidos a 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 divulgación⁴.



Fotografía de Zo'é con cámara de video. CTI.

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 el Centro de Trabalho Indigenista (CTI) y el Centro de Pesquisa Audio-Visuais e Estudos Histórico-Antropológicos (CEPAVEH) (Menezes, 1995).

Durante ese mismo año, 1987, aparece el Proyecto Video en las Aldeas derivado del CTI. Esta organización, surge en 1979 y plantea un programa de intervención hacia las comunidades indígenas vistas como *“identidades diseminadas, construidas a partir de tradiciones fragmentadas y sobretudo, a partir de una asimilación de influencias transculturales”* (Gallois, et.al, 1995:50).

Junto a la existencia de identidades fragmentadas entre los indígenas, y a los estudios antropológicos vinculados a los movimientos étnicos, se concluyó con la idea de 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

⁴ 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

diseminadas. Este encuentro del indígena con su imagen en el video puede ser visto como una expresión identitaria, donde es posible reflejar la visión de ellos mismos y del mundo. De esta forma, surge la capacitación en medios audiovisuales a las diversas comunidades equipándolas con cámaras de video, implementando una red de videotecas y centros de producción de videos en aproximadamente doce aldeas. Uno de los principales objetivos de este proyecto tiene relación con el intercambio de imágenes e información entre diferentes pueblos, siendo este un modo de identificación étnica a través de la manifestación de las evidentes diferencias entre grupos⁵.

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. De este modo, se abre un espacio para la circulación de características culturales que no necesitan de lenguaje, como danzas, adornos corporales, gestos claves de cada grupo, y todos aquellos elementos culturales susceptibles de ser transmitidos mediante el video (Gallois, et.al, 1995).

De este modo, comienza un prospero crecimiento de la producción audiovisual indígena independiente, exponiendo los enormes abusos de los que han sido víctima reafirmando su identidad y plasmando una memoria gráfica acerca de su realidad cultural actual. 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*” (Menezes, 1995:27).

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 un proceso de capacitación y transferencia de medios audiovisuales a indígenas de Bolivia.

En el año 1983 la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia, en colaboración con el gobierno francés y la participación de la Asociación VARAN (entidad creada por el cineasta Jean Rouch) implementan un taller de capacitación de cine dirigida a hijos de mineros. Catorce fueron los jóvenes seleccionados para este desafío audiovisual, quienes luego de tres meses realizaron 13 documentales en Super 8 relacionados con el tema de la explotación minera, el alcoholismo 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 debido a la falta de recursos y a la crisis de 1986, hechos que implicaron el estancamiento de las realizaciones audiovisuales (Sanjinés, 1995).

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 y luego de este contacto se desarrolla una organización propia.

⁵ Video en las Aldeias. <http://www.videonasaldeias.org.br/home.htm>

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 guiones, todo ello parte importante en la producción de videos (Ibid.).

Otra experiencia que se llevó a cabo y que también 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. Generándose trabajos de capacitación y producción en radio destinados 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”* (Sanjinés, 1995:40).



Logo del "Centro de Formación y Realización Cinematográfica" (CEFREC)

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 y es creado con el fin de vincular comunidades indígenas con las instituciones sociales derivadas del Estado Nación. Uno de sus propósitos es hacerse cargo de las necesidades de organización de las comunidades, así como también desarrollar proyectos respecto al área educativa y cultural de los pueblos indígenas. Parte de los objetivos fundamentales que se plantea CEFREC es acercar 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 plantea que los grupos culturales se apropien de estos medios para lograr conferir poder por medio de un conocimiento cada vez más sofisticado en relación al video y la cinematografía.

objetivos fundamentales que se plantea CEFREC es acercar 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 plantea que los grupos culturales se apropien de estos medios para lograr conferir poder por medio de un conocimiento cada vez más sofisticado en relación al video y la cinematografía.



Logo de la "Coordinadora Audiovisual Indígena Originaria de Bolivia" (CAIB).

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 están 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 *“ha permitido el desarrollo de numerosos talleres y experiencias de capacitación que han permitido iniciar una especialización progresiva de los recursos humanos indígenas hacia la producción y difusión audiovisual”* (CEFREC, 2008).

