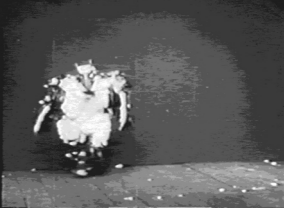


Con el auspicio de
FONDO MATTA



MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO
ILUSTRE MUNICIPALIDAD DE SANTIAGO
FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE
Bandera 361 Casilla 3687
Santiago de Chile
2002



UNA RETROSPECTIVA DEL DOCUMENTAL Y LA ANTROPOLOGIA EN CHILE

Portada y esta página:
Curandero Yanahigua,
Bernardo Valenzuela (1951),
Chaco boliviano.

Esquina página opuesta y siguientes:
The Land of the Head Hunters (1914),
Edward S. Curtis.

Ciclo Documental
14 - 26 octubre 2002



CONTENIDO

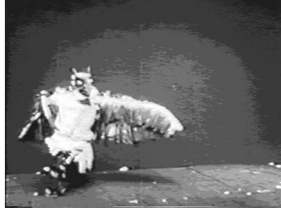
Presentación	6
Antropología visual y documentalismo antropológico: Historia y compromisos Francisco Gallardo I.	9
Tecnologías de la imagen en movimiento y sus usos en antropología Valentina Raurich V. Juan Pablo Silva E.	19
Antropología chilena e imagen en movimiento Felipe Maturana D.	27



PRESENTACIÓN

Antropología e imagen en movimiento, tienen una historia que coincide con la primera proyección de cine que los hermanos Lumière hicieron en 1895. Ese mismo año, Louis Regnault filmó a una mujer Wolof haciendo cerámica en la Exposición Etnográfica de Africa de París. Poco más tarde, en 1898, Alfred Haddon en el Estrecho de Torres registró una ceremonia relacionada con la caza de cabezas y otras escenas de la vida aborigen. Regnault y Haddon fueron los primeros antropólogos en dar importancia al cine como medio de registro científico, sin embargo, fue el documental de Robert Flaherty que retrata a una familia esquimal —*Nanook of the North* (1922)— que, mediante el arte del lenguaje cinematográfico, introdujo la noción de etnografía fílmica, haciendo de la descripción visual un modo de capturar la vida de las gentes de otras culturas.

Hacia finales de los años 30, Margaret Mead y Gregory Bateson dieron un nuevo impulso a esta tecnología como un instrumento de investigación. Sus trabajos fílmicos sobre la gestualidad (o kinesia) en Nueva Guinea y en Bali, son considerados pioneros en el campo del estudio de los aspectos visuales de la cultura. Durante esta época temprana, los medios de reproducción visual permanecieron lejos de las posibilidades técnicas y presupuestarias de los antropólogos, y no fue hasta después de la segunda guerra mundial, cuando se introducen en el mercado cámaras más pequeñas y portátiles, que se inaugura la era del documental contemporáneo. El antropólogo francés Jean Rouch,



es reconocido por su contribución al origen del movimiento de *cinéma vérité* que caracterizó al cine de los años 60, y es sin duda el fundador del documental antropológico moderno. Sin embargo, es con la aparición de la tecnología del video (y muy especialmente el video digital) que estos medios comenzaron a ser incorporados regularmente en las investigaciones que los antropólogos desarrollan en terreno.

Si en el mundo de la antropología, esta práctica tiene poco menos de cien años, en nuestro país esta actividad es definitivamente reciente. Hay notables excepciones, como los registros de Bernardo Valenzuela en Perú y Bolivia a mediados del siglo XX, pero es sólo en los años ochenta cuando los antropólogos comienzan a manipular cámaras de video con el propósito de documentar realidades culturales y utilizar el arte del montaje como un medio de expresión.

La presente retrospectiva incluye un numeroso conjunto de realizaciones en video análogo y video digital, como un esfuerzo de representar la historia de este medio en la antropología nacional. Sin embargo, los cambios tecnológicos han vuelto a remodelar los sistemas de producción, pues con la reciente introducción de los formatos digitales y los sistemas de edición no lineal, los antropólogos se han liberado de los dictámenes e imperativos de quienes tienen la hegemonía de los medios de

comunicación de masas. Sus bajos costos y su sencillo manejo, nos hace pensar que en un futuro cercano, las producciones audiovisuales hechas por antropólogos estarán cada día más cerca de los problemas nucleares de la disciplina, contribuyendo a innovar en las formas de comunicación científica. Sin embargo, en la medida que este cambio tecnológico también está afectando a los medios de comunicación de masas, hay crecientes esperanzas de que los antropólogos puedan equilibrar arte y ciencia, para contribuir de manera efectiva a la construcción de una identidad nacional abierta hacia la diversidad cultural.

La materialización de esta retrospectiva, que cuenta con una selección de 27 obras documentales, ha sido posible gracias a los antropólogos realizadores, quienes llevados por su entusiasmo y visión de futuro, han sostenido este solitario campo de trabajo audiovisual. Sin embargo, este primer balance acerca de antropología chilena e imagen en movimiento no habría sido posible sin el generoso aporte de Roberto Matta y su Fondo para la Ciencia y el Arte, y el permanente apoyo que el Museo Chileno de Arte Precolombino ha tenido hacia nuevos modos de pensar y actuar sobre el mundo cultural que nos rodea.



ANTROPOLOGÍA VISUAL Y DOCUMENTALISMO ANTROPOLÓGICO: HISTORIA Y COMPROMISOS

Francisco Gallardo I.

La antropología tiene una relación con el cine que se remonta a los orígenes de esta tecnología de producción visual. Entre las primeras experiencias antropológicas en el uso de la imagen en movimiento, están las filmaciones de Louis Regnault de una mujer Wolof haciendo cerámica en la Exposición Etnográfica de Africa Occidental en 1895 y las expedición de Alfred Haddon al Estrecho de Torres en 1898, donde filmó una ceremonia masculina relacionada con la caza de cabezas, isleños haciendo fuego mediante la técnica de la rotación y otras escenas de la vida aborigen. En 1901, estimulado por Haddon, Baldwin Spencer filmó en el norte de Australia unos 2.000 metros de película sobre ceremonias de los Aranda, sin embargo, como muchos otros materiales nunca fueron usados y ahora —los que han sido recuperados— se hallan depositados entre las colecciones de los museos.¹

En sus comienzos esta tecnología fue valorada principalmente como registro (interés que permanece hasta hoy en día), pero en los años 30, Margaret Mead y Gregory Bateson utilizaron el cine (y la fotografía) como un medio de revelar el aspecto visual de la cultura humana, en especial aquellos eventos inscritos en la gestualidad y el movimiento del cuerpo (fig. 1).²

*Nuestro objetivo era utilizar las cámaras fotográficas y el cine para obtener un registro de la conducta balinesa, una cuestión totalmente distinta a preparar un "documental" fotográfico o cinematográfico.*³

Siguiendo la ruta de la serie *Character Formation in Different Cultures* (1952) de Mead y Bateson, Alan Lomax célebre por sus registros



FIGURA 1 Trance and Dance in Bali. (filmada en 1936-8). Margaret Mead y Gregory Bateson.

de música folk norteamericana que realizó junto a su padre, desarrolló el método coreométrico para comparar las danzas filmadas en una muestra de escala mundial.⁴ El analizó los registros visuales depositados en diferentes archivos, para determinar (y hacer visibles) los estilos del movimiento en la danza y sus relaciones con el movimiento propio del trabajo y otras actividades humanas (fig. 2). Un interés semejante por los aspectos visuales motivaron a Sol Worth y John Adair, quienes en *Navajos Film Themselves* (1966) alentaron a los nativos a realizar sus propias obras de cine documental, para obtener información que les permitiera estudiar el modo cultural de la percepción visual nativa.⁵ Recientemente el problema de lo visual ha vuelto a ser reconsiderado por David MacDougall, quién ha utilizado el nuevo formato de video digital para dar cuenta de la estética de la vida social de los alumnos de la Escuela Doon en la India.⁶

Esta tradición analítica alrededor de los problemas del mundo visual como sistema cultural, pertenece a ese campo mucho más amplio de la antropología ocupada por dar cuenta de la culturas visuales o “modos de ver”, en la que también se inscriben acontecimientos tan diversos como la pintura corporal, la iconografía, la fotografía, el cine, el paisaje o el arte rupestre.⁷ Todos estos dominios pertenecen a la antropología visual, a pesar de que muchos antropólogos documentalistas usan el término para designar su trabajo como algo opuesto a la antropología “escritural”.⁸ Sin duda, se trata de una metáfora relativa a los modos de registro y expresión de los materiales antropológicos, pero los especialistas estarán de acuerdo en que es el objeto de estudio y no los medios los que hacen distintivo un campo de análisis de cualquier otro en antropología.

The Ax Fight de Timothy Asch y Napoleón Chagnon (1971)



FIGURA 2 Dance and Human History (1976). Alan Lomax.

es probablemente una experiencia única en el uso del film como instrumento de análisis y exposición del razonamiento antropológico (fig. 3). Aquí el film es utilizado de una forma que recuerda el reporte escrito, pues provee una secuencia de distintos niveles de información que incluye datos contextuales, problema, desarrollo y conclusión. *The Ax Fight* se desarrolla en una aldea Yanomami donde repentinamente se desata una violenta pelea entre sus habitantes. La primera escena corresponde a un largo plano que registra el evento sin comentarios ni edición, luego se escuchan las voces de los realizadores sobre una pantalla negra, que especulan sobre el asunto pensando que se trata de algo relativo al incesto. La sección siguiente exhibe un texto donde se dice que la lucha fue el resultado de una disputa de parentesco e incluye un diagrama familiar. Luego se vuelve a mostrar el plano inicial con una narrador y punteros que identifican a los protagonistas y sus relaciones de parentesco. Finalmente, se presenta una versión editada del material sin comentarios, pero estructurada por continuidad narrativa.⁹ Sin duda, este es un caso que en mayor o menor grado se ajusta a las expectativas de los teóricos respecto al film etnográfico, quienes han insistido que el film etnográfico debe apelar a las convenciones de la comunicación científica.¹⁰

Una historia distinta —y mucho más extensa— ha tenido la relación entre la antropología y el género documental, pues esta se ha consumado en la esfera de la cinematografía, en los extramuros de la disciplina.¹¹ De hecho, los antropólogos documentalistas suelen considerar como sus maestros a los padres del cine documental, como Robert Flaherty o Dziga Vertov, y al igual que Jean Rouch, no pocas veces han declarado abiertamente sus compromisos cinematográficos.¹²

*Mi sueño es mostrar en un film lo que puede ser entendido directamente [...] Explicar todo pero mediante recursos cinematográficos.*¹³

El documental es por definición la antípoda del cine ficción —los protagonistas desarrollan sus actividades a su arbitrio y el guión es preparado después que el material ha sido obtenido—, pero poca duda cabe que como en el cine, el propósito del documental es narrar historias. Para los documentalistas la realidad supera a la ficción en rareza, verosimilitud e intensidad emocional, al punto que sus fundadores daban poco crédito al cine ficción. Dziga



FIGURA 3 The Ax Fight (1971). Timothy Asch y Napoleón Chagnon.



FIGURA 4 Man with the Movie Camera (1929). Dziga Vertov.

Vertov fue quizás el más radical exponente de esta desconfianza (fig. 4).¹⁴

NOSOTROS DECLARAMOS que las viejas películas noveladas, teatralizadas, etc., son la lepra.

- ¡No acercarse a ellas!
- ¡No tocadlas con la vista!
- ¡Peligro de muerte!
- ¡Contagiosas!

NOSOTROS afirmamos que el futuro del arte cinematográfico consiste en la negación de su presente.

Es indispensable la muerte de la "cinematografía" para que viva el arte cinematográfico.

NOSOTROS hacemos un llamamiento para que se acelere su muerte.¹⁵

En el campo del documental, el debate acerca de la naturaleza de la realidad ha sido la fuente epistémica de su desarrollo, y los realizadores con intereses antropológicos han contribuido notoriamente a ampliar la fronteras del concepto y la polémica. Este campo de producción visual, intervenido por los intereses

de la antropología, es vasto y su origen coincide (aunque algunos antropólogos están en desacuerdo) con el estreno de *Nanook of the North* (1922) del geólogo y explorador Robert Flaherty. Este fue el primer documental en tener éxito comercial y distribución a escala mundial, y eso no es poco en un ambiente de consumo cinematográfico completamente dominado por el cine ficción.¹⁶ El documental trata de la vida de un esquimal y su familia en la Bahía de Hudson, a quienes Flaherty acompañó filmando aspectos de su vida cotidiana, en especial la pesca y cacería de mamíferos marinos. Flaherty era un narrador extraordinario en lo que a compromisos cinemáticos se refiere, y *Nanook* es considerada una pieza clásica en la historia del film, en especial por su guión (el hombre que lucha contra la naturaleza), la precisión de su lenguaje visual (la "ingenuidad primitiva" que Nanook expresa ante los sonidos producidos por un fonógrafo), la puesta en escena (un iglú construido a medias para filmar interiores) o el suspenso (la clásica caza de la foca) (fig. 5).