Según Amalia Córdova, coordinadora de los proyectos latinoamericanos en el Centro de Cine y Video del Museo Nacional del Indígena Americano⁶, 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, donde hay diversas culturas, van eligiendo personas de cada zona para que viajen a los talleres. Entonces, es un sistema totalmente rotacional. 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”* (Bajas, 2005).



Fotograma de entrevista realizada a Amalia Córdova.
Revista Chilena de Antropología Visual. Nº5, 2005.

⁶ Cordova, Amalia. Latin American Film and Video Coordinator, Smithsonian National Museum of the American Indian.

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

La experiencia de realización 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.

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. En este sentido, las producciones indígenas chilenas se diferencian de aquellas realizadas por países como México, Brasil y Bolivia que lideran en cuanto a las realizaciones audiovisuales hechas por los propios indígenas, ya por su productividad, calidad, variabilidad, y circulación de los productos audiovisuales.



Fotograma de la película "Nutuayin Mapu. Recuperaremos la tierra". Carlos Flores et al. 1971.



Fotograma de la película "Nube de lluvia". Patricia Mora. 1989.

Sin embargo, en Chile, el indígena antes de tomar la cámara en sus manos, hereda una tradición audiovisual de representación indígena que se inicia a partir de los años '60 con realizaciones como *San Pedro de Atacama* de Yancovic y Di Lauro (1964) y posteriormente en los '70 con las películas *Nutuayin Mapu. Recuperaremos la tierra* y *Amuhuelaimi. Ya no te irás*⁷. Para esta primera etapa del documental en Chile, el indígena mapuche fue representado como víctima de la discriminación, ligado al campesinado y a las reivindicaciones de la clase obrera, perdiendo su particularidad cultural la que será retomada en los años posteriores. El apogeo del documental ocurre en las décadas de los '80 y '90 con trabajos audiovisuales sobre mapuche, aymara y atacameño⁸. En esta época, apareció el indígena ataviado de

elementos culturales y en una estrecha vinculación con la naturaleza. Para este período destacan las producciones *Nube de lluvia*, *Sueños del cultrún* y *Machi Eugenia*⁹. En este

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

⁸ Según el catastro utilizado en el proyecto FONDECYT N°1030029 se identificaron, hasta el año 2003, 25 películas que abordan la temática indígena nacional, siendo 17 producciones (68%) realizadas entre 1986 y 1998.

⁹ Mora, Patricia. 1989. **Nube de lluvia**. Chile; Rosemblat, Pablo. 1990. **Sueños del cultrún**. Chile; Laredo y Sorli. 1994. **Machi Eugenia**. Chile.



Carátula de la película "Machi Eugenia". F. Laredo y G. Sorli. 1994.



Fotogramas del video "Wiñometun nimapu meu (regreso a la tierra)". J. Ancán y H. Dinamarca. 1994.

marco, cabe destacar los distintos trabajos audiovisuales realizados por y con antropólogos desde una perspectiva de la investigación crítica y de rescate sobre la compleja realidad indígena nacional en la década de los '90 principalmente¹⁰.

Pero, ¿cuando aparece el indígena como realizador en la escena audiovisual? El primer antecedente que se conoce sobre una realización audiovisual producida por un indígena es *Wiñometun nimapu meu (regreso a la tierra)* realizado 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, en 1995, la realizadora Jeannette Paillán, 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. Entrado el siglo XXI, la mapuche Sofía Painequeo realiza su documental *Chemu an mapuche pegeiñ. Porque nos llamamos mapuche*, en coproducción con Javier Bertin en el año 2001. De este modo vemos, como la coproducción es una constante en las realizaciones indígenas en Chile. Sin embargo, muchas de ellas no superaron el carácter de Opera Prima, impidiendo la posibilidad de un óptimo desarrollo del proyecto "video indígena" en el país.

Un antecedente aislado, en el desarrollo del audiovisual indígena en Chile, es la experiencia de transferencia tecnológica de medios audiovisuales a las comunidades atacameñas implementada por el antropólogo Claudio Mercado y el cineasta Gerardo Silva en el año 1999. Este proyecto se constituye como único referente de transferencia de medios audiovisuales a indígenas en Chile, siendo realizado en el norte del país, específicamente en Calama, donde se desarrolló el proyecto Lickanantay¹¹.

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 en

¹⁰ Goldschmied. 1987. **Santiago: pueblo grande de huincas**; Miranda. 1996. **Arte Rupestre en Caspana: pasado y presente**; Yekusimaala. 1997. **We Tripantu en Cerro Navia**; Mercado. 1998. **Pinkilleros de Cariquima**; y Villaroel. 2001. **By Pass Temuco: ta ñ newentumun**.

¹¹ Proyecto *Implementación y Capacitación en el Manejo de Equipos Audiovisuales*. Presentado por La Asociación Cultural Atacameña de Tradiciones y Costumbres, donde participaron las localidades de Lasana, San Francisco de Chiu Chiu, Cupo, Ayquina-Turi, Conchi viejo, Likan Tatay. Y fue financiado por Fundación Andes.

medios audiovisuales. Sin embargo, las producciones por parte de los indígenas continuaron su desarrollo de manera independiente, a raíz de sus propias motivaciones y experiencias. Un caso que rompe la regla de la discontinuidad de producciones audiovisuales es la realizadora mapuche Jeannette Paillan, quien a parte de *Punalka. El alto Biobio*. (1995), ha realizado *Wirariün, el grito* (1998), *Wallmapu* (2002), constituyéndose en la principal figura indígena audiovisualista con una trayectoria relevante.



Fotogramas del video "Wirariün, el grito". Jeannette Paillan. 1998.

Importante es destacar la existencia de otros realizadores indígenas que efectuaron sus trabajos con posterioridad al año 2001, como es el caso de quienes se han vinculado con los medios audiovisuales a partir de la producción de videos de corte institucional, como Cesar Millahueique, quien realizó, en conjunto con el editor José Manuel Aguilera, diversos videos al alero del Consejo de Monumentos Nacionales durante el año 2002. Posterior a esto, el indígena Kawesqar Juan Carlos Tonko participa en la realización del video *Kar chamnsna (Palo Mojado)* en el año 2005 junto al audiovisualista Martín Concha. Un caso particular lo constituye Fernando Ansa, indígena atacameño residente en Arica quien forma parte del Centro de Comunicación e Investigación Indígena *Chasqui Nairampi (Con visión de comunicadores)*. Realizadores audiovisuales autónomos que producen diversos programas y notas audiovisuales para el canal cable Arica TeVe, además del video denuncia llamado *Campos minados* realizado el año 2007.



Fotogramas del video "Notas de Campo". Cesar Millahueique. 2002.

Estudio de caso. El estereotipo naturaleza en tres videos indígenas mapuche

La reciente utilización de los medios audiovisuales por parte de las comunidades indígenas, específicamente la mapuche, nos habla de una nueva forma de comunicación y reflexión al interior de los pueblos originarios, quienes han adquirido un nuevo medio a través del cual comunicar sus inquietudes. Resulta altamente interesante el proceso de apropiación de un medio de expresión visual y sonoro que pertenece netamente a la sociedad occidental, por cuanto de ella surgen los primeros desarrollos tecnológicos vinculados a la reproducción mecánica de la imagen y su montaje audiovisual. En este sentido, las comunidades indígenas en general, aún cuando deban someterse a las capacidades técnicas del soporte audiovisual, tienen la libertad de imprimir su propia identidad cultural e individual en la obra audiovisual (Bajas, 2006). Pero, ¿podemos hablar de una propuesta netamente indígena, o más bien pareciera ser el ejercicio de reproducir lo ya hecho con el fin de experimentar y acumular conocimiento audiovisual?