Sin embargo, no fue hasta después de la II Guerra Mundial, con la proliferación de pequeñas cámaras de 16 mm, que el documental antropológico adquirió la importancia que hoy tiene. Jean Rouch, que realizó numerosos documentales en África, como *Les Maitres Fous* (1955) o *Jaguar* (1967), es probablemente la figura icónica en la apertura de este campo para la antropología, y su trabajo influyó incluso en los realizadores de cine ficción. En esta misma época se estrenaron *The Hunters* (John Marshall, 1958), filmada en varias temporadas entre los !Kung del desierto del Kalahari en el sur de África (fig. 6), *Dead Birds* (Robert Gardner,



FIGURA 5 Nanook of the North (1922). Robert Flaherty.

1963) que trata de las peripecias de un guerrero Dani de Nueva Guinea y la serie *Netsilick* producida por Quentin Brown y asesorada por Asen Balicki y Guy Marie de Roussellet, en la que se exhibe la vida tradicional de los esquimales de los años 20 interpretada por la comunidad esquimal Netsilick de los años 60.¹⁷

La mayoría de estas obras clásicas del documental antropológico han sido duramente cuestionadas por el uso del narrador omnisciente, cuya voz (sea esta texto o sonido) aparenta no participar de los acontecimientos filmados.¹⁸ Según Bill Nichols, un reconocido teórico del género, muchas de estas obras corresponderían a un modo expositivo de representación, donde el realizador expone un punto de vista a través de sucesivos comentarios que fijan el curso de la imágenes, discurso que muchas veces es moralizador. Una forma completamente distinta, pero cuya narración es igualmente omnisciente, fue aquella fomentada por los documentalistas norteamericanos conocida como *direct cinema*, y donde el realizador nos ofrece el registro sin trabas o mediaciones, tal vez el ideal de lo que podríamos llamar el documental científico, pues lo observado aparenta manifestarse como independiente del observador.¹⁹

Los antropólogos documentalistas que se entrenaron en este modo observacional, como Judith y Robert MacDougall, no tardaron en darse cuenta de las dificultades metodológicas que introducía esta forma de trabajo, cuando de etnografía se trataba. En especial, si se considera que esta descansa básicamente en la “observación participante”, condición distintiva del trabajo de campo que los antropólogos deben a Bronislaw Malinowski.²⁰ En *The Wedding Camels* (1980), parte de la trilogía de *The Turkana Conversations*, los MacDougall dejaron constancia de la compleja presencia del etnógrafo mediante preguntas en inglés representadas en subtítulos y respuestas en Turkana (el idioma de los pastores africanos) igualmente subtituladas, entrevistas o comentarios dirigidos a la cámara o entre los realizadores (fig. 7). *Chronique d' un été* de Jean Rouch y Edgar Morin (1960) fue probablemente el documental más influyente en este cambio de perspectiva, pues en él la cámara dejó de ser un simple ojo espectador, para convertirse en un participante de la acción, adoptando el papel de un verdadero provocador del acontecimiento filmado (fig. 8).

Como Robert MacDougall predijo en los 70, el *participatory cinema*



FIGURA 6 The Hunters (1958).
John Marshall.



FIGURA 7 The Wedding Camels (1974).
Judith MacDougall y Robert MacDougall.



FIGURA 8 Chronique d' un été (1960).
Jean Rouch y Edgar Morin.

era el camino más apropiado para la realización del documental etnográfico, en particular si se considera que el uso de cámaras de cine o video deja de manifiesto la acción intrusiva del etnógrafo, actividad que tradicionalmente ha sido suavizada con el uso de una libreta de notas.²¹ En tanto toda etnografía es participación e intrusión en el contexto de la vida diaria de otros, las tecnologías audiovisuales permiten al antropólogo registrar su propia actividad y en esta forma introducir elementos de juicio que para su audiencia especializada no siempre están disponibles cuando sólo se dispone de un texto escrito.

Entre las muchas obras de este nuevo modo observacional, el documental *Cannibal Tours* de Dennis O'Rourke (1987) es una prueba contundente de la eficacia de este tipo de representación.²² Aquí el realizador acompaña a un grupo de turistas que viajan por distintas aldeas del río Sepik en Papua Nueva Guinea en un barco de pasajeros ultramoderno, revelándonos las imposturas de los visitantes ante la población nativa (ellos desprecian la vida urbana y aman vivir en la naturaleza), y las impostura de los nativos respecto a los visitantes (ellos quieren dinero y aparentan ser los nativos que ya no son, pero que los turistas esperan encontrar). Mediante breves pero agudas preguntas, O'Rourke deja al descubierto un tipo de cinismo cultural que no sólo describe los actos de sus protagonistas, sino también el papel bastante perverso de él

mismo.²³

Esta re-situación del narrador ha permitido zanjar con poca modestia lo que sería un documental etnográfico, pues ciertamente es el proceso activo de observación participante —de obtención y producción de conocimientos— lo que hace distintivo a este tipo de documental antropológico. Cualquier otra forma de representación sería inadecuada, pues el acontecimiento etnográfico mismo está intervenido por el antropólogo y el evento mismo está ocurriendo en ese momento como una interacción social, aunque esto muchas veces le parezca aburrido o sin interés al amante del cine.²⁴ El documental etnográfico debe ser explícitamente dialógico y no puede ser reducido a un conjunto de descripciones culturales, a no ser claro está que el documental deje de ser etnográfico y trate un problema antropológico cuya forma de tratamiento audiovisual requiera de una argumentación, como la historia cultural de un concepto, las bondades de una tecnología agrícola, un tipo de intercambio económico o una práctica religiosa bien documentada pero que no existe desde el siglo XIX.

Este es un punto que reviste gran interés, pues el debate acerca de la naturaleza del documental etnográfico con frecuencia ha sido víctima de una polémica desmesurada, probablemente debido a que todo material disponible para edición o montaje proviene de un trabajo hecho directamente en el campo. Sin embargo, esto no significa que este registro haya sido planificado con un propósito exclusivamente etnográfico, que es un tipo fundamental de experiencia antropológica, pero que no representa en su totalidad al trabajo que se ejerce dentro de la disciplina. Los teóricos del film parecen ignorar que los etnógrafos coexisten con antropólogos físicos, etnohistoriadores y arqueólogos, como también con los teóricos de la antropología económica, política, y la crítica cultural, el feminismo y la historia del arte. Todo documental etnográfico es antropológico, pero no todo documental antropológico es etnográfico. *The Path* (1972) que trata la fenomenología Zen de la ceremonia japonesa del té, *Ways of Seeing* (1974) que revela la relación entre la pintura y el desnudo femenino en nuestra sociedad, *Mother Dao* (1995) que a través de material fílmico de época desnuda las tempranas estrategias de dominación holandesa en Indonesia (1912-1932) (fig. 9.), y tal vez muchos documentales televisivos de la serie *Disappearing*



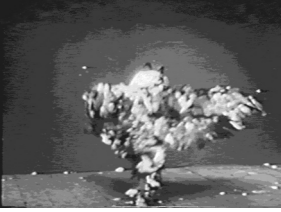
FIGURA 9 *Mother Dao* (1995). Vincent Monnikendam.

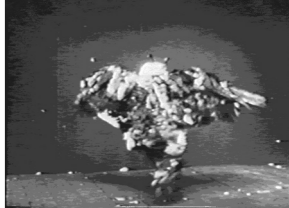
World —cuyo primer capítulo fue estrenado en 1971— pueden ser considerados con contenido antropológico porque adoptan un punto de vista teórico acerca de la cultura, mediante el cual implícita o explícitamente representan y contextualizan diversas prácticas culturales o interculturales.²⁵

A medio camino entre el documental y la antropología, se sitúan aquellas obras consideradas reflexivas, como *Reassemblage* de Trinh T. Minh-ha (1982) o *El Caimán con la Risa de Fuego* de Juan Downey (1979).²⁶ En estos documentales, los realizadores han experimentado con la tecnología, reflexionando a partir del ser allí del realizador y de las formas de representación propias del medio audiovisual. En muchos aspectos esta actitud —que es consustancial a toda reflexión— ha devenido en crítica económica, política o social, en denuncia de las condiciones de subordinación cultural.²⁷ Una preocupación reflexiva que de una u otra forma se extiende por toda la historia del documental.²⁸

Un campo totalmente distinto al problema de la naturaleza intrínseca del documental, es aquel inaugurado por antropólogos quienes han sido activos agentes en la transferencia de las tecnologías audiovisuales hacia comunidades indígenas. Esta forma de antropología-acción ha tenido importantes resultados entre los aborígenes de Australia, los Inuit de Canadá y los nativos del Amazonas. Estos y otros casos recientes han permitido la realización de documentales nativos que en muchos casos se han transformado en un medio de expresión política o conservación de su identidad.²⁹ Aunque en ocasiones estas experiencias suelen ser consideradas como una forma de documentalismo antropológico, en sentido estricto se trata de documentales nativos y su campo es la resistencia cultural.

Luego de este breve recorrido, es relativamente claro que la relación entre imagen en movimiento y antropología es polimorfa y multifuncional, sin embargo, también es relativamente claro que el uso de esta tecnología como instrumento de análisis y exposición al servicio de los intereses de la antropología tiene poco que ver con los problemas inherentes al género documental. Mientras en el primer caso se ha privilegiado el registro como archivo o como medio de investigación de asuntos como la gestualidad (kinesia), el espacio interpersonal (proxémica) y la danza (coreometría), en el segundo, no ha sido un problema menor el tema de la narratividad, la autenticidad





y la comunicación mediante un lenguaje visual.³⁰ Si para la antropología (como ciencia de la cultura) no debería representar problemas el uso del cine y/o el video, como modo alternativo a la escritura, la práctica documental parece menos abordable, pues de uno u otro modo debe lidiar con una compleja ecuación, cuyas variables se expresan en compromisos cinemáticos, espistémicos, reflexivos o simplemente con sus protagonistas y audiencia. Sin embargo, y parafraseando la lúcida afirmación de Karl Heider, ante cualquier conflicto de intereses entre las variables que se ponen en marcha cuando se utiliza el cine o el video (como instrumento de investigación o exposición de resultados), el compromiso con la antropología debe prevalecer.

NOTAS

¹ De Brigard (1975), Griffith (1977) y Chiozzi (1979).

² Acerca del registro ver Mead (1975), Lomax (1971a) y Sorenson (1975). Gestos y movimientos en Bateson y Mead (1942) y Boas en Ruby (1980).

³ Bateson y Mead (1942:49).

⁴ Lomax (1971b, 1975).

⁵ Worth y Adair (1972).

⁶ MacDougall (2000).

⁷ Sobre la antropología visual como estudio de la cultura visual: Ruby (1996) y MacDougall (2000). Sobre otros dominios de la cultura visual: Bateson (1972), Berger et.al. (1975), Boas (1955) Leroi-Gourham (1968), Collier y Collier (1986), Munn (1986), Mason (1990).

⁸ P.e. Mead (1975), Hockings (1988), Barbash y Taylor (1996).

⁹ Weinberger (1994:15).

¹⁰ P.e. Leroi Gourham (1984[1948]), Heider (1980) y Ruby (1996).

¹¹ Kracauer (1989), Winston (1995), Barnouw (1996) y Nichols (1997).

¹² P.e. Rouch (1975, 1985a, 1988) y Prelorán (1985).

¹³ Rouch (1985b: 90).

¹⁴ También Flaherty (1985: 58).

¹⁵ Vertov (1971[1930]: 83).

¹⁶ Ver Heider (1980), Marks (1995) y Grimshaw (2002).

¹⁷ Heider (1980), Gardner (1972).

¹⁸ Nichols (1997).

¹⁹ P.e. *Primary* de Pennebaker y Leacock, que sigue a los candidatos demócratas John F. Kennedy y Hubert Humphrey a través de Wisconsin en 1960, o *Don't Look Back* (1967) de D.A. Pennebaker, que registra a Bob Dylan durante una gira por el Reino Unido.

²⁰ Ver Rouch (1975), MacDougall (1985[1975]), Barbash y Taylor (1996), Malinowski (1973[1922]).

²¹ Henley (1996).

²² MacCannell (1994).

²³ Ver *Taking Pictures* (1996).

²⁴ Weinberger (1994).

²⁵ Criterio defendido por Heider (1976) y Ruby (1975) entre otros.

²⁶ Michaels (1987a), Moore (1994).

²⁷ Esta estrategia de representación no es exclusiva del documental, pues esta no difiere de la antropología postmoderna, que ha guiado su programa bajo el lema de que es mejor privilegiar la honestidad del sujeto que participa que sobre la verdad del método científico (Tyler 1984).

²⁸ Ver Rouch (1985b) o Prelorán (1985).

²⁹ Michaels (1987b), Turner (1992), Downey (1998).

³⁰ P.e. Heider (1976), Hockings (1988) y Henley (1996).

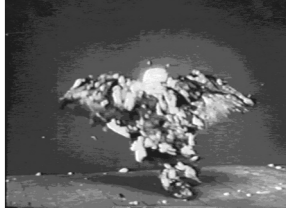
TECNOLOGÍAS DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO Y SUS USOS EN ANTROPOLOGÍA

Valentina Raurich V.

Juan Pablo Silva E.

Los antropólogos han hecho uso de las tecnologías para el registro de la imagen en movimiento, prácticamente desde que la primera cámara de los Lumière estuvo disponible. Cuando en 1898, Alfred Haddon incluyó una cámara de cine en el equipo de su expedición al Estrecho de Torres, dio inicio a una práctica antropológica que a lo largo del tiempo, aunque desde un papel secundario dentro de la disciplina, ha desarrollado nuevas formas y funciones. Indudablemente ese proceso ha estado ligado con el desarrollo de la teoría y la práctica antropológicas: el uso de la cámara de cine (y la posición del antropólogo como camarógrafo) como sujeto externo a los acontecimientos que observa, característico del registro realizado por los antropólogos hasta los años '60, se corresponde con la postura positivista de la antropología dominante en esa época.¹ Sin embargo, una retrospectiva de la relación entre la antropología y el registro de la imagen y un análisis crítico de su desarrollo, no puede ser desligada de las limitaciones y avances tecnológicos del cine, primero, y del video, que es el formato más frecuente hoy día.

Los hermanos Lumière presentaron su invento en 1895 y ese mismo año un antropólogo hizo uso de él. En ese momento, la antropología también estaba en sus inicios y su foco de interés, compartido por el público general, se centraba en el registro de culturas "exóticas", vistas como anacronismos prontos a desaparecer. Era el tiempo de las grandes exposiciones etnográficas, verdaderos zoológicos humanos, en las que el público asistía a ver las costumbres primitivas de gentes traídas de otras tierras, que se representaban a sí mismas en verdaderas vitrinas que imitaban el entorno del que provenían.



Es precisamente en una de estas exposiciones donde por primera vez un antropólogo, Félix-Louis Regnault, utiliza una cámara de cine para hacer un breve registro de una de estas actuaciones.² La tecnología que tenía a su alcance tampoco le permitía mucho más: las cámaras de los Lumière, aunque pequeñas y portátiles, obligaban a hacer tomas fijas y de unos pocos minutos.

Sólo tres años después, Haddon volvería a hacer uso del nuevo invento, pero esta vez sería el antropólogo y la cámara quienes se trasladarían hasta su objeto de estudio y no viceversa. Su ejemplo sería imitado por Baldwin Spencer (1901), Rudolf Pöch (1904-1906) y Hans Schomburgk (1912-1913).³ Todos ellos apreciaron la capacidad del cine como herramienta de registro. Las características de la cámara, limitada por las condiciones de iluminación, un encuadre estático y tomas de pocos minutos, no representaba demasiados problemas para estos antropólogos interesados en recopilar prácticas “primitivas”, aún cuando estas ya hubiesen sido abandonadas por las comunidades estudiadas y que, por lo tanto, literalmente debían teatralizar para la cámara.⁴

A pesar de este entusiasmo inicial, el uso del cine ni se consolidó ni se masificó entre los antropólogos. Tanto es así, que para hablar del siguiente paso en el registro cinematográfico de interés antropológico debemos referirnos al trabajo de un geólogo, considerado hoy el padre del cine etnográfico. Cuando Robert Flaherty partió a filmar *Nanook of the North* (1922) ya estaba disponible la cámara diseñada por el fotógrafo de vida natural Carl Akeley que, a diferencia de los enormes aparatos desarrollados para la industria cinematográfica, era relativamente liviana e incluía un trípode con cabezal giroscópico que permitía el movimiento horizontal y vertical.⁵ Por otra parte, el desarrollo del teleobjetivo le permitió a Flaherty registrar los eventos de la vida de Nanook desde la distancia.⁶ Sin embargo, a pesar de los avances, este equipo aún no tenía la movilidad suficiente como para permitir el registro de acontecimientos espontáneos, por lo que cada escena debía programarse, escenificarse y actuarse.⁷ Precisamente este es el punto que posteriormente generaría la discusión acerca de la “validez etnográfica” del trabajo de Flaherty y de otros realizadores que lo seguirían. Más allá de la polémica, lo indiscutible es que Flaherty, al editar y convertir su registro en un documento visual, dio origen al “documental etnográfico” que, a pesar de carecer de una definición clara y de ser una fuente

de constante polémica, no ha dejado de tener seguidores. Otro mérito de Flaherty fue, aún con todas las limitaciones tecnológicas de su tiempo, el traslado a terreno de un equipo completo de revelado y proyección de cine con el propósito explícito de involucrar directamente a sus protagonistas en la elaboración de la película.⁸ Puede ser discutible hasta qué punto esa colaboración fue efectiva, pero con ello introdujo un nuevo tópico que la antropología no volvería abordar hasta los años 60.

Hacia 1930 el cine había adquirido voz propia, sin embargo, el sonido sincronizado no implicó mayor diferencia en los registros filmicos que realizaban decenas de antropólogos y arqueólogos alrededor del mundo. El cambio se hizo notorio más tarde, cuando algunos de esos registros fueron montados y sonorizados por la industria cinematográfica que, tras el éxito de *Nanook of The North*, vio en ellos un nuevo producto comercial.⁹ Así surgieron una serie de películas, musicalizadas y narradas, que apelaban a la curiosidad del público por lo exótico y sobre las cuales no se puede responsabilizar a los antropólogos que realizaron los registros de campo.¹⁰ A mediados de los años 30 entró en el mercado la cámara de 16 mm, bastante más liviana y manipulable que sus predecesoras. Esta fue rápidamente adoptada por Gregory Bateson y Margaret Mead, quienes realizaron sus registros en terreno entre los años 36 al 38, pero sólo los exhibieron en 1951. Ellos fueron los primeros antropólogos en usar el montaje cinematográfico como un herramienta para presentar datos y no sólo como una ilustración al margen.¹¹

La II Guerra Mundial aceleró el desarrollo de cámaras portátiles y resistentes de 16 y 8 mm, que en años posteriores continuarían sumando mejoras.¹² En esta época, una nueva generación de antropólogos partió a terreno con una cámara de cine en su equipaje, al que pronto se agregarían las grabadoras portátiles de sonido.¹³ Así, en la segunda mitad de la década del 40 y principios de los 50, el progreso tecnológico daría inicio a una diversificación en las formas, los énfasis y los usos del material de cámara. Algunos continuaron con la tradición del registro con fines principalmente ilustrativos; otros, como Alan Lomax, recogieron la línea de trabajo de Margaret Mead y utilizaron el registro cinematográfico para analizar los aspectos visuales de la cultura; y hubo quienes, como Jean Rouch, se centraron en el desarrollo del documental etnográfico o antropológico.¹⁴

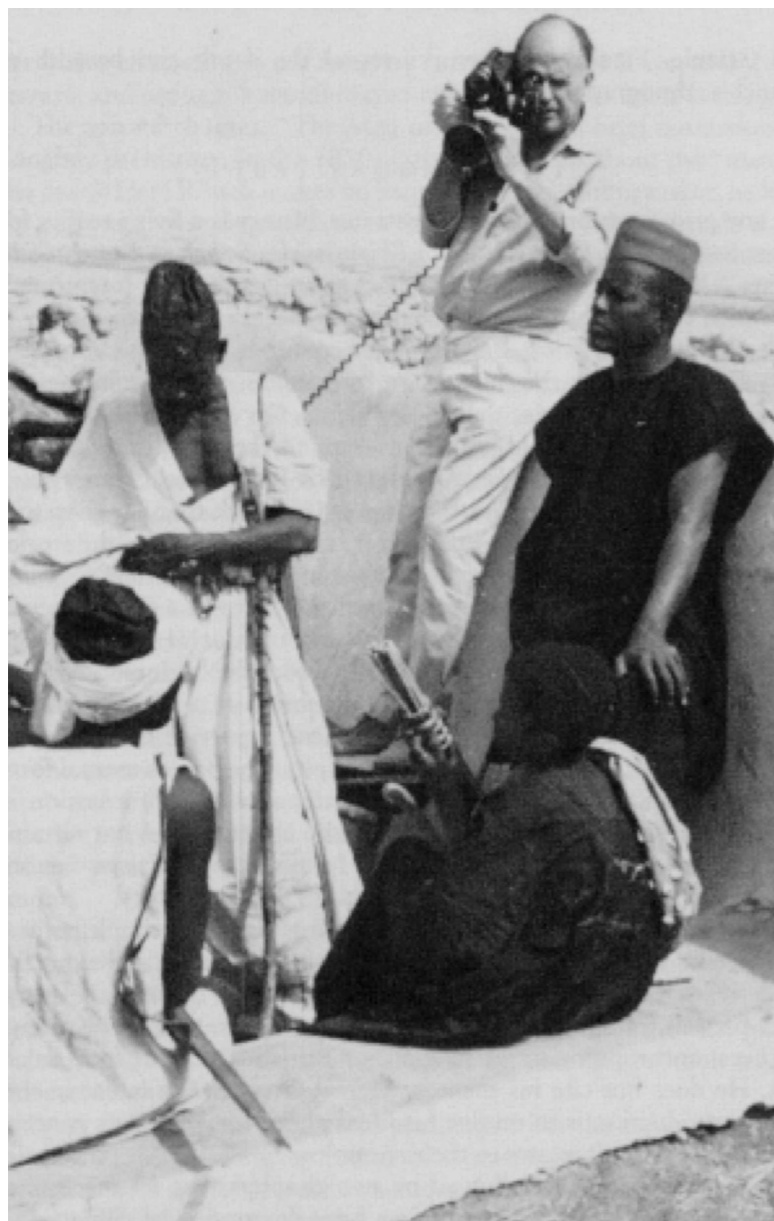
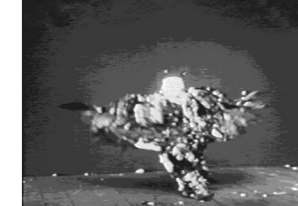


FIGURA 1 Jean Rouch filmando en 1977. Cámara 16 mm con sonido sincronizado.