A partir de estas premisas, se busca comprender, por medio de un análisis audiovisual, la forma en que los estereotipos de “lo indígena”, creados por la sociedad total, son aprehendidos, conceptualizados y resignificados por la actual sociedad indígena chilena en general. Pero ¿qué entendemos por estereotipo? y ¿cómo se construye el estereotipo en los videos indígenas? Entendemos el estereotipo como una representación icónica característica y estable, que se constituye por rasgos particulares que se convierten en señas permanentes de identidad. No necesariamente carente de toda realidad, el estereotipo es un elemento importante en la construcción de la alteridad indígena, pues fija ciertas características distintivas de un otro comprensible para la sociedad en general (Bengoa 1986; Stam 2001; Rojas Mix 2006). Estas características “únicamente indígenas” son utilizadas por los realizadores en sus filmes con el propósito de fijar un modelo inteligible hacia el espectador, quien tiende a percibir como verosímil lo que el autor expresa en su obra audiovisual. No es tan solo montar una secuencia de imágenes, se requiere de un sentido y un modelo convencional que articule las diferentes imágenes de lo indígena con una función determinada (Bajas, 2006).

Para el presente análisis se utilizarán tres videos realizados por indígenas mapuche. El primero de ellos es el realizado por José Ancán en co-producción con Hernán Dinamarca del Centro Canelo de Nos en 1994. La trama de *Wiñometun ñi mapa meu (regreso a la tierra)* aborda la visión de un grupo de jóvenes mapuche nacidos en la capital, quienes reflexionan en torno a su identidad como mapuche y su vínculo con la comunidad de origen. Un segundo video a analizar es *Punalka, el alto Bío Bío* (1995) de Jeannette Paillan. Este video muestra, mediante cuentos y relatos, la vida tradicional de los pewenche ahora amenazados por la construcción de una represa hidroeléctrica. El tercer, y último en este análisis, es el video *Chemu an mapuche pegeñ, por que nos llamamos mapuche* (2001) realizado por Sofía Painequeo en co-producción con Javier Bertin. Su relato es una puesta en escena que representa el origen del pueblo mapuche en vinculación con la naturaleza, su ritualidad, y devenir histórico.

Uno de los estereotipos más significativos en el cine y documental chileno es el relativo a la naturaleza. Para poder analizar la utilización de este estereotipo por parte de los realizadores mapuche, se identificaron las principales secuencias relacionadas con éste

ubicadas generalmente al inicio del video. Estas secuencias, entendidas como divisiones de un film que poseen un sentido completo, fueron analizadas mediante un proceso de desmontaje visual de los principales dispositivos visuales como el plano, el ángulo de toma, el soporte de cámara y la banda sonora (Sánchez, 1971). Además, estos dispositivos fueron relacionados con los procedimientos visuales, o elementos de la narración audiovisual, mediante un análisis cualitativo del relato que dio cuenta de las principales características de la representación mapuche.



Fotogramas del video "Chemu an mapuche pegeiñ, por que nos llamamos mapuche". S. Painequeo y J. Bertin. 2001.

Para el caso del video *Wiñometun ñi mapa meu (regreso a la tierra)*, se identificaron dos secuencias de naturaleza, sin embargo, la más significativa es la primera que comienza a partir del minuto 4'00'' y dura 50 segundos, utilizando 10 planos. Lo interesante de este estereotipo es que, al ser un video que parte desde lo urbano, se conecta con la naturaleza urbana llegando a la nativa a través de un fundido encadenado¹², acompañado de un movimiento de cámara horizontal. Este fundido, involucra la imagen de un árbol urbano con la posterior aparición de la vegetación propia del sur chileno y territorio mapuche, nos denota una clara intención de conexión entre el mundo urbano y el 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 *traveling* con 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 una presencia preponderante. Además se potencia a partir de la utilización de primeros planos, denotando una mayor proximidad entre naturaleza y el sujeto observador: el indígena. Además, a partir de la cámara en mano, se realizan acercamientos y alejamientos de los diferentes elementos que forman parte de la naturaleza como piedras, hojas o troncos, para finalmente acercarse a la realidad de una manera más evocativa, realizando una narración que provoque al espectador un estar ahí, un ser parte de este medio natural que se nos presenta.