Para finales de los años 50 las cámaras compactas contaban con equipos de sonido sincronizado portátiles y ofrecían la posibilidad de trabajar con película a color y diversidad de lentes (fig. 1).¹⁵ Esta nueva tecnología permitió reducir la cantidad de equipos y personal, facilitando la filmación de eventos y conversaciones espontáneas. Esto estimuló la aparición de nuevos estilos de documental (*cinéma vérité*, *direct cinema*, realismo observacional)



y renovadas controversias acerca de la ética, el realismo, la veracidad y la reflexividad de las películas.¹⁶ Los antropólogos documentalistas no estuvieron ajenos a estas polémicas, pero a ellas sumaron los temas propios de la disciplina relacionados principalmente con la metodología y la búsqueda de un tipo de narración fílmica que distinguiera el cine etnográfico o antropológico del resto de los documentales.¹⁷ Así, en los años 50 se creó en Alemania el *Institut für Wissenschaftliche Film* (IWF) que promovía un tipo de película etnográfica “científica”, basada en una visión positivista de la antropología, y con estándares rígidos acerca de la forma en la que debía abordarse el registro para que luego fuera de utilidad en el análisis académico.¹⁸ Por su parte, durante la década de los '60 Judith y David MacDougall se preocuparon por utilizar la cámara en un estilo de observación participante, mientras Timothy Asch y Napoleón Chagnon buscaban un estilo de montaje que correspondiera con los requerimientos que la disciplina exigía a cualquier documento escrito.¹⁹

Paralelamente se estaba produciendo otro avance tecnológico, la televisión, que para fines de los 60 había entrado con fuerza en los hogares norteamericanos.²⁰ Esto no implicó mayor diferencia en las herramientas de registro usadas por los antropólogos, pero sí abrió un nuevo espacio para la realización y divulgación de los documentales, incluidos los de “carácter antropológico” que muchas veces incluyeron a antropólogos en el equipo asesor.²¹ Sin embargo, muchos vieron en la televisión una nueva forma de colonización a través de la imagen, que implicaba la imposición de una forma de ver y entender el mundo. Esta inquietud generó, por un lado, el interés de los antropólogos documentalistas por retomar y profundizar la idea de Flaherty del documental colaborativo, cooperativo o comunitario, con el que se pretendía involucrar a los sujetos en la construcción de su propia imagen.²² Una serie de activistas y antropólogos se empeñaron en transferir la tecnología a los grupos marginales, específicamente las comunidades indígenas, para que fueran ellos mismos quienes generaran sus películas. Pocos años después estos intentos se concretarían en proyectos de más largo plazo con la creación de canales de televisión comunitarios.²³

Estos esfuerzos indudablemente generaron críticas y plantearon preguntas acerca de las “otras formas de ver”. En 1969 Sol Worth y John Adair intentaron dilucidar con la realización del proyecto



Navajos Film Themselves, en el que el traspaso de la tecnología no era un fin en sí mismo, sino un paso previo para el análisis.²⁴

En 1980, la Sony puso al alcance del público general la primera cámara de video.²⁵ Su tamaño y la calidad de la imagen y el sonido, no representaban un gran avance respecto a las cámaras de cine portátiles, pero hacían innecesario el proceso de revelado y ese fue su principal atractivo. Los antropólogos interesados en la transferencia tecnológica vieron de inmediato el potencial de estos equipos autónomos. En 1982, Eric Michaels capacitó a las comunidades Warlpiri, en el norte de Australia, para producir videos y crear una transmisión ilegal; y en 1985, los Kayapó de Brasil, capacitados por investigadores brasileños, comenzaron a realizar sus propios registros en video y a crear una cadena de comunicación entre comunidades a partir de esos documentos.²⁶

El siguiente hito en el desarrollo del video tuvo lugar en 1989, año en que aparecen las cámaras Hi8, de bajo costo y fácil manejo, que masificaron el registro visual y lo convirtieron en un fenómeno social del que los antropólogos, particularmente los más jóvenes, también formaron parte. Así surgió una nueva generación, ansiosa de experimentar con la relación entre antropología e imagen en movimiento. Con mayor o menor presteza, forzadas por el número de interesados, las universidades comenzaron a implementar ramos de antropología visual, lo que no dejó de ser un avance en el estatus dentro de la disciplina del registro y el análisis de la imagen en movimiento.

La aparición del video digital, muy superior en calidad de imagen al video análogo, pero por sobre todo la relativa accesibilidad y facilidad de la edición digital, fortalecieron este movimiento y por primera vez pusieron al alcance del antropólogo el control de la totalidad del proceso de realización de un documental.²⁷ El debate acerca de las consecuencias que tendrá esta nueva tecnología en el desarrollo de la futura antropología visual y del documental etnográfico, está recién comenzando. Por lo pronto, es visible un aumento de los registros en video y de los documentales realizados por antropólogos, lo que a su vez ha provocado una renovación de las antiguas controversias acerca de la validez antropológica o etnográfica de estos documentos. Por otra parte, el bajo costo de la realización en video libera a los antropólogos documentalistas de sus compromisos con los

parámetros televisivos o educativos y, por lo tanto, deja abierta la posibilidad de un compromiso mayor con la disciplina y sus temáticas.²⁸ Parafraseando a David MacDougall, la responsabilidad de aceptar el reto de producir películas etnográficas ejemplares recae exclusivamente en nosotros.²⁹

NOTAS

¹ Ruby 1985 y Homiak 1995.

² Colombres 1985.

³ Gehling 1998.

⁴ Heimdall 1996 y Barnouw 1996.

⁵ Flaherty 1922.

⁶ Girdwood 2001.

⁷ Barnouw 1996.

⁸ Ruby 1991 y Grimshaw 2002.

⁹ Barnouw 1996.

¹⁰ Rouch 1974.

¹¹ Henley 1996, Brisset 1999 y Reddy 2001.

¹² Rouch 1974.

¹³ Colombres 1985.

¹⁴ Reddy 2001.

¹⁵ Colombres 1985.

¹⁶ Barnouw 1996.

¹⁷ Ruby 2000.

¹⁸ Gehling 1998.

¹⁹ Grimshaw 2002 y Ruby 1995.

²⁰ Schoenherr 2002.

²¹ Ruby 2000.

²² Ruby 1991.

²³ Ruby 1991.

²⁴ Homiak 1995 y Reddy 2001.

²⁵ Schoenherr 2002.

²⁶ Ruby 1991.

²⁷ Ruby 2000.

²⁸ Ruby 2000 y Macdougall 2001.

²⁹ Macdougall 2001.



ANTROPOLOGÍA CHILENA E IMAGEN EN MOVIMIENTO

Felipe Maturana D.

No existe registro del uso del cine en la historia de la antropología en Chile, a excepción del registro fílmico realizado por Bernardo Valenzuela, a principios de 1950 en Perú y Bolivia. Valenzuela, que más tarde sería profesor del Departamento de Antropología de la Universidad de Chile, era propietario de una cámara de 16 mm sin sonido sincronizado y se propuso hacer registros de sus viajes de exploración. Estos fueron utilizados exclusivamente con fines académicos y la docencia. La aparición del video profesional durante los años 80 no cambió de manera importante este desolador panorama, los formatos Betacam y Umatic no tuvieron acogida (o no fueron accesibles) entre los antropólogos de la época, quienes en el mejor de los casos tomaban fotografías para ilustrar sus textos y dar prueba de que estuvieron allí.¹

Las únicas obras hechas en este periodo, son los trabajos de Rony Goldschmied y Alejandro Elton.² El primero realiza *Santiago: Pueblo Grande de Huincas*, un video que da cuenta de la difícil situación social de los mapuches urbanos y sus reivindicaciones culturales (fig. 1). Este puede ser considerado como el primer documental etnográfico realizado por un antropólogo chileno, entendiendo por etnográfico todo aquello relacionado con la descripción de un grupo humano o de algún aspecto de su cultura. En esta época, Goldschmied ejercía como profesor de audiovisual en un instituto profesional, lo que facilitó el acceso a equipos Umatic y poder realizar este trabajo de manera independiente. El segundo trabajo fue el resultado de una acción conjunta entre el antropólogo Alejandro Elton; la ONG Sociedad Interdisciplinaria para el Desarrollo; el grupo juvenil de la población La Pincoya *La Ventana* y; la ONG Educación y Comunicaciones y su área audiovisual



FIGURA 1 Santiago: Pueblo Grande de Huincas (1987). Rony Goldschmied.

a cargo del realizador Sergio Navarro. El producto final fue un documental sobre la vida de jóvenes pobladores titulado *Caminito al Cielo*, que en 1995 se convierte en el primer antecedente audiovisual en formar parte de una Memoria Profesional en Antropología (fig. 2). Su núcleo teórico y conceptual se deriva de la antropología visual, recogida por Elton como una preocupación teórica y metodológica sobre los medios visuales y audiovisuales en la antropología.³

Con la aparición del video casero durante los noventa, formatos Betamax y VHS, y las cámaras de mano o Handycam, Video8 y VHS compacto, los registros audiovisuales de antropólogos en terreno se multiplicaron, sin embargo, muchos de ellos quedaron como material de cámara sin editar. En 1994, el arqueólogo y etnomusicólogo Claudio Mercado realiza, con el apoyo del Museo Chileno de Arte Precolombino y el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología, *Con mi Humilde Devoción*, un corto de 6 minutos sobre los bailes religiosos de *Chinos* del centro de Chile. Ese mismo año, Francisco Gallardo, arqueólogo e investigador del mismo museo, viaja por América como asesor antropológico junto a Ricardo Astorga (*El Mirador*, Televisión Nacional de Chile). Entre los numerosos documentales periodísticos de este equipo, destaca *Bellas de Juchitán*, un reportaje acerca del valor positivo que esta comunidad del estado de Oaxaca le da a los homosexuales. Durante esta época, se ejecutan los primeros trabajos en video realizados por estudiantes de antropología para cursos curriculares y Congresos de la especialidad como, *Apariciones de la Virgen en Isla Negra* (1995) y *Devotos del Bulla* (1996).⁴ En 1996 aparecen nuevas realizaciones de tipo documental realizadas por arqueólogos, *Arte Rupestre en Caspana: Pasado y Presente* de Pablo Miranda y *De todo el universo entero* de Claudio Mercado y el realizador audiovisual Pablo Rosenblatt, ambas financiadas por el Fondo para el Desarrollo de las Artes. El primero de estos trabajos tiene como tema el arte rupestre y sus múltiples interpretaciones culturales, y el segundo, trata de los cantos y la música de *Chinos*, una tradición que tiene sus orígenes en los pueblos indígenas que habitaban Chile central antes de la llegada de los europeos.

A partir de esta fecha los trabajos audiovisuales, realizados por antropólogos, comienzan a multiplicarse. De esta manera, durante 1997 encontramos: *En Pedir no hay Engaño. Una etnografía Vivencial en la Fiesta de la Tirana*, video autofinanciado y parte de la Memoria



FIGURA 2 Caminito al Cielo (1989). Sergio Navarro y Alejandro Elton.

Profesional del antropólogo y realizador Arturo Dell (fig. 3); *Los Artesanos de la Piedra de Pelequén* de Alejandro Elton que contó con el financiamiento del Fondo para el Desarrollo de las Artes y; *We Tripantu en Cerro Navia. Una Etnografía Audiovisual* del colectivo estudiantil *Yekusimaala*, que fue autofinanciado y patrocinado por la Ilustre Municipalidad de Cerro Navia y el Departamento de Antropología de la Universidad de Chile.⁵ Curiosamente dos de los tres últimos videos, incluyen la palabra etnografía en su título, ambos tienen vinculación con el mundo académico y proponen, quizás de una manera intuitiva, una preocupación práctica y conceptual sobre lo etnográfico en el audiovisual.

En el lenguaje corriente, “video etnográfico” es sinónimo de video indígena. Es decir, algo que muestra la vida de los nativos o algún aspecto “exótico” de su cultura. Sin embargo, muchos de estos videos llamados “etnográficos” no han sido el producto de un trabajo antropológico en terreno orientado a la recolección o construcción de datos, situación que define lo etnográfico en antropología, sino más bien, el resultado de intereses relacionados con las metodologías y prácticas del documentalismo. Por ejemplo, el Museo Chileno de Arte Precolombino, que posee la más completa colección de videos sobre indígenas americanos en nuestro país, contaba para esta época con 43 títulos para su categoría *Videos Etnográficos de Chile*. Sin embargo, sólo cuatro de ellos eran videos realizados por o con antropólogos. Los 39 restantes eran realizaciones de productoras televisivas, cineastas o producciones independientes vinculadas al mundo de la comunicación audiovisual. Esto es paradójico, pues cuando los antropólogos empezaron a hacer video, el horizonte del “video etnográfico” estaba modelado desde fuera de la disciplina y con un interés restringido a la temática indígena. Una limitación fuerte para quienes consideran la antropología como una disciplina preocupada por la cultura en el sentido más amplio del término.

A finales de los años 90, se realizan nuevos videos con nuevas temáticas hechos por arqueólogos y antropólogos. Entre estos están: *Pinkilleros de Cariquima*, documental que muestra aspectos de la música y la danza durante la fiesta de carnaval en el poblado aymara de Cariquima, (interior de Iquique), realizado por Claudio Mercado con el financiamiento de Fundación Andes a través de un proyecto de rescate de música indígena (fig. 4); *En el Silencio del Sol*, video altamente poético y reflexivo de Francisco Gallardo



FIGURA 3 En Pedir No Hay Engaño (1997). Arturo Dell.

sobre sus experiencias como arqueólogo y antropólogo en el norte de Chile, financiado por el Fondo Matta para el Arte y la Ciencia y; *Lickanantay*, video registro de un proyecto de capacitación audiovisual para personas de siete comunidades indígenas atacameñas, financiado por Fundación Andes, ejecutado y realizado por Claudio Mercado, Gerardo Silva y Jerónimo Ansa.⁶ En 1999, el antropólogo Marcelo Matthey realiza, como parte de su Memoria Profesional el video argumental *De la Esquina al 14*, donde con un grupo de niños del sur de Santiago recrea sus estrategias de supervivencia en la calle.⁷ También cabe mencionar las *Actas del Tercer Congreso Chileno de Antropología* donde se registran los videos *Pueblo Colla* (1996), realizado por Miguel Cervellino, arqueólogo y director del Museo Regional de Atacama; *1879-2001: Epitafio a una Guerra* del documentalista Hernán Dinamarca y la asesoría antropológica de Patricia Junge, que indaga en las percepciones de chilenos, bolivianos y peruanos sobre la Guerra del Pacífico y; *Una Experiencia Documental*, que registra el retorno a su comunidad de un mapuche urbano, realizado por el antropólogo Felipe Maturana, los audiovisualistas Raúl Venegas y Marcelo Yelpi, y Jorge Gaete, protagonista y realizador.⁸



FIGURA 4 Pinkilleros de Cariquima (1998). Claudio Mercado.

A partir del año 2000, la práctica audiovisual antropológica aumenta de manera considerable, haciendo difícil la tarea de realizar un inventario en profundidad. La dificultad es múltiple y radica en que los antropólogos —cada día más numerosos— se encuentran produciendo material audiovisual en los más variados ámbitos laborales (gubernamentales y no gubernamentales) y continúan haciendo producciones independientes. El crecimiento sin precedentes de este campo, se debe también a la disponibilidad de nuevas tecnologías, pues gracias a los bajos costos de las cámaras digitales y a los nuevos equipos de edición no lineal, hacen posible que prácticamente cualquier antropólogo pueda hacer sus propios montajes, sin la necesidad de depender de una productora. Una prueba de esta situación ha sido el estreno de un importante número de documentales en dos eventos de carácter académico. El primero fue la Convocatoria para la Postproducción de Documentales Antropológicos, organizada por el Fondo Matta para el Arte y la Ciencia y con el patrocinio del Museo Chileno de Arte Precolombino en Junio del 2001, el cual permitió la finalización de 11 videos realizados por antropólogos y que constituyen la columna vertebral de esta retrospectiva audiovisual (figs. 5 y 6).⁹

El segundo evento fue la muestra *Registros de Miradas*, organizada por el Núcleo de Antropología Visual de la Universidad Academia Humanismo Cristiano, y realizada durante el IV Congreso Chileno de Antropología en noviembre del 2001. En ella se exhibieron nueve videos realizados por o con antropólogos, cuatro fueron financiados por el Fondo Matta antes señalado, dos eran extranjeros y tres estrenos: *Fragmento del Canto Porteño*, que indaga en la vida de los cantantes de la bohemia del puerto de Valparaíso, realizado por el periodista Jorge Garrido y el auspicio del Fondo para el Desarrollo de las Artes, y que contó con la participación de los antropólogos René Barriga en cámara y Felipe Maturana en edición; *Seremos a Partir de lo que Somos* del antropólogo Mauricio Lorca, que informa acerca de las experiencias de recuperación de memoria histórica local en comunidades de la IV Región, también financiado por el fondo citado y; *Si vas para Chile, Fragmentos del Racismo Criollo*, que trata sobre la discriminación que los chilenos han desarrollado contra los inmigrantes peruanos, realizado y autofinanciado por las estudiantes de antropología Urquiza, Peirano y Navarrete.¹⁰ Finalmente, es importante mencionar el documental *Un Hombre Aparte*, realizado por la comunicadora Bettina Perut y el antropólogo Ivan Osnovikoff, donde se narra la solitaria vida de Ricardo Liaño un anciano productor de boxeo, y que recientemente ha ganado varios premios nacionales e internacionales.¹¹

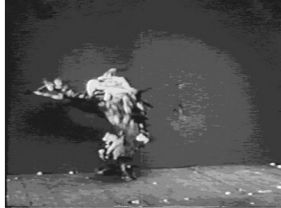
Aunque la historia de la imagen en movimiento en la antropología chilena tiene orígenes recientes, el material audiovisual producido por antropólogos se encuentra disperso y no es posible por ahora disponer de un inventario exhaustivo. La inexistencia de un archivo audiovisual ha colaborado de manera importante en esta limitación. Hasta ahora, la única institución que ha mostrado un interés serio en este campo es el Museo Chileno de Arte Precolombino, sin embargo, dado que por razones obvias almacena sólo material de pueblos indígenas, no cuenta con registros sobre un importante número de producciones audiovisuales realizadas por antropólogos. Con respecto a las producciones inventariadas en este breve artículo, podemos señalar que hoy, la mayoría de las producciones audiovisuales realizadas por o con antropólogos son el resultado de gestiones individuales, total o parcialmente autofinanciadas. Ocasionalmente, los realizadores han contado con el auspicio de instituciones, tanto gubernamentales como no gubernamentales,



FIGURA 5 Santa María una Isla (2001). Felipe Maturana.



FIGURA 6 Un Pedazo de Tierra Rodeado por Mar (2001). Juan Pablo Silva.



cuyos intereses más evidentes han sido el rescate de la tradición indígena, la preservación de la memoria local, la educación y la intervención, actividad que caracteriza a algunos programas sociales. Sin embargo, esta relación con la institucionalidad ha sido principalmente circunstancial, limitando el desarrollo de esta práctica disciplinaria. Por último, con respecto al caso de la televisión y la antropología su relación ha sido parcial, pues aunque existe una preocupación por temas antropológicos, sus formatos han subordinando a la disciplina a los criterios de comunicación de masas que prevalecen en este medio.

ESTRATEGIAS NARRATIVAS

El profesor de Etnografía Americana del Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad de Chile (1970-72), Bernardo Valenzuela, filmó en 1951 el primer contacto pacífico con grupos Yanahiguas del chaco boreal boliviano.¹² Los primeros planos nos muestran la llegada de un grupo de hombres y mujeres a un caserío indígena, la curiosidad de unos a otros es evidente. Después el tumulto se disgrega y aparece una mujer haciendo tareas domésticas, un hombre con un llamativo tocado de plumas emerge desde una choza (fig. 7), otro hombre afila su cuchillo, un tercero, o quizás el mismo, aparece hablando a un micrófono, después el hombre blanco y el indígena aparecen abrazados junto a la cámara, y posteriormente aparece un personaje que, con un recipiente de madera y un cristal de cuarzo, enfrenta a la cámara imitando los gestos técnicos del camarógrafo. En los planos finales vemos a la expedición de hombres blancos, con sus cucalones y rifles en las espaldas, desplazándose a caballo.

Sus imágenes son material de cámara sin pretensiones de montaje.¹³ En este sentido las tomas de Valenzuela podrían ser sólo el registro de un “otro”, pero una mirada más atenta nos revelan una forma particular de ver a ese “otro”. Se trata de documentos doblemente etnográficos, pues las grabaciones y fotografías registran al mismo tiempo la cultura de los filmados y la cultura de quienes filman.¹⁴ En este caso las filmaciones además de mostrarnos a un grupo indígena y su cultura material, nos muestran como la etnografía, una práctica incipiente en Chile, buscaba registrar grupos culturales prontos a desaparecer, y de esta manera ayudar a la preservación de la información



FIGURA 7 Yanahiguas (1951) Bernardo Valenzuela.

cultural. Sin embargo, esto último sólo habría adquirido sentido en la medida que dicha información hubiera permanecido en un archivo —que sabemos no existe aún—, de modo que hubiera estado disponible para que los investigadores pudieran analizarlo bajo la luz de nuevas teorías o preguntas antropológicas.¹⁵

A partir de los años 80, y con la introducción del video, aparecen los primeros trabajos audiovisuales del tipo documental en antropología. La producción *Santiago, Pueblo Grande de Huincas*, inaugura una práctica que busca más la divulgación de problemas culturales que la preservación.¹⁶ Su forma es el montaje paralelo, dos historias independientes contadas de manera alternada. La primera historia es narrada por una voz en *off*, que lee las cartas enviadas por una mujer mapuche a su hermano, ilustrada con imágenes principalmente fijas (incluso fotos). La segunda historia es el registro directo de una serie de actividades desarrolladas por la organización mapuche Ad-Mapu en Santiago, como reuniones, discursos y rogativas realizadas por una *machi*. Las tomas largas y el sonido sincrónico son la norma, junto con una cantidad de planos detalles, o insertos, que muestran a los participantes, sus vestimentas, sus instrumentos y a la concurrencia en general. Este tipo de representación de la realidad ha sido denominada por Bill Nichols, un teórico del género documental, como documentales de observación.¹⁷

Según Nichols, entre la obras documentales destacan cuatro modalidades de representación: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. La primera se caracteriza por un texto que se dirige al espectador directamente con imágenes que sirven de ilustración o contrapunto, y su continuidad en el montaje está dada por la retórica de la voz en *off* y no por el espacio ni la temporalidad. Este tipo de documentales ha sido usualmente utilizado como medio de expresión de ideales románticos y de contenidos pedagógicos. La segunda modalidad, el observacional, surge gracias a la disponibilidad de equipos con sonido sincrónico y del desencanto de la cualidad moralizadora del modo expositivo, su montaje busca acentuar la impresión de temporalidad auténtica a través del uso de tomas largas. Sin embargo, este modo limita al realizador al momento presente y lo obliga al desapego de sus propios procesos, pues debe estar ausente en todo momento. Esta problemática es tomada por el modo interactivo el cual busca hacer más evidente la perspectiva

del realizador. Abundan así las intervenciones en las entrevistas, la utilización de testimonios de testigos y/o expertos, y las imágenes de archivo que evitan el peligro de la reconstrucción. Por último, el modo reflexivo nace del deseo de hacer evidente las convenciones utilizadas en la representación del mundo, caracterizada por los tres modos anteriores. Para ello utiliza muchos de los recursos señalados pero con un fin diferente: interrumpirlos para dejarlos al descubierto.¹⁸

Sin embargo, y aunque estos modos de representación permiten introducir cierto orden en los trabajos antropológicos audiovisuales mencionados aquí, lo usual en estos documentales es la combinación de modos de representación, más que la adscripción estricta a uno de ellos. A pesar de esto, muchas obras privilegian algunos de estos modos narrativos. Por ejemplo, bajo el modo expositivo, caracterizado por el uso del narrador omnisciente con imágenes ilustrativas o de contrapunto que lo acompañan, encontramos el documental *Pueblo Colla* que tiene un narrador en *off* que relata la historia y devenir de este pueblo indígena, el cual es confirmado a través de entrevistas e ilustrado con imágenes de sus descendientes.¹⁹ Lo mismo ocurre con *Bellas de Juchitán*, donde la voz del antropólogo y periodista Ricardo Astorga organiza el relato general (fig. 8), y también con *By Pass Temuco*, del realizador Estebán Villarroel, que cuenta con un relato en *mapudungun* que ordena y orienta los testimonios y sus imágenes.²⁰

En cuanto al modo observacional, caracterizado por un realizador ausente y donde la realidad aparenta mostrarse a sí misma, ha sido frecuentemente utilizado como herramienta etnográfica, y caracterizaría a los documentales *Sergio Larraín: Arte, Colección & Cultura* que es narrado por el nieto y el mismo Sergio Larraín; *Un Hombre Aparte* con el seguimiento día a día de su solitario protagonista; *Caminito al Cielo* y la cotidianeidad del joven poblacional; *De Todo el Universo Entero* y las fiestas de *Chinos*; *En pedir no Hay Engaño* y la devoción de los participantes de la fiesta de La Tirana; *Pinkilleros de Cariquima* con su carnaval altiplánico y, entre otros; *La Recompensa de Dios* que describe los cambios en el mercado fluvial de Valdivia (fig. 9); *La Tolerancia de la Carne* que ofrece detalles del carnaval de Oruro; *Caspaña: Pasado y Presente* que utiliza su propio testimonio junto al de lugareños y expertos.²¹ *Una Experiencia Documental* y *La Reina del Aconcagua*, que revelan los



FIGURA 8 Las Bellas de Juchitán (1994) Ricardo Astorga y Francisco Gallardo.

procesos de cambios vividos por el o los protagonistas durante el documental, también pertenecen a esta modalidad narrativa.²²

El modo interactivo, donde el realizador interviene en los acontecimientos registrando su propia participación, lo encontramos en *We tripantu en Cerro Navia* y su cámara que invita a la construcción participativa; *Los Artesanos de la Piedra de Pelequén* donde el realizador interviene permanentemente en la búsqueda de conocimientos sobre esta actividad; *Lickanantay* y el registro de su propio registro; *Seremos a Partir de lo que Somos* y el trabajo de rescate de la memoria local del realizador/antropólogo; *Posta Central* que no oculta al equipo de grabación.²³ Una estrategia semejante encontramos en los documentales postproducidos por el Fondo Matta, como *El Estudio de la Claustrofobia* que registra las dudas de los propios realizadores (fig. 10); *Un Pedazo de Tierra Rodeado por Mar*; *Las Huellas del Arpón* y *Santa María una Isla* con la cámara participante característica del Colectivo Yekusimaala.²⁴