En cuanto al ángulo de la cámara, generalmente es usado al nivel de los ojos, haciendo pequeños juegos de contrapicado al encontrarse con los enormes árboles o imponentes cascadas que forman parte del bosque donde se habita. Esta forma de utilizar la cámara

¹² Paso gradual de una toma a otra a través de la desaparición de la primera toma y la aparición de la toma siguiente.

también es parte de un mirar subjetivo enfatizado, pues como ya se ha señalado la mayor parte del tiempo, la mirada está al nivel de los ojos, tal como ocurre cuando observan pequeños musgos adheridos a los troncos de los árboles. La cámara finaliza el recorrido del bosque cuando llega al lugar donde se encuentra una familia mapuche, por lo tanto aquel bosque forma parte del entorno inmediato donde ellos habitan.

Otro elemento importante de considerar es el sonido, que al ser directo, sincrónico, nos traslada directamente al sonido ambiente de la cascada donde el ruido del agua chocando entre las rocas, unido al sonido de variados pájaros, y finalmente la voz de un narrador en mapudungun no subtítulo nos reafirma que estamos en presencia de una naturaleza sureña, nativa, mapuche.

Para el caso del video *Punalka, el alto Bíobío*, el estereotipo naturaleza aparece en tres ocasiones diferentes. La primera ocurre a los 13 segundos de iniciado el video y tiene una duración de 47 segundos, utilizando 17 planos o tomas. La secuencia parte mostrando la naturaleza en la cual habitan los mapuche, pasando por ríos, nubes que atrapan las colinas de los cerros, panorámicas de asentamientos o grandes valles, nieve que cubre 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 en planos medios y generales, pues ellos muestran la naturaleza en su magnitud, aquella que acompaña al hombre y lo cobija. Los primeros planos son realizados para introducir pequeños detalles como el liquen que cuelga de las ramas, dispositivo más bien estético 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.

Estereotipo Naturaleza.
Fragmento del video "Wiñometun nimapu meu (regreso a la tierra)". J. Ancan y H. Dinamarca. 1994.

El movimiento de cámara es mayoritariamente fijo y con movimientos sobre el eje horizontal. Este recurso, denominado paneo, se utiliza frecuentemente para mostrar panorámicas visuales del lugar donde se vive. Un ejemplo de ello es el movimiento en el eje que la cámara realiza al mostrar, desde lo alto, un pequeño poblado en un valle donde se ven campos de cultivo, para luego perderse en una extensa quebrada de diversos tonos verdes. En el caso del ángulo que ocupa la cámara, este se utiliza principalmente al nivel de los ojos y cuando muestra los pasos del hombre caminando por la nieve en dirección al área doméstica esta es enfatizada por una mirada en picada (que sólo observa los pies). En relación al soporte de cámara, este es mecánico cuando se retratan los diversos paisajes, pero es en mano cuando se muestran los pasos del sujeto. Esto genera un pequeño suspenso en relación al camino final de esta marcha por la nieve, que finaliza con la llegada al hogar.

Estereotipo Naturaleza.
Fragmento del video "Punalka. El alto Bíobío". Jeannette Paillan. 1995.

La banda sonora que acompaña esta secuencia inicial de naturaleza corresponde a una narración en mapudungun subtítulo al castellano, relatando la significación de la naturaleza para el ser mapuche, así como la vinculación con los espíritus que surgen de ella

y el entendimiento humano. Además, se utiliza una banda sonora de música mapuche con una voz femenina que canta en un mapudungun no subtulado, que nos reafirma aún más esta relación entre cultura mapuche y naturaleza.

Relativo al video *Chemu an mapuche pegeiñ, por que nos llamamos mapuche*, no nos sorprende la temprana aparición del estereotipo naturaleza, que ocurre en el 1'40'' hasta el 4'40'', alcanzando una duración de 3'00'' y utilizado 36 planos. Lo interesante de esta secuencia, y del video en particular, es que recrea la aparición del primer mapuche en la tierra, nacimiento que tiene directa relación con el vínculo entre naturaleza y el ser mapuche. Se utiliza principalmente movimiento de lente o zoom back para mostrar aquellos detalles de la naturaleza, como una flor del copihue enredada en un árbol de grandes dimensiones. La variabilidad de planos va desde el primer plano, pasando por plano medio y plano 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 emergen desde la naturaleza misma, donde el suelo comienza a abrirse dejando salir a estos seres que más tarde poblarán el territorio. La cámara muestra primeros planos de manos en movimiento que salen 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, a partir del mar o lagunas, colinas y detalles de plantas que forman parte de la naturaleza de aquellos primeros tiempos.