Por último, bajo el modo de representación reflexiva, donde el realizador medita a través de sus propios medios de representación acerca de su papel en el mundo que interpreta, encontramos *En Pedir No hay Engaño*, en particular su secuencia final de cámaras grabando a otras cámaras que graban a su vez la fiesta de la Tirana y en *Santa María una Isla*, donde el realizador es interpelado por uno de los protagonistas, poniendo en duda la relevancia del documental antropológico.²⁵ Un valor altamente reflexivo y autobiográfico caracterizan a *En el Silencio del Sol* y *Desenterrar y Recordar* (fig. 11), especialmente en la insistencia del “estar allí” de los realizadores.²⁶ Un interés semejante encontramos en *Bandas*, que con recursos del video arte intenta hacer una analogía entre el grupo de arqueólogos, las gentes del pasado que estudian y otras pequeñas comunidades urbanas de asociación espontánea.²⁷

PALABRAS FINALES

La historia de la antropología chilena y la imagen en movimiento ha sido breve, aunque no por eso improductiva. Los antropólogos han hecho uso de todas las formas narrativas del documental para comunicar sus experiencias, y no han ignorado la importancia del registro crudo. Los recursos utilizados en la realización han sido espontáneos y derivados de las convenciones de las múltiples estrategias inventariadas. Falta aún la creación de los espacios académicos adecuados para el desarrollo de una autoconciencia



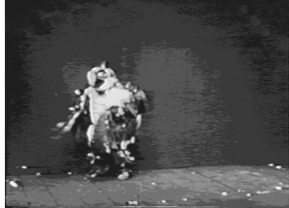
FIGURA 9 La Recompensa de Dios (2002). Adrián Silva.



FIGURA 10 Estudio De La Claustrofobia (2001). Valentina Raurich.



FIGURA 11 Desenterrar y Recordar (2001). Pablo Miranda.



de la disciplina en relación a lo medios audiovisuales, en especial, una que favorezca la reflexión sobre teoría y método. La práctica antropológica y audiovisual puede ser imperfecta, pero es suficiente como para extraer lecciones para el futuro que permita el desarrollo de múltiples identidades.

NOTAS

¹ Sobre el uso de la fotografía en la antropología chilena ver Foerster, Montecino y Wilson 1993, Alvarado et. al. 2001 y Munizaga 1961.

² Goldschmied 1987, Navarro y Elton 1989.

³ Elton 1995.

⁴ Menard et al. 1995 y Yekusimaala 1996. El primero fue exhibido en el 2º Congreso Chileno de Antropología pero no aparece en las actas, y el segundo fue el trabajo final del curso curricular Métodos y Técnicas Cualitativas II, Depto. de Antropología y Arqueología, Universidad de Chile.

⁵ Dell 1997, Elton 1997 y Yekusimaala 1997a; este último fue ganador del Primer Concurso Nacional de Video Etnográfico organizado por el Museo Chileno de Arte Precolombino en 1997.

⁶ Mercado 1998, Gallardo 1999, Mercado, Silva y Ansa 1999. La idea de este último proyecto nace de la experiencia obtenida por el Centro de Trabajo Indígena (CTI) en Brasil en 1987, del cual su cara más conocida son sus videos *El espíritu de la TV* (Carelli

1990) y *Arca de los Zo'e* (Carelli et al. 1993).

⁷ Matthey 1999.

⁸ Castro et.al. 1998, Cervellino 1996, Dinamarca y Junge 1997, Maturana, Venegas, Yelpi y Gaete 1998.

⁹ Gallardo 2001, Maturana 2001b, Miranda 2001, Raurich 2001, Silva E. 2001, Vazquez y Larraín 2001, Villarroel 2001, Adán y Del Fierro 2002, Carreño 2002, Mercado y Silva 2002 y Silva P. 2002.

¹⁰ Garrido 2001, Lorca 2001 y Urquiza, Peirano y Navarrete 2001.

¹¹ Perut y Osnovikoff 2001 recibió la primera distinción en el Festival de Documentales de Santiago (2001), Premio Altazor Mejor Dirección de Cine (2002), Premio Altazor Mejor Aporte Creativo de Cine (2002) y Premio Jan Vrijman Fund perteneciente al International Documentary Festival of Amsterdam (2002).

¹² Bernardo Valenzuela, comunicación personal.

¹³ Hago esta distinción pues es posible hacer registro de cámara con una intencionalidad de montaje, es decir, grabar distintas tomas, una tras otras, cuya visualización sintagmática permitiría construir una secuencia. Rafael Sánchez (1970), diferencia entre toma (asunto filmado mediante la carrera ininterrumpida de la cámara), escena

(varias tomas de un mismo escenario) y secuencia (varias escenas que poseen un sentido completo).

¹⁴ Foerster, Montecino y Wilson 1993 y Ruby 1996.

¹⁵ Chiozzi 1989.

¹⁶ Goldschmied 1987 y Maturana 2001a.

¹⁷ Nichols 1997.

¹⁸ Nichols op.cit.

¹⁹ Cervellino op.cit.

²⁰ Astorga y Gallardo 1994 y Villarroel op.cit.

²¹ Gallardo op.cit., Purut y Osnovikoff op.cit., Mercado y Rosenblatt 1996, Dell op.cit., Mercado 1998, Silva P. op.cit., Vazquez y Larraín op.cit. y Miranda 1996.

²² Maturana, Venegas, Yelpi y Gaete op.cit. y Mercado y Silva op.cit.

²³ Yekusimaala op.cit., Elton op.cit.

Mercado, Silva y Ansa op.cit., Lorca op.cit. y Goldschmied op.cit.

²⁴ Raurich op.cit., Silva E. op.cit.,

Carreño op.cit. y Maturana 2001b.

²⁵ Dell op.cit. y Maturana op.cit.

²⁶ Gallardo 1999, 1995 y Miranda op.cit.

²⁷ Adán y Del Fierro op.cit.

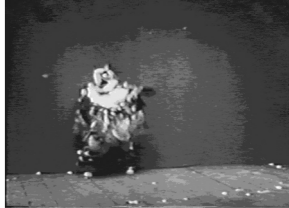


REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVARADO, MARGARITA, PEDRO MEGE Y CHRISTIAN BÁEZ 2001. Mapuche. *Fotografías Siglo XIX y XX. Construcción y Montaje de un Imaginario*. Santiago: Pehuén Editores.
- BARBASH, ILISA y LUCIEN TAYLOR 1996. Reframing Ethnographic Film: A "Conversation" with David MacDougall and Judith MacDougall. *American Anthropologist* 98 (2): 371-387.
- BARNOUW, ERIK 1996. *El Documental*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- BATESON, GREGORY 1972 Estilo, Gracia e Información en el Arte Primitivo. En: *Pasos Hacia una Ecología de la Mente*, pp. 155-180, Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé.
- BATESON, GREGORY y MARGARET MEAD 1942. *Balinese Character: A Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Sciences.
- BERGER, JOHN 1975. *Modos de Ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.A.
- BOAS, FRANZ 1955. *Primitive Art*. New York: Dover Publications, Inc.
- BONTE, PIERRE y MICHAEL IZARD 1996. *Diccionario de Etnología y Antropología*. Madrid: Ediciones Akal.
- BRISSET, DEMETRIO 1999. Acerca de la Fotografía Etnográfica. *Gazeta de Antropología* 15: 15-11 http://www.ugr.es/~pwlac/G15_11DemetrioE_Brisset_Martin.html
- CASTRO, MILKA, FRANCISCA MÁRQUEZ, Rodrigo Sepúlveda y Mónica Weisner (Eds.) 1998. *Actas del Tercer Congreso de Antropología Chilena*. Santiago: LOM Ediciones.
- COLLIER, JOHN y MALCOM COLLIER 1986. *Visual Anthropology: Photography as a Research Method*. Albuquerque: University of New México Press.
- COLOMBRES, ADOLFO. (compilador) 1985. *Cine, Antropología y Colonialismo*. Buenos Aires: Ediciones del Sol-CLACSO.
- CHIOZZI, PAOLO 1989. Reflections on Ethnographic Film with a General Bibliography. *Visual Anthropology* 2: 1-84.
- DE BRIGARD, EMILIE 1975. The History of Ethnographic Film. En: *Principles of Visual Anthropology*, editado por Paul Hockings, pp. 13-43, Mouton Publisher, The Hague.
- DELL, ARTURO 1997. *El Ojo Blindado: Un Esfuerzo hacia una Antropología de la Reproducción Mecánica*. Memoria Profesional, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- DOWNEY, JUAN 1998. Tayeri. En: *Juan Downey*, pp. 152-159, Valencia: Generalitat Valenciana, Consellería de Cultura, Educació, Ciencia.
- ELTON, ALEJANDRO 1995. *Caminito al Cielo. Un Video Etnográfico*. Memoria Profesional, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- FLAHERTY, ROBERT 1985. La Función del Documental. En: *Cine, Antropología y Colonialismo*, Compilación y Prólogo de Adolfo Colombres, pp. 57-60, Buenos Aires: Ediciones del Sol-Clacso.
- FOERSTER, ROLF, SONIA MONTECINO y ANGÉLICA WILSON 1993 *Reflejos de Luna Vieja*. Santiago: Arancibia Ltda. y Hnos.
- GALLARDO, FRANCISCO 1995. *Antropología. Cruzando a Través (Desde el Otro Lado)*. Fondo Matta y Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- GARDNER, ROBERT 1972. On making of *Dead Bird*. En: *The Dani of West Irian*, editado por Karl Heider, Andover: Warner Modular Publications 2. <http://www.cda/ucla.edu/faculty/bishop>
- GEHLING, ANDREAS 1998. Entwicklungen und Merkmale der Visuellen Anthropologie. En: *Ethnologie Heute*. <http://www.uni-muenster.de/EthnologieHeute/eh2/test1.htm>
- GIRDWOOD, DEBORAH 2001. Do Try it At Home: The Evolution of Experimental Documentary. En: *The Online Magazine for the Humanities*. <http://www.humanities.org/port/2001/girdwood.pdf>
- GRIFFITHS, ALISON 1997. Knowledge and Visuality in Turn of the Century Anthropology. *Visual Anthropology Review*.
- GRIMSHAW, ANNA 2002. Anthropological Film and Ethnographic Knowledge. En: *Forum for European Philosophy*. <http://www.philosophy-forum.org/main2/annagrimshaw.html>
- HEIDER, KARL 1980. *Ethnographic Film*. Austin: University of Texas Press.
- HENLEY, PAUL 1996 The Promise of Ethnographic Film. En: *The Stirling Lectures*. <http://www.ukc.ac.uk/anthropology/stirling/henley.pdf>
- HOCKINGS, PAUL 1988. Ethnographic Filming and Development of Anthropological Theory. *Senri Ethnological Studies* 24: 205-224.
- HOMIAK, JAKE 1995. History of the Human Studies Film Archives Scope and Background. En: *National Anthropological Archives*. http://www.nmnh.si.edu/naa/guide/film_history.htm
- KRACAUER, SIEGFRIED 1989. *Teoría del Cine*. Barcelona: Paidós.
- LEROI-GOURAHN, ANDRÉ 1984[1948]. Cine y Ciencias Humanas: ¿Existe el Film Etnológico? En: *Símbolos, Artes y Creencias de la Prehistoria*, pp. 247-257, Barcelona Ediciones Istmo.
- LEROI-GOURHAM, ANDRÉ 1968 *Prehistoria del Arte Occidental*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- LOMAX, ALAN 1971a Toward an Ethnographic Film Archive. *Filmmakers Newsletter* 4 (4). www.cda.ucla.edu/faculty/bishop
- LOMAX, ALAN 1971b. Choreometrics and Ethnographic Filmmaking. *Filmmakers Newsletter* 4 (4). www.cda.ucla.edu/faculty/bishop
- LOMAX, ALAN 1975. Audiovisual Tools for the Analysis of Cultural Style. En: *Principles of Visual Anthropology*, edited by Paul Hockings, pp. 303-322. The Hague: Mouton Publisher.
- MAC CANELL, DAVID 1994. Cannibal Tours. En: *Visualizing Theory*, editado por Lucien Taylor, pp. 99-114. London: Routledge.
- MAC DOUGALL, DAVID 1985. Beyond Observational Cinema. En: *Movies and Method, Volume II, An Anthology*. Edited por Bill Nichols, pp. 274-287. Berkeley: University of California Press.
- MAC DOUGALL, DAVID 2001. Renewing Ethnographic Film. Is Digital Cideo Changing the Genre? *Anthropology Today* 17 (3): 15-21.
- MAC DOUGALL, DAVID 2000. Social Aesthetics and The Doon School. En: *Sight-visual Anthropology Forum* <http://cc.joensuu.fi/sights/david2.htm>
- MATTHEY, MARCELO 1999. *Estrategias de*



- Sobrevivencia en la Calle. Niños Callejeros en Santiago.* Memoria Profesional, Departamento de Antropología, Universidad de Chile, Santiago.
- MALINOWSKI, BRONISLAW 1986[1922]. *Los Argonautas del Pacífico Occidental.* Barcelona: Editorial Planeta-de Agostini.
- MARKS, DON 1995. Ethnography and Ethnographic Film: From Flaherty to Asch and After. *American Anthropologist* 97 (2): 339-347.
- MASON, PETER 1990. *Deconstructing America.* London: Routledge.
- MATURANA, FELIPE 2001a. El Video Etnográfico en la Reciente Antropología Visual Chilena. En *Actas del IV Congreso Chileno de Antropología.* <http://rehue.csociales.uchile.cl/antropologia/congreso/s1313.html>
- MEAD, MARGARET 1975. Visual Anthropology in a Discipline of Words. En: *Principles of Visual Anthropology*, edited by Paul Hockings, pp. 3-10, The Hague: Mouton Publisher.
- MENDRALA, JIM A. Brief History of Film and Digital Cinema. <http://www.tech-notes.tv/Dig-Cine/Digitalcinema.html>
- MICHAELS, ERIC 1987a. Como Vemos, Viendo a los Yanomami, Viendonos. En: *Video Porque Te Ve*, Hugo Robles (ed.), pp. 77-82, Santiago: Galería Visuala.
- MICHAELS, ERIC 1987b. *For a Cultural Future: Francis Jupurrurla Makes TV at Yuendumu.* Art & Criticism, Monograph Series, Volume 3, Melbourne: Artspace.
- MOORE, HENRIETTA 1994. Trinh T. Minh-ha Observed Anthropology and Others. En: *Visualizing Theory*, editado por Lucien Taylor, pp. 115-139, London: Routledge.
- MUNIZAGA, CARLOS 1961. *Estructuras Transicionales en la Migración de los Araucanos de Hoy a la Ciudad de Santiago de Chile.* Centro de Estudios Antropológicos, Universidad de Chile, Santiago.
- MUNN, NANCY 1986. *Walbiri Iconography.* Chicago: The University of Chicago Press.
- NICHOLS, BILL 1994. The Ethnographer's Tale. En: *Visualizing Theory*, editado por Lucien Taylor, pp. 60-83, London: Routledge.
- NICHOLS, BILL 1995. Documentary And The Coming Of Sound. En: *Yamagata International Documentary Film Festival.* <http://www.informatics.tuad.ac.jp/net-expo/ff/box/box6/en/b6-1.html>
- NICHOLS, BILL 1997. *La Representación de la Realidad. Cuestiones y Conceptos sobre el Documental.* Barcelona: Ediciones Paidós.
- PRELORÁN, JORGE 1985. Prelorán habla de Prelorán. En: *Cine, Antropología y Colonialismo*, Compilación y Prólogo de Adolfo Colombres, pp. 110-119, Buenos Aires: Ediciones del Sol-Clasco.
- REDDY, PRERANA 2001. The Emergence of Ethnographic Film Practice: Past Travels and Future Itineraries. En: *African Film Festival.* <http://www.africanfilmny.org/network/news/T01m1reddy.html>
- ROUCH, JEAN 1975. The Camera and Man. En: *Principles of Visual Anthropology*, edited by Paul Hockings, pp. 83-102, The Hague: Mouton Publisher.
- ROUCH, JEAN 1985a. ¿El Cine del Futuro? En: *Cine, Antropología y Colonialismo*, Compilación y Prólogo de Adolfo Colombres, pp.69-78, Buenos Aires: Ediciones del Sol-Clasco.
- ROUCH, JEAN 1985a. Antropología Visual. Entrevista con Jean Rouch. En: *Cine, Antropología y Colonialismo*, Compilación y Prólogo de Adolfo Colombres, pp. 81-103, Buenos Aires: Ediciones del Sol-Clasco.
- ROUCH, JEAN 1988. Our Totemic Ancestor and Crazed Master. *Senri Ethnological Studies* 24: 22-238.
- RUBY, JAY 1975. Is an Ethnographic Film a Filmic Ethnography? *Studies in the Anthropology of Visual Communication* 2 (2): 104-111. <http://www.temple.edu/anthro/ruby/is.html>
- RUBY, JAY 1980. Franz Boas and Early Camera Study of Behavior. *Kinesics Report* 3(1): 6-11. <http://www.temple.edu/anthro/ruby/boas.html>
- RUBY, JAY 1980a. Exposing yourself: Reflexivity, anthropology, and film. *Semiotica* 30-1/2:153-179. <http://www.temple.edu/anthro/ruby/exposing.html>
- RUBY, JAY 1991. Speaking For, Speaking About, Speaking With, or Speaking
- Alongside- An Anthropological and Documentary Dilemma. *Visual Anthropology Review*, 7 (2): 50-67. <http://www.temple.edu/anthro/ruby/speaking.html>
- RUBY, JAY 1995. Out Of Sync: The Cinema Of Tim Asch.. *Visual Anthropology Review*, 11 (1): 19-35. <http://www.temple.edu/anthro/ruby/sync.html>
- RUBY, JAY 1996. Visual Anthropology. In *Encyclopedia of Cultural Anthropology*, David Levinson and Melvin Ember, editors. Vol. 4, pp. 1345-1351, New York: Henry Holt and Company,. <http://www.temple.edu/anthro/ruby/cultanthro.html>
- RUBY, JAY 2000. Some Oak Park Stories: Experimental Ethnographic Videos. <http://astro.temple.edu/~ruby/oxford.html>
- SÁNCHEZ, RAFAEL 1970. *Montaje Cinematográfico, Arte de Movimiento.* Santiago: Editorial Pomaire-Ediciones Nueva Universidad, Universidad Católica de Chile.
- SCHOENHERR, STEVE 2002. Recording Technology History. <http://history.acusd.edu/gen/recording/notes.html>
- SOERENSON, RICHARD 1975. Visual Records, Human Knowledge, and the Future. En: *Principles of Visual Anthropology*, editado por Paul Hockings, pp. 303-322. The Hague: Mouton Publisher.
- TURNER, TERENCE 1992. Defiant Images: The Kayapo Appropriation of Video. *Anthropology Today* 8(6): 5-16.
- TYLER, STEPHEN 1984. The Poetic Turn in Postmodern Anthropology: The Poetry of Paul Friedrich. *American Anthropologist* 86: 328-336.
- VERTOV, DZIGA 1971[1930]. Nosotros. En: *Cine Soviético de Vanguardia*, Miguel Bilbao (Compilador), pp. 83-88. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- WEINBERGER, ELIOT 1994. The Camera People. En: *Visualizing Theory*, editado por Lucien Taylor, pp. 3-26. London: Routledge.
- WINSTON, B. 1995. *Claiming the Real: The Documentary Film Revisited.* London: British Film Institute.
- WORTH, SOL y JOHN ADAIR 1972 *Through Navajo Eyes: An Exploration of Film Communication and Anthropology.* Bloomington: Indiana University Press.
- Yekusimaala 1997b. *Curso Electivo, Video Etnográfico.* Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile, Santiago. <http://rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/cursos/etno-docu1.htm>
- ADÁN, LEONOR y CLAUDIA DEL FIERRO 2002. *Bandas.* Fondo Matta para el Arte y la Ciencia y Cm² Cinemática, Santiago. [Digital 8] 12 minutos.
- ASCH, TIMOTHY y NAPOLEÓN CHAGNON 1971. *The Ax Fight.* [16 mm, Color] Documentary Educational Resources, Watertown. 10 minutos.
- ASTORGA, RICARDO y FRANCISCO GALLARDO 1994. *Las Bellas de Juchitán.* El Mirador, Televisión Nacional de Chile, Santiago. [Betacam] 12 minutos.
- BERGER, JOHN 1973. *Ways of Seeing.* Serie BBC TV, London. [NTSC]
- BROWN, QUENTIN 1967. *Netsilik Series.* Consultires Asen Balikci y Guy Mary-Rousseliere, National Film Board of Canada y Education Development Center Incorporated. [Film, Color] *At the Caribon Crossing Place.* Part 1, color, 30 minutos. *At the Caribon Crossing Place.* Part 2, color, 29 minutos. *At the Autumn River Camp.* Part 1, color, 26 minutos. *At the Autumn River Camp.* Part 2, color, 33 minutos. *At the Winter Sea Ice Camp.* Part 1, color, 36 minutos. *At the Winter Sea Ice Camp.* Part 2, color, 36 minutos. *At the Winter Sea Ice Camp.* Part 3, color, 30 minutos. *At the Winter Sea Ice Camp.* Part 4, color, 35 minutos. *Jigging for Lake Trout.* Color, 32 minutos. *At the Spring Sea Ice Camp.* Part 1, color, 27 minutos. *At the Spring Sea Ice Camp.* Part 2, color, 27 minutos. *At the Spring Sea Ice Camp.* Part 3, color, 27 minutos. *Group Hunting on The Spring Ice.* Part 1, color, 34 minutos.
- Group Hunting on The Spring Ice.* Part 2, color, 28 minutos. *Group Hunting on The Spring Ice.* Part 3, color, 33 minutos. *Stalking Seal on The Spring Ice.* Part 1, color, 25 minutos. *Stalking Seal on The Spring Ice.* Part 2, color, 34 minutos. *Building a Kayak.* Part 1, color, 32 minutos. *Building a Kayak.* Part 2, color, 33 minutos. *Fishing at the Stone Weir* Part 1, color, 30 minutos. *Fishing at the Stone Weir.* Part 2, color, 27 minutos.
- CARELLI, VICENT 1990. *El Espíritu de la TV.* Centro de Trabajo Indígena, Sao Paulo. [VHS] 18 minutos.
- CARELLI, VICENT y DOMINIQUE GALLOIS 1993. *Al Encuentro de los Zo'É.* Centro de Trabajo Indígena, Sao Paulo. [VHS] 22 minutos.
- CARREÑO, GASTÓN 2001. *Las Huellas del Arpón.* FONDECYT 1990027, Fondo Matta para el Arte y la Ciencia y Núcleo de Antropología Visual- Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago. [Digital 8] 36 minutos.
- CERVELLINO, MIGUEL 1996. *El Pueblo Colla.* Museo Regional de Atacama e Instituto Barros Arana, Copiapó. [Video] 24 minutos.
- DELL, ARTURO 1997. *En Pedir No Hay Engaño. Una Etnografía Vivencial En La Fiesta De La Tirana.* MAIHUE Producciones, Santiago. [Hi 8] 58 minutos.
- DINAMARCA, HERNÁN y PATRICIA JUNGE 1997. *1879-2001 Epitafio a una Guerra.* Realización tri-nacional (Chile-Bolivia-Perú), Santiago. [Betacam] 59 minutos.
- DOWNNEY, JUAN 1979. *El Caimán con la Risa de Fuego.* The John Simon Gughenheim, National Endowment for the Arts y Council of the Art (New York State), New York. [Video, Color] 29 minutos.
- DREW, RICHARD 1960. *Primary.* Fotografía por Richard Leacock, Terrence McCartney Filgate, Albert Maysles, D.A. Pennebaker, Time-Life Broadcast, New York. [16 mm, B&N] 60 minutos.
- ELTON, ALEJANDRO 1997. *Los Artesanos*
- De La Piedra De Pelequén.* FONDART, Rancagua. [Video] 50 minutos.
- FLAHERTY, ROBERT 1922. *Nanook of the North.* Révillon Frères, Paris. [Film, B&N] 71 minutos.
- GALLARDO, FRANCISCO 1999. *En El Silencio Del Sol.* Museo Chileno de Arte Precolombino y Fondo Matta, Santiago. [Video 8] 15 minutos.
- GALLARDO, FRANCISCO 2001. *Sergio Larraín: Arte, Colección y Cultura.* Museo Chileno de Arte Precolombino, ARTV y Fondo Matta para el Arte y la Ciencia, Santiago. [Hi 8 y Digital 8] 32 minutos.
- GARRIDO, JORGE 2001. *Fragmentos del Canto Porteño.* Gobierno Regional de Valparaíso y Universidad de Playa Ancha, Valparaíso. [Hi 8] 50 minutos.
- GARDNER, ROBERT 1963. *Dead Birds.* Phoenix Film, New York. [16 mm, Color] 83 minutos.
- GOLDSCHMIED, RONY 1987. *Santiago: Pueblo Grande de Huincas.* Goldschmied, Santiago. [Umatic] 15 minutos.
- LOMAX, ALAN 1976-1986. *The Choreometric Films.* Serie The Movement Style and Culture, Center for Social Science and the Department of Anthropology, Columbia University, University of California Extension Media Center, Berkeley. *Step Style* 1977. [videorecording] 30 minutos. *Dance and Human History* 1976 [16 mm Color] 40 minutos. *Palm Play* 1977. [videorecording] 30 minutos. *The Longest Trail* 1986 [videorecording] 30 minutos.
- LORCA, MAURICIO 2001. *Seremos a Partir de lo que Somos.* Servicio País y FONDART, Santiago. [Video 8] 20 minutos.
- MAC DOUGALL, JUDITH y ROBERT MAC DOUGALL 1972. *To Live With Herds.* [16mm, B&N] 65 minutos.
- MAC DOUGALL, JUDITH y ROBERT MAC DOUGALL 1979. *The Turkana Conversations.* University of California Extension Media Center, Berkeley. [16 mm, color] *The Wedding Camels* 1974. 108 minutos. *Lorang's way: a Turkana man* 1977. 70 minutos. *A Wife Among Wives* 1981. 72 minutos.