La cámara tiene movimientos de *traveling* y en el eje, tanto vertical como horizontal. Este recurso es utilizado para los paisajes de bosques o la extensa costa rodeada de cerros y playas. 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 que usa la cámara 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 esta fijo capta parte de una quebrada arbolada junto a un cielo de azul intenso con nubes de tipo cúmulo. El soporte de la cámara es mecánico cuando se muestra la naturaleza, pero se utiliza el soporte en mano con aquellas imágenes que retratan el nacimiento de los hombres de manera de lograr una mirada mas íntima y en detalle.

El sonido también juega un rol importante en esta secuencia, pues el narrador en mapudungun, con subtítulos en castellano, relata la existencia de una tierra fértil, sana, habitada por variados animales que constituyen 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 de la secuencia, esta voz se manifiesta como un lamento constante que intenta dar la sensación de que algo esta por ocurrir. Además, dentro de la banda sonora, se escucha el sonido ambiente de aves y viento.

Finalmente, reunidos y analizados estos tres videos, podemos decir que los principales resultados investigativos en relación al estereotipo de naturaleza muestran la utilización de una cámara fija que expresa una mirada contemplativa de una naturaleza exuberante vista en plano general, medio o en detalle. Lo acompaña el movimiento de cámara en el eje horizontal o paneo. Recurso visual que busca mostrar una amplia naturaleza sureña que representa el lugar donde vive y se desarrolla la cultura mapuche. Ambos recursos están montados rítmicamente y se ubican generalmente al inicio de los videos. Procedimiento narrativo que tiene por objeto acentuar la estrecha vinculación existente, a nivel de estereotipo, entre el mapuche y la naturaleza. Otro rasgo característico en la representación de este estereotipo es la utilización del soporte mecánico que implica el uso de trípode, con el fin de obtener una imagen limpia y sin movimientos bruscos, transmitiendo la sensación de una mirada objetiva y reposada que recorre una realidad natural que sabemos existe más allá de nuestra subjetividad. En cuanto al sonido, destaca la utilización de narrador en off, generalmente en mapudungun subtulado al castellano, y música incidental o mapuche, lo que reafirma una identidad y una pertenencia indígena al territorio muchas veces definidos por la lengua.

A modo de conclusión

Los medios audiovisuales han sido apropiados por los indígenas de América y el mundo entero, constituyéndose como parte de sus medios de comunicación y expresión cultural. Las técnicas y narrativas visuales son parte del mundo indígena en Latinoamérica desde mediados de los '80, lo que significa que han experimentado desde la ficción, el documental, el docu-ficción, la animación y el video experimental, por lo que, habiendo transcurrido más de 20 años, podríamos comenzar a ver las producciones desde la perspectiva de una nueva propuesta audiovisual propia del mundo indígena. En relación al caso chileno, las primeras realizaciones indígenas comienzan a partir de los '90 en adelante sin mayor apoyo institucional y marcados por una falta de constancia en las producciones audiovisuales. Por lo tanto, se hace más difícil proponer un progreso en relación a la acumulación de conocimiento respecto de las técnicas y narrativas audiovisuales.

El análisis presentado en este artículo, hace referencia a aquellos videos realizados por indígenas mapuche en Chile en sus comienzos como comunicadores audiovisuales, y en vinculación con audiovisualistas no indígenas que realizan las tareas de cámara y edición principalmente. Muchos de estos indígenas sólo alcanzaron a realizar una sola obra audiovisual, lo que dificulta proponer una manera diferente, única, de hacer video desde una perspectiva netamente indígena. Tarea que queda pendiente para países como Bolivia, Brasil y México que sí han desarrollado fuertemente el video dentro de sus comunidades indígenas hasta el presente.

Relativo a los trabajos analizados, hemos podido constatar el uso frecuente del estereotipo naturaleza en el video indígena, particularmente al inicio de estas construcciones audiovisuales al igual que la mayoría de las películas chilenas que abordan el tema de “lo indígena”. De este modo vemos como los estereotipos funcionan como “*construcciones intelectuales, morales, sociales e identitarias condensadas en imágenes, grabadas en la conciencia y reproducidas abundante y mecánicamente en formas orales, escritas e icónicas*” (Rojas Mix, 2006: 494), altamente eficaces en su misión codificadora.

El estereotipo naturaleza presente en el audiovisual penetra de manera veloz en los espectadores, miembros de una sociedad altamente visual, donde la imagen actúa como un soporte eficaz y efectivo de transferir informaciones complejas. Sin los estereotipos, la comunicación de masas sería impensable. Los estereotipos nos hablan de una alteridad que se construye en el juego entre el nosotros y el otro. Se caracterizan por su persistencia, pues subsisten aún desarrollándose cambios históricos fundamentales para las culturas en cuestión.

En el caso del video indígena, la utilización del estereotipo naturaleza enfatiza la cercanía y estrecha dependencia de la cultura indígena con su medio ambiente. Bosques húmedos y frondosos paisajes prístinos llenan la secuencia inicial de todos los filmes analizados. Al mapuche se lo representa en una relación de pertenencia con la naturaleza, donde su mirada subjetiva (cámara en mano) se acerca lentamente a la vegetación circundante denotando una comunicación íntima con ella. Muchas de estas soluciones audiovisuales tienen como antecedente producciones audiovisuales anteriores, como es el caso del inicio de la película *Nutuayin mapu*, donde la cámara subjetiva se acerca lentamente a la naturaleza hasta ser casi parte de ella, connotando una armonía entre sujeto y naturaleza.

Fragmentos de la película "Nutuayin Mapu. Recuperaremos la tierra". Carlos Flores et al. 1971. Memoria Chilena.

Por lo tanto, podemos señalar que existe una cierta constante en la forma de representar la relación entre cultura mapuche y naturaleza, que no ha cambiado mucho en los últimos 30 años, tanto en las realizaciones de los propios indígenas como en las experiencias no indígenas¹³. Quizás la existencia de las co-realizaciones -entendida como una suerte de sociedad entre indígenas y audiovisualistas no indígenas- ha determinado en parte el uso de los estereotipos en los videos. Sin embargo, la falta de continuidad en los trabajos audiovisuales por parte de los indígenas mapuche no ha hecho posible una óptima apropiación de los medios audiovisuales que ayude al cuestionamiento de los estereotipos que los retratan. Y de esta forma lograr transformar, desde dentro, su propia imagen representada.

Bibliografía

Bajas, María Paz. **Una mirada al video indígena latinoamericano**. Sección entrevista en Revista chilena de antropología visual, n°5. Abril 2005.

www.antropologiavisual.cl visitada en septiembre de 2005

Bajas, María Paz. (Ms) **Miradas que interpretan. La cámara en manos del otro**.

Tesis de grado en Antropología, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2005.

Bajas, María Paz. 2006. La transfiguración de la imagen. El artista, su obra y el espectador. *Magallania* Vol. 34 (2) pp. 11-20. Punta Arenas, Chile.

¹³ Para una mayor información sobre este tema ver: **Boletín Museo Chileno de Arte Precolombino**, Vol. 11, N° 1, 2006.

Bengoa, José. 1986. **Sociedad criolla, sociedad indígena y mestizaje. Ensayo histórico acerca de los desencuentros y estereotipos de la sociedad chilena.** *Proposiciones*, año 6, Vol. 12. Santiago.

Brisset, Demetrio. **Aportación visual al análisis cultural. Tradición y actualidad del audiovisual etnográfico.** *Revista TELOS*. N° 31, pp. 133-142, 1992. Madrid
http://www.campusred.net/telos/anteriores/num_031/index_031.html?inves_experiencias0.html visitada el 1 de julio de 2005

CEFREC/Video en Bolivia - **Redes Indígenas**
<http://www.nativenetworks.si.edu/esp/rose/cefrec.htm#open> visitada el 23 de Julio de 2004
<http://videoindigena.bolnet.bo/cefrec.htm> visitada el 1 de octubre de 2008

CLACPI (Coordinadora latinoamericana de cine y comunicación de los pueblos indígenas)
<http://www.clacpi.org/> Visitada en septiembre de 2008.