- MARSHALL, JOHN 1958. *The Hunters*. Harvard University Film Study Center, and Films Incorporated, Chicago. [16 mm, Color] 72 minutos.
- MATTHEY, MARCELO 1999. *De la esquina al 14* Marcelo Matthey, Santiago. [Hi 8] 34 minutos.
- MATURANA, FELIPE, RAÚL VENEGAS, MARCELO YELPI y JORGE GAETE 1998. *Una Experiencia Documental. Y un caso de migración Urbana Rural* Yekusimaala, Santiago. [VHS y Hi 8] 23 minutos.
- MATURANA, FELIPE 2001b. *Santa María una isla* Yekusimaala, FONDECYT 1990027 y Fondo Matta para el Arte y la Ciencia, Santiago. [Video 8, Hi 8 y Digital 8] 54 minutos.
- MCLAREN, LES and ANNIE STIVEN 1996. *Taking Pictures*. First Run/Icarus Films, New York. [Film/Video color] 56 minutos.
- MEAD, MARGARET y GREGORY BATESON 1951. *Character Formation in Different Cultures*. Serie producida por Institute for Intercultural Studies, New York. [16 mm, B&N] *Trance and Dance in Bali*. (filmada en 1936-8). 20 minutos. *Karba's First Years: A Study of Balinese Childhood*. (filmada en 1936-8). 20 minutos. *Childhood Rivalry in Bali and New Guinea*. (filmada en 1936-8). 17 minutos. *A Balinese Family*. (filmada en 1936-8) 20 minutos. *Bathing Babies in Three Cultures*. (filmada en 1936-8) 9 minutos.
- MENARD, ANDRE, ARTURO DELL, ARTURO LEZAMA y ECHEVERRÍA, CRISTIÁN 1995. *Apariciones de la Virgen en Isla Negra*. Los Cristos C.E.A.S, Santiago. [Hi 8] 120 minutos.
- MERCADO, CLAUDIO 1994. *Con Mi Humilde Devoción*. Museo Chileno de Arte Precolombino y FONDECYT, Santiago. [Video 8] 6 minutos.
- MERCADO, CLAUDIO y PABLO ROSENBLATT 1996. *De Todo El Universo Entero*. Imago Comunicaciones y Chimuchina Records, Santiago. [Hi 8 pro] 23 minutos.
- MERCADO, CLAUDIO 1998. *Pinkilleros de Cariquima*. Chimuchina Records y Fundación Andes, Santiago. [Video 8] 11 minutos.
- MERCADO, CLAUDIO, GERARDO SILVA y JERÓNIMO ANSA 1999. *Lickanantay*. Fundación Andes, Calama. [Hi 8 y VHS] 34 minutos.
- MERCADO, CLAUDIO y GERARDO SILVA 2002. *La Reina del Aconcagua*. FONDART, Simon Gughenheim Foundation y Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago. [Digital 8 y Mini DV] 82 minutos.
- MINH-HA, TRINH T. 1982. *Reassemblage*. Wychoff, New Jersey. [Video] 40 minutos.
- MIRANDA, PABLO 1996. *Arte Rupestre En Caspana: Pasado y Presente*. Producciones del Supay y FONDART, Santiago. [Video 8] 21 minutos.
- MIRANDA, PABLO 2001. *Desenterrar y Recordar*. Producciones del Supay, FONDECYT 1010325, Santiago. [Hi 8] 17 minutos.
- MONNIKENDAM, VINCENT 1995. *Mother Dao The Turtlelike*. Archivos Coloniales, Holanda [Film B&N coloreado] 90 minutos.
- NAVARRO, SERGIO y ALEJANDRO ELTON 1989. *Caminito al Cielo*. ECO Educación y Comunicaciones, Santiago. [Umatic] 37 minutos.
- O'ROURKE, DENNIS *Cannibal Tours*. (1987). Producida en asociación al Institute of Papua New Guinea Studies y con Channel 4. [video] 67 minutos.
- PENNEBAKER, D.A. 1967. *Don't Look Back* [NTSC, B & N] 1h 36 minutos.
- PERUT, BETTINA e IVÁN OSNOVIKOFF 2001. *Un hombre aparte*. Perut+Osnovikoff, Gobierno de Chile- CORFO- Programa de Fomento del Cine, Gobierno de Chile- Ministerio de Relaciones Exteriores y Jan Vrijman fund- International Documentary Festival of Amsterdam, Santiago. [DV Cam] 57 minutos.
- RAURICH, VALENTINA 2001. *Estudio De La Claustrofobia: Espacio Para La Locura*. Yekusimaala y Fondo Matta para el Arte y la Ciencia [Digital 8] 60 minutos.
- ROUGH, JEAN 1953. *Les Maîtres Fous*. Le Films de la Pléiade, Paris. [16 mm y 35 mm Color] 29 minutos.
- ROUGH, JEAN 1954. *Jaguar*. Comité du film ethnographique, Musée de l'homme, Paris. [16 mm Color] 105 minutos.
- ROUGH, JEAN y EDGAR MORIN 1960. *Chronique d' un été*. Argos films [16mm, B&N] 90 minutos.
- RUNDSTROM, DONALD, RONALD RUNDSTROM y CLINTON BERGUM 1972. *The Path*. Sumai. 34 minutos.
- SEPÚLVEDA, RODRIGO y RONY GOLDSCHMIED 2001. *Posta Central*. Crónicas Médicas-TVN, IMAEX y Cielito Lindo Producciones, Santiago. [DV Cam] 49 minutos.
- SILVA ESCOBAR, JUAN PABLO 2001. *Un Pedazo de Tierra Rodeado por Mar*. Yekusimaala, FONDECYT 1990027 y Fondo Matta para el Arte y la Ciencia, Santiago. [Digital 8] 60 minutos.
- SILVA PINO, ADRIÁN 2002. *La Recompensa de Dios*. Mutamua y Fondo Matta para el Arte y la Ciencia [Digital 8] 18 minutos.
- URQUIZA, ANAHI, MARÍA PAZ PEIRANO y LORETO NAVARRETE 2001. *Si vas para Chile, Fragmentos del Racismo Criollo*. Estudiantes de Antropología de la Universidad de Chile [Video] 19 minutos.
- VALENZUELA, BERNARDO 1951. *Yanabiguas*. Archivo Personal, Santiago. [16 mm] 10 minutos.
- VÁSQUEZ, RAFAEL y SEBASTIÁN LARRAÍN 2002. *La Tolerancia De La Carne*. Fondo Matta para el Arte y la Ciencia y Casa de la Cultura Universidad Técnica de Oruro, Santiago. [Hi 8] 71 minutos.
- VILLAROEEL, ESTEBAN 2001. *By Pass Temuco: Ta In Neventumun*. Fondo Matta para el Arte y la Ciencia, Temuco. [Mini DV] 38 minutos.
- WORTH, SOL y JOHN ADAIR 1966. *Navajos Film Themselves Series*. Annenberg School of Communication New York. (16 mm, B&N). *Old Antelope Lake*, Anderson Mike, 12 minutos. *The Spirit of the Navajos*, Tsosie Maxine & Mary J. Benally Susie, 21 minutos. *Shallow Well Project*, Nelson Johnny, 14 minutos. *Intrepid Shadows*, Clah Al, 17 minutos. *The Navajo Silversmith*, Nelson Johnny, 20 minutos. *Navajo Weaver Tsosie*, Maxine & Mary J. Benally, 23 minutos. *Second Weaver*, Anderson Mike, 9 minutos.
- YEKUSIMAALA 1996. *Devotos del Bulla*. *Imágenes de una comunidad ritual urbana*. Yekusimaala, Santiago. [Video 8] 55 minutos.
- YEKUSIMAALA 1997a. *We Tripantu en Cerro Navia. Una etnografía audiovisual*. Patrocinado por la I. Municipalidad de Cerro Navia y el Departamento de Ciencias Antropológicas y Arqueológicas de la Universidad de Chile, Santiago. [Hi 8, Video 8 y VHS-C] 26 minutos.



FUNDACION FAMILIA LARRAIN ECHENIQUE

Presidente: Juan de Dios Vial Correa, *Secretaria:* Cecilia Puga Larraín, *Tesorero:* Carlos Alberto Cruz Claro, *Consejeros:* Rector de la Universidad de Chile, Luis Riveros Cornejo; Rector de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Pedro Rosso Rosso; Alcalde de la Ilustre Municipalidad de Santiago, Joaquín Lavín Infante; Directora de Bibliotecas, Archivos y Museos, Clara Budtnik Sinay; Presidente de la Academia Chilena de Historia, Javier González Echenique; Francisco Mena Larraín; R.P. Gabriel Guarda Gewitz O.S.B., *Consejeros Honorarios:* María Luisa Del Río de Edwards, Luz Irarrázabal de Phillipi y María Luisa Larraín de Donoso.

MUSEO CHILENO DE ARTE PRECOLOMBINO

Director: Carlos Aldunate del Solar, *Subdirector:* Francisco Mena Larraín, *Curador Jefe:* José Berenguer Rodríguez, *Conservadora:* Pilar Alliende Estévez, *Jefa Administrativa:* Julia Arriagada Palma, *Relacionadora Pública:* Luisa Eyzaguirre Letelier, *Museólogo:* José Pérez de Arce Antoncich, *Curaduría:* Luis Cornejo Bustamante, Francisco Gallardo Ibáñez, y Carole Sinclair Aguirre, *Conservación:* María Victoria Carvajal Campusano, Erica Ramírez Rosales, Andrés Rosales Zbinden, Luis Solar Labra, *Registro:* Varinia Varela Guarda, *Educación:* Rebecca Assael Mitnik y Sara Vargas Nieto, *Extensión:* Claudio Mercado Muñoz, *Biblioteca:* Marcela Enríquez Bello, Isabel Carrasco Painefil y Rosario Edwards Echenique, *Administración:* Mónica Marín Schmidt (Secretaria), Erika Doering Araya (Contadora), Raúl Padilla Izamit (Junior) y Guillermo Restelli Valdivia (Mantención), *Tienda:* Carolina Blanco Vidal.

Organizadores del Ciclo: Francisco Gallardo I., Felipe Maturana D., Valentina Raurich V., Juan Pablo Silva E. y Gastón Carreño G.

Edición a cargo de:
Francisco Gallardo Ibáñez

Fotografías:

Trance and Dance in Bali (1936-1938)
Nanook of the North (1922)
<http://perso.wanadoo.fr/sfav>
<http://cours.cegep-st-jerome.qc.ca/511-411-p.l/vertov.htm>
<http://www.frenchculture.org/cinema/festival/rouch/rouch1.html>

Bernardo Valenzuela, Rony Goldschmied,
Sergio Navarro, Alejandro Elton, Arturo Dell,
Claudio Mercado, Felipe Maturana, Juan Pablo Silva, Jaime Núñez,
Adrián Silva, Valentina Raurich, Pablo Miranda

Diseño y edición de imágenes:
Fernando Maldonado Roi

Imprenta:
Servicios de impresión Laser S.A.

Santiago de Chile, 2002