CLACPI-CEFREC. 2002. **Unidos por una comunicación propia.** Memoria del taller de identificación y coordinación regional en comunicación y desarrollo. Iquique.

Gallois, D. y Carelli, V. 1995. **Vídeo e diálogo cultural-Experiência do projeto Vídeos nas Aldeias.** *Horizontes Antropológicos. Antropología Visual.* Revista Temática Semestral n°2, pp 49-57, Porto Alegre.

Menezes, Claudia. 1995. **La filmografía brasileña de temática indígena.** *En Pueblos indígenas de América latina y el Caribe.* Edición de la Biblioteca Nacional de Venezuela, Caracas.

Muestra de Cine Antropológico. 1977. Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, Amicana, Servicio cultural e información de los Estados Unidos de América, Mendoza.

Piño, Ana. 1995. **En busca del México real.** *En Pueblos indígenas de América latina y el Caribe.* Edición de la Biblioteca Nacional de Venezuela, Caracas.

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 visitada 5 de Junio de 2004

Rojas Mix, Miguel. 2006. **El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI.** Buenos Aires, Argentina.

Sánchez, Rafael. 1971. **Montaje cinematográfico. Arte en movimiento.** Ediciones Nueva Universidad, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Sanjinés, Ivan. 1995. **Panorama del cine y video en Bolivia. Reflejos de un país mestizo.** *En Pueblos indígenas de América latina y el Caribe.* Edición de la Biblioteca Nacional de Venezuela, Caracas.

Schiwy, Freya. **La otra mirada. Video indígena y descolonización.** Miradas, Revista del audiovisual. Escuela Internacional de Cine y Televisión, (2004) 2006.
http://de-nadie-de-nada.blogspot.com/2006_11_01_archive.html visitada el 20 de septiembre 2008

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 aldeas. <http://www.videonasaldeias.org.br/home.htm> visitado 13 de Agosto 2004

Worth, Sol Y Adair, John. 1967. **The Navajo as Filmmaker: A brief report of some recent research in cross Cultural aspects of film communication.** *American Anthropologist* 69(1), pp.76-78.

Worth, Sol Y Adair, John. 1970. **Navajo Filmmaker.** *American Anthropologist* 72(1), pp. 9-34.

Worth, Sol Y Adair, John. 1972. **Through navajo eyes. An exploration in film communication and anthropology.** Indiana University Press, Bloomington, London.

Filmografía

Ancán, J. y Dinamarca, H. 1994 **Wiñometun ni mapu meu (Regreso a la tierra).** Chile.

Ansa, Fernando. 2007. **Campos minados.** Chile.

Flores, C y Cahn, G. 1971. **Nutuayin mapu. Recuperaremos la tierra.** Chile.

Goldschmied, Rony. 1987 **Santiago: pueblo grande de huincas.** Chile

Laredo F. y Sorli, G. 1994. **Machi Eugenia.** Chile.

Millahueique, C. 2002. **Notas de campo.** CONADI. Chile.

Mercado, Claudio 1998 **Pinkilleros de Cariquima.** Chile.

Miranda, Pablo. 1996. **Arte Rupestre en Caspana: pasado y presente.** Chile.

Mora, Patricia. 1989. **Nube de lluvia.** Chile

Paillan, Jeannette. 1995. **Punalka. El alto Bío Bío.** Chile.

Painequeo, S. y Bertin. J. 2001. **Chemu an mapuche Pegeñ. Porqué nos llamamos mapuche.** Chile.

Rosemblat, Pablo. 1990. **Sueños del cultrún.** Chile

Tonko, J. C. y Concha, M. **Kar chamnsna (Palo Mojado).** Chile

Villaroel, Esteban. 2001. **By Pass Temuco: ta iñ newentumun.** Chile.

Yekusimaala. 1997. **We Tripantu en Cerro Navia.** Chile.